

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена»

Баранова Татьяна Николаевна

**Генезис и образотворческая функциональность поэтики
«больших стихотворений» Иосифа Бродского**

Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Специальность: 5.9.1.
Русская литература и литературы народов Российской Федерации

Научный руководитель –
доктор филологических наук
О. В. Богданова

Санкт-Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I Поэтологические истоки жанра больших стихотворений на раннем этапе творчества	34
1.1. Онтологическая проблематика раннего стихотворения «Бессмертия у смерти не прошу...»	37
1.2. Нарастание трагических мотивов в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...»	52
Глава II Поэтический мир больших стихотворений зрелого периода творчества	67
2.1. «Большая элегия Джону Донну» – образец классического большого стихотворения	69
2.2. Философизация любовной темы в «Строфах»	99
2.3. Бытийные акценты большого стихотворения «Бабочка»	114
Глава III Поэтика больших стихотворений позднего периода творчества	141
3.1. Тематические константы большого стихотворения «Келломайки»	142
3.2. Образно-мотивный универсализм стихотворения «Тритон»	158
Заключение	174
Список литературы	181

ВВЕДЕНИЕ

Художественное наследие нобелевского лауреата Иосифа Александровича Бродского (1940–1996) на сегодняшний момент оказывается среди самых популярных и востребованных философских и эстетических художественных систем как среди специалистов-филологов, так и среди читателей. Научные центры по изучению поэтического наследия Бродского возникли и успешно существуют сегодня не только в США или Европе, но и в России – это Петербург, Москва, Томск, Смоленск и др. В нашей стране проводятся ежегодные научно-методические конференции, посвященные изучению творчества Бродского, локализующиеся в самых крупных научных центрах – ИМЛИ, ИРЛИ, МГУ, СПбГУ, МПГУ, РГГУ, ТГУ, СГУ и мн. др. Самостоятельную и большую работу по бродсковедению в Петербурге проводят журнал «Звезда», Музей И. А. Бродского «Полторы комнаты», Музей А. А. Ахматовой. В последние десятилетия регулярно издаются собрания сочинений Бродского, публикуются содержательные монографии и коллективные сборники, так называемые «именные» антологии – среди последних авторитетное двухтомное издание «И. А. Бродский: pro et contra» (СПб., 2022–2023)¹ и мн. др. Интерес читающей молодежи к поэтическому наследию Бродского по данным СМИ константно занимает самые высокие рейтинговые позиции.

Наблюдения показывают, что первые критические статьи по творчеству Бродского по ряду объективных причин появлялись в зарубежных изданиях (Ю. Иваск, G. Kline, K. Verheul, А.(Л.) Лосев). Преимущественно в Соединенных штатах и отчасти в Европе появились и первые научные монографии по творчеству Бродского, один из первых сборников научных статей по его творчеству (М. Крепс, В. Полухина).

¹ И. А. Бродский: pro et contra: антология / сост. О. В. Богданова, А. Г. Степанов. СПб.: РХГА им. Ф. М. Достоевского, 2022–2023. Т. 1. 878 с. Т. 2. 972 с.

В России научно-критическое осмысление творчества поэта началось уже в «перестроечное» время, когда на рубеже 1980–1990-х годов в нашей стране стали появляться первые издания Бродского, открылась возможность публичной научной рефлексии (авторы наиболее ранних отечественных исследований по Бродскому – Вик. Ерофеев, А. Ранчин, М. Лотман, Ю. Кублановский, В. Куллэ).

К настоящему моменту научно-критическое изучение творчества Бродского достигло серьезных успехов. Специалистами-бродсковедами (зарубежными и отечественными) предложены различные критерии периодизации творчества поэта. С некоторыми расхождениями исследователями-бродсковедами в целом принято разделение художественного наследия Бродского на периоды: *ранний* (кон. 1950-х – сер. 1960-х), *зрелый* (сер. 1960-х – кон. 1970-х), *поздний* (втор. пол. 1970-х гг.). Американский исследователь Б. Шерр, основываясь на особенностях строфики в поэзии Бродского, выделяет пять периодов (I – до 1963 г.; II – с 1963 по 1971; III – с 1972 по 1978; IV – с 1980 по 1987; V – с 1988 по 1996 гг.)¹. В первой диссертации по творчеству Бродского В. А. Куллэ предлагает выделить в раннем периоде два подпериода: романтический (1957–1962) и неоклассический (1962–1972)². В самом общем и практическом плане исследователи нередко используют и менее дифференцированное деление: доэмиграционный и эмиграционный периоды. Но в любом случае на современном этапе внимание исследователей сосредоточено главным образом на аспектах художественной системы поэта в целом. Если на раннем этапе осмысления творчества Бродского литературно-критические статьи носили преимущественно мемуарно-эссеистический характер (Я. Гордин, Л. Лосев, В. Полухина, Евг. Рейн, И. Ефимов, К. Проффер, К. Верхейл, Т. Венцлова и

¹ Шерр Б. Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского: сб. / сост. Л. Лосев и В. Полухина. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 269–299.

² Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России. 1957–1972. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 24 с.

др.), то в последние десятилетия уровень научного потенциала бродсковедческих статей серьезно возрос. Учеными предлагаются к рассмотрению вопросы философского потенциала лирики поэта, проблемы своеобразия его художественно-поэтической реальности, стратегии и тактики лиро-эпической наррации, особенности субъекта(-ов) повествовательного дискурса, интертекстуальные рецепции и аллюзии, лингвостилевые и стиховедческие аспекты анализа, вопросы жанра и мн. др. (см. Дж. Смит, Б. Шерр, Д. Бетеа, Р. Тименчик, М. Лотман, Ю. Левинг, А. Ранчин, И. Плеханова, А. Степанов, О. Лекманов, А. Корчинский, А. Чевтаев, Д. Ахапкин, К. Соколов, Е. Келебай, О. Федотов, И. Романова, А. Азаренков, С. Калашников, Д. Лакербай, И. Служевская, М. Кашин и мн. др.). Нарастание аналитизма в научных статьях по творчеству Бродского в последние десятилетия очевидно и устойчиво.

На фоне самых общих вопросов в осмыслении творческого наследия Бродского на передний план выдвигаются и проблемы более узкие, специфические. Так, в контексте выдвинутой нами проблематики особого внимания заслуживают вопросы жанра, точнее – вопросы своеобразия *идиожанра* поэта, так называемых больших стихотворений, поэтики и поэтологии уникального «бродского» новообразования (см. работы А. Степанова, А. Александровой, А. Андреевой, И. Кручика и др.).

Что касается термина «большие стихотворения», то его возникновение может быть связано с инициативой самого Бродского. Так, в письме из Норенской ссылки А. Я. Сергееву Бродский размышляет: «Я не мастер писать короткие стихи. Не меньше 200 строк – и тогда вы почувствуете, с кем имеете дело. “Холмы”, “Большая элегия”, – все это только экзерсисы. Реален только “Исаак и Авраам”. Да и еще одно *большое стихотворение...*»¹ (выд. нами. – Т. Б.).

¹ Сергеев А. Я. Omnibus. Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 428.

Обратим внимание, что Бродский использует дефиницию «большое стихотворение» и указывает на достаточно большой (приемлемый для него) объем строк. Между тем наиболее последовательно соображения по поводу формальной структуры большого стихотворения сам Бродский сформулировал и изложил в читаемых им лекциях, эссе, предисловиях и вступительных статьях к собраниям сочинений разных писателей (к подобным суждениям поэта мы обратимся позднее, по ходу анализа текстов).

Применительно к дефиниции-термину «большое стихотворение» можно заметить, что исследователи принимают его по-разному. Одни используют его «без комментариев», другие проблематизируют и пытаются выявить его особые черты, особенности и признаки «нового жанра». Так, Я. А. Гордин, друг поэта, хорошо знающий и умеющий интерпретировать уникальные черты мировидения Бродского-поэта, не только широко использует термин «большие стихотворения», но и в ряде работ выделяет те конститутивные признаки, которые позволяют квалифицировать «длинные» (другой вариант названия) стихи Бродского. Известный бродсковед В. П. Полухина, напротив, подчеркивает «нежизнеспособность» термина и утверждает, что для больших стихотворений Бродского «не найдено названия, кроме как их определения по величине»¹. Более молодые исследователи, такие как А. А. Азаренков, например, считают термин «рабочим и *самодостаточным*, способным отразить главные установки формальной организации многострочных текстов Бродского»².

