

АНДРЕЙ РАНЧИН

О БРОДСКОМ

Размышления и разборы

ВОДОЛЕЙ
МОСКВА
2016

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Р22

Тигруне, Моле и Дики

Ранчин А. М.

Р22 О Бродском: Размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. – 248 с.

ISBN 978–5–91763–294–0

Сборник статей посвящен исследованию поэтики стихотворений Иосифа Бродского. В центре внимания – сквозные мотивы поэзии Бродского и отличительные для нее приемы, скрытые смыслы и литературные подтексты.

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Статьи, собранные в этой книге, публиковались, в большинстве своем, в различных журналах и сборниках. Частично они были переизданы в составе моей книги «Переключка Камен: Филологические этюды» (М.: Новое литературное обозрение, 2013). Их объединяют не только тема, предмет – поэзия Иосифа Бродского, но, по крайней мере отчасти, и подход: все они посвящены интерпретации и/или анализу отдельных стихотворений Бродского либо исследованию отдельных мотивов и образов в творчестве поэта. За пределами этого сборника остались мои более ранние тексты, вошедшие в книгу «“На пиру Мнемозины”: Интертексты Бродского» (М.: Новое литературное обозрение, 2001).

Автор считает приятным долгом выразить признательность Евгению Кольчужкину и сотрудникам издательства «Водолей» за кропотливую и внимательную работу при подготовке сборника.

В издании приняты следующие сокращения: стихотворения Бродского, кроме особо оговоренных случаев, цитируются по изданию: Бродский И.А. Сочинения: [В 4-х т.] / Изд. сост. и подгот. Г.Ф. Комаров. СПб., 1992–1995; произведения А.С. Пушкина цитируются по изданию: Пушкин <А.С.> Полное собрание сочинений: [В 16 т.]. М.; Л., 1937–1959. При цитировании текстов по этим изданиям том и страница указываются в скобках в тексте книги (том обозначается римской цифрой, страницы – арабскими).

ISBN 978–5–91763–294–0

© А. М. Ранчин, 2016

© Издательство «Водолей», оформление, 2016

СКРЫТАЯ АЛЛЮЗИЯ И ПОЛИСЕМИЯ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ:
ВСАДНИК МЕРТВЫЙ И КОНЬ БЕЛЕЮЩИЙ
В ПОЭМЕ И.А. БРОДСКОГО «ПЕТЕРБУРГСКИЙ РОМАН»

В поэме Бродского «Петербургский роман» (1961), главный герой Евгений соотнесен с Евгением из пушкинского «Медного Всадника», а также с его литературным потомком и тезкой из «Петербургских строф» Мандельштама¹. Евгений из «петербургской повести», в противоположность Петру, наделен чертами мертвенности, неподвижности: спасающийся на мраморном льве, «недвижный, страшно бледный» (V; 141), он выглядит пародией на Фальконе-тов монумент: «державец полумира» в неподвижной, но полной жизни величавости, не боящийся стихии, верхом на скакуне и испуганный, оцепеневший от отчаяния Евгений верхом на мраморном льве. Между тем в «Петербургском романе» Бродского Евгений – «живой и мертвый человек», а Медный Всадник – не более чем *мертвая и неподвижная* статуя:

он смотрит вниз, какой-то праздник
в его уме жужжит, жужжит,
не мертвый лыжник – мертвый всадник
у ног его теперь лежит.

Он ни при чем, здесь всадник мертвый,
коня белеющего бег
и облака. К подковам мерзлым
все липнет снег, все липнет снег.

(I; 82).

Пушкинский эпитет «медный» превращается в эпитет созвучный, но несхожий по смыслу – «мертвый». Прежний Евгений, чтобы увидеть полубожественного Всадника, поднимал взор в «неколебимую вышину». Евгений из «Петербургского романа» смотрит на поверженную статую, лежащую у его ног.

Куда ты скачешь, гордый конь,
И где опустишь ты копыта?
О мощный властелин судьбы!
Не так ли ты над самой бездной,
На высоте, уздой железной
Россию поднял на дыбы?

(V; 147)

– так вопрошал Пушкин, полный надежд, что «гордый конь» – Россия остановится у края бездны или перелетит через нее. Медный всадник из «Петербургского романа» бездны не перепрыгнул... Власть низверглась в пропасть, одинокий робкий Евгений жив. Он выиграл в поединке. Такой хочет видеть развязку пушкинского сюжета Бродский. Автор «Петербургского романа», вероятно, следует здесь за Мицкевичем – автором стихотворения «Памятник Петра Великого», в котором нарисована сходная картина – не как реальность, а как ожидание; в стихотворении Мицкевича Пушкин говорит собеседнику – самому Мицкевичу:

Царь Петр коня не укротил уздой.
Во весь опор летит скакун литой,
Топча людей, куда-то буйно рвется.
Сметая все, не зная, где предел.
Одним прыжком на край скалы взлетел.
Вот-вот он рухнет вниз и разобьется.
Но век прошел – стоит он, как стоял.
Так водопад из недр могучих скал
Исторгнется и, скованный морозом,
Висит над бездной, обратившись в лед, –
Но если солнце вольности блеснет
И с запада весна придет в России –
Что станет с водопадом тирании?²

Как известно, Пушкин в «Медном Всаднике» полемизирует с Мицкевичем, с его однозначно негативной оценкой Петра Великого³. Бродский как бы возражает создателю «Медного Всадника» от лица польского стихотворца. Мицкевич описывал статую Петра Великого, готовую пасть, но еще стоящую. Бродский же изображает уже совершившееся падение – низвергнувшуюся статую основателя Петербурга. У Бродского, скрепившего интертекстуальной связью сочинения Пушкина и Мицкевича, был претекст – «Возмездие» Александра Блока, в котором «описание Варшавы <...> строится как реплика к давнему поэтическому спору Пушкина и Мицкевича» (Р. Д. Тименчик)⁴.

Картина, нарисованная Бродским, отличается одной деталью от аллегорического описания весны свободы, на приход которой

уповал Мицкевич. Вместо весны – зима, о чем свидетельствует *липнувший к подковам коня снег*. Эпитет коня – «белеющий» – на первый взгляд имеет предметное значение «занесенный», «покрытый снегом». Положение коня в пространстве парадоксально: с одной стороны, он, кажется, скачет, сбросив царственного седока (упоминается о «беге» коня); с другой стороны, такая деталь, как налипающий на подковы снег, свидетельствует скорее о неподвижности скакуна⁵. Более того, конь, возможно, представлен упавшим: *липнувший к подковам снег* – это, скорее всего, снег, опускающийся на землю с неба. Значит, скакун лежит на земле, видимо, опрокинувшись на бок, и снег оседает на его подковы. Именно в этой ситуации некий наблюдатель (герой поэмы?) видит, как снежинки налипают на подковы.

К описанию коня в поэме Бродского помимо пушкинской «петербургской повести» есть еще один ключ. Это Откровение Иоанна Богослова, в котором сказано о всаднике и «коне бледном»: «И я взглянул, и вот, конь бледный, и на нем всадник, которому имя смерть; и ад следовал за ним, и дана ему власть над четвертою частью земли – умерщвлять мечем и голодом, и мором и зверями земными» (Откр. 6: 8). «Белеющий» конь в поэме Бродского – трансформация «кони бледного» из Откровения Иоанна Богослова. Автор «Петербургского романа» пишет о распаде культурных ценностей как о конце света, о подобии Страшного Суда. Происходит разрушение сюжета пушкинской поэмы: гонимый Евгений теряет своего антагониста, павшего в пропасть, но потому и сам лишается смысла существования. Некий апокалипсис совершается, но гибель наступает, в том числе, и самые символы конца света, явленные в Откровении Иоанна Богослова: всадник по имени Смерть сброшен конем, конь, кажется, падает тоже.

Интерпретация статуи Фальконе как апокалиптического символа – двойника Всадника на бледном коне была впервые дана, конечно, не Бродским. Это истолкование было распространено в литературе Серебряного века. Наиболее известный пример – роман Андрея Белого «Петербург»; но достаточно большое число примеров содержится и в поэзии этой эпохи⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Русская речь. 2005. № 1. Январь-февраль.

- ¹ О «Петербургском романе» в соотнесенности с «Медным Всадником» и «Петербургскими строфами» см.: *Михненко Т.* Три Евгения русской литературы // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 211–220; *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 264–270.
- ² Пер. В. Левики. Цит. по изд.: *Пушкин А.С.* Медный Всадник / Изд. подгот. Н.В. Измайлов. Л., 1978. (Серия «Литературные памятники»). С. 144.
- ³ См., например, общую характеристику этой полемики Н.Я. Эйдельманом: *Эйдельман Н.Я.* Статьи о Пушкине / Вступ. статьи А.Г. Тартаковского, В.Э. Вацура; Библиогр. О.В. Трунова. М., 2000. (Новое литературное обозрение. Серия «Филологическое наследие»). С. 275–276.
- ⁴ *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальну повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника». М., 1985. С. 176.
- ⁵ Возможна и еще одна, интертекстуальная, мотивация эпитета «белеющий» в поэме Бродского: это описание Медного Всадника в «Последней петербургской сказке» Владимира Маяковского, в которой о коне сказано: «Выбелена грива от уличного газа» (*Маяковский В.В.* Соч.: В 2 т. / Сост. Ал. Михайлова; Вступ. ст. А. Метченко; Примеч. А. Ушакова М., 1987. Т. 1. С. 87); и это – параллель более отдаленная – описание белогривого коня Пана-Морова в черновиках блоковского «Возмездия», спроецированное на образ Медного Всадника из поэмы Пушкина (см. об этой соотнесенности текстов Блока и Пушкина наблюдения Р.Д. Тименчика: *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальну повесть сохранить...». С. 179). Впрочем, возможно, в 1961 г. поэма Блока (и тем более ее черновые тексты) не была знакома Бродскому.
- ⁶ Ср. примеры, приведенные Р.Д. Тименчиком: *Осват А.Л., Тименчик Р.Д.* «Печальну повесть сохранить...». С. 115–180. Об апокалиптической семантике Медного Всадника в литературе Серебряного века см. также например: *Долгополов Л.К.* Миф о Петербурге и его преобразование в начале века // Долгополов Л.К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX века. Л., 1985. С. 168–173 (примеры из поэзии Брюсова и Блока, из произведений Андрея Белого – симфонии «Кубок метелей» и романа «Петербург»). Ср. мысль исследователя: «Это был не просто всадник, это был символ <...>. Произошла любопытная метаморфоза: тот, стоящий на скале, приобрел апокалипсические черты, а другой, сошедший со страниц Апокалипсиса, стал походить на фальконетовское изображение» (там же. С. 168–169). Ср. также интер-

претацию «Петербурга»: «Между призраком Христа и Медным всадником происходит как бы борьба за души людей, населяющих город <...>». – *Долгополов Л.К.* Петербург «Петербурга» (О традициях изображения «городского пейзажа» в связи с романом А. Белого // Долгополов Л.К. На рубеже веков. С. 259. См. также наблюдения (прежде всего над текстами Д.С. Мережковского и Андрея Белого) в классической книге Н.П. Анциферова (1922): *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Л., 1990. С. 174–187.

Н.А. Фатеева полагает, что уже в самой пушкинской поэме присутствовали ассоциации между Медным Всадником и Всадником из Откровения Иоанна Богослова; см.: *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М., 2000. С. 204–207. Однако эта интерпретация небесспорна.

Библейские (в частности, апокалиптические) параллели особенно значимы в поэзии Бродского начала 1960-х гг. Ср. анализ поэмы «Зофья» (1962), принадлежащий Я. Шимак-Рейфер: *Шимак-Рейфер Я.* «Зофья» (1962) // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе / Ред.-сост. Л.В. Лосев и В.П. Полухина. М., 2002. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»).

Это небольшое – особенно для Бродского, отдававшего предпочтение многострочным текстам, – стихотворение на первый взгляд абсолютно прозрачно, не таит в себе никаких загадок, и его понимание не требует усилий со стороны читающего. Вот его первые четыре стиха:

Все собаки съедены. В дневнике
не осталось чистой страницы. И бисер слов
покрывает фото супруги, к ее щеке
мушку даты сомнительной приколов.

Умирающий полярный исследователь, истративший все запасы пищи (съедены даже ездовые собаки), ощущая неизбежность смерти, продолжает вести дневник. Бумага закончилась, и он вынужден писать на фотоснимке жены. Дата записи сомнительна – в ледяном безмолвии снегов он мог сбиться со счета. Оказавшись на щеке супруги, эта дата напоминает о старинной моде – о мушках, наклеиваемых дамами себе на лицо.

Места на фото супруги не хватает, путешественник теперь пишет на снимке сестры: ему важно указать, что он первый достиг этих мест, оказался на этой широте. Он обречен на гибель: его бедро поражено гангреной, – очевидно, из-за обморожения. Об этом – второе, последнее четверостишие, под ним дата:

Дальше – снимок сестры. Он не щадит сестру:
речь идет о достигнутой широте!
И гангрена, чернея, взбирается по бедру,
как чулок девицы из варьете.

22 июля 1978 (II; 443).

Стихотворение оставляет ощущение легкой грамматической расплывчатости, двусмыслницы. «Им», который «не щадит сестры», может быть как «бисер слов», так и пишущий, а вторая женщина может быть «сестрой» либо путешественника, либо его супруги. Конечно, скорее всего, «не щадит» фото сестры сам путешественник: в этом случае более оправдан выбор глагола, означающего нравственно и эмоционально значимый поступок, а главное – к

такому пониманию ведет следующий стих, объясняющий поступок высокой страстью, героическим азартом первооткрывателя. (Строка – восклицание «речь идет о достигнутой широте!» – отражение языкового сознания и мысли пишущего.) Дама, изображенная на втором снимке, является, скорее всего, сестрой не «супруги», а самого исследователя: именно в этом случае эмоционально сильный глагол «не щадит» уместнее, а пояснение «своей сестры» становится ненужным.

В английском автопереводе «A Polar Explorer» этот легкий налет неоднозначности полностью улетучился – грамматика нового языка потребовала четких указаний:

Next, the snapshot of his sister. He doesn't spare his kin¹.

Мотив оскорбления ближайшей родственницы, «надругательства» над ней в английской версии усилен: путешественник не щадит не просто сестры, а своей родни / своего рода; his kin может быть переведено и как 'родственница', и как 'род' и 'семья'.

Тем не менее неоднозначность, диктуемая грамматикой русского варианта, не случайна. Но об этом позже.

Недоумение у пытающегося понять стихотворение «Полярный исследователь» появляется при попытке соотнести его с другими произведениями Бродского. Поэт, по крайней мере во «взрослых» своих сочинениях, равнодушен к «хрестоматийно-», «обязательно-героическим» темам и фигурам – какими, несомненно, являются полярные открытия и покорители Арктики и Антарктики². Кроме того, в «Полярном исследователе» тема покорения новых земель и широт решена с ощутимой иронией, Бродскому, когда он пишет о смерти и подвиге в других стихах, несвойственной.

Первый стих «Все собаки съедены»³ иронически подсвечен языковым фоном – фразеологизмом «собаку съесть». «Он на этом собаку съел» означает 'стал докой, мастером, приобрел опыт', в то время как обреченный путешественник действительно был вынужден питаться собачьим мясом. Фразеологический оборот, означавший умение и успех, под пером Бродского превращается в свой антоним: съедена последняя пища, впереди – голодная смерть⁴.

В поэтическом мире Бродского собака часто символизирует авторское «я». Такова болонка в стихотворении «Ты, гитарообраз-

ная вещь со спутанной паутиной...», написанном в один день с «Полярным исследователем» и посвященном сорокалетнему юбилею М.Б. – Марины (Марианны) Басмановой. Собачка дождалась «счастливого случая тявкнуть сорок / раз в день рожденья» (П; 444). А в стихотворении «Клоуны разрушают цирк. Слоны убежали в Индию...» (1995), где иронически варьируется тема конца света и смерти старой культуры, «вышколенная болонка», ассоциирующаяся с самим поэтом, «тявкает непрерывно, чувствуя, что приближается / к сахару: что вот-вот получится / одна тысяча девятьсот девяносто пять»⁵.

Полярный исследователь, ради покорения новой широты жертвующий собаками, которые способны замещать «я» поэта, выглядит скорее не героем, а горделивым и жестоким безумцем.

Жажда доверить пережитое и совершённое бумаге приобретает почти графоманский и маниакальный характер, это словно сублимация неудержимого эгоизма: автор дневника «не щадит сестры». Никаких подтверждений в тексте не находит мнение Натальи Русовой, что «фото супруги поставлено в еле уловимую, но отчетливую оппозицию к снимку сестры» и что «чувствуется, как дорога герою эта последняя, он медлит, пытается пощадить ее лицо, сохранить его нетронутым, но... “речь идет о достигнутой широте”»⁶.

При этом «скрибомания» полярного путешественника оборачивается ничтожным и даже полукомичным результатом: осознаваемое им величие достигнутого воплощается в мелких буквах, в «бисере слов»⁷, дата записи оказывается «сомнительной», и эта дата на снимке превращается в дамскую мушку – знак легкомыслия и даже некоторой фривольности: мушки на лице были элементами довольно откровенного эротического языка. Наталья Русова склонна винить в легкомыслии супругу исследователя: «Женщинам с такими бескомпромиссными личностями живется нелегко, общий язык обретаётся со скрипом, и недаром жена героя именуется отстраненным словом “супруга”. Дата, случайно пришедшаяся при дневниковой записи на ее щеку, сравнивается с мушкой – кусочком черного пластыря, который в старину приклеивался на лицо в виде родинки, и это сравнение свидетельствует о кокетливости и легком женском характере, вряд ли способном в полной мере оценить суровую целеустремленность человека, доставшегося в мужья»⁸. Однако ореол легкомыслия и кокетливости во-

круг ее образа создает именно случайно попавшая на щеку дата. Официально отстраненное именование «супруга» характеризует, по-видимому, не отчужденное отношение автора дневника, а полуофициальный тон его записей, предназначенных стране и правительству. Фоном и образцом для такого тона дневника Бродскому мог послужить дневник погибшего английского исследователя Антарктиды и второго покорителя Южного полюса Роберта Фолкона Скотта; фрагменты из дневника приводятся, например, в широко известном цикле новелл Стефана Цвейга «Звездные часы человечества». Цвейг дал яркую, но неточную и одностороннюю характеристику дневника: «Ни одной романтической черты, ни проблеска юмора в этом лице, только железная воля и практический здравый смысл. Почерк – обыкновенный английский почерк без оттенков и без завитушек, быстрый, уверенный. Его слог – ясный и точный, выразительный в описании фактов и все же сухой и деловитый, словно язык рапорта. Скотт пишет по-английски, как Тацит по-латыни, – неотесанными глыбами. Во всем проглядывает человек без воображения, фанатик практического дела, а следовательно, истый англичанин, у которого, как у большинства его соотечественников, даже гениальность укладывается в жесткие рамки исполнения долга». Скотт, между прочим, как и герой Бродского, отмороживший ногу, «до последней минуты, пока карандаш не выскользнул из окоченевших пальцев <...> вел свой дневник. Надежда, что у его тела найдут эти записи, свидетельствующие о мужестве английской нации, поддерживала его в этих нечеловеческих усилиях. Омертвевшей рукой ему еще удастся начертать последнюю волю: “Перешлите этот дневник моей жене!” Но в жестоком сознании грядущей смерти он вычеркивает “моей жене” и пишет сверху страшные слова: “Моей вдове”»⁹.

Вернемся к тексту стихотворения. Его последняя строка кажется почти кошмарной: гангрена, поедающая тело обреченного мужественного персонажа, сравнивается с совершенно вроде бы неуместным «чулком девицы из варьете». Неужели и умирающему полярнику поэт хотел придать черты «кокетливости и легкий женский характер»? Согласиться с этим невозможно.

Наконец, озадачивает дата. «Полярный исследователь» приурочен к дню рождения М.Б., и это не может быть случайностью¹⁰. Но это отнюдь не любовное стихотворение в привычном смысле слова.

Понять все эти несообразности и разрешить проблему возможно только одним образом: признав, что «Полярный исследователь» – стихотворение не о полярном исследователе и что в нем текст и подтекст противоречат друг другу.

Ядвига Шимак-Рейферова решилась прочитать это произведение как принадлежащее к любовной лирике, посвященной М.Б. По мнению исследовательницы, «Полярный исследователь» как бы исчерпывает любовную тему в лирике второй половины 1970-х гг. Это некий элемент кульминации, приводящий к развязке, – дальше небытие, смерть. Фото жены, испещренное записями путешественника, напоминает те листы бумаги, на которых был запечатлен в стихах Бродского его роман с М.Б.¹¹ Ядвига Шимак-Рейферова отметила параллель со стихами «Пальцы мерзнут в унтах из оленьей кожи, / напоминая забравшемуся на полюс / о любви, о стоянии под часами» из «Эклоги 4-й (зимней)» (1980, III; 17). Об особой семантике холода и севера в поэзии Бродского напомнил в комментарии к «Полярному исследователю» Денис Ахапкин: «Мотив замерзания, в результате которого рождается слово или текст, регулярно появляется в поэзии Бродского. Ср. “Север крошит металл, но щадит стекло...” или “Осенний крик ястреба”»¹².

Иначе трактует «Полярного исследователя» Наталья Русова, исходящая из буквального понимания текста: «На 22 июля приходится день рождения Марины Басмановой. К 1978 году Бродский не видел ее более шести лет. В этот день он пишет стихотворение “Полярный исследователь”, казалось бы, бесконечно далекое от любовных переживаний. И все же, все же... Может быть, именно в этот день ему хотелось обратиться именно к такой – безнадежной – ситуации и к такому характеру <...>»¹³. С этим как с отправной точкой интерпретации можно было бы согласиться, хотя для Бродского значим не героизм исследователя, а его одиночество, обреченность и достижение холодных полярных широт. Сложнее признать развитие этой мысли: «Это стихотворение, несмотря на краткость и дистанцированность от жизни автора, убедительно свидетельствует об одной из самых привлекательных черт зрелого Бродского – о его мужестве. В декабре 1978 г. он перенес первую операцию на сердце (шунтирование); начиная с марта, чувствовал себя уже очень неважно. Приступы стенокардии, как известно <...> сопровождаются предчувствием смертельной опасности. <...> Брод-

ский по себе знал, что такое предошущение смерти и переживание, преодоление ее»¹⁴. У Бродского встречается шутливое упоминание о монументах, посвященных «событиям, никогда не имевшим места», в том числе «Открытию / Инфарктики – неизвестной части / того света» («Открытка из Лиссабона», 1988 – III; 170). Однако в «Полярном исследователе» тема умирания героя в царстве вечного холода имеет более глубокий смысл, чем предошущение поэтом собственной возможной смерти. «Полярный исследователь» – эти стихи не о смерти в автобиографическом значении, а об экзистенциальном смысле человеческого существования. О процессе письма, писания. И о любви.

В поэзии Бродского движение, путешествие противостоит косному пространству, расширяя его, отодвигая линию горизонта, преодолевая его власть: «Там, где есть горизонт, парус ему судья» («Новая жизнь», 1988 – III; 168). В стихотворении «Fin de siècle» (1989) содержится своеобразный манифест приверженности странствиям:

Пространство заселено.
Трению времени о него вольно
усиливаться сколько влезет. Но

ваше веко смыкается. Только одни моря
невозмутимо синеют, издали говоря
то слово «заря», то – «зря».

И, услышавши это, хочется бросить рыть
землю, сесть на пароход и плыть,
и плыть – не с целью открыть

остров или растение, прелесть иных широт,
новые организмы, но ровно наоборот;
главным образом – рот. (III; 194–195).

Взгляд стремится раздвинуть пространство, обозреть морские просторы, символизирующие открытость бытия:

Вон они, те леса, где полно черники,
реки, где ловят рукой белугу,

либо – город, в чьей телефонной книге
ты уже не числишься. Дальше, к югу,
то есть к юго-востоку, коричневеют горы,
бродят в осоке лошади-пржевали;
лица желтеют. А дальше – плывут линкоры,
и простор голубеет, как белье с кружевами.
(«К Урании», 1982 – III; 54).

Страшнее всего – пространство, сходящееся и закрытое, – символ не только тоталитарной власти:

И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут –
тут конец перспективы.
(«Конец прекрасной эпохи», 1969 – II; 162).

Не случайно «в поэзии Бродского с самого начала заметно присутствовал мотив, который в применении к творчеству Пушкина Цявловский назвал “тоской по чужбине”» (Лев Лосев)¹⁵. Как примеры Лев Лосев приводит «Письмо в бутылке» (1965) и «Конец прекрасной эпохи» (1969).

Путешествие для Бродского символ судьбы литератора. В эссе со знаменательным названием «Писатель – одинокий путешественник» (1972) он дал афористическое определение: «Писатель – одинокий путешественник, и ему никто не помощник»¹⁶. Путешествие в категориях Бродского может означать и отдельные авторские намерения и стратегии, как, например, стремление избежать штампов, клише: «Грубо говоря, чтобы вещь продать и при этом избежать клише, нашему поэту постоянно приходится забираться туда, где до него никто не бывал, – интеллектуально, психологически и лексически. Попадая туда, он обнаруживает, что рядом действительно никого нет, кроме, возможно, исходного значения слова или того начального различимого звука» (эссе «Altra ego», 1989, оконч. вариант 1990)¹⁷.

Эта развернутая метафора соотносима с одержимостью полярного исследователя оказаться на новой, прежде не открытой широте.

Север и холод в поэтическом мире Бродского неоднозначны. Холод ассоциируется с временем, все стирающим и уничтожающим: «Время есть холод»; «время, упавшее сильно ниже / нуля, об-

жигает ваш мозг»; «Холод похож на холод, / время – на время»; «В феврале чем позднее, тем меньше ртути. / Т. е. чем больше времени, тем холоднее» («Эклога 4-я (зимняя)» – III; 15–16). Слово, язык противостоят и пространству, и времени, привносят в них смысл. По замечанию Руслана Измайлова, поэт «создает свою мифологию языка, в которой язык – творец подлинной жизни и гарант бессмертия»¹⁸. Образуется своеобразная триада: «<...> “Вольтова дуга” в поэтическом мире И. Бродского – противостояние поэта Времени и Пространству, которые в чистом виде есть форма небытия. Борьба ведется единственным средством – языком»¹⁹.

Михаил Лотман отметил, что в поэзии Бродского «особую значимость имеет вторжение слова в область безмолвия, пустоты, смерти – это борьба с противником на его собственной территории»²⁰. Это суждение вызвало возражение-уточнение Льва Лосева: всеислие пустоты – это только тезис у Бродского. «Антитезис – пустота заполняется словом, белое черным, ничто уничтожается»²¹. Полярное пространство – один из наиболее «сильных» вариантов экзистенциальной, метафизической пустоты, материализовавшейся в снегах и льдах.

Если холод – это небытие и смерть, то слово уподобляется огню:

Заморозки на почве и облысение леса,
небо серого цвета кровельного железа.
<...>

Зазимуюем же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда – взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов.

(«Заморозки на почве и облысение леса...»,
1975–1976 – II; 411)²².

Оледенение может быть еще и чертой, символическим признаком наступающего варварства, как в «Стихах о зимней кампании 1980 года» (1980). И этому оледенению противостоит голос поэта. «Размышления о конце как об “оледенении” всего существующего и преодолении данного состояния поэтическим творчеством» – сквозной, инвариантный мотив книги «Урания»²³, в которую включено стихотворение «Полярный исследователь».

Вместе с тем холод ассоциируется с невозмутимостью, со стоическим спокойствием, с силой воли, он противоположен сентиментальности, истерике и эмоциональной расхлябанности – состояниям и чувствам, которые Бродскому-поэту были глубоко антипатичны. Наконец, и сама поэзия соприродна времени, так как подчинена ритму. Время и есть квинтэссенция стиха, если не его соавтор: «Время – источник ритма. <...> Всякое стихотворение – реорганизованное время»²⁴. Поэтому, а не только по обстоятельствам географическо-биографическим, Бродский мог сказать:

Север крошит металл, но щадит стекло.
Учит гортань проговаривать «впусти».
Холод меня воспитал и вложил перо
в пальцы, чтоб их согреть в горсти.
*(«Север крошит металл, но щадит стекло»,
1975–1976 – II; 398).*

И отсюда признания: «Я не способен к жизни в других широтах. / Я нанизан на холод, как гусь на вертел» и «Север – честная вещь. Ибо одно и то же / он твердит вам всю жизнь – шепотом, в полный голос / в затянувшейся жизни – разными голосами» («Эклога 4-я (зимняя)» – III; 16–17).

Наконец, зима – черно-белое время года, цветовая гамма которого напоминает цвета типографской краски и чистого листа бумаги. И любимое время года для поэта «все-таки зима. Если хотите знать, за этим стоит профессионализм. Зима – это черно-белое время года. То есть страница с буквами»²⁵. Белизна вечных снегов и льдов – квинтэссенция цвета бумаги, еще не тронутой ни пером, ни шрифтом типографа. И отсюда тоже – способность севера, холода надиктовывать поэту строки:

Зубы, устав от чечетки стужи,
не стучат от страха. И голос Музы
звучит как сдержанный, частный голос.

Так родится эклога. Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,

о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

(«Эклога 4-я (зимняя)» – III; 18).

Так и смерть ястреба, катастрофа в воздухе, в холодной и «бесцветной ледяной глади» (II; 378) разрешается криком – звучащим словом («Осенний крик ястреба», 1975). Ястреб в «Осеннем крике...» – alter ego поэта²⁶.

«Я» в поэзии Бродского представлено как терпящий бедствие корабль, постепенно окружаемый льдами:

Двуликий Янус, твое лицо –
к жизни одно и к смерти одно –
мир превращают почти в кольцо,
даже если пойти на дно.
А если поплыть под прямым углом,
то, в Швецию словно, упрусь в страсть.
<...>
И я, как витязь, который горд
коня сохранить, а живот сложить,
честно поплыл и держал Норд-Норд.
<...>
Я честно плыл, но попался риф,
и он насквозь пропорол мне бок.
Я пальцы смочил, но Финский залив
тут оказался весьма глубок.
Ладонь козырьком и грусть затая,
обозревал я морской пейзаж.
Но, несмотря на бинокли, я
не смог разглядеть пионерский пляж.
Снег повалил тут, и я застрял,
задрал к небосводу свой левый борт,
как некогда сам «Генерал-Адмирал
Апраксин». Но чем-то иным затерт.

«Генерал-Адмирал Апраксин» – броненосец береговой обороны, 12 ноября 1899 г. севший на отмель у острова Готланд на Балтике и вскоре попавший в окружение льдов. Корабль был спасен

ценою больших усилий²⁷. У Бродского гибель корабля представлена неизбежной:

Айсберги тихо плывут на Юг.

<...>

Мыши беззвучно бегут на ют,
и, булькая, море бежит в дыру.
Сердце стучит, и летит снежок,
скрывая от глаз «воронье гнездо»,
забив до весны почтовый рожок...

<...>

Тает корма, а сугробы растут.
Люстры льда надо мной висят.

<...>

Звезды горят и сверкает лед.

<...>

Вода, как я вижу, уже по грудь,
и я отплываю в последний путь.

<...>

я вижу, собственно, только нос
и снег, что Ундине уста занес
и снежный бюст превратил в сугроб.
Сейчас мы исчезнем, плавучий гроб.
И вот, отправляясь навек на дно,
хотелось бы твердо мне знать одно,
поскольку я не вернусь домой:
куда указуешь ты, вектор мой?

(«Письмо в бутылке», 1964 – I; 362–366).

«Письмо в бутылке» адресовано М.Б., в стихотворении поэтически отражен надлом любви ее и Бродского²⁸. Более чем десятью годами позже, вспоминая об окончательном расставании с возлюбленной, поэт вновь прибегнет к образу гибнущего путешественника – на этот раз не корабля²⁹, а полярного исследователя:

Замерзая, я вижу, как за моря

солнце садится и никого кругом.

То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля
закругляется под каблуком.

И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, «прощай».

(«Север крошит металл, но шадит стекло...» – II; 398).

Полярный исследователь Георгий Седов «в 1912 <году> организовал российскую экспедицию к Северному полюсу на судне “Св. Фока”. Зимовал на Новой Земле и Земле Франца-Иосифа. Пытался достигнуть полюса на собачьих упряжках. Умер близ острова Рудольфа»³⁰.

В «Песне о Красном Свитере» (1970) вырванный язык поэта (травестированный образ из пушкинского «Пророка») сравнивается с флагом, водруженным полярником Папаниным:

Вот, думаю, во что все это выльется.

Но если вдруг начнет хромать кириллица

от сильного избытка вещи фирменной,
приникни, серафим, к устам и вырви мой,

чтобы в широтах, грубой складкой схожих с робой,
в которых Азию легко смешать с Европою,

он трепыхался, поджидая басурманина,
как флаг, оставшийся на льдине от Папанина. (III; 214).

Иван Папанин в отличие от Седова благополучно вернулся из полярной экспедиции. Однако последняя строка стихотворения внушает ассоциации со смертью: флаг «остался на льдине от Папанина», который словно сгинул. А сам флаг, оставшийся на дрейфующей льдине, олицетворяет абсолютное одиночество³¹.

Одиноким герой Бродского, расставшийся с возлюбленной, подобен гибнущему на севере кораблю и затерянному в его немых просторах путешественнику.

Появление «бисера слов» и «гангрены» в стихотворении Бродского связано, с одной стороны, с мотивом противостояния «холоду» словом, с другой – с представлением о внеличностной и

убивающей власти слова и языка. Бродский неоднократно повторял: «Язык – начало начал. Если Бог для меня и существует, то это язык»³²; «Язык не средство поэзии; наоборот, поэт – средство или инструмент языка, потому что язык уже существовал до нас, до этого поэта, до этой поэзии и т.д. Язык – это самостоятельная величина, самостоятельное явление, самостоятельный феномен, который живет и развивается. Это в некотором роде как природа. <...> Язык – это важнее, чем Бог, важнее, чем природа, важнее, чем что бы то ни было иное...»³³. Эта неизменная идея есть и в «Нобелевской лекции»: «<...> Кто-кто, а поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он – средством языка к продолжению своего существования. <...> Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. <...> Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом» (I; 15–16).

Такое соотношение поэта и языка способно обернуться превращением первого из них не только в инструмент, но и в часть самого языка, исчезнуть в слове, знаке, букве. Ведь «вот в чем беда. <...> Языковое тело обретает мир и человека в состоянии распада, фиксируется процесс распада. В результате перед нами парадоксальное, оксюморонное явление – бессмертие, вечная жизнь распада, вечная в силу того, что стала плотью стихотворения <...>»³⁴.

Слова алчут, как алчет смерть: «О, все это становится Содомом / слов алчущих? Откуда их права?» (поэма «Горбунов и Горчаков», 1968 – II; 126). Однажды Бродский сравнил стихотворство с распространением вируса, а слова, называющие вещи и изымающие их из своего исконного места в бытии, в жизни, вырывающие из времени, в котором они укоренены, – с болезнетворными микробами. Обращаясь к мухе, поэт заметил: «И только двое нас теперь – заразы / разносчиков. Микробы, фразы / равно способны поражать живое» («Муха», 1985 – III; 102).

Как пишет Валентина Полухина, у Бродского «отчужденное авторское “я” часто тотально идентифицируется со всеми аспектами языка: “Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки” <...>. Изгнанный поэт стал уникальным инструментом своего родного языка.

Но, как и все в поэтическом мире Бродского, слово двоится. С одной стороны, слово как отчужденная часть речи связывает человека с вещами и цифрами и само по себе может идентифицироваться с вещью: “Но ежели взглянуть со стороны, / то можно, в общем, сделать замечанье: / и слово – вещь” <...>. С другой стороны, слово не менее часто идентифицируется с духом и таким образом связывает человека и “я” с Богом»³⁵.

В другой статье Валентина Полухина выделяет «прием замещения человека не просто его именем, а выражением или словом вообще, даже знаком препинания» и пишет о «так называемых глоттогонических двойниках, или Я-слове»³⁶. Среди примеров помимо цитаты из «Декабря во Флоренции» приводится также «я / в глазах твоих – кириллица, названья» («Посвящение», 1987 [?] – III; 148).

Иначе эта экзистенциальная ситуация может быть сформулирована так: «Будучи “пожираемы словами” <...> и человек и вещи дальше редуцируются до уровня знака, которым может быть древний клинообразный знак, иероглиф, буква, число и пунктуационный знак»³⁷.

Итак, слово в представлении поэта двойственно, и «в “лингвистических” тропах и сравнениях Бродского сходятся две крайние точки зрения на язык: “язык – это всего лишь язык” и “язык – это все”. В первом случае слово может сравниваться или даже отождествляться с числом, как знак со знаком, во втором – с духом. Язык – что-то мистическое, очень важное и, возможно, единственное оружие для обеспечения победы над вечностью. Именно слово, и с большой, и с маленькой буквы, делает трансформацию значения в системе тропов Бродского двусторонней: ассоциации переходят туда и обратно между классами»³⁸.

Вернемся к оставленному «Полярному исследователю». Жажда умирающего запечатлеть свои наблюдения в слове сродни метромании, одержимости поэта. Полярный исследователь не щадит фотографий жены и сестры (несложно предположить, что, отправившись в рискованную экспедицию, он не пощадил их чувств). Но и поэт не щадит близких и дорогих ему людей: они становятся частями речи в его стихах и этим, прежде всего, дороги. В своих странствиях он зашел слишком далеко, туда, откуда нет возврата.

Первопроходец, как и большинство поэтов, думает, что он владеет языком. Язык смеется над ним: словесные или арифметические знаки (если дата отмечена только цифрами), попавшие на фотоснимок, превращаются в часть самой фотографии – знака иконического, в изображение мушки на щеке; образ ни в чем, наверное, не повинной супруги обволакивается флером легкомысленности и неуместного кокетства.

В «Нобелевской лекции» Бродский объясняет почти физиологическую тягу человека к поэзии: «Он прибегает к этой форме – к стихотворению – по соображениям скорей всего бессознательно-миметическим: черный вертикальный ступок слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к его телу» (I; 15). Текст – это тело, продолжение или удвоение тела пишущего, прорыв если не в бессмертие, то в долгую жизнь. В «Полярном исследователе» все наоборот: человек не переносит свою телесность вовне, а сам превращается... нет, даже не в букву, не в знак, а в писчий материал, в живую бумагу – на его бедре ведет свой дневник всевластная смерть. Смерть – одно из проявлений времени и языка. Гангрена ползет по бедру, как стихотворная строка по глади листа³⁹. Черное на белом...

Ничего странного: если человек, как утверждает Бродский, тоже вещь, то на него можно нанести письма и знаки. Человек пишет, стараясь успеть что-то сохранить перед неизбежностью смерти, а его смерть пишет на нем самом – неторопливо, но верно.

Болезнь убивает, пожирает плоть, как само время с его размеренным ритмом стирает материю и вычеркивает из жизни человека. «Если стихотворный ритм является важным признаком явления времени человеку, то другим, “конгениальным” первому, признаком “временного” присутствия выступает время в качестве времени-и-смерти. Из этой явления произрастает не только ощущение того, что это время тебя “сжимает”, но и патологическое стоическое любопытство свидетеля (и активного наблюдателя) этого “эффекта” времени на человека и на бытие в “в целом”» (Евгений Келебай)⁴⁰. Как сказал сам поэт, «то, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете <...> – это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает <...>»⁴¹. И, как он однажды решил, перечитывая «Геор-

гики» Вергилия, «если бы время имело собственное перо и решило сочинить стихотворение, его строчки содержали бы листья, траву, землю, ветер, овец, лошадей, деревья, коров, пчел. Но не нас. Максимум наши души»⁴².

Та легкая грамматическая двусмысленность, неоднозначность (кто пишет, «бисер слов» или полярный исследователь?), о которой пришлось сказать в самом начале, наверное, не мнимость, а реальность текста, призванная выразить мотив творящей, действенной роли языка, а не умирающего первопроходца и не автора. Авторское «я» прямо не представлено, а герой скрыт за безликим (хотя и личным) местоимением «он», применимым к каждому – в том числе даже к «бисеру слов».

Легкомысленная эротика вершит свое торжество: следы гангрены подобны чулку девицы из варьете. И безнадежный влюбленный (как сам автор после расставания с М.Б.), и противостоящий небытию и немоте поэт – они тоже актеры в варьете жизни. Как и полярный исследователь Бродского – который в некотором смысле и влюбленный, и стихотворец. Потому что он замещает «я» своего создателя.

Стихотворение «Полярный исследователь» – это и стихи, и словно дневник умирающего первопроходца. Первая его строка «Все собаки съедены» звучит как сухая запись из дневника, и вместе с тем – это речь об одиночестве и о крушении любви поэта.

Я далек от того, чтобы читать «Полярного исследователя» как аллереорию. (Кем же тогда окажется «сестра», чей образ в стихотворении – удвоение образа супруги?) Герой «Полярного исследователя» не двойник Бродского и в том значении слова, в каком ими являются в других стихах Тезей или Одиссей – Улисс. Иносказание ушло в подтекст. Подтекст держится на коннотациях – на дополнительных оттенках слов, присущих им в других произведениях поэта, на ассоциациях, на полунамеках. Смысл мерцает, переливается между прямым значением текста и переносным значением подтекста. Бродский однажды заметил в эссе «Сын цивилизации» (1977), посвященном Осипу Мандельштаму: «Поэзия есть высшее достижение языка, и анализировать ее – лишь размывать фокус. Бессилие анализа начинается с самого понятия темы, будь то тема времени, любви или смерти. Поэзия есть, прежде всего, искусство ассоциаций, намеков, языковых и метафорических параллелей. Су-

ществует огромная пропасть между Homo sapiens и Homo scribens, ибо писателю понятие темы представляется результатом взаимодействия методов и приемов, если представляется вообще. Писание буквально бытийный процесс: оно использует мышление для своих целей, поглощает идеи, темы и т.д., а не наоборот»⁴³.

Не соглашаясь с этим суждением и признавая его, перефразируя самого поэта, очень варварским, но неверным, нельзя не признать, что у нас нет языка, нет терминов для хотя бы относительно точного описания такого поэтического механизма.

Остается последний вопрос: предусматривал ли сам Бродский, что столь тонкая игра будет и должна быть разгадана читателем? Известный исследователь русской поэзии Роман Тименчик заметил: идеальный филолог «само собой, комментирует то, что должен был понимать в тексте исторический читатель <...> но также и то, что исторический читатель мог – а то и должен был – недопонимать в случае авторской установки на “красивые непонятности” <...>»⁴⁴. Ни в коей мере не претендуя на титул идеального комментатора Бродского, рискну предположить: поэт предусмотрел возможность и высокую вероятность непонимания стихотворения большинством читателей. Идеальным читателем «Полярного исследователя» оказывается сам создатель. Происходит автокоммуникация. В чем еще раз проявляется одиночество поэтического «я», которое есть постоянная тема Бродского. Случай в поэзии XX века не такой уж и редкий⁴⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Вопросы чтения: Сб. статей в честь Ирины Бенционовны Роднянской / Сост.: Д.П. Бак, В.А. Губайловский, И.З. Сурат. М., 2012. Печатается с исправлениями.

¹ Brodsky J. To Urania. 2nd ed. N.Y., 1995. P. 7.

² Так, в стихотворении «Fin de siècle» (1989) водруженный на Северном полюсе флаг представлен как совершенная банальность. В сочетании с оживившимся «баракком» – метафорой СССР, в котором началась «перестройка», эта деталь воспринимается едва ли не как примета советского идеологического дискурса – покорения Севера: «<...> На полюсе лает лайка и реет флаг. / На западе глядят на Восток в кулак, / видят за-

бор, барак, / в котором царит оживление» (Ш; 194). Нарочитой банальности содержания соответствует намеренная клишированность поэтического языка: квазитавтологизм «лает лайка» и стереотипное словосочетание «реет флаг».

³ Необходимо исправить досадную неточность Натальи Русовой, посвятившей «Полярному исследователю» отдельную заметку, хотя и ограничившейся буквальным пониманием стихотворения. Вопреки утверждению: «Начальная фраза из трех слов рисует трагический контекст ситуации, бесповоротность которой подчеркнута безличной-страдательной фразой: “Все собаки съедены”» (Русова Н.Ю. Тридцать третья буква на школьном уроке, или 44 стихотворения Иосифа Бродского. Н. Новгород, 2009. С. 235), синтаксическая конструкция этого предложения, конечно же, не безличная.

⁴ В английской версии Бродский отказался от лексемы «собаки», заменив ее точным обозначением породы: «All the huskies are eaten» (Brodsky J. To Urania. P. 7); связь с русским фразеологизмом для англоязычных читателей была неактуальной.

⁵ Бродский И.А. Соч.: [В 7 т.]. СПб., 1998. Т. 4. С. 194. О других случаях символизации «я» в образе собаки см.: Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 43.

⁶ Русова Н.Ю. Тридцать третья буква на школьном уроке, или 44 стихотворения Иосифа Бродского. С. 236.

⁷ Выражение «бисер слов» ассоциируется с фразеологизмом «метать бисер перед свиньями», восходящим к речению Христа (ср.: Мф. 7: 6). Так в стихотворении поэтом выражена мысль о тщете попытки умирающего записать свои наблюдения и донести их до других.

⁸ Русова Н.Ю. Тридцать третья буква на школьном уроке, или 44 стихотворения Иосифа Бродского. С. 235–236.

⁹ Новелла цитируется по электронной версии текста: <http://lib.rus.ec/b/144068/read>, пер. с нем. П. Бернштейн.

¹⁰ При упоминаниях об этом стихотворении исследователи практически неизменно приводят дату 22 июля 1978 года и пытаются по-разному осмыслить соотношенность стихотворения с днем рождения М.Б.; см.: Szymak-Reiferova J. Czytając Brodskiego. Kraków, 1998. S. 163; Русова Н. Тридцать третья буква на школьном уроке, или 44 стихотворения Иосифа Бродского. С. 235. Между тем вопрос о дне и годе написания стихотворения не так прост, как видится на первый взгляд. Так, в «Хронологии жизни и творчества И.А. Бродского», составленной Валентиной Полухиной при участии Льва Лосева (Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. (Серия «Жизнь замечательных людей»). Вып. 1220 (1020). С. 369), указано: «22 июля (день рождения Мари-

ны Басмановой) – стихи “Полярный исследователь” (“Все собаки съедены. В дневнике...”; есть дата 1977) и “Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...”. А в другой летописи жизни и творчества, также подготовленной Валентиной Полухиной, сообщается: «21 июля – стихи “Полярный исследователь” (“Все собаки съедены. В дневнике...”. Есть дата 1977) и “Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...” (на рождение М.Б. – 20 июля)» (Полухина В. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 253); ср.: Полухина В. Эверпа и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск, 2012. С. 508. С датой «1977» напечатан английский автоперевод; см.: *Brodsky J. To Urania*. Р. 7. Таким образом, «сомнительной» оказывается дата не только дневниковой записи, но и упоминающего о ней текста. Не исключено, что это не случайное стечение обстоятельств, а намеренная игра поэта. По словам Аннелизы Аллевы, «он пользовался датами, названиями, посвящениями, меняя иногда сами стихи, то чтобы кому-то польстить, то чтобы кому-то досадить или просто поиграть в прятки с читателем. Это его подтексты или затексты». – Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. СПб., 2006. Кн. 2. (1996–2005). С. 314.

¹¹ *Szytak-Reiferova J. Czytając Brodskiego*. S. 163–164.

¹² Ахапкин Д. Иосиф Бродский после России: Комментарии к стихам Иосифа Бродского (1972–1995). СПб., 2009. С. 55. Исправляю закраившуюся в комментарий неточность: «Полярный исследователь» был напечатан не в книге «Часть речи» (1977), а в книге «Уrania» (1987).

¹³ Русова Н.Ю. Тридцать третья буква на школьном уроке, или 44 стихотворения Иосифа Бродского. С. 235.

¹⁴ Русова Н.Ю. За Полярным кругом // Иосиф Бродский в XXI веке: Материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург, 20–23 мая 2010 г. СПб., 2010. С. 232.

¹⁵ Лосев Л. Родина и чужбина у Бродского // Лосев Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб., 2010. С. 499.

¹⁶ Бродский И.А. Соч.: [В 7 т.]. Т. 7. С. 71.

¹⁷ Там же. Т. 6. С. 71, пер. с англ. Е. Касаткиной.

¹⁸ Измайлов Р.Р. Хронос и Топос: Поэтический мир И. Бродского. Саратов, 2010. С. 116.

¹⁹ Там же. С. 116. Ср.: Измайлов Р. Языковой миф Иосифа Бродского // «Чернеть на белом, покуда белое есть»: Антиномии Иосифа Бродского: Сб. статей. Томск, 2006. С. 191.

²⁰ Лотман М.Ю. Поэт и смерть (из заметок о поэтике Бродского) // Блоковский сборник. Tartu, 1998. Вып. 14. С. 189.

²¹ Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 276.

²² Ранний вариант последних двух строк: «наколов на буквы пером слова, / как сложенные в штабеля дрова». См.: Бродский И. Стихотворения и по-

эмы (основное собрание). – http://www.lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt.

²³ Петрович-Филипович М. Мотив «конца» в цикле *Сумерки* Баратынского и сборнике *Уrania* Бродского. – <http://www.russian.slavica.org/article61.html>.

²⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. ст. Я. Гордина. М., 1998. С. 45. О философском наполнении этого образа см.: Плеханова И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. 2-е изд., перераб. Томск, 2012. С. 154–155.

²⁵ Положительные сантименты – самое тяжелое дело на свете. Интервью Людмиле Болотовой и Ядвиге Шима-Рейфер (1993) // Бродский И. Большая книга интервью. / Сост. и фотографии В. Полухиной. М., 2000. С. 628.

²⁶ Из многочисленных исследований стихотворения ограничусь указанием на статью: Долинин А.А. Воздушная могила: О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткиндовские чтения II–III: Сб. статей по материалам Чтений памяти Е.Г. Эткинда / Сост.: П.Л. Вахтина, А.А. Долинин, Б.А. Кац. СПб., 2006. С. 276–292.

²⁷ См.: Грибовский В.Ю. Броненосец береговой обороны «Генерал-адмирал Апраксин» // Гангут. СПб., 1999. Вып. 18; электронная версия: http://tsushima.su/RU/libru/i/Page_6/page_13/grib-apraksin/.

²⁸ В зимнюю пейзажную рамку вставлено и воспоминание об утраченной возлюбленной в стихотворении «Заморозки на почве и облысение леса...» (1975–1976).

²⁹ Однако выбор имени погибшего первопроходца был, несомненно, продиктован тем, что его именем был назван ледокольный пароход, совершивший двадцатилетний дрейф (с 23 октября 1937 г. до 13 января 1940 г.) в тисках тяжелого льда; «Георгий Седов» не погиб, а был освобожден из ледового плена другим ледоколом. См.: Папанин И.Д., Зубов Н.Н. Седовцы / Научная ред. Н.Н. Зубова. М.; Л., 1940; электронная версия: sedovo.narod.ru/SEDOVTSY1.html; см. также статью «“Георгий Седов” (пароход)» в Википедии.

³⁰ Цитируется статья «Седов Георгий Яковлевич» из «Российского энциклопедического словаря»; электронная версия: <http://enc.mail.ru/article/1900441560>.

³¹ Вместе с тем Бродский пародирует советскую идеологию «завоевания Севера»: флаг отмечает отвоеванное место и противостоит «басурманину» – иноземцу.

³² Искусство поэзии. Интервью Свену Биркертсу (1982) // Бродский И. Большая книга интервью. С. 96, пер. с англ. И Комаровой.

³³ Европейский воздух над Россией. Интервью Анни Эпельбуэн (1981) // Бродский И. Большая книга интервью. С. 143.

- ³⁴ Измайлов Р.Р. Хронос и Топос. С. 129.
- ³⁵ Полухина В. Авторское «Я» в изгнании // Полухина В. Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009. С. 39. Цитируются стихотворение «Декабрь во Флоренции» (1976 – II; 384) и поэма «Горбунов и Горчаков», 1968 – III; 126–127). См. подробнее о соотношении между человеком, словом и духом в поэзии Бродского: Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. N.Y.; Sydney; Cambridge, 1989. P. 169–181.
- ³⁶ Полухина В. Больше одного: двойники в поэтическом мире Бродского // Полухина В. Больше самого себя. С. 77. См. подробнее о мотиве пожирания вещей словами у Бродского: Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. P. 152–168.
- ³⁷ Полухина В. Сходное в различном // Полухина В. Больше самого себя. С. 231. В. Полухина цитирует поэму «Горбунов и Горчаков» (1968): «Как быстро разбухает голова / словами, пожирающими вещи» (II; 126).
- ³⁸ Там же. С. 235.
- ³⁹ Поэтому утверждение, что «в черно-белом пространстве Бродского черное – жизнь, а белое смерть» (Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Прологомены к философии творчества Иосифа Бродского. М., 2000. С. 56), оказывается односторонним.
- ⁴⁰ Там же. С. 49.
- ⁴¹ Настигнуть утраченное время. Интервью Джону Глэду (1979) // Бродский И. Большая книга интервью. С. 110.
- ⁴² Письмо Горацию (1995) // Бродский И. Соч.: [В 7 т.]. Т. 6. С. 377, пер. с англ. Е. Касаткиной.
- ⁴³ Бродский И. Соч.: [В 7 т.]. Т. 5. С. 92–93.
- ⁴⁴ Тименчик Р.Д. Монолог о комментариях // Тименчик Р. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. Иерусалим; М., <2008>. С. 589.
- ⁴⁵ Уже после написания и сдачи в печать этой статьи я смог ознакомиться с работой: Мищенко Е.В. «Полярный исследователь»: палимпсест Бродского (в кн.: Иосиф Бродский: Сборник научных трудов и материалов / Ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. [Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»]. М., 2012. С. 218–224), выводы которой отчасти совпадают с моими.

«РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РОМАНС» ИОСИФА БРОДСКОГО: СЕМАНТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПОДТЕКСТЫ¹

Это стихотворение Иосифа Бродского, ценность которого взыскательный автор признавал позднее – в отличие от абсолютного большинства других поэтических текстов, написанных им в юности², неоднократно становилось предметом интерпретации и пристального анализа. Наиболее убедительными мне представляются идеи и наблюдения О.А. Лекманова. Заметив, что «[в] первой строфе этого стихотворения читателю задается загадка: о каком таком “кораблике” и одновременно “фонарике” идет речь?»³, О.А. Лекманов истолковывает образы «ночной кораблик негасимый / из Александровского сада» и «ночной фонарик нелюдимый» как метафорические именованья двух реальных объектов – луны и «позолоченного флюгера-“кораблика” на здании Главного Адмиралтейства (один из наиболее распространенных символов Петербурга/Ленинграда – эмблема Ленфильма)»⁴. Он также верно подметил, что в стихотворении Бродского топографические и литературные (восходящий к Достоевскому колористический атрибут города – желтый цвет, ассоциирующееся также с Петербургом Достоевского упоминание о «хоре <...> пьяниц») реалии Петербурга/Ленинграда сплетены с московскими атрибутами (Ордынка – данный намеком московский адрес Анны Ахматовой⁵). Сплетены так, что в одном случае деталь городской топографии оказывается одновременно и петербургской, и московской («Александровский сад»). «Само посвящение “Рождественского романа” ленинградцу с именем Евгений (и “речной” фамилией Рейн), вкупе с многочисленными “речными” мотивами стихотворения, возможно отсылает читателя к классической петербургской поэме “Медный всадник”. И уже совершенно очевидным кажется то обстоятельство, что ночная Москва, какой она предстает в стихотворении Бродского:

Плывет в тоске необъяснимой
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц...

чрезвычайно напоминает Петербург, каким он описывался создателями так называемого “петербургского текста” – Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Андреем Белым... Почти прямой цитатой из

Достоевского выглядит строка о “желтой лестнице печальной” из четвертой строфы “Рождественского романа»»⁶.

Соглашаясь с этим истолкованием, добавлю еще некоторые соображения в его поддержку. Мотив плывущего по небу, как по морю, месяца, возможно, навеян фетовским стихотворением «Месяц зеркальный плывет по лазурной пустыне»⁷. Колористический атрибут *желтая* действительно характерен для цветовой гаммы Петербурга Достоевского, хотя как раз «желтой лестницы печальной», упоминающейся в «Рождественском романсе», у него нет. (Зато лестница – один из главных локусов петербургского пространства в «Преступлении и наказании».) В «Преступлении и наказании» есть 30 лексем с корнем желт- (желтый/желтенький/желтоватый); это кацавейка Алены Ивановны, обои (несколько раз), мебель (несколько раз), диван (два раза), лицо (несколько раз), каморка Раскольников, стакан, сахар, вода (чай), «желтый билет» (несколько раз), домики, банкнота, «желтовато-черное пятно» – след от удара копытом на теле Мармеладова⁸. Для сравнения – в «непетербургских» романах или в произведениях, действие которых лишь частично разворачивается в столице, частотность таких лексем ниже: в «Бесах» – 15 раз, в основном портреты; в «Идиоте» – 9, также в основном портреты; в «Братьях Карамазовых» – 24 раза, почти все случаи – портретные характеристики. В качестве атрибута интерьера ни в одном из этих произведений желтый цвет не фигурирует.

Стоит добавить, впрочем, что желтый цвет как атрибут Петербурга может отсылать у Бродского не столько непосредственно к Достоевскому, сколько к поэзии Серебряного века. Эту цветовую характеристику прямо акцентировал как признак имперской столицы Иннокентий Анненский в стихотворении «Петербург»:

Жёлтый пар петербургской зимы,
Жёлтый снег, облипающий плиты...
Я не знаю, где *вы* и где *мы*,
Только знаю, что крепко мы слиты⁹.

Желтая цветовая гамма характерна также и для ахматовского Петербурга: «Над дворцом черно-желтый стяг» («Поэма без героя»)¹⁰; «Вижу выцветший флаг над таможней / И над городом жел-

тую муть»¹¹. Черно-желтая гамма была для Ахматовой устойчивой характеристикой Петербурга/Ленинграда и в постимперское, советское время. Лидия Чуковская записала ее слова о ленинградской луне и черной воде, сказанные 27 сентября 1939 года: «– Ленинград вообще необыкновенно приспособлен для катастроф, – сказала Анна Андреевна. – Эта холодная река, над которой всегда тяжелые тучи, эти угрожающие закаты, эта оперная, страшная луна... Черная вода с желтыми отблесками света. Все страшно. Я не представляю себе, как выглядят катастрофы и беды в Москве: там ведь нет всего этого»¹². Возможно, что-то подобное мог слышать намного позднее от Ахматовой и Бродский.

Ахматовский подтекст в данном случае можно признать, наверное, главным. Бродский познакомился с Анной Ахматовой меньше чем за полгода до написания стихотворения, 7 августа 1961 года¹³. Согласно позднейшим воспоминаниям Бродского, это знакомство, правда не сразу, произвело, в его сознании настоящий переворот¹⁴. Позднее он говорил: «Всё, что я делаю, что пишу, – это в конечном счете и есть рассказ об Ахматовой»¹⁵. И утверждал: «Ей я обязан девяносто процентами взглядов на жизнь (лишь десять – мои собственные) <...>»¹⁶. По признанию самого Бродского, Ахматова в его присутствии «множество раз» читала «Поэму без героя»¹⁷. Между тем «Поэма без героя», в которой Петербург представлен в черно-желтой гамме императорского штандарта, – это в высшей степени петербургская поэма, на что должен был обратить внимание Бродский, который в 1961 году мог слышать чтение автором текста ее третьей редакции. «Рождественский романс» написан по московским впечатлениям Бродского 28 декабря 1961 года¹⁸. Этот декабрь он провел в Москве¹⁹, однако видаться там с Ахматовой не мог: она в это время находилась в ленинградской больнице²⁰.

Черно-желтый Петербург, окрашенный в цвета императорского штандарта, задолго до Анны Ахматовой встречается в стихотворении Осипа Мандельштама «Дворцовая площадь»:

Только там, где твердь светла,
Черно-желтый лоскут злится,
Словно в воздухе струится
Желчь двуглавого орла²¹.

Но это стихотворение, включенное Мандельштамом во второе издание «Камня», было запрещено цензурой²²; Бродский его знать в 1961 году, очевидно, не мог. По собственному признанию С.М. Волкову, автор «Рождественского романа» познакомился с поэзией Мандельштама в 1960 или в 1961 году. Воздействие было ошеломляющим. Прочитал он в то время только стихи, напечатанные в двух сборниках – в «Камне» и в «Tristia»²³.

Однако он мог знать другое мандельштамовское стихотворение – «Петербургские строфы», в котором столица империи тоже окрашена в желтый:

Над желтизной правительственных зданий
Кружилась долго мутная метель...²⁴

Этот текст вошел во все три издания «Камня» (1913, 1916, 1923). Бродский в интервью С.М. Волкову назвал это стихотворение одним из двух мандельштамовских поэтических текстов, производивших на него в юности «особенно сильное впечатление»²⁵.

Возможно, еще одним литературным подтекстом – претекстом «Рождественского романа» является мандельштамовский «Ленинград», где есть строка «Рыбий жир ленинградских ночных фонарей», в которой упомянут опять-таки желтый цвет как признак города²⁶. Текст стихотворения был издан в 1932 году в «Литературной газете», до этого оно распространялось в списках²⁷. Не исключено, что Бродский мог узнать его от Ахматовой. На знакомство с «Ленинградом» косвенно указывают совпадения в «Рождественском романе»: «мертвецы», «желтая лестница» (у Мандельштама тоже «мертвецы» и «черная лестница», составляющая оппозицию к «парадной», притом что «черная» в цветовом значении входит в петербургский колористический комплекс «черно-желтый»).

Упоминание о желтом цвете в «Рождественском романе» глубоко не случайно. Он не относится к числу любимых в поэтической палитре Бродского: по интенсивности занимает шестое место (62 употребления), уступая белому, черному, зеленому, синему и красному²⁸.

Вернемся к толкованию «Рождественского романа» О.А. Лекмановым. Его общий вывод: мотивы стихотворения «двоятся, ускользают от однозначного истолкования»²⁹, – конечно же, спра-

ведлив. Однако эта интерпретация не объясняет того факта, почему рождественская тема в стихотворении оказалась связана с мотивом неразличимости, слияния Петербурга и Москвы, с аллюзией на Ахматову («и выплывает на Ордынку / такси с больными сидоками»³⁰), с любовной темой – в том числе со свадебным мотивом («спешит по улице невзрачной / любовник старый и красивый»; «Полночный поезд новобрачный / плывет в тоске необъяснимой»; «плывет красotka записная, / своей тоски не объясняя») и с темой еврейской («блуждает выговор еврейский / на желтой лестнице печальной»). И каким образом связаны между собой столь разнородные образы стихотворения: кораблик, «на розу желтую похожий», пьяницы, пчелы, свадебный поезд, желтая лестница?

Ассоциации на поверхностном уровне легко обнаруживаются: сам О.А. Лекманов отметил семантическую связь между неназванной луной, пчелами и свадьбой (медовый месяц, причем в последнем случае обнаруживаются переключки с поэзией Анны Ахматовой³¹). Еврейскую тему интерпретатор стихотворения связал с синагогой на Неглинной, а лестницу понял как ступени ее крыльца. Однако в таком случае получается, что текст Бродского не подчиняется собственной поэтической логике, а безвольно и беспричинно следует за московской топографией³². В действительности еврейская тема может быть связана с петербургской/ленинградской через такой признак, как желтый цвет. По мнению Джейн Нокс, в «Рождественском романе» поэт снимает оппозицию иудаизм – христианство, представляя еврейские звуки («выговор еврейский»), запахи («пахнет сладкою халвою») и краски («желтый» – вслед за Мандельштамом – как еврейский цвет)³³.

Стихотворение Бродского построено на инвариантном мотиве медиации, перехода границы³⁴. Преодолеваются целая череда оппозиций. Во-первых, это преодоление оппозиции Москва ↔ Петербург/Ленинград: лирический герой – петербуржец/ленинградец в Москве, Анна Ахматова – петербурженка в Москве³⁵, Александровский сад – и приадырмалтейский, и прикремлевский одновременно. Во-вторых, это снятие оппозиции русское ↔ еврейское: лирический герой – еврей и русский поэт, отдающий дань признательности русской поэзии и ее великой представительнице Анне Ахматовой, откликающийся в тьме советской ночи на голоса поэтов Серебряного века, чьи произведения становятся лите-

ратурными подтекстами его стихотворения. Его «выговор еврейский» блуждает как будто бы на лестнице дома на Ордынке, где останавливалась Ахматова, приезжая в Москву, роза, на которую похож «кораблик», ассоциируется с ахматовской поэзией (о чем будет сказано ниже), но при этом окрашена в «еврейский» желтый цвет. В-третьих, это преодоление оппозиции счастье/радость ↔ печаль/горе: Мир «Рождественского романа» печален («Плывет в тоске необъяснимой»), но эта печаль, отсылающая к элегической традиции, словно преодолевается обещанием перемены или по крайней мере надеждой на счастье:

Твой Новый Год по темно-синей
волне средь моря городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будет свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.

Правда, эта надежда, связанная с верой в Новый год как начало *другой* жизни сомнительна, если не иллюзорна: качание вправо и влево, означающее, по-видимому, не столько качку вагона или воображаемой лодки («кораблика»), как считает О.А. Лекманов (хотя и ее тоже), сколько движение маятника³⁶, не направленно, являясь чередой повторяющихся, возвратных и потому безысходных движений: если и будут «свет и слава», то потом – опять тоска³⁷. Здесь непреодоленная бинарность (правое ↔ левое) торжествует над снятием оппозиций.

В-четвертых, это преодоление оппозиции мужское ↔ женское («красотка записная» и «любовник старый и красивый», «полночный поезд новобрачный»). Лексема *поезд* может быть понята и как архаизм, означающий «свадебная процессия в санях», и как обозначение полночного поезда, на котором лирический герой путешествует из Петербурга/Ленинграда в Москву и/или обратно. Таким образом, это один из примеров снятия оппозиции прошлое ↔ настоящее посредством омонимической игры (о снятии этой оппозиции будет сказано ниже). Вместе с тем происходит снятие оп-

позиции Москва ↔ Петербург/Ленинград благодаря мерцающему в тексте мотиву брака двух столиц. (Ср. обыгрывание мужского грамматического рода имени Петербурга и женского – имени Москвы в «Петербургских записках 1836 года» Николая Гоголя³⁸.)

В-пятых, это снятие оппозиции прошлое ↔ настоящее: «мертвецы стоят в обнимку с особняками», в такси едут «седоки», словно в карете или коляске, «красотка записная» и «любовник старый и прекрасный» отсылают не столько к кощунственно преломленным образам Девы Марии и Иосифа, как считает О.А. Лекманов³⁹, сколько к любовникам из ахматовской «Поэмы без героя» и – шире и дальше – к любовникам «галантного века». Между прочим, определение «старый» может означать отнюдь не возраст любовника, а его принадлежность к «старому времени». Образы спешащих персонажей перекликаются также с фрагментом из «Евгения Онегина», посвященным Петербургу – впрочем (Бродский «переворачивает» время), не ночному, а утреннему: «С кувшином охтинка спешит»⁴⁰.

«Мертвецы», что «стоят в обнимку с особняками» в «Рождественском романсе» – это, скорее, не новостройки, как считает О.А. Лекманов⁴¹, и не статуи, как полагает один из его комментаторов⁴², а именно мертвецы (призраки) – обитатели этих особняков⁴³.

Все эти оппозиции преодолеваются или словно преодолеваются благодаря поэтическому воображению. Тема поэзии ассоциативно вводится в текст благодаря упоминанию о «пчелином хоре». «<...> Пчела соотнесена с *душой*, как в учении орфиков и во многих других, в том числе славянских, традициях <...>. В мифах *пчела* также связана с *поэтом* (ср. мандельштамовское *как пчелы, лирики слепые*), *сходящим в царство мертвых*, дабы обрести высшую творческую силу». Кроме того, *пчела*, как и *роза*, ассоциируется с Марией. В финале «Божественной комедии» небесная роза объединяет все души в праведников, причем Мария – ее высший лепесток. В мистическую розу, как пчелы, спускается рать ангелов <...>»⁴⁴. Поэты уподоблены пчелам у Платона⁴⁵ и Горация, затем у Ронсара, Шенье, Клоделя⁴⁶ и далее, например у Фета («Моего тот безумства желал, кто смежал...»⁴⁷ и другие стихотворения) или у Мандельштама («Черепаша», или «На каменных отрогах Пиэрии...» – «как пчелы, лирики слепые», «Сестры – тяжесть и нежность...»⁴⁸, «Возьми на радость из моих ладоней...»). Метафора пчелы-песни встречается у современника Мандельштама Алексея Ганина⁴⁹.

Но образ пчелы может быть амбивалентным. В мандельштамовском стихотворении «Возьми на радость из моих ладоней...» богиня Персефона «олицетворяет (represents) лето и жизнь, и пчелы – ее посланницы Человеку»⁵⁰. Однако одновременно они связаны с темнотой и смертью: «Возьми на радость из моих ладоней / Немного солнца и немного меда, / Как нам велели пчелы Персефоны...», «Возьми ж на радость дикий мой подарок – / Невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел, мед превративших в солнце»; «Они шуршат в прозрачных дебрях ночи»; «Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы, / Что умирают, вылетев из улья» («Возьми на радость из моих ладоней...»)⁵¹. Приписывание пчелам неспособности жить, вылетев из улья, и надделение их «ночной» семантикой противоречит энтомологии, но мотивировано связью образа поэта с ночным уединением⁵².

В этом мандельштамовском стихотворении образ пчел наделен эротическими коннотациями, которые могли быть также значимы для Бродского – автора «Рождественского романса», вплетающего в свой текст и мотив поэзии, и мотив любви.

Эротические коннотации вообще характерны для образа пчелы в поэзии. К.Ф. Тарановский⁵³ указал на строки Державина «Хлоя, жала, улаждает, / Как пчелиная стрела: Мед и яд в меня вливает, / И, томя меня, мила»⁵⁴ («Мщение» – перевод стихотворения Иоганна Николая Гётца; образ восходит к роману Лонга «Дафнис и Хлоя»⁵⁵) и на его же «Пчелку»: «Пчелка золотая! / Что ты жужжишь? Все вокруг летая / Прочь не летишь: / Или ты любишь / Лизу мою»; «Пчелка золотая! / Что же ты жужжишь? / Слышу, вздыхая, / Мне говоришь: / К меду прилипнув, / С ним и умру»⁵⁶.

В «Возьми на радость из моих ладоней...» пчелы также ассоциируются с временем: «Их пища – время, медуница, мят...»⁵⁷, а время – главная тема «Рождественского романса».

Стихотворение Мандельштама «На каменных отрогах Пиэрии...» вошло в «Tristia» и во «Вторую книгу». «Сестры – тяжесть и нежность...» – во «Вторую книгу», «Возьми на радость из моих ладоней...» – также во «Вторую книгу»⁵⁸. Таким образом, Бродский, к концу 1961 года, возможно, все эти стихотворения знал⁵⁹.

Образ пчелы неразрывно связан с образом розы. Так, например, они соотнесены в упоминавшемся фрагменте из «Божественной комедии» Данте Алигьери:

Так белой розой, чей венец раскрылся,
Являлась мне святая рать высот,
С которой агнец кровью обручился;

А та, что, рея, видит и поет
Лучи того, кто дух ее влюбляет
И ей такую мощной быть дает,

Как войско пчел, которое слетает
К цветам и возвращается потом
Туда, где труд их сладость обретает,

Витала низко над большим цветком,
Столь многолистным, и взлетала снова
Туда, где их Любви всевечный дом.

(«Рай», XXXI, 1–12, пер. М.Л. Лозинского⁶⁰).

Образ розы, присутствующий в стихотворении Бродского в форме сравнения («кораблик, на розу желтую похожий»), ассоциативно соединен с мотивом пчелы и одновременно – именно в этом контексте, содержащем упоминание Анны Ахматовой, – отправляет к ахматовским стихам, в которых роза символизирует красоту и истинную, классическую поэзию. Так происходит в строках «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли, / Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ. / Одичалые розы пурпурным шиповником стали» из стихотворения «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...»⁶¹ и в строке «Я к розам хочу, в тот единственный сад» из стихотворения «Летний сад»⁶². В «Рождественском романсе» роза может ассоциироваться именно с ахматовской поэзией также потому, что «красный розан в волосах» – деталь образа Ахматовой в посвященном ей стихотворении Александра Блока («Анне Ахматовой»).

«Классическая роза» – метафора истинной, высокой поэзии в стихотворении Владислава Ходасевича «Петербург»; его автор говорит о себе: «Привил-таки классическую розу / К советскому дичку»⁶³. Поэзия Ходасевича – один из наиболее значимых подтекстов лирики Бродского⁶⁴, а строка о «классической розе» цитируется в эссе «Путешествие в Стамбул» и в его английском варианте

«Flight from Byzantium» («Бегство из Византии») – во втором случае автор эссе прямо упоминает имя Ходасевича⁶⁵. «Петербург» Ходасевича – стихотворение, значимое для Бродского и благодаря названию, и благодаря мотиву сохранения классической традиции, однако уверенно утверждать, что оно входит в состав интертекста «Рождественского романа», нельзя, так как неизвестно, был ли знаком Бродский в 1961 году с поэзией автора «Европейской ночи».

Мотив пьянства в контексте стихотворения Бродского может иметь дополнительный смысл, ассоциироваться с поэтическим вдохновением. «Трезвое <...> пианство»⁶⁶ – навеянная Пиндаром метафора вдохновения в «Оде торжественной о сдаче города Гданска» Василия Тредиаковского – первой русской торжественной оде. Мед, вино, «Бахуса службы» и поэзия образуют единое ассоциативное поле в мандельштамовском стихотворении «Золотистого меда струя из бутылки текла...»⁶⁷, которое в 1961 году Бродскому было точно знакомо, так как входило в прочитанный им сборник «Tristia»⁶⁸.

Амбивалентен образ вина в знаменитом стихотворении Блока «Незнакомка»⁶⁹. В частности, вино ассоциируется с поэтическим вдохновением и воображением. В пятой строфе вино перифрастически названо «влагой терпкой и таинственной». Эпитет «терпкая» и еще больше эпитет «таинственная» придают вину особенный ценностный смысл, но при этом вино, словно это всего лишь напиток, «оглушает», опьяняет в буквальном смысле слова. Предметны и отталкивающие «пьяницы с глазами кроликов». Но в одиннадцатой строфе мотив опьянения приобретает вновь символистский смысл некоего преображения души («И все души моей излучины // пронзило терпкое вино»), хотя ощущаемое откровение представлено размытым, неопределенным и несколько сомнительным: «тайны» – «глухие», а «солнце» – «чье-то». Тем не менее и эти «тайны», и «солнце» явно противопоставлены скучному, пошлому миру. «Глухие тайны» контрастируют с диким и глухим воздухом дачной местности из второй строки, а «солнце» – с бессмысленным кривящимся «диском» из двенадцатой. Соответственно, и финальное утверждение «Я знаю: истина в вине» отнюдь не звучит как простое согласие с возгласом пьяниц-пошляков «In vino veritas».

Л. К. Долгополов полагает, что «Незнакомка – лишь *смутное видение*, возникшее в пьяном мозгу поэта, призрак, созданный хмельным воображением»⁷⁰. На мой взгляд, такая однозначная трактов-

ка не учитывает символистского подтекста мотива вина. У символистов вино соотносится с солнцем, это его метафора-символ, как бы его манифестация и энергия. Так, Андрей Белый выстраивает в один семантический ряд солнце, золотое руно из греческого мифа об аргонавтах и вино: «Вино // мировое // пылает // пожаром // опять: то огненным шаром // блистать // выплывает // руно // золотое, // искрясь» («Золотое руно», 2)⁷¹.

Солнечное вино искрится в стихотворении Андрея Белого «На горах». В нем представлен Горбун, который «в небеса запустил / ананасом» – солнцем⁷². Это «отмеченный особой приметой жрец, заклинающий стихии и приводящий космические силы в динамическое состояние (“Говорил // низким басом. // В небеса запустил // ананасом”), сочетающий небо и землю, холод и огонь <...> лирический субъект, предающийся “мистическому пьянству” и пребывающий в доверительно-игровых (“жизнетворческих”) отношениях с “горбуном седовласым”:

Я в бокалы вина нацедил,
я, подкравшись боком,
горбуна окатил
светопенным потоком»⁷³.

Солнце и вино «взаимоперетекают» друг в друга и в поэзии Вячеслава Иванова: «Как стремительно в величье бега Солнце! // Как слепительно в обличье снега Солнце!»; «Как пьянительно кипит у берега Солнце!»; «Солнце – сочность гроздий спелых» («Солнце»)⁷⁴. Солнце обращается к сердцу – своему alter ego в мире людей: «Истекаешь неисчерно, // Поникаешь страстотерпно <...> Весь ты – радость, ранним-рано, // Брат мой, – весь ты кровь и рана // На краю вечероном!» («Завет Солнца»)⁷⁵. В образе вина просвечивают литургическая символика (таинство Причастия) и ассоциации (страстотерпчество) с Крестной Жертвой Иисуса Христа.

С какими именно лирическими текстами, содержащими мотив поэтического вдохновения как опьянения, был знаком Бродский ко времени создания «Рождественского романа», не существенно. (Символистов он позднее недолго любил, «Незнакомку», очевидно, прочитал в юности; блоковские пьяницы и пьяницы из «Рождественского романа» «аукаются», отчасти принадлежат к

одной литературной компании – только у Бродского они вместе с сомнамбулами, красоткой, любовником принадлежат не пошлой повседневности, а высокой фантазии.) Фактически этот мотив был литературным топосом. Вдохновение как опьянение – частная реализация более общего мотива поэтического творчества как безумства, исступления, который возник еще в античности – у Платона, Горация, Овидия⁷⁶. В платоновском диалоге «Ион» говорится о поэтах как об «одержимых божественным вдохновением», подобных корибантам, которые «пляшут в исступлении», и вакханкам – служительницы Вакха, «когда одержимы, черпают из рек мед и вино, а в здравом уме так не бывает». У поэтов бог «отнимает рассудок и делает их своими слугами, божественными вещателями и пророками, чтобы мы, слушая их, знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает нам свой голос»⁷⁷. Гораций в одной из од (III; XXV), изображая вдохновение, восклицает: «Вакх, я полон тобой»⁷⁸.

Эхо этих текстов Бродский не мог не слышать. Кроме того, трактовка вдохновения как одержимости и исступления, бывшая также и романтическим штампом, естественным образом должна была вновь порождать или актуализировать в сознании Бродского древнюю метафору вдохновение-опьянение.

Связь «Рождественского романса» с петербургским локусом имеет глубокий смысл. Петербург в представлении Бродского – город, обладающий свойством поэтической креативности: «Как это нередко случается с человеком перед зеркалом, город начал впадать в зависимость от своего объемного отражения в литературе. Не то чтобы он недостаточно совершенствовался (хотя, конечно, недостаточно!), но с врожденной нервозностью нарциссизма, город впиался все более и более пристально в зеркало, проносимое русскими писателями, – перефразируя Стендаля, – сквозь улицы, дворы и убогие квартиры горожан. Порой отражаемый пытался поправить или просто разбить отражение, что сделать было проще простого, поскольку почти все авторы тут же и жили, в городе. К середине 19 столетия отражаемый и отражение сливаются воедино: русская литература сравнивалась с действительностью до такой степени, что когда теперь думаешь о Санкт-Петербурге, невозможно отличить выдуманное от доподлинно существовавшего» (эссе «Путеводитель по переименованному городу»⁷⁹).

Петербург удивительно подходил к теме иллюзорности, пронизывающей текст «Рождественского романса». Произведения, посвященные городу и образующие так называемый Петербургский текст (понятие, введенное в научный обиход В.Н. Топоровым), воплощали и варьировали эту тему: в Петербургском тексте происходит «двоение», «сущее и не-сущее меняются местами, притворяются одно другим, смешиваются, сливаются, подразнивают наблюдателя (мираж, сновидение, призрак, тень, двойник, отражения в зеркалах, “петербургская чертовня” и под.)»⁸⁰.

При этом в границах Петербургского текста сформировалась соотнесенность двух российских столиц: оправдана «постановка вопроса о том общем, что объединяло Петербург и Москву. <...> ...[По] существу явления Петербурга и Москвы в общероссийском контексте, в разных его фазах, были, конечно, не столько взаимоисключающими, сколько в з а м о д о п о л н я ю щ и м и, подкрепляющими и дублирующими друг друга» – в частности, как два столичных города⁸¹.

Владимир Вейдле выделил в русской поэзии особенное течение – «петербургскую поэтику», причислил к ней акмеистов (в том числе и Анну Ахматову и Осипа Мандельштама) и Бродского⁸². Особенность «петербургской поэтики» – требование «предметности, а вместе с нею и большей точности, более строгой взвешенности, а тем самым и большей скромности слова» в сравнении с символистами⁸³. Соглашаясь с Вейдле, к «петербургской поэзии», вдохновленной, если не созданной «градом Петровым», причислил Ахматову и Мандельштама и сам Бродский в эссе «Путеводитель по переименованному городу»⁸⁴. Ахматова и Мандельштам относятся к числу русских поэтов, наиболее значимых для автора «Рождественского романса»⁸⁵. С Мандельштамом его роднит приверженность петербургской теме⁸⁶ и «тоска по мировой культуре», хотя «[в] той же мере, в какой Мандельштам – “сын цивилизации”, Бродский – сын цивилизации (и истории), прекратившей течение свое». Бродскому «надлежало заново связать распавшееся время – стихами, да и прозой, которые строились на обломках памяти в полной пустоте»⁸⁷.

И петербургская тема, и сложная игра с литературными подтекстами, поданными как классические, и сочетание предметности с зашифровыванием глубинной семантики текста, с иносказа-

нием, и соединение автобиографичности с поэтической условностью – все эти особенности сближают стихотворение Бродского с поэзией акмеистов⁸⁸. «Рождественский романс» – попытка воскрешения классической традиции и старой жизни, прежнего времени. Попытка осознанно иллюзорная. В стихотворении Бродского есть такие странные строки, кажется, никем пока что не объясненные: «ночной кораблик» – луна плывет «над головой своих любимых, / у ног прохожих». Эта картинка совершенно сюрреалистическая: луна одновременно оказывается над головами и у ног. (Объяснить такое двоение «ночного кораблика» тем, что подразумеваются ночное светило и его отражение, не получится: город – зимний, на вагоне «дрожит снежинка», так что отражаться луне попросту не в чем – нет ни открытой речной воды, ни луж.) Очевидно, в этом стихотворении две разных луны – одна плывет в воображаемом виртуальном мире «своих любимых» – сомнамбул, пьяниц, поэтов, другая «путается» в ногах – обывателей «прохожих».

Литературные подтексты в «Рождественском романсе» не эксплицированы, не выявлены посредством «прямых» цитат или аллюзий, они даны ассоциативно. Их узнавание предполагает не уверенность, а догадку⁸⁹. Они не закреплены за текстом, а мерцают и «плывут», перетекая друг в друга и теряясь. Впрочем, такая игра подтекстов как раз в духе и в стиле акмеистов – Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама⁹⁰.

Стихотворение, названное «романсом», что предполагает отнесенность простоту и прозрачность текста, оказывается сложным и «темным», мерцающим и переливающимся своими литературными подтекстами.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Текст и традиция: Альманах. Т. 3 / Гл. ред. Е. Водолазкин. СПб., 2015.

¹ Понятие подтекст употребляется в значении, принятом в работах К.Ф. Тарановского и О. Ронена: «источник повторяемого элемента <...> текст, диахронически соотнесенный с исследуемым». – Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Ро-

нен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. 26, см. также с. 27–28. В качестве синонима используется понятие претекст. Для обозначения системы литературных подтекстов я использую понятие интертекст. Стихотворение Бродского цитируется без указания страниц по изд.: Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 115–116. Ср.: I; 150–151.

² Оценка «Рождественского романса» самим Бродским была весьма высокой. Заявляя, что «[до] 1963 года почти все – лажа», он в 1972 году делал исключение всего для двух стихотворений, написанных в ранние годы, – для «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...» и для «Рождественского романса». – Венцлова Т. О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе // Иосиф Бродский: Проблемы поэтики: Сборник научных трудов и материалов / Ред.: А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. М., 2012. («Новое литературное обозрение». Серия «Научная библиотека». Вы. 111). С. 404.

³ Из поста О.А. Лекманова в «Живом журнале». – URL: <http://brodsky.livejournal.com/177513.html>.

⁴ Лекманов О.А. Луна и река в «Рождественском романсе» Иосифа Бродского // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 347.

⁵ «На Ордынке жила семья Ардовых, у которых обычно останавливалась, приезжая в Москву, Ахматова <...>». – Лосев Л.В. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 441. Большая Ордынка, д. 17, кв. 13 – квартира писателя Виктора Ардова и его жены актрисы Нины Ольшевской. Этот московский локус стал одним из самых дорогих для Ахматовой мест. В середине лета 1961 года она гостила у Ардовых; сохранилась ее дарственная запись на книге «Стихотворений»: «Моей светлой Нине ее Ахматова. Дана на Ордынке 13 июля 1961». – Герштейн Э. Нина Антоновна: Беседы об Ахматовой с Н.А. Ольшевской-Ардовой // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 90. Упоминание Ордынки может также намекать на татарские корни Ахматовой и на ее псевдоним.

⁶ Лекманов О.А. Луна и река в «Рождественском романсе» Иосифа Бродского. С. 346.

⁷ Фет А. Стихотворения. Проза. Письма / Вступ. ст. А.Е. Тархова; сост. и примеч. Г.Д. Аслановой, Н.Г. Охотина и А.Е. Тархова. М., 1988. С. 112.

⁸ Подсчеты принадлежат мне. Основные примеры употребления слов с корнем *желт-* см. в статье: Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архайческими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 203, 245, примеч. 33.

- ⁹ Анненский И. Стихотворения и трагедии / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Федорова. Л., 1990. («Библиотека поэта». Большая серия. 3-е изд.). С. 186.
- ¹⁰ Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / Сост., подгот. текста, коммент. и статья С.А. Коваленко. С. 139.
- ¹¹ Там же. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. С. 117.
- ¹² Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. 5-е изд., испр. и доп. / Публ. Е.Ц. Чуковской: Краткие примеч. Е.Б. Ефимова, Ж.О. Хавкиной, Е.Ц. Чуковской. М., 1997. Т. 1: 1938–1941. С. 53.
- ¹³ Полухина В. Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск, 2012. С. 52; см. об этом знакомстве: Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. Торонто; М., 2005. (Toronto Slavic Library. Vol. 2). С. 142.
- ¹⁴ См.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. ст. Я. Гордина. М., 1998. С. 224–225.
- ¹⁵ Бродский И: Большая книга интервью / Сост. В. Полухиной. М., 2000. С. 120. («Настигнуть утраченное время». Интервью Джону Глэду).
- ¹⁶ Там же. С. 471 (Судьба страны мне далеко не безразлична». Интервью Ю. Коваленко).
- ¹⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 233.
- ¹⁸ Обоснование даты: Лосев Л.В. Примечания Т. 1. С. 440.
- ¹⁹ Полухина В. Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского. С. 54.
- ²⁰ См.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1961 (расширенная и уточненная электронная версия кн.: Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. 2-е, изд., испр. и доп. М., 2008). – URL: <http://www.akhmatova.org/bio/letopis.php?year=1961>.
- ²¹ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. / Сост. П.М. Нерлера; подгот. текста и коммент. А.Д. Михайлова и П.М. Нерлера; вступ. ст. С.С. Аверинцева. М., 1990. Т. 1. Стихотворения. Переводы. С. 103.
- ²² Мец А.Г. Комментарий // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / Вступит. статьи М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб., 1995. (Серия «Новая Библиотека поэта»). С. 526.
- ²³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 225.
- ²⁴ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 84.
- ²⁵ См.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 225.
- ²⁶ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 168. О связи желтого с Петербургом в «Ленинграде» и о его траурной (вместе с черным) семантике см.: Левин Ю.И. О. Мандельштам. Разбор шести стихотворений.

2. «Ленинград» // Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 19–20, примеч. 3.
- ²⁷ См.: Мец А.Г. Комментарий. С. 577.
- ²⁸ Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: Перцептивный аспект. Диссертация <...> кандидата филологических наук. Смоленск, 2014. С. 25. При этом он не несет пейоративных коннотаций в отличие от желтого, например, в поэзии Александра Блока и Анны Ахматовой (Там же. С. 32). Одно из его коннотативных значений – ‘старость, ветхость’ (Там же. С. 34).
- ²⁹ Лекманов О.А. Луна и река в «Рождественском романсе» Иосифа Бродского. С. 346.
- ³⁰ Характеристика седоков как больных может быть мотивирована не только болезнью, которую переживала Ахматова в это время (в мае–июне 1960 года она была госпитализирована с сердечными болями в московскую больницу, вскоре после выхода из нее попала в ленинградскую больницу с приступом аппендицита; см.: Тименчик Р. Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 120–121 и примеч. 135 на с. 487–488.), но и болезнью – метафорической – как инвариантным мотивом ее стихов. См. об этой теме Ахматовой: Щеглов Ю.К. Черты поэтического мира Ахматовой // Щеглов Ю.К. Проза. Поэзия. Поэтика: Избранные работы / Составители А.К. Жолковский и В.А. Щеглова. М., 2012. («Новое литературное обозрение». Серия «Научная библиотека». Вып. 107. С. 246 («томление, болезнь, усталость, угасание»). Ср. в стихах, посвященных Ахматовой: «Больная, тихая Кассандра» в «Кассандре» Осипа Мандельштама (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 118) и «Я на выси сознания направил свой бег / И увидел там деву, больную, как сон» в стихотворении Николая Гумилева «Пять могучих коней мне дарил Люцифер...» (Анна Ахматова: Pro et contra. Антология / Сост., вступ. ст., примеч. Св. Коваленко. СПб., 2001. Т. 1. С. 750).
- ³¹ Отмечено в посте О.А. Лекманова в «Живом журнале». – URL: <http://brodsky.livejournal.com/177513.html>.
- ³² К тому же, как указал один из комментаторов поста О.А. Лекманова в Интернете, лестница, на которой «блуждает выговор еврейский», явно находится не вне, а внутри помещения. – URL: <http://brodsky.livejournal.com/177513.html>.
- ³³ Knox J.E. Iosif Grodskii's Affinity with Osip Mandel'stam: Cultural Links with the Past. PhD Dissertation. The University of Texas and Austin, 1978. P. 280. Подразумевается черно-желтый цвет иудейского молитвенного покрывала – талеса, о котором говорится в «Шуме времени» (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 13, 21), а также в мандельштамовских стихотворениях «Эта ночь непоправима...» и «Среди священников левитом молодым...» (Там же. Т. 1. С. 114 и 118). О черно-желтом как о

цвете талеса у Мандельштама см.: *Ronen O. Mandelstam, Osip Emilyevich (1891–38?)* // *Encyclopedia Judaica. Yearbook 1973. Jerusalem, 1973. P. 295*; *Кацис Л.* Осип Мандельштам: Мускус иудейства. М.: Иерусалим, 2002. С. 23–5, 70–9, 179–80; *Дутли Р.* «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. – <https://lib.rus.ec/b/452135read>; *Вайман Н.* Митра мрака Осипа Мандельштама // кно. № 13 (<http://okno.webs.com/No10/vyman.htm>); *Видгоф Л.* Мир Мандельштама – как Талмуд // Глобальный еврейский on-line центр JEWISH.ru (<http://www.jewish.ru/culture/events/2014/01/news994322541.php>); Из гостевой книги журнала. «Хаос иудейский» в русской поэзии // Заметки по еврейской истории. 17 октября 2004 г. № 46 (<http://berkovich-zametki.com/Nomer46/Forum1.htm>).

³⁴ Повторяющийся глагол «плывет» (ср. об инвариантном мотиве движения в стихотворении: *Йованович М.* «Рождественские стихи» И. Бродского: вопросы циклизации // *Йованович М.* Избранные труды по поэтике русской литературы. Белград, 2004. С. 488) реализует именно семантику перехода.

³⁵ Правда, при этом само пребывание Ахматовой в Москве на католическое Рождество 1961 года не соответствует действительности, является иллюзорным, воображаемым: в это время она, как уже было сказано, находилась в ленинградской больнице.

³⁶ Обоснование этой трактовки – в том числе и свидетельствами миметической ритмической организации стиха в «Рождественском романсе» как «маятникообразной» – см. в работе: *Романов И.А.* «Лирический герой И. Бродского: Преодоление маргинальности. Диссертация <...> кандидата филологических наук. М., 2004. С. 141–142.

³⁷ В некотором смысле иллюзорно и событие Рождества, и не случайно стихотворение содержит новогодние, а не собственно рождественские реалии (ср.: *Лекманов О.А.* Луна и река в «Рождественском романсе» Иосифа Бродского. С. 348; *Лосев Л.В.* Примечания. С. 440). Ср. интересное понимание «необъяснимой тоски», принадлежащее Е.М. Петрушанской: «Отвечает ли традиционному тону святочной идиллии “Рождественский романс” Бродского? Не похоже. Но не от атмосферы ли неслучающегося Рождества “необъяснимая тоска”? Не от воображаемой ли близости колыбели Спасителя сквозное покачивание-раскачивание, пронизывающее все стихотворение? Благодаря тонким интонационным связям чрезвычайно музыкально, певуче это “плавание в тоске необъяснимой” в рождественской тоне, с “раскачиванием” между остро воспринимаемыми молодым поэтом впечатлениями, вплоть до “раскачивания” между реалиями Москвы и Ленинграда <...>». – *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004. С. 198. Ср. также характеристику стихотворения, принадлежащую В.А. Куллэ: «вполне романтическая усмешка поэта над тщетой и преходящестью земной су-

еты». – *Куллэ В.А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): Диссертация <...> кандидата филологических наук. М., 1996. Цит. по электронной версии: <http://www.liter.net/=kulle/evolution.htm>.

³⁸ «Москва женского рода, Петербург мужского. В Москве всё невесты, в Петербурге всё женихи». – *Гоголь Н.В.* Полное собрание сочинений [: В 14 т. М; Л.,]. 1958. Т. 8. С. 178.

³⁹ *Лекманов О.А.* Луна и река в «Рождественском романсе» Иосифа Бродского. С. 347. Именование Иосифа любовником все-таки выглядит немотивированным, даже если признавать здесь травестийный прием.

⁴⁰ *Пушкин <А.С.>* Полное собрание сочинений: В 10 т. Л. 1978. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 21. Ср.: VI; 20.

⁴¹ *Лекманов О.А.* Луна и река в «Рождественском романсе» Иосифа Бродского. С. 347.

⁴² Из комментариев к посту О.А. Лекманова в «Живом журнаде». – URL: <http://brodsky.livejournal.com/177513.html>.

⁴³ Ср., впрочем, такой фрагмент в эссе Бродского «Путеводитель по переименованному городу» – аргумент в пользу отождествления «мертвецов» с домами: ««Конечно, в наши дни даже казарменный стиль николаевской эпохи может согреть смятенное сердце эстета, поскольку он хотя бы хорошо передает дух времени. Но в целом это солдафонский, пруссацкий общественный идеал в российском исполнении, вкупе с безобразными доходными домами, втиснувшимися между классическими ансамблями, производит довольно обескураживающее впечатление». – *Бродский И.* Сочинения [: 7 т.]. СПб., 1999. Т. 5. С. 64, авториз. пер. с англ. Льва Лосева.

⁴⁴ *Венцлова Т.* Неустойчивое равновесие: Восемь русских поэтических текстов // *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М., 2012. («Новое литературное обозрение». Серия «Научная библиотека». Вып. 108). С. 532, выделено в оригинале. Об античных и средневековых значениях метафоры поэт/книжник – пчела см.: *Бирнбаум Х., Романчук Р.* Кем был загадочный Даниил Заточник? // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. 50. С. 686, примеч. 44.

⁴⁵ *Тарановский К.* Очерки о поэзии О. Мандельштама // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. М., 2000. С. 126

⁴⁶ *Nilsson N.-A.* Osip Mandel'stam: Five Poems. Stockholm, 1974. (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Russian Literature). P. 74.

⁴⁷ См. анализ этого стихотворения: *Венцлова Т.* Неустойчивое равновесие. С. 532–535.

⁴⁸ См. анализ этого стихотворения: *Тарановский К.* Очерки о поэзии О. Мандельштама. С. 126, 138.

⁴⁹ *Nilsson N.-A.* Osip Mandel'stam. P. 76.

⁵⁰ *Ibid.* P. 70.

- ⁵¹ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 131.
- ⁵² Nilsson N.-A. Osip Mandel'stam. P. 76.
- ⁵³ Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама. С. 145–146.
- ⁵⁴ Державин Г.Р. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общая редакция Д.Д. Благого / Примеч. В.А. Западова. Л., 1957. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 308.
- ⁵⁵ Тарановский К. Очерки о поэзии О. Мандельштама. С. 145.
- ⁵⁶ Державин Г.Р. Стихотворения. С. 245–246.
- ⁵⁷ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 131.
- ⁵⁸ См. о публикациях этих стихотворений: Мец А.Г. Комментарий. С. 553, 554, 560.
- ⁵⁹ Не очень ясно, что означает свидетельство поэта С.М. Волкову (см. примеч. 21), что он в 1960 или в 1961 году прочитал «Tristia»: идет ли речь о берлинском сборнике, о близкой ему по составу «Второй книге» или о разделе в «Стихотворениях» 1928 года.
- ⁶⁰ Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Пер. с итал. М., 1967. («Библиотека всемирной литературы». Серия первая. Т. 18. С. 510–511.
- ⁶¹ Ахматова А. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. Кн. 1 / Стихотворения. 1941–1959 / Сост., подгот. текста, коммент. и статья Н.В. Королевой. С. 202. Стихотворение было впервые опубликовано в 1958 году.
- ⁶² Там же. Т. 2. Кн. 2. С. 7. Стихотворение было впервые опубликовано в 1960 году, переиздано в 1961-м.
- ⁶³ Ходасевич В. Стихотворения / Вступит. статья Н.А. Богомолова; сост., подгот. текста и примеч. Н.А. Богомолова и Д.Б. Волчека. Л., 1989. («Библиотека поэта». Большая серия. 3-е изд.). С. 155.
- ⁶⁴ См. об этом: Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. («Новое литературное обозрение». Серия «Научная библиотека». Вып. 30). С. 371–380.
- ⁶⁵ См.: Бродский И. Сочинения [: В 7 т.]. Т. 5. С. 283; Brodsky J. Less than One: Selected Essays. N.Y., 1986. P. 395–396/
- ⁶⁶ Тредиаковский В.К. Избранные произведения / Вступит. статья и подгот. текста Л.И. Тимофеева; примеч. Я.М. Строчкова; подгот. текста поэмы «Феоптия» и примеч. к ней И.З. Сермана. М.; Л., 1963. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 129. Во второй, «хореической» редакции стихотворения используется выражение «странное пианство». – Тредиаковский В.К. Лирика, «Тилемахида» и другие стихотворения / Сост. Г.Г. Исаева, Г.Г. Глинина, Т.Ю. Громовой; предисл. Г.Г. Исаева, Г.Г. Глининой; коммент. Т.Ю. Громовой. Астрахань, 2007. С. 111.
- ⁶⁷ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 116.
- ⁶⁸ См. о публикациях этого стихотворения: Мец А.Г. Комментарий. С. 539, 547.

- ⁶⁹ Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. М.: Л., 1960. Т. 2. С. 185.
- ⁷⁰ Долгополов Л.К. Александр Блок: Личность и творчество. Л., 1978. С. 62.
- ⁷¹ Белый Андрей. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.В. Лаврова и Дж. Малмстада. СПб., 2006. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 82.
- ⁷² Там же. С. 130.
- ⁷³ Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М., 1995. («Новое литературное обозрение». Научное приложение. Вып. 4). С. 154.
- ⁷⁴ Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедии / Вступ. ст. А.Е. Барзаха; сост., подгот. текста и примеч. Р.Е. Помирного. СПб., 1995. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 224–225.
- ⁷⁵ Там же. С. 226.
- ⁷⁶ См. об этом мотиве: Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / Translated from the German by W.R. Trask. 7th print., with new afterword by P. Godman. Princeton University Press, 1990. (Bolling Series, XXXVI). P. 474–475.
- ⁷⁷ Платон. Сочинения: В 3 т. / Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. М., 1968. Т. 1. С. 138–139, пер. Я.М. Боровского.
- ⁷⁸ Гораций. Собрание сочинений / Вступ. ст. В.С. Дурова. СПб., 1993. С. 139, пер. Г.Ф. Церетели.
- ⁷⁹ Бродский И. Сочинения [: В 7 т.]. Т. 5. С. 61–62.
- ⁸⁰ Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ. С. 294.
- ⁸¹ Там же. С. 274, выделено в оригинале
- ⁸² Вейдле В. Петербургская поэтика // Вейдле В. Умирание искусства / Сост. и авт. послесл. В.М. Толмачев. М., 2001. С. 308–320.
- ⁸³ Там же. С. 314.
- ⁸⁴ Бродский И. Сочинения [: В 7 т.]. Т. 5. С. 64.
- ⁸⁵ Об отношении Бродского к поэзии Мандельштама см.: Венцлова Т. Бродский о Мандельштаме // Венцлова Т. Собеседники на пиру. С. 223–234.
- ⁸⁶ О петербургской теме у Мандельштама см. прежде всего: Сурат И. Петербургский сюжет Мандельштама // Звезда. 2008. № 5.
- ⁸⁷ Венцлова Т. Бродский о Мандельштаме. С. 226.
- ⁸⁸ Ср. характеристику акмеизма (точнее, фактически творчества Ахматовой и Мандельштама) в статье: Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature (Amsterdam). 1974. Vol. 7–8. P. 47–82. Понятие акмеизм, несомненно, не является строгим и достаточно условно; см. об этом: Лекманов О. А. Книга об акмеизме // Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. С. 9–16. Очень приблизительно установка акмеистов может быть охарактеризована

так: «Пытаясь избежать сугубо бытового или, напротив, сугубо мистического наполнения поэтического слова, акмеисты добивались того, чтобы в “слове оказались полноправными и конкретно-назывная его функция и функция метафорически-понятийная”». – *Лекманов О.А.* Книга об акмеизме. С. 83. Цитируется работа: *Панов М.В.* Стилистика: Русский язык и советское общество: Проспект. Алма-Ата, 1982. С. 162.

⁸⁹ Еще одним вероятным претекстом «Рождественского романса» может быть мандельштамовское стихотворение «На страшной высоте блуждающий огонь...», вошедшее в книгу «*Tristia*» и потому Бродскому в 1961 году точно известное. В мандельштамовском тексте развернут образ «блуждающего огня», парящего, несущегося «на страшной высоте» – «зеленой звезды» и «чудовищного корабля» – двойника умирающего Петрополя-Петербурга (*Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 121). Но у Мандельштама в отличие от Бродского этот образ – зловещий и эсхатологический (см. об этом: *Тарановский К.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока // *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. С. 337–338). Бродский как бы переписывает мандельштамовский текст.

⁹⁰ В случае с Мандельштамом сходство особенно заметно (ср. анализ его поэтических подтекстов в работах К.Ф. Тарановского, О. Ронена, Г.А. Левинтона, Е.А. Тодеса, Г.М. Фрейдина и других).

РИТОРИКА И «КЛАССИЦИЗМ»

В СТИХОТВОРЕНИИ ИОСИФА БРОДСКОГО «ОДНОЙ ПОЭТЕССЕ»

В стихотворении Иосифа Бродского «Одной поэтессе», написанном в ссылке в августе-сентябре 1965 года, внимание исследователей неизменно привлекает первая строка: «Я заражен нормальным классицизмом»¹. Так, Виктор Куллэ заметил: «В дальнейшем Бродский еще немало экспериментировал, вплоть до опытов с маркионической речью <...> но “зараженность нормальным классицизмом”, подтвержденная им в одном из последних написанных в ссылке стихотворений (“Одной поэтессе” <...>), практически определила его поэтическую эволюцию последующих лет»².

А в другой работе он прямо назвал это стихотворение «программным»³. Сходным образом трактует эту строку, неточно ее цитируя, и Сергей Аверинцев: «Сознательно и откровенно риторичен наш современник Бродский, еще в молодые годы догадавшийся заметить: “Я заражен обычным классицизмом...”»⁴

По мнению Аверинцева, «классицизм» – это условное обозначение установки Бродского на риторическую словесность, на «готовое слово». Другой автор понимает строку поэта как признание в привязанности к античности: «В годы и напускного, и искреннего оптимизма Бродский грустит, и грустит изящно на античный манер:

Я заражён нормальным классицизмом...

Классицизм был формальным. Парки, музы, Постум, Цинтия – не более чем декорации. А поистине роднит Бродского с античностью дохристианская грусть. Хронологически живя в двадцатом веке от Рождества Христова, мистически Бродский жил до Рождества, и его тоска – это тоска неискупленной человеческой природы»⁵.

А Лев Лосев, автор комментария к стихотворению, полагает: «Под “нормальным классицизмом” Бродский подразумевал унаследованную от русской поэзии конца XVIII – начала XIX в. поэтику. Так в импровизированном выступлении перед студентами барселонского университета 23 января 1991 г. он объяснил поэтическую систему Державина как смесь классицизма, барокко и <...> натурализма и добавил: “Мы все сегодня заражены этой силлаботонической поэзией, то есть гармонической поэзией...” (магнитофонная запись)»⁶.

Но как проявляется эта «зараженность нормальным классицизмом» в стихотворении и почему «классицизм» назван «нормальным»?

Разумеется, ни в каком относительно строгом смысле слова этот текст не может быть назван «классицистическим», то есть преемственно связанным с классицизмом как литературным направлением⁷. Абсолютное игнорирование классицистических традиций проявляется уже в характере рифмовки. Как заметил Лев Лосев, «стихотворение отличается весьма изобретательной строфикой»: оно написано пятистопным ямбом с рифмовкой АБАВГБГв, за исключением шестой и седьмой строк и с небольшим отступлением в четвертой строке. Сама по себе изощренность строфики, как и пятистопный ямб, как раз способны вызвать ассоциации с классицистической поэтикой. (Впрочем, строфы именно такой структуры для нее на самом деле несвойственны, и они не встречаются в жанре стихотворного послания, к которому можно условно причислить стихотворение «Одной поэтессе».) Однако Бродский использует как ассонансные, так и диссонансные рифмы. Диссонансные рифмы невозможны в русской поэзии, причисляемой к классицизму. Мало того – они весьма редки в русском стихотворстве вообще (зато часты в англоязычной поэзии). Лев Лосев называет два русских поэтических текста с диссонансными рифмами, которые «возможно, натолкнули Бродского на возможность такой версификационной игры, оба – из книг, которые он любил и перечитывал в те годы». Но один из двух текстов – переводной. Первый, оригинальный, – «Церемониал» А.К. Толстого (Козьмы Прутоква), второй – стихотворение Уилфреда Оуэна «Странная встреча» в переводе Михаила Зенкевича⁸. Первый текст – комический, второй – серьезный. Таким образом, на уровне рифмовки стихотворение «Одной поэтессе» выглядит скорее как экспериментальное, чем как «классицистическое»/архаическое и даже чем ориентированное на классику в широком смысле слова.

Демонстрировать не классицистический характер поэтики этого текста другими примерами нет необходимости. Достаточно лишь заметить, что само выражение «нормальный классицизм» (как будто существует классицизм не нормальный?), как и предикат «заражен», проникнуты иронией и никак не могут расцениваться в качестве литературного «лозунга» или «манифеста»⁹.

Стихотворение пестрит цитатами и литературными аллюзиями – отдельные его фрагменты можно почти без преувеличений назвать цитонами¹⁰. Первая строка «Я заражен нормальным классицизмом», как напомнил Лев Лосев, – «парафраз строки из шестнадцатой строфы поэмы Алексея К. Толстого “Сон Попова” (1873) <...>. Бродский высоко ценил поэзию Толстого, в особенности юмористическую, “Сон Попова” знал наизусть»¹¹.

В сатирической поэме «Сон Попова» министр отчитывает главного героя, явившегося к нему без штанов:

Что это значит? Где вы рождены?
В Шотландии? Как вам пришла охота
Там, за экраном, снять с себя штаны?
Вы начитались, верно, Вальтер Скотта?
Иль классицизмом вы заражены?
И римского хотите патриота
Изобразить?¹²

Употребление лексемы *классицизм* у Толстого абсурдно: нарушение Поповым всех правил приличий трактуется не то как подражание в одежде древним, не знавшим брюк, и тем самым как «не русское» деяние, не то как акт изобличения власти, свидетельствующий о «римском» (республиканском) настрое подчиненного. Так или иначе, на строку Бродского падает иронический ответ, который слово *классицизм* несет в исходном контексте.

Лев Лосев также назвал две очевидные реминисценции: «Служенье Муз чего-то там не терпит» – «иронический парафраз пушкинского стиха “Служенье муз не терпит суеты” (“19 октября”, 1825)»¹³; «Сапожник строит сапоги. Пирожник / сооружает крендель» – «парафраз вошедшей в поговорку сентенции из басни Крылова “Щука и кот”: “Беда, коль пироги начнет печи сапожник, / А сапоги тачать пирожник”. (Резюмирует основную тему стихотворения: поэт должен служить музам, а не “ведомству акцизному”)»¹⁴.

Список отсылок к пушкинской лирике можно увеличить, если принимать во внимание не только достаточно строгие цитаты, но и аллюзии или менее отчетливые параллели. Выражение «в своей глуши», обозначающее ссылку автора в Норенскую, соотносено с пушкинской строкой «В глуши, во мраке заточенья»¹⁵, также

обозначающей ссылку автора в деревню и также содержащейся в стихотворении, обращенном к женщине («Я помню чудное мгновенье...»). Стихи «по рукам бежит священный трепет, и несомненно близость Божества» соотносятся со строкой «И пальцы просятся к перу, перо к бумаге» из «Осени» (упоминание о близкой осени в конце стихотворения «Одной поэтессе» резонирует с первой строкой «Осени»: «Октябрь уж наступил»)¹⁶. Строки «Влекут дельфины по волнам треножник, / и Аполлон обозревает ближних» отсылают одновременно к стихотворениям «Поэт» («Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...») и «Поэту» (треножник поэта, уподобленного жрецу) и, косвенным образом, к «Ариону» (герой пушкинского стихотворения, согласно греческому мифу, спасается благодаря дельфинам, хотя сам Пушкин о них и не упоминает). А «небеса глухи» – эхо пушкинских строк «И я глядел бы, счастья полн, / В пустые небеса» из «Не дай мне Бог сойти с ума»¹⁷. (Совпадает мотив богооставленности, невозможности диалога поэта и Божества.) Первое полуступище этой строки из стихотворения Бродского – «Шумят леса» – отдаленно напоминает два других фрагмента из «Не дай мне Бог сойти с ума». Пушкинский лирический герой жаждет истинной, творческой свободы, которую способно даровать уединение, бегство в мир природы:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в темный лес!

Он мечтает слышать «шум глухой дубров»¹⁸.

Таким образом, стихотворение «Одной поэтессе» никак не соотносится с классицистической поэтикой как таковой и преобладают в нем цитаты из пушкинских лирических произведений – текстов классических, а не классицистических.

«Классицизм» в стихотворении Бродского упомянут трижды; помимо первой строки это стихи седьмой: «<...> зараженный классицизмом трезвым» и тридцать восьмой: «И вот, столь долго состоя при Музах, / я отдал предпочтение классицизму». «Классицизм», несомненно, относится не столько к поэтике, сколько к нравственной позиции, потому что противопоставлен «сарказму», который приписывается поэтессе-адресату:

Я заражен нормальным классицизмом.
А вы, мой друг, заражены сарказмом.
Конечно, просто сделаться капризным,
по ведомству акцизного служа.
К тому ж, вы звали этот век железным.
Но я не думал, говоря о разном,
что, зараженный классицизмом трезвым,
я сам гулял по острию ножа.

«Сарказм» упоминается Бродским еще дважды:

И скажет смерть, что не поспеть сарказму
за силой жизни. Проницая призму,
способен он лишь увеличить плазму.
Ему, увы, не озарить ядра.
И вот, столь долго состоя при Музах,
я отдал предпочтение классицизму,
хоть я и мог, как старец в Сиракузах,
взирать на мир из глубины ведра.

Оставим счеты. Вероятно, слабость.
Я, предвкушая ваш сарказм и радость,
в своей глуши благословляю разность:
жужжанье ослепительной осы
в простой ромашке вызывает робость.
Я сознаю, что предо мною пропасть.

«Классицизм» означает душевную гармонию, невозмутимость, стоицизм (с «классицизмом» рифмующийся)¹⁹, «сарказм» – язвительность, отрицание и неприятие бытия, в том числе, видимо, политической реальности. «Сарказм» неплодотворен и не способен преодолеть зло. Кроме того, он, по-видимому, бесплоден для поэта: вдохновение, «священный трепет» присущи поэту-адресанту, а не (как можно понять) поэтессе-адресату. «Классицизму» как психологии и нравственной позиции соответствует «риторическая поэтика»: текст разворачивается как род риторического «советователного слова»²⁰, или «совещательного рода» красноречия²¹, в соответствии с принципом, провозглашенным Михаилом Ломоносовым: «Крас-

норечие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению»²².

Автор стремится внушить эту мысль адресату, используя набор риторических приемов, выстраивая свою логику на риторических примерах-аргументах: моя позиция нормальна (я способен творить, самоотстранившись от других – «бесконечно внешних», даже осознавая и ощущая экзистенциальное одиночество под небесами, которые «пусты»); ваша позиция – уязвима и скорее ущербна.

Частные случаи – жизненные и литературные позиции автора и его адресата – подводятся в соответствии с принципами риторики под обобщение. Ведь «общее место – инструмент абстрагирования, средство упорядочить, систематизировать пестроту явлений действительности, сделать эту пестроту легко обозримой для рассудка. Стоит вспомнить, что Аристотель в “Риторике” неоднократно говорит о чисто интеллектуальном удовлетворении как источнике “приятности” риторического искусства»²³. Бродский поступает в соответствии с риторической установкой, предполагающей одновременно «путь от общего к частному, от универсалии к вещи и лицу <...> то есть путь, аналогичный пути дедукции, пути силлогизма, этому “царскому пути” рационализма от Аристотеля до Фрэнсиса Бэкона» и «эффект восхождения от конкретного к абстрактному, к универсалиям»²⁴.

Основная тема разворачивается в соответствии с аристотелевской рекомендацией: «У речи две части: необходимо сначала назвать суть спорного дела, а затем доказывать. Невозможно, в самом деле, заявить <нечто> и не доказывать, или доказывать, не сделав предварительного заявления – ведь доказывающий доказывает не что, а делающий предварительное заявление делает его с оглядкой на <последующее> доказательство»²⁵.

Бродский предлагает своеобразную классификацию поэтов, разделяя их на три вида:

Один певец prepares рапорт,
другой рождает приглушенный ропот,
а третий знает, что он сам – лишь рупор,
и он срывает все цветы родства.

Первый – сервильно-официозный «служака», не чурающийся доноительства, о чем свидетельствует официально-деловая лексика («подготавливает рапорт»). Второй – к нему относится «одна поэтесса» – носитель протеста, «диссидент», чье слово рождает читательский «приглушенный ропот» (очевидно, протест против реальности, и политической в том числе). Третий – эхо традиции («рупор», с которым самоотжествляется лирический герой, иронически именуя себя «я эпигон и попутай»), укорененный в ней и потому получающий награду от стихотворцев прошлого (срывающий «все цветы родства»). Эта классификация – отголосок «каталогизирующей энергии», «любви к каталогизированию», присутствующей «риторическому рационализму»²⁶.

Однако это построение, напоминающее принципы риторического *dispositio*, и установка на убеждение адресата, восходящая к риторическому модусу *persuasio*, скрадываются и смягчаются неожиданным вкраплением других, противоречащих им, мотивов. Жизненный опыт, в том числе опыт ссылки, заставляет признать, что есть доля правды в точке зрения адресата. Автор признает разность. Он прост (как ромашка), она сложна, ослепительна и язвительна (как оса).

Вместе с тем оппозиция *ослепительная роса* – *простая ромашка* соотносится с хрестоматийными строками Анны Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда, / Как желтый одуванчик у забора, / Как лопухи и лебеда» («Мне ни к чему одические рати...» – второе стихотворение из цикла «Тайны творчества»²⁷). На фоне ахматовского текста выражение *ослепительная оса* отнюдь не выглядит комплиментарным, становится ироническим, а *простая ромашка*, наделенная такими коннотациями, как ‘естественность’, ‘творческая витальность’, ‘подлинность’, оказывается ценнее и выше. При этом, несмотря на декларируемую «простоту», ахматовские стихи, в том числе и эти строки, «растут не из природного сора, а именно из старательно отвергаемой “литературы”»²⁸. Можно добавить: как и стихи Бродского, впрочем, не отвергающего «литературу» даже на уровне декларативном.

Но образ осы может обозначать и нечто абсолютно отличное от «сарказма» и может быть истолкован как метафора поэта – причем именно поэта – «рупора» традиции, собирающего нектар с творений других стихотворцев. Правда, традиционным (начиная

с Платона и Горация) иносказательным обозначением такого поэта была не оса, а пчела²⁹. Однако есть известный пример в русской словесности, когда лексема *оса* употреблена именно как эквивалент более привычной *пчелы*. Это ранняя редакция статьи Осипа Мандельштама «Письмо о русской поэзии», в которой Анна Ахматова названа «узкой осой», чье жало «приспособлено для переноса психологической пылцы с одного цветка на другой»³⁰. Осы встречаются неоднократно и в мандельштамовской лирике. Широко распространено представление, что семантика этой лексемы в поэзии Мандельштама тождественна уподоблению поэта пчеле³¹; впрочем, эта интерпретация вызывает серьезные сомнения³². Так или иначе, истолкование осы из стихотворения «Одной поэтессе» как окказионального синонима пчелы-поэта кажется вполне допустимым. Но при такой интерпретации выстроенная автором оппозиция: адресант («рупор», носитель традиции) – адресат (саркастичная поэтесса, остро критически реагирующая на внешний мир) по мере развертывания текста снимается. *Оса/пчела*, поэтесса тоже питается нектаром из сочинений других поэтов.

Неоднозначным оказывается и своеобразный *exemplum* – пример, иллюстрирующий вариант отношения к миру, избранный героиней – адресатом стихотворения:

И вот, столь долго состоя при Музах,
я отдал предпочтенье классицизму,
хоть я и мог, как старец в Сиракузах,
взирать на мир из глубины ведра.

Как заметил Лев Лосев, старцем может быть и знаменитый философ-киник Диоген, обитавший, впрочем, не в ведре, а в бочке, родившийся в Сиракузах, живший в Афинах и в Коринфе, и Архимед – действительный насельник Сиракуз³³. Позиция Диогена – отрешение от презираемого суетного материального мира – ассоциируется с «сарказмом», а сам «сарказм» неявным образом аттестуется как цинизм. (Лексемы *цинизм* и *циник* производны от философской школы кинизма, к которой принадлежал Диоген.) Но одновременно *ведро* и его денотат – (винная) бочка Диогена – могут быть поняты и как аллюзия на пристрастие героини к «Бахусу»: ведро – старая мера объема жидкостей; ср. высказывание Загорецко-

го о «пьянице» Чацком в «Горе от ума» А.С. Грибоедова (действие 3, явление 21): пил «бочками сороковыми» (сорокаведерными)³⁴. Вместе с тем, при отождествлении «старца» не с Диогеном, а уже с Архимедом, в стихотворении обнаруживается мотив воды. По легенде, после принятия ванны, погружая предмет (корону) в сосуд с водой, Архимед открыл закон гидростатики: на тело, погруженное в жидкость (или газ), действует выталкивающая сила, равная весу вытесненной этим телом жидкости (или газа). Поскольку на дне ведра (с водой) пристало быть героине-поэтессе, подразумевается: она укрывается от реальности в собственную поэзию, как в воду, и эта поэзия – слабая, малозначительная. (Ср. коннотации лексемы *вода* – ‘пустая, бессодержательная речь’.)

Помимо эксплицитно выраженного смысла стихотворение «Одной поэтессе» содержит подтекст, лишь частично поддающийся дешифровке. Прежде всего, неясно, есть ли реальный прототип у героини-адресата, и если да, то кто именно эта «поэтесса». Знакомая Бродского Рада Аллой свидетельствует: «Когда в первый раз он прочел нам “Одной поэтессе”, то спросил: “Ну, о ком это?” Я пожала плечами, ведь так очевидно: “О Белле Ахмадулиной”, <...> На это Иосиф ничего не ответил – и осталось непонятным, рассчитывал ли он на такое узнавание или, наоборот, был раздосадован тем, что написал слишком прозрачно»³⁵.

Беседуя же в 1980 году с Валентиной Полухиной, Бродский, ответил на вопрос: «Ваше стихотворение “Одной поэтессе” обращено, случайно, не к Белле Ахмадулиной?» категорическим отрицанием: «Да нет же. Белла почему-то приняла его на свой счет. Просто к одной знакомой, которую я с таким же успехом мог бы назвать астронавтом, а назвал поэтессой, несколько иронически, может быть даже оскорбительно»³⁶.

Однако достоверность этого высказывания небесспорна. Белла Ахмадулина в год написания стихотворения была, несомненно, самой известной современной русской поэтессой в поколении Бродского. Строка «По ведомству акцизному служа» может быть аллюзией на пристрастие героини к спиртному, подтверждаемое ниже упоминанием о «Бахусе». По мнению Льва Лосева, «по ведомству акцизному служа» – это «шутливая метафора», которая может иметь двойное значение. С одной стороны, она метонимически говорит о том, что поэтесса-адресат пошла на службу госу-

дарству (например, стала членом официального Союза писателей). С другой стороны, т. к. акцизное ведомство занималось, главным образом, взиманием налога с продажи спиртных напитков, смысл метонимии может быть в намеке на алкоголизм адресата (ср. ниже: «нам продвинуться по службе / мешает Бахус, но никто другой»)»³⁷. Такая склонность Белле Ахмадулиной действительно была не чужда. Намек на вовлеченность адресата в официальные институты (и на официально признанный успех) тоже может быть отнесен к Ахмадулиной. Анатолий Найман свидетельствует, что познакомил Бродского по его просьбе с Ахмадулиной зимой 1961 года; посещение ее дачи, роскошные обед, сервировка, утварь произвели на автора стихотворения «Одной поэтессе» очень тяжелое впечатление: «Зимой <...> мы с Бродским оказались вместе в Москве. Он сказал, что хотел бы познакомиться с А.Б. [Б. Ахмадулиной], я позвонил, они пригласили нас на дачу в Пахру. <...> Я проснулся потому, что Бродский настойчиво меня будил <...> Сказал, что не может оставаться в доме ни минуты, пошли»³⁸.

Спустя три года, 6 июня и 4 июля 1964 года Белла Ахмадулина отправила Бродскому письма с предложением сделать переводы грузинских поэтов для журнала «Литературная Грузия». Она выслала подстрочки³⁹.

Уподобление героини стихотворения осе может быть мотивировано фонетическими ассоциациями, связанными с ее фамилией. Осип Мандельштам назвал Анну Ахматову в одной из редакций «Письма о поэзии» «узкой осой», по-видимому отталкиваясь от распространенного среди современников выражения «осиная талия» как портретной характеристики автора «Вечера» и «Четок»⁴⁰. Не исключено, что Бродский иронически применяет такое уподобление осе уже к Ахмадулиной, чья фамилия созвучна псевдониму-фамилии Ахматовой⁴¹. Переадресация может быть только иронической, учитывая, что для Бродского был характерен настоящий культ Ахматовой как великого поэта⁴², с которым для него не могла сравниться ни одна женщина-стихотворец, за исключением горячо любимой им Марины Цветаевой.

Правда, такое определение, как «сарказм», вроде бы неприменимо к ахмадулинской поэзии. Надо, однако, заметить, что Бродский в посвященном Ахмадулиной эссе «Why Russian Poets?»⁴³, в целом сдержанно-одобрительном, заметил, что некоторым ее сти-

хотворениям присуще резко критическое неприятие реальности, основанное на чувстве собственного превосходства и отдающее романтической позой: «Несомненная наследница лермонтовско-пастернаковской линии в русской поэзии, Ахмадулина по природе поэт довольно нарциссический. Но ее нарциссизм проявляется прежде всего в подборе слов и в синтаксисе (что совершенно немыслимо в таком афлексичном языке, как английский). Гораздо в меньшей степени он направлен на выбор той или иной самодовольной позы – менее всего гражданственной. Когда тем не менее она оборачивается праведницей, презрение обычно нацелено против моральной неряшливости, бесчестности и дурного вкуса, непосредственно намекающих на вездесущую природу ее оппонента. Подобная разновидность критицизма есть, несомненно, игра бесприкрышная, поскольку поэт является правым, так сказать, априори: потому что поэт “лучше”, чем не-поэт. В настоящее время русская публика гораздо более чувствительна к обвинениям психологического, нежели политического характера, устало принимая последнее за обратную сторону той же официальной монеты. Есть определенная доля цинизма в этой позиции; но все-таки лучше, если поэт предпочитает ее возвышению до романтического тона»⁴⁴.

Наконец, в стихотворении «Одной поэтессе» намеком как будто бы присутствует мотив особенных отношений, связывающих адресата и адресанта:

Уж скоро осень. Школьные тетради
лежат в портфелях. Чаровницы, вроде
вас, по утрам укладывают пряжи
в большой пучок, готовясь к холодам.
Я вспоминаю эпизод в Тавриде,
наш обоюдный интерес к природе,
всегда в ее дикорастущем виде,
и удивляюсь, и грущу, мадам.

Крымский эпизод остается непроясненным, он может быть истолкован как намек на любовное свидание на лоне таврической природы, но эта интерпретация не является обязательной. Он не поддается обобщению, риторической «каталогизации».

Так в стихотворении «Одной поэтессе» идея превосходства «классицизма» над «сарказмом», развернутая с помощью риторики убеждения адресата, соседствует с так же риторически реализованным мотивом благой «разности» путей поэтов, и они оба взаимодействуют с посторонними им мотивами и «размываются» ими. Риторика «нормального классицизма» одновременно утверждает и отрицается на мотивном и композиционном уровнях. Риторическая установка в стихотворении, созданном в эпоху постриторической литературы, не может оказаться абсолютной.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: *Retoryka tekstu artystycznego: Gry semantyczne*. / Pod redakcją Anny Majmieskułow. Bydgoszcz, 2016.