Разработку *теории* идиожанра Бродского первым в отечественном литературоведении предпринял Я. А. Гордин. В статьях 1995–2010 годов, в предисловиях к изданиям Бродского, в интервью В. Полухиной (и др.) исследователь формулирует свое представление о происхождении и природе

¹ Полухина В. П. Жанровая клавиатура Бродского // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 124.

² Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 4.

больших стихотворений Бродского, об их специфике в сравнении с поэмами, циклами стихов, классическими жанрами.

По наблюдениям известного бродсковеда Я. А. Гордина, периодом, когда у Бродского появились *большие* стихотворения, были 1960-е годы: «... в начале шестидесятых <...> для Иосифа было время появления “больших стихотворений”, особого жанра, который и до конца остался для него главным»¹. Источником «особого жанра», по Я. А. Гордину, стало знакомство молодого поэта со стихами Евг. Баратынского: «В начале шестидесятых годов важное место занял зрелый Баратынский с его недекларируемой внутренней независимостью, подчеркнутой отстраненностью от гражданских бурь и стоическим стремлением осознать ужас земного существования»² Одним из первых больших стихов Бродского исследователь считает «Ручей», А. А. Азаренков «первым текстом, воплотившим <...> принципы <...> “большого стихотворения”»³, полагает «От окраины к центру» (1962).

В представлении Я. А. Гордина, большие стихотворения, с одной стороны, «не имеют аналогов в русской поэзии <...> это совершенно особый тип, им [Бродским] придуманный <...> для решения экзистенциальных задач»⁴, с другой стороны, по ряду признаков большие стихотворения ведут свое непосредственное происхождение от классических форм русской литературы XVIII и XIX веков, от поэзии М. Ломоносова, Г. Державина, Е. Баратынского, К. Батюшкова, А. Пушкина, М. Лермонтова – Бродский «начал с того, чем кончили его духовные предшественники»⁵. По словам Я. А. Гордина, большие стихотворения Бродского согласуются с «одическим

¹ Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 45.

² Там же. С. 43.

³ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 54.

⁴ Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 46, 192.

⁵ Там же. С. 231. По единодушному мнению бродсковедов, ведущую позицию в этом ряду занимает Евг. Баратынский, в частности его стихотворение «Осень», строфически организованное 160 стихами.

сомнамбулизмом Ломоносова»¹, «перекликаются с длинными элегиями Баратынского, вбирают в себя интенции поздних «поэтических отрывков» Пушкина, скрывают «органические связи» с Лермонтовым»².

Следуя хронологии предложенного Я. А. Гординым литературного ряда, одним из первых жанровых прототипов-истоков исследователи называют *оду*. Так, по мысли Д. Н. Ахапкина, большие стихотворения Бродского формировалась в пространстве «риторической традиции, идущей из XVIII века», от классицистической оды М. Ломоносова и Г. Державина, усваивая принципы выстраивания последней для «построения нового жанра “больших стихотворений”»³. Друг Бродского А. Я. Сергеев подтверждает эту мысль, по его словам, поэт «любил идею оды, длинного стихотворения, ему нужны были их полнозвучие, громогласность»⁴.

Другим жанровым образованием, в котором исследователи видят *праистоки* больших стихотворений Бродского, называется *баллада*. Сюжетный принцип построения баллады, своеобразного лироэпического жанра, близок большим стихотворениям Бродского, поскольку в последних тоже выстраивается особая нарративная нить, некое подобие самостоятельного «внутреннего сюжета», привносящего в лирическое образование эпические черты. По наблюдениям Я. А. Гордина, самые ранние опыты молодого Бродского по созданию большой поэтической формы несут отпечаток «повествовательной поэзии»⁵. Специалист в области балладного жанра М. В. Жигачева констатирует, что в поэзии Бродского уже конца 1960-х годов

¹ Там же.

² Там же. С. 228, 234.

³ Ахапкин Д. Н. «Прощальная ода»: у истоков жанра больших стихотворений // Звезда. 2000. № 5. С. 108.

⁴ Сергеев А. Я. Omnibus. Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики. М.: Новое литературное обозрение, 1997.

⁵ Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 198.

действительно «обнаруживает себя прием совмещения лирической рефлексии и балладного типа повествования»¹.

Исследователь С. Б. Калашников в ряду уже перечисленных жанров классической русской поэзии указывает и на черты жанра элегии и эклоги, полагая, что и «эти традиционные жанровые образования, характерные и легко обнаружимые в лирическом творчестве Бродского, тоже оказали некоторое влияние на формирование особой природы больших стихотворений»².

По наблюдениям современных исследователей, поэтическая система Бродского в ракурсе жанрообразования взаимодействовала не только с традициями русской поэзии XVIII–XIX веков, но и литературы начала XX века. Как замечает исследователь А. А. Чевтаев, «художественная система И. Бродского оказалась тесно связанной с культурой Серебряного века»³. По словам А. А. Азаренкова, «кроме <...> русского классицизма, некоторых текстов Баратынского, Пушкина и Лермонтова, влияние на складывание поэтики “больших стихотворений” могли оказать и поэты русского модернизма, особенно Цветаева, на примере стихотворений которой Бродский позднее и высказывал свои соображения о композиции поэтического текста»⁴. В диссертационной работе «Поэтология И. А. Бродского в контексте “позднего модернизма” (стихотворения конца 1960-х – начала 1980-х гг.)» исследователь А. В. Корчинский убедительно прослеживает возможный (с его точки зрения) «генезис цветаевских мотивов и формальных приемов в поэтическом творчестве Бродского»⁵.

¹ См. об этом: *Жигачева М. В.* Баллада в раннем творчестве Иосифа Бродского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1992. № 4.

² *Калашников С. Б.* Поэтическая интонация в лирике И. А. Бродского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2001. 23 с.

³ *Чевтаев А. А.* Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. С. 3.

⁴ *Азаренков А. А.* Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 47.

⁵ *Корчинский А. В.* Поэтология И. А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (стихотворения конца 1960-х – начала 1980-х гг.). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. С. 24.

В бродсковедении утвердилось положение о том, что на форму больших стихотворений Бродского сильное влияние оказала и западноевропейская традиция. Исследователи называют различные имена – начиная от Гомера, Шекспира, Данте вплоть до Т. Элиота, Р. Фроста, Т. Гарди, У. Одена и в особенности Дж. Донна. Неслучайно многие из этих имен Бродский назвал в своей «Нобелевской лекции»¹ (1987), фактически причислив их к своим «кумирам в литературе». Влияние поэтики средневекового поэта-проповедника Дж. Донна особенно выделяется на этом фоне, именно его исследователи считают тем, кто оказал самое серьезное воздействие на формирование особых повествовательных форм Бродского, на принципы структурно-композиционной организации его поэтического «большого» текста.

Сам Бродский об отношении к поэзии английского пастора-поэта Джона Донна признавался в одном из интервью: «...читая Донна или переводя, учишься *взгляду на вещи...*» (выд. нами. – Т. Б.)². И чуть более конкретно: «...у Донна мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной, то есть перевод бесконечного в конечное <...> Это <...> как бы выражение серафического порядка. Серафический порядок, будучи поименован, становится реальной <...> ...это замечательное взаимодействие и есть суть <...> поэзии»³.

Проблеме взаимосвязи формы «больших стихотворений» Бродского и поэзии («больших элегий») Дж. Донна посвящены работы Я. А. Гордина, В. П. Полухиной, Д. Бетеа, И. О. Шайтанова, В. В. Иванова, А. В. Нестерова, И. А. Снегирева, Д. Б. Терешкиной, Л. Г. Федоровой и др. И хотя вопрос влияния Донна на формальные признаки «больших стихотворений» Бродского требует уточнения (о чем будет сказано позднее), однако не признать рецепции

¹ Бродский И. А. Нобелевская лекция // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. 1. С. 5.

² Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2007. С. 163.

³ Там же.

поэзии Дж. Донна в связи с жанровыми приоритетами современного поэта нельзя.