- ¹ Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1. С. 193. Ср.: i; 431–432. Далее стихотворение цитируется по изданию 2011 года (с. 193–194) без указания страниц.
- ² Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Диссертация <...> кандидата филологических наук, Москва 1996. Цитируется электронная версия: <http://www.liter.net/=kulle/evolution.htm>. Строго говоря, написание макаронических стихов в контексте русской поэзии прошлого может быть истолковано скорее как дань традиции (пусть и не «классицистической» в принятом смысле слова), чем как эксперимент: достаточно вспомнить славяно-польские вирши Симеона Полоцкого или – пример комической словесности – сочинения Ивана Мятлева.
- ³ Куллэ В.А. Иосиф Бродский: Парадоксы восприятия, [в:] http://magazines.russ.ru:81/novy_i_mi/redkol/kulle/articles/brodsky3.html. (Сокращенная версия опубликована в сборнике: *Structure and Tradition in Russian Society*. Eds., J. Andrew, V. Polukhina, R. Reid, «Slavica Helsingiensia», Helsinki 1994, vol. 14, p. 64–82).
- ⁴ Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 12.
- ⁵ Ткачев А., протоиерей. «И жаждет веры – но о ней не просит...» Размышления о Иосифе Бродском, [в:] <http://www.raskol.net/content/%C2%ABizhazhdet-very-brodskom-protoierei-andrei-tk>.
- ⁶ Лосев Л.В. Примечания / [в:] Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1. С. 496.

- ⁷ Правомерность описания литературной эволюции в таких категориях, как литературные направления, весьма спорна. Сомнения вызывает и необходимость термина классицизм. См. о классицизме параграф «Классицизм: термин и (или) реальность» в работе: Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры, том 4 (XVIII – начало XIX века), Москва 1996. С. 123–147; см. также: Песков А. Зачем нам нужны «-измы»? (Заметки о литературных направлениях) // Вопросы литературы. 1991. № 11/12. С. 311–317. Но это особая тема.
- ⁸ Лосев Л.В. Примечания. С. 495.
- ⁹ Еще М. Крепс заметил, что «Одной поэтессе» стихотворение ироническое, но не конкретизировал эту оценку. См.: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984. С. 112.
- ¹⁰ При этом центонность, свойственная уже античной поэзии (особенно латинской), в Новое время характерна для барокко, а не для классицизма. Ср. о центоне в русской барочной поэзии: Сазонова Л.И. Литературная культура России: Раннее Новое время. М., 2006. С. 88–89 и сл.
- ¹¹ Лосев Л.В. Примечания. С. 496.
- ¹² Толстой А.К. Полное собрание сочинений / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. И.Г. Ямпольского. СПб., 2004. С. 315.
- ¹³ Лосев Л.В. Примечания. С. 496.
- ¹⁴ Там же.
- ¹⁵ Пушкин <А.С.> Полное собрание сочинений в шестнадцати томах. М., 1947. Т. 2. Кн. 1. Стихотворения, 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях. С. 406.
- ¹⁶ Там же. М., 1948. Т. 3. Кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. С. 321, 318.
- ¹⁷ Там же. С. 322. Для этого выражения можно найти параллели и в более поздней русской лирике: это вселенная как «глухое место» в пастернаковском Определении поэзии, глухота спящей вселенной в Облаке в штанах В.В. Маяковского, стихотворение Велимира Хлебникова Над глухонемой отчизной: «Не убей!» и т. д. Однако меня интересовали переключки с поэзией классической в достаточно узком смысле – с поэзией, которая может ассоциироваться с широко понимаемым «классицизмом» и никак не соотносится с модернизмом/авангардом.
- ¹⁸ Там же. С. 322–323.
- ¹⁹ Уместно вспомнить, что Бродский стоицизмом неизменно интересовался, а одному из стоиков, царственному философу Марку Аврелию, даже посвятил отдельное эссе («Homage to Aurelius»). См.: Brodsky J. On Grief and Reason. 2nd ed. New York, 1997. P. 267–298.
- ²⁰ См. об этом типе текста: Ломоносов М.В. Краткое руководство к риторике на пользу любителей сладкоречия // Ломоносов М.В. Полное со-

- бране сочинений. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758 гг. М.; Л., 1952. С. 23.
- ²¹ *Аристотель*, Риторика, книга III (пер. С.С. Аверинцева) // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. Приложение. С. 425, 1418а.
- ²² *Ломоносов М.В.* Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758 гг. М.; Л., 1952. С. 91.
- ²³ *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. С. 159.
- ²⁴ Там же. С. 162–163, 164.
- ²⁵ *Аристотель*. Риторика, книга III. С. 411, 1413b)
- ²⁶ *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. С. 169.
- ²⁷ *Ахматова А.А.* Собрание сочинений в шести томах / Примеч. Н.В. Королевой. М., 1998. Т. 1. С. 251.
- ²⁸ *Жолковский А.К.* «Мне ни к чему одические рати...»: К тайнам ремесла Анны Ахматовой / [в:] Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. С. 74. Самым явным литературным подтекстом именно эти строк ахматовской декларации оказываются совет живописцу, принадлежащий Леонардо да Винчи; см. об этом: *Тименчик Р.Д.* После всего. Неакадемические заметки // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 22). О литературных подтекстах всего стихотворения см.: (Жолковский А.К. «Мне ни к чему одические рати...». С. 73–77.
- ²⁹ См. об этом, например: *Nilsson N.A.* Osip Mandel'stam and his Poetry, «Scando-Slavica». 1963. Т. 9. Р. 48; *Тарановский К.* Очерки о поэзии Мандельштама // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 126–151. Образ пчелы с такими коннотациями встречается и в поэзии Иосифа Бродского; см. об этом: *Ранчин А.* На пиру Мнемозины: Интертексты Бродского. М., 2001. С. 42.
- ³⁰ «Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу <...> а жало узкой осы приспособлено для переноса психологической пылцы с одного цветка на другой». *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений в четырех томах / ред. Г.П. Струве. Т. 3. М., 1991. С. 34.
- ³¹ *Силард Л.* Слово у Мандельштама / [в:] The Structure and Semantics of the Literary Text. Budapest 1977. Р. 85; *Сурат И.* Превращения имени // Новый мир. 2004. № 9. С. 67; *Baratynskaya Zh.* Poetik der «Ewigen Rückker»; *Arsenij Tarkovskij* als Phänomen des Konvergenten Bewusstseins. Dissertation Zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie der Fachbereiche Sprach-, Literatur- und Medien & Europäische Sprachen und Literaturen der Universität Hamburg. Hamburg, 2011. S. 209–210.

- ³² См. критику Кириллом Тарановским истолкования Л. Силард о как поэтов в стихотворении Мандельштама Вооруженный зрением узких ос...: *Тарановский К.* Очерки о поэзии Мандельштама. С. 163, примеч. 37.
- ³³ *Лосев Л.В.* Примечания. С. 496.
- ³⁴ *Грибоедов А.С.* Сочинения / Вступ. ст., комм., сост. и подгот. текста С.А. Фомичева. М., 1988. С. 104.
- ³⁵ *Аллой Р.* Веселый спутник: Воспоминания об Иосифе Бродском. СПб., 2008. С. 49.
- ³⁶ *Полухина В.П.* Больше самого себя / О Бродском. Томск, 2009. С. 25.
- ³⁷ *Лосев Л.В.* Примечания. С. 496.
- ³⁸ *Найман А.* Славный конец бесславных поколений. М., 1998. С. 126.
- ³⁹ *Полухина В.П.* Эверта и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск, 2012. С. 95.
- ⁴⁰ Такое предположение высказал Кирилл Тарановский; см.: *Тарановский К.* Очерки о поэзии Осипа Мандельштама. С. 163, примеч. 37.
- ⁴¹ Позднее Ахмадулина ассоциировала себя именно с осой (Вот не такой, как двадцать лет назад..., 1977).
- ⁴² Ср. прежде всего высказывания поэта в интервью Соломону Волкову (*Волков С.* Вспоминая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // *Континент*. 1987. № 53. С. 337–382), а также эссе *The Keening Muse*; об изданиях этого текста см.: (*Куллэ В.А.* Комментарий / [в:] Бродский И. Собрание сочинений в семи томах. СПб., 1999. Т. 5. С. 116).
- ⁴³ *Brodsky J.* Why Russian Poets? «Vogue», vol. 167, No. 7, July 1977. P. 112.
- ⁴⁴ *Бродский И.* Почему русские поэты? (пер. В. Куллэ) / [в:] Бродский И. Проза и эссе (основное собрание). – http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt.

Предметом дальнейшего анализа будут преимущественно аллюзии на «Слово о полку Игореве» в стихотворении «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» (1975), входящем в цикл «Часть речи» (1975–1976). Перечитаем внимательно текст этого произведения, последовательно анализируя его – от строки к строке.

Строки 1–4:

Узнаю этот ветер, налетающий на траву,
под него ложащуюся, точно под татарву.
Узнаю этот лист, в придорожную грязь
падающий, как обгаренный князь. (II; 399).

Эти четыре строки образуют единое семантическое и, в некоторой мере, синтаксическое целое. Они состоят из двух предложений, каждое из которых однотипная конструкция – предикативное ядро: сказ. (глагол в форме 1-го л. ед. ч.) + указ. мест. + прямое дополнение (сущ. муж. р.) + причастный оборот, относящийся к этому дополнению (причастие + дополнение – существительное жен. р. в предложном [местном] падеже) + сравнительный оборот. Совпадают сказуемые, открывающие оба предложения – первую и третью строки соответственно (*узнаю*), и следующие за ними местоимения (*этот* ветер и *этот* лист). Таким образом, в первых четырех строках используется синтаксический параллелизм, усиленный благодаря анафоре.

Синтаксически начало стихотворения абсолютно ясно, однако семантика этих строк не столь очевидна. На первый взгляд не вполне понятно узнавание лирическим «я» – субъектом высказывания – *ветра* и *листа*: ветер и лист нельзя «узнать».

Естественно, это узнавание не может быть понято буквально. Один из инвариантных мотивов цикла «Часть речи» – расставание с родиной, причем он представлен сразу, в первом из стихотворений: «уже не ваш, но / и ничей верный друг вас приветствует с одного / из пяти континентов, держащегося на ковбоях; / я любил тебя больше, чем ангелов и самого, / и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих» («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...» [III; 125]). Соответственно, подразумевается узна-

вание в американской осени, в американском листопаде – осени и листопада русских.

Но эта очевидная трактовка не разрешает всех недоумений. Неожиданным, внешне не мотивированным выглядит сравнение ложащейся, никнувшей под ветром травы с *татарвой*. Уподобление листа *князю* мотивировано подразумеваемой ассоциацией «падающий [значит, осенний, красный] лист – обгаренный [окровавленный, израненный] князь». Но эта ассоциация сначала может показаться поверхностной и натянутой. Одна из мотиваций первого сравнения – языковая, построенная на паронимической аттракции *травы* – *татарва*. Сопоставление предстает своего рода лингвистическим метаописанием: как трава ложится под ветер, так и лексема «травы» под лексему «татарва». В «татарве» как бы свернута «травы»: т[ата]рва.

Метаописательность вообще присуща Бродскому и, может быть, особенно циклу «Часть речи»¹. Поэтому закономерным был бы поиск интертекстуального ключа или ключей к образам травы – татарвы и листа – князя². Один из этих ключей спрятан в стихотворении Осипа Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...» (1931). Есть в нем и «татарва», и ассоциативно связанные с ней «князья». Приведем соответствующие строки и – для необходимого понимания их – ближайший контекст:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семью плавниками звезда.
И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,
Я – непризнанный брат, отщепенец в народной семье –
Обещаю построить такие дремучие срубы,
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье³.

Из различных существующих толкований этого стихотворения мне представляется предпочтительной интерпретация М.Л. Гаспарова: «Обращено стихотворение, вероятнее всего, к русскому языку. Сквозной образ стихотворения – колодезные срубы: в первой строфе на дне их светится звезда совести (образ из Бодлера), во второй расовые враги топят в них классовых врагов <...>. Это

значит: <...> поэт <...> принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужд. <...> Мы видим, что отношение поэта к отвергнутому современному миру сложнее, чем кажется с первого взгляда»⁴.

Интерпретация М.Л. Гаспарова нуждается лишь в одной корректировке. И.З. Сурат совершенно справедливо отводит мнение, что адресатом этого «темного» стихотворения является русский язык: «<...> Разве русский язык требует от поэта тех жертв, о которых дальше идет речь? Этих жертв может требовать только народ, а точнее – поэт сам готов идти на любые жертвы ради того, чтоб народ признал его своим, ради сохранения связи с народом через поэтическую речь и общую историю. “Привкус несчастья и дыма”, “смола кругового терпенья”, “совестный деготь труда” – это те свойства поэзии, которые делают ее близкой народу, лежат в основании их общности»⁵. Исследовательница оспаривает мнение М.Л. Гаспарова, но он лишь повторил трактовку, принадлежащую О. Ронену⁶.

Добавлю, что упоминание о «князьях», опускаемых в «срубы» на «бадь», отсылает у Мандельштама, очевидно, не только к давней русской истории, к временам монголо-татарских нашествий (впрочем, такой эпизод в точности, кажется, не известен), но и к событию недавнего прошлого – к убийствам большевиками великих князей и княгинь из дома Романовых, тела которых были сброшены («опущены») в шахты. Помимо великих княжон и наследника цесаревича Алексея – детей последнего российского императора, сброшенных в шахту после расстрела вместе с родителями, это великая княгиня Елизавета Федоровна и князь Сергей Михайлович, Игорь Константинович, Константин Константинович и Иоанн Константинович, в ночь на 18 июля 1918 года сброшенные в шахту Нижняя Селимская недалеко от города Алапаевска (все они, кроме великого князя Сергея Михайловича, были сброшены в шахту живыми)⁷. Замена реальных шахт на колодезные «срубы», в частности, по-видимому, мотивирована чеховским интертекстом: в комедии «Вишневый сад» упоминается звук, похожий на звук лопнувшей струны; возможным источником этого звука оказывается упавшая бадь в шахте. Автор стихотворения «Сохрани мою речь за привкус несчастья и дыма...», вспоминая события революции и послереволюционного времени, мог истолковать чеховский образ

символ как эсхатологический, а «бадь» из «Вишневого сада» естественно рождала ассоциации шахты с колодезем.

В стихотворении Бродского от мандельштамовской противоречивой «готовности-неготовности» принять недавнее прошлое и выросшее из него настоящее советской России ничего не остается. Воспоминание о «татарве», расправляющейся с князьями, предстает здесь как символ кровопролитной, жестокой истории Отечества – как старинной, так и не столь давней.

Соседство *травы*, словно *лежащей под татарву*, о которых говорится в первых двух строках стихотворения Бродского, с раненым князем, очевидно, мотивировано историей далекого прошлого – событиями 1223 г., первого столкновения русичей с монголо-татарами – битвы при Калке. Это история гибели Мстислава Романовича Киевского и его двух зятьев – князей Андрея и Александра Дубровецкого, защищавших укрепленный стан и сдавшихся татарам только на условии сохранения жизни себе и своим ратникам, но обманутых. Свидетельства об их трагической и позорной смерти Бродский, несомненно, знал, так как они постоянно повторяются не только в научных трудах, но и в популярных исторических сочинениях, и в различных курсах и учебниках истории. Приведу эти известия в изложении Н.М. Карамзина, чью «Историю государства Российского» Бродский, вероятно, ко времени написания стихотворения прочитал: «Остервенелые жестоким сопротивлением великодушного Мстислава Киевского, и вспомнив убиение своих Послов в нашем стане, Моголы изрубили всех Россиян, трех Князей задушили под досками, и сели пировать на их трупах!»⁸ Известие о гибели трех князей восходит к свидетельству Тверской летописи под 6732 (1224) годом: татары «князей издавиша, подкладше подъ дощкы, а сами на верху съдоша обѣдати, и тако издохоса и животь свой скончаша»⁹.

Расправа, учиненная монголо-татарами над тремя князьями, и убийство большевиками родственников и свойственников Николая II для Бродского, по-видимому, символически смыкаются и перекликаются, осознаются поэтом как вехи, знаменующие торжество деспотизма, некоей метафорой которого становится «татарщина» («азиатчина»).

Обратимся к следующим четырем строкам стихотворения – с 5-й по 8-ю:

Растекаясь широкой стрелой по косо́й скуле
деревянного дома в чужой земле,
что гуся по полету, осень в стекле внизу
узнает по лицу слезу.

Как и первое четверостишие, эти четыре строки образуют единое целое, причем не только семантически, но и непосредственно синтаксически: это одно предложение, правда испытывавшее воздействие инверсии и перестановок – приема, который характерен и для других текстов цикла «Часть речи»¹⁰.

С.Н. Бройтман и Х.-Е. Ким восстанавливают исходный вид синтаксической структуры этих четырех стихов так: «Сама по себе инверсированность как бы мотивирована архаическим синтаксисом “Слова о полку Игореве” или Державина (к которому отсылают “кайсацкое имя” и “Орда”). Но перед нами принципиально нерасчленимый, синкретический синтаксис, по существу, внутренняя речь, хотя возможны попытки ее расширения и приведения к привычному порядку.

Попробуем это сделать. “Осень в чужой земле, растекаясь широкой стрелой по косо́й скуле деревянного дома, **узнает**, что [как] гуся по полету, **слезу** в стекле [внизу], [катящуюся] по [его – дома] лицу”»¹¹.

Выбрав формой анализа последовательное чтение, ограничимся сначала синтаксисом пятой-восьмой строк. Реконструкция С.Н. Бройтмана и Х.-Е. Ким, в общем, конечно, верна, но, по-моему, напрашиваются два уточнения. Несомненно параллелизм *осень узнает гуся по полету – узнает по лицу слезу*; между тем в конструкции «узнает гуся по полету» предлог «по» лишен пространственного значения и нет подразумеваемого причастного оборота, как в конструкции «узнает слезу в стекле [внизу], [катящуюся] по [его – дома] лицу». Скорее, у Бродского используется принцип синекдохи: сказано об осени, которая «узнает слезу по лицу» (узнает лицо, а потому и слезу на этом лице). И слеза эта, может быть, катится не только по оконному стеклу: отождествление «косо́й скулы» дома только с окном и, соответственно, слезы – только с каплей дождя, пролитой осенью, небесспорно. Осень, вероятно, узнает в «слезе» и дождевую каплю, и собственно слезу, скорее всего катящуюся по лицу лирического героя.

По замечанию С.Н. Бройтмана и Х.-Е. Ким, «[в] таком зыблющемся целом ни картина ветреной осени, ни сцена татарского набега не являются (несмотря на заданный аналитизм сравнения) автономными и расчлененными реальностями: перед нами *одно-временно* пейзаж и батальная сцена (не случайно позже возникает “Слово о полку Игореве”)»¹².

Собственно, перед нами две ситуации узнавания: в первой (стихи 1–4) лирический герой узнает осень, во второй (стихи 5–8) – осень узнает саму себя («американская» «русскую») и, вероятно, лирического героя, стоящего у окна в доме. Через это четверостишие также проходит мотив «татарщины», на который явно указывает метафора «косая [монгольская, татарская] скула» вместо привычных для физиономической характеристики человека монгольской расы языковых штампов «широкая скула» и «косые глаза»; эпитет «широкая» «отобран» у «скулы» кособокого дома и «подарен» «стреле». «Стрела», особенно с эпитетом «широкая», поданным как трансформация исходной лексики «широкоскулая», напоминает о блоковской «стреле татарской древней воли» из цикла «На поле Куликовом» (III; 249). Напоминает скорее полемически, так как «татарва» в произведении Бродского никак не ассоциируется со свободой. Ассоциация между «татарвой» и «осенью», бесспорно, мотивирована соотносительностью для поэта «желтой расы» и желтого цвета осени. Эта соотносительность раскрыта в стихотворении «Эклога 5-я (летняя)» (1981):

И долго среди бугров и вмятин
матраса вертишься, расплетая,
где иероглиф, где запятая;
и снаружи шумит густая,

еще не желтая, мощь Китая.

(III; 225).

А в стихотворении «Восходящее желтое солнце следит косыми...» (1978) с «желтой расой» (японцами) соотносится желтый цвет *косых* солнечных лучей:

Восходящее желтое солнце следит косыми
глазами за мачтами голой рощи,

идущей на всех парах к Цусиме
крещенских морозов. <...> (III; 203).

Теперь обратимся к стихам 9–11 стихотворения «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» – последним четырем строкам этого текста:

И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.

В заключительном четверостишии, наконец, названы два претекста – подтекста, непосредственно связанные с «татарской» / «тюркской» темой этого стихотворения. Это Г.Р. Державин – не только как автор «Фелицы», адресованной «богоподобной царевне / Киргиз-кайсацкия орды»¹³, но и как автор «Видения мурзы», прямо заявляющий о своем татарском происхождении: «И в шутках правду возведу; / Татарски песни из-под спуду, / Как луч, потомству сообщу...»¹⁴; также это Державин – герой «Стихов о русской поэзии» Мандельштама, указывающего на татарское происхождение автора «Фелицы» и «Видения мурзы»¹⁵. И это «Слово о полку Игореве». На оба эти претекста указали С.Н. Бройтман и Х.-Е. Ким, прибавив к ним также мандельштамовское «Я слово позабыл, что я хотел сказать...». Исходную, «правильную синтаксическую структуру этих строк они восстанавливают так: «[С]трока “я не слово о номер забыл говорю полку” требует, чтобы мы для устранения очевидной бессмыслицы соединили “слово о” не с находящимся рядом (“номер”), а с далеко отстоящим “полку” – и тогда восстанавливается фрагмент фразы: “Слово о полку [Игореве]”, особенно учитывая заданные вначале мотивы “князя” и “набега”. Так прочитанная фраза отсылает нас к метатекстуальному уровню художественной реальности, к Слову, и одновременно позволяет увидеть здесь еще одну реминисценцию из метастихотворения Мандельштама: “Я слово позабыл, что я хотел сказать...”. К этому относится и “язык во рту”, который “шевелит” “кайсацкое имя, как ярлык в Орду” – вновь отсылка к “татарской” теме, и к Державину (см. начало “Фелицы”: “Богоподобная царевна / Киргиз-Кайсацкия орды!”)¹⁶.

К указанным подтекстам можно прибавить цветаевское «Имя твое – льдинка на языке» (I; 288) как аналог и прообраз имени, шевелимого языком; этот образ из «Стихов к Блоку» М.И. Цветаевой, возможно, указывает на блоковские обертоны «русской / татарской» темы в стихотворении Бродского. Но это частность. На мой взгляд, С.Н. Бройтман и Х.-Е. Ким реконструируют исходную синтаксическую структуру строк Бродского верно, но односторонне: вполне возможна, например, и исходная конструкция: «Я говорю полку, [что] забыл не слово [вариант: не Слово о полку], а номер»; возможны и некоторые иные реконструкции¹⁷.

Поэзия Державина и «Слово о полку Игореве» поставлены рядом, очевидно, как символы одного из истоков новой русской поэзии (автор «Фелицы») и истока всей русской словесности («Слово...»)¹⁸.

Начало стихотворения, содержащее мотив узнавания, контрастирует с концовкой, в которой говорится о забывании, причем в плане выражения это забывание проявляется в разрушении имени¹⁹ (названия) древнерусской «песни», которое разорвано на отдельные лексемы. Но одновременно именно благодаря упоминанию в финале о «Слове...» – ключе к тексту – начинает работать механизм памяти и узнавания, и власть поэзии торжествует над «дырявой» памятью лирического «я»: читатель должен по крупинцам собрать рассыпанное по всему стихотворению «золото» «Слова...».

Прежде всего, ответ «Слова...» ложится на образ листа, падающего в грязь – раненого князя. В древнерусской «песни» русские воины после первой битвы с половцами «орьтъмами и япончицами, и кожухы начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ, и всякими узорочьи Половѣцкыми»²⁰. О падении листы как знаке горя, принесенного тюрками – половцами, говорится в двух фрагментах «песни»: «Ничить трава жалошцами, а древо стугою (принятая конъектура: с тугою. – А.Р.) къ земли преклонилось» – о поражении Игоря (С. 15); «Нъ уже Княже Игорю, утрпѣ солнцю свѣтъ, а древо не бологомъ листвѣ срони: по Рсиі (принятая конъектура: по Рси и. – А.Р.), по Сули гради подѣлиша; а Игореве храброго плѣку не крѣсити» (С. 32).

Плачущая Ярославна упоминает о кровавых (обагрённых) ранах супруга: «омочю бебрянь рукъ въ Каялѣ рѣцѣ, утру Князю кровавые его раны на жестоцѣмъ его тѣлѣ» (С. 38).

Соотнесен с «песнью» об Игоре в походе и образ стрелы. Во время второй битвы Игоря с половцами «съ вечера до свѣта летятъ стрѣлы каленыя» (с. 17); Ярославна обращается к ветру: «о вѣтрѣ! вѣтрило! чему <,> Господине <,> насильно вѣеши? Чему мычещи Хиновскыя стрѣлки на своею не трудною крыльцю на моя лады вои? <...> Чему <,> Господине <,> мое веселіе по ковылію развѣя?» (С. 38). Сравнение дождевой капли со стрелой также восходит к древнерусскому памятнику: «итти дождю стрѣлами» (с. 12). А в лексеме «растекаясь», открывающей строку «Растекаясь широкой стрелой по косой скуле», начинают мерцать ассоциации со знаменитым описанием Бояна, который «аще кому хотяше пѣснь творити, то растѣкашется мыслію по древу <...>» (с. 3). Переключка подхвачена эпитетом дома «деревянный», напоминающим о «древе» Бояна. Но сходство с древнерусской «песнью» в плане означающих у Бродского сочетается с различием, даже противоположностью в семантике: создатель «Слова...» пишет о поэтическом парении «песнотворца» Бояна, автор стихотворения рисует печальную картину «плачущей» осени.

Строка же «И, глаза закатывая к потолку», оказываясь соотнесенной со «Словом...», воспринимается как описание поэтического «шаманства» наподобие Боянова.

«Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» – не единственное стихотворение Бродского, содержащее аллюзии на «Слово...». Отсылка к «Слову...» («за бутром» – за границей и, соответственно, «за шеломянемъ») есть в стихотворении «Заморозки на почве и облысенье леса...»²¹. Присутствуют такие отсылки и в «1972 году» (1972)²². Цитируется «Слово...» и в «Эклоге 4-й (зимней)»:

Время есть мясо немой Вселенной.
Там ничего не тикает. Даже выпав
из космического аппарата,

ничего не поймаете: ни фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.
Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,

но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде. (III; 201).

А в «Представлении» встреча Игоря с Ярославной иронически представлена как ключевая мифологема русского национал-патриотического сознания: «У меня в душе Жар-птица и тоска по государю. / Скоро Игорь воротится насладиться Ярославной» (III; 299).

Бродский обыкновенно обращается к «Слову...», когда пишет о творчестве, о разлуке с отечеством (трактуемой как своего рода переход в иной мир), о расставании с любимой, о старении, о противостоянии не-существованию речью, Поэзией. «Слово...» для него, по-видимому, – текст, в котором заданы некие архетипы этих ситуаций и состояний. Потому что это одно из первых произведений русской словесности – словно бы «прообраз» всех последующих; и потому что «[о]бщая сюжетная схема “Слова” представляет собой последовательность событий, типичную для мифологического цикла **гибели/воскресения**»²³, и обращение к «Слову...», оставаясь средством сказать на языке тысячелетней традиции о трагических ситуациях в собственной судьбе, все-таки становится и неким средством преодоления небытия и затерянности во вселенском вакууме.

Так и в стихотворении «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» воспоминание о «Слове...» становится средством преодоления забвения и ненапыщенным, но твердым заявлением автора о принадлежности к тысячелетней русской словесности²⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2007. № 5. Переиздано в кн.: Ранчин А.М. Древнерусская словесность и ее интерпретации: Маргиналии к теме. Saarbrücken, 2011. Печатается с дополнениями.

¹ Она задана уже заглавием «Часть речи»: цикл – часть русской речи, часть русской поэзии, ее своеобразная манифестация.

² Образ листа – обгащенного князя соотнесен с царственным багрянцем листвы в пушкинской «Осени»: «В багрец и в золото одетые леса» (III-I; 320). В Древней Руси (Бродский мог учитывать это) князья часто носили верхнюю одежду красного цвета «разных тонов до пурпурного и

малинового». – *Свердлов М.Б.* Домонгольская Русь: Князь и княжеская власть на Руси VI – первой трети XIII в. СПб., 2003. С. 575.

Образ осени в стихотворении Бродского намеренно противоречив: он соотнесен и с пушкинским образом *творческой* осени, и, одновременно, с образом бесплодной осени – символом оскудения из стихотворения Е.А. Баратынского «Осень». В цикле «Часть речи» соотнесенность с «Осенью» Баратынского особенно значима для стихотворения «Заморозки на почве и облысенье леса...». См. об этом: *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 245–246.

К автоинтертекстуальному фону стихотворения «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» относится также, по-видимому, стихотворение Бродского «Ты ветер, дружок. Я твой / лес...» (III; 265), адресованное М.П. Басмановой. Это стихотворение в «Сочинениях» Бродского датировано 1983 г., но Лев Лосев убедительно доказывает, что на самом деле оно написано в 1963 или 1964 гг. – на десять с лишним лет раньше, чем цикл «Часть речи». См.: *Лосев Л.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 1220 (1020)). С. 296, примеч. 163. Таким образом, *ветер* в стихотворении из цикла «Часть речи» ассоциируется с М.Б., с ее покоряющей властью, а *лист* («обитатель» *леса*) – с лирическим «я», «раненным» любовью; мнимая «пейзажная» зарисовка первого четверостишия прочитывается как иносказательное, словно табуированное выражение любовной темы, открыто явленной в других текстах цикла.

³ *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова и А.Г. Меца; Сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб., 1995. (Серия «Новая Библиотека поэта»). С. 203.

⁴ *Гаспаров М.Л.* Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. С. 44.

⁵ *Сурат И.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 179.

⁶ См.: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 49.

⁷ На этот реальный подтекст мандельштамовского стихотворения впервые указал О. Ронен: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. С. 51. Мандельштамовская «татарва» ассоциируется с новым советским «варварским» поколением; см. об этом: *Шиндин С.Г.* К интерпретации стихотворения Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда...» // *Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева.* М., 2000. С. 642.

⁸ *Карамзин Н.М.* История государства Российского: В 12 т. / Отв. ред. А.Н. Сахаров; Подгот. текста В.Ю. Афиани, В.М. Живова, В.П. Козлова. М., 1991. Т. 2–3. С. 487.

⁹ ПСРЛ. М., 2000. Т. 15. Рогожский летописец. Тверской сборник. Стб. 342.

¹⁰ О синтаксисе в текстах цикла см.: *Pärli Ü.* Синтаксис и смысл. Цикл *Часть речи* И. Бродского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V.* (Studia Finlandiensia 16). Helsinki, 1996.

¹¹ *Бройтман С.Н., Ким Х-Е.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // *Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов.* Тверь, 2003. С. 336.

¹² Там же. С. 335.

¹³ *Державин Г.Р.* Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общая редакция Д.Д. Благого / Примеч. В.А. Западава. Л., 1957. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 97.

С ордынской царевной в автобиографическом плане стихотворения Бродского, вероятно, соотнесена М.Б. Лексема «Орда» становится, очевидно, элементом паронимической межъязыковой игры: «имя, <...> словно пропуск в Орду» – и английское «Word» – «слово».

¹⁴ *Державин Г.Р.* Стихотворения. С. 113.

¹⁵ «Сядь, Державин, развалился, / Ты у нас хитрее лиса, / И татарского кумыса / Твой початок не прокис». – *Мандельштам О.* Полное собрание стихотворений. С. 218.

¹⁶ *Бройтман С.Н., Ким Х-Е.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи». С. 336–337.

¹⁷ См. подробнее мою статью «Три заметки о полисемии в стихотворениях Иосифа Бродского» в настоящей книге.

¹⁸ Отождествление в стихотворении Бродского «татарского» («татарва», державинская тема, Орда как символ отечества и, вероятно, «праколыбель» русской культуры) с половецким мотивировано, в частности, синонимией лексем «татары» и «половцы», характерной, например, для памятников Куликовского цикла, в которых монголо-татары Мамай именуются половцами.

Выбор же Бродским для «соседства» с «татарской» поэзией Державина именно «Слова о полку Игореве», отчасти, возможно, объясняется влиянием версии О.О. Сулейменова о «Слове...» как синтезе древнерусской и половецкой традиций. Сочинение Сулейменова «Аз и Я: Книга благонамеренного читателя» (Алма-Ата, 1975) вышло в свет в первой половине того же года, когда был начат цикл «Часть речи»; уже в середине 1975 г. книга вызвала в СССР необычайно бурную, далекую от академизма реакцию и подверглась осуждению партийных инстанций в 1976 г. См.: *Бобров А.Г.* Сулейменов Олжас Омарович // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»:* В 5 т. СПб., 1995. Т. 5. С. 83–85. Бродский едва ли мог ее не заметить. Впрочем, это не более чем предположение: для положительного утверждения необходимы свидетельства о точной дате стихотворения и о знакомстве поэта с книгой Сулейменова.

- О «восточной теме» в поэзии Бродского см., прежде всего: *Лосев Л. Иосиф Бродский*. С. 159–165.
- ¹⁹ Строго говоря, «забыто», выпало из текста как раз имя – «Игореве».
- ²⁰ Слово о полку Игореве. Снимок с первого издания 1800 г. гр. А.И. Мусина-Пушкина под ред. А.Ф. Малиновского. С приложением статьи проф. М.Н. Сперанского и факсимиле рукописи А.Ф. Малиновского. М., 1920. [Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия, с переложением на употребляемое ныне наречие. М., 1800]. С. 11. Далее «Слово...» цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте.
- ²¹ См. об этом: *Ахипкин Д.* «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского // *Русская филология: Сб. научных работ молодых филологов*. Тарту, 1998. Вып. 9. С. 229–231.
- ²² Ср.: *Безносков Э.* «...Одна великолепная цитата» // *Мир Иосифа Бродского. Путеводитель*: Сб. / Сост. Я.А. Гордин. СПб., 2003. С. 42. Помимо очевидных «враги и братия», «черпая кепкой, что шлемом суздальским»; и образа «чаши <...> в пиру Отечества» (III; 18) это сравнение «Сердце скачет, как белка, в хворосте / ребер» (III; 18), предметно указывающее на учащенное сердцебиение. В «Слове...» же, при отдаленном сходстве, напротив, речь идет о «высокой материи» – о поэтическом парении Бояна, который «растѣкашется мыслию по древу» (с. 3); распространена версия, что это неправильное чтение вместо исконного «мысию» – белкой. См. обзор интерпретаций и современное обоснование этого чтения в статье: *Соколова Л.В.* Мысль // *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*. Т. 3. С. 295. Возможно, правы те исследователи (*Шарыпкин Д.М.* Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // *ТОДРЛ. Л.*, 1976. Т. 31; *Хаззагерев Г.Г.* Функционирование фигур и тропов в «Слове о полку Игореве» и «Задонщине» // *Филологические науки*. 1990. № 3. С. 5; *Николаева Т.М.* «Слово о полку Игореве»: Поэтика и лингвистика текста. «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997. С. 22–23), которые считают: в зачине «Слова...» используется прием обыгрывания омонимии «мысль-мысь» и в тексте даны оба смысла; один – явлен, другой – подразумевается.
- Строка «хрупая рыбу, пускай сырая» (III; 18), очевидно, восходит к так. наз. сказанию о траве евшан из Галицко-Волынской летописи (под 6709 (1201)) годом. Бродский мог естественно отождествить изгнанника и беглеца из родной земли хана Сырчана, о котором сообщает сказание, со своим лирическим «я». В научной и научно-популярной литературе это сказание постоянно упоминается как один из аналогов «Слова о полку Игореве». В летописном тексте прославляется Владимир Мономах: возносится похвала князю, «погубившему поганых из-

- маилтяны, рекомыя половци, изгнавшю Отрока (отца Кончака. – А.Р.) во обезы, за Желѣзная врата, Сърчанови же оставшю у Дону, рыбою оживьшю». – Текст цитируется по изд.: *Хрестоматия по древней русской литературе XI–XVII вв.* / Сост. Н.К. Гудзий. Коммент. А.М. Ранчина. М., 2004. С. 164, репринтное воспр. 7-го издания 1962 г. (Цитирую текст по хрестоматии Н.К. Гудзия, так как одно из более ранних ее изданий было, почти бесспорно, Бродскому знакомо.)
- ²³ *Гаспаров Б.М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». М., 2000. С. 25–26. Обоснование этого утверждения см.: Там же. С. 198–201, 321–322.
- ²⁴ По мнению Ю. Левинга, непосредственным претекстом послужил не оригинальный текст «Слова...», а поэтический перевод Н.А. Заболоцкого; см.: *Левинг Ю.* Иосиф Бродский и Андрей Тарковский (Опыт параллельного прочтения) // *Новое литературное обозрение*. 2011. № 112. С. 273, примеч. 7. Однако все отмеченные автором статьи строки из перевода Н.А. Заболоцкого встречаются также и в оригинальном тексте «Слова...» – переводчик здесь очень точен. По-видимому, помимо «Слова...» у стихотворения Бродского есть и кинематографический претекст – фильм А.А. Тарковского «Андрей Рублев»; см. об этом: Там же. С. 273–287. Лев Лосев посчитал основным претекстом цикл А.А. Блока «На поле Куликовом»; см.: *Лосев Лев.* Примечания // *Бродский И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 615. Это не совсем так: большинство «древнерусских» образов в этом стихотворении восходят не к Блоку, а именно к «Слову о полку Игореве» либо же являются общими для древнерусского памятника и цикла «На поле Куликовом». (Блок, как известно, обильно черпал из «Слова...» и из других древнерусских произведений; ср.: *Левинтон Г.А., Смирнов И.П.* «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // *ТОДРЛ. Л.*, 1979. Т. 34. Куликовская битва и подъем национального самосознания. С. 72–95.)

ВЫРАЖЕНИЕ ИЗ СТИХОТВОРЕНИЯ И.А. БРОДСКОГО
«НА СМЕРТЬ ЖУКОВА» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ
XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

В 1974 году И.А. Бродский написал стихотворение «На смерть Жукова» – своеобразное подражание «Снигирию» – державинской эпитафии А.В. Суворову¹. В стихотворении Бродского содержится странное, вызывающее недоумение выражение: покойный маршал встречается со своими солдатами «в области адской». Вот текст строфы с этим словосочетанием:

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». (II; 347).

В переводе стихотворения на английский язык, выполненном Дж. Л. Клайном, «область адская» однозначно понята как «hell» – ‘место вечных мучений грешных душ’, ‘ад’: «What will he tell them / meeting in hell»².

Помещение поэтом и победоносного маршала, и его солдат-героев в преисподнюю представляется на первый взгляд совершенно необъяснимым, никак не мотивированным.

М.О. Крепс, которому принадлежит первый обстоятельный анализ этого текста, истолковал выражение «в области адской» как указание на мир загробных мучений грешников, где и полководец, и его воины оказываются в наказание за грех убийства: «Третья строфа стихотворения Бродского не находит параллелей у Державина. Здесь ставится совершенно новый вопрос об ответственности полководца за жизнь его солдат, вопрос обычно не волнующий ни маршалов, ни поэтов, которые о них пишут <...>. Знаменательно, что полководец встретится со своими солдатами в аду, так как все они нарушили заповедь “не убий”, а также и то, что маршал, как и другие полководцы всех времен и народов, не почувствует раскаяния в совершенных действиях и никогда не признает себя виновным преступником»³.

Однако такое истолкование абсолютно не согласуется с контекстом. «На смерть Жукова» – одическое стихотворение, трактующее деяния Г.К. Жукова панегирически. Маршал назван «пламенным» («в смерть уезжает пламенный Жуков»). Его победы возвеличены:

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.

К правому делу Жуков десницы
больше уже не приложит в бою.

Но даже этот панегирик – недостаточное приношение герою за его заслуги перед страной; о своих строках поэт говорит: «Все же, прими их – жалкая лепта / родину спасшему, вслух говоря». (II; 347)

Авторская интерпретация стихотворения, естественным образом, лишь подтверждает оценку Г.К. Жукова, эксплицитно выраженную в тексте. На замечание С.М. Волкова: «Это, что называется, “государственное” стихотворение. Или, если угодно, “имперское”» Бродский ответил: «Между прочим, в данном случае определение “государственный” мне даже нравится. Вообще-то я считаю, что это стихотворение в свое время должны были напечатать в газете “Правда”». Правоту собеседника, подчеркнувшего: «Но ведь стихотворение ваше никаких особых симпатий к маршалу Жукову не выражает. В эмоциональном плане оно чрезвычайно сдержанное», поэт подтвердил: «Это совершенно верно», но напомнил: «А ведь многие из нас обязаны Жукову жизнью»⁴.

Одна из реплик Бродского иронична⁵, но в остальном Бродский – собеседник С.М. Волкова как будто совершенно серьезен. Также нет и никаких оснований для того, чтобы видеть в самом стихотворении скрытую иронию, амбивалентное отношение к его герою и проч.; прославление маршала и признательность поэту «родину спасшему» лишены какой бы то ни было двусмысленности⁶.

Наконец, воображаемая трактовка Жукова и его солдат как грешников, помещенных в ад в наказание за нарушение заповеди

«Не убий», несостоятельна, потому что не согласуется с отношением к войне и убийству врагов в бою, характерным для христианской традиции. Безосновательность мнения, что христианство в принципе осуждает убийство врагов на войне, подчеркнул С.А. Минаков, который, подобно М.О. Крепсу, понял выражение «в области адской» как указание на обитель грешных душ: «Нам <...> кажется уязвимой позиция Бродского, употребившего оборот “в области адской”. С чего это стихотворец взял, что защитники Отечества встречаются в аду? Православная традиция (и не только она) полагает, что души воинов, принявших смерть “за други своя”, за родину, сразу попадают на небеса, к Престолу Божию.

Читателю в этих строках Бродского слышны в авторской интонации хоть и сострадание поэта к полководцу, но и осуждение. Или как минимум непонимание»⁷.

С точки зрения С.А. Минакова, стихотворение Бродского оказывается удивительным в своей двусмысленности, так как «слова “к правому делу” и “родину спасшему, вслух говоря”, свидетельствуют <...> о том, что сочинение фактически является торжественным приношением. Подчеркнутым, в том числе и стилистически, одически-маршевой интонацией, заимствованной у Державина. Этот пафос у Бродского нарастает к финалу стихотворения. И прямо высказан в последней строфе». С.А. Минаков напоминает: «У Бродского – призыв к одическому звучанию инструментов, фактически к прославлению почившего полководца (подозрения в сарказме отвергаем)»⁸.

И он, в общем, прав, когда утверждает, что в христианской традиции воины, убивавшие врагов на поле брани, не рассматривались как грешники, осужденные на адские муки. Необходимо лишь напомнить, что христианском нравственном богословии не было единой позиции в оценке убийств, совершенных на войне. Так, святитель Афанасий Александрийский утверждал: «Убивать врагов на брани законно и достойно похвалы». Иной была точка зрения святителя Василия Кесарийского (9-е и 13-е правила): убийство противника в бою он оценивал как вольное и достойное осуждения (на виновных в нем накладывался запрет причащаться в течение трех лет), но все же не вменяемое в грех убийства как таковой⁹.

Тем не менее эти нюансы, действительно, не имеют значения при интерпретации стихотворения Бродского. Оставаясь только в

пределах русской православной традиции, достаточно вспомнить о заимствованном из Византии почитании святых мучеников-воинов (Георгия Победоносца, Димитрия Солунского, Феодора Тирона, Феодора Стратилата и др.), о святых Борисе и Глебе как о небесных помощниках в ратном деле¹⁰ и об Александре Невском, святом – воителе и покровителе русского воинства, особенно в петровский период и позднее¹¹. Но главное, автор стихов «На смерть Жукова» ориентировался на одическую поэтику XVIII в., в которой прославлялись воинские победы и подвиги во имя Отечества и не могло быть места осуждению убийств врагов – независимо от того, соответствовала ли такая позиция некоему условному (псевдо)христианству.

Выразительные примеры содержатся в поэзии Г.Р. Державина, подарившего Бродскому образец для подражания. Таковы строки оды «Водопад»: «...что турок мнит? // Дрожит, – и во очах сокрытых / Еще ему штыки блещут, / Где сорок тысяч вдруг убитых <...>. Мечтаются ему их тени / И росс в крови их по колени! // <...> И мнит, в Очакове что вновь / Течет его и мерзнет кровь»¹². В оде «На взятие Измаила» приступ к турецкой крепости представит эпизодом войны за веру: «<...> свыше пастырь вдохновенный / Пред ними идет со крестом; / Венцы нетленны обещает / И кровь пролить благословляет / За честь, за веру, за царя...»¹³. Росс

Простер свой торогранный штык:
Поверглись тел кровавы груди,
Напрасно слышен жалоб крик;
Напрасно, бранны человеки!
Вы льете крови вашей реки,
Котору должно бы беречь;
Но с самого веков начала
Война народы пожирала,
Священ стал долг: рубить и жечь!¹⁴

Поэт внушает народам: «Уверьтесь сим, что с нами бог» и призывает Европу понять: «росс рожден судьбою <...> Отмстить крестовые походы, / Очистить иордански воды, / Священный гроб освободить...»¹⁵.

Соответственно, независимо от того, какой могла быть его собственная нравственная позиция, Бродский в своем одическом про-

изведении был обязан принять точку зрения, выраженную в торжественных одах XVIII в. Впрочем, интерпретация темы войны в творчестве самого Бродского хотя и свободна от брутальной одической эстетики, но равно лишена «пацифизма» и непротивленчества¹⁶.

С.А. Минаков неправ в главном для понимания этого текста. Никакого «ада» в стихотворении «На смерть Жукова» нет, – хотя «область адская» и имеется.

Еще в 2001 году автор этих строк предложил иное толкование выражения «в области адской»: «Вопреки утверждению Михаила Крепса, строки о посмертной встрече Жукова со своими солдатами “в области адской” <...> по-видимому, не означают “в аду”, и мотива греха убийства, совершаемого полководцем и его подчиненными, в стихотворении “На смерть Жукова” нет. Прилагательное “адский” здесь употреблено в значении “загробный” и произведено не от слова “Ад”, но от “Аид”. Подобное употребление слова “Аид” свойственно поэзии начала XIX века». Как примеры я привел случаи употребления К.Н. Батюшковым слова «Ад» в значении ‘Аид’¹⁷.

Писавшие об этом стихотворении предпочитали не интерпретировать и даже не упоминать словосочетание «в области адской». Упомянула о нем Н.Ю. Русова, осторожно принявшая мою трактовку: «Кстати, “адская область”, скорее всего, вовсе не Ад»¹⁸. Но относительно недавно устоявшееся мнение об «области адской» как о мире осужденных душ повторил О.А. Лекманов. Отталкиваясь от исторического факта кремации Г.К. Жукова, он трактует эпитет «пламенный» и выражение «в смерть уезжает» в стихе «В смерть уезжает пламенный Жуков» как аллюзии на помещение тела в кремационную печь, коннотации ‘огонь’, ‘пламя’ усматривает и в сравнении Жукова с Помпеем Великим (Помпей – и извержение Везувия, лава от которого накрыла созвучный имени римского полководца город), и в лексеме «адской»¹⁹. Все это, однако, как признает О.А. Лекманов, делается с особенной целью: «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»²⁰.

Эта интерпретация мне представляется несостоятельной, как и ряд более частных толкований стихотворения «На смерть Жукова»²¹. Эпитет «пламенный» – традиционный элемент высокого сти-

ля, который имитирует Бродский²², и никаких аллюзий на кремацию маршала он не содержит. Описание похоронной церемонии с гробом на лафете важно поэту, чтобы придать сцене более торжественный характер²³, намек на реальную кремацию и урну вместо гроба диссонировал бы с замыслом автора. Историческая достоверность Бродского вообще мало занимает: показательна параллель между Жуковым и Помпеем, который отнюдь не умер «глухо, в опале», а был вероломно убит египтянами²⁴. Уподобление Жукова Помпею никаких «огненных» коннотаций не заключает; если бы такая установка существовала, как в таком случае объяснить сопоставление маршала с Велизарием, чье имя подобных ассоциаций вызывать не может в принципе? Соответственно, не доказано, что и лексема «адская» в этом контексте ассоциируется с пеклом преисподней. Совершенно необъяснимыми выглядят и странные манипуляции автора с душой Жукова, сначала будто бы помещаемой в ад, а потом вознесенной почти что в райскую обитель.

Эти толкования никак не согласуются с панегирической установкой текста. Интерпретация О.А. Лекманова выглядит как радикальный пример постмодернистской деконструкции – обнаружения смыслов, которые не только не могли быть вложены в текст автором, но которые вообще не могут в нем содержаться.

Между тем недоразумение с интерпретацией стихотворения Бродского легко разрешается, если признать, что лексема «адская» употреблено не в значении ‘относящаяся к аду’, а в значении ‘принадлежащая Аиду’. Такое словоупотребление было распространено в XVIII веке. «Словарь русского языка XVIII века» в статье «Ад» дает два значения: 1) «Место вечных мучений грешных душ; противопоставлено месту вечного блаженства, раю», а также «подземное царство мертвых древних греков и римлян; Аид» и, в переносном смысле: «Бездна, пропасть»; 2) «Место мучений, бед, тревог; мучения телесные и душевные»²⁵. В качестве примеров употребления лексемы «ад» в значении ‘Аид’ приводятся цитаты из «Тилемахиды» В.К. Тредиаковского и «Душеньки» И.Ф. Богдановича. В словарной статье «Адский» учтены и (под) значение ‘место вечных мучений грешных душ’, и (под) значение ‘Аид’, как иллюстрация второго случая приводится цитата из той же хрестоматийной «Душеньки»²⁶. Последний раз до 1974 года полный текст «Тилемахиды», содержащий эти примеры, был издан в

1849 г. и не относился к числу легкодоступных. Но ситуация с поэмой И.Ф. Богдановича была иной: ее текст был напечатан в 1957 году в составе книги богдановичевских стихотворений и поэм в серии «Библиотека поэта».

«Словарь русского языка XVIII века» не фиксирует лексему *айдский*: ее не существовало. Очевидно, прилагательное «адский» функционировало как производное и от «ад» в значении «место вечных мучений грешных душ», и от «ад» в значении «подземное царство мертвых древних греков и римлян».

Число примеров употребления лексем «ад» и «адский» в значении «подземное царство мертвых древних греков и римлян; Аид» может быть существенно увеличено. Ниже я ограничусь только несколькими примерами употребления этих лексем в указанном значении или в переносном значении «бездна, пропасть», основанном на метафоризации концепта «Аид».

Случай такого словоупотребления есть у М.В. Ломоносова в «Оде, в которой Ея Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему высочайшую милость в Сарском Селе Августа 27 дня 1750 года» – о победе над гигантом Энцеладом (Энкеладом):

Что, дым и пепел отрывая,
Мрачил вселенну, Енцелад,
Ревет, под Етною рыдая,
И телом наполняет ад;
Зевесовым пронзен ударом,
В отчаяньи трясется яром,
Не может тяготу поднять,
Великою покрыт горою²⁷.

Встречается такое словоупотребление и у современника и яростного ломоносовского оппонента А.П. Сумарокова в стихотворении «Дифирамб»:

Прекрасное светило дня
От огненных колесницы
В Рифейски горы мечет искры,
И растопляется металл.

Трепещет яростный Плутон,
Главу во мраке сокрывает;
Из ада серебро лиется,
И золото оттоль течет²⁸.

Еще один пример содержится в песни I «Энеиды», переведенной В.П. Петровым («Еней. Героическая поэма Публия Вергилия Марона»): «Что сверг Тифея Зевс во адовы пределы» (стих 993)²⁹. А в «Илиаде», переведенной Е.И. Костровым, в одной песни III четыре раза употреблена лексема «ад»: «Когда ж Приам и сонм его любезных чад / Не хошут дань платить, Париду, спешу в ад...»; «Да снидет в мрачный ад, противником сражен»; «Державный царь! мне даждь низринуть в ад Париды...» и «Стеню, что Менелай, мой первый муж законный, / Еще тебя не сверг копьем во ад бездонный»³⁰.

Равным образом используются «ад» и «адский» в «низком» аналоге героической поэмы – в поэме ироиколической. Два случая из поэмы В.И. Майкова «Елисей, или Раздраженный Вахх»:

На ту беду у них был в доме дворный пес,
Который, обоих хозяев не узнав,
Вдруг бросился на них, как Цербер адский лая
<...>
Узрели нового тут люди Геркулеса;
Таскает по двору домашняя повеса,
А древний адского дубиной отлощил
И, взявши за уши, из ада утащил³¹.

В стихотворении «Война» поэт обращается к персонифицированной войне: «Раздор тебя меж смертных всеял, / И ты Алектрой рождена, / Когда исходишь ты из ада, / Побегнет прочь от всех отрада...»³². Хотя здесь «ад» может быть понят как метафора смерти, основанная на христианском концепте, соседство с персонифицированным раздором и с эринией Алектрой (Алекто) побуждают к пониманию «ада» как «Аида» или по крайней мере делают равно допустимыми оба понимания.

Несколько раз «ад» – «Аид» встречается в уже упомянутой «Душеньке» И.Ф. Богдановича:

К успеху мщения пришло на ум богине
Отправить Душеньку с письмом ко Прозерпине,
Велев искать самой во ад себе пути...³³

...Старушка ей вручит волшебный посошок,
Покажет впоследствии в избушке уголок,
Оттоль покажет вниз ступени,
По коим в ад нисходят тени...³⁴

Душенька «может впоследствии бесстрашно говорить / С Плутон-
ном, с Прозерпиной, с Адом...»³⁵.

Душенька

Нашла подземный след, ступила девять врат,
Сошла тотчас во ад,
Явилась ко Плутону³⁶.

В «Россиаде» М.М. Хераскова «перунами Зевес со многозвезд-
на трона / Разил кичливого и тордого Тифона; / Весь ад вострепетал <...>» (песнь XII)³⁷.

Богата «адскими» примерами поэзия Г.Р. Державина, чей «Сни-
гирь» стал образцом для Бродского.

Ода «На взятие Измаила»; о россах говорится:

Ничто им путь не воспящает;
Смертей ли бледных полк встречает,
Иль ад скрежещет зевом к ним...³⁸

«Ад» здесь метафорически означает смерть, страшную угро-
зу, но метафоризация происходит именно на основе концепта ан-
тичного Аида – ад в значении 'место вечных мучений грешных
душ' никак не может грозить героям, представленным борцами
за веру Христову.

Стихотворение «Рождение красоты»: Зевс,

Покачав, шатнул всем небом,
Адом, морем и землей³⁹.

Стихотворение – подражание одам Пиндара «Афинейскому
вятизю», посвященное графу Алексею Орлову-Чесменскому:

И ты, Вулкан, что пред горнами
В дне ада молнию куешь!⁴⁰

Здесь слово «ад» означает бездну, «пропасть земли», а не мир
мертвых (бог-кузнец Вулкан, согласно античным мифам, занимал-
ся своим трудом отнюдь не в Аиде), однако воспринимается пре-
жде всего как пример переносного или расширительного употре-
бления лексемы со значением 'Аид'. Основанием для такого пони-
мания является прежде всего соседство с римским языческим бо-
жеством – пусть и не насельником Аида.

В большинстве случаев употребления лексемы «ад» в русских
торжественных одах XVIII века оппозиция «место вечных муче-
ний грешных душ – царство Аида» нейтрализуется, так как сло-
во используется метафорически, означая либо 'смерть, страшная
угроза', либо 'бездна, пропасть'⁴¹. Установка торжественной оды
на метафорически используемую античную образность в сочета-
нии с христианскими элементами способствовала этой нейтралि-
зации. Такие выражения, как «зев ада» и ему подобные, становят-
ся формулами одического стиля наряду с «рогом гордости» или
«зари багряными перстами»⁴².

Вот лишь отдельные примеры нейтрализации оппозиций.

В «Эпистоле II» А.П. Сумарокова о создателях од сказано: «Тво-
рец таких стихов вскидает всюду взгляд, / Взлетает к небесам, свер-
гается во ад, // И, мчась в быстроте во все края вселены, / Врата и
путь везде имеет отворены»⁴³.

Сумароковская эпиграмма «Под камнем сим лежит богатства
собиратель...»: «Но нужды нет, каков был прежде он богат. / И тако
ничего не снес с собой во ад»⁴⁴.

В первом примере нейтрализация оппозиции очевидна, во
втором – более чем вероятна: богач не обязательно оказывается в
обители грешных душ, он, скорее, просто умирает.

В.И. Майков пишет:

Еще я духом обмираю,
Когда на бывший бой взираю.

Пример из оды Г.Р. Державина особенно интересен: «теенна» здесь замещает метафорический «ад» и означает ‘пропасть, бездна’ (буквально – ров Измаила) вопреки основному значению ‘адское пекло’⁵⁴.

Дальнейшие примеры из поэтических текстов относятся уже к XIX веку.

С.С. Бобров, стихотворение «К кораблю» из книги «Рассвет полночи»:

Так, – мы, нашед с тобой языческий Эдем,
Когда ж империю Плутонову найдем? –
Корабль! – исчезни здесь! – в тебе нет нужды боле;
Харон на лодке нас свезет во мрачно поле;
Бессмертный сей гребец в ландкарте адской там
Веслом покажет, что найти осталось нам⁵⁵.

Два случая такого употребления есть у К.Н. Батюшкова: «адский пес» – о Кербере-Цербере («Элегия из Тибулла»); «То в ад, то на Олимп» («К Тассу»)⁵⁶.

«Ад» – «Аид» несколько раз упомянут в балладах В.А. Жуковского. В «Кассандре»:

Духи, бледною толпою
Покидая мрачный ад,
Вслед за мной и предо мною,
Неотступные летят...⁵⁷

В «Ахилле»: «И скрипят ворота Аида»⁵⁸. К этой строке В.А. Жуковский сделал примечание: «Аидом назывался у греков ад; Плутон был проименован Айдонею»⁵⁹. В «Жалобе Цереры»: «Ею властвует Аид», «С неба в ад меня послать», «Там ей быть, доколь Аида / Не осветит Аполлон»⁶⁰. Особенно интересны «Ахилл» и «Жалобы Цереры». Примечание автора «Ахилла» свидетельствует, что еще в 1810-х годах (баллада была написана в 1812–1814 годах) «ад» в отличие от «Аида» воспринимался как нейтральное обозначение греческого царства мертвых в русской словесности, а имя Аида как владыки царства мертвых ощущалось в качестве нового, в отличие от имени «Плутон». «Жалоба Цереры» показывает, что еще в 1831 году, когда была создана эта баллада, «ад» и «Аид» могли употребляться как взаимозаменяемые лексемы.

Лексема «ад» в русской поэзии начинает вытесняться словом «Аид» только в первой четверти XIX в. Показательные приме-

ры употребления обозначения «Аид» – «Судьба Одиссея» (1814) и «В обители ничтожества унылой...» (1817–1818) К.Н. Батюшкова, «Элизийские поля» (1820 или 1821) Е.А. Баратынского. Еще в переводе «Илиады» Н.И. Гнедича встречаются примеры употребления обозначения «ад»: «Тартар, столько далекий от ада, как светлое небо от дола» (песнь VIII, стихи 15–16); «врата ненавистного ада» (песнь 9, стих 312)⁶¹. Показательно, однако, что эти случаи единичны: на два употребления слова «ад» приходится сорок девять примеров использования лексемы «Аид / Аидес / Айдес» и производного от нее прилагательного «Аидов»⁶², причем «Аид / Аидес» может встречаться точно в том же контексте, что и «ад»: «врата Аидеса» (песнь I, стих IV)⁶³. Впрочем, не менее показательно, что Н.И. Гнедич озаглавил переведенный в 1827 году (то есть за два года до издания полного перевода «Илиады», над которым работал с 1807 года) фрагмент из другой Гомерової поэмы «Тантал и Сизиф в аде (Из Одиссеи. Песнь XI, ст. 581)».

Но даже в переводе «Одиссеи», выполненном В.А. Жуковским в 1842–1849 годах, царство мертвых еще именуется «адам»: «Разум ему сохранен Персефоной и мертвому: в аде / Он лишь умом <...>» (песнь X, стихи 494–495); «В аде еще не бывал с кораблем ни один земнородный» (песнь X, стих 502); «область Ада» (песнь XI, стихи 155–156); «Персефона, / Ада царица» (песнь XI, стихи 386–387) «В Аде узрел я Зевесова мудрого сына Миноса» (песнь XI, стих 568)⁶⁴. Количественно над этими примерами абсолютно преобладает «Аид», однако, за исключением двух случаев (песнь XXIII, стих 284; песнь XXIV, стих 100), эта лексема употребляется как имя властелина царства мертвых, но не как обозначение его страны. Показательна сочетаемость со словами «область», «царство», «пределы»; впрочем, и в третьем из приведенных примеров употребления лексемы «ад / Ад» она означает не само царство, а его властелина. (Не случайно В.А. Жуковский предпочитает вариант с прописной буквой, как имя собственное.) Учитывая ничтожность случаев, когда «Аид» означает само царство мертвых, их можно трактовать как метонимии (называние мира мертвых именем его господина).

Справедливости ради, надо заметить, что и в гнедичевском переводе «Илиады» «Аид» – обычно имя подземного царя, а не его царства; однако число примеров употребления слова «Аид» в

грамматических конструкциях, предполагающих понимание его как обозначение царства мертвых (в *Аид* и проч.), а не его владыки, существенно больше (ср.: I, 4; V, 654; VII, 330; XXII; 385; XXIV; 590)⁶⁵. Конечно, их также можно трактовать как метонимии, однако уже не с такой очевидностью, как у В.А. Жуковского⁶⁶.

«Ад» был нормативным обозначением «Аидова царства» в различного рода справочно-энциклопедических изданиях XVIII – начала XIX в., причем написанных как духовными лицами, так и светскими. Ректор Троицкой семинарии иеромонах Аполлос (Байбаков) дает в своем «Словаре <...>» такие разъяснения: «АДСКИЕ СУДЬИ: Минос прежде смерти Критской Царь, Еак Юпитеров сын, Радамант Юпитеров же сын, которые за правосудие в жизни сделаны по смерти адскими судьями отъ Плутона»; АДУЛАТОР или ЦЕРБЕР – Адской пес <...>»; «ПЛУТОН, сын Сатурна, брат Юпитера и Нептуна, коему достались въ наследство западныя области, от чего и сделали его Пииты Богом адским <...>»⁶⁷. Аналогичным образом поступает и светский автор Н.М. Максимович-Амбродик в предисловии к изданию 1811 года книги «Избранные эмблемы и символы»: «Плутус, Плутон или Плут. Божок богатства и ада <...>»; «Прозерпина, Богиня ада <...>»⁶⁸.

При этом слово «ад» в значении 'Аид' воспринималось, естественно, как чисто книжное. Не случайно «Словарь Академии Российской» это значение игнорировал и фиксировал у слова «ад» только два значения: 1) «место осужденных на вечныя муки»; 2) «называется всякой дом или место, которыя несносны бывают»⁶⁹. Слову «адский» было дано три толкования: 1) «во аде живущий, аду сродный»; 2) «аду свойственный, принадлежащий; и в сем смысле слово сие есть тожде значущее предыдущему *адов*»; 3) «несносный, мучительный»⁷⁰. Но «Словарь церковнославянского и русского языка (1847), подготовленный 2-м отделением Императорской Академии наук, все же привел в статье «Адъ» значение 'Аид' в качестве последнего (четвертого по счету): «В баснословии: место, куда переселяемы были души умерших. *Плутон почитался у язычников богом ада*»⁷¹. Этот пример свидетельствует, с одной стороны, о долговечности «ада» – Аида, дожившего до середины XIX века, и Плутона как его властелина. (Такое положение вещей объясняется еще и консервативной установкой словаря, фиксирующего сложившуюся норму, а не новации.) С другой же стороны, фик-

сация этого значения лексемы «ад» может говорить и о том, что «античный» и «христианский» смыслы слова начали осознаваться как безусловно противопоставленные друг другу.

Функционирование слова «ад» как обозначения Аида объяснялось изначальным тождеством именований Аида и места мучений грешных душ в греческой традиции. 'Α'ιδης, 'Αἰδης – в древнегреческом лексема, означавшая как 'Аид, или Ад, бог смерти', так и 'подземное царство', а в переносном употреблении – 'смерть'. В Новом Завете она стала использоваться для обозначения места вечных мучений грешных душ⁷². Из греческого текста Священного Писания это обозначение закономерно переходит в церковнославянский перевод⁷³. Изначальные семантические дублеты «ад / Аид» обязаны своим происхождением двум вариантам написания и произнесения этого слова. «Уже само слово "Αἰδης (легитимированное греч. текстом Библии как передача евр. "шеол") образовало мост между христианскими понятиями и языческой мифологией аида; характерно, что в византийских проповедях (напр., у Евсевия Кесарийского, III–IV вв.) и гимнах (у Романа Сладкопевца, конец V–VI вв.) на сошествие во ад (Иисуса Христа), а также в византийской иконографии фигурирует олицетворенный Аид <...>»⁷⁴.

В словесности XVIII в. не ощущалось необходимости в лексеме «Аид»: ее с успехом заменял старый и привычный «ад»⁷⁵, а оминимия «ада» античного и «ада» христианского не претила разуму и вкусу, вполне вписываясь в барочную культуру с характерным для нее пересечением, соседством языческой и христианской образности⁷⁶. На месте же бога Аида всерьез и надолго воцарился его двойник Плутон, чувствовавший себя вольготно и в безопасности.

Ситуация стала меняться в первые десятилетия XIX века. Не ставя своей задачей объяснить мотивы и характер дальнейшей эволюции «ада» и «Аида» и не посягая на область, не относящуюся к моей непосредственной компетенции, ограничусь несколькими предположениями. Одним из оснований для постепенного расхождения лексических значений «ада» и «Аида» могло стать восприятие церковнославянского как языка сакрального, языка Церкви и веры. (Греческая этимология лексемы «ад» и ее изначальное тождество с «Аидом» были полузабыты⁷⁷, в то время как о включенности в церковнославянский контекст напоминало и чтение Библии, и церковные обряды и обиход.)

Эта тенденция отчетливо проявилась в сочинениях А.С. Шишкова, для которого церковнославянский/русский («славенский») язык был неразрывно связан с православной верой: «Но вдруг видим его возникшаго съ верою. Видим на нем Псалтирь, Евангелие, Иова, Премудрость Соломонову, деяния Апостолов, послания, ирмосы, каноны, молитвы, и многия другия творения духовныя»⁷⁸. Правда, для А.С. Шишкова гомеровский язык – такая же сокровищница, как и Священное Писание, и автор трактата в языке славянской Библии ценит прежде всего стилистическое и семантическое богатство, но не конфессиональную функцию⁷⁹. Для него греческий и латинский – языки «единородственные съ нашимъ» языком⁸⁰. При этом Русскую Правду, летописи и «Слово о полку Игореве» А.С. Шишков не отделяет в качестве сокровищ языка от Псалтири и Евангелия⁸¹. И тем не менее автор «Рассуждения о красноречии Священного Писания» небезразличен и к религиозным ценностям, выраженным языком Библии: изучение этого языка способствует воспитанию истинной христианской нравственности – не в пример ориентации на французский язык: поклонники французского развращаются, «научась благочестию в Кандиде и благонравию и знаниям в Парижских переулках»⁸². Не случайно построение А.С. Шишковым-идеологом «патриотической триады» «вера, воспитание, язык», в которой религия и язык предстают взаимосвязанными⁸³.

При отношении к церковнославянскому как к языку Писания, призванному выражать христианские ценности, омонимия библеизма «ад» в качестве обозначения места вечных мучений грешных душ и одновременно царства Аида становилась нетерпимой.

Показательно и то, что ряд литераторов из среды «архаистов» именно в этот период проявляет крайний ригоризм по отношению к античной мифологии, оцениваемой не просто как «заблуждение человеческого разума», но как бесовство⁸⁴.

Судьба «ада» и «Аида» может быть истолкована и как частный случай изменившегося отношения к смешению античной мифологии и христианских элементов – перемены, которую В.М. Живов и Б.А. Успенский связывают с торжеством классицизма, считавшего неприемлемым барочное смешение античной мифологии и христианских элементов⁸⁵. Но в этом объяснении у меня вызывает сомнения терминология, язык описания культурной ситуации пер-

вой трети XIX века. Прежде всего, можно ли говорить о классицизме и его принципах как о решающем факторе в этот период, когда сильнейшим образом начинает проявлять себя новый культурный феномен, традиционно именуемый романтизмом? Вообще описание литературной динамики в категориях сменяющих друг друга направлений (барокко – классицизм и т.д.) ущербно и искажает реальную картину⁸⁶, а сами эти направления в известной мере являются исследовательскими конструктами и даже химерами, а не феноменами словесности⁸⁷. В данном же конкретном случае уязвимость обобщающих терминов «барокко» и «классицизм» проявляется в том, что В.К. Тредиакowski (по крайней мере по некоторым признакам скорее барочный поэт⁸⁸) в оценке античного язычества оказывается, как это и происходит у В.М. Живова и Б.А. Успенского, «классицистом», а А.П. Сумароков (за которым закрепилась репутация патентованного «классициста»⁸⁹) в этом отношении обнаруживает приверженность эстетике барокко. В русской литературе XVIII века элементы барокко и классицизма оказались совмещены в синхронии, таким образом, правомерность описания русской литературной и культурной ситуации в терминах литературных направлений / стилей особенно проблематична.

Разграничению античных и христианских элементов могло содействовать и формирующееся представление об особой («пророческой») миссии стихотворца, о сакральности его творчества, – представление, особую актуальность которого для русской литературы конца XVIII – начала XIX в. обосновывает В.М. Живов, утверждая, что «[д]еятельность поэтов XVIII – нач. XIX в. весьма сходна с деятельностью духовного лица»⁹⁰. Анализируя тексты Г.Р. Державина, И.И. Дмитриева, стихотворения «Поэт» и «Пророк» А.С. Пушкина, В.М. Живов констатирует: «Эти свидетельства достаточно четко говорят о самом факте сакрализации поэта, поэтического вдохновения и функций стихотворца в системе русской культуры XVIII – нач. XIX в.»⁹¹. Причем «после державинской реформы поэтическое творчество оказывается особым способом непосредственного постижения высших истин, а параллелизм деятельности» стихотворца и священнослужителя «распространяется и на мистериальную сферу»⁹².

Осознавая свое предназначение как (квази)сакральное и пророческое, поэты могли более обостренно воспринимать различия

между языческими и христианскими элементами в словесности, так как должны были ориентироваться прежде всего на библейскую модель пророчествования. Правда, высказывания самих литераторов свидетельствовали, что «поэт наследует и Давиду, и Гомеру, и Моисею, и Оссиану, причем, поскольку все эти предшественники поэта были вдохновляемы единым духом поэзии, поэт волен по своему усмотрению группировать все их словоупотребления»⁹³. Тем не менее, как представляется, можно предположить, что модели и образцы должна была давать в первую очередь Библия. Так фактически и произошло позднее: поэзия первой трети XIX века адаптировала библейскую пророческую парадигму. В этих условиях связь церковнославянской лексики с христианской традицией должна была актуализироваться⁹⁴.

Впрочем, сама концепция самосакрализации своей роли поэта на рубеже XVIII–XIX вв. вызывает определенные сомнения. По мнению А.М. Пескова, в русской поэзии XVIII – первой трети XIX века уподобление поэта божественному избраннику «не вышло <...> за границы литературного приема <...>»⁹⁵. В.М. Живов признает возможность такого возражения, но отводит его: «<...> [Т]акое чисто условное понимание вряд ли могло реализоваться в русской культуре с характерным для нее представлением о неконвенциональности знака <...>. Раз поэзия названа пророчеством, поэт воспринимается как подлинный пророк»⁹⁶. Однако это доказательство остается примером чистой дедукции, недостаточно подкрепленной фактическими данными. Критерием буквально-го, неметафорического понимания поэтами этого периода своей сакральности должны быть данные об особом, «пророческом» поведении поэтов, о попытках реализации пророческих функций за пределами стихов.

Несомненно же на судьбу «ада» и «Аида» оказали влияние новые предромантические культурные установки, формировавшиеся на рубеже столетий, прежде всего представление о субстанциональном единстве культуры нации и о связи языка с духом народа. Это представление в равной мере, хотя и по-разному, проявилось и у «архаистов», и у «карамзинистов»⁹⁷.

Характеризуя лингвокультурную ситуацию рубежа XVIII–XIX веков, отразившуюся в спорах «архаистов» и карамзинистов, Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский отмечают формирование нового

восприятия церковнославянского языка как феномена национальной традиции⁹⁸. Это восприятие церковнославянского языка могло повлиять и на отношение к такому церковнославянизму, как лексема «ад»: два ее значения начинают, по-видимому, ощущаться как несовместимые, ибо они принадлежат разным культурным и национальным традициям. Правда, по мнению Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского, «[в] результате указанного переосмысления существенно расширяется сфера действия церковнославянской языковой стихии» и «теперь церковнославянская языковая стихия может ассоциироваться, между прочим, и с языческой мифологией – славянской, так же как и античной»⁹⁹. Однако в конечном счете новое понимание церковнославянского языка должно было с логической неизбежностью привести к разграничению сферы употребления религиозно маркированных церковнославянизмов – библеизмов и области использования античной мифологической образности. В этой связи показательным высказывание А.С. Пушкина: «Читал прозу и стихи Кюхельбекера». Что за чудак! Только в его голову могла войти жидовская мысль воспевать Грецию, великолепную, классическую, поэтическую Грецию, Грецию, где все дышет мифологией и героизмом, славянорусскими стихами, целиком взятыми из Иеремия. Что бы сказал Гомер и Пиндар?» (из письма к брату от 4 сентября 1822 года [XIII; 44]). Знаменательно ощущение поэтом греческой мифологии и церковнославянизмов как принципиально различных и даже несовместимых культурных феноменов¹⁰⁰.

Мирное соседство двух «адов» в такой ситуации оказывалось невозможным. Дополнительный удар по «античному аду» нанесла смерть торжественной оды, произошедшая в первые десятилетия XIX века: лексема «ад» утратила основную сферу своего употребления, в которой – благодаря одической установке на иносказательность образов – «христианское» и «языческое» значение совмещались и могли нейтрализоваться.

А требование сохранения национального колорита в поэзии привело к тому, что Плутон – божество хотя и греческое, но ассимилированное римской мифологией¹⁰¹, у Гомера не встречающееся – был вынужден покинуть узурпированный им трон, уступив его законному властелину богу Аиду.

Приведенные выше примеры употребления слов «ад» и «адский» в значениях «царство Аида» и «относящийся к царству Аида» я намеренно выбрал преимущественно из сочинений известных поэтов. Бродский, еще в 1960-х годах написавший два подражания («На объективность», 1966, и «К стихам», 1967) А.Д. Кантемиру – автору, редко привлекавшему внимание русских поэтов XX в., высоко ценил русское стихотворство XVIII века и хорошо его знал. Почти все цитировавшиеся мною произведения опубликованы в такой легкой доступной для Бродского серии, как «Библиотека поэта»¹⁰². Несомненно, он был и внимательным читателем «Илиады» в переводе Н.И. Гнедича и «Одиссеи» в переводе В.А. Жуковского, так же как и написанных В.А. Жуковским баллад. В августе 1972 года Я.А. Гордин переслал Бродскому, объявившему семинар по русской поэзии XVIII века в Мичиганском университете (Энн-Арбор), несколько сборников поэзии, а также рекомендовал выписать в библиотеке книги Г.А. Гуковского «Русская поэзия XVIII века», «Очерки по истории русской литературы XVIII века» и «История русской литературы XVIII века»¹⁰³. Едва ли можно сомневаться, что посланные Я.А. Гординым сборники были изданиями «Библиотеки поэта». В архиве Бродского сохранились списки рекомендуемых студентам литературных текстов. «Они интересны еще и как свидетельства круга чтения самого Бродского и более или менее совпадают с кругом чтения каждого интеллигента-гуманитария его поколения: программа филологического факультета плюс самостоятельные чтения по философии и из литературы двадцатого века <...>»¹⁰⁴. Большинство из упомянутых мною авторов, очевидно, входят в этот круг чтения, и им посвящены отдельные главы в учебнике Г.А. Гуковского. К их числу, конечно, не относятся С.С. Бобров, Аполлос Байбаков и Н.М. Максимович-Амбродик, чьи сочинения почти наверняка не были прочитаны автором стихотворения «На смерть Жукова», но этот факт не меняет картины в целом.

Однако само словосочетание «область адская» восходит, очевидно, не к поэзии XVIII века, а к поэмам Гомера в переводе В.А. Жуковского. В.А. Жуковский постоянно использует словесную формулу «область Аида». Она встречается в переводе первой песни «Илиады»¹⁰⁵ и множество раз – в переводе «Одиссеи»¹⁰⁶.

Л.В. Зубова в беседе с автором этих строк заметила, что для современного читателя стихотворения «На смерть Жукова» лексема

«адская» все равно неизбежно обременена семантикой, характерной для христианского концепта ада. Это верно. Но привычное значение должно всплывать в сознании читающего только для того, чтобы быть тотчас же заблокированным и отброшенным. Перед непосвященным почти барочная «энигма», которую удивительным образом не заметили многочисленные исследователи стихотворения, кропотливо выписавшие все остальные архаизмы. «Адская» в архаичном, забытом значении – «фирменный знак» высокого стиля XVIII века, замечательно найденный Бродским, еще более «осмысленный», чем его прообразы в поэзии этого столетия¹⁰⁷. Стихотворцы XVIII века как будто бы опасались помещать пламенных россов в «область адскую», дабы не вызвать неуместных ассоциаций с обителью грешных душ, – в условиях частой нейтрализации оппозиции между христианским и античным концептами ада / Аида это было естественным. Поэт XX века эту оппозицию возрождает.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: АМП. Сборник памяти А.М. Пескова. М., 2013. Печатается с изменениями.

- ¹ Об интертекстуальной связи двух произведений см. прежде всего: Лотман М. «На смерть Жукова» (1974) // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе / Ред.-сост. Л.В. Лосев и В.П. Полухина. М., 2002. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 64–76; см. также: Левинтон Г.А. Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе. II От всего человека остается часть речи (три заметки о Бродском) // Россия / Russia. Вып. 1 (9). Семидесятые как предмет истории русской культуры / Ред.-сост. К.Ю. Рогов. М.; Венеция, 1998. С. 242; Лазарчук Р.М. «На смерть Жукова» И. Бродского и «Снигирь» Г. Державина // Русская литература. 1995. № 2; Минаков С. «Что ты заводишь песню военную...» // Нева. 2009. № 5.
- ² Brodsky J. A Part of Speech. 6th ed. N.Y.: The Noonday Press, 1992. P. 78.
- ³ Кренин М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 131–132.
- ⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. ст. Я. Гордина. М., 1998. С. 54.
- ⁵ Стихотворение, говорящее о технической неподготовленности Красной Армии («меч был вражеских тупей»), акцентирующее «опалу» полководца и поминающее тех, «кто <...> смело входили в чужие столи-

- цы, / но возвращались в страхе в свою» (II; 347), никак не могло быть опубликовано в газете «Правда».
- ⁶ Ср.: Глазунова О. Стихотворение Бродского «На смерть Жукова» // Нева. 2005. № 5.
- ⁷ Минаков С. «Что ты заводишь песню военну...». Цит. по электронной версии: <http://magazines.russ.ru/neva/2009/5/mi12.html>.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Мусин А.Е. *Milites Christi Древней Руси: Воинская культура русского Средневековья в контексте религиозного менталитета*. СПб., 2005. С. 81, см. также с. 55–76 и 82–83.
- ¹⁰ См.: Prochazka H. Warrior Idols or Idle Warriors. On the Cult of Saints Boris and Gleb as Reflected on the Old Russian Military Accounts // The Slavonic and East European Review. 1987. Vol. 64.
- ¹¹ См.: Шенк Ф.Б. Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой (1263–2000) / Авториз. пер. с нем. Е. Земсковой и М. Лавринович. М., 2007.
- ¹² Державин Г.Р. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общ. ред. Д.Д. Благого; Примеч. В.А. Западова. Л., 1957. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 188.
- ¹³ Там же. С. 157.
- ¹⁴ Там же. С. 159. Строки Г.Р. Державина как бы созвучны реплике Жукова «Я воевал» в стихотворении Бродского. Вместе с тем стихотворец XVIII в. призывает царей «щадить бесценну кровь» россиян (Там же. С. 164). Вопрос о цене победы, адресованный Жукову, перекликается с державинским призывом.
- ¹⁵ Там же. С. 160, 164.
- ¹⁶ См.: Александрова А.А. «Есть что-то дамское в пацифистах»: военная тема в творчестве И. Бродского // Иосиф Бродский в XXI веке: Материалы международной конференции. Санкт-Петербург. 20–23 мая 2010 г. / Под ред. О.И. Глазуновой. СПб., 2010. С. 44–50. По словам И.П. Смирнова, «Война для Бродского – поражение человека ...». И вместе с тем война была чем-то притягательной для Бродского – не только как вечная тема поэзии, позволяющая ему померяться силами с предшественниками, но и как тайна его собственного становления <...>. – Интервью с Игорем Павловичем Смирновым, июнь 2009 // Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников (2006–2009). СПб., 2009. С. 73.
- ¹⁷ Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 185.
- ¹⁸ Русова Н.Ю. Тридцать третья буква на школьном уроке, или 33 стихотворения Иосифа Бродского. Н. Новгород, 2009. С. 177.
- ¹⁹ Лекманов О.А. Стихотворение «На смерть Жукова» (1974): конспект анализа // Иосиф Бродский в XXI веке. С. 204–207.

- ²⁰ Там же. С. 206.
- ²¹ Так, О.А. Лекманов понимает сравнение Жукова с Ганнибалом не просто как классический одический прием – топос уподобления героя современного античному образцу, но и как отсылку к переходу А.В. Суворова через Альпы (при этом участие Суворова в подавлении пугачевского бунта будто бы соотнесено с «ролью Жукова в венгерских событиях»), и аллюзию на правнука «“другого” Ганнибала», содержащую «непрямое сравнение» автора-изгнанника с маршалом через судьбу воспетого Пушкиным Овидия. Наконец, рифма «внуков – Жуков» в строках «Вижу колонны замерших внуков <...> в смерть уезжает пламенный Жуков» якобы намекает на чеховского Ваньку Жукова и его письмо «на деревню дедушке» (Там же. С. 205–206). Эти истолкования абсурдны, так как не поддерживаются ни структурой текста, ни ближайшим контекстом и находятся в разительном противоречии с очевидной авторской установкой – прославлением покойного маршала.
- ²² Ср.: Иванов Вяч.Вс. Современность поэтики Державина // Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 2000. Т. 2. С. 11.
- ²³ Эти соображения были высказаны О.И. Глазуновой; см.: Глазунова О. Стихотворение Бродского «На смерть Жукова».
- ²⁴ Ср.: Плутарх. Помпей, LXXVII–LXXIX // Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. / Пер. с древнегреч.; Сост. и примеч. М. Томашевской. М., 1987. Т. 2. С. 352–354, пер. Г. Стратановского. Эти исторические неточности и небрежности Бродского позволяют усомниться в том, что при интерпретации его стихотворений, в которых встречаются исторические имена, нужно учитывать биографии упомянутых личностей, как это делает, например, А.К. Жолковский в случае с «Марциалом» и «Плинием Старшим», истолковывая «Письма римскому другу»; см.: Жолковский А.К. Плиний на скамейке: Заметки о поэзии Бродского [2007] // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. С. 173–192. Мое сомнение, впрочем, не распространяется на общую трактовку стихотворения и на ряд частных наблюдений, высказанных в этой очень интересной работе.
- ²⁵ Словарь русского языка XVIII века / Гл. ред. Ю.С. Сорокин. Л., 1984. Вып. 1. А – Безпристрастие. С. 23–24. Принцип разграничения значений в словарной статье небесспорен; в частности, вызывает сомнение объединение значений ‘место вечных мучений грешных душ’ и ‘Аид’ как вариантов одной общей семы (хотя в отдельных контекстах они, действительно, могут сливаться). Но это особый вопрос.
- ²⁶ Там же. С. 28–29.
- ²⁷ Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.: Л., 1959. Т. 8. Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732–1764 / [Ред.: В.В. Виноградов, А.И. Андреев, Г.П. Блок]. С. 400, текст в редакции 1757 года.

- ²⁸ Сумароков А.П. Избранные сочинения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. П.Н. Беркова. Л., 1957. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 286. Об употреблении А.П. Сумароковым лексем «ад» и «адский» см.: Литвинов В., Пильщиков И. Указатель словоформ в «Избранных произведениях» А.П. Сумарокова: http://www.rvb.ru/18vek/sumarokov/wt_index/word_index.htm.
- ²⁹ Поэты XVIII века / Вступ. ст. Г.П. Макогоненко; Биографическая справка И.З. Сермана; Сост. Г.П. Макогоненко и И.З. Сермана; Подгот. текста и примеч. Н.Д. Кочетковой. Л., 1973. Т. 1. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 384.
- ³⁰ Там же. Т. 2. С. 167, 168, 169, 171.
- ³¹ Майков В. Избранные произведения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.В. Западова. М.; Л., 1966. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 120.
- ³² Там же. С. 229.
- ³³ Богданович И.Ф. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.З. Сермана. Л., 1957. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 119.
- ³⁴ Там же. С. 120.
- ³⁵ Там же.
- ³⁶ Там же. В поэме И.Ф. Богдановича и рай вовлекается в языческую образность: «Дошла впоследок весть <...> Что Душенька в раю с супругом лучезарным / Недолго пожила» (Там же. С. 123).
- ³⁷ Херасков М.М. Избранные произведения / Сост., вступ. ст. и коммент. А.В. Западова. М.; Л., 1961. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 222.
- ³⁸ Державин Г.Р. Стихотворения. С. 157.
- ³⁹ Там же. С. 265.
- ⁴⁰ Там же. С. 244.
- ⁴¹ В отдельных случаях лексема «ад» употребляется как чистая метафора, соотносительность которой и с местом мучений грешных душ, и с царством Аида практически утрачена; ср.: «Потеряв свое прямое значение, слово ад в одах Петрова постоянно упоминается как синоним ужаса (“Беда и ужас, ад и смерть” – “На мир”, 1774; <...> “И ад взревел сражаясь с адом” – “На взятие Измаила”, 1790) <...>». – Алексеева Н.Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. СПб., 2005. С. 257.
- ⁴² Ср.: Живов В.М., Клейн И. К проблематике и специфике русского классицизма: Оды Василия Майкова // Клейн И. Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века. М., 2005. С. 401.
- ⁴³ Сумароков А.П. Избранные сочинения. С. 118.
- ⁴⁴ Там же. С. 259.
- ⁴⁵ Майков В. Избранные произведения. С. 213.

- ⁴⁶ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1865. Т. 2. С. 287.
- ⁴⁷ Ср. «несытый ад», «свиный ад» и «адский зев» в стихотворении В.И. Майкова «О Страшном суде»: Майков В. Избранные произведения. С. 269, 271.
- ⁴⁸ Державин Г.Р. Стихотворения. С. 257.
- ⁴⁹ Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. Т. 2. С. 284.
- ⁵⁰ Там же. С. 283.
- ⁵¹ Ср. соотношение понятий «ад» и «геенна» в старославянском языке: Вендина Т.И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. М., 2002. С. 239–240.
- ⁵² Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе <...> Александра Петровича Сумарокова. Изд. 2-е. В Москве: 1787 года. Ч. 2. С. 52.
- ⁵³ Державин Г.Р. Стихотворения. С. 158.
- ⁵⁴ Ср.: «Под сим названием в Священном Писании означает место, наполненное огнем, уготованное для грешных и нечестивых». – Словарь Академии Российской. В Санкт-Петербурге, 1790 года. Ч. 2. От Г. до З. Стб. 31.
- ⁵⁵ Бобров С. Рассвет полночи. Херсониды: В 2 т. / Изд. подгот. В.Л. Корвин. М., 2008. Т. 1. (Серия «Литературные памятники»). С. 413. Курсив оригинала.
- ⁵⁶ Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.В. Фридмана. М.; Л., 1964. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 166, 84.
- ⁵⁷ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Баллады, поэмы и повести / Подгот. текста и примеч. И.М. Семенко. М.; Л., 1959. Т. 2. Баллады, поэмы и повести / Подгот. текста и примеч. И.М. Семенко. С. 17.
- ⁵⁸ Там же. С. 67.
- ⁵⁹ Там же. С. 71.
- ⁶⁰ Там же. С. 170–172.
- ⁶¹ Гнедич Н.И. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. И.Н. Медведевой. М., Л., 1956. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 450, 475.
- ⁶² Данные приводятся по: Литвинов В., Пильщиков И. «Указатель словоформ в «Илиаде» Гомера в переводе Н.И. Гнедича: http://www.rvb.ru/homerus/iliada/word_index/wt_index.html.
- Можно предположить, что вытеснение в русской поэзии «ада» «Аидом» в значении ‘царство мертвых’ вызвано именно влиянием гнедичевского перевода; хотя отдельное издание перевода вышло только в 1829 году, фрагменты начали печататься значительно раньше, с 1813 года (см.: Медведева И.Н. Примечания // Гнедич Н.И. Стихотворения. С. 821).

- ⁶³ Гнедич Н.И. Стихотворения. С. 319. Употребление выражения «врата <...> ада» могло поддерживаться библеизмом «врата адовы»; ср.: «И аз же тебе глаголю, яко ты еси Петр, и на сем камени созижду Церковь Мою, и врата ада не одолеют ей» (Мф., 16: 18).
- ⁶⁴ Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского; Ст., редакция и коммент. И.М. Троцкого при участии И.И. Толстого. М.; Л., 1935. С. 210, 219, 225, 230.
- ⁶⁵ В этом отношении перевод следует Гомеру, у которого оборот «εἰς Ἀϊδαῶ» – «в Аид» подразумевает наличие лексемы «dómon» и означает «в жилище бога Аида, т.е. в царство мертвых». – Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь: репринт 5-го изд. 1899 г. М., 1991. Стб. 19. Ср., однако: «А<идом> именуется также пространство в недрах земли (Ном. II. XX 61–65), где обитает владыка над тенями умерших <...>». – Тахо-Годи А.А. Аид // Мифы народов мира: В 2 т. М., 1980. Т. 1. А-К. С. 51.
- ⁶⁶ В поэзии XVIII в., ориентировавшейся на римские мифологические имена, божеством загробного мира был Плутон (это греческое имя владыки подземного мира было ассимилировано римской культурой). Н.И. Гнедич и В.А. Жуковский в своих переводах древнегреческих поэм предпочли имя Аид, отдавая дань требованиям историзма, возобладавшим в их время, традиционно именуемое романтической эпохой.
- ⁶⁷ Словарь пиитико-исторических примечаний <...>. В пользу юношества, обучающегося поэзии въ Семинарии Троицкой. Труды ректора и. Аполлоса. В Москве, 1781 года. С. 3, 32.
- ⁶⁸ Иконологическое Описание Эмблематических изображений // Эмблемы и символы / Вступ. ст. и коммент. А.Е. Махова. 2-е, испр. изд. с оригинальными гравюрами 1811 г. М., 2000. С. 41.
- ⁶⁹ Словарь Академии Российской. Ч. 1. От А до Г. Стб. 10.
- ⁷⁰ Там же. С. 10–11.
- ⁷¹ Словарь церковно-славянского и русского языка <...>. СПб., 1847. Т. 1. С. 4.
- ⁷² Ср.: Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь. Стб. 18–19.
- Строго говоря, концепт ада как места вечных мучений грешных душ, противопоставленного раю, формируется только в раннехристианском богословии, и лексема «ад» в Новом Завете еще не содержит всей полноты смысла, которым обладает в христианском богословии и / или в апокрифах. См. об истории этого представления, например: Дергачева И.В. Посмертная судьба и «иной мир» в древнерусской книжности. М., 2004. С. 41–53.
- ⁷³ Ср., например: Мф. 11: 23; 16: 18; Лк. 16: 23 в славянском и греческом Новом Завете; греческий текст: Novum Testamentum Graece et Latine. Stuttgart, 1987. P. 27, 45, 215.
- ⁷⁴ Аверинцев С.С. Ад // Аверинцев С.С. Собр. соч. / Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Силова. София – Логос. Словарь. Киев, 2006. С. 35.

- ⁷⁵ Уже в древнерусской переводной словесности лексема «ад» могла означать не только «место вечных мучений грешных душ», но и «царство Аида». При этом для древнерусских книжников, имевших весьма смутные представления о природе Аида, само разграничение этих двух концептов могло быть неактуальным. Ср. в тексте «Троянской истории» (перевод романа «Historia destructionis Troiae» Гвидо де Колумна, по-видимому, выполненный в самом конце XV – начале XVI в. – Творогов О.В. «Троянская история» Гвидо де Колумна // Словарь книжников и книжности Древней Руси / Отв. ред. Д.С. Лихачев. Вып. 2 (вторая половина XIV – XVI в.). Ч. 2. Л-Я. Л., 1989. С. 443): Геркулес (Еркулес) «аще влрйти достойно есть, нетрепетен врат доиде адовых и стража их, пса триглавнаго, сильною рукою от них извлече». – Библиотека литературы Древней Руси. СПб., 2003. Т. 8. XIV – первая половина XVI века. С. 159.
- ⁷⁶ Ср. в этой связи об установках барокко: Живов В.М., Успенский Б.А. Мета-морфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века [1984] // Из истории русской культуры. М., 1996. Т. 4. (XVIII – начало XIX века). С. 449–536.
- В русском языке не удержались старые (дохристианские) именованья загробного мира в качестве обозначения библейского ада; иной была ситуация в германских языках, где обозначением ада стали собственные, а не заимствованные лексемы: «hölle» в немецком, «hèlvet» в шведском, «hell» в английском. ср., например, в английском оппозицию «hell – Hades», в составе которой первый элемент стал означать «место вечных мучений грешных душ», а второй – грецизм – «царство Аида».
- ⁷⁷ В статье «Адъ» из «Словаря Академии Российской» отсутствует помета, указывающая на греческое происхождение слова; см.: Словарь Академии Российской. Ч. 1. От А до Г. Стб. 10.
- ⁷⁸ Разсуждение о красноречии Священного Писания <...>. Сочинение Александра Шишкова <...>. В Санкт-Петербурге, 1811 года. С. 3.
- ⁷⁹ Там же. С. 24–25, 103.
- ⁸⁰ Там же. С. 105, примеч.
- ⁸¹ Там же. С. 96.
- ⁸² Там же, с. 108, примеч.
- ⁸³ Зорин А.Л. Кормя двуглавого орла... Русская литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Historia Rossica»). С. 363. Ср. в этой связи о характере соотношения веры и патристического чувства в шишковской концепции (выраженной наиболее полно в «Разсуждении о любви к отечеству»): Там же. С. 260–262. См. также о восприятии церковнославянского языка Шишковым и другими архаистами как религиозно отмеченного: Проскурин О.А. Новый Арза-

мас – Новый Иерусалим: Литературная игра в культурно-историческом контексте // Новое литературное обозрение. 1996. № 19. С. 100–117.

- ⁸⁴ Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. С. 518–520. В.М. Живов и Б.А. Успенский приводят оценку античной мифологии князем С.А. Шихматовым-Ширинским, зафиксированную в дневнике С.П. Жихарева («Дневник чиновника», запись от 3 февраля 1807 года); см.: Жихарев С.П. Записки современника / Редакция, статьи и коммент. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л., 1955. (Серия «Литературные памятники»). С. 352. Другой пример – «позиция С.Н. Глинки, также принадлежавшего к лагерю архайстов. Известно, что он отказывался печатать в своем журнале “Русский вестник” стихи с упоминанием мифологических персонажей». – Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. С. 520. Как доказывают В.М. Живов и Б.А. Успенский, такая рецепция античности может объясняться не только классицистической установкой на запрет смешения языческих по происхождению мифологических элементов с христианскими образами, но и восприятием мифологии в целом с точки зрения «национальных религиозно-культурных традиций» – не как культурного кода, а как ложной веры.
- ⁸⁵ Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. С. 523. Ниже как пример приводятся высказывания митрополита Филарета (Дроздова).
- ⁸⁶ Ср.: Песков А. Зачем нам нужны «-измы»? (Заметки о литературных направлениях) // Вопросы литературы. 1991. № 11/12. С. 311–317.
- ⁸⁷ Ср. о классицизме параграф «Классицизм: термин и (или) реальность» в работе: Лотман Ю.М. Очерки по истории русской культуры XVIII – начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. 4. (XVIII – начало XIX века). С. 123–147.
- ⁸⁸ Ср. характеристику метрических экспериментов В.К. Тредиаковского как барочных, неприемлемых для новой классицистической эстетики: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С. 39–40. Влияние барокко сказалось и на терминологии В.К. Тредиаковского: так, его излюбленный термин «острая мысль» восходит к барочному «*acutum*». См.: Топоров В.Н. У истоков русского поэтического перевода: «Езда в остров любви» Тредиаковского и «*La voyage de l'isle d'Amour*» Талемана [1992] // Из истории русской культуры. Т. 4. (XVIII – начало XIX века). С. 604–605, примеч. 18.
- ⁸⁹ Показательно закрепление этого мнения в учебной литературе, прежде всего в учебнике Г.А. Гуковского (первое изд. – 1939 г.): Гуковский Г.А. Русская литература XVIII века / Вступ. ст. А. Зорина. М., 1998. (Серия «Классический учебник»). С. 115–117 и след.

- ⁹⁰ Живов В.М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века [1981] // Из истории русской культуры. Т. 4. (XVIII – начало XIX века). С. 724.
- ⁹¹ Там же. С. 727.
- ⁹² Там же. С. 731. Ср. трактовку высказываний Г.Р. Державина в «Послании к великой княгине Екатерине Павловне» и в «Рассуждении о лирической поэзии» как стремления поэта «доказать, что Божественная истина передается поэзией по преимуществу и что поэтическое вдохновению подлинно присуще постижение Божественных тайн», а также истолкование В.М. Живовым строк «Сей дух в пророках предвещает, / Парит в пиитах в высоту» из державинской оды «Бессмертие души»: «Источник поэтического вдохновения отождествляется, таким образом, с источником пророческого ясновидения» (Там же. С. 731).
- ⁹³ Там же. С. 735, здесь же – ссылка на примеры из Н.М. Карамзина и Г.Р. Державина.
- ⁹⁴ На отделение в словесности языческих элементов от христианских могла влиять и позиция духовенства, которое выступало резко против притязаний поэтов на употребление религиозной лексики, «церковных» слов. См. примеры: Там же. С. 736, 739–740.
- ⁹⁵ Песков А.М. «Кто меня судьбою поставил?» Пророческая парадигма // Песков А.М. «Русская идея» и «русская душа»: Очерки русской историософии. М., 2007. С. 10–11.
- ⁹⁶ Живов В.М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века. С. 725–726.
- ⁹⁷ Ср. замечание Ю.М. Лотмана о «значительном шаге» архайстов «вперед в сторону идей романтического века», проявившемся в концепции народа, нации как «некоторой автономной и замкнутой в себе субстанции»; истоки этой концепции «можно усмотреть у Руссо <...> и в ряде высказываний Гердера <...>». – Лотман Ю.М. Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII – начала XIX столетия // XVIII век. Л., 1981. Сб. 13. Проблемы историзма в русской литературе: Конец XVIII – начало XIX в. С. 85. Требование охранения и культивирования исторических и национальных различий в словесности как манифестации народного духа звучит не только из уст «архайстов»; об этом пишут и Н.М. Карамзин и его приверженцы; ср.: Ионин Г.Н. Спор «древних» и «новых» и проблема историзма в русской критике 1800–1810 годов // XVIII век. Сб. 13. С. 192–204. См. также: Живов В.М. Язык и культура в России XVIII века. М., 1996. С. 444. Ср. наблюдения Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского о связи «Беседы любителей русского слова» с предромантизмом и о позиции А.С. Шишкова и С.А. Шихматова-Ширинского (типологической параллели к католическому романтизму Шатобриана), в том числе о «стремлении возродить национальный характер на

основе ортодоксальной <...> церковности»; см.: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX в. как факт истории русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва) [1975] // Успенский Б.А. Избранные труды. Изд. 2-е, испр. и перераб. М., 1996. Т. 2. Язык и культура. С. 423.

⁹⁸ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX в. как факт истории русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва). С. 464.

⁹⁹ Там же. С. 465–466.

¹⁰⁰ Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский трактуют это суждение как свидетельство, что «для Пушкина в этот период церковнославянская языковая струя может связываться (через Ветхий Завет) с еврейским культурным началом <...> именно с некоторой культурной традицией (в данном случае – древнееврейской), но отнюдь не с религиозным началом <...>». – Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Споры о языке в начале XIX в. как факт истории русской культуры («Происшествие в царстве теней, или Судьбина российского языка» – неизвестное сочинение Семена Боброва). С. 535, примеч. 68. По-моему, это не столь очевидно. Именование церковнославянского языка «еврейским» может быть примером игрового кощунства, характерного для дружески-иронического тона письма, а эпитет «жидовская» – заменой определения «христианская». Церковнославянский язык может осмысляться А.С. Пушкиным как язык Библии, имеющей еврейское происхождение, но ставшей христианским Писанием. С античным греческим героическим духом, очевидно, несовместимы не столько начала еврейской культуры (прямого влияния которой церковнославянский язык, естественно, не мог испытать), сколько культура христианская. Таким образом, высказывание А.С. Пушкина может свидетельствовать именно о восприятии церковнославянского языка как манифестации христианской веры – в противоположность греческому, укорененному в язычестве.

¹⁰¹ «Плутон <...> в греческой мифологии одно из имен бога – владыки царства мертвых Аида». – Т<ахо>-Г<оди> А.А. Плутон // Мифы народов мира. Т. 2. С. 317. В русской культуре XVIII – начала XIX в. имя Плутона осознавалось как римское, латинское, о чем свидетельствует приведенная выше цитата из Н.М. Максимовича-Амбродика (Плутон назван в числе божеств римского пантеона) и примечание В.А. Жуковского к балладе «Ахилл» (указывается, что у греков его именуют Айдонеем / Аидом). Показательно, однако, что В.А. Жуковский, переводя шиллеровскую балладу «Klage der Ceres», один раз заменяет бесспорно римского бога Орка (Orkus) оригинального текста Плутоном, а один раз вме-

сто Орка и Плутона упоминает Аида; см.: Зарубежная поэзия в переводах В.А. Жуковского: В 2 т. / Сост. А.А. Гутнин. М., 1985. Т. 2. С. 192, 194.

Ср. также, например, использование имени Плутона рядом с латинским именем Деметры «Церера»: «Где дочь Церерина Плутоном похищенна». – Херасков М. Россияда, эпическая поэма. М., 1807. С. 61 (песнь V, стих 58). Такое положение вещей объясняется тем, что в России XVIII в. мифологические имена вообще усваиваются преимущественно в латинской, а не в греческой форме; ср.: Живов В.М., Успенский Б.А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII века. С. 500, примеч. 32.

¹⁰² Бродский брал книги в личных библиотеках известных филологов, посещал он и Публичную библиотеку имени М.Е. Салтыкова-Щедрина.

¹⁰³ «Историей русской литературы XVIII века» Яков Гордин неточно называет учебник Г.А. Гуковского «Русская литература XVIII века» (1939). См.: Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010. С. 132–133.

¹⁰⁴ Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 1220 (1020)). С. 203.

¹⁰⁵ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Орлеанская дева. Сказки. Эпические произведения / Подгот. текста и примеч. Н.В. Измайлова. С. 503.

¹⁰⁶ Ср.: песнь IV, стих 834; песнь X, стихи 155, 174, 494, 512 (в форме «Аидова <...> область»), 561; песнь XI, стихи 65, 69, 155–156, 425; песнь XII, стихи 21 и 380; песнь XIV, стих 208; песнь XX, стих 208; песнь XXIII, стих 322; песнь XXIV, стих 264.

¹⁰⁷ Большинство других примеров употребления Бродским слова «ад» или прямо основано на семантике христианского концепта (оппозиция «ад – рай»), или по крайней мере ей не противоречит. Особый случай – поэма «Зофья» (1962), в которой герой, оказывающийся в аду, уподоблен Орфею, а любимая им женщина – Эвридике. Однако и в этом случае ад, наделенный такими признаками, как «смрад» и «мрак» (I; 181), обладает скорее семантикой места мучений грешных душ, чем царства Аида.

«ПРИШЛА ЗИМА И ВСЕ, КТО МОГ ЛЕТЕТЬ...»:
ОБ ОДНОМ «ПАСТЕРНАКОВСКОМ» СТИХОТВОРЕНИИ
И.А. Бродского

Из так называемой «большой четверки» русских поэтов постсимволистской эпохи (Анна Ахматова, О.Э. Мандельштам, Б.Л. Пастернак, М.И. Цветаева) автор «Сестры моей – жизни» и «Стихотворений Юрия Живаго», как свидетельствуют эссе и интервью Бродского, был ему наименее близок. Бродский, хотя и называл среди наиболее значимых для своего поколения имя Пастернака?¹, не посвятил ему ни эссе, ни доклада, ни обстоятельного интервью и упоминал достаточно редко. В этом – разительное отличие от отношения к Ахматовой и Цветаевой, о которых Бродский писал и говорил много и очень лично, и от Мандельштама, чье имя не столь часто в его интервью, но кому посвящены два эссе.

Достаточно отчужденное и холодное отношение к Пастернаку может объясняться как идеологическими (Пастернак – единственный из «большой четверки», кто почти до самой смерти умел более-менее удачно вести диалог с глубоко антипатичной Бродскому советской властью), так и собственно литературными причинами. Несмотря на значительное число исполненных глубокого смысла реминисценций, аллюзий на тексты Пастернака и переключек², поэтика Бродского очень непохожа на пастернаковскую. Различны исходные установки, отношение к бытию, понимание природы творчества и предназначения поэта, картина мира и воплощающие ее приемы.

Инвариантная тема Пастернака –приятие мира как дара, как чуда, любованье его великолепием. Принимая мир как дар, открывая себя ему, впуская его, вбирая в себя, лирический герой Пастернака одновременно в ответ дарит себя миру, осознавая свое существование как часть его бытия и бытия других людей:

Жизнь ведь тоже только миг,
Только растворенье
Нас самих во всех других
Как бы им в даренье.

(«Свадьба», из цикла
«Стихотворения Юрия Живаго»)³.

Природа и мир человеческой души – части единого целого, природа и весь космос у Пастернака священны и подобны храму: «И сады, и пруды, и ограды, / И кипящее белыми воплями / Мирозданье – лишь страсти разряды, / Человеческим сердцем накопленной» («Определение творчества», СП, с. 128); «Просвечивает зелень листьев, / Как живопись в цветном стекле // В церковной росписи оконниц / Так в вечность смотрят изнутри / В мерцающих венцах бессонниц / Святые, схимники, цари. // Как будто внутренность собора – / Простор земли, и чрез окно / Далекий отголосок хора / Мне слышать иногда дано. // Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья, отстою» («Когда разгуляется», СП, с. 456).

Говоря о главной идее творчества Пастернака, О.А. Седакова передает ее так: «Пересказанная <...> прозой, эта <...> мысль выглядит так: поэтический дар в конце концов состоит в благодарной побежденности миром; этот дар не исключителен, он передан всем как образец для следования»⁴. По формулировке А.К. Жолковского, «охваченность великолепием и единством мира» – центральная инвариантная тема поэзии Пастернака⁵. «<...> [X]удожественная метафизика Пастернака как бы балансирует на грани двух миров <...>. Обозначив, несколько упрощенно, эти два мира через эмблематически представляющие их явления, можно сказать, что в философии искусства Пастернака сочетаются “футуристическое” и “толстовское” начало» (Б.М. Гаспаров)⁶.

В творчестве Пастернака «[п]роисходит процесс семантизации – переконцептуализации мира, в ходе которого осуществляется “интимная референция” и переименование всех явлений, сущностей и предметов действительности»⁷. Отличительная черта художественного мира поэта – преодоление оппозиций между элементами и размывание границ между предметами: «<...> земное и небесное у Пастернака оказываются прочно соединенными, подобно мужскому и женскому началам. Такое соединение женского и мужского начал жизни обнаруживает и хрупкую границу между жизнью и смертью <...>»⁸; «Пастернак – поэт, который стремился максимально гармонизировать окружающий его мир. Вот почему способ представления пространства у Пастернака предельно приближен к естественному: в нем не обострены, а, наоборот, размыты противопоставления верха и низа (и соответственно,

высокого и низкого, земного и небесного), внутреннего и внешнего. Пространство Пастернака “сквозное”, насквозь пронизываемое, и оно постепенно все более раскрывается читателю очень необычным для обыденного восприятия образом»⁹.

Как заметил Б.М. Гаспаров, «[и]сследователи поэтики Пастернака неоднократно указывали на то исключительно важное место, какое в его образном мире занимают различные мотивы, воплощающие в себе идею перехода, текучести, преодоления границы. Сюда можно отнести такие характерные черты поэтики Пастернака, как размывание границы между личным и неличным, живым и неживым; образ окна как бреши между внутренним и внешним пространством; мотивы городской окраины, заставы, вокзала <...>»¹⁰.

Средством, совершающим «перетекание» предметов друг в друга, связывающим их в единое целое бытия, у Пастернака являются метонимия и метафора. А.Д. Синявский, отталкиваясь от идеи Р.О. Якобсона о метонимичности пастернаковской поэзии, назвал ее ядром, доминантой метафору, построенную на метонимической основе: «Метафора в поэтике Пастернака выполняет прежде всего связующую роль. Она мгновенно, динамично стягивает в единое целое разрозненные части действительности и тем самым как бы воплощает великое единство мира, взаимодействие и взаимопроникновение явлений. Пастернак исходил из положения, что два предмета, расположенные рядом, тесно взаимодействуют, проникают один в другой, и потому он связывает их – не по сходству, а по смежности, – пользуясь метафорой как связующим средством. Мир пишется “целиком”, а работа по его воссоединению выполняется с помощью переносного значения слов <...>»¹¹.

Соответственно, для поэтики Пастернака характерно то, что можно назвать «вхождением образа в образ», когда мир природы сплетается с миром вещей: «Все еще нам лес – передней. / Лунный жар за елью – печью, / Все, как стиранный передник, / Туча сохнет и лепечет» («Mein liebchen, was willst du noch mehr?», СП, с. 132; ср. стихотворения «Плачущий сад», «Зеркало», «Девочка»). Вещи у Пастернака преображены, не тождественны себе самим, не изолированы друг от друга, живы: «Но вещи рвут с себя личину, / Теряют власть, роняют честь, / Когда у них есть петля причина, / Когда для ливня повод есть» («Косых картин, летящих ливня...», СП, с. 180); «И с тем же неизменным постоянством / Сползались с полу

на ночной пикник / Ковры в тюках, озера из фаянса / И горы пыльных, беспросветных книг» (СП, с. 329).

«Я» в лирике Пастернака 1910 – начала 1930-х годов перестает быть структурным центром, мир чувств «Я» выражен через окружающий мир и населяющие его существа – предметы: «В истории русского лирического мышления Б. Пастернак совершает лирический коперникианский переворот: в **структурно-явленном плане** его лирика выдвигает противоположный принцип: “вещи (объекты) вращаются вокруг Я”. Здесь, естественно, не отменяется онтологическая оппозиционная связь **Я – действительность**, т. е. не отрицается центральная роль лирического Я, но усложняется система отношений Я и вещей в направлении их большей опосредованности. Вместо того, чтобы Я изъяснялось об окружающих его предметах, в лирике Пастернака имеется – в структурно-явленном плане – противоположный случай: вещи выражают (проявляют) свое отношение к Я. Иначе говоря, лирическое Я превращается в анонимный, пустой, структурно минимально выраженный центр лирического космоса. Получается своеобразный парадокс: лирическое пространство наполняется объектами, которые одновременно и вытесняют (замещают) и раскрывают (автобиографируют) объект этого пространства. Лирическое Я становится “пустым местом”, которое, по принципу вакуума, притягивает к себе пастернаковский центрифугально устроенный мир»¹². «<...> [Л]ирика, понятая как “мир”, есть объективация отношения, в котором Я превращается действительность, а действительность превращается в Я»¹³.

Поэтический мир Бродского строится на совершенно иных основаниях. На тематическом уровне абсолютно господствуют мотивы отчуждения «Я» от других и от бытия в целом, жизнь истолковывается обыкновенно как неизбывное страдание, иногда как абсурд, но не как праздничный дар. Природа иносущностна по отношению к человеку, а вещи мертвенны, в своем существовании подобны отвлеченным схемам, экзистенциально пусты. У Бродского «основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи – это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве. Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть

не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение <...>¹⁴. Как заметил А. Ставицкий, «*вещь для Бродского вечна*, поскольку это *абстрактная вещь*, а не конкретно взятый предмет, *вечная идея, понятие вещи*»¹⁵. Переход, «перетекание» образа в образ поэтике Бродского чужды. Непрямое обозначение эмоции, понятия или предмета, столь характерное для Пастернака, Бродскому в целом несвойственно; из всех видов иносказания он предпочитает самый прозрачный и рационалистичный – перифразу¹⁶. Вещи и предметы в поэзии Бродского в отличие от их роли в пастернаковской не способны «заместить» собою «Я», став средством выражения его переживаний и мировосприятия. В противоположность Пастернаку, отталкивавшемуся от классической традиции и испытывавшему сильное влияние авангардистской (футуристической) поэтики, прослеживаемое даже в поздних («простых») стихотворениях, Бродский более «классичен» и «классицистичен». Эта кардинальная особенность его поэтики проявляется и в высокой степени «цитатности», в установке на варьирование, «переписывание» чужих текстов, и в тяготении к риторичности, проявляющемся в приверженности к относительно ограниченному набору поэтических формул¹⁷.

Однако среди стихотворений Бродского есть, на мой взгляд, одно, в котором интертекстуальные связи с поэзией Пастернака очень богаты и разнообразны, причем проявляются они не в простом цитировании, а в воссоздании особенностей поэтики автора «Поверх барьеров» и «Сестры моей – жизни». Можно сказать, не боясь впасть в большое преувеличение, что этот текст Бродского, стихотворение «Пришла зима и все, кто мог лететь...» (1964–1965) – своеобразная «модель» и метаописание пастернаковской поэзии.

1. Мотивный уровень

Сходство стихотворений Пастернака и «Пришла зима и все, кто мог лететь...» Бродского проявляется как на уровне тематики и картины мира, так и в наборе образов, причем эти образы, редкие или даже уникальные у Бродского, относятся к числу инвариантных у Пастернака. При этом «Пришла зима и все, кто мог лететь...» – отнюдь не простое подражание поэзии Пастернака, это

произведение обладает существенными чертами, сближающими его с другими стихотворениями Бродского.

Произведение Бродского практически не было предметом исследования, хотя и упоминалось, и получало общую характеристику в связи с рассмотрением так называемых «больших стихотворений» Бродского середины 1960-х годов (выражение принадлежит Я.А. Гордину)¹⁸. Сопоставительный анализ стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...» был бы интересен прежде всего потому, что позволил бы проследить механизм рецепции и трансформации пастернаковской поэтики Бродским, превращение «чужого» в «свое».

Соотношение стихотворения Бродского и поэтических текстов Пастернака может быть охарактеризовано как пример интертекстуальности¹⁹ несоизмеримо более сложный, чем цитация: Бродский перенимает именно особенности поэтики Пастернака, а не цитирует его произведения. В терминах, предложенных В.Н. Топоровым, это пример образования так называемого «резонантного пространства»²⁰.

Тема стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...»²¹ – слом косного порядка существования, мир, бытие в состоянии перехода, «нестабильности»; это типично пастернаковская тема, хотя сама эта неустойчивость, нестабильность миропорядка приобретает у Бродского иной ценностный смысл (о чем дальше). Эта тема воплощена в таких мотивах и образах, как: смена осени зимою; вторжение механического мира (паровоз) в бытовой (вокзальный буфет), приводящее к метаморфозам предметов техники в предметы ресторанного обихода; буквальное вторжение («въезжание») паровоза в здание вокзала; превращение зимней картины и пожара, будто бы вызванного врезавшимся в вокзальный буфет паровозом, в сцену потопа и земли – в водную стихию. Мотивы, особенно отмеченные как пастернаковские, – метаморфозы паровоза и вокзального буфета и превращение земной стихии в водную: «Не грех смешать – и вот он дал в буфет, / и тот повис на двух чугунных дисках. / <...> / Котел погас. Но дым валит густой. / (Сама труба нет-нет мелькнет в просвете.) / Горит буфет; и буфер влез в огонь, / вдвоем с луной дробясь в стекле бутылок»; «и тут же скактерть, вторя / струе вина, в большой пролом, во тьму, / сквозь весь пожар бежит, как волны моря»; «снаружи льется ночь, густой ре-

кой беззвучно на пол хлещет»; «Салат и сельдь, сверкнув, идут ко дну»; «И вплавь, и вплавь, минуя стойку, печь, / гребя вдоль них своей растущей тенью»; «Шипит мускат, на волны масло льет»; «На стрелке – гм – неужто там салат?»; «А где же сельдь? Должно быть, вышла к стрелке» (I; 404–406). *Котел* и *труба* у Бродского приобретают помимо семантики паровозных котла и трубы коннотативное значение кухонных котла и трубы; *стрелка* – одновременно и железнодорожная стрелка, и речная; здание вокзального буфета наделяется семантикой корабля, а паровоз как бы превращается в пароход; мускат подобен маслу (жиру), выливаемому в шторм, чтобы укротить буйство морской стихии.

Смешение стихий воды и огня в стихотворении Бродского соотносено также с пастернаковской поэзией и, возможно, мотивировано, в частности, строками «Зачем же водой и огнем / С откоса хлеща переезды, / Упорное, ночью и днем / Несется на север железоз?» из стихотворения «Пространство» (СП, с. 204).

2. Картина мира: поэтика «смешения» и «преображения»

Стихотворение Бродского – редкий, если не уникальный в его текстах пример описания «оживающих» и преобразенных вещей.

Как и у Пастернака, в этом стихотворении Бродского последовательно реализуется прием «вхождения образа в образ»²² посредством пространственного сдвига, смешивающего повседневное, бытовое с космическим: «раскрой закрой, откуда льются звезды. / Раскрой врата – и слышен зимний скрип, / и рваных туч бегут поспешно стаи» (I; 408) – смешаны бытовая деталь (*врата* – ворота, хотя это также и метафора *врата мироздания*), космос (звезды) и водная стихия (тучи – рыбы, звезды – струение воды). Пространственные «сдвиги» в стихотворении «Пришла зима и все, кто мог лететь...» построены на зеркальности и тождественности мира водного и земного, с одной стороны, и мира земного (вкуче с водным) и небесного, с другой. Об этом прямо сказано в конце стихотворения: «Врата скрипят, и смотрит звездный мир / на точки изб, что спят в убранстве снежном, / и чуть дрожит, хоть месяц дым затмил, / свой негатив узрев в пространстве снежном» (I; 408) Примеры из поэзии Пастернака, в которых представлены пространственные

смещения и обратимость и зеркальность «верха» (неба) и «низа» (земли)²³: «Волной захлебываясь, на волос / От затопленья, за суда / Ныряла и светильней плавала / В лампаде камских вод звезда» («На пароходе», СП, с. 103); «И рушится степь со ступенек к звезде» («Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...», СП, с. 113); «И звезду донести до садка / На трепещущих мокрых ладонях» («Определение поэзии», СП, с. 126); «Тенистая полночь стоит у пути, / На шлях навалилась звездами» («Степь», СП, с. 135); «Левкой и Млечный Путь / Одною лейкой полит, / И близостью чуть-чуть / Ему глаза мозолит» (второе стихотворение из цикла «Путевые записки» – «Как кочегар, на бак...», СП, с. 388); «Нас много за столом, / Приборы, звезды, свечи» (одиннадцатое стихотворение из цикла «Путевые записки» – «Еловый бурелом...», СП, с. 393); уподобление деревьев кузовам парусников («Ветер» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго»).

Обратимость «верха» и «низа», моря / земли и неба – также инвариантный мотив поэзии Бродского²⁴. Таким образом, в стихотворении «Пришла зима и все, кто мог лететь...» пастернаковская картина мира, его модель воссоздается прежде всего в тех чертах, которые сближают ее с моделью мира в текстах Бродского.

На состояние мира «на грани», в ситуации перехода, перетекания его элементов друг в друга в тексте Бродского указывает место, в котором словно бы произошло это событие²⁵, – Полесье: не лес, но и не не-лес.

3. Образный уровень

3.1. Вокзальный буфет

У Пастернака «преображение» вокзального буфета, его утвари и снеди представлено в романе в стихах «Спекторский»²⁶:

На Земляном Валу из-за угла
Встает цветник, живой цветник из Фета.
Что и земля, как клумба, и кругла, –
Поют судки вокзального буфета.

Бокалы. Карты кушаний и вин.
Пивные сетки. Пальмовые ветки.
Пары борща. Процессии корзин.
Свистки, звонки. Крахмальные салфетки.

Кондуктора. Ковши из серебра.
Литые бра. Людских роев метанье.
И гулкие удары в буфера
Тарелками со щавелем в сметане.

Стеклянные воздушные шары.
Наклонность сводов к лошадиным дозам.
Прибытие огнедышащей горы,
Несомой с громом потным паровозом.

Потом перрон и град шагов и фраз,
И чей-то крик: «Так, значит, завтра в Нижнем?»
И у окна: «Итак, в последний раз.
Ступай. Мы больше ничего не выжмем».

И вот, залившись тонкой фистулой,
Чугунный смерч уносится за Язу
И осыпает просеки золой
И пилит лес сипеньем вестингауза.

И дочищает вырубку сплеча,
И, разлетаясь все неизреченней,
Несет жену фабричного врача
В чехле из гари к месту назначения.

(СП, с. 318–419).

Вещи у Пастернака также преобразены, они двулики: паровозные буфера, являющиеся в то же время посудой, тарелками; пар борща ассоциируется с паровозным паром, а песня судов, паронимически, – с пением судов или рыб (судаков).

«Вторжение» паровоза в мир вокзала, изображаемое Бродским, соотнесено и с другим текстом Пастернака, не с поэтическим, а с прозаическим – с повестью «Детство Люверс»: «Их одолевала зе-

вота. Они сидели у одного из окон, которые были так пыльны, так чопорны и так огромны, что казались какими-то учреждениями из бутылочного стекла, где нельзя оставаться в шапке. Девочка видела: за окном не улица, а тоже комната, только серьезнее и угрюмее, чем эта – в графине, и в ту комнату медленно въезжают паровозы и останавливаются, наведя мраку; а когда они уезжают и очищают комнату, то оказывается, что это не комната, потому что там есть небо, за столбиками, и на той стороне – горка, и деревянные дома, и туда идут, удаляясь, люди; там, может быть, поют петухи сейчас и недавно был и насякотила водовоз...» («Детство Люверс») ²⁷.

3.2. Паровоз

Образ паровоза и реалии, связанные с железной дорогой, занимают в стихотворении Бродского центральное место. Разговор двух железнодорожников ²⁸, описание вокзального буфета, многократные упоминания о паровозе и его частях, об атрибутах железной дороги (*флюгарки стрелок, ночные пути, свистки* – очевидно, паровозные) составляют 210 из 432 строк текста, причем эти стихи образуют композиционную сердцевину, ядро произведения. Между тем в других стихотворениях Бродского паровоз не упоминается, а о поездах говорится очень редко: «Там хмурые леса стоят в своей рванине. / Уйдя из точки “А”, там поезд на равнине / стремится в точку “Б”. Которой нет в помине» («Пятая годовщина (4 июня 1977)» [II; 419]); «В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром» («Представление» [III; 114]). Причем в этих случаях поезд представлен в необычной смысловой функции: он лишен семантики, связанной с движением, динамики; это не транспортное средство. В первом примере движение поезда эфемерно, обманчиво, ибо нет пункта назначения, и сам состав – не реалья жизни, а условие из школьной арифметической задачи. Во втором примере движение как раз акцентировано («мчится скорый»), но и здесь поезд не является настоящим средством передвижения: он перевозит всего лишь одного пассажира, что фактически невозможно ²⁹.

У Пастернака все иначе. А. Маймескулов не случайно назвала «мотив поезда и железной дороги» у Пастернака «программным», напомнив строки из стихотворения «Поэзия»: «Ты – лето с

местом в третьем классе, Ты – пригород, а не припев <...> И в рельсовом витие дwoяся...»³⁰. Поезд в пастернаковских произведениях всегда обозначает движение, динамику. Об особо «трепетном» отношении Пастернака к поездам и о мучительно-остром восприятии *обездвиженных* поездов свидетельствуют переживания главного героя в романе «Доктор Живаго» – ужас гражданской войны для доктора – засыпанные снегом, обездвиженные поезда на равнинах Сибири. «Очень долго, половину своего пешего странствия он (Юрий Живаго. – А.Р.) шел вдоль линии железной дороги. Она вся находилась в забросе и бездействии и вся была замечена снегом. Его путь лежал мимо целых белогвардейских составов, пассажирских и товарных, застигнутых заносами, общим поражением Колчака и истощением топлива. Эти, застрявшие в пути, навсегда остановившиеся и погребенные под снегом поезда тянулись почти непрерывною лентою на многие десятки верст» (часть тринадцатая, «Против дома с фигурами», гл. 2 – ДЖ, с. 368)³¹. Ужас этих картин преследует доктора и прорывается в его сбивчивом рассказе, обращенном к случайной знакомой, портнихе Тунцевой: «Поездов, поездов под снегом! Всякие, люксы, экстренные» (часть тринадцатая, «Против дома с фигурами», гл. 6 – ДЖ, с. 375).