Итак, можно согласиться с исследователями, что форма *больших стихотворений* является центральной в поэтологии Бродского и реализует «важнейшие для него принципы поэтики»¹. Между тем, хотя дефиниция «большие стихотворения» и принята исследователями, устойчиво используется в практике бродсковедения, однако черты и признаки, квалифицирующие идиожанр Бродского, размыты и не категоризированы.

Различные конститутивные черты «больших стихотворений» Бродского в той или иной степени уже затрагивались в работах исследователей-бродсковедов, однако их совокупность нуждается в систематизации. На этом направлении первым и ключевым признаком *больших стихотворений*, несомненно, является *объем*. По словам К. Верхейла, стихи Бродского «различны по длине, но как раз про стихи в три, четыре, пять страниц знаток тотчас же скажет: это Бродский»².

Ранее уже приводилась цитата из Бродского о приемлемом для него объеме большого стихотворения – не менее 200 строк. Между тем опыт исследования поэтического творчества Бродского и жанрово-стилевых особенностей его стихосложения «корректирует» это число, предлагает и другие вариации.

Так, при дифференциации текстов больших стихотворений Бродского «по объему», на наш взгляд, прежде всего нужно проанализировать структуру сборника «Холмы» (1991), который был сформирован Я. А. Гординым, хорошо знающим творчество друга и поэта. Сборник содержит дефиницию стихов по жанру и сопровождается подзаголовком: «Холмы. *Большие стихотворения и*

¹ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 165.

² Верхейл К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским / пер. с нидерл. И. Михайловой. СПб.: Журнал «Звезда», 2002. С. 173.

поэмы»¹. То есть в сборник «Холмы» вошла весьма показательная подборка «больших стихотворений» (всего 49 текстов), среди которых лишь тексты «Гость» и «Зофья» были определены как *поэма*.

Я. А. Гордин в предисловии к рассматриваемому сборнику «Холмы» писал о том, что некоторые стихотворения *большого жанра* не вошли в сборник *по желанию самого автора*. Это обстоятельство позволяет судить о том, что состав сборника и его репрезентация были (в основном) согласованы с Бродским и возражений при квалификации 47 текстов как «больших» у поэта не возникало.

Однако объем стихотворных произведений, входящих в сборник, далеко не по 200 строк. Стихотворения, названные «большими», включают от 48 до 1398 строк, что допускает скорректировать прежнюю цифру в 200 строк. Объем в 48 строк в «Холмах» оказывается минимальным и, признанный автором, может быть спроецирован и на другие его тексты.

Объем большого стихотворения в 48 строк принимается сегодня большинством исследователей-бродсковедов. Так, автор диссертации по композиции «больших стихотворений Бродского» А. А. Азаренков признает нижней границей именно это число и предлагает результаты собственных подсчетов: «В творчестве Бродского мы насчитываем 126 текстов, чья длина превышает заявленную нижнюю границу объема “большого стихотворения”»². По мнению исследователя, «стихотворный объем – это площадка для разгона языка, на которой авторское (и читательское) сознание может набрать нужное ускорение, чтобы вырваться в метафизические пределы. <...> объем для Бродского становится не только важной характеристикой поэтического текста, но и принципом поэтики»³. Между тем, надо заметить, что американский исследователь Б. Шерр, признанный

¹ Бродский И. Холмы: Большие стихотворения и поэмы / сост. Я. Гордин, авт. ст. С. Лурье. СПб.: ЛП ВТПО «Киноцентр», 1991. 358 с.

² Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 6.

³ Там же. С. 26.

специалист в области строфики Бродского, использовал в анализе больших стихотворений и тексты «объемом в 44 строки»¹.

В итоге, учитывая особое своеобразие больших стихотворений Бродского, можно признать, что количественный показатель вряд ли следует считать абсолютным – вероятно, в отдельных случаях объем стихотворения может оказаться и меньшим (аргументация подобного подхода будет предложена нами в ходе дальнейшего анализа). Зависимость и влияние структуры текста и объема может быть в точности прослежена только в процессе непосредственного анализа конкретного стихотворения.

Прав С. С. Аверинцев, говоря, что исследователю «теория литературы не озаботилась дать достаточно четкую сеть координат для измерения объема понятия “жанр”»². Вероятно, именно поэтому В. П. Полухина весьма требовательно подходит в своих работах к жанровой квалификации больших стихотворений Бродского и дефиницию жанра *по длине* принимает лишь для очень ограниченного числа «больших текстов»³. Для нас очевидно, что наряду с количественным признаком, важными и конститутивно значимыми должны оказаться и признаки тематические, композиционные, стилевые, нарративные, поэтологические.

Опираясь на суждения специалистов-теоретиков, в определении специфики больших стихотворений мы можем обратиться и к работам М. М. Бахтина. Ученый считал, что для характеристики жанровых особенностей художественного произведения следует принимать во внимание такие квалификационные признаки: 1) «тематическое содержание», 2) «стиль», 3) «композиционное построение»⁴. Согласно мнению

¹ Шерр Б. Строфика Бродского // Поэтика Бродского: сб. ст. / под ред. Л. Лосева. Тенафлу, Н. Ж.: Эрмитаж, 1986. С. 108.

² Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения / под ред. М. Б. Храпченко. М.: Наука, 1986. 336 с. С. 105.

³ Полухина В. П. Жанровая клавиатура Бродского. С. 124–125.

⁴ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 428.

выдающегося теоретика, жанр сонета, например, как самого устойчивого жанра лирической поэзии, на уровне *темы* характеризуется любовной тематикой, на уровне проявления *стиля* – возвышенным языком, при этом его *композиция* прочна и устойчива: «первый катрен – декларация темы, второй – ее патетическое развитие, первый терцет – новая мысль, противоположная первой, второй терцет – примирение двух тем, их синтез; особая смысловая нагрузка приходится на финальный стих – сонетный замок»¹.

Применительно к квалификации *большое стихотворение* у Бродского уже ясно, что ни в русской, ни в зарубежной поэзии оно не имеет аналогов, бродский жанр длинных/больших стихотворений специфичен и уникален. Между тем анализ *длинных* стихотворений, который проделывают современные исследователи-бродсковеды, все-таки предусматривает особый ряд наблюдений, которые применительны к Бродскому и которые намечены Бахтиным. Последние можно использовать. Это позволит наметить и обозначить сумму признаков, которые применимы к большому стихотворению Бродского.

В *тематическом* (по М. М. Бахтину) плане выявить своеобразие больших стихотворений Бродского довольно легко и одновременно сложно. Легко потому, что (как известно специалистам) Бродский довольно рано сложился как поэт и, соответственно, достаточно рано определилось то тематическое поле, которое было органично поэту. Сложность квалификации вытекает из того же тезиса – тематические доминанты больших стихотворений, вероятно, должны в малой степени отличаться от проблемно-тематических поисков его (условно) *средних* и *малых* стихотворных жанров. И даже если это так, тем не менее важно понять, какие именно акценты подчеркивает критика в поиске тематических констант больших стихотворений Бродского.

¹ Поэтика. Словарь актуальных литературных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд. Кулагиной; Intrada, 2008. С. 241.

Если начать с наиболее авторитетных исследований по творчеству Бродского, с научно-критических работ Я. А. Гордина, Л. В. Лосева, В. П. Полухиной, В. А. Куллэ (напомним, первая научная диссертация по творчеству Бродского), М. Б. Крепса, то очевидным становится акцентуация среди тематических пластов поэзии Бродского *онтологической* проблематики. По словам В. П. Полухиной, размышления «на темы жизни и смерти, времени и пространства, языка и вещи»¹ уверенно превалируют в поэзии Бродского на протяжении всего его творческого пути.

Я. А. Гордин квалифицирует «движение в пространстве среди хаоса предметов»² как один из главных тематических мотивов в поэзии Бродского, в его творчестве раннем и позднем. Друг и знаток творчества Бродского, Гордин устанавливает, что уже в первых стихотворениях Бродского на передний план нередко выдвигался лирический сюжет, который затем последовательно развивался и нес в себе характеристики напряжения между «устремлением ввысь» и «не менее стремительным движением по горизонтали – в вещном мире»³. В поэзии Бродского, в его больших стихотворениях, важнейшая «сюжетообразующая» роль, по Я. А. Гордину, принадлежит «принципу движения в пространстве»⁴.