Примеры из пастернаковских стихотворений. И поезд, и снег, как и в «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: стихотворение «Вокзал» («И поезд метет по перронам / Глухой многогорбой пургой»); движение поезда («И вот уже сумеркам невтерпь, / И вот уж, за дымом вослед, / Срываюся поле и ветер, – / О, быть бы и мне в их числе!» [СП, с. 70]); паровозы и темнота, как и в тексте Бродского (с мотивом мысли гениев как топливо для паровозов): стихотворение «Мельницы»; путешествие на поезде: стихотворение «Сестра моя – жизнь, и сегодня в разливе...»; поезд, его движение: стихотворение «Образец», стихотворение «Как усыпительна жизнь!»; поезд и выюга, как и у Бродского, при этом с поездом сравниваются здания (Кремль), как с паровозом «сливается» вокзальный буфет в «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: стихотворение «Кремль в буран конца 1918 года»; упоминание о плацкарте: стихотворение «Я их мог позабыть? Про родню...»; движение поезда, ассоциативно связанное с поэзией: «Мы были людьми. Мы эпохи. / Нас сбило и мчит в караване, / Как тундру под тендера вздохи / И поршней и шпал порыванье» (стихотворение «Нас мало. Нас, мо-

жет быть, трое...», СП, с. 179); та же ассоциативная соотнесенность: «Ты – лето с местом в третьем классе» (стихотворение «Поэзия», СП, с. 193); паровоз и приближение птиц, как и у Бродского, но в иное время года – не в начале зимы, а в канун прихода весны: третье и четвертое стихотворения из цикла «Весна»), «Сейчас по чащам мне и этим мыканцам / Подносит чашу дыма паровик» (четвертое стихотворение этого цикла – «Закрой глаза. В наиглушайшем органе...», СП, с. 189); железная дорога и паровоз, который обозначен метонимически как «железо» с атрибутами – паром и искрами: «Зачем же водой и огнем / С откоса хлеща переезды, / Упорное, ночью и днем / Несется на север железо?» (стихотворение «Пространство», СП, с. 204); путешествие на поезде: стихотворение «Город». Поезд также упоминается в стихотворении «Станция» из цикла «Уральские стихи», в стихотворении «Весенню порою льда...» (строка «Отходят рано поезда» – СП, 378 – в этом примере как примета весеннего обновления, в отличие от стихотворения Бродского), в стихотворениях «На ранних поездах», «Опять весна». Железная дорога упоминается в стихотворениях «Белые стихи», «Высокая болезнь», «Дрозды» (полустанок, полотно), паровоз – в стихотворении «Ложная тревога».

В стихотворении Бродского «Пришла зима и все, кто мог лететь...» поезд (паровоз), как и в произведениях Пастернака, находится в движении – он врзается или будто бы врзается в здание вокзала.

3.3. Зима

Другие образы из «Пришла зима и все, кто мог лететь...» также соответствуют повторяющимся образам поэзии Пастернака. Прежде всего, это время года – зима. Зима или поздняя осень изображается во множестве пастернаковских стихотворений. К зиме (причем, как и в «Пришла зима и все, кто мог лететь...», к темному времени суток, а пространственно – к загородной местности) приурочено начало действия романа в стихах «Спекторский», образующего интертекстуальный фон произведения Бродского.

Изображение зимы Пастернаком может быть нейтральным в оценочном плане: «И стало видать так далеко, так трудно / Дышать,

и так больно глядеть, и такой / Покой разлился, и настолько безлюдный, / Насколько беспмятно звонкий покой» (стихотворение «С тех дней стал над недрами парка сдвигаться...» из цикла «Осень (Пять стихотворений)», СП, с. 195). Как и в стихотворении Бродского, у Пастернака изображение зимы может быть соединено с упоминанием о вихре и о метафорическом умирании (отлете) птиц – и о песне автора-поэта (ср. в стихотворении Бродского песню скворца, заклинающего: «Вернись же, лето!» [И; 400], соотношенного с авторским «Я»): «Как с севера дует! Как шупло / Нахотлилась стужа! О вихрь, / Общупай все глуби и дупла, / Найди мою песню в живых!» (стихотворение «Весна была просто тобой...», СП, с. 197).

Зима может оцениваться Пастернаком (так же как и Бродским в «Пришла зима и все, кто мог лететь...») негативно, как время умирания, и выражением этого мотива становится смерть деревьев: «Опять повалят с неба взятки, / Опять укроет к утру вихрь / Осин подследственных десятки / Сукном сугробов снеговых» («Волны», СП, с. 345); более сложно – в стихотворении «Зазимки», где есть и негативная трактовка: «Зима, и все опять впервые. / В седые дали ноября / Уходят ветлы, как слепые / Без палки и поводыря» (СП, с. 399); мотив умирания может воплощаться, как и у Бродского³², в образе осенних листьев: «Пути себе расчистив, / На жизнь мою с холма / Сквозь желтый ужас листьев / Уставилась зима» («Ложная тревога», СП, с. 398).

Зимний убор деревьев Пастернаком может интерпретироваться как траурный: «Деревьев первый иней / Убористым сучьем / Вчерне твоей кончине достойно посвящен. // Кривые ветви ольшин – / Как реквием в стихах» («Безвременно умершему», СП, с. 386).

Но преобладает в поэзии Пастернака позитивная оценка зимы: «Я люблю их, грешным делом, / Стаи хлопьев, холод губ, / Небо в черном, землю в белом, / Шапки, шубы, дым из труб» (второе стихотворение из цикла «Художник» – «Как-то в сумерки Тифлиса...», СП, с. 382). Это время года изображается как чудо, как сказка, и даже смерть лишается негативной оценки, так как она не вечна: «Ты дальше идешь с недоверьем. / Тропинка ныряет в овраг. / Здесь инея сводчатый терем, / Решетчатый тес на дверях. // <...> // Торжественное затишье, / Оправленное в резьбу, / Похоже на четверостишие / О спящей царевне в гробу. // И

белому мертвому царству, / Бросавшему мысленно в дрожь, / Я тихо шепчу: “Благодарствуй, / Ты больше, чем просят, даешь”» («Иней», СП, с. 400).

«Скращению» зимней картины и образа торжествующей водной стихии в стихотворении Бродского можно найти прообраз у Пастернака – в стихотворении «Разлука», где детали зимнего пейзажа соединены с метафорическим образом моря. Но у Бродского дается не прием сопоставления, а как бы реальное смешение стихий зимней земли и все затопляющей воды, и картина приобретает несомненно апокалиптический характер³³.

3.4. Снег

Снежная вьюга, засыпающая землю и все вокруг, – повторяющийся мотив в стихотворении Бродского. Предложение «Снег, снег летит...» встречается в тексте 13 раз³⁴. Структурным прообразом стихотворения Бродского в этом отношении является «Зимняя ночь» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго»: «Мело, мело по всей земле / Во все пределы. / И все терялось в снежной мгле, / Седой и белой» (ДЖ, с. 518). Другой структурный образец повтора «Снег, снег летит...» – пастернаковское стихотворение «Снег идет», в котором слова «Снег идет» помимо заглавия встречаются в шести из восьми строф и образуют своеобразный рефрен. Семантика снега в поэзии Пастернака неоднозначна. Она может быть скорее негативной: «Все снег да снег, – терпи и точка» (СП, с. 360), может быть амбивалентной, как в стихотворениях «Никого не будет в доме...» (уныние, но и ассоциации с Ее белым платьем, «из тех материй, из которых хлопья шьют» [СП, с. 365]) и «После вьюги». Позитивна семантика снега в стихотворениях «Первый снег» (снег как очищающее начало) и «Снег идет».

Снегопад в «Пришла зима и все, кто мог лететь...» – это вьюга, аналог описания вьюги (так же как стихии, смешивающей в одно целое все предметы) у Пастернака: «А на улице вьюга / Все смешала в одно, / И пробиться друг к другу / Никому не дано» («Вакханалия», СП, с. 474).

Описание осенней умирающей листвы, открывающее стихотворение Бродского («Что там чернеет? Птицы. Нет, листва, / ли-

ства к земле прижалась, смотрит в небо. / Не крылья это? Нет. Не клювы? Нет. / То листья, стебли, листья, стебли, листья, / лицом, изнанкой молча смотрят в свет, / нет, перьев нет, окраска волчья, лисья. / Снег, снег летит, со светом сумрак слит, / порыв последний тонкий ствол пинает, / лист кверху ликом бедный год сулит» [I; 399]; «Смотри, как листья пали. / Изнанкой кверху, ликом кверху, вниз, / не все ль одно – они простерлись ниц, / возврата нет для них к ветвям шумящим» [I; 399]), встречается и у Пастернака, но лишено трагического смысла, свидетельствуя скорее о красоте и стихийном буйстве природы («Еще пышней и бесшабашней / Шумите, осыпайтесь, листья, / И чашу горечи вчерашней / Сегодняшней тоской превысите» – «Осень», из цикла «Стихотворения Юрия Живаго» – ДЖ, с. 513); «Так бушует, что ни шаг, / Под ногами лист древесный» («Золотая осень», СП, с. 460). «Смешению» мертвых листьев и птиц в «Пришла зима и все, кто мог лететь...» в поэзии Пастернака соответствует сравнение «О мой лист, ты пугливей щегла!» («Определение души», СП, с. 127).

3.5. Птицы

Птицы, о которых говорится в начальной части стихотворения Бродского, – также один из повторяющихся образов в пастернаковской поэзии: «В необъятность неба, ввысь / Вихрем сизых пятен / Стаей голуби неслись, / снявшись с голубятен» («Свадьба», из цикла «Стихотворения Юрия Живаго» – ДЖ, с. 512); «Как птице, мне ответит эхо», «Щебечет птичка под сурдинку» – ранняя весна, оживание природы (стихотворение «Все сбылось», СП, с. 482); параллель «поющие дрозды – артисты» (стихотворение «Дрозды»). Уподобление или отождествление «Я» поэта (и, шире, поэта вообще) с птицей неоднократно проводится Пастернаком: «Это – двух соловьев поединок» («Определение поэзии», СП, с. 126); «Так начинают. Года в два / От мамки рвутся в тьму мелодий, / Щебечут, свищут, – а слова / Являются о третьем годе» (СП, с. 178); «Пил, как птицы. Тянул до потери сознания. / Звезды долго горлом текут в пищевод, / Соловьи же заводят глаза с содроганьем, / Осушая по капле ночной небосвод» («Здесь прошелся загадки таинственный ноготь», СП, с. 198)³⁵. Таким образом, ассоциации между автор-

ским «Я» и скворцом в стихотворении Бродского родственны пастернаковскому сопоставлению поэта с птицей.

Уподобление или идентификация лирического «Я» и птицы – инвариантный мотив поэзии Бродского³⁶. Таким образом, и в этом случае объектом рецепции в пастернаковской поэзии Бродский делает близкий себе образ и мотив.

Сходство образов птиц у Пастернака и в «Пришла зима и все, кто мог лететь...» Бродского, однако же, как и в других случаях, сочетается с кардинальным различием. У Пастернака коннотации концепта *птицы* – весна или ее предвестие и пение: «Ты в ветре, веткой пробуящем, / Не время ль птицам петь, / Намокшая воробышком / Сиреневая ветвь!» (СП, с. 115); «Чирикал воробей. / Он стал искать той ветки, на которой / На части разрывался этот щебет» («Белые стихи», СП, с. 233)³⁷. У Бродского говорится об улетевших птицах, время года – зима, и птицы не поют: «Нельзя свистеть. Нельзя звонить, кричать»; «Нельзя снести ни с чем посредством почты» (I; 401, 402). Немота – один из ключевых мотивов этого стихотворения: не щебечут птицы, печать безмолвия наложена на уста поэта: «Раскроешь рот, и вмиг к устам печать / прильнет, сама стократ белей бумаги» (I; 401).

Кроме того, в цитированных выше текстах Пастернака содержатся ассоциации между птицей и веткой; ветка обозначает укорененность в бытии, связь с землей³⁸. А в стихотворении Бродского лес пуст и птиц нет на ветвях деревьев.

3.6. Деревья

В начальной части стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...» описываются деревья; деревья относятся к числу наиболее значимых образов природного мира у Пастернака. Но семантика деревьев у двух поэтов непохожа. «<...> [Д]еревья – живые существа у Пастернака, они обладают способностью и видеть, и говорить, и слышать, и чувствовать <...>»³⁹. «Через них “просеиваются” свет, дождь, снег; они связывают корни, кроны, ключи, родники, и все ростки и побеги, растущие к свету, растительный и животный мир, а также женское и мужское начало жизни»⁴⁰. Деревья соединяют в поэзии Пастернака природный и исторический миры: «Дере-

вья, травы, цветы, ягоды образуют всю гамму красок мира поэта наравне с небом и землей, светом и снегом, падающими с неба. И поэтому как бы в ответ они наделены свойством “зрячести” <...>. Именно через слова, связанные с растительным миром, происходит наложение Божьего и Исторического миров <...>⁴¹.

Пастернаковские деревья подобны богомольцам или даже священнослужителям, деревья – воплощение радостной приобщенности природы к сакральному: «Здесь пресекались рельсы городских трамваев. / Дальше служат сосны. Дальше им нельзя» («Воробьевы горы», СП, с. 132, ср. стихотворение «На Страстной» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго»). Дерево напоминает любимую и достойно преклонения: «Жаркими губами / Пристал он к ней, она и он в слезах, / Он совершенно мокр, мокры и иглы...» («Белые стихи», СП, с. 235); оно свято: «И вот, бессмертные на время, / Мы к лику сосен причтены / И от болезней, эпидемий / И смерти освобождены» («Сосны», СП, с. 396); дерево способно отзываться на речи людей: «Весь день внимают клены детям» («Опять Шопен не ищет выгод...», СП, с. 367).

В тексте Бродского деревья – вне истории и полноты жизни, они, как и все вокруг, погружены в зимнее оцепенение, в сон-полусмерть⁴². Призыв «Засни и ты: смотри, как соснам спится» (I; 401) отсылает к лермонтовскому стихотворению из Г. Гейне «На севере диком стоит одиноко...», в котором иносказательно обозначена разлученность, а сосна, греющаяся о пальме, символизирует неизбыточное одиночество⁴³.

В свете глубоких и разветвленных интертекстуальных связей текста Бродского с поэзией Пастернака образ свечи в стихотворении «Пришла зима и все, кто мог лететь...» («Свеча дрожит, то ту, то эту стену / залил огнем... Куда ты встал, куда? / Куда спешишь: метель гремит» [I; 403]) воспринимается как «тень» от свечи, упоминаемой именно в пастернаковских стихотворениях, прежде всего в одном из самых знаменитых произведений, ставшем хрестоматийным, – в «Зимней ночи» из цикла «Стихотворения Юрия Живаго». И в «Пришла зима и все, кто мог лететь...», и в «Зимней ночи» изображена свеча в доме, вокруг которого бушует метель; мир заносится снегом; свеча бросает отсвет (на потолок – у Пастернака, на стены – у Бродского). Однако семантика этого образа у двух поэтов различна: в стихотворении Пастернака свеча ассо-

циируется с творческим горением, с любовным жаром, со сказочным преображением мира⁴⁴, в стихотворении Бродского – с затерянностью, в том числе, видимо, и с затерянностью поэта⁴⁵.

Железнодорожники в стихотворении Бродского морозной ночью пьют «красную» (должно подразумеваться вино). Возможно, эта деталь навеяна ассоциациями между зимней стужей и красным напитком (крюшоном) в поэзии Пастернака: «Трещал мороз, деревья вязли в кружке / Пунцовой стужи, пьяной, как крюшон» (СП, с. 309). Но у Бродского слово «красная» (без определяемого слова) предполагает и ассоциации с кровью (в отличие от субстантивированного прилагательного «красное», обозначающего именно красное вино). Далее прямо говорится о крови («Ведь только кровь – красней... / А так она – погуще всякой крови» [I; 403]; «На стрелке – кровь» [I; 404]). Признание одного из собеседников «Не нравится мне, слышишь... красный цвет» (I; 403) наделяет этот цвет коннотациями советского цветового символа. (В пастернаковской метафоре *стужи – крюшона в кружке* таких коннотаций, естественно, нет.) Все стихотворение Бродского воспринимается, в частности, как поэтическое опровержение официальной советской символики паровоза и поезда (ср. в популярной советской песне: «Наш паровоз, вперед лети, / В коммуне остановка»)⁴⁶. В произведении Бродского происходит крушение, катастрофа: паровоз не «вперед летит», а врывается в вокзал, и вода затопляет землю. А кровь, о которой глухо сказано в произведении, – это, кроме всего прочего, и отнюдь не метафорическая кровь, пролитая вершителями большевистской революции и служителями советской власти.

Стихотворение «Пришла зима и все, кто мог лететь...» завершается строкой «Поет рожок, чтоб дать мишень кентавру» (I; 408). Кентавром описательно именуется созвездие Стрельца, олицетворяющее у Бродского охотника, очевидно, угрожающего «Я» поэта. (Аналогичный мотив – ночь, целящая в лирического героя, есть в стихотворении Бродского «Речь о пролитом молоке» (1967), написанном почти в то же время, что и «Пришла зима и все, кто мог лететь...».) В последней строке стихотворения Бродского, возможно, скрыта отсылка к пастернаковскому «Рослый стрелок, осторожный охотник...», в котором охотник олицетворяет угрожающие лирическому герою начала – Судьбу, Историю, Власть.

4. Лексический уровень

На лексическом уровне сходство стихотворения Бродского с пастернаковской поэзией заключается в обилии специальной технической лексики, связанной с железнодорожным транспортом. У Бродского это *флюгарки, стрелки, колодки* (тормозные), *«башимаки»* (вид тормоза), *пикетные знаки, тендер, инжектор, реверс* и др. У Пастернака в «Спекторском» это *вестингауз* (вид тормоза), в стихотворении «Нас мало. Нас, может быть, трое...» *тендер, поршни, шпалы* («Мы были людьми. Мы эпохи. / Нас сбило и мчит в караване, / Как тундру под тендера вздохи / И поршней и шпал порыванье» – СП, с. 179). Пастернаковская «любовь» к «железнодорожной» лексике Бродским воспринята и гиперболизирована.

5. Некоторые итоги

Произведения Пастернака, образующие интертекстуальный фон стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...», – это «Снег идет» и «Зимняя ночь», сходство с которыми произведения Бродского несомненно, так что можно говорить о цитации в нестрогом смысле слова⁴⁷. И это роман в стихах «Спекторский», которым навеяно полуфантастическое, сюрреалистическое описание вокзального буфета в тексте Бродского, причем метаморфозы вещей в «Пришла зима и все, кто мог лететь...» усилены, педалированы в сравнении с претекстом. Можно сказать, что Бродский, воссоздавая некоторые существенные черты пастернаковской поэтики, как бы делает их «еще более пастернаковскими».

Знаменательна и похожесть автобиографических подтекстов в «Спекторском» и в «Пришла зима и все, кто мог лететь...». Один из мотивов пастернаковского романа в стихах – разлука с Марией Ильиной. Ее прототип – Марина Цветаева, с которой автора «Спекторского» связывала «поэтическая» любовь, усиленная непреодолимым расстоянием, разделявшим Пастернака и Цветаеву, жившую за границей. «В “Спекторском” ясно обрисована та случайность, которая подчас играет роковую роль в судьбе человека. Знакомство с Сергеем Спекторским остановило сборы Марии за границу, но достаточно было внезапного его отсутствия, чтобы его антипод Сашка Бальц оказал ей эту услугу»⁴⁸.

1964–1965 годы – время написания стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...» – начало кризиса в отношениях Бродского и Марианны Басмановой («М. Б.» его произведений). Апокалиптическая атмосфера, мрачные образы зимы, и песня-заклинание скворца могут быть прочитаны в автобиографическом плане как знаки любовных страданий самого поэта. Показательно, что практически в то самое время, когда был создан этот текст, Бродский написал стихотворение «Прощальная ода» (1964), в котором образы из мира мертвой зимней природы уже несомненно ассоциируются с разрывом с возлюбленной (символически трактуемым как ее смерть), а авторское «Я» в финале прямо идентифицируется со щебечущей птицей, превращается в нее.

Создание Бродским именно в середине 1960-х одного из самых «пастернаковских» и одновременно (в мотивном плане) чуждых пастернаковской поэтике стихотворений может быть в каком-то смысле истолковано как частный случай рецепции и «пересоздания» чужого художественного языка. Примеры такого рода в поэзии Бродского этого времени довольно часты. Вероятно, значимо для автора «Пришла зима и все, кто мог лететь...» и стремление преодолеть именно воздействие Пастернака и в споре с ним придать собственному голосу большую отчетливость и уверенность. В поэзии Пастернака Бродского могли особенно привлекать взаимосвязь вещей и соотнесенность вещи и человека. В стихотворениях Бродского эта взаимосвязь обыкновенно представлена совершенно иначе, чем у Пастернака. А в «Пришла зима и все, кто мог лететь...» пастернаковские «смешение» и «смещение» вещей усвоены, казалось бы, непосредственно, но им придан трагический смысл. Наконец, для Бродского была, вероятно, не случайна и схожесть биографических любовных подтекстов в этом произведении и в отраженных в нем текстах Пастернака.

На фоне несомненной общности стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...» и романа в стихах «Спекторский» отчетливо видны различия. «Спекторский» – попытка эпоса, большой формы, преодоления автором творческого кризиса с помощью попытки взглянуть на себя со стороны, стремясь осознать свое существование внутри революционной и послереволюционной истории страны⁴⁹.

Бродскому подобный замысел совершенно чужд. Он «эгоцентричнее» Пастернака, он и изображаемый им мир – вне истории.

В стихотворении «Пришла зима и все, кто мог лететь...» – по-видимому, самом «пастернаковском» из своих поэтических произведений – Бродский на языке автора «Сестры моей – жизни» и «Спекторского» выражает смыслы, Пастернаку не свойственные.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Russian Studies. Korea. 2004. Vol. 14. No 1.

- ¹ «Эти люди нас просто создали. И все. Вот что их делает нашими современниками. Ничто так нас не сформировало – меня, по крайней мере, – как Фрост, Цветаева, Кавафис, Рильке, Ахматова, Пастернак». – Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. ст. Я. Гордина. М. 1998. С. 45.
- ² См. прежде всего: *Иованович М.* Пастернак и Бродский (К постановке проблемы). Пастернаковские чтения. М., 1998. Вып. 2. С. 305–323; анализ отдельных реминисценций из пастернаковских стихотворений у Бродского содержится во многих работах, посвященных его поэзии. См., например: *Loseff L.* «On the Centenary of Anna Akhmatova». Joseph Brodsky: The Art of a Poem / Ed. by L. Loseff and V. Polukhina. Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London; N.Y., 1999. P. 235–236; *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»), по указателю имен; *Ерохин В.Н.* Три «лишних» мотива в рождественских стихах И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь, 2003. С. 156–163; *Бройтман С.Н., Ким Х.-Е.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи». Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. С. 233–236. Сходство в семантике образов моря у Пастернака и Бродского отметил В.Н. Топоров, впрочем, не настаивавший на пастернаковском генезисе моря у Бродского: *Топоров В.Н.* О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 587.

Замечу в этой связи, что сходство в трактовке моря как колыбели «Я» у Пастернака («Море встало и вышло, как мать, / Колыбельная чья – уже лишняя. <...> / Говор дна – это скрип половиц / Под его похоронною поступью» – «Piazza S. Marco») и во многих стихотворениях Бродского позволяет говорить не о простом совпадении, но о преемственности. О символике рыбы и водной стихии как поэтического начала у Пастернака см., в частности также: *Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю.* Четыре стихотворения из «Сестры моей – жизни» Б. Пастернака: Сверка понимания // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализы, интерпрета-

ции, характеристики. СПб., 2001. С. 181, анализ стихотворения «Свистки милиционеров».

Добавлю еще несколько примеров интертекстуальной связи поэзии Бродского со стихотворениями Пастернака. Один из таких случаев, – по-видимому, стихотворение Пастернака «Сегодня с первым светом встанут...» и «Дебют» Бродского. Оба текста посвящены ситуации утраты девственности «им» и «ею», и там, и там упомянут дождь: «Они узнают тот сиротский, / Северно-сизый, сорный дождь» (*Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А.Д. Сиявского; Сост., подгот. текста и примеч. Л.А. Озерова М.; Л., 1965. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 69; далее поэтические произведения Пастернака, кроме особо оговоренных случаев, цитируются по этому изданию, сокращенное название книги – СП – и страницы указываются в тексте статьи), «А воскресенье началось с дождя»; «Из водосточных труб / лилась вода <...>». – «Дебют» Бродского (II; 223). У обоих – мотив «первого шага», который будет повторен не раз, с описанием (у Пастернака метонимическим и метафорическим, у Бродского – перифрастическим и метафорическим) сексуальной сферы плоти: «Мечом призывов новых стянут / Изгиб застывшего бедра» (СП, с. 69), «еще одно / отверстие, знакомящее с миром», «ключ, подходящий к множеству дверей, / ошеломленный первым оборотом» (II; 223, 224). Но у Бродского совершенно отсутствует мотив потери девственности как грехопадения, особенно сильно звучащий в первой редакции пастернаковского стихотворения, начинавшейся строками «Вчера, как бога статуэтка, / Нагой ребенок был разбит. / Плачь! Этот дождь за ветхой веткой / Еще слезой твоей не сыт» (СП, с. 578). Само название стихотворения Бродского, может быть, отсылает к пастернаковскому мотиву творческого дебюта («О, знал бы я, что так бывает, / Когда пускался на дебют, / Что строчки с кровью – убивают, / Нахлынут горлом и убьют», СП, с. 371). Пастернак считал эрос, страсть единым началом со страстью творческой, Бродский как бы иронически воплощает этот мотив: в его стихотворении речь идет только о первом сексуальном опыте – и его, и ее – и ни о чем больше. Мотив крови, столь значимый для Пастернака, латентно присутствует у Бродского, но с иной семантикой (откупоривание «бутылки красного вина», которая была «закупорена туго» [II; 223], соотнесено с дефлорацией). О «Дебюте» и эротических мотивах у Бродского см.: *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Эротика // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVII–II/III. Joseph Brodsky. Special Issue / Ed. by V. Polukhina. P. 289–301.

В «Спекторском» земля «забыв про старость, / Влетала в окна и вонзала киль, / Распластывая облако, как парус, / В миротворенья послужную быль» (СП, с. 329). У Бродского: «Смятое за ночь облако расправляет мучнистый парус» («Венецианские строфы (2)» [III; 54]). При том,

что этот образ-«кентавр», скрещение облака и паруса, восходит и к стихотворению О.Э. Мандельштама «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева», в котором есть строка «И парус медленный, что облаком продолжен» (Мандельштам О. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.А. Гаспарова и А.Г. Меца; Сост., подгот. текста и примеч. А.Г. Меца. СПб., 1995. (Серия «Новая Библиотека поэта»). С. 268).

Мотив дурно пахнущей рыбы в «Разговоре с небожителем», очевидно, навеян пастернаковским стихотворением и отсылает у Бродского именно к нему. Пастернак: «И вымыслов пить головизну / Тошнит, как от рыбы гнилой» («Кругом семенящейся ватой...», СП, с. 364). Бродский: «здесь, на земле, / из всех углов / несет, как рыбой, с одесной и с левой / слиянием с природой или с девой / и башней слов!» (II; 211).

И последний пример. У Пастернака: «Свой непомерный дар / Едва, как свечку тепла, / Он – пира перегар / В рассветном сером пепле» (одиннадцатое стихотворение из цикла «Путевые записки» – «Еловый бурелом...», СП, с. 394, посвящено грузинскому поэту Т. Табидзе). У Бродского «А потом все стихает. Только горячий уголь / тлеет в серой золе рассвета» («Эклога 4-я (зимняя)» [III; 15]). Исходно и у Пастернака, и у Бродского эти образы, связанные с семантикой творческого огня, вдохновения, восходят к пушкинскому «углю, пылающему огнем» из стихотворения «Пророк». (См. об этой аллюзии на текст Пушкина у Бродского: Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины». С. 234.)

³ Пастернак Б.Л. Доктор Живаго: Роман. Повести. Фрагменты прозы / Вступ. ст. Д. Лихачева; Сост., послесл. Е.Б. Пастернак, В.М. Борисова. М., 1989. С. 512; далее при цитировании этого издания сокращенное название книги – ДЖ – и страницы указываются в тексте статьи.

⁴ Седакова О.А. «Вакансия поэта»: К поэтологии Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. М., 1992. Вып. 1. С. 25.

⁵ Жолковский А.К. О трех грамматических мотивах Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...»: Пастернаковские чтения. Вып. 1. С. 55. А.К. Жолковский в другой работе указывает на «принципиально положительное отношение» Пастернака к контактам с внешним пространством; «в нормальной прекрасной вселенной, воспеваемой Пастернаком, всегда хороши оба элемента, вступающие в контакт, и хорош факт контакта между ними» (Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. Сб. статей. М., 1996. С. 235). См. также: Nilson N.A. Life as Ecstasy and Sacrifice: Two Poems by Boris Pasternak // Pasternak. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, 1978. P. 51–67.

⁶ Гаспаров Б.М. «Gradus ad Parnassum» . (Самосовершенствование как категория творческого мира Пастернака) // Пастернаковские чтения. Вып. 1. С. 132. Статья переиздана в кн.: Гаспаров Б.М. Борис Пастернак:

По ту сторону поэтики. (Философия. Музыка. Быт). М., 2013. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»).

⁷ Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. М., 2003. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 137.

⁸ Там же. С. 271.

⁹ Там же. С. 269. О картине мира в творчестве Пастернака см.: Там же. С. 144–145.

¹⁰ Гаспаров Б.М. «Gradus ad Parnassum». С. 123. Исследователь ссылается на работы Ю.М. Лотмана (Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. Тарту, Тартуский государственный университет, 1969. Т. IV = Ученые записки Тартуского государственного университета, вып. 236. С. 225–227) и А.К. Жолковского (Жолковский А.К. Место окна в поэтическом мире Пастернака // Russian Literature. 1978. Vol. VI–I. P. 1–38). Б.М. Гаспаров указывает на «обилие у Пастернака различных образных фигур перехода-скольжения (по принципу смежности)» (Гаспаров Б.М. «Gradus ad Parnassum». С. 123).

¹¹ Синяевский А.Д. Поэзия Пастернака // Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. С. 17.

¹² Užarević J. К проблеме лирического субъекта в лирике Бориса Пастернака // Studia filologiczne. Bydgoszcz, 1990. Zeszyt 31 (12). Filologia Rosyjska. Поэтика Пастернака – Pasternak's Poetics / Pod red. Anny Majmieskułow. S. 24.

¹³ Ibid. S. 30. Исследователь далее делает существенную оговорку, отмечая, что «[в] поэзии позднего Пастернака лирический субъект <...> становится более “классичным”, т. е. структурно более выделенным, с ярко выраженной дистанцией по отношению к “внешнему миру” <...>» (Ibid. S. 31).

¹⁴ Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 295.

¹⁵ Ставицкий А. Вещь как миф в текстах И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. СПб., 2000. С. 68. О мотивах поэзии и о поэтике вещей у Бродского см. прежде всего: Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, N.Y., Port-Chester, Melbourne, Sydney, 1989. P. 169–181; Brodsky's Poetics and Aesthetics / Ed. by L.Loseff and V.Polukhina. London, 1990; Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины», глава 1.

¹⁶ О перифразе у Бродского см.: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984. С. 55–68.

¹⁷ Тем не менее в понимании Пастернаком природы творчества обнаруживается несомненное (и весьма близкое) родство. Для Пастернака,

как позднее и для Бродского, креативной, творящей силой является не поэт, но язык. Это представление выражено в его стихотворениях; в романе «Доктор Живаго» оно высказано с безусловностью литературной декларации: «После двух-трех легко вылившихся строф и нескольких, его самого поразивших сравнений, работа завладела им, и он испытал приближение того, что называется вдохновением. Соотношение сил, управляющих творчеством, как бы становится на голову. Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить. Язык, родина и вместилище красоты и смысла, сам начинает думать и говорить за человека и весь становится музыкой, не в отношении внешне слухового звучания, но в отношении стремительности и могущества своего внутреннего течения. Тогда подобно катящейся громаде речного потока, самым движением своим обтачивающей камни дна и ворочающей колеса мельниц, льющаяся речь сама, силой своих законов создает по сути, мимоходом, размер и рифму, и тысячи других форм и образований еще более важных, но до сих пор не uznанных, не учтенных, не названных» («Доктор Живаго», часть четырнадцатая, «Опять в Варыкине», гл. 8 – ДЖ, с. 551).

¹⁸ См., прежде всего: *Gordin Y. A Tragic Perception of the World // Polukhina V. Brodsky through the Eyes of His Contemporaries. London, 1992. P. 46–47; Гордин Я. Странник // Бродский И. Избранное. М., 1993. С. 11–12; Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Дисс. <...> канд. филол. наук. М., 1996, гл. 2 (машинопись). Электронная версия: <http://www.liter.net/=kulle/evolution.htm>.*

¹⁹ В отличие от постмодернистского толкования интертекстуальности как общности двух текстов, которая может не предусматриваться автором более позднего из них, а возникать в восприятии читателя, в данной работе интертекст понимается как порождение авторской интенции (настолько, насколько она поддается исследовательской реконструкции). Ср. похожее понимание интертекстуальности: «Понимание интертекстуальности, имплицитное в настоящую книгу, отлично от господствующих ныне представлений. Там, где постструктуралисты видят мрачную (или, напротив, карнавализованную) драму поглощения субъекта языком, автор склонен видеть чудо превращения “структурного” в “индивидуальное”, “текстуальности” – в тексты». – *Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 11.*

²⁰ «Какой бы ни была “кросс-текстовая” связь, она предполагает два или более связываемых текста (экстенсивный аспект) и сами связываемые элементы этих текстов (интенсивный аспект) как нечто особенно ярко отмеченное или, по крайней мере, долженствующее быть таким. Эти элементы представляются связанными друг с другом (при том, что они изолированы и в разбираемых здесь случаях, как правило, лише-

ны отсылки к прецеденту и, значит, указаний на самую связь в эксплицированном виде) лишь в силу того, что они в некотором отношении подобны, созвучны друг другу и в плане содержания, и в плане выражения настолько, что одно (позднее) естественно трактуется как более или менее точный слепок другого (раннего), “рифменный” отклик, отзыв, эхо, повтор. Именно это, собственно говоря, и вызывает эффект резонанса в том пространстве, которое выстраивается такими “кросс-текстовыми” связями, подкрепляемыми, конечно, и внутритекстовыми связями (самоповторы, авторифмы)». – *Топоров В.Н. Об одном индивидуальном варианте «автоинтертекстуальности»: случай Пастернака // Пастернаковские чтения. М., 1998. Вып. 2. С. 7.*

²¹ Пространственный объем этого стихотворения (одного из самых больших среди условно относимых к лирике) не позволяет прибегать к обильному цитированию, поэтому обобщенные характеристики даются по необходимости без подтверждения цитатами.

²² Как программная декларация этот прием обозначен самим Пастернаком так: «Пройду, как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» («Волны, СП, с. 344).

²³ Ср. о соотношении неба и земли у Пастернака: «Изначальное представление поэта о небе и земле – это взаимное отражение, где роль отражательного зеркала выполняет вода, и Творец сверху “окунает свой мир” в это “зеркало”. При этом небесное как бы опускается на землю (*Небосвод завалился ольхою*), а земное растет и поднимается “от земли”. Так образуются две сферы, сходящиеся в душе <...>». – *Фатеева Н.А. Поэт и проза. С. 176–177. Ср. примеры из пастернаковской поэзии: «Из всех картин, что память сберегла, / Припомнилась одна: ночное поле. / Казалось, в звезды, словно за чулок, / Мякина забивается и колет. / Глаза, казалось, Млечный Путь пылит» («Белые стихи», СП, с. 234); стихотворение «Орешник», стихотворение «Сосны», а также строки: «Черной вспаханною зябью / Листья залетают в пруд / И по возмущенной ряби / Кораблями в ряд плывут» («Ненастье», СП, с. 460) – сравнение «листья – корабли». Смещение атрибутов земли и моря есть и в романе в стихах «Спекторский»: «Вздохали ветки. Заспанные прутья / Потягивались, стукались, текли, / Валились наземь в серых каплях ртути, / Приподнимались в серебре с земли. // Она ж дрожала и, забыв про старость, / Влетала в окна и вонзала киль, / Распластывая облако, как парус, / В миротворенья послушную быль» (СП, с. 329). Но это метафорическая картина весенней природы, а не зимней, как у Бродского.*

²⁴ См. об этом: *Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины». С. 43. О семантике воды у Бродского см.: Евтимова Р. Иосиф Бродский: «...И себя настаиваешь в любом естестве...» // In memoriam. Изгнанничество. Драма и мотивация. Завръшането на съвременните славянски емигрантски ли-*

тератури у дома. Съставител М. Карабелова. София, 1996. С. 66–72. О смыслах образа моря в творчестве Бродского см.: *Генис А.* Частный случай // *Генис А.* Иван Петрович умер: Статьи и расследования. М., 1999. С. 217; *Fast P.* Motyw morza w poezji Josifa Brodskiego // *Fast P.* Spotkania z Brodskim (dawne i nowe). (Biblioteka Przeglądu Rusycystycznego. Nr. 4). Katowice, 2000. S. 33–49.

²⁵ В стихотворении Бродского Полесье упоминается как место действия в настоящем, но в первый раз – как вспоминаемое одним из железнодорожников место действия: «В Полесье, помню, был дощатый пост» (I; 404).

²⁶ Более ранний пример, где еще нет метаморфоз вещей: «Гремели блюда у буфетчика. / Лакей зевал, сочтя судки» («На пароходе», СП, с. 103).

²⁷ *Пастернак Б.Л.* Доктор Живаго. С. 551.

²⁸ Впрочем, реальность этого разговора небесспорна: он может интерпретироваться и как беседа, увиденная и услышанная во сне (ср. строки, предшествующие этой беседе и представляющие как бы заклинание, обращенное и к читателю, и к самому автору: «Засни и ты. <...> Всегда пред сном твердишь о чем-нибудь, / но вот в ответ совсем другое снится» (I; 401), и как шизоидный бред одного сознания, раздвоившегося на два «голоса». Ср. диалог двух героев поэмы Бродского «Горбунов и Горчаков» (интертекстуально связанной с «Пришла зима и все, кто мог лететь...»), который также может быть истолкован и как реальная беседа двоих пациентов и узников сумасшедшего дома, и как «раздвоение» сознания одного персонажа. См. об этом: *Проффер К.* Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков». Поэтика Бродского: Сб. ст. под ред. Л.В. Лосева. Тенафлу, 1986. С. 136–137.

²⁹ Этот поезд – травестийно переосмысленный образ Руси – птицы тройки из поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души»; символическая тройка в гоголевской поэме – не что иное, как «возвышенное» развертывание образа брички Чичикова, который и есть ее единственный «пассажир». Один из доминантных приемов в «Представлении» – пародическое «выворачивание наизнанку» мифологем русского / советского культурного сознания.

³⁰ *Маймескулов А.* Стихотворение Пастернака «Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе...» // *Studia filologiczne.* Bydgoszcz, 1990. Zeszyt 31 (12). *Filologia Rosyjska.* Поэтика Пастернака – Pasternak's Poetics / Pod red. Anny Majmieskułow. S. 101.

О семантике образа поезда и о мотиве путешествия по железной дороге у Пастернака см. также: *Фатеева Н.А.* Поэт и проза. С. 136.

³¹ Неподвижность поездов – знак смерти, конца существования. В трактовке Пастернака эта картина обретает апокалиптически катастрофический, необратимый характер: поезда названы «навсегда остановив-

шимися», хотя в реальности они, конечно же, были позднее, при новой власти, приведены в движение.

³² Ср. примеры из стихотворения «Пришла зима и все, кто мог лететь...»: «Что там чернеет? Птицы. Нет, листва, / листва к земле прижалась, смотрит в небо. / Не крылья это? Нет. Не клювы? Нет. / То листва, стебли, листва, стебли, листва, / лицом, изнанкой молча смотрят в свет, / нет, перьев нет, окраска волчья, лисья. / Снег, снег летит, со светом сумрак слит, / порыв последний тонкий ствол пинает, / лист кверху ликом бедный год сулит» (I; 399); «Смотри, как листва пали. Изнанкой кверху, ликом кверху, вниз, / не все ль одно – они простерлись ниц, / возврата нет для них к ветвям шумящим» (I; 399); «Не все ль равно, что скрыто в мертвых взорах» (I; 399); «земля поглотит, зимний снег застудит» (I; 399).

³³ Апокалиптические мотивы в стихотворении «Пришла зима и все, кто мог лететь...» отмечался Я.А. Гординым и В.А. Куллэ: *Gordin Y. A Tragic Perception of the World.* P. 46–47; *Гордин Я.* Странник. С. 11–12; *Куллэ В.А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972)., гл. 2.

³⁴ Неблагоприятное число 13 («чертова дюжина»), скорее всего, не случайно.

³⁵ Об образе птицы и мотиве птичьего щебетания в поэзии Пастернака см.: *Fleishman L.* An Analysis of Pasternak's Poem «ТАК НАЧИНАЮТ» // *Studia filologiczne.* Bydgoszcz, 1990. Zeszyt 31 (12). *Filologia Rosyjska.* Поэтика Пастернака – Pasternak's Poetics. S. 67–68.

³⁶ См. об этом: *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины». С. 42; *Маймескулов А.* Мир как метаязык: автотематическое стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор...» // Текст. Интертекст. Культура: Материалы Междунар. научной конференции (Москва, 4–7 апреля 2001 года). М., 2001. С. 169–170.

³⁷ Упоминания о зимних птицах у Пастернака встречаются («Ты помнишь, стайей горлинок / Летели хлопья грудью против гула» («Мне в сумерки ты все – пансионеркою...», СП, с. 172 – сравнение хлопья снега – птицы), но достаточно редко.

³⁸ «Ветки у поэта образуют связь земли и неба благодаря метонимическим метафорам ветви-птицы-крылья и ветви-руки». – *Фатеева Н.А.* Поэт и проза. С. 166.

³⁹ Там же. С. 165 (здесь же примеры из пастернаковской поэзии).

⁴⁰ Там же. С. 166.

⁴¹ Там же. С. 168–169. Деревья, лес в пастернаковской поэзии могут выступать прямо в роли символа Истории, как в стихотворении «Когда смертельный треск сосны скрипучей...». См.: *Левин Ю.И.* Б. Пастернак: Разбор трех стихотворений. 1 «Когда смертельный треск сосны скрипучей...» // *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

С. 156–161, здесь же рассматривается фрагмент из романа «Доктор Живаго» (часть четырнадцатая, «Опять в Варыкине», гл. 14).

⁴² В произведениях Пастернака сон, напротив, трактуется как состояние полноты бытия, жизненных сил (ср. стихотворения «Сказка», «Единственные дни»).

⁴³ О реминисценции из лермонтовского «На севере диком стоит одиноко...» в поэзии Бродского см.: Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины...». С. 307.

⁴⁴ Ср. примеры из других произведений Пастернака: «Со мной, с моей свечою вровень / Миры расцветшие висят» («Как бронзовой золой жаровень...», СП, с. 65); «В реке, на высоте подсвечника, / Кишмя кишели светляки. <...> Лакей салфеткой тщился выскрести / На бронзу всплывший стеарин» («На пароходе», СП, с. 103, метафорически).

⁴⁵ Ср. образ свечи в поэме Бродского «Исаак и Авраам» (1963).

⁴⁶ Не случайно в «Пришла зима и все, кто мог лететь...» упомянута красная звезда – советский символ, украшающий паровозный котел: «Торец котла глядит своей звездой» (I; 404).

⁴⁷ Собственно, этот тип интертекстуальной связи может быть назван структурной цитацией. О структурной цитации см.: Жолковский А.К. *Блуждающие сны* и другие работы. М., 1994. С. 25–28.

⁴⁸ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак: Биография. М., 1997. С. 414. Об отношениях Пастернака и Цветаевой, об обстоятельствах их встреч и ее отъезда см.: Там же. С. 411–413.

⁴⁹ Ср. высказывание Пастернака о темах своих поэм и романа в стихах: «Круг тем и планов и собственных эмоций, пройдя от революции через чутье истории или себя в истории, сердечно отождествился для меня с судьбою всего русского поколения... Я выскажу не все, но очень много о себе, если скажу, что отличительная моя черта состоит во втягивании широт и множеств и отвлеченностей в свой личный, глухой круг; в интимизации, – когда-то: мира и теперь: истории; в ассимиляции собирательной, сыпучей бесконечности – себе» (из письма Р. Ломоносовой от 7 июня 1926 г.). – Цит. по изд.: Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. С. 409.

Об одной неопознанной цитате из А.М. Ремизова в поэзии И.А. Бродского

В стихотворение И.А. Бродского «Эклога 4-я (зимняя)» (1977) содержится нетривиальная и даже на первый взгляд уникальная метафора *время – мясо Вселенной*:

В сильный мороз даль не поет сиреной.
В космосе самый глубокий выдох
не гарантирует вдоха, уход – возврата.
Время есть мясо немой Вселенной.
Там ничего не тикает. Даже выпав
из космического аппарата,

ничего не поймаете: ни фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.
Вас убивает на вневременной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде¹.

Эта метафора, в грамматическом отношении относящаяся к отличительным для поэзии Бродского метафорам отождествления, или метафорам-копулам², отчасти предварена один раз встречающимся у Бродского метафорическим эпитетом «водяное мясо» (стихотворение «Одиссей Телемаку», 1972: «водяное мясо застит слух»³). Однако метафорический эпитет из этого стихотворения, совпадая с метафорой *время – мясо Вселенной* в плане означающих (использование лексемы *мясо* в качестве сигнификата с метафорической семантикой), в главном разительно отличается от нее: это не метафора отождествления, и оба ее компонента (*вода* и *мясо*) наделены конкретным, предметным значением, в то время как в «Эклогe 4-й (зимней)» используется отождествление посредством предикации и при этом абстрактное (*время*) определяется самым неожиданным образом через конкретное (*мясо*). Как отметила Л.В. Зубова, выражение «водяное мясо» навеяно «виноградным мясом» из мандельштамовского «Батюшкова», а также, возможно, метафорой «дикое мясо» словесности из «Четвертой прозы» – другого текста, принадлежащего О.Э. Мандельштаму⁴.

У Мандельштама в стихотворении «Батюшков» тоже соотнесены лексемы с предметной семантикой.

В стихотворениях Бродского время обычно не ассоциируется с предметностью. Так, в «Колыбельной Трескового мыса» (1976) время представлено как духовная субстанция, противопоставленная материально определяемому пространству:

Время больше пространства. Пространство – вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.
Жизнь – форма времени⁵.

Как заметила Е. Ваншенкина, «если правомерно утверждение, что поэтическая речь Бродского в значительной степени осмысляет и организует себя как шифр, то именно “Колыбельная” предлагает ключ к этому шифру, содержит толкования символов-эмблем, очень для Бродского характерных, многократно им используемых, можно даже сказать, эксплуатируемых»⁶. Разъясняя оппозицию *время – пространство* в поэзии Бродского, Е. Ваншенкина утверждает: «Пространству незнакома идея развития – отличительным его свойством является *косность*. Антиномия “пространство – время” есть прежде всего противопоставление пассивного и динамичного, деятельного начал (причем деятельность последнего осознается главным образом как разрушительная, а первому изначально отводится роль жертвы)»⁷.

Интерпретацией этой антитезы является фрагмент из интервью поэта Джону Глэду (1979): «Дело в том, что то, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете (хотя раньше я полностью не отдавал себе в этом отчета) – это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обогащает, то есть это такое вот практическое время в его длительности. Это, если угодно, то, что происходит с человеком во время жизни, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует. С другой стороны, это всего лишь метафора того, что, вообще, время делает с пространством и с миром. Но это несколько обширная идея, которой лучше не касаться, потому что она заведет нас в дебри. Вообще, считается, что литература, как бы сказать – о жизни, что писатель пишет о других людях, о том, что человек делает с другим человеком и т. д. В действительности это совсем не правильно, потому что на самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь – не

о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени. Ну, вот Кафка, например, – это человек, который занимался исключительно пространством, клаустрофобическим пространством, его эффектом и т. д. А Пруст занимался, если угодно, клаустрофобической версией времени. Но это в некотором роде натяжка, можно было бы высказаться и поточнее. Во всяком случае, время для меня куда более интересная, я бы даже сказал, захватывающая категория, нежели пространство, вот, собственно, и все...»⁸.

В «Колыбельной Трескового мыса» время отождествляется с разреженным воздухом высот («Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше – воздух, Хронос»⁹). Если время и метафоризируется в пространственных категориях, то это пространство вакуума, космическое небытие, лишенное материальных признаков, как в строках «человек есть конец самого себя / и вдается во Время» из «Колыбельной Трескового мыса»¹⁰ или время на «внеземной орбите» в «Эклоге 4-й (зимней)».

Для Е. Ваншенкиной анализируемые строки из «Эклоги 4-й (зимней)» – иллюстрация инвариантной для Бродского идеи невещественности времени: «Очень важная для поэта идея превосходства времени над пространством порождает стремление уменьшить свою заинтересованность в последнем, свою зависимость от внешнего, вещного мира. Можно было бы сказать, что *репетируется* небытие, и неизвестно, чего здесь больше: отчаянья или любопытства, но лучше не говорить, потому что это было бы неточным – репетируется *бытие во времени*, по возможности очищенном от примеси пространства.

Такое вот внепространственное существование – будь оно возможно – стало бы существованием всецело духовным, бытием в мысли, в слове, но суть в том, что время в чистом виде отторгает идею, звук, более того, *жизнь* как субстанции слишком грубые:

*Время есть мясо немой Вселенной.
Там ничего не тикает. Даже выпав
из космического аппарата,
ничего не поймает: ни фокстрота,
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.
Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,*

*но избыток Времени в чистом, то есть
без примесей вашей жизни виде.*

"Вещество времени", каким оно здесь описано, несет гибель не только плоти, но и духу, становится аналогом небытия»¹¹.

Абсолютное время, Хронос равно вечности и именно поэтому смертоносно для человека.

Можно предположить, что метафора *Время есть мясо Вселенной* означает: «Время есть структура или сущность (плоть=мясо) Вселенной». В эссе «Набережная неисцелимых» (1989) Бродский пишет: «Я всегда придерживался той идеи, что Бог или, по крайней мере, Его дух есть время. Возможно, это идея моего собственного происхождения, но теперь уже не вспомнить»¹². Если Бог для Бродского в некотором смысле есть Время или, по крайней мере, Время является одним из главных атрибутов Божества, то эта категория в системе поэтических концептов автора «Эклоги 4-й (зимней)» может метафорически обозначаться как плоть Бога. Основанием для такого уподобления может быть речение Христа, преломившего хлеб: «приимите, ядите: сие есть Тело Мое» (Мф. 26: 26) и, соответственно, евхаристическая символика хлеба как Тела Господа. Допустимо также предположить, что метафора *Время есть мясо Вселенной* основывается не только на евангельском тексте, но и на мандельштамовском выражении *виноградное мясо*, которое также имеет евхаристические коннотации, являясь, очевидно, трансформацией вина как символа Крови Господней. Бродский отталкивается от речения Христа так же, как Мандельштам: у одного поэта *мясо* соотносится с плотью Бога, у другого – с Кровью Христовой.

Тем не менее у метафоры Бродского есть более близкий источник. Эта метафора почти тождественна метафоре из романа А.М. Ремизова «Часы». Герой романа мальчик Костя провозглашает начало нового эона – эпохи Вечности: «На площади горел костер, и жались к огню городской и какие-то бродяги. Кто-то из них сказал:

– Времени больше не будет.

<...>

Костя кивнул головой в знак своей милости:

– Вы правы, его больше нет и это я сделал вас свободными, отныне все можно.

Так шел он, одобряя и поощряя своих подданных, не замечая времени.

<...>

На лавочке у прокопченного нищетою ночлежного дома примостились две старые нищенки, и как ни в чем не бывало, судачили и перемывали косточки.

Костя остановил их:

– Чего вы тут сидите, разве вы не слышали, что все кончено? – и, вынув из кармана ключ, бросил им в лицо: – возьмите это планетное мясо и раздайте голодным, я не хочу, чтобы кто-нибудь жаловался, – отныне все можно»¹³.

Одержимый маниакальной идеей собственной божественности мальчик провозглашает: «– Я даю вам волю, какой с сотворения мира, любви и смерти не имел ни один народ, я взял себе время и убил его, – отныне нет времени! я взял себе грех и убил его, – отныне нет греха! я взял себе смерть и убил ее, – отныне нет смерти! отныне все можно! и даю вам первый сорт, чтобы наслаждаться и утопать в блаженстве, и наслаждайтесь и утопайте вы, рабы, которым – моя воля – вырезать все и заткнуть кусками вашего же собственного мяса ваши прожорливые глотки. Аз есмь Господь Бог твой!»¹⁴.

Это текст первой редакции (1908 года). Во второй редакции (1910 года) содержится еще фрагмент: «“Но чего им надо? – спрашивал себя Костя. – Я дал им планетное мясо, я все им отдал... И чего мне надо, царю над царями?”»¹⁵.

Переключка между стихотворением Бродского и романом Ремизова едва ли может быть примером случайного совпадения, конвергенции: совпадают не только две уникальные метафоры, но и сопровождающий их мотив остановившегося Времени. С формальной точки зрения сходство метафоры Бродского со словами ремизовского персонажа – образец бесспорной цитации, так как в новом контексте сохраняется предикация контекста исходного¹⁶.

Однако с семантической точки зрения всё обстоит сложнее. Если следовать аргументированному пониманию цитаты как знака чужого текста, отсылающего не к себе самому в этом тексте, а к своей позиции в нем, к контексту¹⁷, то метафора Бродского не относится к бесспорным цитатам: ее контекст у Ремизова далеко не тождествен контексту в «Эклогe 4-й (зимней)». Семантика реми-

зовского контекста – эсхатология и демонизм. Показательна цитата из Откровения Иоанна Богослова «Времени уже не будет» (Откр. 10: 6); не случайно к Косте привязывается черт, Костя видит три черных столпа, на которых сидят три зеленых попа – кощунственное травести, «пародирование» Святой Троицы. Себя Костя считает Господом Саваофом.

У Ремизова развернут мотив освобождения от Времени через причащение ему (им – ср. мясо – Тело Христово) и через его остановку (Костя ломает башенные часы). При этом эсхатологическая вера персонажа оказывается ложной: Время не остановлено, демиургические притязания Кости оборачиваются самозванством и невольным шутовством.

У Бродского метафора время-мясо означает, что время образует структуру бытия. Речь идет о космическом времени, времени вне вещественного мира – в нем невозможны/неразличимы никакие изменения, и потому Время словно остановилось или оказалось «избыточным». Время в космосе не движется (не тикает), потому что это чистое время – вне вещей, т. е. вне изменений. Оно уже и так словно остановлено. Гипотетическая остановка Времени в земной реальности могла бы быть скорее негативной; ср.:

Покуда Время
не поглупеет, как Пространство
(что вряд ли), семя
свободы в злом чертополохе,
в любом пейзаже
даст из удручливой эпохи
побег.

(«Пьяцца Маттеи», 1981¹⁸).

Чисто теоретически было бы допустимо рассматривать метафору Бродского как нефункциональное вкрапление чужого текста – то есть как заимствование¹⁹. Однако фактически это всё же едва ли так. Метафора Бродского – случай весьма яркого совпадения с метафорой Ремизова, различие же контекстов создает сильное семантическое напряжение между двумя текстами – напряжение отчасти полемического свойства. Герой Ремизова безумно претендует на роль демиурга и даже нового Христа. Лирическое «я» Бродского

отрешенно и стоически невозмутимо созерцает окружающий его мир и размышляет о нем.

Мне неизвестны какие-либо упоминания Бродского о Ремизове. Мало того, нет никаких свидетельств, что роман «Часы» был поэтом прочитан. Но главное – предполагается ли, что цитата из этого романа будет опознана читателем? Р.Д. Тименчик заметил: идеальный филолог «само собой, комментирует то, что должен был понимать в тексте исторический читатель <...> но также и то, что исторический читатель мог – а то и должен был – недопонимать в случае авторской установки на “красивые непонятности” <...>»²⁰. Ни в коей мере не претендуя на титул идеального комментатора Бродского, рискну предположить: поэт предусмотрел возможность и высокую вероятность неопознания цитаты из Ремизова большинством читателей. Идеальным читателем «Эклоги 4-й (зимней)» оказывается сам создатель. Стихотворение превращается на глубинном уровне в акт автокоммуникации. Или – как формулирует ответ на подобный вопрос, обсуждая энигматичную и эзотеричную межъязыковую игру в стихотворениях Мандельштама Ф.Б. Успенский: «На наш взгляд, адресация к читателю здесь несомненно присутствует, однако в интересующей нас области она лишь отчасти направлена на аналитическое понимание и в большей мере – на восприятие. Если так можно выразиться, Мандельштам в данном случае работает для читателя, но не с читателем, а с языком»²¹. В случае Бродского требуется корректировка: с языком как с манифестацией литературной традиции.

ПРИМЕЧАНИЯ

Печатается впервые.

¹ Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. Т. 2. СПб.: Издательство Пушкинского Дома; Издательство «Вита Нова», 2011. С. 75. Ср. III; 17.

² См. о них: Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. Томск, 2009. С. 198–199, 208. Ср.: II; 301.

³ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 333.

⁴ Зубова Л.В. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. 2001. № 2 (278). С. 64–74; ср.: Сергеева-Клятис А.

- «Место, где я нахожусь...». К прочтению стихотворения Бродского «Одиссей Телемаку» // Литература. 2003. № 2.
- ⁵ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 375. Ср.: II; 361.
- ⁶ Ваншенкина Е. Острие: пространство и время в лирике Иосифа Бродского // Старое литературное обозрение. 1996. № 3 (257). С. 33.
- ⁷ Там же. С. 36.
- ⁸ Бродский И.А. «Настигнуть утраченное время». Интервью Джон Гладу (1979) – Бродский И. Книга интервью [Сост. В. Полухиной]. 3-е изд., испр. и доп. М., 2005. С. 115–116.
- ⁹ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 376. Ср.: II; 363.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Ваншенкина Е. Острие... С. 36–37, курсив оригинала.

Невозможно согласиться с мнением М.Ю. и Ю.М. Лотманов, утверждающих: «По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет подчиненную роль; время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности оно есть следствие *перехода* границы бытия:

Время создано смертью.

(«Конец прекрасной эпохи», 1969)

Что не знал Эвклид, что, сойдя на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.

(«Я всегда твердил, что судьба – игра...», 1971)

Прекращая существование в пространстве, вещь обретает существование во времени, поэтому время может трактоваться как продолжение пространства (поэтому, вероятно, корректнее говорить о единой категории пространства-времени в поэзии Бродского). <...>

Время материальнее пространства. Во всяком случае, оно почти всегда имеет некий материальный эквивалент («Как давно я топчу, видно по каблуку...» и т. п.)» Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии / Вступ. ст. М.А. Гаспарова. СПб., 1996. С. 734–735]. Эта трактовка полностью противоречит как поэтическим суждениям Бродского о времени, так и аналогичным высказываниям в эссе и интервью поэта. Отдельные случаи метафоризации времени посредством пространственных характеристик ни в коей мере не отменяют этих деклараций.

О времени и пространстве в поэзии Бродского см. также: Бурдина Е.А. Ассоциативно-семантическое наполнение ключевых лексем «время» и «пространство» в лирике И.А. Бродского // Семантика языковых единиц разных уровней: Сборник научных статей [Материалы конференции 4–6 сентября 2006 г.]. Калуга, 2006. С.17–24; Воробьева А.Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского // Возвращен-

- ные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. В.И. Немцов. Самара, 1994. С.185–197; Измайлов Р.Р. Время и пространство в поэзии И. Бродского: автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Саратов. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского. Саратов, 2004; Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского. М., 2000. С. 49–58.
- ¹² Бродский И.А. Набережная неисцелимых (пер. с англ. Г. Дашевского // Бродский И. Сочинения: [В 7 т.]. Т. 7 / Общ. ред.: Я.А. Гордин; Сост.: В.П. Голышев, Е.Н. Касаткина, В.А. Куллэ; Ред. Переводов: В.П. Голышев; Библиографическая справка: В.А. Куллэ. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 22.
- ¹³ Ремизов А.М. Собрание сочинений. Т. 4. Плачущая канава. М., 2001. С. 85–86.
- ¹⁴ Там же. С. 87.
- ¹⁵ Ремизов А.М. Избранное / Сост. А.А. Данилевский. Л., 1991. С. 315.
- ¹⁶ Ср. об этом признаке цитаты в узком смысле слова: Фатеева Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественном дискурсе // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 5. С. 25–38.
- ¹⁷ Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды. В 3 кн. / Сост. Л.Л. Пильд; Вступ. ст. В.Н. Топорова. Кн. 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 367.
- ¹⁸ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 58. Ср.: III; 27.
- ¹⁹ Левинтон Г.А. К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1971. С. 53; Жолковский А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака // Boris Pasternak: Essays / Ed. by N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wicksell, 1976. Р. 64–84; Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 31–32, примеч. 31.
- ²⁰ Тименчик Р.Д. Монолог о комментарии // Тименчик Р. Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века. М.; Иерусалим, <2008>. С. 589.
- ²¹ Успенский Ф.Б. Калька или метафора? Чепчик счастья в «Стихах о неизвестном солдате» // Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М., 2014. С. 41–42.

**1. Метаморфоза фразеологизма:
«Выйдя на воздух и шкуру вынеся»**

В стихотворении Бродского «1972 год», написанном 18 декабря 1972 года и посвященном вынужденному отъезду из родной страны (произошедшему 4 июня этого года), есть такие строки:

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я – знак минуса
к прожитой жизни. (II; 293).

Бродский уподобляет себя, покинувшего отечество, герою греческих мифов Тезею, вернувшемуся из страшного лабиринта, в котором обитал убитый Тезеем чудовищный быкоголовый Минотавр. Именование лабиринта Минотавра «пещерой Миноса» – «поэтическая вольность». Впрочем, лабиринт был построен по приказанию критского царя Миноса и потому может быть назван «пещерой» не Минотавра, но Миноса¹. Деепричастным оборотом «выйдя на воздух» обозначена, естественно, эмиграция. Другой же деепричастный оборот, «шкуру вынеся» обладает такими коннотациями, как *победа над врагом, одоление тоталитарного чудовища* – «Минотавра». Мифологический Минотавр – человек с головой быка – у Бродского превращается в страшное существо, «шкуру» которого как трофей выносит на свет Тезей и его двойник – лирический герой стихотворения.

Однако словосочетание «шкуру вынеся» проецируется и на фразеологический оборот «спасти свою шкуру». «Переписывание», переименование фразеологических оборотов – одна из особенностей поэтики Бродского. При этом нередко, как и в данном случае, возникает конфликт смыслов. В денотативном плане стихотворения «1972 год» сказано о победе, освобождении от власти «Минотавра». Коннотативный план строки «выйдя на воздух и шкуру вынеся» – иной, противоположный: оборот «спасти свою шкуру» применим не к героической победе, а к трусливому («шкурническому») поведению. Одна из возможных интерпретаций этого семанти-

ческого конфликта: победа относительна, и героическая, «тезеевская» модель поведения на самом деле неуместна. Но допустимо и другое толкование: *выход на воздух*, освобождение – так оценивает свой отъезд сам лирический герой. *Спасение шкуры* – это сторонняя, «официозная» оценка произошедшего с Бродским. Не случайно, *спасение шкуры и шкурничество* были в советский период элементами политического лексикона власти, когда она стремилась к моральной дискредитации инакомыслящих.