Исследователь М. Б. Крепс в «больших» текстах Бродского тоже (как и Я. А. Гордин, В. П. Полухина, Л. В. Лосев) выделяет такие тематические категории, как Время, Пространство, Жизнь, Смерть (более точно – «время, пространство, Бог, жизнь, смерть, искусство, поэзия, изгнание, одиночество»⁵) и, согласно теории Б. В. Томашевского о неразрывной связи темы и мотива, ей сопутствующего⁶, называет связанную с ними лейтмотивность «важнейшей

¹ Полухина В. П. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 149.

² Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 231.

³ Там же. С. 197.

⁴ Там же. С. 133.

⁵ Крепс М. Б. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 180.

⁶ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект-Пресс, 1999. 334 с. С. 187.

чертой поэтики Бродского»¹, подчеркивая поэтологическую актуальность для художника тематического повтора, особой роли и функции мотивно-тематической вариации².

Проблемно-тематический план категорий *Время* и *Язык* составляет объект исследования В. А. Куллэ. Опираясь на слова Бродского о том, что его всегда интересовало время и эффект, какой оно оказывает на человека, ученый последовательно прослеживает формирование этих категорий в раннем творчестве поэта, в том числе в тех текстах, которые позднее были квалифицированы бродсковедами как большие стихотворения.

Вслед за классиками бродсковедения категории времени и пространства на материале больших стихотворений Бродского рассматривают многие современные исследователи (А. М. Ранчин, А. Г. Степанов, А. В. Корчинский, А. А. Чевтаев, Д. Н. Ахапкин, А. А. Азаренков и др.).

На смыслопорождающую функцию тематических и композиционных повторов обращает внимание исследователь А. А. Азаренков в своей диссертационной работе «Поэтика композиции “больших стихотворений” Иосифа Бродского»³. Как и смоленский исследователь, другие бродсковеды тоже намечают примерную сферу мотивов-инвариантов, присущих большим стихотворениям, вычленяет семантику этих мотивов, ищут их место в поэтике Бродского, намечают тенденции к тематизации смысловых мотивов в рамках больших стихотворений. Следуя за основными положениями Я. А. Гордина, А. А. Азаренков выделяет вертикальные и горизонтальные координаты тематических пластов поэзии Бродского, рассматривая мотивную вариацию (в том числе мотивов времени, пространства, движения, смерти, поэтического творчества, письма, космического языка и др.) как «средство развития лирического сюжета больших стихотворений»⁴.

¹ *Крепс М. Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 145–146.

² Там же. С. 134.

³ *Азаренков А. А.* Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 28.

⁴ Там же. С. 54.

По мысли А. А. Чевтаева, категория времени у Бродского осуществляется «в тесном переплетении с категорией пространства»¹ и наделяется видимым «онтологическим статусом»². «Событийность в повествовательной поэзии И. Бродского предстает как реализация архетипических моделей взаимоотношения человека и мироздания. Частное событие приобретает универсальный характер, и его означаемым становится ситуация экзистенциального выбора, сопряженная с рефлексивным осмыслением таких категорий, как бытие / небытие, пространство, время, язык, память, взятых в онтологическом измерении»³. С точки зрения современного исследователя, именно категории времени и пространства оказываются «главными героями повествования больших стихотворений Бродского»⁴.

Несколько иной аналитический ракурс репрезентируют работы А. М. Ранчина, в статьях которого наиболее существенным оказываются интертекстуальные сферы поэзии Бродского⁵. Статьи исследователя неизменно рассматривают проблемно-тематические пласты лирики Бродского и в русле интертекстуального анализа обнаруживают устойчивость поэтических формул и (ин)вариантных мотивов «больших стихотворений». Проблемно-тематические константы поэзии Бродского, в представлении ученого, формируют философские категории – время и пространство, история, движение и смерть, слова и буквы, звук и свет (и др.)⁶.

¹ Чевтаев А. А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // И.А. Бродский: pro et contra. Антология / сост. О.В. Богданова, А.Г. Степанов. СПб.: РХГА, 2022. С. 626–642. С. 636.

² Там же.

³ Чевтаев А. А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. 197 с. С. 177.

⁴ Там же.

⁵ Ранчин А. М. Традиции русской поэзии XVIII–XX веков в творчестве И. А. Бродского. Дис. ... докт. филол. наук. М., 2001. 336 с.

⁶ Ранчин А. М. Развивая Платона // И. А. Бродский: pro et contra. Антология. СПб.: РХГА 2022. С. 566–594.

Серьезный вклад в бродсковедение внесли работы И. И. Плехановой, которая, развивая ряд фундаментальных положений о философской системе Бродского, обращается к вопросам поэтики и проблемам «семантического комплекса мотивов»¹ больших стихотворений, неизменно подчеркивая высокий интеллектуальный потенциал текстов, акцентируя константность категориальных мотивов времени и пространства у Бродского.

Таким образом, в восприятии *тематического* уровня больших стихотворений Бродского исследователи единодушны. По словам Я. А. Гордина, «все творчество Бродского пронизано явными и скрытыми смысловыми переключками, образующими сколь бесконечно сложную, столь и монументально стройную систему»².

Следующим признаком жанровой самобытности, по М. М. Бахтину, является *композиционное построение*. В случае с Бродским это означает осмысление значимости для поэтики больших стихотворений синтеза эпических и лирических стратегий. В представлении Я. А. Гордина, композиции больших стихотворений Бродского существен двойственный подход: организация «сюжетообразующего принципа» на основе стремления к вертикали (прежде всего посредством мотива полета) и одновременно к горизонтали, через «связь с характерным для поэта принципом вещного перечисления, передающим представление о раздробленности земного мира»³. Вопросы проблемно-тематического и сюжетно-композиционного планов оказываются тесно связанными и прочно переплетенными.

Необходимо сразу констатировать, что применительно к большим стихотворениям Бродского аналитический ракурс композиционного построения наиболее разработан и нередко составляет непосредственный предмет научного изыскания. Так, кандидатская диссертация А. А. Азаренкова

¹ Плеханова И. И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д. А. Пригов. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 168 с. С. 69.

² Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 206.

³ Там же. С. 201.

целиком посвящена этой проблеме. Исследователь рассматривает композиционную структуру уникальных стихотворений Бродского в рамках категории поэтического «красноречия», обращается к поиску условий формирования лейтмотивов больших стихотворений, анализирует влияние ритмической структуры больших текстов Бродского на их композицию. По мнению молодого ученого, наиболее важным представляется «исследование особенностей функционирования композиции, в частности, мотивной структуры в ее взаимосвязи с динамикой системы образов»¹, в их соотношении с особенностями развертывания лиро-эпического сюжета у Бродского. Условную схему поэтической композиции большого стихотворения Бродского А. А. Азаренков видит как «поднимающуюся расширяющуюся спираль»². Современный исследователь соглашается с наблюдением С. Лурье: «[Это] подобно выходу в открытый космос. Стихотворение <...> Бродского раскручивается, ускоряясь, по расширяющейся спирали; обозначенные вначале немногочисленные реалии уносит прочь центробежная сила»³.

Сходных проблем касается А. А. Чевтаев, автор кандидатской диссертации «Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского»⁴. Внимание исследователя привлекают аспекты повествовательных ракурсов лирики как рода литературы, способы организации повествовательного дискурса, повествование как механизм смыслопорождения и др. В работе А. А. Чевтаева поставлен вопрос о зависимости повествовательных стратегий Бродского от субъекта лирического повествования – как «от экзегетического, так и диегетического»⁵. В ходе анализа «Большой элегии Джону Донну» А. А. Чевтаев усматривается

¹ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 13.

² Там же. С. 28.

³ Лурье С. Свобода последнего слова // Иосиф Бродский размером подлинника: сб., посвященный 50-летию И. Бродского / сост. Г. Ф. Комаров. [Таллинн]: Б. и., 1990. С. 167.

⁴ Чевтаев А. А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. 197 с.

⁵ Там же. С. 66.