2. Разрушение языка: «Слово о» или «номер 0»

В цикле «Часть речи» (1975–1976) есть стихотворение «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...», заканчивающееся строками:

И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду. (II; 399).

Одна из отличительных черт стихотворений цикла «Часть речи» – нарушение правильного, нейтрального порядка слов в предложениях, порой приводящее к разрушению, к размыванию структуры предложения, его грамматической, а также семантической связности². Попробуем восстановить правильный порядок слов в процитированных строках.

Вариант первый: [говорю (: «) я не слово о (далее пропуск дополнения, то есть конструкция такова: слово о чем-то. – А.Р.), а номер полку / полка забыл («)]³. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – эллиптическая, с нарушением порядка слов (*номер забыл полку* вместо исходного *номер полку / полка забыл*).

Вариант второй: [(«) я не слово о (...), а) номер забыл сказать («), –) говорю полку]. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – эллиптическая, но без нарушения порядка слов.

Вариант третий: [говоря (: «) я не “Слово о полку” (, а) номер забыл (»)]. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – без эллипсиса, но с нарушенным порядком слов (разрыв компонентов словосочетания-названия «Слово о полку»). Это случай, известный поэтической речи, – «дистантное расположение компонентов субстантивного словосочетания. Стандартная конструкция, в которой компоненты такого словосочетания обрамляют сказуемое (чаще всего глагольное)»⁴. Предположение о том, что в строке Бродского зашифровано название «Слова о полку Игореве», самого известного древнерусского литературного памятника, основывается, в частности, на «татарских» реалиях стихотворения «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...»: «Узнаю этот ветер, налетающий на траву, / под него лежащую, словно под татарву. / Узнаю этот лист падающий, как обагрённый князь» (II; 399). *Ложась под ветром трава* – реминисценция из «Слова о полку Игореве», где сказано: «Ничить трава жалощами, а древо с тугою къ земли преклонилось»⁵. Упоминается в «Слове о полку Игореве» и *грязь*, правда в несколько ином контексте: русские «начаша мосты мостити по болотомъ и грязивымъ мѣстомъ»⁶.

«Кайсацкое» имя отсылает к стихам из «Фелицы» Г.Р. Державина, назвавшего Екатерину II «богоподобная царица / Киргизкайсацкия орды!»⁷. Автор «Фелицы», как известно, подчеркивал татарское происхождение своего рода, именовал себя “мурзой”. Наконец, «татарская реальность» в тексте Бродского – «ярлык в Орду»⁸.

В древнерусской книжности татары очень часто отождествлялись с половцами – врагами и победителями князя Игоря, героя «Слова...»⁹.

Распад названия «Слово о полку Игореве» на «Слово о» и «полку» в стихотворении Бродского свидетельствует о победе немоты и «кайсацкой» речи над поэтическим словом, о «забывании» названия «Слова о полку Игореве». Образуется семантический конфликт: говорится о «забывании» номера, а на самом деле забывается (или вспоминается по частям, то есть с трудом и не до конца – утрачено слово «Игореве») не номер, а название «Слово о полку Игореве».

Вариант четвертый: [(«) я не “Слово о полку”, а номер забыл (») (, –) говоря полку]. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – с эллипсисом (из двух

лексем «полку» эксплицитно дана лишь одна) и с нарушенным порядком слов. Семантически почти тождественна предыдущей.

В этом варианте возникает полисемия: *полк* – одновременно культурная, литературная реальность из «Слова о полку Игореве» и реальность «милитаристская», полк как воинское подразделение, имеющее свой условный номер. Слово, которое «осиано», противопоставлено обезличивающей цифре, номеру, пригодным лишь для “низкой жизни” (Н. Гумилев, «Слово») ¹⁰.

Вариант пятый: [говоря (: «) я не слово “ноль” (, а) номер забыл полку / полка (»)]. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – без эллипсиса, но с нарушением порядка слов. Графема «о» похожа на цифру 0, возникает оппозиция «Слово “ноль” – номер (цифра) полка». Полк как воинская единица имеет номер, но этот номер не назван. Слово побеждено цифрой без значения – 0, при этом происходит семантический конфликт: в тексте 0 представлен в форме цифры, по начертанию неотличимой от буквы «о», но при этом цифра 0 именуется «словом». Слово побеждено цифрой. Или, как сказано в другом стихотворении Бродского, «В будущем цифры рассеют мрак. / Цифры не умира. / Только меняют порядок, как / телефонные номера» («Полдень в комнате», 1978 [II; 452]).

Вариант шестой: [(«) я не слово “ноль” (, а) номер забыл (», –) говоря полку]. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – без эллипсиса и без нарушения порядка слов, близкая к предыдущей.

Вариант седьмой: [говоря (: «) я не слово (, а) ноль(-)номер забыл полку / полка (щ»)]. В сравнении с реконструируемым порядком слов реальная конструкция в тексте – без эллипсиса, но со значительным нарушением порядка слов. При этой интерпретации текста 0 оказывается номером полка. Но в реальности такой номер у воинской части невозможен, и воображаемый полк в стихотворении наделен чертами эфемерности, небытия.

Вариант восьмой: [говоря полку (: «) я не слово (,) ноль (–) номер забыл полку / полка (»)]. В сравнении с реконструируемым

порядком слов реальная конструкция в тексте – без эллипсиса, но со значительным нарушением порядка слов.

В последних двух вариантах высказывание становится семантически противоречивым: субъект высказывания говорит о том, что он забыл номер (0), но «я» здесь же сам этот номер и называет.

Перечислим другие возможные варианты, не комментируя их. Они предполагают двойной эллипсис, когда из трех случаев подразумеваемого присутствия лексемы “полку” тексте эксплицитно эта лексема дана лишь один раз.

Вариант девятый: [говорю: («) я не «Слово о полку” (, а) номер забыл полку / полка (щ»)].

Вариант десятый: [(«) я не “Слово о полку” (, а) номер забыл полку / полка («, –) говорю полку]¹¹.

Строка Бродского предстает синтаксически аморфной и семантически многозначной¹². Текст Бродского не линейен – компоненты высказывания, составляющие анализируемую строку, могут менять свои места. Высказывание образуется каждый раз заново, как мозаичный рисунок в калейдоскопической трубке. Текст не обладает неким заданным смыслом, – этот смысл (вос-)создается читателем стихотворения.

3. Слово из нормативного лексикона, или поэтический окказионализм: «Подросток»

В стихотворении Бродского «Fin de siècle» (1989), описывающем современный мир, все более обезличенный и механистичный, теряющий печать культуры¹³, есть такие строки:

Теперь всюду антенны, подростки, пни
вместо деревьев (III; 191).

Противопоставление подростков пням, на первый взгляд несколько неожиданное, мотивировано претекстом – пушкинским стихотворением «...Вновь я посетил...», в котором молодые сосны, выросшие у корней старых, символизируют новое поколе-

ние, только вступающее в жизнь: «Зеленая семья, кусты теснятся / Под сенью их как дети. <...> Здравствуй, племя / младое, незнакомое! Не я / Увижу твой могучий поздний возраст, / Когда перерастешь моих знакомцев / И старую главу их заслонишь / От глаз прохожего» (III–I; 400).

Но возможно и другое толкование. Слово «подростки» («подросток») по своей форме почти тождественно лексеме «подрост», означающей: ‘поросль молодых деревьев’¹⁴. «Подростки» – это как бы уменьшительная форма множественного числа от окказионализма «подросток», образованного от «подроста». При этой интерпретации оппозиция «пни – подростки» становится прозрачной.

Так на пересечении разных интерпретаций поэтическое слово становится многозначным, и лексема из нормативного словаря превращается в поэтический окказионализм.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Новое литературное обозрение. 2002. № 56. Печатается с дополнениями.

¹ Пещера в поэзии Бродского – символический образ тоталитарного пространства, деспотической державы; в образе пещеры запечатлены прежде всего приметы Советского Союза, отношение поэта к которому было, как известно, последовательно негативным: «Дверь в пещеру гражданина не нуждается в “сезаме”. / То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит, / обливаясь щедрым недрам в масть кристалльными слезами. / И за смертной чертою, лунным светом залитою, / челюсть с фиксой золотою блещет вечной мерзлотою» («Представление», 1986 [III; 118]). Выбор Бродским пещеры как символа существования в тоталитарной стране навеян, по-видимому, пещерой из «Государства» Платона (VII, 1–3). Философский образ, поддерживающий здание тоталитарной утопии Платона, переводится поэтом в сферу реальной действительности, тоталитарной практики отечественного режима.

² О синтаксисе в текстах цикла см.: Pärli Ü. Синтаксис и смысл. Цикл Часть речи И. Бродского // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V. (Studia Finlandiensia 16). Helsinki, 1996.

³ Словоформа *полку* в данном случае интерпретируется как форма слова «полк» в родительном падеже – так называемом “родительном II,

оканчивающемся ударным или безударным – у” (Якобсон Р. К общему учению о падеже. Общее значение русского падежа // Якобсон Р. Избранные работы / Сост. и общ. ред. В.А. Звегинцева; Предисл. Вяч.Вс. Иванова. М., 1985. (Серия «Языковеды мира»). С. 164, авторизованный пер. с англ. А.А. Холодовича). Правда, как отмечал Р.О. Якобсон, излагая идеи А.А. Шахматова, «родительные падежи на – у могут быть образованы от слов с вещественным и собирательным значением, а также с отвлеченным значением» (Там же. С. 165). Слово «полк» к этим группам не относится, но Бродский, возможно, придает ему признак «собирательности» или «отвлеченности», Это полк, не поддающийся счету, исчислению: у него нет номера. Впрочем, известно употребление слова «полк» в форме родительного II, но в связанном положении – в составе фразеологизированного предложения «нашего полку прибыло». Семантика лексемы «полк» здесь собирательная.

⁴ Русская грамматика. М., 1982. Т. 2. Синтаксис. С. 2183, § 2183.

⁵ Слово о полку Игореве. Снимок с первого издания 1800 г. гр. А.И. Мусина-Пушкина под ред. А.Ф. Малиновского. С приложением статьи проф. М.Н. Сперанского и факсимиле рукописи А.Ф. Малиновского. М., 1920. [Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новгорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия, с переложением на употребляемое ныне наречие. М., 1800]. С. 18–19.

⁶ Там же. С. 11.

⁷ Державин Г.Р. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и общая редакция Д.Д. Благого; Примеч. В.А. Запорова. Л., 1957. («Библиотека поэта». Большая серия. 2-е изд.). С. 97.

⁸ При этом само «кайсацкое» имя, несомненно, обозначение имени (фамилии) Марианны (Марины) Басмановой: эта фамилия, по-видимому, производна от слова «басма» – ‘послание с ханской печатью’; по свидетельству, исходящему из семьи Марины Басмановой, фамилия происходит от «басма» – ‘разновидность оклада’; см.: Левинг Ю. Иосиф Бродский и Андрей Тарковский (Опыт параллельного просмотра) // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 275, примеч. 10. Впрочем, два слова, очевидно, родственны и оба имеют тюркское происхождение; см.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. / Пер. с нем. и доп. О.Н. Трубачева. Изд. 2-е, стереотипное. М., 1986. Т. 1. С. 131. На «кайсацкое имя» как обозначение фамилии Марины Басмановой указал Лев Лосев: Лосев Лев. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 616. О «кайсацком имени» см. также: Двинятин Ф. Еще о межъязыковых звуко-смысловых соответствиях в поэзии Бродского // Новое литературное обозрение.

2011. № 112. С. 289, 297–298. По справедливому замечанию Ф. Двинятина, «басма» и может быть синонимом «ярлыка в Орду». Отец Марины Басмановой художник П.И. Басманов – «инородец с Алтая», который «презирал городскую цивилизацию и запретил проводить к себе в квартиру то ли электричество, то ли газ». – Лосев Л. Меандр: Мемуарная проза / Сост.: С. Гандлевский, А. Курилкин. М., 2010. С. 67.

⁹ См., например, так наз. «Летописную повесть о Куликовской битве» и «Сказание о Мамаевом побоище»: Памятники литературы Древней Руси: XIV – середина XV в. М., 1981. С. 112, 132.

¹⁰ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. А.И. Павловского; Сост., подгот. текста и примеч. М.Д. Эльзона. Л., 1988. («Библиотека поэта». Большая серия. 3-е изд.). С. 312.

¹¹ Еще одну – близкую к предложенным мной вариантам 3 и 9 – интерпретацию строки Бродского предложил недавно Ф.Н. Двинятин; см.: Двинятин Ф. Еще о межъязыковых звуко-смысловых соответствиях в поэзии Бродского. С. 294–296.

¹² Своеобразным автометаописанием многозначного текста являются последняя и предпоследняя строки стихотворения, в которых лексема «язык» означает одновременно и «орган речи», и «пленный, от которого можно узнать нужные сведения».

¹³ См. об этом мотиве поэзии Бродского: Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 210–211, 219–220 (примеч. 16).

¹⁴ Словарь русского языка: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М., 1984. Т. 3. П – Р. С. 213.

Понятие «метаметафора» было впервые предложено поэтом Константином Кедровым в качестве обозначения метафор (преимущественно парных), построенных на «двойной инверсии внутреннего и внешнего». К метаметаморам было также отнесено такое явление, как палиндром¹. Я использую понятие «метаметафора» (само по себе являющееся скорее тропеическим образованием, нежели термином, претендующим на строгость) в ином значении. Метаметафора – это все то, что «дальше» метафоры, находится «за» метафорой. Метаметафорой я называю образы метафорической природы, не являющиеся, однако, «первичными» метафорами: они

- либо сотканы из первичных метафор или элементов с неявной тропеической функцией, но при этом сами не являются «чистыми» развернутыми метафорами или же символами,

- либо являются элементами разнообразных описательных и повествовательных феноменов, обладающими лишь латентной метафоричностью.

Метаметафора как явление «надметафорической» природы не поддается формальному описанию в тех же категориях, что и метафора. В.П. Полухина отмечает: «<...> Принято думать, что не существует адекватного механизма вычленения тропов из поэтического текста, как не существует и объективного принципа их классификации»² – и пытается в некоторой степени оспорить – достаточно аргументированно – это скептическое мнение. На примере поэзии Иосифа Бродского исследовательница подробно проанализировала и классифицировала метафору по различным грамматическим видам³. Однако далеко не все явления тропеического характера, построенные на переносе значения по сходству, в частности именно в стихотворениях Бродского, могут быть описаны как «классические» метафоры.

Обратимся к примерам метаметафоры первого типа у Бродского.

...фиш,
а не вол в изголовьи встает ночами,
и звезда морская в окне лучами
штору шевелит, покуда спишь.

(«Лагуна»)⁴.

Метаметафора построена на одновременном обозначении посредством лексемы *звезда* двух референтов: звезды – небесного светила (с коннотациями Вифлеемской звезды) и морского животного. Помимо омонимии метаметафора создается здесь еще и благодаря аллюзии на католический гимн «Ave maris stella» и на его вариации в творчестве европейских композиторов. Происходит размытие референтного плана и одновременно создание некоторой чисто словесной ситуации, картины, очень неполно поддающейся переводу на непоэтический язык – на язык реалий (лучи звезды, пробивающиеся сквозь штору).

Вот еще один пример метаметафоры указанного типа:

В стратосфере, всеми забыта, сучка
дает, глядя в иллюминатор.
«Шарик! Шарик! Прием. Я – Жучка».
Шарик внизу, и на нем экватор.
Как ошейник. Склоны, поля, овраги
повторяют своей белизною скулы.
Краска стыда вся ушла на флаги.
И в занесенной подклети куры
тоже, вздрагивая от побудки,
кладут непорочного цвета яйца.
Если что-то чернеет, то только буквы.
Как следы уцелевшего чудом зайца.

(«Стихи о зимней кампании 1980-го года»)⁵.

В этом случае, однако, элементы, создающие метаметафору (детали зимней картины, страница, испещренная черными буквами), сами метафорами в строгом смысле слова не являются. Метаметафора разрушает как будто бы предметное описание зимы, ломая пространственные планы посредством своеобразного наплыва кадров: зимний пейзаж, сквозь который просвечивает белая страница с черными буквами. Белый цвет предметных деталей содержит коннотации 'небытие', 'смерть', 'пустота', в то время как черные буквы ассоциируются со смыслом (=языком), этому небытию противостоящим (в частности – с поэзией, являясь тем самым автметаописательным компонентом стихотворения). Переносные значения выражения *чернеют буквы* основаны скорее на метони-

мическом, а не на метафорическом переносе (буквы → слова → текст → поэзия...). Переносный смысл приобретает, таким образом, вся предикативная структура высказывания, а не один из ее компонентов, как в «классической» метафоре.

Пример метаметафоры второго типа – стихотворение «Полярный исследователь», построенное на символических смыслах такого ряда концептов, как север/полюс/холод⁶.

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 щадит сестру:
речь идет о достигнутой широте!
И гангрена, чернея, взбирается по бедру,
как чулок девицы из варьете⁷.

Текст, рассказывающий о полярном исследователе, на самом деле говорит о творчестве и о разлуке – при том, что практически лишен метафор в строгом смысле слова. Здесь метаметафора создается благодаря контексту – другим стихотворениям Бродского, построенным на развертывании таких концептов, как север/полюс/холод⁸. Хотя *север* как таковой у Бродского – это именно символический концепт, причем создаваемый посредством серии метафор⁹, ни образ севера, ни образ путешественника в «Полярном исследователе» не являются символами как таковые: стихотворение содержит ряд полумаскированных сигналов, указывающих на необходимость небуквального прочтения, но может быть понято в своем прямом значении¹⁰. Это понимание ущербно, но текст при такой интерпретации не становится абсурдным, не теряет семантической цельности. В отличие от случая с «классической» символикой в стихотворении Бродского между прямым и переносным планами существует не тесная взаимосвязь, а разрыв¹¹.

Метаметофоричность является одним из кардинальных свойств поэзии Бродского. Ее истоки (если ограничиваться русской поэтической традицией), прежде всего, по-видимому, в символизме (в творчестве А.А. Блока¹²) и отчасти в постсимволизме (у Б.Л. Пастернака¹³ и, возможно, М.И. Цветаевой).

Высказанные выше соображения носят сугубо предварительный характер: метаметафора Бродского нуждается в дальнейшем изучении.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Русская филология: Ученые записки. Т. 16 / Сост. и ред. И.В. Романова, Л.В. Павлова, Л.Г. Каяниди. Смоленск, 2015.

- ¹ Метаметафора: как это было. Вспоминают Константин Кедров, Елена Кацюба и Юкка Малинен // НГ-Ex Libris. Независимая газета. 30 января 2014 г. = http://www.ng.ru/poetry/2014-01-30/6_meta.html; ср.: Кедров К. Метаметафора Алексея Парщикова // Литературная учеба. 1964. № 1; Кедров К. Поэтический космос. М., 1989; Кедров К. Метаметафора. М., 1999.
- ² Полухина В.П. Опыт Словаря тропов Бродского // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009. С. 240–241.
- ³ Полухина В.П. Грамматика метафоры и художественный смысл // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009. С. 177–212; Полухина В.П. Опыт Словаря тропов Бродского. С. 213–256.
- ⁴ Бродский И. Стихотворения и поэмы. СПб., 2011. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 343. Ср.: II; 318.
- ⁵ Там же. Т. 2. С. 60. Ср. III; 11.
- ⁶ Ср. о севере в поэзии Бродского: Ахипкин Д.Н. Север в поэзии Иосифа Бродского // <http://www.academia.edu/3469412/>
- ⁷ Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 40. Ср.: II; 443.
- ⁸ Подробный анализ символического/метаметафорического плана этого стихотворения был проведен мною в другой статье: Ранчин А.М. «Полярный исследователь» Иосифа Бродского: текст и подтекст // Ранчин А.М. Переключка Камен: Филологические этюды. М., 2013. С. 239–257. См. также: Наст. изд. С. 10–30.
- ⁹ Наиболее показательный пример:

Север – честная вещь. Ибо одно и то же
он твердит вам всю жизнь – шепотом, в полный голос
в затянувшейся жизни – разными голосами.
Пальцы мерзнут в унтах из оленьей кожи,
напоминая забравшемуся на полюс
о любви, о стоянии под часами.

«Эклога 4-я (зимняя)». – Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 75. Ср.: III; 17.

¹⁰ И – как показывают имеющиеся интерпретации – часто именно так и трактуется; см. характеристику работ, ему посвященных, в моей статье, указанной в примеч. 8.

¹¹ Допустимо соотнести такое «криптописьмо», такую «криптопоэтику» с барочной энигматичностью. Не случайно автор «Полярного исследователя» так ценил и любил поэзию барокко.

¹² Это совмещение разных планов бытия, предметного и воображаемого (идеального), и т. д. Между прочим, северная тема у Бродского может быть тоже навеяна А.А. Блоком. Ср. блоковское «Всё на земле умрет – и мать, и младость...»:

Всё на земле умрет – и мать, и младость,
Жена изменит, и покинет друг.
Но ты учись вкушать иную сладость,
Глядясь в холодный и полярный круг.

Бери свой челн, плыви на дальний полюс
В стенах из льда – и тихо забывай,
Как там любили, гибли и боролись...
И забывай страстей бывалый край.

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было здесь ей ничего не надо,
Когда оттуда ринутся лучи.

Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. Т. 3. Стихотворения и поэмы. 1907–1921. М.; Л., 1960. С. 189.

¹³ Ср., например, совмещение суши (леса) и морского пространства в пастернаковских «Соснах» (Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм / Вступ. ст. В.Я. Альфонсова; Сост., подгот. текста и примеч. В.С. Баевского и Е.В. Пастернак. СПб., 2003. С. 344; ср. об образе моря у Пастернака: Топоров В.Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995. С. 580–581, 686–587, 591–596), игру на омонимах *звезда* в его «Определении поэзии» («И звезду донести до садка // На трепещущих мокрых ладонях» (Пастернак Б. Полное собрание стихотворений и поэм. С. 118), монтаж и наплывы разных пространственных планов в «Степи» («Тенистая полночь стоит у пути, // На шлях навалилась звездами, // И через дорогу за тын перейти // Нельзя, не топча мироздания» – там же. С. 125) и т. д.

МИФ КАК ТЕКСТ И МИФ КАК КОД: РЕЦЕПЦИЯ АРХАИЧЕСКОГО МИФА В НОВОЕ ВРЕМЯ (НА ПРИМЕРЕ ТРАКТОВКИ СЮЖЕТА О ВОЗВРАЩЕНИИ ОДИССЕЯ В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО)

В нижеследующем тексте весьма многозначное понятие «мифология» употребляется в значении, принятом Ю.М. Лотманом и Б.А. Успенским, придерживающимися семиотической трактовки мифологии: «<...> Мифологическое описание принципиально монолингвистично – предметы этого мира описываются через *такой же мир*, построенный *таким же* образом. Между тем немифологическое описание определено полилингвистично – ссылка на метаязык важна именно как ссылка на *иной* язык (все равно, язык абстрактных конструкторов или иностранный язык, – важен сам процесс перевода-интерпретации). Соответственно и понимание в одном случае так или иначе связано с *переводом* (в широком смысле этого слова), а в другом же – с *узнаванием, отождествлением*. <...>

Итак, в конечном счете дело может быть сведено к противопоставлению принципиально одноязычного сознания и такого, которому необходима хотя бы пара различно устроенных языков»¹.

В категориях другого исследователя, А.Ф. Лосева, определяющего миф в философских, а не в семиотических категориях, «миф отождествляет идейную образность вещей с вещами как таковыми и отождествляет вполне *субстанциально*»².

Иными словами, для мифологического сознания характерно смешение уровня предметов и уровня абстракций; при этом свойства обобщения, модели приписываются самой реальности.

Каков смысл рецепции классической мифологии (мифологии, еще не ставшей только фактом культуры, но сохраняющей элементы своего изначального смысла) в Новое время? Каковы те ценности мифа, которые сохраняются или приписываются ему при такой рецепции и интерпретации? Рассмотрим эти вопросы на примере восприятия мифа о возвращении Одиссея в поэзии Иосифа Бродского³.

Этот мифологический сюжет представлен в двух стихотворениях Бродского, разделенных немногим более чем двадцатилет-

ним временным промежутком: «Одиссее Телемаку» (1972) и «Итаке» (1993)⁴.

Вот текст первого из них:

Мой Телемак,
 Троянская война
 окончена. Кто победил – не помню.
 Должно быть, греки: столько мертвецов
 вне дома бросить могут только греки...
 И все-таки ведущая домой
 дорога оказалась слишком длинной,
 как будто Посейдон, пока мы там
 теряли время, растянул пространство.
 Мне неизвестно, где я нахожусь,
 что предо мной. Какой-то грязный остров,
 кусты, постройки, хрюканье свиней,
 заросший сад, какая-то царица,
 трава да камни... Милый Телемак,
 все острова похожи друг на друга,
 когда так долго странствуешь, и мозг
 уже сбивается, считая волны,
 глаз, засоренный горизонтом, плачет,
 и водяное мясо застит слух.
 Не помню я, чем кончилась война,
 и сколько лет тебе сейчас, не помню.

Расти большой, мой Телемак, расти.
 Лишь боги знают, свидимся ли снова.
 Ты и сейчас уже не тот младенец,
 перед которым я сдержал быков.
 Когда б не Паламед, мы жили вместе.
 Но может быть и прав он: без меня
 ты от страстей Эдиповых избавлен,
 и сны твои, мой Телемак, безгрешны (II; 301).

На первый взгляд в стихотворении миф об Одиссее используется только для создания прозрачного кода аллюзий: Одиссей – Бродский, Телемак – его сын Андрей, разлука с сомнитель-

ной надеждой встретиться – эмиграция поэта. Сами по себе эти автобиографические соответствия мифу в тексте «Одиссея Телемаку» несомненно присутствуют⁵, однако тотальный перевод мифологических образов на язык реалий советской эпохи оказывается затруднительным. Так, что означают строки «Мой Телемак, / Троянская война / окончена. Кто победил – не помню»? И кто такие «греки», которые способны «столько мертвецов / вне дома бросить»? Укоренилось мнение, что «Троянская война» ассоциируется или с Гражданской, или с Великой Отечественной войнами, а сугубо условные «греки» – обозначение либо советских войск, понесших огромные потери на чужбине на последнем этапе Второй мировой войны, либо русских эмигрантов, скончавшихся в изгнании⁶. Но при такой трактовке оказывается, во-первых, неясна связь между автобиографическим и подразумеваемым историческим планами стихотворения: Бродский не участвовал ни в Гражданской войне, ни во Второй мировой и его разлука с сыном никак этими событиями не объясняется. Во-вторых, как справедливо заметила О.И. Глазунова о строке «Кто победил – не помню», «в случае Великой Отечественной или Гражданской войн такое описание было бы невозможно». Однако ее утверждение: «Скорее всего, в стихотворении Бродский говорит о своей личной войне, о войне со злом, которую ведет человек, не желающий смириться, подчиниться системе, наступить “на горло собственной песне”. И эта война для Бродского действительно закончилась с отъездом из Советского Союза»⁷ – очень спорно. При всем абсолютно негативном отношении Бродского к советской системе Зло для него никогда не сводилось к определенным идеологиям и /или режимам и формам власти. Соответственно, и война с ним не может быть окончена с эмиграцией; кроме того, приравнивание (даже ироническое) собственного противостояния власти к Троянской войне выглядит неуместной и бестактной гиперболой.

В действительности, характеризуя «Троянскую войну», поэт скорее выражает иронически остраненное отношение к героизации войны вообще, в европейской традиции заданное именно греческим эпосом – Гомеровой «Илиадой».

Также, очевидно, отнюдь не являются простыми образами-аллюзиями ни «какой-то грязный остров», ни «какая-то царица». Было бы очень большой смелостью и странностью, например, по-

нять «остров» как иносказательное обозначение Соединенных Штатов Америки или Англии (Англия была первой не континентальной европейской страной, посещенной поэтом после эмиграции⁸), а «царицу» отождествить с какой-либо из женщин, встреченных поэтом на «других берегах». «Остров» воспринимается как один из островов, к которым причаливал Одиссей на пути домой, «царица», окруженная «свиньями», ассоциируется с волшебницей Киркой (Цирцеей), превратившей в свиней нескольких спутников Одиссея. Однако точное соответствие греческому мифу здесь не столь важно: существенно, что остров – не свой, не желанный, а «царица» – чужая и незнакомая («какая-то»). Не случайно она в стихотворении Бродского безымянна: она может быть соотнесена и со встреченной Одиссеем хозяйкой иного острова – нимфой Калипсо. Упоминание о «свиньях» не столько отсылает к чарам Цирцеи, сколько является характеристикой «острова» – омерзительного «оскотиненного» пространства. И «остров», и «царица» в «Одиссее Телемаку» – это прежде всего своеобразные инварианты «чужой земли» и «чужой женщины», «архимифологемы», в которых обобщены конкретные мифологические образы земель, посещенных Одиссеем, и женщин-правительниц, им встреченных в далекой и длинной дороге домой – к жене и сыну.

Еще в «Одиссее» образы Калипсо и Кирки соотнесены и отчасти взаимозаменяемы: «Помимо Калипсо, на супружество с Одиссеем притязала и Кирка, богиня столь же древняя, дочь Ээта, внучка Гелиоса, потомка титанов, родного брата Эос; как и Калипсо, Кирка – “богиня богинь” (Од., XII, 20, 143, 155), “страшная” (Од., X, 136; XI, 8; XII, 150), “коварная” (Од., IX, 32), удаленная от мира на своем острове среди моря.

Как у истинно морской богини (вспомним также “морскую”, по Атланту, родословную Калипсо), служанки в доме Кирки:

Все происходят они от источников роц и священных
Рек, течение свое стремящих в соленое море.

(Од., X, 350–351)».

Правда, именно «остров Кирки, Ээя, лежит вдали от привычного ахейского мира, на крайнем востоке, так что, попав на остров, Одиссей и его спутники теряют пространственный ориентир:

“Слушайте слово мое, хоть и много пришлось уж страдать нам!
Нам совершенно, друзья, неизвестно, где тьма, где заря здесь.
Где светосное солнце спускается с неба на землю,
Где оно снова выходит. Давайте размыслим скорее,
Есть ли нам выход какой? Я думаю, нет никакого.
Я на скалистый утес сейчас поднимался и видел
Остров, безбрежную влагой морской, как венком, окруженный,
Плоско средь моря лежащий”,

(Од., X, 189–196)

– обращается к дружине Одиссей»⁹.

В этом отношении условный «остров» из «Одиссея Телемаку» больше напоминает остров Кирки, чем обиталище Калипсо.

Упоминание о Паламеде у Бродского также отсылает в конечном счете к мифу об Одиссее. Паламед, согласно мифу, изблудил притворство царя Одиссея, не желавшего, вопреки данной клятве, оставив любимую жену и маленького сына, отправляться на войну с троянцами. Одиссей выдавал себя за безумца, распахивая поле и не замечая окружающих; но когда Паламед положил перед запряжкой и плугом младенца Телемака, отец остановился и был вынужден сознаться в притворстве. Отождествить «Паламеда» поэта с каким-либо реальным знакомцем Бродского затруднительно: ведь не может же им быть удачливый соперник в любви к Марине Басмановой! Видеть в «Паламеде» громоздкую персонификацию советской власти, будто бы угрожавшей близким поэту, тоже не стоит. Перед нами сохраненный реликт «Одиссея» мифа как таковой.

Более сложный случай – имя Эдипа в строках «без меня / ты от страстей Эдиповых избавлен, / и сны твои, мой Телемак, безгрешны». На первый взгляд упоминание о сильных желаниях («страстях»), об отсутствии отца, от них освобождающем, и о «безгрешных» «снах» ребенка может быть прочитано только как перифрастическое обозначение эдипова комплекса по Зигмунду Фрейду. Особенно укрепляют такое толкование «сны»: ведь именно в снах, согласно психоанализу Фрейда, обнаруживают себя подавленные, запретные влечения, в том числе и страсть сына к матери, и восприятие отца как удачливого соперника, – они и составляют эдипов комплекс. Однако хорошо известно более чем скептическое и ироническое отношение автора «Одиссея Телемаку» к фрейдистскому

психоанализу. Несколько раз такой тон проявляется в беседах с Соломоном Волковым:

«Волков: Фрейд часто проявляется – так или иначе – в стихах Одена. Вы с ним обсуждали Фрейда?

Бродский: Вы знаете, нет. И слава богу, потому что произошел бы скандал. Как известно, Оден к Фрейду относился с большим воодушевлением, что и понятно. Ведь Оден был рационалистом. Для него фрейдизм был одним из возможных языков. В конце концов, всю человеческую деятельность можно рассматривать как некий язык. <...> Фрейдизм – один из наиболее простых языков. Есть еще язык политики. Или, например, язык денег: по-моему, наиболее внятный, наиболее близкий к метафизике»¹⁰.

А вспоминая об ахматовской оценке Фрейда, Бродский замечает: «<...> Я даже помню цитату: “Фрейд – враг творчества номер один”. Ахматова говорила так: “Конечно же творчество – это сублимация. Но я надеюсь, Иосиф, что вы понимаете – не только сублимация. Ибо существует еще влияние и вторжение сил если не серафических, то, по крайней мере, чисто лингвистических”. Я с Ахматовой в этом пункте согласен. И я даже не знаю, что вообще является сублимацией чего: творчество ли является сублимацией сексуального начала или наоборот – сексуальная деятельность является сублимацией творческого, созидательного элемента в человеке»¹¹.

Эту же мысль Бродский высказал в интервью Биргитт Файт, резко оценив фрейдовские толкования: «Это чудовищно ложно, чудовищно близоруко». Никакой солидарности не вызвал у поэта фрейдистский подход к сновидениям; фрейдовский редукционизм Бродский сближает с марксистским, добавляя: «Господи, это настолько от меня далеко, этот господин настолько вне моего сознания! А в равной мере и Фрейд. Существуют разные способы попытаться объяснить природу существования, но этот – не самый интересный. Не производит на меня никакого впечатления. Все это не очень убедительно. То есть интересно, если этим заниматься, но просто я уже в другом возрасте. Когда я был мальчишкой, все это было мне довольно занятно и забавно и... и отвратительно. Сейчас у меня к этому просто нет никакого отношения». Даже спор с Фрейдом, как и с Марксом, для Бродского излишен: «Я с ними не столько спорю, сколько отталкиваюсь, и посмеива-

юсь, и стараюсь их скомпрометировать в сознании моих читателей, потому что в современном сознании они занимают слишком большое место»¹².

Впрочем, эти оценки относятся ко времени более позднему, чем написание «Одиссея Телемаку»; однако и стихотворение Бродского едва ли может быть отнесено к числу написанных в «мальчишеском» возрасте. Использование псевдофрейдистской терминологии можно объяснить тем, что она у поэта является языком для обозначения совсем иных, социальных отношений – конфликта между разными поколениями и их несходными системами ценностей, вражды поколений отцов и детей, разрыва семейных, родственных связей. Когда Бродский в стихотворении «Представление» (1986) пишет о «задорных и курносых» «пионерах» «с содержательным доносом», «что <...> вбегают в избу к тятю / выгнать тятю из двуспальной, где их сделали, кровати» (III; 118), подразумевается, естественно, отнюдь не фрейдовский эдипов комплекс. И в «Одиссее Телемаку» отсылка к другому мифу – к мифу об Эдипе – обозначает исчезнувшую возможность конфликта между отцом и сыном – конфликта поколений.

Таким образом, греческий миф не является в стихотворении Бродского простым кодированием – вуалированием современности.

В «Одиссее Телемаку» исходный (для Бродского, очевидно, гомеровский) миф был переакцентирован, но не подвергся все же радикальной трансформации и выворачиванию наизнанку, трагедии. Это произошло двадцать один год спустя в стихотворении «Итака». По-видимому, значимы с точки зрения отношения к мифу уже некоторые, казалось бы, формальные признаки двух текстов. «Одиссей Телемаку» написан редким у Бродского белым стихом, как «Одиссея» Гомера и, шире, вся античная поэзия. «Итака» состоит из объединенных парной рифмой строк, которые сгруппированы в строфы – четверостишия.

Обратимся к тексту:

Воротиться сюда через двадцать лет,
отыскать в песке босиком свой след.
И поднимет барбос лай на весь причал
не признаться, что рад, а что одичал.

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
А одну, что тебя, говорят, ждала,
не найти нигде, ибо всем дала.

Твой пацан подрост; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты – отброс.
И язык, на котором вокрут орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:
от куса земли горизонт волна
не забудет, видать, набега на. (III; 232).

«Итака» – своего рода «перелицованная» «Одиссея»: в тексте Бродского старая собака Одиссея, радостно узнающая своего хозяина, превращается в злобного барбоса; любящий сын Телемак подменен «пацаном», выказывающим по отношению к отцу откровенную враждебность; служанка умерла, и некому узнать давний шрам, оставленный кабаном на ноге Одиссея; верная жена Пенелопа «обернулась» распутницей, изменяющей мужу с кем ни попадя.

Основной текст-«посредник», превращающий поэму о счастливом возвращении Одиссея в стихотворения о возвращении несостоявшемся и / или нежеланном, – роман Джеймса Джойса «Улисс». Персонаж джойсовского романа Леопольд Блум отождествляется с Улиссом / Одиссеем. Это муж, которому изменяет жена Молли (Мэрион), контрастно уподобляемая Пенелопе. И это отец, потерявший своего мальчика, умершего в детстве, и не встретивший «второго сына» в Стивене Дедале, который сравнивается с Телемаком. В стихотворении Бродского преображены благодаря Гомеру и джойсовскому кодам события подлинной жизни поэта: роман с М.Б. – Мариной Басмановой, рождение сына, измена возлюбленной и разрыв, затем – отъезд Бродского, лишивший его всех надежд на встречу с сыном. «Улисс», как позднее «Итака» – это поэма Гомера «наизнанку»¹³. У Бродского остается до конца неясным, идет ли речь о возвращении на родной остров или это просто некий «кусочек земли», омываемый волной, по ошибке приня-

тый за берег отечества либо же увиденный слишком пристрастным, «брезгливым» взглядом («не вижу или вижу хуже, чем он есть, потому что не хочу видеть»).

Но известны и другие, отличные от Гомеровой, античные версии мифа об Одиссее. В этих версиях Пенелопа отнюдь не предстает верной женой, а Одиссей, вопреки Гомеру¹⁴, не доживает до счастливой старости. Так, в позднеантичной «Мифологической библиотеке» Аполлодора сказано: «(38) Некоторые же сообщают, что Пенелопу, соблазненную Антиномом, Одиссеем отослал к ее отцу Икарию; когда Пенелопа прибыла в аркадскую Мантинею, она родила там Пана от Гермеса. (39). Другие же говорят, что Пенелопа была убита Одиссеем и причиной ее гибели было то, что Амфином ее соблазнил»¹⁵. Сыну, смотрящему на отца как на «отброс», соответствует в одной из версий мифа об Одиссее (не в гомеровской) Телегон (посредством подстановки как бы замещающий у Бродского Телемака): «(36) Телегон же, узнав от Кирки, что он сын Одиссея, отправился в морское путешествие с целью отыскать своего отца. Прибыв на Итаку, он стал угонять овец из стада. Когда Одиссей попытался воспрепятствовать этому, Телегон, державший в руках копье <...> поразил Одиссея, и тот умер. (37) Узнав затем, что это был его отец, Телегон его оплакивал, после чего вместе с Пенелопой перевез его тело к Кирке. Там Телегон женился на Пенелопе. Кирка же отправила обоих на Острова Блаженных»¹⁶.

Прочтение «Итаки» в ее соотнесенности с этим мифологическим контекстом бросает обратный свет и на более раннее стихотворение «Одиссей Телемаку». Признавая, что упоминание о «страстях Эдиповых» в «Одиссее Телемаку» не простое и не очень уместное указание на понятие из фрейдовской теории психоанализа (эдипов комплекс), а отсылка к мифологическому сюжету об убийстве отца сыном, можно предположить, что, называя всем известным Эдипа, поэт может подразумевать и Телегона, женившегося на супруге собственного отца, хотя в отличие от Иокасты – родительницы Эдипа она и не была матерью своего нового мужа. По-видимому, именно мифологический мотив неузнавания сына отцом был значим для Бродского, а не «фрейдистское» влечение сына к матери и ревность к отцу¹⁷.

Во второй строке «Итаки» содержится аллюзия на совсем иное произведение: след *босой* ноги на песке до лирического героя Брод-

ского находил Робинзон Крузо, персонаж знаменитого романа Даниэля Дефо (упоминание о следе, оставленном именно *босой* ногой, значимо как знак интертекстуальной связи с романом о Робинзоне Крузо). Однако в романе Дефо это был след *чужой ноги*, ноги дикаря: так Робинзон Крузо убедился, что его остров посещают люди. Герой же Бродского обнаруживает отпечаток собственной ступни, и это – свидетельство, что его «остров» воистину необитаем. След сохраняется первозданным и спустя двадцать лет, – казалось бы, ничто не меняется. Впрочем, следующие строки опровергают такое предположение: напротив, все стало иным, и герой «Итаки» вернулся в чужой и чуждый ему мир, а может быть, просто попал на другой остров.

Неопределенная форма глаголов «воротиться» и «отыскать» может быть понята как выражение изъявительного наклонения; при таком понимании возвращение предстает реальным событием. Но допустимо и другое толкование: в тексте речь идет о некоем мысленном возвращении, и инфинитивы указывают на условное и / или желательное наклонение. «Воротиться» и «отыскать» – как бы усеченные конструкции «воротиться бы», «отыскать бы» (или «если бы воротиться», «если бы отыскать»)¹⁸. Однако в дальнейшем возвращение предстает как некая реальность; инфинитивные конструкции с отсутствующим подлежащим приобретают коннотации или 'обобщенность' (такое может произойти с любым)¹⁹, или 'безличность, безликость' того, с кем все происходит.

«Новый Одиссей» – лирический герой Бродского неотделим от самого автора, двадцать лет назад, в 1972 году покинувшего родину и сына, оставленного изменившей возлюбленной. Благодаря скрытому уподоблению лирического героя одновременно и Робинзону Крузо, обнаружившему след на прибрежном песке, и дикарю, этот след оставившему, время, в котором пребывает персонаж Бродского, наделяется чертами варварства, дикости. Современность как эпоха одичания – инвариантный мотив поэзии Бродского. В частности, в русском стихотворении 1994 года «Робинзонада» и в английском стихотворении того же года «Infinitive» в образе дикарей – обитателей некоего острова представлены новые поколения. Так мотив конфликта поколений, латентно присутствующий в «Одиссее Телемаку», звучит в полную силу в «Итаке» – второй части этого поэтического диптиха.

Несомненно, классический миф прежде всего дорог поэту своими символическими возможностями. «<...> Представляя собой культурный фонд, запечатленный в глубине коллективной памяти» литературные мифы «препятствуют любому однозначному определению их собственного смысла и всегда выходят за пределы тех значений, которыми их наделяет каждая эпоха; поэтому никакая конкретная исторически обусловленная интерпретация не в состоянии их исчерпать, и они всегда сохраняют предрасположенность к тому смыслу, который в них вкладывается в том или ином произведении. Вот почему выдающиеся литературные произведения, в которых актуализируются литературные мифы <...> представляют собой привилегированные интертексты: при их упоминании <...> происходит одновременно отсылка и к конкретному тексту <...> и к мифу как общему субстрату ряда произведений <...>»²⁰.

Символизирующие возможности особенно характерны в Древнем мире для греческой мифологии: «<...> Мифологическая основа греческого искусства была в своей сущности человеческой и исторической <...> но ее человеческая сторона была преувеличенной, крайней, большей <...> чем в реальной жизни; не существовало гнева, подобного гневу Ахилла, или стойкости и мудрости Одиссея. Героический миф был источником знакомых символов, имен, одно лишь упоминание которых вызывало живые ассоциации: Одиссей, терпеливый, проникательный, потрясающий оратор, <...> Ахилл, целиком подчиненный высшим идеалам»²¹.

Символичность, безусловно, не является свойством одного лишь мифа: «Всякий миф является символом уже потому, что он мыслит в себе общую идею в виде живого существа, а живое существо всегда бесконечно по своим возможностям. Но отнюдь не всякий символ есть миф. Художественные образы в значительной мере символичны, но мифами они являются сравнительно редко.

<...> В мифе <...> содержится модель для бесконечного ряда предприятий, подвигов, удач или неудач, действия и бездействия в условиях бесконечного разнообразия. Однако это значит, что всякий миф есть, в нашем смысле слова, символ. Он – модель бесконечных порождений, субстанциально тождественных с самой моделью.

Но можно ли сказать то же самое о символе, то есть можно ли сказать, что он всегда есть тоже миф? Этого никак нельзя ска-

зять, потому что символическая модель не обязательно порождает живые существа бесконечными жизненными возможностями»²².

Но именно мифологические образы, генерирующие и накапливающие культурные смыслы за долгое время все новых и новых истолкований и варьирования, приобретают особенно высокую ценность и оказываются как бы изъятые из времени. Собственно, они изначально принадлежат особенному виду времени – мифологическому («Мифологическое время» – это «какая-то одна и неподвижная точка»), или вечности, причем «все, что совершается в пределах этой вечности, все, что здесь становится, возникает и уничтожается, все это тоже превращается в нечто неподвижное, т.е. в нечто такое, что вечно возвращается к самому себе, вечно вращается в себе самом, находясь целиком в каждой своей точке и тем самым превращая ее в фантастическое событие»²³.

Поэт, возводя события своей жизни к мифологическим архетипам, изымает их из потока времени, поднимает над бранным миром. При этом временная соотнесенность двух частей диптиха («Одиссея Телемаку» и «Итаки») приобретает также мифологизированную семантику: «внутреннему времени» мифа (двадцати годам, проведенным Одиссеем вдали от родины) соответствует «внешнее время» хронологии двойчатки (1972 – 1993). Оппозиция «внешнее – внутреннее» снята, как и в мифологии.

Чета Одиссей и Пенелопа – пара персонажей, ставших символами супружеской любви и верности и одновременно перенесенных страданий. На этом фоне особенно значимой оказывается трагедия мифа.

В поэме выражен такой мотив, как «божественная зависть к супружеской чете, Одиссею и Пенелопе.

...На скорбь осудили нас боги.

Не пожелали они, чтобы мы, оставаясь друг с другом,
Молодость прожили в счастье и вместе достигли порога
Старости...

– сокрушается Пенелопа в сцене узнавания Одиссея.

Уточненный смысл оригинала иной: «Боги дали нам в спутники горе. Они позавидовали нам, что друг подле друга насладимся мы юностью и достигнем порога старости».

Зависть богов обращена разом и на Одиссея и на Пенелопу. И это не удивительно. Если Одиссей – соперник богов, то Пенелопа – соперница богинь: к Пенелопе, любимой жене, ревнует Одиссей Калипсо (Од., V, 203–220).

Среди женщин эпоса Пенелопа занимает то же место, что Одиссей – среди мужчин.

Пенелопа – эпическая героиня, и образ ее строится по традиционному канону. В соответствии с эпическим идеалом она непорочная (Од., XIII, 42; XV, 15; XXIV, 194), сильная («мощная царица» – Од., XVI, 332), наделенная великим достоинством (<...> Од., XXIV, 193): она «хорошо помнит» (Од., XXIV, 195) мужа, она «стыдливая супруга» (Од., XVII, 152; XIX, 165, 262, 336) и «стыдливая царица» (Од., XVIII, 314), сведущая в «прекрасных трудах», «делах», «работах» (Од., II, 113), этих подвигах эпических жен; и потому она – «преславная» (Од., XVII, 310), та, чья «слава восходит до небес» (Од., XIX, 108) и вечно пребудет среди людей»²⁴.

Античный миф дает Бродскому язык, код для описания собственной жизненной ситуации и тем самым придает ей непреходящий смысл и представляет произошедшее неизбежным, как бы predetermined логикой древних сказаний. Р.О. Якобсон, обосновавший идею о существовании в творчестве поэтов их «личных мифов», заметил, что «в многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности. В пеструю вязь поэтических мотивов, зачастую несходных и не соотносящихся друг с другом, эти элементы вносят целостность индивидуальной мифологии поэта. Именно они делают стихи Пушкина пушкинскими, стихи Махи – подлинно стихами Махи – и стихи Бодлера – бодлеровскими»²⁵. При этом «<...> разрозненные символы сами по себе немые и полностью понятны только в их отношении к общей символической системе. Наряду с варьирующими элементами, которые свойственны отдельному стихотворению, особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, нередко и всего творчества поэта»²⁶. Исследователь уточнял, что «не следует думать, что мифология Пушкина, которую мы стремимся раскрыть

в нашем исследовании, целиком и полностью *исключительно собственное* достояние поэта»²⁷.

Можно предположить, что самое формирование личного мифа происходит только на основе собственно мифологической традиции и отдельных мифологем, от нее унаследованных. По крайней мере, случай Бродского именно таков. Ценность мифа для него – это едва ли не прежде всего ценность поэтического кода. При этом заимствованный из мифа об Одиссее мотив странствий приобретает особенный, отличительный для Бродского смысл: «Жанр стихов-путешествий занимает в поздней поэзии Бродского исключительное место. Это один из основных мостков, связывающих его до- и послеотъездное творчество. Романтическая тема странствия – от "Пилигримов", через "лирический эпос" и далее – вылилась в сквозной мотив необходимости движения, перемещения в пространстве и стала организующим принципом: как поэтически, так и биографически»²⁸.

Клод Леви-Строс писал, что «повторение (внутри мифа. – А.Р.) несет специальную функцию, а именно выявляет структуру мифа»²⁹. В поэзии Бродского происходит повторение и варьирование воспринятого классического мифа. Таким образом, миф приобретает структурную ценность, становясь частью поэтической «конструкции». Также Леви-Строс утверждал, что «миф объясняет в равной мере как прошлое, так и настоящее и будущее»³⁰. Это свойство позволяло Бродскому описывать посредством мифологем собственные прошлое, настоящее и предполагаемое будущее.

«Двойственная структура» мифа, одновременно *историческая и внеисторическая*³¹, давала возможность поэту не просто соотнести, а срастить, сплести воедино вневременное древних сказаний и историческое и индивидуальное своей судьбы. При этом соотнесенность «я» поэта с героем мифа приобретает характер партиципации, а не отождествления и не становится простой формой ролевой лирики; для Бродского изгнанничество и скитания Одиссея соприродны одиночеству и странствиям поэта, и его «Одиссей» обращает к своему «Телемаку» послание – стихотворное письмо.

Наконец, «миф противоречив по сути своей»³². Именно эти противоречия особо ценны для Бродского. Они позволяют поэту наделять героев мифа противоречивыми и взаимоисключающими характеристиками или акцентировать эти противоречия, скрыт-

но таившиеся в мифологической традиции (верная/неверная Пенелопа, любящий/враждебный сын и т. д.), объединять различные версии мифологических сюжетов, трагически трактовать версии, ставшие культурными клише.

Отталкиваясь от леви-стросовского понимания структуры мифа, можно сказать, что Бродский усваивает архаический миф в качестве сообщения/текста и что он же кодирует события современности (биография автора – Бродского) и включает в мифологическое пространство, придает новый символический статус. Но одновременно инвариантность мифа обнаруживает и противоположные свойства, дурную повторяемость – «все острова похожи друг на друга»). На основе архаических мифов создается личный миф, творимый поэтом.

Таким образом, у Бродского происходит своеобразная мена означаемых и означающих в сравнении с ожидаемым обычным использованием античной мифологии в литературе Нового времени: элементы текста, ассоциирующиеся с современностью и с автобиографическим планом («Эдиповы страсти», неверная женщина, сын, с которым разлучен лирический герой), превращаются в конечном счете как бы в означающие событий древнего мифа об Одиссее.

Наконец, в результате создается некий «гипермиф», сочетающий элементы архаического сюжета о возвращении Одиссея с другими мифами об Одиссее и Пенелопе, причем на этот гипермиф накладывается литературная трансформация истории Одиссея в «Улиссе» Джойса.

В мифе о возвращении Одиссея Бродского привлекает мотив скитаний, которые поэт трактует как символическую форму одиночества – инвариантной для автора «Одиссея Телемаку» и «Итаки» темы, проходящей через все его творчество. При такой рецепции мифа исходные акценты оказываются смещены: в сюжете о странствиях Одиссея бедствия и борения на долгом пути домой не более чем преддверие счастливого возвращения – главного и итогового события в сюжете. Для Бродского при усвоении мифа важны сами скитания: в «Одиссее Телемаку» возможность встречи с сыном призрачна, а о свидании с верной супругой нет ни слова; в «Итаке» счастье скитальца подменено зловещей пародией. Глубоко не случайно и обращение к роману Джеймса Джойса, в котором одиночки и Блум, и его символический неузнанный «сын» Стивен Дедал.

Утверждение об иронии как установке Бродского по отношению к поэтической традиции, к миру, а отчасти и к самому себе стало почти трюизмом. Но, отступая при рецепции сюжета о скитаниях Одиссея от исходного мифа и даже почти пародируя его, выворачивая наизнанку и снижая высокий стилиевой регистр Гомеров «Одиссеи» до просторечий и вульгаризмов в «Итаке», Бродский не подвергает ироническому развенчанию ни мифологию вообще, ни миф об Одиссее сами по себе. Ирония не направлена на мир ценностей этого мифа – родную землю, дом, верную супругу и любящего преданного сына. Ее источник – пропасть, провал между пространством мифа и реальностью, вне этого мифа существующей. Современность, истончившая свои связи с высокой культурой прежних эпох, и собственное бытие поэта – вот предметы иронии, мерцающей в «Одиссее Телемаку» и заливающей все безжалостным светом в «Итаке». Эта ирония, обращенная поэтом на себя самого, трагична и исполнена глубокого метафизического смысла.

Бродский одновременно как бы пытается оказаться «внутри» мифологической традиции и решается на весьма деятельное, характерное для модернистской поэтики отношение к конкретным мифам. Рецепция и интерпретация мифа у Бродского значительно глубже его использования как аллюзии и аллегории, обычно в культуре Нового времени. Вместе с тем ему чуждо представление о сакральных ценностях мифа (о мифе как некоем откровении, о его мистической глубине). Миф для него серьезен и не является предметом «простой» игры в отличие от постмодернистов, и это серьезное отношение, по-видимому, связано с представлением о мифологии как эстетической ценности.

ПРИМЕЧАНИЯ

Статья написана в соавторстве с А.А. Блокиной. Впервые: *Przemiany mitów i wartości nie tylko w literaturze / Pod red. L. Wiśniewskiej i N. Gołubińskiego*. Bydgoszcz, 2010. Печатается с дополнениями.

¹ Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф – имя – культура // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 526. Или, по словам Е.М. Мелетинского, «научное обобщение строится на основе логической иерархии от конкрет-

ного к абстрактному и от причин к следствиям, а мифологическое оперирует конкретным и персональным, используемыми в качестве знаков <...>». – Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Изд. 2-е, репринтное. М., 1995. С. 167.

² Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 166.

³ Функции мифа об Одиссее в поэзии Бродского и связь этого мифа с инвариантными мотивами творчества поэта уже рассматривались. См. прежде всего: Ковалева И. Одиссей и Никто: Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. Нас рецепция классического мифа интересует в более общем плане: именно как пример трансформации исходной мифологической структуры в поэтический мотив и как пример трактовки классической мифологии в литературе Нового времени – трактовки, не порывающей безусловно с мифологической традицией, а усваивающей ее достаточно глубоко.

⁴ Строго говоря, в рудиментарном виде этот сюжет также присутствует в более раннем стихотворении «Сын! Если я не мертв, то потому...» (1967), в котором мотив, ложный слух о насильственной смерти лирического героя-отца («Услышь меня, отец твой не убит») может быть объяснен только посредством «Одиссеева» кода: автор проецирует на драматические перипетии собственной судьбы недостоверные известия о смерти Одиссея на обратном пути из Трои. Автобиографический план произведения: разрыв с возлюбленной Мариной (Марианной) Басмановой, у которой от поэта остался сын Андрей: стремление матери, которая предпочла Бродскому другого мужчину, разлучить сына с его отцом в «Одиссеевом» коде обозначается как «распространение слухов о смерти бывшего возлюбленного». Сын Андрей родился 8 октября 1967 г.: окончательное расставание Бродского с Мариной Басмановой произошло позднее, в начале января 1968 г. См.: Хронология жизни и творчества И.А. Бродского / Сост. В/ П. Полухиной при участии Л. В. Лосева // Лосев Лев. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 1220 (1020).) С. 344, 345.

Но соотносимость с греческим мифом в этом стихотворении Бродского неглубока; отсутствуют его главные элементы: мотив странствий и образ верной ждущей супруги.

В раннем стихотворении «Я как Улисс» (1961) параллель с греческим мифом совсем поверхностна: она сводится к мотиву вечного странствия.

Единичные локальные отсылки к мифу о возвращении Одиссея встречаются в «Лагуне» (1972) («совершенный никто, человек в плаще» [II; 318]) и в «Новой жизни» (1988) («И если кто-нибудь спросит: “кто

ты?» ответ: «кто я, / я – никто», как Улисс некогда Полифему» [Ш; 169]). В стихотворении «В кафе» (1988) слова «я, иначе – никто» (Ш; 174) уже лишены очевидной связи с «Одиссеей» как претекстом (она обнаруживается только через «Новую жизнь»).

- ⁵ Такая поэтика аллюзий была отрефлексирована самим поэтом: «греческий принцип маски / снова в ходу» («Прощайте, мадемуазель Вероника», 1967 [Ш; 51]).

Согласно указанию В.П. Полухиной, стихотворение было написано в феврале-марте 1972 г., а 18 марта Бродский познакомил с ним друзей. – Полухина В.П. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 189. Между тем поэт эмигрировал из Советского Союза только 4 июня, а окончательное решение об эмиграции принял 11 мая. – Там же. С. 191, 196. Если эта датировка стихотворения верна, оно свидетельствует, что поэт утвердился в намерении покинуть отечество еще в первые месяцы 1972 г., так как в «Одиссее Телемаку» разлука героя с сыном может быть понята именно как иносказательное обозначение эмиграции.

- ⁶ Ср.: «Троянская война в стихотворении Бродского – не только Вторая мировая (Воробьева, 187), не только “перекодируется как ироническое «война с государственной машиной»” (Крепс, 155). Она может быть понята и как Гражданская, которая началась в России в 1917 г., затем, принимая разные формы, продолжалась все годы советской власти, и, как вражда идеологий, продолжается до сих пор. Для Бродского она кончилась в момент высылки». – Зубова Л.В. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. 2001. № 2 (278). С. 66. Цитируются работы: Воробьева А.Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии: Межвузовский сб. научных трудов / Под ред. В.И. Немцева. Самара, 1994; Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984.

- ⁷ Глазунова О.И. Иосиф Бродский: Американский дневник: О стихотворениях, написанных в эмиграции, СПб., 2005. С. 83, 84.

- ⁸ См. об этом, например: Хронология жизни и творчества И.А. Бродского / Сост. В.П. Полухиной при участии Л.В. Лосева. С. 354–355.

- ⁹ Шталь И.В. «Одиссея» – героическая поэма странствий. М., 1978. С. 61. («Одиссея» цитируется в книге в переводе В.В. Вересаева.)

- ¹⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. ст. Я. Гордина. М., 1998. С. 156.

- ¹¹ Там же. С. 276.

- ¹² «У меня нет принципов, есть только нервы...» // Иосиф Бродский: Книга интервью [Сост. В.П. Полухиной]. Изд. 3-е, расшир. и испр. М., 2005. С. 609, 608.

- ¹³ См. об этом подробнее: Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 443–458. Интересно, что Бродский отдает абсолютное преимущество употреблению латинского варианта имени Улисс в сравнении с греческим Одиссей. Имя «Одиссей» встречается лишь однажды – в стихотворении «Одиссей Телемаку». Имя Улисс – в пяти текстах: в «Я как Улисс», в «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» (в виде метафоры «Улисс огня»), в «Письме в бутылке» (капитан «Улисс», шутливо соотнесенный с героем мифа), в «Прощайте, мадемуазель Вероника» и в «Новой жизни». (Эти данные – результаты поиска в тексте электронной версии так называемого основного собрания Бродского, размещенного на сайте www.lib.ru.) Можно высказать осторожное предположение, что приоритет, отдаваемый Бродским латинской форме имени перед греческой, объясняется не столько диктатом метрики (двусложное «Улисс» легче осваивается двусложными же размерами, а большинство из названных стихотворений ямбические), сколько воздействием романа Джойса.

При этом любопытно, что мотив странствий у Бродского преимущественно соотнесен именно с греческой мифологией, а не с римской, а Древняя Греция ему милее античного державного Рима. Ср.: «Отправляясь в изгнание, Бродский пишет одно из наиболее известных своих стихотворений «Одиссей Телемаку» <...>. Здесь не только горечь разлуки с сыном, не только осознание бесконечности скитаний, но и отчетливо выбранная литературная позиция. Если в «Дидоне и Энее» поэт, не без влияния ахматовского «Шиповника», еще примеряет маску «великого человека», то уже через год в «Post aetatem nostram» (1970) ипостасью автора является не представитель условно-«римского» мира, а «задумавший перейти границу» грек – безымянный маргинальный бродяга. Выбор Бродским маски грека Одиссея, а не Энея – также скитальца и изгнанника – неслучаен. Гонимый гневом богов Одиссей, в отличие от «человека судьбы» Энея (Топоров <...>), осмеливается своей судьбе противиться. Его не влечет великая цель основания Вечного города – скорее простая прагматическая задача: прожить свою жизнь по-человечески, сохранить верность самому себе – и стремление к недостижимой цели странствий – Итаке». – Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): Дисс. <...> канд. филол. наук. М., 1996. Цит. по электронной версии: <http://www.liter.net/=kulle/evolution.htm>.

- ¹⁴ В «Одиссее» Тиресий предсказывает главному герою долгую жизнь и спокойную смерть «в старости светлой» (XI; 134–136 – Гомер. Одиссея / Пер. В.А. Жуковского; Статья, ред. и коммент. И.М. Тронского при участии И.И. Толстого. М.; Л., 1935. С. 218; ср.: XXIII, 281–284, с. 428).