механизм трансформации лирического жанра, усиления медитативного начала в результате трансформации я-нарратора, когда элегия как жанр трансформируется и движется «в сторону сюжетно-фабульной организации текста»¹.

Вопросов становления повествовательности лиро-эпического нарратива больших стихотворений Бродского касается и А. В. Корчинский², который прослеживает процесс формирования необычных конфигураций образа лирического героя, выдвигающегося «за собственные пределы как во времени, так и в пространстве»³, тем самым воздействующего на характер нарративной политики стиха. Согласно А. В. Корчинскому, «развертывание нарративного потенциала в лирике Бродского сопровождается «повышение авторефлексивного элемента», связанного в «больших стихотворениях» с самим «феноменом письма, получающим новый онтологический статус»⁴.

Локально к вопросам сюжетно-композиционного строения больших стихотворений Бродского обращаются и другие исследователи. Так, Л. А. Колобаева в работе «И. А. Бродский: анализ поэтического текста»⁵ предлагает рассмотрение целого ряда больших стихотворений Бродского, делая серьезный упор на композицию текстов, для «”больших” хронотопических форм» считая обязательным наличие «конструктивных, композиционных начал» и «единой логики развития мысли»⁶.

Проблемам изучения взаимовлияния и взаимодействия композиционной специфики больших стихотворений Бродского и непосредственно объема в

¹ Там же. С. 85–86.

² *Корчинский А. В.* Поэтология И. А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (стихотворения конца 1960-х – начала 1980-х гг.). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 26 с.; *Корчинский А. В.* «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // *Критика и семиотика*. Вып. 6. Новосибирск: НГУ, 2003. С. 56–66.

³ *Корчинский А. В.* «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского. // *Критика и семиотика*. Вып. 6. Новосибирск: НГУ, 2003. С. 65.

⁴ Там же. С. 66.

⁵ *Колобаева Л. А.* И. А. Бродский: анализ поэтического текста. М.: Русский импульс, 2014. 176 с.

⁶ Там же. С. 39.

целом должного быть «бесфабульным» текста Бродского посвящены работы И. В. Романовой. Например, в ее статье «"Пришла зима, и все, кто мог лететь..." И. Бродского в свете проблемы "больших стихотворений"»¹ Романова предлагает образец анализа лирического сюжета титульного стихотворения и акцентирует конструктивную функцию повтора в реализации возможностей стиха Бродского. Отдельные положения работ И. В. Романовой развиты в уже упомянутой диссертации ее ученика А. А. Азаренкова. По наблюдениям последнего, длинные стихи Бродского имеют «одновременно как замкнутую, так и разомкнутую структуру», а их композиция «характеризуется движением свободных мотивов *взамен фабульности*»² (выд. нами. – Т. Б.). И хотя выделенное утверждение, на наш взгляд, нуждается в уточнении, тем не менее смоленские ученые сделали весьма важные аналитические наблюдения, связанные с композиционными особенностями больших текстов Бродского.

Применительно к структурно-композиционному своеобразию больших стихотворений Бродского можно говорить и о трехчастной композиции, черты которой поэт сам в *разряженном* виде намечал в интервью и эссеистике. Речь в целом идет о традиционных экспозиции, кульминации и развязке³, но модифицированных в своих функциях в текстах поэта. Следуя Бродскому, о трехчастном композиционном образовании писали, например, О. И. Глазунова и А. А. Азаренков. Так, О. И. Глазунова определяет структуру больших стихотворений Бродского как «описание ситуации, в которую вовлечено лирическое сознание» (1), «интерпретация ситуации» (2), «афористическое обобщение ситуации» (3)⁴.

¹ Романова И. В. «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» // Известия Смоленского гос. университета. 2012. № 4 (20). С. 16–26.

² Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 34, 51.

³ См. о композиции: *Бродский И.* Книга интервью. М.: Захаров, 2008.

⁴ Глазунова О. И. Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции // Иосиф Бродский в XXI веке: мат-лы конф. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ; МИРС, 2010. С. 95–101.

Наконец, *третьим* конститутивным признаком жанрового образования, предложенным М. М. Бахтиным, является *стиль*, применительно к поэтической форме – в том числе речестилевые особенности и отчасти строфический рисунок стиха.

Применительно к большим стихотворениям Бродского главным отличительным стилевым признаком, по мнению специалистов, оказывается метафоризм, влияющий на расширение стилевых возможностей стихотворения. При этом важно, что метафоризм «большой» поэзии Бродского напрямую связан и с композиционными особенностями текста, выступает в неразрывной связи с ними. По словам Бродского, «ведь и сама метафора – композиция в миниатюре»¹.

Развернутая метафора становится основой *сюжетного* развития больших стихотворений Бродского, в свою очередь неизменно влияет и на стилевое, и строфическое оформление «большого» текста. Как полагают исследователи, (пра)образцом метафорической поэзии для Бродского стали (об этом уже упоминалось выше) произведения средневековых поэтов-метафористов и прежде всего поэзия Джона Донна. Так, И. О. Шайтанов в статье «Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский»² проводит сравнительный анализ поэтики названных художников и выявляет основные точки влияния метафоризма на большие стихотворения Бродского, на структуру их повествовательности. По И. О. Шайтанову, это «драматическая ситуация лирического монолога», «разговорность тона» и, как следствие, «концентрация смысла»³, опосредованная особой системой поэтического «доказательства»⁴. Все это

¹ Цит. по: *Гордин Я. А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 28.

² *Шайтанов И. О.* Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и И. Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39.

³ Там же. С. 26.

⁴ Там же.

вместе диктует особый стиль лиро-эпического *большого* образования – его неспешность, раздумчивость, философичность.

К вопросам метафоризма в поэтике Бродского обращается Д. Н. Ахапкин в его кандидатской диссертации «"Филологическая метафора" в поэтике И. Бродского»¹, в которой исследователь на примере ряда больших стихотворений Бродского выявляет механизмы реализации метафоры, приемы и принципы ее развертывания. В ходе анализа, например, большого стихотворения «Декабрь во Флоренции» Д. Н. Ахапкин размышляет о том, что для поэта «характерно самоотождествление с поэтами прошлого <...> через сравнение или использование формулы "новый X" (новый Орфей, новый Дант и т.п.), либо посредством приема концептуального смешения, когда разные времена, пространства и персонажи накладываются друг на друга»² – в результате метафора Бродского до известной степени растворяет, размывает свои поэтологические качества и становится самим текстом, самим стихом, требующим особого речестилевого оформления. По словам А. А. Азаренкова, метафора в поэзии Бродского, в его больших стихотворениях, обретает статус «метаобраза»³, опосредующего нарративные и стилевые особенности поэтического текста.

Принципиально важной чертой стиля больших стихотворений Бродского исследователи считают широко используемые поэтом переносы (enjambement), охват которых может быть от двух строк до целой строфы (строф). Отношение к приему переноса у Бродского достаточно неоднозначно среди критиков. Как известно, А. И. Солженицын *enjambementы* в больших стихах Бродского считал не чертой своеобразия, но «затасканной

¹ Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэтике И. Бродского. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 21 с.

² Ахапкин Д. Н. Перечитывая «Декабрь во Флоренции» // И. А. Бродский: pro et contra. Антология. СПб., 2022. С. 527–553.

³ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. С. 36.

обыденностью»¹. Между тем, как бы разные критики ни относились к функции enjambement в поэзии Бродского, не признать их существенную роль в построении большого стихотворения нельзя. Как и метафоризм, enjambementy опосредуют стилевые особенности стиха и позволяют Бродскому выразительно окрасить *длинное* повествование.

Способам функционирования стихотворного переноса в русской поэзии и непосредственно в больших стихотворениях Бродского посвящены работы С. А. Матяш². Исследуя структуру стихотворного переноса, ученый выявляет различные параметры и специфические варианты переносов в стихах Бродского, в частности выделяет т.н. *затяжной* перенос, который исследователь дефинирует двумя существенными чертами – «увеличением структуры (от трех и более строк) и разрастанием словного интервала между синтаксически связанными словами и оборотами, влияющими на ритмико-синтаксический строй большого текста»³.