- ¹⁵ *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В.Г. Борухович. Л., 1972. (Серия «Литературные памятники»). С. 98, «Эпитама», VII.
- ¹⁶ Там же. С. 98.
- ¹⁷ Ср. записи в дневнике Томаса Венцловы от 18 и от 19 марта 1972 года о стихотворении «Одиссей Телемаку» и о разговоре с его автором: «Надо полагать, в “Телемаке” есть нечто автобиографическое”, “Немало говорили о мифе Телегона <...> и, наверно, зря, потому что для Иосифа это очень личный миф». – *Венцлова Т.* О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 261, 262.
- ¹⁸ См. об инфинитивных конструкциях у Бродского: *Жолковский А.К.* Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. С. 155–172, 213–232.
- ¹⁹ Таковы инфинитивные конструкции в заложившем традицию так называемого инфинитивного письма (термин Александра Жолковского) «Грешить бесстыдно, беспробудно...» А.А. Блока.
- ²⁰ *Пьеге-Гро Натали*. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Георгия К. Косикова. М., 2008. С. 127.
- ²¹ *Джеймсон М.Г.* Мифология Древней Греции // Мифологии древнего мира / Пер. с англ.; Предисл. И.М. Дьяконова. М., 1977. С. 241, пер. с англ. В.А. Якобсона.
- ²² *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. С. 174. Ср. у Клода Леви-Строса: «<...> Значение мифологии состоит в том, что эти события, имевшие место в определенный момент времени, существуют вне времени». – *Леви-Строс Клод*. Структурная антропология / Пер. с фр. под ред. и с примеч. Вячеслава Вс. Иванова; Отв. ред. Н.А. Бутинов и Вячеслав Вс. Иванов. М., 1985. С. 186.
- ²³ *Лосев А.Ф.* Античная философия истории. М., 1977. С. 35.
- ²⁴ *Шталь И.В.* «Одиссея» – героическая поэма странствий. С. 81–82.
- ²⁵ *Якобсон Р.О.* Статуя в поэтической символической Пушкина [1937, 1975] // Якобсон Роман. Работы по поэтике / Вступ. ст. Вячеслава Вс. Иванова; Сост. и общ. ред. Михаила Л. Гаспарова. М., 1987. (Серия «Языковеды мира»). С. 145, пер. с англ. Н.В. Перцова.
- ²⁶ Там же. С. 147.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ *Куллэ В.А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972).
- ²⁹ *Леви-Строс Клод*. Структурная антропология. С. 206.
- ³⁰ Там же. С. 186.
- ³¹ Там же. С. 185.
- ³² Там же.

ОТ БАБОЧКИ К МУХЕ: МЕТАМОРФОЗЫ ПОЭТИЧЕСКОЙ ЭНТОМОЛОГИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

В 1972 году¹ – в тот год, когда он покинул отечество, – Иосиф Бродский написал стихотворение «Бабочка», исполненное изумления перед зачаровывающей красотой. Бабочка нерукотворна, мало того, и в своих фантазиях человек, даже поэт, творец, не может представить себе это чудо:

Навряд ли я,
бормочущий комок
слов, чуждых цвету,
вообразить бы эту
палитру смог. (II; 295).

Не может вообразить и потому не называет ни одну из красок этой палитры: они божественны, и не слову изреченному, «выбормотанному» (бесцветному) или оттиснутому на плоскости листа, дано запечатлеть ее краски. Слову, как позднее будет сказано в «Эклоге 4-й (зимней)» (1980), дано лишь «чернеть на белом» (III; 18).

Но бабочка удивляет не только красками. На ее раскрытых, как фигурный мольберт, крыльях запечатлены таинственные рисунки:

На крылышках твоих
зрачки, ресницы –
красавицы ли, птицы –
обрывки чьих,
скажи мне, это лиц,
портрет летучий?
Каких, скажи, твой случай
частиц, крупниц
являет натюрморт:
вещей, плодов ли?
и даже рыбной ловли
трофей простерт. (II; 295).

Отдельные рисунки, загадочные очертания в этом калейдоскопе складываются в картину, в пейзаж:

Возможно, ты – пейзаж,
и, взявши лупу,
я обнаружу группу
нимф, пляску, пляж.
Светло ли там, как днем?
иль там уныло,
как ночью? и светило
какое в нем
взошло на небосклон?
чьи в нем фигуры?
Скажи, с какой натуры
был сделан он? (II; 295).

Картина на тончайшей плоти насекомого-эфемериды в свернутом образе заключает весь мир, его небо (звезду), его душу и личность (лицо), его неживую материю (вещь):

Я думаю, что ты –
и то, и это:
звезды, лица, предмета
в тебе черты.
Кто был тот ювелир,
что бровь не хмуря,
нанес в миниатюре
на них тот мир,
что сводит нас с ума,
берет нас в клещи,
где ты, как мысль о вещи,
мы – вещь сама? (II; 296).

Мысль, духовное, свободное начало бытия, у Бродского ценнее и выше косной «вещи»: «Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь – форма времени» («Колыбельная Трескового мыса», 1975 – II; 361). Эта идея, одна из основных для поэта, повторена в эссе «Путешествие в Стамбул» (1977): «Что 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, скажу я, всегда предпочтительнее последнее» (IV; 156).

И бабочка, как чистая Красота, как создание Божественного Ювелира, принадлежит миру идеальному, а не вещественности, паря над «вещами» – людьми. Она – как бы эскиз замысла Творца о мире, лучший, чем его материальное воплощение. И она же сама – эмблема или полупрозрачное зеркало мира другого, обособленного от нашей грубой реальности. Там на берегу танцуют нимфы и восходит неведомое светило.

«Бабочка», подобно самой эфемериде, создана посредством парадокса – вполне в духе барокко, столь ценимого Бродским с тех пор, как он впервые прочитал стихи английского метафизика XVII столетия Джона Донна. Ритмический рисунок и рифмовка «Бабочки» напоминают ритмику и рифмы других барочных стихотворцев этого века – Джорджа Герберта, Генри Воэна и Эндрю Марвелла². Похожа и графическая форма «Бабочки» и барочных творений: «Строфы, обладающие осевой симметрией, расположены по центру листа, как бы воспроизводя форму бабочки – скорее всего Бродский заимствует этот прием у английских поэтов-метафизиков XVII века, в частности у Дж. Герберта (ср. стихотворение “Easter Wings” (“Пасхальные крылья”. – А.Р.), напоминающее раскрытые крылья бабочки»³. Как пишет Александр Степанов, «мертвая бабочка “оживает” только в стихотворной форме. <...> Форма стиха, преодолевая печальную неопровержимость факта (“ты мертва”), позволяет совершить эстетический акт воскрешения бабочки»⁴.

Утверждая невозможность воссоздать палитру красок насекомого в слове, Бродский воссоздает форму эфемериды.

Бабочка, казалось бы, образ визуальный, зримый. Но, как и в барочном стихотворстве, в поэтическом тексте Бродского все зыбко, относительно и обманчиво. «Много лет назад, в России, я ухаживал за девушкой. После концерта, концерта Моцарта, когда мы бродили по улицам, она сказала мне: “Иосиф, в твоей поэзии все прекрасно”, – и прочее, “но тебе никогда не удастся сочетать в стихотворении ту легкость и тяжесть, какая есть у Моцарта”. Это меня как-то озадачило. Я хорошо это запомнил и решил написать стихи о бабочке. Что ж, надеюсь, у меня получилось»⁵.

Образ ее навеян Бродскому заключительной арией оперы Моцарта «Женитьба Фигаро» – образом Farfallone – большой бабочки, как Фигаро называет Керубино⁶.

Хрупкое насекомое, уже мертвая, она несет на своих крыльях целый неведомый мир и олицетворяет жизнь. Она – одновременно бездвигна и полна полета: «портрет летучий» (II; 295). Рожденная лишь на краткий миг – «Но ты жила лишь сутки» (II; 294) – и после смерти порхает над временем. «Вероятно, тот факт, что она рождается и умирает в один и тот же день, помещает бабочку вне времени»⁷. Она почти свободна от плоти и лишена голоса: «Бесплотнее, чем время, / беззвучней ты» (II; 297) – почти платоновская вечная идея, идея Красоты. Она столь воздушна, невесома, что существует скорее в мысли – и Божественного Ювелира, и изумленного стихотворца, – нежели в мире грубой материи.

Подобно барочному иносказанию – словесной эмблеме, образ легкокрылой смертницы скрывает в себе, рождает из себя череду новых символов и эмблем. «Трофей» рыбной ловли, увиденный созерцателем на холсте ее крыла, – не только след излюбленного барочными стихотворцами «далековатого сближения» обитателей неба и насельников вод. Рыба – древний символ Иисуса Христа, аббревиатура греческой священной формулы «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель» – первые буквы ее слов образуют сочетание ΙΧΘΥΣ, тождественное слову «рыба». Бродский об этом знал и помнил: «...В IV веке крест вовсе не был еще символом Спасителя: им была рыба, греческая анаграмма имени Христа» («Путешествие в Стамбул» – IV; 130). В написанном по-английски эссе «Watermark» («Водяной знак», другое название «Fondamenta degli incurabili» – «Набережная неисцелимых», итал.) Бродский, признаваясь в привязанности к морю, заметил: «Я всегда знал, что источник этой привязанности где-то не здесь, но вне рамок биографии, вне генетического склада, где-то в мозжечке, среди прочих воспоминаний о наших хордовых предках, на худой конец – о той самой рыбе, из которой возникла наша цивилизация. Была ли рыба счастлива, другой вопрос»⁸. Рыбу автор эссе именует не английским словом «fish», а грецизмом «ichtus». Эта рыба – не столько кистеперый предок в эволюционной цепи живых существ, сколько Тот, к Благой вести которого восходит культура новой эры. Ассоциации между рыбой и Христом часты и в его поэзии.

Бабочка несет на своих крыльях не только отпечаток другой реальности, но и самого Создателя – в его знаке-символе – рыбе.

Видение мира и бабочки в ладони поэта поразительно близко к строению барочных иносказаний – эмблем. Например, к виршам русского стихотворца XVII века Симеона Полоцкого, которому присуща «тенденция <...> рассматривать на одной плоскости возможное и невозможное»; для него «вещь сама по себе – ничто. Вещь – только форма, в которой человек созерцает истину, только «знак», «гиероглифик» истины.

Этот «гиероглифик» можно и должно прочесть. Вещи могут и должны заговорить, и Симеон Полоцкий, чтобы заставить их говорить, систематически, от стиха к стиху, переводил их с языка конкретных образов на язык понятий и логических абстракций, т. е. систематически, без сожаления, разрушал им же созданный мир, вещь за вещью.

Хамелеонту вражда естеством всадися
 Къ животнымъ, их же жало яда исполнися.
 Видя убо онъ змия, на древо исхождаетъ
 и из устъ нить на него нѣкую пушаетъ;
 Въ ея же концѣ капля, что бисерь, сияетъ,
 юже онъ ногою на змия управляетъ
 Та повнегда змиевѣй главѣ прикоснется,
 абие ядоносный умерщвлен прострется.
 Подобно дѣйство имать молитва святая,
 На змия ветха из устъ нашихъ пущенная;
 Въ ней же имя “Иисусъ”, якъ бисерь, сияетъ,
 демона лукаваго в силѣ умерщвляет.
 <...>

Стихотворение это <...> – типичный пример его, Симеона, поэтического мышления, его отношения к им же созданному миру вещей. От «гиероглифика», от образа к «логической» интерпретации этого образа – таково нормальное для Симеона движение его поэтической темы»⁹.

Подобным образом английский современник Симеона Генри Воэн превращал водопад в струящуюся эмблему, именуя его поток «притчеобразным» (стихотворение «Водопад»), а Эндрю Марвелл обнаруживал в капле росы знак небесной сферы и намек на душу человеческую:

...Совершенство мест иных
 Росинка нам являет,
 Она кругла – хранит она
 Подобье сферы той, где рождена.
 <...>
 Душа ведь тоже – капля, луч,
 Ее излил бессмертья чистый ключ,
 И, как росинка на цветке, всегда
 Мир горний в памяти держа,
 Она <...>
 Смыкает мысли в некий круг, неся
 В сей малой сфере – сами небеса

(«Капля росы»)¹⁰.

Разительное сходство «Бабочки» с поэзией барокко, впрочем, сочетается с не менее сильным контрастом. Барочные стихотворцы превращали живые существа в бездыханные эмблемы посредством их препарирования и «насаживания» на острия метафор. Бродский, делая мертвую бабочку объектом философской медитации, как будто бы дарует ей вторую жизнь. В пальцах поэта «бьется речь / вполне немая, / не пыль с цветка снимая, / но тяжесть с плеч». Немая – записанная, но не произнесенная речь уподобляется беззвучию бабочки, и живой бабочкой слово трепещет в пальцах. Воскрешая мертвую эфемериду, поэт – вопреки, казалось бы, непреодолимой пропасти между ним и Творцом, тоже становится создателем новой жизни – в слове, в метафоре. «Человек как сознательный носитель языка обязан бороться с временем, которое создает бессмыслицу и небытие. Язык – его единственная надежда»¹¹. Как утверждает Валентина Полухина, «Бродский видит в человеческом творчестве средство облегчения бремени существования»¹². Согласимся с этим суждением – с одним уточнением: не просто человек, а поэт. И именование Бога искусным мастером («ювелиром»), и сближение Творца с художником – композитором, поэтом – восходят к эстетике барокко.

Подобно средневековым сочинениям о животных – латинским бестиариям, греческому и древнерусскому «Физиологу», «Бабочка» доказывает бытие Творца через совершенство и невообразимую красоту его творения. С одним, но огромным отли-

чием: легкокрылое создание свидетельствует не о благе мира, а о шутке Ювелира:

Сказать, что ты мертва?
 Но ты жила лишь сутки.
 Как много грусти в шутке
 Творца!..

(II; 294).

Божий мир, утверждает автор «Бабочки», бесценен. Или – не человек является целью и венцом творения:

Такая красота
 и срок столь краткий,
 соединясь, догадкой
 кривят уста:
 не высказать ясней,
 что в самом деле
 мир создан был без цели,
 а если с ней,
 то цель – не мы.
 Друг-энтомолог,
 для света нет иголок
 и нет для тьмы.

(II; 298).

Как же это непохоже ни на бестиарии, ни на поэзию английских метафизиков. Прочитую лишь одного из них: «Мир из конца в конец / Нам служит, покорясь»; «Суть мира в нас отражена <...> Всех человек затмил / Величьем, получил на все права <...> Да, человек есть малый мир <...> Лишь в нас – причина и конец, / Нам всюду приготовлен щедрый стол / И радостей ларец»; «Все вещи нам даны» (Джордж Герберт, «Человек»)¹³.

Полтора года спустя об этом же с незаемным восторгом скажет Державин в духовной оде «Бог», в собственном «я», а не в существовании ничтожных насекомых находя доказательства бытия Божия и благодати Зиждителя:

Я есмь – конечно, есть и Ты!

Ты есть! – природы чин вещает,
Гласит мое мне сердце то,
Меня мой разум уверяет,
Ты есть – и я уж не ничто!
Частица целой я вселенной,
Поставлен, мнится мне, в почтенной
Средине естества я той,
Где кончил тварей Ты телесных,
Где начал Ты духов небесных
И цепь существ связал всех мной.

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайняя степень вещества;
Я средоточие живущих;
Черта начальна Божества;
<...>
Но, будучи я столь чудесен,
Отколе произошел? – безвестен;
А сам собой я быть не мог¹⁴.

А для автора «Бабочки» само бытие Творца, в начале стихотворения признаваемое, в финале становится сомнительным:

Ты лучше, чем Ничто.
Верней: ты ближе
и зримее. Внутри же
на все сто
ты родственна ему.
В твоём полете
оно достигло плоти;
и потому
ты в сутолке дневной
достойна взгляда
как легкая преграда
меж ним и мной. (II; 298).

Мертвая бабочка, парадоксальным образом символизировавшая манящую и притягательную жизнь и сверхъестественное ис-

кусство Божественного Ювелира, превращается в знак небытия, его материализацию, не постижимую умом. (Весьма многозначительно, что поэт отсекает от образа бабочки смыслы, восходящие еще к античности и связанные с вечной жизнью, с посмертным существованием души.) Конечно, «Ничто» – одно из именований Господа в так называемом апофатическом, или отрицательном христианском богословии: согласно ему, Бог превыше всех определенных и потому «Ничто» – наиболее уместное, хотя и «неподобающее» для Него обозначение. Но, боюсь, для такого узкого толкования нет оснований: «Ничто» может напоминать и о буддийской Нирване, и о самых разных философских учениях о небытии – в том числе и о тех, где оно лишено каких бы то ни было ценности и смысла.

Спустя тринадцать лет после «Бабочки», в 1985 году, ее автор вновь обратился к миру насекомых. Вместе с «Бабочкой» «Муха» образует причудливую стихотворную пару – двойчатку. (Парные тексты нередки у Бродского.) Два текста – как два причудливых и асимметричных крыла – бархатное, узорчатое и прозрачно-бесцветное, слюдяное – одного существа. Оба текста – обращения к насекомым, к мертвой бабочке и к обреченной на смерть осенней мухе. Оба – философические медитации на темы жизни и смерти. В «Мухе» графика тоже изобразительна: контуры составленных из строф фрагментов (названных Михаилом Лотманом «гиперстрофами»¹⁵) подобны очертаниям этого насекомого. (При этом строфы «Бабочки» и «гиперстрофы» «Муhy» состоят из равного числа строк – двенадцати.) Изобразительными становятся и постоянные межстиховые и межстрофические переносы, несовпадения рамок строки и синтаксических границ: «Так материализуется упорство насекомого, которое (подобно преодолевающему границы строки, строфы речевому потоку) сопротивляется метафизической (смерть) границе»¹⁶. Бабочка – «мысль». Но в русской поэзии задолго до Бродского муха тоже была уподоблена мысли, причем мысли о смерти: «Муhy, как черные мысли, весь день не дают мне покою <...> Ах, кабы ночь настоящая, вечная ночь поскорее!»¹⁷. Это неожиданное сопоставление повторил Иннокентий Анненский в стихотворении «“Муhy, как мысли”», посвященном памяти Апухтина.

Два текста, «Бабочка» и «Муха», тем не менее схожи не больше, чем драгоценная эфемерида и ее неказистая, но назойливая товар-

ка. Прежде всего, в «Бабочке» 168 строк с короткими двух- и трех-стопными 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 однообразными, монотонными рифмами – только женскими. Восприятие тонет в почти бесконечном длинном тексте, путается в межстиховых переносах, в тенетах извивистого, нарочито «бродского» синтаксиса. Как муха в паутине. Ощущение уныния, тоски, забарматывающейся, «жужжащей» речи.

Тянется перебор словесных уподоблений: муха и «юнкерс», муха и черно-белый фильм, цокотуха и буква «Ж», насекомое с шестью лапками и шестирукий Шива... Не в пример бабочке муха ничем не удивляет, на ее крылышках нет таинственных узоров, окрас ее тельца сходен с цветом чернил и печатных букв. Она по-своему красива и даже изысканна, ажурна, как создание Эйфеля: «Как старомодны твои крылья, лапки! / В них чудится вуаль прабабки, / смешавшаяся с позавчерашней / французской башней...» (III; 100). Однако загадки в ней нет, и описать ее легко. Бабочка, спеленатая тенетами барочных парадоксов, разрывала их, слетела с иголок метафор, паря над ними и оставаясь непостижимой. Муха, остановленная пальцем и взглядом поэта, лишена многозначности символа. Перед бабочкой поэт благоговел, почти молитвенно преклонялся. К мухе он таких чувств не питает: это старая знакомая, «подруга», «милая», себя поэт панибратски именует ее «корешем».

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, она «умирает в *черно-белом* или сером мире, похожем на ранние немые фильмы, где черно-белый монтаж реализует перескакивающий характер мушиных зигзагов»¹⁸. Так и «цокотуха» Бродского, «потерявши юркость», выглядит «как черный кадр документальный / эпохи дальней» (III; 100).

Плоть бабочки была невещественной, муха – насекомое, превращаясь в «белую муху», в летающую с неба снежинку, свидетельствует, «что души обладают тканью» (III; 106). Но, кажется, это единственное открытие, что она могла нажужжать поэту.

В этой череде контрастов самым сильным было бы приписывание «*мухам* признаков жителей в аду и *бабочкам* – качеств воз-

рожденных душ»¹⁹. Но эти свойства давно приписаны двум насекомым в мифологии и поэзии, и автор двойчатки отказывается от такой простой и предсказуемой антитезы. Муха у Бродского не демонична, она насельница гротескного «мушиного рая».

Начальные строки стихотворения – отголосок хрестоматийной крыловской басни «Стрекоза и Муравей»:

Пока ты пела, осень наступила.
Лучина печку растопила.
Пока ты пела и летала,
Похолодало.

(III; 99).

Это крыловская Стрекоза «лето красное пропела, / Оглянуться не успела, / Как зима катит в глаза». Эхо крыловского текста нужно Бродскому, чтобы придать изображаемой ситуации: немолодой человек, разглядывающий вялую муху, медленно ползущую «по глади / замызанной плиты» (III; 99), – предельную обобщенность, философическую бытийность. Только не в пример басне «Муха» ничему не учит, – кроме, может быть, искусства приготовления к смерти.

Различима в стихотворении и тайнопись, при первом приближении выглядящая сокровенной аллюзией на все тот же крыловский текст:

Нас только двое:

твое страшнее смерти тельце,
мои, играющие в земледельца
с образованием, примерно восемь
пудов. Плюс осень.

(III; 102).

Уподобление лирического героя «земледельцу» как будто бы объяснимо параллелью с трудолюбивым Муравьем. Но в этой поверхностной переключке слышно эхо еще одного стихотворения об осени. Это «Осень» 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:

Зима идет, и тощая земля
 В широких лысинах бессилья;
 И радостно блиставшие поля
 Златыми класами обилья:
 Со смертью жизнь, богатство с нищетой,
 Все образы години бывшей
 Сравняются под снежной пеленой,
 Однообразно их покрывшей:
 Перед тобой таков отныне свет,
 Но в нем тебе грядущей жатвы нет!²⁰

«Стихотворение 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», – пишет об «Осени» Юрий Лотман²¹. Мировоззрение Бродского трагично не менее, воспринимая осень как бесплодное и предсмертное для поэта и поэзии время, автор «Мухи» вступает в спор с Пушкиным – певцом творческой осени²².

Замена попрыгуньи Стрекозы еле ползающей неказистой мухой продиктована, очевидно, несколькими соображениями. (Между прочим, у Крылова ленивицей является не только Стрекоза, но и Муха, противопоставленная работающей Пчеле в басне «Муха и Пчела».) Одно из них – дань поэтическому «реализму», правдоподобию: стрекозий полет в отличие от мушиных воздушных экзерцисов почти беззвучен. Конечно, докучливое жужжание может быть названо «пением» лишь иронически, но Бродскому именно это и нужно. Нарушение в басне правдоподобия – мнимое. В русской поэзии, по крайней мере до середины позапрошлого столетия, «стрекозой» именовалась цикада или же условное насекомое, наделенное признаками и стрекозы, и цикады²³. Между прочим, в басне Лафонтена, которую вольно перевел Крылов, сетует на безжалостную осень именно Цикада, а не Стрекоза, и французское стихотворение называется «Муравыха и Цикада». Но «басенно-поэтический стрекозий импульс, заданный на рубеже XVIII–XIX веков, оказал-

ся, в сущности, настолько сильным, что множество современных читателей и исследователей не только не обращают внимания на несообразность стрекозы поющей, но, как кажется, всерьез убеждены в способности этого радужного четверокрылого насекомого производить разнообразные, разливающиеся на большие расстояния звуки»²⁴. Нельзя исключить, что и автором «Мухи» несообразность поющей Стрекозы замечена не была: в конце концов, басня не требует точности деталей, и пение может быть просто метафорой.

Серьезнее соображение другое. Муха в стихотворении – alter ego «я», его «другое», рассматривая которое (с долей брезгливости, но и с любопытством), 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. Однажды он признался: «Подобие объективности, вероятно, достижимо только в случае полного самоотчета, отдаваемого себе наблюдателем в момент наблюдения. Не думаю, что я на это способен; во всяком случае, я к этому не стремился; надеюсь, однако, что все-таки без этого не обошлось» («Путешествие в Стамбул» – IV; 126).

Бродский часто пишет о себе в третьем лице, например, так:

И восходит в свой номер на борт по трапу
 постоялец, несущий в кармане граппу,
 совершенный никто, человек в плаще,
 потерявший память, отчизну, сына;
 по горбу его плачет в лесах осина,
 если кто-то плачет о нем вообще.

(«Лагуна», 1973 – II; 318)

Взгляд на себя со стороны есть способ самопознания, а «познание самого себя – не самая последняя проблема Бродского, поскольку “я” поэта – не последняя реальность. И, как любая реальность, это “я” многолико. Будучи представлено в стихах в разных ипостасях, оно каждый раз открывает новые стороны “себя”. Оно познает себя в контрасте и в сравнении с собой, в процессе отказа от себя и в подмене себя двойниками»²⁵.

Но способность увидеть свое alter ego в насекомом? Почему именно муха?

Потому, что речь и жужжание в некотором смысле одно и то же.

Жужжанье мухи,
увязшей в липучке, – не голос муки,
но попытка автопортрета в звуке
«ж».

(«Эклога 5-я (летняя)», 1981 – III; 37).

В просторечии «жужжать» значит говорить попусту. Так и у Крылова в басне «Муха и дорожные» цокотуха «всем жужжит, что только лишь она / О всем заботится одна».

Тельце мухи и тело человека, когда он размахивает руками, похожи, о чем поэт почти прямо сказал: «Полицейский на перекрестке / машет руками, как буква "ж", ни вниз, ни / вверх...» («Декабрь во Флоренции», 1976 – II; 384).

Наконец, обреченной на гибель мухе подобен не человек вообще, а именно поэт, и поэт, ощущающий приближение старости – своей «осени». «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 <...>²⁶.

Эти параллели заданы созвучностью «пенья» насекомого и голоса Музы:

Еле слышный
голос, принадлежащий Музе,
звучащий в сумерках как ничей, но
ровный, как пенье зазимовавшей мухи,
нашептывает слова, не имеющие значения.

(«Жизнь в рассеянном свете», 1987 – III; 138).

Заданы они и созвучностью слов, обозначающих неприглядное насекомое и богиню поэзии: Муза в «Мухе» прямо названа «тезкой неполною» (III; 105) цокотухи.

Заданы они и представлением Бродского о своей речи, о своих стихах как о тихих, почти беззвучных, как жужжание: они – «мелкий петит, / рассыпаемый в сумраке речью картавой, / вроде цокота мух, / неспособный, поди, утолить аппетит / новой Клио» («Литовский ноктюрн. Томасу Венцлова», 1974 [1976?]-1983 – II; 328)²⁷.

В цикле «Часть речи» (1975–1976) есть поэтический текст, отрывающийся строкою: «Тихотворение мое, мое немое...» (II; 408) – «счастливой находкой <...>, переэтимологизацией от “тихо” и “творить”, подразумевающей как сотворенное в тишине, так и тихое (негромкое) творение» (Михаил Крепс)²⁸. Но «тихость» – еще и признак отчужденности Слова от стихотворца. Поэзия выше поэта, который не более чем инструмент и служитель Языка или Музы. Таковой была неизменная идея Бродского, одна из главных в его поэтической философии. Слово «немое», потому что оно «не мое», не может быть произнесено стихотворцем. Не раскат грома, не серебристые переливы песни скворца, а блеклое, монотонное жужжание мухи – уместное сравнение для речи поэта. Стихотворство, как жужжание мухи у Бродского²⁹, в европейской поэзии именовалось «пением» со времени Гомера, этот поэтизм был нормой в русской лирике Золотого века.

Впрочем, черты поэта у лирического героя «Мухи» полустерты, едва различимы. Лишь однажды он прямо признался: «Но пальцы заняты пером, строкою, / чернильницей» (III; 104). 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» (III; 102). Поэт как будто бы не творит. Но ведь и муха уже не «поет». Она и передвигается с трудом.

Бабочка словно воскресала в воображении поэта:

Не ощущая, не
дожив до страха,
ты вьешься легче праха
над клумбой...
<...>

...летишь на луг,
желая корму...

(II; 297).

Грамматика языка, настоящее время глаголов, отменяла биологию – свершившуюся смерть. Мухе герой Бродского может лишь посоветовать: «Не умирай! сопротивляйся, ползай!» Напитаться напоследок стоическим упорством. Но что с того? То же самое он мог бы сказать и сам себе, и не с большим успехом. Поэта влечет то метафизическое чувство, которое Лев Лосев назвал «Бытие-к-смерти»³⁰. «Поэт находит у себя все признаки “диагноза мухи”: вредность и бесполезность, незащитность перед временем-и-смертью»³¹. Он сам почти такая же бесплотная точка в (не-)бытии, и обоих заштриховывают косые линии серого дождя:

Теперь нас двое, и окно с поддувом.
Дождь стекла пробует нетвердым клювом,
нас заштриховывая без нажима.
Ты недвижима. (III; 104).

Он может подарить насекомому только смерть: «И ничего не стоит / убить тебя. Но, как историк, / смерть для которого скучней, чем мука, / я медлю, муха» (III; 99).

«Поэту жалко, если она – бесцельна, как “он”. Существование 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»³². Он властен над жизнью и смертью мухи, трогая огромным желтым ногтем ее брюшко, но подарить может лишь смерть. И только в этом подобен Богу – не Творцу, а Отбирателю жизни.

И все-таки муха бессмертна. Сначала она оживет в метафоре, сделавшись одной из своих белых снежных соплеменниц, которые суть не что иное, как бесчисленные души или платоновские идеи мух:

Чем это кончится? Мушиным Раем?
Той пасекой, верней – сараем,
где над малиновым вареньем сонным
кружатся сонмом

твои предшественницы, издавая
звук поздней осени, как мостовая
в провинции. Но дверь откроем –
и бледным роем

они рванутся мимо нас обратно
в действительность, ее опрятно
укутывая в плотный саван
зимы – тем самым

XIX

подчеркивая – благодаря мельканью, –
что души обладают тканью,
материей, судьбой в пейзаже... (III; 106).

Оживет она и въяве, воплотившись в другой мухе:

...я тебя увижу
весной, чью жижу

топча, подумаю: звезда сорвалась,
и, преодолевая вялость,
рукою вслед махну. Однако
не Зодиака

то будет жертвой, но твоей душою,
летающей совпасть с чужою
личинкой, чтоб явить навозу
метаморфозу. (III; 107).

О, это новое рождение, воплощение в другом теле прежнего мушиного «я», гротескное воскрешение, в коем причудливо сплелись платоническая идея предсуществования души, соблазнившая иных христианских теологов, но отвергнутая Церковью как ересь, и учение о метемпсихозе, о вечном переселении душ! Только цепь странствий замыкается в безысходный круг: из мухи в муху, из мухи в муху...

Хочется верить, что человек, чье «я» непохоже на «я» других людей, от такого коловращения избавлен. Но не стоит. За пару лет до «Мухи» в мизантропическом стихотворении «Сидя в тени» (1983) поэт соотнесет с этим насекомым толпу детей, новые поколения, чуждые высокой культуре и индивидуализму:

Ветренный летний день.
Детская беготня.
<...>
Рванные хлопья туч.
Звонкий от оплеух
пруд. И отвесный луч
– как липучка для мух. (III; 76).

Муха оставила в текстах Бродского следов больше, чем другие насекомые. Она упоминается 35 раз, то время как жук – 3, наша старая знакомая бабочка – 6, стрекоза – 8, комар – 10. Лишь пчела приближается к цокотухе (25 упоминаний), но не достигает ее³³. Но пчела – традиционный, с античных времен, символ поэта, одновременно у Бродского пчела как частица роя подобна мухе и олицетворяет безликое «я» в толпе и в тоталитарном обществе. Муха же принадлежит повседневности, «низкой» обыденности, останавливающей на себе взгляд поэта, который обнаруживает в привычном существовании метафизические вопросы бытия и небытия.

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. Унаследовав от романтизма миф о поэте-пророке, которому суждено «ждать топора да зеленого лавра» («Конец прекрасной эпохи», 1969 – II; 162), вдали от отечества поэт отбросил этот штамп, рисуя отчуждение от собственных стихов и от себя самого:

Представь, что чем искренней голос, тем меньше в нем слезы,
любви к чему бы то ни было, страха, страсти.

(«Новая жизнь», 1988 – III; 168).

Прежняя человеческая, «слишком» человеческая эмоциональность преодолевается высокой риторикой словесных формул.

Все сильнее и сильнее звучит в его «песнях» голос смерти. Болезнь сердца продиктовала ему и удивленное: «Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной», написанное в год сорокалетия («Я входил вместо дикого зверя в клетку...», 1980 – III; 7), и страшное в своей безусловности: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я» («Fin de siècle» («Конец века»), 1989 – III; 191). Время и одиночество выталкивают, выбрасывают поэта из настоящего, из жизни: «Когда человек один, / он в будущем <...>. Когда человек несчастен, он в будущем» («Посвящается Джироламо Марчелло», 1991 – III; 252)³⁴. А в стихах последних лет «я» самоустраняется, его вытесняют метафоры, созвучия слов и иные риторические инструменты, подчиняющие себе почти всю ткань текста. Так, в стихотворении «О если бы птицы пели и облака скучали...» (1994) неожиданная «облачная» метафора рождена выражением «кучевые облака»³⁵. А последняя строфа:

Но, видимо, воздух – только сырье для кружев,
распятых на пальцах в парке, где пасся царь.
И статуи стынют, хотя на дворе – бесстужев,
казненный потом декабрист, и настал январь³⁶.

– поддается лишь самой приблизительной разгадке. Для этого требуется обращение к истории декабристского движения и к биографии Пушкина, встречавшего в Царскосельском парке Александра I, к польскому и церковнославянскому языкам, к указу от декабря 1964 г. против бомжей и алкоголиков (прозванных «декабристами»). И оказывается, что в последней строфе «слова выстроены следуя логике усиления холода: “воздух”, “сырье для кружев”, “на пальцах” (из контекста видно, что речь идет об иное на ветвях зимних деревьев, а может, и о “воздушных замках” словесных кружев), “в парке”, “царь”, “статуи”, “бесстужев”, “декабрист”, “январь”»³⁷. И это только часть возможных толкований абсолютно непрозрачного текста. Но скользящие смыслы не складываются в живую ткань многозначного символа, оставаясь игрой фонетики, грамматики, семантики.

Метафоры могут набегать одна за другой, как волны:

Мятая точно деньги,
волна облизывает ступеньки

дворца своей голубой купюрой,
получая в качестве сдачи бурый

кирпич, подверженный дерматиту,
и ненадежную кариатиду,

водрузившую орган речи
с его сигаретой себе на плечи...

(«С натуры», 1995)³⁸.

Мятая, как деньги, волна – голубая купюра воды – бурый кирпич как сдача – кирпич выщербленный («подверженный дерматиту») – «ненадежная кариатида» (немолодой больной поэт) – рот («орган речи») – длинная череда перетекающих одна в другую метафор.

Неожиданные метафоры, перифразы Бродский любил издавна, но раньше они не исключали иногда явной, а иногда сокровенной глубины чувства.

...В который раз на старом пустыре
я запускаю в проволочный космос
свой медный грош, увенчанный гербом,
в отчаянной попытке возвеличить
момент соединения...

(«Postscriptum», 1967 – II; 61).

Не телефон-автомат и монета, а «проволочный космос» и «медный грош». Но, называя телефон «проволочным космосом», поэт окружал метафору чувством затерянности, одиночества, разъединенности с любимой.

Прибегая к поэтической криптографии в цикле «Часть речи» (1975–1976), он воплощал в структуре текста мотивы разлуки с любимой и истончения нити, связывающей его собственные стихи с классической традицией, мотив провала памяти. Сами метафо-

ры были внутренне эмоциональны. Да и словарь этих стихов несоизмеримо эмоциональнее лексики поздней лирики, в которой нет места ни «безумному» чувству, ни судорожному «мычанию» отчаяния. В которой редки образы-символы, столетиями впитывавшие в себя теплоту смысла и чувства, и властвует представление о жизни – клоунаде, о собственном существовании как о «шапито» («Тритон», 1994), о мире как о цирке («Клоуны разрушают цирк. Слоны убежали в Индию...», 1995). В текстах самых последних, предсмертных лет властвует язык как абстракция грамматики, и почти свершилась провозглашенная постмодернистами «смерть автора».

Не думайте, что я для вас таю
опасность, скрывая от вас свою
биографию. Я – просто буква, стоящая после Ю

на краю алфавита...

<...>

...должен признать, к своему стыду:
я не знаю, куда я иду. Думаю, что иду

в Царство Теней.

(«Театральное», 1994–1995)³⁹.

Не только всякое сравнение, но и любое противопоставление хромает. И мне принадлежащее – на все свои шесть мушиных лапок. Этот взгляд на перемены в творчестве Бродского, конечно, очень варварский (для строгости требовались бы подсчеты и таблицы) и упрощенный, но, осмелюсь предположить, во многом верный. В конце концов, избранный мною жанр – скорее свободное эссе, чем аналитическая статья.

Может быть, осенняя муха знаменовала предельную дистанцию отчуждения поэта от себя самого, способность взглянуть на себя совершенно нейтрально, которая неизбежно привела в конце концов к густому, почти полному заштриховыванию «я» в поэтических текстах Бродского.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Новый мир. 2010. № 5.

- ¹ Этот год традиционно указывается в изданиях Бродского. В. Полухина, составившая летопись жизни и творчества поэта, относит «Бабочку» к этому году, хотя и поясняет: «...Стихотворение начато еще в России, есть отрывки, датируемые концом 1960-х, в архивах дата 1973...». – Полухина В. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 206.
- ² Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984. С. 31.
- ³ Ахапкин Д. Иосиф Бродский после России: Комментарии к стихам И. Бродского (1972–1995). СПб., 2009. С. 12.
- ⁴ Степанов А.Г. Типология фигурных стихов и поэтика Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь, 2003. С. 259.
- ⁵ «Поэзия – лучшая школа неуверенности». Интервью Еве Берч и Дэвиду Чину (1980) // Бродский И. Большая книга интервью / Сост. В.П. Полухиной. Изд. 3-е, расширенное и испр. М., 2005. С. 65.
- ⁶ Кастеллано Ш. Бабочки у Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 85–86.
- ⁷ Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. N.Y.; Sydney; Cambridge, 1989. P. 187. О философской семантике образа бабочки в этом стихотворении Бродского см. также: Плеханова И.И. Метафизическая мистика Иосифа Бродского. Поэт времени. 2-е изд., перераб. и доп. Томск, 2012. С. 252–253.
- ⁸ Brodsky J. Watermark. N.Y., 1993. P. 6.
- ⁹ Еремин И.П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого // Еремин И.П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы. Изд. 2-е, доп. Л., 1987. С. 288.
- ¹⁰ Английская лирика первой половины XVII века / Сост., общ. ред. А.Н. Горбунова. М., 1989. (Серия «Университетская библиотека»). С. 287, пер. Д.В. Щедровицкого.
- ¹¹ Polukhina V. Joseph Brodsky. P. 187.
- ¹² Ibid. P. 189.
- ¹³ Английская лирика первой половины XVII века. С. 178, пер. Д.В. Щедровицкого.
- ¹⁴ Державин Г.Р. Духовные оды. М., 1993. С. 15–16.
- ¹⁵ Лотман М.Ю. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature. 1995. Vol. 37. No 2/3. Ed. by V. Polukhina.
- ¹⁶ Степанов А.Г. Типология фигурных стихов и поэтика Бродского. С. 261.
- ¹⁷ Анухтин А.Н. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. М.В. Отрадина; сост., подгот. текста и примеч. Р.А. Шацевой. Л., 1991. («Библиотека поэта». Большая серия. 3-е изд.). С. 180.

- ¹⁸ Hansen-Löve A.A. Мухи – русские, литературные // Studia Litteraria Polono-Slavica. Warszawa, 1999. Т. 4. P. 98.
- ¹⁹ Ibid. P. 97.
- ²⁰ Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений: В 2 т. / Ред., коммент. и биогр. ст. Е. Купреяновой, И. Медведевой; Вступ. ст. Д. Мирского. Л., 1936. Т. 1. С. 230, 233.
- ²¹ Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. (Серия «Библиотека поэта»). С. 520.
- ²² Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. М., 2001. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 240–255.
- ²³ Успенский Ф.Б. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М., 2008. С. 9–36.
- ²⁴ Там же. С. 35–36.
- ²⁵ Полухина В.П. Больше одного: двойники в поэтическом мире Бродского // Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. Томск, 2009. С. 84.
- ²⁶ Глазунова О.И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб., 2008. С. 108.
- ²⁷ Обоснование этой даты: Венцлова Т. «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» // Венцлова Т. Статьи о Бродском. М., 2005. С. 45–46. В изданиях Бродского указывается дата «1974 г.».
- ²⁸ Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. С. 252–253.
- ²⁹ Сближение жужжания и сочинения стихов могло быть навеяно записью Лидии Гинзбург об Анне Ахматовой: «Когда Анна Ахматова жила вместе с Ольгой Судейкиной, хозяйство их вела восьмидесятилетняя бабка <...>. ...Бабка все огорчалась, что у хозяек нет денег: “<...> Анна Андреевна жужжала раньше, а теперь не жужжит. <...>” ...Жужжать – означало сочинять стихи.
- В самом деле, Ахматова записывала стихи уже до известной степени сложившиеся, а до этого она долго ходила по комнате и бормотала (жужжала)». – Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 121. Несомненно, Бродский должен был обратить внимание на более ранние публикации этой записи. За это наблюдение я признателен Владимиру Губайловскому.
- ³⁰ Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М., 2006. (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 1220 (1020)). С. 271.
- ³¹ Келебай Е. Поэт в доме ребенка: Прологомены к философии творчества Иосифа Бродского. М., 2000. С. 88.
- ³² Там же. С. 89.
- ³³ Подсчеты по книге: Patera T. A Concordance to the Poetry of Joseph Brodsky. N.Y., 2002–2003. Vol. 1–6. Сердечно благодарю Валентину Полухину за эти сведения.

³⁴ Дата уточнена по книге: Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 404.

³⁵ Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский после России. С. 122.

³⁶ Бродский И. Соч.: [В 7 т.]. СПб., 1998. Т. 4. С. 166.

³⁷ Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб., 2004. С. 166–170, 171.

³⁸ Бродский И. Соч.: [В 7 т.]. Т. 4. С. 201.

³⁹ Там же. С. 179.

«Рим» КАК КОНЦЕПТ В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

Концептуализация Рима в поэзии И. Бродского имеет двоякий характер. Два разных концепта «Рим»¹ достаточно точно соответствуют двум периодам жизни автора: до и после отъезда из родной страны. В стихотворениях И. Бродского, написанных до эмиграции из СССР, Рим ассоциируется со столицей Советского Союза (точнее, с неким условным центром власти советского государства) и наделяется пейоративными коннотациями, представляя собой манифестацию тоталитарного начала. Показательный пример – «Письма римскому другу», написанные в марте 1972 г. (далее – *ПРД*). В этом стихотворении пребывание на периферии осмысливается как более благотворное, чем нахождение в центре: «если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции у моря. // И от Цезаря далёко, и от вьюги»². Этот вьюжный Рим, – конечно, не Рома, не реальный Рим – город, который в русском сознании никак не может ассоциироваться с холодом и тем более с вьюгой (климат не таков); напротив, он соотносится с теплом, с солнцем, что отражает действительные особенности римского / центральноитальянского климата в сравнении со «средне-русским»³. Рим в *ПРД* – это «Третий Рим».

Соотнесенность условного римского / имперского пространства с реальными историческими и географическими локусами в этом тексте по существу неактуальна. Поэтому представляется не-бесспорной интерпретация *ПРД* в контексте биографий Марциала, которому Бродский «приписывает» авторство стихотворения, и Плиния Старшего, чье имя (или чья книга) упомянуто в тексте. (Ср. попытку такого толкования, принадлежащую А.К. Жолковскому⁴.) Между прочим, у «настоящего» Марциала есть как раз оппозиция, противоположная той, которую использует Бродский. Марциалов Рим противопоставлен холодному краю на границе Империи, т. е. наделен признаками «не-холодного» города:

Рад Пимплеиде моей не один только Город досужий,
И не для праздных ушей я сочиняю стихи.
Нет, и в морозном краю у гетов, под знаменем Марса,
Книгу мусолит мою центурион боевой.

(X; 3, пер. с лат. Ф.А. Петровского⁵).

Вообще исторический Марциал, снискавший у современников и потомков репутацию льстеца, угодливо восхвалявшего императора-деспота Домициана, мало похож на героя стихотворения Бродского. К испанской провинции, в которой он был вынужден поселиться, оставив столицу, поэт-эпиграмматист особых симпатий не испытывал. Он тосковал по Риму, жаловался: здесь «мне недостает моих слушателей-сограждан, к которым я привык» и признавался: «об этой тонкости суждений о том, что дает пищу уму – библиотеках, театрах, сборищах, где удовольствия неприметно сочетаются с образованием, – словом, обо всем, что мы по нашей прихоти оставили, мы тоскуем, точно всеми покинутые. А тут еще скрежет злословия горожан и зависть вместо суждения, а ведь один или два зложелателя – это уже много для нашего местечка; сталкиваясь с этим, трудно не чувствовать ежедневно тошноту. Поэтому не удивляйся моему отворачиванию к тем занятиям, каким, бывало, предавался я с восторгом» (письмо Приску – предисловие к кн. XII, пер. с лат. Ф.А. Петровского⁶).

Как заметила И. Ковалева, *ПРД* насыщены римскими реалиями, но не соотносятся с каким-либо периодом римской истории: в стихотворении имеется «[п]одзаголовок “Из Марциала”, адресат “Писем” носит имя Горациева Постума (Hor. Od. II, 14 – ода о быстротечности времени и о смерти), в предпоследней строке упомянут Плиний Старший; здесь присутствует и некий Цезарь (как титул, а не как имя), и некая война в Ливии, – хронология намеренно неопределенна, ибо Рим здесь важен как парадигма, а не как историческая реальность». Эту же функцию формирования условного образа-модели Римской империи выполняют «и такие “римские” реалии, как “сестерций” и “легионер”»⁷. В этой характеристике допущена ошибка («Постум» *ПРД*, по справедливому уточнению А. Жолковского, конечно же, именно Марциалов, а не Горациев⁸), однако в общем и целом она является верной.

Небесспорна, на мой взгляд, трактовка «Понта» *ПРД* как Средиземного моря у берегов Испании, принадлежащая А. Жолковскому: «Бродского иногда упрекают <...> в <...> географической путанице. Например, в том, что Понтом называлось Черное море и область в Малой Азии, но никак не Средиземное море у берегов Испании. Однако латинское слово *pontus* имеет и нарицательное значение “море”, причем преимущественно бурное – “пучина, мор-

ской вал”, т. е. как раз такое, как в финале “Писем римскому другу”. Так что с этим все вроде в порядке. Вот только Бильбилис, где родился и куда вернулся Марциал (и откуда он предположительно пишет у Бродского), находился в теперешней провинции Арагон, выхода к морю не имеющей»⁹. Во-первых, строка Бродского «Чье-то судно с ветром борется у мыса» – скорее не характеристика морской бури, а аллюзия на стих из лермонтовского «Паруса» «Играют волны – ветер свищет, / И мачта гнется и скрипит»¹⁰, вводящая в подтекст *ПРД* темы неприкаянности, одиночества, вечных странствий. Во-вторых, в написанном незадолго до *ПРД* стихотворении Бродского «Второе Рождество на берегу / незамерзающего Понта...» (1971) Понтом названо именно Черное море. Произведение Бродского написано под впечатлением январской поездки в Ялту; ранее поэт был в Ялте в январе 1970 г.¹¹ Также Черное море именуется Понтом в более раннем «Отрывке» («Назо к смерти не готов», 1964-1965): «Понт, опустевший от судов»¹². Из этого, конечно, не следует с непреклонностью, что в *ПРД* Понтом не могло быть названо какое-либо другое море. Однако и литературный контекст – более раннее творчество поэта, – и аллюзивный характер самих *ПРД*, соотнесенных с советской реальностью, побуждают интерпретировать «Понт» в этом стихотворении как обозначение (прежде всего или исключительно) Черного моря. По крайней мере, такое понимание представляется предпочтительным.

ПРД были написаны не позднее марта 1972 г.: 19 марта автор говорил Томасу Венцлове, что *ПРД* «во многих местах просто переводы Марциала», а 26 марта читал стихотворение в доме Михаила Мильчика¹³. Иными словами, *ПРД* создавались уже накануне отъезда, о возможности которого Бродский в то время думал всерьез, хотя, по-видимому, окончательное решение было принято в середине – второй половине весны 1972 г. И «глухая провинция» может быть не только Испанией Марциала или Крымом, где неоднократно бывал Бродский, но и перифрастическим горько-шутливым именованием эмиграции. (Выражение «наместники-ворюги» при таком понимании может быть понято как ироническая вариация клише, характеризующего советский образ мира капитализма, чистогана.)

Трактовка империи Римской как иносказательного обозначения Советской империи присутствует и в других стихотворениях Бродского доэмигрантского периода. И. Ковалева заметила о сти-

хотворении «Отрывок» («Назо к смерти не готов», 1964-1965): в нем «Рим» до известной степени выступает псевдонимом родного города поэта¹⁴. Действительно, ссылка Овидия в Томы явно проецируется на ссылку самого Бродского, приходящуюся на примерное время написания «Отрывка». Рим в стихотворении приравнен к обители смерти: «Уточни <...> адрес. Рим ты зачеркни / и поставь: Аид»¹⁵.

А «цикл» (определение Ирины Ковалевой¹⁶) «Post aetatem nostram» (1970) исследовательница охарактеризовала так: «Здесь сконцентрировано множество “римских” реалий, но оно представляет собой весьма острую политическую сатиру, за “римскими” реалиями узнаются конкретные приметы советского быта <...>»¹⁷.

Пример: строки о «местном кифареде», который «смело выступает / с призывом Императора убрать / (на следующей строчке) с медных денег». Здесь дается «[н]амек на известные стихи А. Вознесенского “Уберите Ленина с денег”»¹⁸.

По справедливому мнению И. Ковалевой, «<...> после 1973–1974 гг., тема Империи меняется. В силу изменения биографических обстоятельств – в целом мучительного для поэта, но принесшего и некоторые преимущества свободы, – он получил возможность увидеть настоящий Рим – и искренне полюбил Вечный Город <...>»¹⁹.

Бродский жил в Риме с января по май 1981 г.: он «в течение пяти месяцев стипендиат Американской Академии в Риме <...>»²⁰. Свои впечатления от Вечного города он выразил в стихотворении «Пяцца Маттеи» и в цикле «Римские элегии» (оба – 1981, далее – ПМ и РЭ). В поэзии эмигрантского периода имя «Рим» перестает быть своего рода метафорой (советского) тоталитаризма, а приобретает собственно денотативные функции, обозначая реальный единственный город, и одновременно становится концептом с семантикой вечности, средоточия культуры и т. д. Рим осмысливается Бродским в мифопоэтическом коде как центр мира:

Сего податель
векам грядущим в назиданье
пьет шоколатта
кон панна в центре мирозданья
и циферблата!

(ПМ²¹).

Рим – как центр бытия – сосредоточивает в себе время, являясь его источником и/или неподвижной точкой отсчета. В Городе словно не заходит солнце, здесь особенно яркое, стоящее в зените; в роли периферии теперь оказывается Европа, характеризующаяся «варварскими» приобретательскими, корыстными наклонностями и пребывающая во мраке: «око <...> глядит <...> на Север, где в чаду и дыме / кует червонцы / Европа мрачная. Я в Риме, / где светит солнце» (ПМ²²). Светоносность Рима противопоставлена пути из него в потемках, отождествляемых со смертью и с небытием в РЭ:

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!
На сетчатке моей – золотой пятак.
Хватит на всю длину потемок²³.

«Золотой пятак» – метафора светового пятна, но это выражение содержит и коннотации ‘монета, которая кладется на глаза покойника’. Таким образом, «потемки» прочитываются как метафора погребения и пребывания в загробном мире. Оставление Рима – смерть.

Являясь воплощением жизни и света, Рим в ПМ и РЭ – теплый город. Лирическое «я» в Риме – это «потный двойник в зеркале над комодом», время года – лето, «царственный» месяц август, перед взором лирического «я» расстилается «черепица холмов, раскаленная летним полднем» (РЭ²⁴).

Рим – родина Поэзии и Закона:

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой
приемыш гордый, –
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

(ПМ²⁵).

Как квинтэссенция культуры, Рим в ПМ и в РЭ противостоит Римской империи из более раннего поэтического текста – из «Post aetatem nostram», в котором «всей чудовищной “Римской” Империи противостоит безымянный “бродяга-зрел”, за которым – па-

мать культуры, “чисто греческие сны: / с богами, с кифаредами, с борьбой в гимназиях, где острый запах пота / щекочет ноздри”. Недаром даже муха, ползущая по его намыленной щеке, напоминает о героях знаменитого “Анабасиса” Ксенофонта:

...утопая в пене,
Как бедные пельтасты Ксенофонта
В снегах армянских...

“Гимнасии” немедленно приводят на память диалоги Платона, “чисто греческие сны” – <...> Мандельштама (“чужих певцов блуждающие сны” – и “тоска по мировой культуре”), а все III стихотворение цикла выстроено как совершенное подражание технике другого любимого Бродским греческого поэта – К. Кавафиса²⁶.

Рим – колыбель культуры – оказывается духовной родиной лирического «я»: «я – дома!» (ПМ²⁷), я – «огрызок» (ПМ²⁸) или «обломок» (РЭ²⁹) римского мрамора. Рим – воплощение свободы, и посещение города интерпретируется как освобождение от рабства; при этом обыгрывается разительный контраст по отношению к привычной (и имевшей место в ПРД – ср. упоминание о «старом рабе перед таверной»³⁰) концептуализации Римской империи как квинтэссенции деспотизма и рабства. Бродский цитирует пушкинское «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», описывая Рим как обитель свободы: «усталый раб <...> под занавес глотнул свободы» (ПМ³¹). Рим, как и пушкинская «обитель дальная трудов и чистых нег»³², – локус, стимулирующий творчество и подобный некоей идеальной точке, из которой разворачивается мир при творении (РЭ). Рим концептуализирован как идея культуры, ценностно превосходящей природу, ее «питающей» и слившейся с ней: «Предо мною – / не купола, не черепица / со Св. Отцами: / то – мир вскормившая волчица / спит вверх сосцами!» (ПМ³³); вокруг – «черепица холмов» (РЭ³⁴); римский лавр шелестит, «как книга, раскрытая сразу на всех страницах» (РЭ³⁵). Город с его черепичными кровлями описан одновременно как манифестация природы и культуры – «далековатая» метонимия «черепица холмов» (вместо ‘черепичные крыши домов на римских холмах’) сращивает, соединяет мир природы («холмы») и мир цивилизации («черепица»). Та же семантика – у сравнения природного объекта («лавр») с культур-

ным («книга»). «Книга, раскрытая сразу на всех страницах» наделяет Рим таким свойством, как преодоление времени, как simultaneity и/или «генерирование» вечности.

Противоположным образом концептуализируется в поэзии эмигрантского периода оставленный Бродским «Третий Рим». Это мир абсолютного, смертоносного холода: друг замерзает насмерть «в параднике Третьего Рима» («На смерть друга», 1973³⁶). И одновременно это жаркий – но полный не отрадного тепла, а одуряющего перегретого воздуха – тоталитарный мир Востока, выпадающий из истории и ассоциирующийся с буйной растительностью: «пирамиды крапивы, жара и одурь. / Пагоды папоротника. <...> Минарет шалфея в момент наклона – травяная копия Вавилона» («Эклога 5-я (летняя)», 1981³⁷).

При этом собственно римские ассоциации уже не окружают образ оставленной Империи: «Рим» в лирическом самовыражении Бродского – это имя одного единственного Города. В восприятии Рима Бродским «первый», исконный, подлинный Рим теперь отчетливо противопоставлен и «второму», и «третьему», о чем свидетельствует эссе «Путешествие в Стамбул» (1985). Несколько иной оказывается ситуация с драматургией: в пьесе «Мрамор» (1982) образ тоталитарной Империи, аллюзивно соотносённый с Советским Союзом, нарисован с помощью именно римских черт. При этом автор развивал мотивы, содержащиеся в доэмигрантском «Post aetatem nostram»: «Седьмое стихотворение цикла – “Башия” – через двенадцать лет послужило отправной точкой для пьесы “Мрамор”, во многом обобщающей тему Империи»³⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Диалог культур: «Итальянский текст» в русской литературе и «русский текст» в итальянской литературе: Материалы международной научной конференции (Институт русского языка им. В.В. Виноградова, 9–11 июня 2011 г.). М., 2013.

¹ Я намеренно не использую в данном случае такое уже получившее права гражданства в филологии понятие, как «Римский текст». Во-первых, «Римский текст» включает в себя больший набор компонентов, чем понятие «концепт», а предметом моего внимания является именно и

только «Рим» как концепт. Во-вторых, в своей исконной версии понятие «текст города» было применено его автором В.Н. Топоровым только к Петербургу, причем В.Н. Топоров специально оговаривал исключительность «Петербургского текста» (и, по-видимому, невозможность других текстов городов в этом же смысле; ср.: *Топоров В.Н.* Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995. С. 267–274, 278, 326–334), для чего есть определенные основания; ср.: *Кацис Л.* Логос В.Н. Топорова в локусе «петербургского текста» русской литературы // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 77–95. Сказанное, конечно, не означает, что я отказываю другим исследователям в праве употреблять такие выражения – (квази)термины, как «Римский текст» и т. п.

² Бродский И. Сочинения: В 4 т. СПб., 1992. Т. 2. С. 285.

³ Позволю себе сослаться и на собственные впечатления. В начале февраля 1996 г. (через несколько дней после кончины Бродского), когда я приехал в Рим, дневная температура составляла около +12° С; на солнце было жарко даже в расстегнутой куртке. Снега, конечно, не было и в помине. Едва ли стоит пояснять, что для Москвы или Петербурга этого времени года такая температура совершенно невозможна.

⁴ А. Жолковский напомнил, что Марциал, которому как бы атрибутирует свое стихотворение Бродский, последние годы провел вне Рима, в родной Испании. «Из провинциальной Испании (лучше жить в глухой провинции у моря), по-видимому, и пишет в Рим лирический герой Бродского». – Жолковский А.К. Плиний на скамейке. Заметки и поэзии Бродского // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. С. 178, выделено в оригинале. Однако, по-моему, слова «Из Марциала» следует понимать скорее как «на манер Марциала, в Марциаловой манере», а не как «написанные от лица Марциала». Атрибуция здесь мистифицирующая, наподобие пушкинского «Из Пиндемонти».

⁵ Марциал Марк Валерий. Эпиграммы / Пер. с лат. СПб., 1994. С. 285.

⁶ Там же. С. 313.

⁷ Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель / Сост. Я.А. Гордин. СПб., 2003. С. 189, курсив в оригинале.

⁸ «[И]ронический образ [Постума] <...> иногда появляется в стихах Марциала, в частности в тоже восьмистрочной, как и все главки “Писем” Бродского, эпиграмме, тоже посвященной преходящей жизни (V, 58 <...>) <...>». – Жолковский А.К. Плиний на скамейке. С. 178.

⁹ Там же.

¹⁰ Лермонтов М.Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Л., 1989 / Гл. ред. Ю.А. Андреев; Вступ. ст. Д.Е. Максимова; Сост., подгот. текста и

примеч. Э.Э. Найдича (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.). Т. 1. С. 268.

¹¹ Полухина В. Иосиф Бродский: Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 180, 171.

¹² Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 1. С. 396.

¹³ Полухина В. Иосиф Бродский. С. 179.

¹⁴ Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского. С. 185.

¹⁵ Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 1. С. 396.

¹⁶ Правильнее было бы назвать его «большим стихотворением» (определение, примененное к поэтическим текстам Бродского Я. Гординым; ср., например: Гордин Я. Трагедийность мировосприятия: [Интервью Валентине Полухиной] // Гордин Я. В сторону Стикса: Большой некролог. М., 2005. С. 29–30; Гордин Я. Странник // Гордин Я. В сторону Стикса. С. 46–47) или поэмой: фрагменты-главки «Post aetatem nosrram» объединены общими для них персонажами.

¹⁷ Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского. С. 187.

¹⁸ Там же. С. 188.

¹⁹ Там же. С. 192.

²⁰ Полухина В. Иосиф Бродский. С. 273.

²¹ Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 3. С. 26.

²² Там же. С. 25.

²³ Там же. С. 48.

²⁴ Там же. С. 44.

²⁵ Там же. С. 25.

²⁶ Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского. С. 188–189, выделено в оригинале.

²⁷ Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 3. С. 27.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 48.

³⁰ Там же. Т. 2. С. 285.

³¹ Там же. Т. 3. С. 27.

³² Пушкин <А.С.> Полное собрание сочинений, 1837–1937: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. 3. Кн. 1. М.; Л., 1948. С. 330.

³³ Бродский И. Сочинения: В 4 т. Т. 3. С. 27.

³⁴ Там же. С. 44.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. Т. 2. С. 332.

³⁷ Там же. Т. 3. С. 36.

³⁸ Ковалева И. Античность в поэтике Иосифа Бродского. С. 188, выделено в оригинале. См. также: Ковалева И. Памятник Бродского (о пьесе «Мрамор») // Мир Иосифа Бродского. С. 207–216.

[РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГИ:]

Иосиф Бродский: стратегии поэта и мифы о нем (заметки на полях книг интервью)

Бродский И. Книга интервью. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005

Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996–2005). СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2006

I

Выход в свет нового, расширенного издания «Большой книги интервью» Бродского, составленной Валентиной Полухиной¹, и второй части сборника «Бродский глазами современников»² – интервью друзей и знакомых автора «Части речи» и «Урании», данные Валентине Полухиной, – основательный повод для того, чтобы, пусть предварительно и вчерне, поговорить о стратегии поведения и саморепрезентации Бродского и о восприятии другими – друзьями, исследователями творчества поэта, литераторами, журналистами-интервьюерами – его поэзии, личности, биографии в их неразрывном единстве. Повод – хотя бы потому, что вторая часть «Бродского глазами современников» претендует на роль некоей замены, вынужденного суррогата биографии поэта. Яков Гордин напомнил в предисловии к сборнику, что Бродский «решительно возражал против написания его биографий и в предсмертном письме обращался к друзьям с просьбой не сотрудничать с возможными жизнеописателями и самим не заниматься мемуаристикой». Признав мотивы этого пожелания «понятными» (поэт «смертельно боялся вульгарного и бесцеремонного копания в его личной жизни») и основательными («И, как мы убедились, он не ошибся»), Яков Гордин представляет вторую книгу «Иосиф Бродский глазами современников» как «корректив», как «попытку заполнить этот драматический пробел, не нарушая напрямую волю поэта. Интервью построены таким образом, что на первом

плане оказываются личность Бродского и жизненные обстоятельства, связывавшие его с рассказчиком. <...> В результате образовалась гигантская фреска»³.

Эту просьбу-запрет Бродского В. Полухина немного странно называет «запретом в завещании на официальную биографию в течение пятидесяти лет» (ИБГС, с. 229). Понятие «официальная биография» употребительно только по отношению к жизнеописанию, одобренному некоей официальной (властной) институцией, претендующей на монопольное обладание истиной. Бродский ни в отечестве, ни abroad никогда не принадлежал к каким-либо институциям, которые могли бы «присвоить» себе его биографию. Вообще, «официальная биография» – это понятие авторитарного языка; ни западное, ни современное русское культурное пространство не авторитарны (чего, на мой взгляд, не скажешь о пространстве политическом, которое в обозримом прошлом никогда не было «свободным»). Поэтому «официальная биография» – выражение абсурдное. Возможны биографии более или менее аутентичные, более или менее авторитетные. Но ни распорядители наследством поэта, ни друзья не наделены прерогативами на «правильную биографию». Конечно, близкие знакомые поэта, с одной стороны, лучше посвящены в обстоятельства его жизни и им обычно больше ведом его внутренний мир; но, с другой стороны, они пристрастнее прочих. Причем само понятие «круг друзей» весьма размыто: друг может оказаться позднее если не объектом ненависти, то, по крайней мере, неприязни или, если так можно сказать, острой и стойкой нелюбви. Создатель достаточно полной и относительно объективной биографии Бродского как раз не должен принадлежать к кругу его друзей и близких знакомых: ему просто следовало бы учитывать их воспоминания, критически сличая свидетельства и устанавливая, когда и где это возможно, факты. В конце концов, даже *авторизованная* биография Бродского, на роль которой отчасти претендует книга интервью поэта Соломону Волкову⁴, не могла бы стать некоей *канонической версией* жизнеописания; она явилась бы скорее версией, которую поэт желал представить вниманию публики, своего рода мифом стихотворца о себе самом. (Впрочем, в западной традиции выражение «официальная биография» признано и означает жизнеописание, одобренное наследниками и душеприказчиками.)