Понятно, что ни один из предложенных М. М. Бахтиным квалификационных признаков не функционирует в тексте изолированно, не работает в стихах сам по себе, но тесно связан со смежными параметрами. Однако важно заметить, что каждая из выделенных М. М. Бахтиным квалификаций актуализирует себя в больших стихотворениях Бродского по-особому, позволяет вычленить специфические черты больших стихотворений и получает рефлексию в научно-критических статьях и монографиях современных бродсковедов.

¹ Солженицын А. И. Иосиф Бродский – избранные стихи: из «Литературной коллекции» // Новый мир. 1999. № 12. С. 184

² Матяш С. А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории). СПб., 2017; Матяш С. А. «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» Иосифа Бродского и «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» Тимура Кибирова с точки зрения стихотворных переносов // Матяш С. А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории). С. 410–411; Матяш С. А. «Затяжные» переносы в поэзии М. Цветаевой и И. Бродского // И. А. Бродский: pro et contra. Антология. СПб.: РХГА, 2022. С. 671–678.

³ Матяш С. А. «Затяжные» переносы в поэзии М. Цветаевой и И. Бродского. С. 671, 677.

Между тем наряду с жанровой триадой, которую предложил М. М. Бахтин, применительно к большим стихотворениям Бродского важно рассмотреть и еще одну категорию, постоянно выделяемую исследователями в ходе анализа поэтики «больших стихотворений» – это образ и способы проявления *лирического героя (лирического субъекта)* в его поэтическом тексте. Способам «универсализации» лирического субъекта в больших стихотворениях Бродского посвящены работы Н. Г. Медведевой. На взгляд ученого, у Бродского «лирическое я <...> преобладает в личности героя-автора, “образ” которого включает в себя я частного человека, друга, и я (*мы*) общечеловеческое, мыслящее от лица всех смертных <...> “удваиваясь” или даже “утраиваясь” <...>»¹. Сложная многоликая система лирического субъекта неизбежно оказывает влияние на нарративный план больших стихотворений Бродского, порождая неоднозначность взаимосвязей его различных структурно-повествовательных уровней.

Наблюдения Н. Г. Медведевой подхватывает А. А. Азаренков. По мысли смоленского исследователя, «система образов больших стихотворений многослойна»², децентрализация субъекта есть один из способов выражения авторского видения мира. Более того, доминантный принцип «центробежного» развития большого стихотворения Бродского, как правило, реализуется в «стратегии деиндивидуализации лирического субъекта, в провозглашении им отказа от собственной идентичности»³, в сближении «образов лирического субъекта и автора»⁴.

А. А. Чевтаев развивает наблюдения бродсковедов, касающиеся образа лирического субъекта. В представлении исследователя, «в тех стихотворениях И. Бродского, где о событиях, происходящих с персонажами, рассказывается с

¹ Медведева Н. Г. Метаморфозы мифа и лирического я в стихотворении И. Бродского «Вертуман» // И. А. Бродский: pro et contra. Антология. СПб.: РХГА, 2023. Т. 2. С. 384–385.

² Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. 220 с.

³ Там же. С. 179.

⁴ Там же. С. 181.

“точки зрения” всеведущего нарратора, усиливаются эпические элементы сюжетной организации <...> заставляя вспомнить о ведущем сюжетно-композиционном принципе больших стихотворений»¹, о его эпически прозаизированной наррации.

Можно было бы и далее суммировать суждения исследователей, касающиеся природы и характера больших стихотворений Бродского, однако в ходе анализа отобранных текстов мы будем активно использовать суждения ученых-бродсковедов, потому на данном этапе считаем возможным остановиться.

Трудно назвать исследователя, который бы не касался вопросов проблемно-тематического или структурно-композиционного уровня больших стихотворений Бродского, который бы в большей или меньшей степени не затрагивал вопросы стиля, стихотворных переносов или принципа метафоризации. Каждое из рассмотренных научных аналитических направлений успешно разрабатывается в современном бродсковедении, однако единой теории больших стихотворений до сих пор не существует. Ее глубокая теоретическая разработка еще впереди.

Итак, в опоре на приведенный обзор научных точек зрения можно заключить, что количество статей, посвященных критическому анализу больших стихотворений Бродского, достаточно велико, *длинных* стихотворений касаются все исследователи-бродсковеды. Между тем обращение к специфическим особенностям больших стихотворений, к своеобразию *поэтики* непосредственно *больших* текстов не является объектом специфического и неустанного внимания исследователей и критиков. Работ, ориентированных именно на эти аспекты, в современном бродсковедении не так много. Как было показано выше, в работах ученых неизменно затрагиваются проблемы жанровой генеалогии больших стихотворений, исследователи анализируют особенности композиции

¹ *Чевтаев А. А.* Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2006. С. 98.

больших текстов, в работах по Бродскому авторы научных работ неизменно обращаются к практике анализа отдельных слагаемых больших стихотворений, однако *системной* проработке такого рода проблем до сих пор не уделено достаточного внимания, вопросы поэтики больших стихотворений остаются вне рамок научной аксиологии. Этим определяется **актуальность** предпринятого нами исследования – на фоне внушительного объема научно-критической литературы по творчеству Бродского обратиться к поэтике его больших стихотворений, проследить их своеобразие, вычленив жанровые конститутивные черты, рассмотреть образно-мотивные ряды – в итоге расширить представление об уникальном идиожанре и продемонстрировать богатство и глубину поэтического текста Бродского.

Научная новизна исследования определяется целенаправленным обращением к поэтике особого жанра больших стихотворений Бродского, к выявлению тематических, композиционных, нарративных, стилевых особенностей *большой* лирики поэта, рассмотрением поэтологии своеобразных больших стихотворений как доминирующего образования в отражении поэтического универсума художника.

Материалом исследования стали так называемые большие стихотворения Иосифа Бродского, написанные поэтом в различные периоды его творчества, в частности – до эмиграции и в эмиграции. К проводимому в диссертации текстуальному анализу привлекаются произведения и других поэтов, обнаруживающие связь с поэзией Бродского и дающие исследователю возможность проанализировать неоднозначную природу специфического *идиообразования*.

Объект исследования – поэтические тексты Бродского 1960-х – 1980-х годов, так называемые большие стихотворения, по ряду дифференцирующих признаков квалифицируемые нами как особый авторский жанр и в основном отобранные согласно ранее намеченной триаде М. М. Бахтина.

Предмет изучения – поэтика и поэтология больших стихотворений Бродского, анализ разноуровневых пластов больших стихотворений

(тематический, образно-мотивный, структурно-композиционный, сюжетно-нарративный планы, языковые и речестилевые особенности и др.).

Цель работы – провести системный и целостный анализ поэтики больших стихотворений Бродского, выявить специфические черты и свойства его *длинных* стихотворных образований, осуществить комплексный подход в определении их поэтологических особенностей в намерении углубить смысловое понимание (эпико-)лирического (т.н. «трудного») текста поэта.

В соответствии с выдвинутой целью ставятся следующие **задачи исследования**:

— изучить научно-критическую литературу по творчеству Бродского, обобщить, уточнить и дополнить наблюдения современного бродсковедения о жанровых характеристиках больших стихотворений и их квалификационных критериях;

— провести хронологически последовательный отбор текстов больших стихотворений согласно выделенным дифференцирующим принципам и базово-функциональным квалификационным признакам;

— осуществить целостный поэтологический анализ отобранных больших стихотворений Бродского с учетом суммы конститутивных признаков жанра в целом и специфических особенностей отдельных текстов в частности;

— выявить и охарактеризовать закономерности поэтологического структурирования длинных стихотворений Бродского в опоре на различные уровни текстуального анализа – проблемно-тематический, сюжетно-композиционный, повествовательно-нарративный, стилевой и др.;

— проследить пути и условия взаимодействия различных уровней поэтического текста в большом стихотворении и проанализировать механизмы осуществления их взаимовлияния и дополнительной семантизации;

— рассмотреть (сверх)жанровое образование большие стихотворения как конститутивное условие текстового смыслопорождения, отвечающего образу и семантике философской картины мира в поэзии Бродского.

В ходе проведения диссертационного исследования не ставились задачи теоретического осмысления собственно жанровых доминант так называемых больших стихотворений – научные исследования такого рода должны составить дело будущего. Может оказаться, что большие стихотворения – не жанр, а наджанровое образование, своеобразный сверхжанр, когда *большими* могут быть квалифицированы и элегии («Большая элегия Джону Донну»), и стансы, и эклоги, и др. В ходе проводимого исследования нами акцентирован уровень практического анализа текстов, их *поэтики*, так как до настоящего времени поэтические (как и эссеистические) тексты Бродского все еще изучены в недостаточной мере и нуждаются в более глубинном осмыслении их содержательного контента.

Теоретическую основу диссертационного исследования составили классические труды по истории и теории литературы (М. Бахтин, Л. Выготский, М. Гаспаров, Г. Гуковский, В. Жирмунский, Ю. Лотман, В. Хализев и др.), философии художественного текста (А. Жолковский, В. Руднев, И. Силантьев, И. Смирнов, В. Топоров, Т. Сильман, Л. Трубина и др.), теории лирических и эпических жанров (Г. Пospelов, Б. Томашевский, В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Л. Гинзбург, О. Фрейденберг, В. Шмид, В. Тюпа и др.). В качестве фундамента современного бродсковедения избраны работы Я. Гордина, Л. Лосева, В. Полухиной, К. Проффера, К. Верхейла, Д. Бетеа, Б. Шерра, А. Ранчина, О. Лекманова, И. Плехановой, И. Романовой, О. Богдановой, О. Федотова, С. Матяш, Н. Медведевой, А. Степанова, О. Бараш, Т. Автухович, Д. Ахапкина, А. Корчинского, А. Чевтаева, А. Азаренкова и др.

Методология диссертационного исследования опирается на комплекс классических научных методов, основными среди которых в работе избраны историко-типологический, сравнительно-сопоставительный, жанрово-стилевой, поэтологический в их синтезе и взаимовлиянии.

Теоретическая значимость диссертации заключается в возможности использования результатов проведенного исследования, которые вносят

весомый дополнительный вклад в последующее изучение творчества Иосифа Бродского, в развитие отдельных положений теории художественного поэтического текста в целом и жанра большого стихотворения в частности, уточняют существующие научные суждения о поэтологических особенностях лирики Бродского, предлагают целостный текстуальный анализ его длинных текстов.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты проведенных наблюдений могут быть использованы как для дальнейшего изучения поэтического наследия Иосифа Бродского, для выявления своеобразия его особого жанрового образования – больших стихотворений, так и для осмысления литературного процесса конца XX века в целом. Результаты работы могут быть использованы в вузовской и школьной практике, в лекционных и семинарских курсах по проблемам современной русской литературы, в спецкурсах и спецсеминарах по изучению поэтического наследия Бродского.

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

— анализ поэтологических особенностей больших стихотворений Иосифа Бродского позволяет говорить о доминировании своеобразного идиожанра в лирическом наследии поэта и рассматривать автора больших стихотворений как единственного художника, сгенерировавшего подобное неповторенное (неповторимое) в современной русской литературе жанровое образование;

— в отличие от ранее принятой границы появления больших стихотворений в творчестве Бродского, относимой исследователями к началу 1960-х годов, на наш взгляд, своеобразными автопретекстами Бродского можно считать стихотворения «Еврейское кладбище» (1958) и «Пилигримы» (1959), демонстрирующие признаки большого стихотворения, и, соответственно, признать временем (за)рождения жанра больших стихотворений конец 1950-х годов;

— если в бродсковедении принято связывать особенности возникновения жанра больших стихотворений с влиянием на Бродского поэзии Евг. Баратынского и Дж. Донна, то нами выдвигается тезис об изначальной самобытности мировоззренческой позиции поэта, сложившейся задолго до знакомства с поэтическим творчеством литературных предшественников и воплотившейся в форме длинных текстов без непосредственного влияния русских или зарубежных классиков;

— наряду с традиционно признанными квалификационными чертами жанрообразования (по М. Бахтину) – тема, композиция, стиль, в систему категориальных признаков большого стихотворения Бродского нами привносится образ лирического субъекта, своеобразное выстраивание которого в тексте весьма эффективно влияет на поэтику длинных текстов, в первую очередь на его нарративно-повествовательные стратегии;

— среди традиционно признанных бродсковедением философских тематических категорий поэзии Бродского – Время, Пространство, Движение, Хаос, Смерть – следует на равных рассматривать и мотивный комплекс Любовь, который в тематическом контексте больших стихотворений поэта фокусируют в себе не меньший мировоззренческий потенциал, чем ранее выделенные исследователями категориальные комплексы; в тот же мотивный ряд может быть добавлена и существенная в поэтическом строении текста Бродского категория Боль;

— в структурно-композиционном плане доминантной чертой больших стихотворений Бродского оказывается лиро-эпическая диффузия, позволяющая вместить в лирический текст поэта эпически окрашенную повествовательность, допускающую говорить о формировании внутреннего сюжетного развития, внутреннего сюжета стихотворно-поэтической наррации;

— в стилевом отношении главенствующим признаком большого стихотворения оказывается enjambement, редуцирующий поэтическую упрямоченность строки и строфы и привносящий в текст мощный потенциал прозаизированного повествования, дестабилизирующего привычную

стройность поэтически организованной композиции и опосредующего характер речестилевого (приближенного к разговорному) высказывания;

— семантическая весомость и усложненная мыслиемкость поэтических текстов Бродского не связана с особенностями жанра больших стихотворений, по мнению критики, нередко включающих в себя так называемые «темные места», загадочные и непонятные образы, символы, мотивы, скорее наоборот – жанр больших стихотворений позволяет художнику полнее, глубже, более развернуто выразить мысль, тогда как способность ее экспликативного восприятия зависит не от сложности смоделированного жанра, но от точки зрения реципиента и степени его погруженности в художественный мир поэта.

Структура работы определяется логикой проводимого диссертационного исследования и складывается из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы, привлеченной к анализу.

Апробация работы. Основные и промежуточные результаты научного исследования освещались в докладах на LXXII открытой международной научной конференции Московского политеха (Москва, МПУ, 4–22 апреля 2022 г.), II Международной научной конференции «Русские писатели и медицина: 200 лет вместе (1820–2020)» (Санкт-Петербург, ИРЛИ (Пушкинский Дом), 19–22 сентября 2022 г.), Международной научной конференции «Претворение травматического опыта в креативном творческом импульсе» (Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет им. Я. Купалы, 22–24 сентября 2022 г.), VII Всероссийских (с международным участием) научно-педагогических чтений «Русский фольклор Мордовии в контексте отечественной культуры» (Саранск, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва, 2–3 марта 2023 г.), VIII Всероссийских (с международным участием) научно-педагогических чтений «Русский фольклор Мордовии в контексте мировой культуры» (Саранск, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарёва, 14–15 марта 2024 г.), XVII Международных Карских чтений «Славянский мир и

национальная речевая культура в современной коммуникации» (Республика Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, 16–17 мая 2024 г.) и получили отражение в 27 печатных публикациях (в том числе в 11 изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ).

ГЛАВА I

Поэтологические истоки жанра больших стихотворений на раннем этапе творчества

Как было отмечено во «Введении», *ранний* период творчества Иосифа Бродского квалифицируется специалистами периодом конца 1950-х – середины 1960-х годов. Именно с этого времени бродсковеды исчисляют и период появления в творчестве поэта жанра больших стихотворений, жанрообразующим элементом которых раньше всего называется большой объем. То есть объем стихотворения выводится на передний план.

В целом нельзя не согласиться с убедительными суждениями исследователей, однако необходимо обратить внимание и на другую слагаемую больших стихотворений Бродского – их онтологическую (сущностно тематическую, по М. М. Бахтину) компоненту, которая, заметим, имплицитно присутствует практически во всех (уже) ранних стихах поэта. Еще до погружения в стихию поэзии Евг. Баратынского (о чем многократно писал Я. А. Гордин), еще до знакомства с большими элегиями Дж. Донна, которые Бродский впервые увидел в переводах и, конечно, задолго до прочтения им непереводаемых текстов средневекового поэта-проповедника, молодой начинающий поэт обращался к тематике именно онтологического плана – в стихах и *малых* по объему, и *средних*.