Необходимость написания биографии писателя обыкновенно принимается как данность. Между тем В. Полухина, расспрашивая собеседников о Бродском, превращает почти аксиому в проблему. В беседе с Людмилой Штерн она замечает: *«Иосиф активно сопротивлялся тому, чтобы в чтение и интерпретацию его стихов вносили биографический элемент. Сам же он непременно это делал, говоря о Цветаевой, Мандельштаме, Ахматовой, да и любом западном поэте. Что теряет читатель, мало знающий о жизни Бродского?»*, а собеседница настаивает на необходимости биографических знаний для понимания стихов Бродского: «Я думаю, что многое. Более того, мне кажется, что он сам очень много биографических элементов вносил в свою поэзию, достаточно завуалированных, но узнаваемых» (ИБГС, с. 229). Однако не все из отвечавших на этот вопрос посчитали знакомство с биографией поэта необходимым для понимания его стихов.

Вопрос этот на первый взгляд кажется неуместным. Бродский густо уснащает реалиями своей жизни многие стихи. Для читателя, незнакомого с обстоятельствами любви поэта к Марианне (Марине) Басмановой, окажется скрытым автобиографический пласт «Новых стансов к Августе». В полустии «дважды бывал распорот» из «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» кто-то, смутно помнящий, что Бродский сидел в тюрьме, угадает намек на урок, «порезавших бедного стихотворца», а вовсе не упоминание об операциях на сердце, сделанных автору; остается лишь надеяться, что никого не посетит мысль о Бродском, в молодости работавшем цирковым укротителем и входившем в клетку ко львам...

Выражения «похититель книг» и «замерзший насмерть в параднике Третьего Рима» («На смерть друга») просятся в метафоры, между тем первое из них – просто никакой не троп (Сергей Чудаков, адресат этих строк, действительно похищал библиотечные книги), а второе – метафора только наполовину (до Бродского дошли ложные слухи о смерти Чудакова в подъезде одного из московских домов). Вышеперечисленные примеры – это простейшие случаи, бросающиеся в глаза, каких в поэзии Бродского немало. Есть и не столь очевидные отсылки к биографии автора, они тоже не единичны.

И однако же... Во-первых, для разрешения ложных толкований достаточно обстоятельного комментария, а не развернутой

биографии. Во-вторых, автобиографическое старательно укрыто отвлеченными образами, заимствованными у классической традиции. Книги книгами и подъезд подъездом, но ведь адресат – человек, другой вообще («имярек»), а сочинитель – «аноним», и привет он шлет покойнику (как оказалось, мнимому, – но вот это уж читателю точно неважно знать) «с берегов неизвестно каких», – скорее не с восточного побережья США, а из-за Коцита и Ахеронта. И еще неизвестно, кто – адресант или адресат – пребывает в царстве мертвых. А «хлеб изгнания», который «жрал <...> не оставляя корок» герой стихотворения «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», – не доморощенного приготовления, а испечен Данте Алигьери...

И кроме того, в стихах Бродский ценил прежде всего ритмику, метрику, мелодику, рифму, а отнюдь не смысл: не случайно он требовал собственные стихи переводить на английский «миметически, сохраняя точную форму оригинала и даже схему рифмовки». Об этом свидетельствует переводчик поэзии Бродского Аллан Майерс (ИБГС, с. 466, пер. с англ. Л. Семеновой); те же идеи поэт внушал другому переводчику его стихов – Дэниелу Уайсборту, так что они «чуть не разругались на этой почве» (ИБГС, с. 480, пер. Л. Семеновой). А ощутить завораживающее воздействие ритма и виртуозность рифмовки может и тот, кто никогда не слышал ни о прототипе М.Б., ни об операциях на сердце...

Биография поэта отнюдь не принадлежит к владениям филологии. *Studia biographica* – особая область гуманитарии⁵, граничащая и с филологией, и с историей, и с историей культуры, с историей ментальности, и с психологией. Биография Бродского с таким же успехом может быть элементом историографического дискурса (как принадлежность микроистории, «персональной» истории), как и литературоведческих штудий. Судьба Бродского «в пиру отечества» символично характеризует советские 1960-е и начало 1970-х. Одной поэзии для *такой* увлеченности биографическими описаниями мало, как мало самих по себе и усилий друзей и почитателей. Биографию Бродского прочтут, *потому что он был поэтом*, но не обязательно для того, чтобы лучше понять его стихи.

II

Фигура Бродского обросла биографическими текстами (воспоминаниями и интервью мемуарного рода), как личность ни одного из прочих современных русских писателей. Конечно, это во многом следствие энтузиазма и, без всякой иронии, подвижнического труда В. Полухиной. Но не только. Личность и судьба Бродского подверглись мифологизации: преемник Анны Ахматовой; гонимый за Слово пророк – жертва тупой тоталитарной власти; изгнанник; нобелевский лауреат; стихотворец, предсказавший собственную кончину, отметившую конец XX века («Век скоро кончится, но раньше кончусь я» – «Fin de siècle») и второго тысячелетия; «последний поэт», блистательно завершивший классическую традицию и соединивший традиционализм с модернистской и (пред)постмодернистской поэтикой.

В этом мифе соучаствовал сам поэт, одновременно с гримасой отвращения отворачиваясь от своего двойника и гордо становясь в рубище пророка на трагические котурны. Отвечая на вопрос Дэвида Бетеа, не есть ли его поведение на суде и слова «Я думаю, что это... от Бога» часть «биографической легенды» и «сколько здесь талантливой игры и сколько реальной человеческой драмы», Бродский сначала удалился в размышления о судьбе Мандельштама, затем с неприязнью отозвался о превращении жизни «в мелодраму». Закончил же признанием провиденциальности с ним произошедшего, одновременно назвав свои слова простой случайностью, почти пустяком: «В моем случае все было буквально по воле Провидения, случая, природы или, если хотите, Бога. Не помню, вкладывал я или нет какой-то смысл, просто это было естественным, просто с языка сорвалось. Вас задело это слово – Бог, я же на самом деле сказал первое, что пришло на ум»⁶.

Бродский – единственный современный русский поэт, уже удостоенный почетного титула классика. По замечанию М.Л. Гаспарова, критерием принадлежности к классической словесности является включение произведений в школьную программу: классика «насаждается в школах для поддержания культурной традиции и культурного единства», в отличие от современности, которая определяется как «то, что не проходят в школе, что не задано в отпрепарированном виде, о чем мы знаем непосредственно, чему учит

улица»⁷. Бродского в школе изучают или, выразимся осторожней, *должны* это делать: в программах его стихи присутствуют. Его имя известно тем, кто не прочитал ни одной его строки, хотя в отличие от Пушкина, «слух» о котором давно прошел «по всей Руси великой», «Нобелевский тунец» покамест не отвечает за не вкрученные в подъездах лампочки. Но его именем уже названа целая (впрочем, хронологически никак не определенная) эпоха. «Tabletalks. Этот жанр уважал еще Пушкин. Теперь, в наше время – время Бродского – этот жанр называется интервью», – сообщает аннотация на обороте третьего издания книги интервью Бродского.

Литературная канонизация Бродского – явление исключительное. Ни один другой современный русский писатель не удостоился стать героем такого количества мемуарных текстов; никому не было посвящено столько конференций, на которых звучали отнюдь не только научные доклады, но и сочинения в роде *homage* – и воспоминания, и стихи-посвящения. Один из собеседников В. Полухиной Давид Шраер-Петров, по-моему, совершенно справедливо признает конгениальным Бродскому поэтом-современником Генриха Сапгира: «Единственный, с кем я мог бы представить соревнование, это с Генрихом Сапгиром. У него тоже было очень большое сердце, эмоциональный накал и желание знать чужие стихи. И мощный интеллект» (ИБГС, с. 152–153). О поэзии Сапгира делают доклады, выходят посвященные его творчеству исследования, но культа Сапгира нет. Другой красноречивый пример – Александр Солженицын, современник Бродского, чье имя В. Полухина, расспрашивая собеседников, неизменно ставит в один ряд с именем автора «Остановки в пустыне» и «Пейзажа с наводнением» и вместе с тем противопоставляет прозаика поэту. Канонизация Солженицына бесспорна, но даже его фигура не окружена таким количеством мемуарных текстов или интервью, взятых у знакомых создателя «Архипелага ГУЛаг» и «Красного Колеса».

У феномена канонизированного Бродского есть несколько объяснений. Простейшие – такого рода: многие его друзья и знакомые – литераторы (и не только русские), в том числе весьма известные. Кому как не им поделиться с любопытствующей публикой мемуарными свидетельствами, не ответить на пытливые расспросы интервьюера. Имеет значение и поддержка бродсковедческих штудий и конференций журналом «Звезда», который редактиру-

ет друг поэта Яков Гордин. Наконец, исключительна роль В. Полухиной, кропотливо собирающей свидетельства о Бродском и расспрашивающей его знакомых. Да и – last but not least – сама поэзия Бродского, с самоотстраненностью автора от текста, с высокой риторикой ее стилистических формул, с ее выверенным тоном, с мерностью и самодостаточностью, не нарушаемыми ни просторечием, ни общенной лексикой, – это слова, словно начертанные на мраморе, а не тисненные на бумаге; это речь, претендующая на классическую весомость. И пытливый интерес к биографии, к личности классика, подогреваемый острым чувством почти личной причастности (ведь поэт для большинства читателей сосед если не по подъезду, то по эпохе и стране), естествен. Неизбежное ощущение дистанции по отношению к личности стихотворца соединяется с ложным сознанием близости: ведь нобелевский лауреат – это просто «человек в плаще», как вы, как я, как целый свет... «Ну что, брат Бродский?..»

Солженицын – иное. В его *мифологизированном* образе властвует железная стойкость героя и испепеляющий огонь пророка. Он сам себе мемуарист, повествующий и про то, как «бодался с дубом», и про то, как «угодил промеж двух жерновов».

Оговоримся. Конечно, «[о]ттого что мы понимаем механизм формирования репутации, сочинения автора не становятся ни лучше, ни хуже. От того, что мы понимаем, как и почему разнонаправленными усилиями множества лиц и организаций – от мелкой совпартноменклатуры до Сартра и Одена – была сделана “биография нашему рыжему”, приведшая его к стокгольмской церемонии, поэт Иосиф Бродский не перестает быть одним из самых ярких и значительных русских поэтов второй половины XX века <...>»⁸.

Казалось бы, сложилась отрадная ситуация: и читатель, и исследователь в кои-то веки не обделены свидетельствами о жизни и судьбе замечательного поэта. О Пушкине или о Лермонтове приятели и знакомые в большинстве своем стали вспоминать спустя десятилетия после смерти сочинителей, а в печати иные мемуары появились еще позднее. Но... Перефразирую автора «1972 года»: хочется радоваться. Но радоваться нечего.

Время, историческая дистанция отсеивают случайное, наносное от необходимого. *Хороший* читатель (прости, Господи, за это слово) поэзии того же Пушкина в *принципе* как-то представляет

фон *необходимых* для понимания текста биографических знаний, представляет себе литературные коды, которые создавал поэт, соотнося свое творчество с традицией и современностью. Такой читатель следует за истолкователями и комментаторами. Можно возразить: современники читали поэзию Пушкина иначе, им не нужен был комментатор-посредник. Им было «проще», и мы сейчас по отношению к Бродскому-стихотворцу занимаем их место. Не случайно издания современных поэтов не принято снабжать комментариями: все контексты и подтексты носят в воздухе эпохи. Но тексты Бродского как раз настоятельно требуют комментирования: показательно и решение включить комментарий к его поэзии в восьмитомном собрании сочинений⁹, и включение двухтомника Бродского, обстоятельные разъяснительные примечания к которому готовит Лев Лосев, в план «Новой Библиотеки поэта»¹⁰. Во-вторых, представление о существовании некоего единого контекста, знакомого просвещенному ценителю изящной словесности XX столетия, абсолютно несостоятельно. Русская словесность и, шире, культура советского времени (и постсоветского, впрочем, тоже) – вся в разрывах и разломах, единого семантического пространства в ней нет. Случай же Бродского – особенный. Вероятно, для его *русских* стихов подтексты из английской или американской поэзии не менее значимы, чем аллюзии на сочинения русских авторов. Но многие ли читатели Бродского опознают эти подтексты?

Проблема авторской интенции как будто бы решается проще, когда автор давно умер – не в бартовском смысле слова, а в самом обыкновенном. Авторская интенция (если верить в ее существование и принимать оную в расчет) реконструируется и из литературных кодов эпохи, и из сведений, сообщенных самим сочинителем, либо, за неимением свидетельств, открыто и честно навязывается тексту. В произведениях поэта-современника, укорененных в его биографии, смыслы, значимые лишь для самого стихотворца как главного адресата, для узкого круга посвященных и для всех читателей, к которым автор обращает свой текст при печатании, смещаются, наплывают друг на друга. Впрочем, затруднения при чтении современного поэта испытывает прежде всего не обыкновенный ценитель его стихов, а филолог. Система тонких смысловых связей, «пейзаж» поэтического мира, деталью которого являются анализируемые тексты, видны только на расстоянии.

В случае Бродского – сведений, информации одновременно и слишком, обескураживающе много, и вместе с тем ничтожно мало. Из вопросов, задаваемых собеседникам В. Полухиной, и из их ответов читатель узнает, например, что у Бродского была дочь от балерины Марии Кузнецовой и что сейчас дочь поэта и «ее сын, внук Иосифа обделены наследством» (ИБГС, с. 230, интервью с Людмилой Штерн, ср. с. 275, интервью с Еленой Чернышевой); это свидетельство, способное заставить облизнуться любителей свежей и мороженой клубнички, не имеет никакого отношения к поэзии¹¹. Признание былой возлюбленной поэта Аннелизы Аллева, что она «узнала себя» в эссе Бродского «Fondamenta degli incurabili» («Набережная неисцелимых») в «девушке с глазами “горчично-медового цвета”» (ИБГС, с. 314), более интересно ценителю его сочинений, чем попытка ответить на немного нескромный вопрос интервьюера, почему Бродский не женился на ней; но и без этого отождествления эссе ничего не потеряет. Столь же случайны и не нужны иногда сведения об отношениях поэта с друзьями: для чего знать, что с Андреем Сергеевым у него «в Нью-Йорке <...> произошел какой-то инцидент охлаждения» (ИБГС, с. 227, интервью Людмилы Штерн) или что Бродский не простил Дмитрия Бобышева (ИБГС, с. 163). А для читателя, не осведомленного, кто такой Андрей Сергеев и какова его роль в жизни Бродского¹², и не ведающего о любовном треугольнике «Бродский – Марианна Басманова – его друг из четверки “ахматовских сирот” Бобышев», эти упоминания вообще теряют всякое значение. (Оговорюсь, чтобы не создалось превратного впечатления: В. Полухина – интервьюер тонкий и тактичный, и она отнюдь не потакает дурным инстинктам толпы, радующейся слабостям и грехам «великого».)

А вот свидетельства и размышления собеседников В. Полухиной, важные для понимания *литературной позиции* поэта, – например, о воздействии на него в молодости «деревенской поэзии»¹³, о восприятии Евгения Рейна – стихотворца¹⁴ (меня, признаюсь, аттестация Рейна как одного из «лучших певцов» России всегда изумляла) или о преемственности по отношению к старшим ровесникам и к Станиславу Красовицкому¹⁵ – оказываются порой «смазанными». Это объяснимо – классик видится одинокой фигурой на фоне небытия, искать истоки его поэзии или хотя бы проследить его родство с другими стихотворцами «бестактно».

Большинство из собеседников В. Полухиной признавало запрет на биографию поэта по меньшей мере странным, а Людмила Штерн назвала исполнение предсмертной воли поэта «глупостью», заметив, что «людям запретить писать о Бродском» невозможно и в этом случае о нем будут писать не друзья, а «все, кому вздумается: кто один раз был с ним в ресторане, кто с ним по бабам бегал...» (ИБГС, с. 229). Но тем не менее она сочла, что для такого решения у самого Бродского были резоны: «Причин могло быть несколько», распространяться же на эту тему отказалась (ИБГС, с. 229). Иначе отреагировала Елена Чернышева, категорично заявившая про запрет: «Не верю», и В. Полухина наполовину согласилась с ней: «Может быть, Мария не так его поняла. Казалось бы, мы уже все знаем о его жизни. Какие могут быть секреты?» (ИБГС, с. 280).

Традиционное объяснение «авторизованного» запрета: «Известно, что в последние годы Бродский крайне болезненно и раздраженно относился к самой возможности изучения его, так сказать, внелитературной биографии, опасаясь, – не без оснований – что интерес к его поэзии подменяется интересом к личным аспектам жизни и стихи будут казаться всего лишь плоским вариантом автобиографии»¹⁶.

Сама В. Полухина в интервью, взятом у Томаса Венцловы, предложила в форме вопроса иное, очень женское объяснение: «Бродский запретил писать его биографию. Не потому ли, что он оставил множество женщин с разрушенными биографиями, или по другой причине?» (ИБГС, с. 149); Венцлова поддержать такое направление беседы не пожелал.

Осмелюсь, являясь в этой ситуации абсолютно посторонним, предположить, что смысл запрета был совсем иным: это демонстрация своей незначительности, но проявление скорее не скромности Бродского, о которой упоминают В. Полухина и Петр Вайль¹⁷, а гордой самоотстраненности и самодостаточности; рискну также усомниться, что поэт верил в исполнение запрета. Возможно, он и не желал его исполнения: позиция была декларирована. Этого требовали от поэта его стихи: «совершенный никто», «пустой кружок» не может иметь биографии.

III

Реконструируемая в интервью В. Полухиной биография Бродского проходит, естественным образом, через два фильтра: вопросы интервьюера, направляющие ход мысли собеседника, и ответы интервьюируемых. Набор повторяющихся тем: изгнание/эмиграция; религиозные мотивы поэзии и религиозные взгляды поэта (между теми и другими ставится знак «приблизительно равно»); еврейство как исток творчества; Бродский и Пушкин; Александр Солженицын как автор «погромной статьи»¹⁸ (ИБГС, с. 147) против Бродского; почему Бродский не написал «Божественной комедии»; почему Бродский не посетил Петербург, и другие.

Некоторые из этих тем-вопросов представляются нерешаемыми. Резонный ответ дал Томаса Венцлова: «Обсуждать религиозные воззрения поэта – дело вообще трудное, ибо оно выводит за пределы литературы и ведет к смещению понятий» (ИБГС, с. 146), а священник Михаил Ардов заметил, что «такой вопрос задать можно было бы ему, но я не уверен, что он кому-либо на него ответил» (ИБГС, с. 126). Среди других реплик звучат и причисление Бродского к «язычникам», и совет искать ответа, «например», в эссе «Путешествие в Стамбул» (ИБГС, с. 66); эта реплика Льва Лосева явно иронична, поскольку в эссе Бродского содержится трактовка христианства, противоречащая другим высказываниям поэта. (Бродский на этот вопрос неоднократно отвечал в собственных интервью по-разному, говоря и о предпочтении буддизма, и о склонности к ветхозаветной трактовке Бога, и о метафорически понятом «кальвинизме».)

Столь же тупиковый – вопрос «Какую роль сыграло еврейское происхождение Бродского в том, что мы оказались современниками самого большого российского поэта второй половины XX века? Не питало ли оно энергией все творчество этого еврейского мальчика, родившегося в антисемитской стране?» (ИБГС, с. 55). И его сочли спорным некоторые из полухинских собеседников. Хотя такие непохожие «литературная» и «жизненная» темы, как еврейские мотивы в поэзии Бродского и самоидентификация автора-человека, абсолютно естественны. Стремление ставить акцент на «еврейских» истоках творчества Бродского – невольный пас в сторону тех, кто причисляет Бродского не к русским, а к «русскоязычным» поэтам. (В скобках:

мне не кажется, что стоило, как это делает В. Полухина, обсуждать и вопрос о принадлежности поэзии Бродского русской словесности; есть вещи не проблематизируемые, и учитывать даже в полемических целях утверждения о чужеродности Бродского русской поэзии не должно. Много чести для *отлучающих* поэта.) Но обращение к еврейской теме обычно и для интервьюеров Бродского. Так, Дэвид Бетеа, автор известной книги о поэзии Бродского, предположил, что притяжение поэта к сочинениям Льва Шестова объясняется еврейским происхождением мыслителя, и настойчиво спрашивал о «статусе еврея в русской культуре»; Бродский свел ответ к цветаевскому «Все поэты – жида» (ИБКИ, с. 547, 565–566).

Попытка «сравнить» Бродского и Солженицына тоже не кажется многообещающей: прозаик против поэта, «патриот» против «космополита», «ретроград» против «прогрессиста» – слишком простые мыслительные ходы. В конце концов, апологии Бродского в ответ Солженицыну уже были написаны¹⁹.

Настойчивый вопрос о Бродском и Данте не случаен, ибо дантовский «изгнаннический» код просматривается во многих стихотворениях автора «Части речи» и «Урании». Но вопрос, почему русский поэт не написал своей «Божественной комедии», явно спровоцированный его признанием: «К сожалению, я не написал „Божественной комедии“. И, видимо, уже никогда ее не напишу»²⁰, – «безответный». (Между прочим, сожаление Бродского трудно не признать ироническим – ведь не мог же он реально верить в возможность создания подобного средневеково-ренессансного шедевра в иную эпоху.)

В навязчивом сопоставлении Бродского и Пушкина во всей полноте выразилось всевластие мифа: чтобы быть «нашим всем» второй половины XX столетия, должно походить на «на наше все» двухвековой давности. У Бродского действительно обнаруживается немало пушкинских подтекстов, некоторые из которых приходилось анализировать и автору этих строк. Но этого мало, чтобы скандировать «Бродский – это Пушкин сегодня». Может быть, Бродского и называли в молодости «еврейским Пушкиным»²¹ и его «его донжуанский список будет подлиннее, чем у Александра Сергеевича»²², но в остальном аналогия безнадежно хромает. Чисто теоретически, подобные сопоставления статуса и роли поэтов (о глубинном сходстве поэтики говорить бессмысленно) возможны лишь при усло-

вии большой временной дистанции по отношению к Бродскому. Кстати, в собственных интервью Бродский воздерживался от намека на эти аналогии, – и я убежден, что не только из скромности.

Серьезная тема – эмиграция и ее репрезентация Бродским. В. Полухина закономерно расспрашивает собеседников об отъезде и его осмыслении в «автобиографической стратегии» Бродского: «*Перед отъездом из СССР Бродский сказал Андрею Сергееву, что сделает изгнание своим персональным мифом. Насколько он преуспел в этом замысле?*» – обращается она к Томасу Венцлове и получает ответ: «Преуспел в высшей степени» (ИБГС, с. 149)²³.

Давид Шраер-Петров вносит очень важное уточнение в устоявшиеся представления об отъезде Бродского из СССР: «Кстати, я не согласен с тем бытующим сейчас представлением, что его выгнали.

<...>

– У Вас есть основания думать, что он хотел эмигрировать до того, как ему предложили?

– Да, я знаю это от него, и он впоследствии был очень недоволен, что мне об этом сказал» (ИБГС, с. 155).

Тема эта заслуживала бы более обстоятельного разговора²⁴. Что касается поэзии, то в ней представлены и вариант изгнанничества, и варианта бегства. В этом случае как раз уместна аналогия с Пушкиным, в поэзии которого ссылка на юг трактовалась и как бегство из постылого края, и как насильственная разлука с родиной. Бродский до эмиграции культивирует в своих стихах «романтический» образ гонимого поэта, противостоящего власти. В более поздней поэзии этот мотив отчуждения сменяется мотивами самоотчуждения и не-существования «я».

Очень серьезен вопрос В. Полухиной: «*Бродский называл несколько причин, по которым он не мог приехать в родной город. Какая из них для вас самая убедительная?*» Наиболее убедительным представляется ответ Петра Вайля: во-первых, это неприемлемость роли туриста при невозможности по разным обстоятельствам возвращения навсегда (об этом говорил сам поэт); во-вторых, боязнь, что не выдержит сердце (ИБГС, с. 207). Но, кроме того, такое возвращение было запрещено властью Поэзии, в которой расставание с отечеством было представлено как абсолютное и непреодолимое. Оставался вариант ранних «Стансов»: «Ни страны, ни погоста / Не хочу выбирать. / На Васильевский остров / я приду умирать». Но

одно из поэтических обещаний было нарушено еще раньше: страна уже была выбрана, так что не существовало и обязательства умереть на родном погосте.

В. Полухина проигнорировала начальный элемент мифа о Бродском – знакомство с Ахматовой, «избравшей» его поэтом-преемником. Тема была исключена ею, наверное, из-за того, что многочисленные высказывания о знакомстве и беседах с автором «Поэмы без героя» и «Реквиема» содержатся в интервью поэта и особенно в волковских «Диалогах...». Но у Бродского она подана нетривиально и по-разному. В интервью Ларсу Клебергу и Сванте Вейлеру Бродский говорит, что для него «в принципе существовали два писателя: Цветаева и Шестов», что вызывает недоуменную реакцию: «*Но, будучи молодым поэтом, вы были весьма близки с Ахматовой, очень хорошо ее знали*». И поэт тотчас подхватывает брошенную ему тему: «Да. Очень хорошо... Что ж, не хотел бы преувеличивать этого. Мы были страшно близкими друзьями. <...> Мне нелегко о ней говорить, все это так близко... Это почти то же самое, что говорить о самом себе или о части себя, правда, не знаю... о духовной сестре или...» (ИБКИ, с. 448). В этом интервью Бродский замечает: «Мы не обсуждали стихов», может быть, как бы полунамекая, что при духовном сродстве разговоры о стихах становились ненужными и излишними.

Однако в беседе со своим «Эккерманом» Соломоном Волковым, человеком осведомленным и лично знавшим автора «Поэмы без героя», он избирает другой тон, говоря не о дружбе, а о почтении, о почти религиозном почитании: «Одно скажу: всякая встреча с Ахматовой была для меня довольно-таки замечательным переживанием. Когда физически ощущаешь, что имеешь дело с человеком лучшим, нежели ты. Гораздо лучшим. С человеком, который одной интонацией своей тебя преображает. И Ахматова уже одним тоном голоса или поворотом головы превращала тебя в хомо сапиенс. <...> В разговорах с ней, просто в питье с ней чая или, скажем, водки, ты быстрее становишься христианином – человеком в христианском смысле этого слова, – нежели читая соответствующие тексты или ходя в церковь. Роль поэта в обществе сводится в немалой степени именно к этому»²⁵. И далее выясняется, что обсуждение стихов было в доме Ахматовой обыкновенным.

А в интервью Дэвиду Бетеа Бродский, благоговевший перед Ахматовой-поэтом и повторяющий, что на высотах поэзии иерархии нет, безапелляционно ставит ее не просто ниже Цветаевой и Мандельштама, но и превращает это место в нелестную точку отсчета ступеней, ведущих вниз: «По большому счету Пастернак менее крупный поэт, чем Цветаева и Мандельштам, и в каком-то смысле менее крупный, чем *даже* (выделено мною. – А.Р.) Ахматова» (ИБКИ, с. 569).

К сожалению, в сборнике «Иосиф Бродский глазами современников» очень слабо отражена такая тема, как политические взгляды и симпатии поэта, – а они значимы отнюдь не только для понимания вполне предсказуемых «К переговорам в Кабуле» или несколько неожиданных стихов «На независимость Украины». Ни В. Полухина, ни ее собеседники не остановились на инвариантной для Бродского идее о конце культуры и о собственном поколении как последних ее хранителях: этот мотив неизменен и в стихах, и в эссе, встречается он и в интервью автора «*Fin de siècle*». Не стали предметом рефлексии «вопиющие» и потому, несомненно, демонстративные противоречия в высказываниях Бродского, вскользь отмеченные в послесловии В. Полухиной к «Книге интервью» (ИБКИ, с. 750–751).

Мои сомнения, связанные с некоторыми вопросами, по которым В. Полухина предлагает собеседникам (вос)создать образ Бродского, отнюдь не призваны подвести к выводу о несостоятельности книги «Иосиф Бродский глазами современников». Во-первых, это именно «Бродский глазами современников и В. Полухиной» (тогда как книга интервью поэта – это прежде всего «Бродский глазами Бродского и его интервьюеров»), а не «Бродский как он есть». Иначе и быть не может. Не стоит требовать невозможного, даже не будучи реалистом. Во-вторых, целью пишущего была проблематизация вопроса о биографии Бродского и о его поведенческих стратегиях, и я осознанно прошел мимо точных и глубоких вопросов, на которые в книгах интервью были даны емкие и небанальные ответы. Обе книги интервью совершенно необходимы исследователям и станут захватывающим чтением для ценителей Бродского. Мы зримо представляем и слышим его. Метафизического ирониста. Преданного и отзывчивого друга. Тяжелого человека. Большого поэта.

Жаль только, что ни одна из книг не снабжена необходимым в них комментарием: в «звездинском» сборнике интервью есть лишь несколько примечаний, а в «захаровском» и тех нет (хорошо, что наконец в третьем издании появился хотя бы указатель имен). Насущно необходим был бы в этом море бесед и другой «компас» – указатель произведений поэта. Но упрек и пожелания должны, очевидно, быть адресованы не составителю, а издателям. Валентина Полухина, составившая сборники интервью, заслужила благодарные слова, которыми я и оканчиваю этот текст.

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Критическая масса. 2006. № 2. Печатается с дополнениями.

- ¹ Первое издание, под названием «Иосиф Бродский. Большая книга интервью» напечатано в 2000 г., как и последующие, тем же издательством «Захаров».
- ² Первая часть сборника выпущена издательством журнала «Звезда» в 1997 г. Англоязычный оригинал первой части – книга: *Polukhina V. Brodsky through the Eyes of His Contemporaries*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London; N.Y., 1992.
- ³ *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 2 (1996–2005). СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2006. Кн. 2 (1996–2005). С. 5. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, перед указанием страниц дается сокращенное название – ИБГС.
- ⁴ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. ст. Я. Гордина. М., 1998.
- ⁵ См. о биографии как особом феномене культуры: *Дубин Б.В.* Биография, репутация, анкета (о форме интеграции опыта в письменной культуре) // *Лица: Биографический альманах*. М.; СПб., 1995. Вып. 6 / Ред.-сост. А.И. Рейтблат. С. 17–31; *Валевский А.Л.* Биографика как дисциплина гуманитарного цикла // Там же. С. 32–68.
- ⁶ *Бродский И.* Книга интервью. 3-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2005. С. 563. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, перед указанием страниц дается сокращенное название – ИБКИ.
- ⁷ *Гаспаров М.Л.* Столетие как мера, или Классика на фоне современности // *Новое литературное обозрение*. 2003. № 62 (4). С. 13.
- ⁸ Сдача и гибель постсоветского интеллигента. Дмитрий Кузьмин комментирует «казус Медведева» // *Критическая масса*. 2006. № 1. Цит. по электронной версии журнала: <http://www.magazines.russ.ru/km/2006/1/ku8.html>.

- ⁹ Впрочем, в итоге собрание оказалось семитомным, а комментарии к стихам Бродского в его составе опубликованы не были.
- ¹⁰ Двухтомник был издан спустя несколько лет после первой публикации этой рецензии-обзора, уже после смерти составителя: *Бродский И.А. Стихотворения и поэмы* / Вступ. ст., сост., подг. текста и прим. Л.В. Лосева. СПб., 2011. Т. 1–2. (Серия «Новая Библиотека поэта»).
- ¹¹ От категоричности этого суждения, высказанного в первоначальном варианте настоящей рецензии, я вынужден сейчас отказаться: как доказала В.П. Полухина, связь Бродского с Марией Кузнецовой образует автобиографический подтекст стихотворения «Ты узнаешь меня по почерку. В нашем ревнивом царстве...»; см.: *Полухина В. Любовь есть предисловие к разлуке*. Послание к М.К. // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. Однако этот подтекст настолько тщательно зашифрован, что стихотворение является едва ли не случаем автокоммуникации – дешифровка его сторонним читателем как будто бы невозможна.
- ¹² Андрею Сергееву принадлежат воспоминания о Бродском, см.: *Сергеев А. О Бродском* // Сергеев А. Omnibus: Роман, рассказы, воспоминания. М., 1997. С. 426–464.
- ¹³ Свидетельство Давида Шраера-Петрова (ИБГС, с. 154, 165–166).
- ¹⁴ Интервью Людмилы Штерн (Там же. С. 227). Интересно замечание Игоря Ефимова, что в Рейне Бродского могло привлекать «поэтическое начало», которое «даже может не нисходить до стихов» (Там же. С. 79). По мнению же Давида Шраера-Петрова, Бродский Рейна «полностью уничтожил <...> комплиментами» (Там же. С. 157).
- ¹⁵ Интервью Натальи Горбаневской (Там же. С. 239).
- ¹⁶ *Гордин Я.* «Своя версия прошлого...» // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 6–7.
- ¹⁷ Одна из главных черт характера Бродского – скромность», – замечает В. Полухина, и Петр Вайль с ней соглашается (ИБГС, с. 201); некоторые собеседники Полухиной упоминают противоположные свойства характера поэта.
- ¹⁸ *Солженицын А.* Иосиф Бродский – избранные стихи. Из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1999. № 12. С. 180–193.
- ¹⁹ *Ефимов И.* Солженицын читает Бродского // Новый мир. 2000. № 5; *Штерн Л.* Гигант против титана: как Солженицын с Бродским бодался // Ex libris НГ. 2000. 13 апреля.
- ²⁰ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 317.
- ²¹ В. Полухина расспрашивает Давида Шраера-Петрова и Людмилу Штерн, слышали ли они о «кличке» молодого Бродского «еврейский Пушкин», но для обоих это новость (ИБГС, с. 153, 223).
- ²² Слова В. Полухиной из беседы с Еленой Чернышевой (ИБГС, с. 277).

- ²³ По воспоминаниям Андрея Сергеева, Бродский незадолго до отъезда из СССР, «[н]е нажимая, сказал, что сделает изгнание своим персональным мифом». – *Сергеев А.* О Бродском. С. 448.
- Интересно, что в своих интервью Бродский неоднократно – в духе христианского смирения или экзистенциальной философии – говорит о плодотворности изгнания (ср. сводку свидетельств: *Полухина В.* Портрет поэта в его интервью // ИБКИ, с. 752), но в поэзии эта идея почти не нашла воплощения.
- ²⁴ Таким образом, и утверждение Льва Лосева, что «Иосифа <...> в 72-м году выставили. В ту пору он был бы рад съездить за границу, но только съездить, не уезжать насовсем» (*Лосев Лев.* Меандр: Мемуарная проза / Сост.: С. Гандлевский, А. Курилкин. М., 2010. С. 34; ср.: *Лосев Лев.* Щит Персея. Литературная биография Иосифа Бродского // Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. С. 80) нуждается в корректировке. Между прочим, дневник Томаса Венцловы – свидетеля перипетий, предшествовавших отъезду Бродского, – совершенно недвусмысленно доказывает, что поэт предпринимал деятельные усилия для своей эмиграции и уехать желал; см.: *Венцлова Т.* О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 261–263.
- ²⁵ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 223.

Рецензия на кн.: Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М.: Молодая гвардия, 2006. – (ЖЗЛ. Вып. 1220 (1020))

Начну издадека и не о том. Бывают нестранные сближения: с промежутком ровно в год в серии «Жизнь замечательных людей» вышли две в нескольких отношениях похожие книги: обе – о больших поэтах XX века и авторы обеих – тоже стихотворцы. Но главное – и та и другая биографии, на мой взгляд, незаурядны, ценны. Это «Борис Пастернак» Дмитрия Быкова и «Иосиф Бродский» Льва Лосева. На этом, однако, сходство заканчивается: поэт и прозаик Быков, как замечает один из восторженных рецензентов, написал «филологический роман-метафору, в одночасье ставший бестселлером»¹. Конечно, это, строго говоря, не роман (чистое «беллетризирование» у Быкова редко); мало того, биографический дискурс постоянно чередуется с аналитическим: автор интерпретирует лирику, поэмы Пастернака и роман «Доктор Живаго»; и наконец, как раз в демонстративно художественных приемах (как, например, в композиции книги, делящей жизнь и творчество автора «Сестры моей – жизни» на три символических летних месяца: июнь, июль, август) Быков может показаться претенциозным и теряющим эстетическую меру. Да, Быков в своих аналитических штудиях демонстрирует порой и абсолютную нечуткость к тексту, особенно в истолковании мандельштамовского «Ламарка», противопоставленного, как образец дохристианской трактовки *naturae*, пастернаковской лирике природы, будто бы проникнутой евангельским духом². А, к примеру, его определение «Доктора Живаго» как вершины символистского романа изумляет: пастернаковский роман, как его ни оценивай, – постсимволистский (и не просто в хронологическом смысле), а высшее достижение символистской прозы – несомненно, «Петербург» Андрея Белого. С другой стороны, в том, «что есть хорошо», – в трактовке событий жизни Пастернака и в самих ее фактах – Быков очень многим обязан монографиям Л.С. Флейшмана, так что Г. Амелин и В. Мордерер, приговорив «вредоносную» книгу «Борис Пастернак» к небытию, даже «полублещили» автора в плагиате. (Это, впрочем, по-моему, «перегиб»: книга в серии «ЖЗЛ» не обязана претендовать на роль оригинальной научной монографии, а неизменные ссылки на научные

труды в ней не обязательны: достаточно того, что пара упоминаний о книгах Флейшмана есть в тексте и что они названы в библиографическом перечне.) Свой комплекс «непрофессионала» сочинитель изживает, кропая жалобу на прессинг «структуралистов и постструктуралистов, фрейдистов и “новых историков”, апологетов деконструкции и рыцарей семиотики», якобы не пускающих его в литературу, и заодно стреляет из рогатки по неким «неопознанным литературным объектам»³.

И тем не менее... Многие интерпретации Быкова точны и небанальны, и – главное – у книги есть своя концепция, выглядящая эпатажно-дразняще на фоне устоявшейся «либеральной» мифологии Пастернака: быковский Пастернак – не скрытый диссидент, а писатель, принимающий советскую власть. Есть то, что Григорий Ревзин, может быть несколько завышенно, назвал «интеллектуальной щедростью»⁴. При чем возможность нового, незашоренного взгляда на Пастернака осуществлена благодаря своеобразному вчувствованию автора биографии в своего героя. А это прием художественный, «романный».

Но обратимся наконец к предмету разговора. Биографические обстоятельства Льва Лосева таковы, что, казалось бы, позволяли и облегчали ему это «вчувствование» в своего героя несоизмеримо более, чем Быкову – в автора «Доктора Живаго» и «Слепой красавицы». Лосев действительно, не по-хлестаковски, сначала еще в отечественном «переименованном городе», а позднее «за бугром», был с Бродским «на дружеской ноге». Он богат собственными воспоминаниями об общении с автором «Части речи» и «Урании». Наконец, он не испытывал трудностей с доступом к архиву Бродского: книга помимо копирайта автора и издательства (последний – только на художественное оформление) снабжена своего рода индульгенцией – копирайтом «Фонд по управлению наследственным имуществом Иосифа Бродского. Воспроизведение без разрешения Фонда запрещено»). Как известно, Фонд, ссылаясь на высказывания самого поэта, наложил вето на «официальную» биографию Бродского, строго призвав друзей и знакомых не сотрудничать с будущими биографами⁵.

Наконец, Лев Лосев – первый биограф Бродского⁶. До издания его книги сведения о жизни поэта читатель мог найти помимо его эссе только в интервью Бродского и о Бродском и в не-

скольких мемуарных текстах. С одной стороны, первенство должно было облегчать Льву Лосеву создание жизнеописания поэта: биографа не стесняли сложившиеся каноны, стереотипы, мнения. С другой – быть первым всегда тяжелее, чем идти по проторенному пути. Хотя бы потому, что тебя может раздавить масса свидетельств и фактов, требующих отбора.

По замечанию Андрея Немзера, Лев Лосев был вынужден преодолеть три проблемы. Первая: биография поэта вся в его стихах, и не очень ясно, зачем и как описывать его земное бытие. Вторая: Бродский – поэт культовый, предмет мифологизации, окруженный, по смелому выражению Немзера, «пошлостью монумента»; требуется свобода от этой «пошлости». Третья: живы знакомые, с мнением которых приходится считаться биографу.

Из всех трех проблем самая глубокая – первая, если угодно жанровая. От «пошлости монумента» биографа избавляет и близкое личное знакомство с поэтом, и такт, и эстетический вкус. Что до мнений знакомых, то их Лев Лосев учитывает, когда считает необходимым, но остается свободным в собственном мнении и в изложении событий⁷. О решении первой и главной проблемы Немзер точно замечает: биограф Бродского освобождается от погружения в «жизнь как таковую», в быт и в пошлые пересуды благодаря тому, что пишет не просто биографию, а ее преломление в поэзии⁸.

Такое решение проблемы при создании биографии писателя, кажется, представляется единственно правильным. Но это не так.

Бывают разные виды «жанра» *biographica*, в том числе и не претендующие на научный статус, а приближающиеся к беллетристике. Биография вовсе не обязана быть оригинальным научным трудом, и потому она может не уделять первостепенного внимания творчеству писателя, может не рассматривать его жизнь только в соотнесенности с его же сочинениями⁹. В жизнеописаниях раскрытие внутреннего мира их героев и – *last but not least* – художественные достоинства текста бывают не менее важными. Не говоря уже о «стахановце» биографе А. Труайя, можно вспомнить об А. Моруа – авторе жизнеописаний отца и сына Дюма, Байрона, Гюго и Жорж Санд.

Этот подход декларировал такой блестящий мастер жанра, как Моруа: «Я не хотел <...> отяжелять рассказ исследованиями поэтики Гюго, его религиозных убеждений, истоков его творчества – все

это уже сделано другими, и сделано хорошо. Словом, я описывал жизнь Виктора Гюго, не больше и не меньше, стараясь никогда не забывать, что в жизни поэта творчество занимает не меньше места, чем внешние события»¹⁰.

В этом случае саму жизнь писателя биограф превращает в сюжет, в художественный текст. А сюжет этот может быть авантурным или психологическим. Биография Бродского как раз просится в романы обоих видов, и не случайно он неоднократно уже становился героем произведений этого жанра. Но не для Льва Лосева.

Лев Лосев избрал жанр филологической биографии. Этот выбор проявляется прежде всего в анализе поэтики Бродского и отношении его к другим стихотворцам. Замечательно написано о Бродском и ленинградских поэтах, об отношении Бродского к поэзии и гражданской позиции «официальных либералов» Вознесенского и Евтушенко, о Бродском и англо-американской поэзии (особенно о его отношении к стихам У.Х. Одена), о роли просодии у автора «Части речи». (Впрочем, на этих страницах порой есть противоречия: утверждая, что в англо-американской поэзии эмоции выражены через намек, подтекст, а в русской даны прямо, сам же Лосев говорит, что в русской поэзии есть и исключения, например Анна Ахматова; но при этом раньше резко размежевывает поэтику Анны Ахматовой и Бродского – см. с. 69 и 108–114.) Блестяще проанализирована поэма «Горбунов и Горчаков». Очень точна характеристика отличий поэтики Бродского от постмодернистской. (Мнение о постмодернистской природе творчества Бродского, оспариваемое Львом Лосевым, распространено достаточно широко.) Есть интересные частные наблюдения, например, о мыслях одного из героев «Волшебной горы» Томаса Манна по поводу болезни как ключе к стихотворению «Те, кто не умирают, живут...» (с. 270). Причем филологические штудии в лосевской книге не инородны, они составляют единое целое с биографическим повествованием. Исследователь-биограф прослеживает, как в текстах преломляются события жизни поэта, настроения, им пережитые, и идеи, которым он был привержен.

Позиция Льва Лосева по отношению к своему герою как позиция филолога проявляется и в самоотстранении, во внеличном тоне, не исключающем симпатии. О Бродском пишет исследователь поэтики и эпохи, а не поэт и друг. Книга открывается эпиграфом из сборника эссе Бродского «On Grief and Reason»: «The lesser com-

menting upon the greater has, of course, a certain humbling appeal, and at our end of galaxy we are quite accustomed to this sort of procedure» («Есть своего рода смиренная привлекательность в том, что меньшее комментирует большее, и в нашем уголке Галактики мы привыкли к подобного рода процедурам»). Эти строки – своего рода кредо биографа. Льву Лосеву присущи скромность и благородный аскетизм эмоционального тона. Мемуарные ссылки на сказанное ему Бродским минимальны: преимущество отдано документированным или проверяемым свидетельствам. Скромность – и в минимализации художественных приемов в книге. Единственное, по-моему, выразительное исключение – эпиграф к последней главе, повествующей о шести-семи годах до кончины Бродского и о смерти поэта. Это воспоминание Бродского о раннем детстве времен эвакуации, о переправе через реку в переполненной лодке: превращая эти строки в ключ к «предсмертной» главе, биограф побуждает увидеть в лодке из раннего детства прообраз ладьи Харона. Жизнь посредством этого образа замкнута в кольцо переправ – пересечений реки бытия и небытия.

Лосев не превращает Бродского ни в эпического героя, бросившего вызов кровожадному советскому Минотавру, ни в персонажа скандальных пересудов. Лосевский текст абсолютно свободен от смакования интимных подробностей, сплетен и слухов. О Бродском говорят, что «его донжуанский список будет подлиннее, чем у Александра Сергеевича» (слова В. Полухиной из беседы с Еленой Чернышевой)¹¹. Но из всех женщин в жизни поэта в «опыте литературной биографии» рассказывается очень сдержанно и лаконично лишь о главной героине его стихов – Марианне Басмановой и только упомянута жена Бродского. Зато с изрядной смелостью рассматриваются поэтические высказывания Бродского, в том числе столь неpolitкорректные тексты, как «антиисламское» «К переговорам в Кабуле» и «На независимость Украины», хотя антиукраинский и «имперский» тон последнего Лев Лосев, по-моему, смягчает.

Замечательно, что в книге приведена пространная «Летопись жизни и творчества Бродского», составленная В.П. Полухиной при участии Льва Лосева: ее свидетельствами восполняются лакуны основного повествования.

Но идеальных книг не бывает. Теперь – об изъянах и о спорном.

Автор совершенно не рассматривает мифостратегию Бродского. Бродский ведь был не только объектом (о чем напомнил в рецензии на лосевскую книгу А. Немзер), но и субъектом мифотворчества, не только героем, но и автором мифа¹². Серьезная тема и один из мотивов этого мифа – эмиграция и ее репрезентация Бродским. Между тем многие свидетельства позволяют в верности этого суждения усомниться¹³.

Порой Лосев, кстати, как мне представляется, слишком «послушно» следует за созданным Бродским личным мифом, не подвергая его сомнению. Так, он относит рождение Бродского как оригинального большого поэта к 1964 году, когда ссыльный в Норенской прочитал стихотворение У.Х. Одена «Памяти У.Б. Йетса». Да, сам автор «Конца прекрасной эпохи» и «Части речи» говорил об озарении и откровении, испытанных им тогда. Да, в этом стихотворении скрыто зерно поэтической философии времени, присущей Бродскому. Но все же, на мой взгляд, сам поэт, а за ним и его биограф преувеличивают меру воздействия оденовского стихотворения. Так или иначе, формирование оригинальной поэтики Бродского относится ко времени более раннему – к 1962 году. (Кстати, поскольку в книге анализируется поэтика Бродского, стоило бы рассмотреть ее в динамике и предложить периодизацию – сколь ни условны все деления творчества на периоды.)

Невозвращение и даже неприезд Бродского на родину его биограф объясняет несколькими психологическими мотивами, ссылаясь на признания самого Бродского (с. 260). Думаю, не менее важен был поэтический запрет: в стихах, созданных после эмиграции, расставание с Отечеством представлено как абсолютное и непреодолимое. Поэзия определяла поступки.

Лев Лосев стремится избежать идеализации своего героя. Но все же, по-моему, ему это удастся не вполне. Бродский был человеком тяжелым, мизантропом (и эта черта отразилась и в его стихах). Несправедливо утверждение, что Бродский после отъезда не держал зла на «страну, что» его «вскормила»: отношение поэта к Отечеству отнюдь не полностью диктовалось прощением обид, и резкие суждения как в стихах, так и в прозе тому подтверждение.

Предельно лаконично упоминание о жене поэта Марии и о дочери Анне (см. с. 267). Между тем женитьба и рождение дочери – это событие не только личной, но и литературной биографии

Бродского. Вспомним стихотворение «Пророчество» (1965), обращенное к Марианне Басмановой, в котором содержатся парные имена будущих детей: «И если мы произведем дитя, / то назовем Андреем или Анной. / Чтоб, к сморщенному личику привит, / не позабыт был русский алфавит, / чей первый звук от выдоха продлится / и, стало быть, в грядущем утвердится». Оба имени в сознании Бродского, как известно, были соотнесены с именем и отчеством Ахматовой, и сын Бродского и Басмановой был назван Андреем. Образ дочери Анны отражен в английском стихотворении Бродского «To My Dauther»¹⁴. Конечно, биографа мог сдерживать запрет вдовы поэта (если таковой был), но все же...

Мне трудно согласиться с тезисом о непохожести поэтики Анны Ахматовой и Бродского (с. 69); творчество двух стихотворцев сближает поэтика цитаты и детали. Несколько скомкан оказался очень важный фрагмент о воздействии Слуцкого на молодого Бродского (с. 62–64); сходство их поэзии более названо (хотя, по-моему, совершенно справедливо), чем показано на конкретных примерах. Весьма странна характеристика разногласий Бродского и Солженицына как «стилистических» (с. 222); это противоречит, по сути, интерпретации этих разногласий самим же Лосевым, условно называющим Солженицына «славянофилом» и «мистиком», а Бродского «западником». Нежелание Льва Лосева «стравливать» Бродского и Солженицына (в чем, кстати, усердствуют иногда другие, пишущие о Бродском) мне очень симпатично, но истина дороже.

Выразительна, но очень неточна характеристика сборника «Урания» (1987): «В “Урании” Бродский целеустремленно создает нечто беспрецедентное – лирику монотонной обыденности, *taedium vitae* (скуки жизни)» (с. 239). Она лишь отчасти верна только при сравнении с предшествовавшей «Урании» с книгой «Часть речи». Подтверждают такое суждение лишь два упомянутых Львом Лосевым стихотворения из «Урании» – «Посвящается стулу» и «Муха». Но не только названные биографом «полные жизнелюбия» «Пьяцца Матеи», «Римские элегии», «Горение», а и иные по тону «У всего есть предел: в том числе у печали...», обе «Эклоги», «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», «Я был только тем, чего...» безмерно далеки от такой оценки.

Наконец, автора этих строк изумили два толкования стихов.

Толкование первое: «эротика» в стихотворении «Конец прекрасной эпохи» (1969): «Жить в эпоху свершений, имея возвышенный нрав, / к сожалению, трудно. Красавице платье задрал, // видишь то, что искал, а не новые дивные дивы. / И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут, / но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут – / тут конец перспективы». Отметив, естественно, символику сходящихся линий, геометрии Лобачевского у поэта (олицетворение тупика, несвободы, тоталитаризма), Лев Лосев подводит итог: «“Раздвинутый мир” сначала ограничивается пределами раздвинутых ног, а затем вовсе сходит на нет, как в конце перспективы, в “части женщины”». (Нельзя не отметить мастерское употребление анжамбемана, ритмически выделяющего повтор слова “тут” в финале строфы и таким образом воспроизводящего механический ритм *coitus’a*)» (с. 237–238)¹⁵. Признаюсь, никогда не догадывался, что «тут» (безнадёжно усиленное повтором и анжамбеманом) значит «в» (виноват, «в вагине»), а не в тоталитарной Империи, которой (а не отнюдь не *coitus’u*) и посвящено все стихотворение Бродского.

Толкование второе. Образ Плиния Старшего в «Письмах римскому другу» (1972): «Зелень лавра, доходящая до дрожи. / Дверь распахнутая, пыльное оконце, / стул покинутый, оставленное ложе. / Ткань, впитавшая полуденное солнце. // Понт шумит за черной изгородью пиний. / Чье-то судно с ветром борется у мыса. / На рассохшейся скамейке – Старший Плиний. / Дрозд щебечет в шевелюре кипариса». Старший Плиний безоговорочно понят как «недочитанная книга – это тот же мир в литературном отражении, “*Naturalis historia*”, попытка Плиния Старшего дать энциклопедическое описание всего природного мира» (с. 274). Может быть. Один из вероятных подтекстов этого стихотворения – ахматовское «Смуглый отрок бродил по аллеям...», в котором также содержится мотив воспоминания о писателе (о Пушкине). Прямо не назван, но, видимо, подразумевается пень, давно «покинутый» героем-поэтом, как стул – римским писателем – героем Бродского. Наконец, упомянута книга – том Парни на царскосельском пне.

Но «Старший Плиний» – все-таки скорее книжник, а не книга. Распахнутая дверь и покинутые стул и ложе в «Письмах римскому другу» ассоциируются с выходом героя из дома, а море и судно не

увидены ли взором хозяина дома, некоего условного Плиния Старшего, сидящего на садовой скамейке? Да, это выход в смерть (хотя не обязательно смерть уже произошла, – пока что это может быть просто выход в сад). Да, исторический Плиний Старший умер не в своем саду, он задохнулся, наблюдая с корабля знаменитое извержение Везувия¹⁶. И все-таки толкование Льва Лосева мне представляется упрощением семантики текста¹⁷.

Можно посетовать на неоднократные повторы в книге, которые в большинстве случаев не являются намеренными риторическими средствами. Или пожаловаться на сложный для «обыкновенного» читателя этой серии язык («осмотически», «семиозис», «дискурс» или тот же «coitus» не пояснены – при том, что разъясняются хорей, ямб и другие стихотворные размеры – чему в школе учат). Или отметить некоторую небрежность шрифтовой литературы. Но не будем зомбировать. Завершить рецензию хочется словом «благодарность», которым заканчивается одно из самых известных произведений Бродского – программное «Я входил вместо дикого зверя в клетку...».

ПРИМЕЧАНИЯ

Впервые: Новое литературное обозрение. 2006. № 82. Печатается с дополнениями.

- ¹ Распутин В.Н. [Рецензия] // <http://www.bookoliki.gmsib.ru/index.php?resource=10006&rec=239>.
- ² Точную оценку этого более чем странного истолкования см. в рецензии Г. Амелина и В. Мордерера (Критическая масса. 2005. № 3/4).
- ³ Быков Д. Борис Пастернак. М., 2005. (Серия «Жизнь замечательных людей». Вып. 1162 (962)). С. 15–16.
- ⁴ Григорий Ревзин: Нужно начать писать плохо: Интервью Г. Мореву // Критическая масса. 2006. № 2. С. 5–6.
- ⁵ Об этой, на мой взгляд, совершенно противоестественной ситуации см. в моей рецензии на две книги, составленные В.П. Полухиной (3-е издание «Книги интервью» Бродского и 2-ю часть сборника «Бродский глазами современников»): Критическая масса. 2006. № 2. С. 116–117. Переиздано в настоящей книге.
- ⁶ То, что до лосевской книги не было написано и издано ни одной биографии Бродского, понять и объяснить можно: причины и в отсутствии

дистанции, в совсем еще недавней, по меркам биографического жанра, смерти поэта, и в позиции Фонда наследственного имущества. Со всем печально другое – отсутствие по-настоящему авторитетных и достаточно полных изданий произведений. Конечно, и здесь можно было бы заявить: правомерно ли ожидать издания собрания сочинений, приближенного к академическому, когда их автор – наш современник? Но парадокс заключается в том, что собрания сочинений как раз выходят. За последние пятнадцать лет были дважды изданы многотомные «Сочинения» (первое в четырех томах, второе объявлено в восьми). Однако оба далеки от полноты, неудовлетворительны в текстологическом отношении, да еще и несходны друг с другом, причем во втором издании не только заполнены некоторые лакуны первого (что естественно), но и сделаны изъятия по сравнению с ним (что удивительно).

- ⁷ Так, рисуя историю любовного треугольника Бродский – Марианна Басманова – Дмитрий Бобышев, Лосев упоминает (с. 296, примеч. 159) о версии событий, принадлежащей Бобышеву, но, давая ей очень низкую нравственную оценку, предлагает собственное изложение происходившего.
- ⁸ Немзер А. Там, внутри. Лев Лосев написал книгу об Иосифе Бродском // Время новостей. 2006. 19 сент.
- ⁹ Поэтому, например, я полагаю, что неоправданно суров к биографиям, созданным А. Труайя, Григорий Амелин, замечая, что в переизданной в серии «Жизнь замечательных людей» книге Труайя о Бодлере есть Бодлер-сифилитик, Бодлер-наркоман, Бодлер-развратник, но осталась лишь бледная тень поэта. См.: Амелин Г. Бодлер, Зоценко и ядерный полигон на Новой Земле. 28 февраля 2006 // http://www.russ.ru/publish/111671657?user_session=36d1e9117091c39678767c420d7ca9a. Труайя и писал биографию Бодлера, а не поэта, и потому, конечно, отношения между жизнью и стихами в трактовке этого биографа очень упрощены.
- ¹⁰ Моруа А. Олимпии, или Жизнь Виктора Гюго / Пер. с фр. Н. Немчиновой и М. Трескунова // Моруа А. Соч.: В 5 т. М., 1993. Т. 3. С. 5–6, пер. с фр. Н. Немчиновой и М. Трескунова.
- ¹¹ Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 2 (1996–2005). СПб., 2006. С. 277.
- ¹² См. мой взгляд на эту проблему в рецензии на книги интервью Бродского и о нем.
- ¹³ См. о них в рецензии «Иосиф Бродский: стратегии поэта и мифы о нем (заметки на полях интервью)», переизданной в настоящей книге.
- ¹⁴ См. его анализ: Бетеа Дэвид М. To My Daughter // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе / Ред.-сост. Л.В. Лосев и В.П. Полухина. М., 2002. (Новое литературное обозрение. Серия «Научная библиотека»). С. 231–249.

- ¹⁵ В этом фрагменте книги развиваются наблюдения, впервые выраженные в статье Льва Лосева «Иосиф Бродский: Эротика» (Russian Literature. 1995. Vol. XXXVII–II/III).
- ¹⁶ Черная изгородь пиний и кипарис, несомненно, ассоциируются со смертью (значимы черный, траурный цвет и ассоциации между хвойными деревьями и погребальными обрядами). На разошедшей скамейке может быть положен покойник. Впрочем, «пинии» – это не только итальянские сосны, но и устойчивая метафора, почти термин для обозначения выбросов пепла из Везувия. В «Большой советской энциклопедии» читаем: «Типичная особенность деятельности В[езувия] в прошлом – выбрасывание большого количества пепла и газов, образующих столб, расплывающийся наверху в облако в форме итальянской сосны – пинии. Формирование “пинии” часто сопровождалось грозой и ливнем» (Ерамов Р.А. Везувий // <http://bse.sci-lib.com/article003687.html>). Бродский мог придать слову «пинии» коннотации ‘выбросы пепла и газов из Везувия’; такое прочтение поддерживается упоминанием о Плинии Старшем, который задохнулся в облаке ядовитых испарений Везувия.
- ¹⁷ Впрочем, чтение черного варианта, приведенного в книге Льва Лосева: «на коленях – Старший Плиний» (с. 273) однозначно указывает на книгу. Однако оригинал за черновик не отвечает. Как будто бы прав А.К. Жолковский, замечая, что если Плиний – человек, то в тексте Бродского сей персонаж появляется неожиданно и немотивированно. Однако более ли мотивированным выглядит неожиданное упоминание Плиниевой книги? Конечно, если читать весь текст как череду lamentаций Марциала, Плинию в нем как будто бы нет места. (См. подробнее: Жолковский А.К. Плиний на скамейке. Заметки о поэзии Бродского // Жолковский А.К. Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009. С. 173–178, 317–325 (примеч.).) Но в последнем фрагменте – эпиграмме как будто уже представлен взгляд, внешний по отношению к Марциалову – взгляд сидящего Плиния. (Ср., впрочем, утверждение Льва Лосева, высказанное в предисловии к сборнику стихотворений Бродского: «В окончательном варианте нет “я”. Физические свойства мира, покинутого, оставленного <...> остались прежними, он по-прежнему динамичен и предлагает себя живому чувственному восприятию <...>. Но нет того, кто мог бы жмуриться от нестерпимого блеска, греться на солнышке, слушать шум моря и пенье птицы, следить за парусником вдаль и дочитать книгу». – Лосев Лев. Щит Персея. Литературная биография Иосифа Бродского // Бродский И. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. СПб., 2011. (Серия «Новая Библиотека поэта»). Т. 1. С. 103.) Тем не менее, может статься, категорично отрицать лосевское понимание было бы опрометчиво – как и считать его единственно возможным или основным.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	3
Скрытая аллюзия и полисемия в поэтическом тексте: всадник мертвый и конь белеющий в поэме И.А. Бродского «Петербургский роман»	5
«Полярный исследователь» Иосифа Бродского: текст и подтекст	10
«Рождественский романс» Иосифа Бродского: семантика и литературные подтексты	31
Риторика и «классицизм» в стихотворении Иосифа Бродского «Одной поэтессе»	53
«Слово о полку Игореве» в поэзии Иосифа Бродского: несколько наблюдений к теме	68
«В области адской»: выражение из стихотворения И.А. Бродского «На смерть Жукова» в контексте русской поэзии XVIII – первой трети XIX века	82
«Пришла зима и все, кто мог лететь...»: об одном «пастернаковском» стихотворении Бродского	114
Об одной неопознанной цитате из А.М. Ремизова в поэзии И.А. Бродского	143
Три заметки о полисемии в поэзии Иосифа Бродского	152
«Метаметафора» в поэзии Иосифа Бродского	160
Миф как текст и миф как код: рецепция архаического мифа в Новое время (на примере трактовки сюжета о возвращении Одиссея в поэзии Иосифа Бродского) (в соавторстве с А.А. Блокиной)	165
От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского	185
«Рим» как концепт в поэзии Иосифа Бродского	209

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иосиф Бродский: стратегии поэта и мифы о нем (заметки на полях книг интервью)	218
Филологическая биография (Рец. на кн.: Лосев Л. Иосиф Бродский. М., 2006)	236

Ранчин Андрей Михайлович

О Бродском
Размышления и разборы

Технический редактор А. Ильина
Корректор Н. Федотова

Подписано в печать 20.02.16. Формат 60х90/16
Бумага офсетная. Гарнитура Палатино. Печать офсетная
Печ. л. 15,5

Издательство «Водолей»
127254, г. Москва, ул. Гончарова, 17-А, кор. 2, к. 23
Официальный сайт: <http://www.vodoleybooks.ru>
E-mail: info@vodoleybooks.ru