Недавно вышедшая научная монография О. В. Богдановой и Е. А. Власовой «Поэтические миры Иосифа Бродского», в которой представлены детальные анализы (в том числе и самых) ранних поэтических текстов художника, позволяют говорить о том, что онтологическая – бытийная – проблематика пронизывает все стихотворения Бродского, начиная с «Пилигримов» (1958–1959), то есть возникает в его поэзии за несколько лет до «Большой элегии Джону Донну». Так, в раннем стихотворении «Пилигримы» (напомним, как правило, открывающем существующие ныне Собрания сочинений Бродского) движение заглавных героев-пилигримов – это

не просто стремление познать безграничный окружающий мир, но и философская невозможность такого познания. «Бесконечность времени и беспредельность пространства, “малость” отдельного человека в этом огромном непознано-непознаваемом мире становится, – по мнению исследователей, – центром поэтической аллегории Бродского»¹. Неслучайно, согласно наблюдениям Я. А. Гордина, «первое стихотворение, прославившее его [Бродского], – “Пилигримы” <...> задало один из ведущих внешних сюжетов Бродского – движение в пространстве <...>»², стало истоком будущих философских путешествий его лирического персонажа (по сути – alter ego автора). Как показано в монографии О. В. Богдановой и Е. А. Власовой, образ не странников-пилигримов, а *мыслей*-пилигримов (образ-мотив, введенный в текст стихотворения благодаря эпиграфу из Шекспира) «существенно расширяет семантический план «маленького» поэтического шедевра и обнаруживает глубинные составляющие мастерски развернутой поэтической метафоры, реализованной в (казалось бы простом) стихотворном тексте»³.

Другими словами, исследования последнего времени показывают, что даже далеко не объемный (скорее «маленький») текст 1958 года демонстрирует не просто готовность молодого поэта Бродского к бытийной тематике, но его открытость онтологическим слагаемым жизни и их осмыслению в поэзии.

Отталкиваясь от такого рода предварительных замечаний, далее обратимся к анализу «небольших» *ранних* стихотворений Бродского, чтобы непосредственно в бродском тексте увидеть зачатки тех формальных экспликаций, которые ученые квалифицируют как жанровые признаки больших стихотворений. В качестве одного из образцов ранней поэзии Бродского рассмотрим редко затрагиваемое исследователями стихотворение «Бессмертия у смерти не прошу...», которое традиционно не квалифицируется

¹ Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. С. 7.

² Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010. С. 231.

³ Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб., 2022. С. 28.

как большое стихотворение, но, на наш взгляд, логично предшествует таковым.

Напомним, что согласно ранее приведенному суждению М. М. Бахтина, *тематический* ракурс составляет конститутивную базу формо- и образ-формирования, именно этот ракурс и будет акцентирован в первую очередь.

1.1. Онтологическая проблематика раннего стихотворения

«Бессмертия у смерти не прошу...»

Как уже отмечалось во «Введении», в бродсковедении едва ли не общим местом стало утверждение, что одной из центральных тем поэтического творчества Иосифа Бродского, в частности его больших стихотворений, является тема смерти. Так, Л. Лосев признает: «На протяжении всей своей взрослой жизни Бродский писал стихи в осязаемом присутствии смерти...»¹

Возникает вопрос: почему так рано рождается тема смерти в творчестве поэта, как она репрезентируется в тексте и какую динамику переживает от *малых* к *большим* стихотворениям? Ответы на эти вопросы позволяют глубже проникнуть в (гипер)текст Бродского, тоньше осознать нюансы его поэтического мира и одновременно увидеть «зачатки» онтологии больших стихотворений поэта.

Стихотворение «Бессмертия у смерти не прошу...» специалистами относится к числу не просто ранних, но очень-ранних стихотворений поэта – на момент его написания автору было чуть больше двадцати. В издании «Сочинения Иосифа Бродского» текст датируется 1961 годом – «1961(?)»². Исследователь С. И. Кормилов полагает, что стихотворение было написано «в 1961, может быть, в 1962 г. <...>»³. На наш взгляд, текст мог быть создан и чуть ранее, однако к уточнению этого вопроса вернемся несколько позже.

Обращаясь к анализу стихотворения «Бессмертия у смерти не прошу...» исследователи, как правило, воспринимают текст Бродского с позиции синхронии, условно – с точки зрения сегодняшнего дня, относясь к тексту как к произведению уже зрелого мастера, признанного поэта, нобелевского

¹ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 268.

² Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 1. 304 с. С. 137, – с указанием страниц в скобках.

³ Кормилов С. И. Ахматова и ахматовское в стихах Иосифа Бродского 1962 года о смерти и вечности // Ученые записки Новгородского государственного университета. 2021. № 1(34). С. 120–128. С. 121.

лауреата. Отсюда весьма обширные и по-своему абстрактные рассуждения о теме смерти, выход на положения достаточно общие, символические, почти универсальные. Между тем автор стихотворения «Бессмертия у смерти не прошу...» был очень молод. Потому, можно предположить, что его исходные интенции не носили характера философской универсалии, они были, скорее, жизненными и весьма конкретными.

Как свидетельствуют родные и друзья Бродского, «в конце 1960 года» ему был поставлен тяжелый диагноз – «порок сердца»¹. Тогда же молодой человек «получил освобождение от военной службы по ст. 8 “в”, 30 “в”»². В письме Евг. Рейну от 16 июня 1961 года он размышлял о продолжительности жизни: «Хиромант и некрещеный человек М. К. посулил мне безбедное существование до 55 лет»³ (обращение к хироманту симптоматично). Среди неопубликованных стихов 1960 года значится и стихотворение с «говорящим» названием «Эпитафия»⁴.

Приведенные факты (которых, несомненно, значительно больше) свидетельствуют о том, что болезнь сердца, которая мучила молодого человека с юных лет, в конце 1960 года обрела для него статус официального диагноза, была медицински поименована, получила субстанциальные черты и, следовательно, обрела (почти) антропоморфную сущность. У Бродского-поэта появился еще один собеседник – смерть. А с образом смерти в его жизнь (физическую и поэтическую) вошло и понятие времени (как изводы времени – вечность, бессмертие, инобытие и др.). Не столько ментальная геометрия будущих «больших стихотворений» (о чем говорит критика), сколько житейская (= онтологическая) реальность, на наш взгляд, подталкивала юного Бродского к мыслям о смерти и бессмертии, о времени и вечности, о жизни и

¹ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 44.

² Там же. С. 65. В. Полухиной этот факт отнесен к 1962 году. Однако постановка на учет, как известно, проводится по достижении 18 лет. В 1958–1960 гг. Бродский не был мобилизован на срочную службу, следовательно, диагноз был известен военкомату ранее 1962 г.

³ Рейн Е. Мой лучший адресат. М.: Новости, 2005. С. 203.

⁴ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 45.

ее продолжительности, становилась условием появления этих (и смежных) мотивов в его творчестве. Философский потенциал поэзии Бродского зиждился на переживаниях реальной жизни, носил весьма эмпирический характер. Именно поэтому дату написания стихотворения можно сместить с 1961 года (если так – то на самое его начало) на 1960-й, но никак не на 1962-й (как это представлено в исследовании В. П. Полухиной). С этих позиций и попытаемся взглянуть на стихотворение Бродского «Бессмертия у смерти не прошу...», понять его внутритекстовые смыслы и образы и вычленить зарождающиеся константы будущих *больших* текстов.

В стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...» лирический герой – молодой человек «испуганный, возлюбленный и нищий» (с. 137). Вряд ли в изначальных эпитетах лирического «я» следует искать метафорическую образность – на наш взгляд, определения очень точны, конкретны и репрезентативны. Лирический субъект (*alter ego* автора) действительно *испуган* болью, которая живет в его сердце, и приговором, который вынесли ему медики. Он – *возлюбленный*, и в этом эпитете две слагаемые: с одной стороны, он любит, с другой – любят его (как известно, в этот период Бродский был страстно влюблен в студентку филфака ЛГУ Ольгу Бродович, делал ей предложение). И он *нищий* – вполне честная констатация не только материального, но и социального положения героя (и автора той поры).

На фоне самохарактеристики первых двух строк через противительный союз *но* в катрен вводится жизнеутверждающий мотив-размышление героя:

но с каждым днём я прожитым дышу
уверенней и сладостней и чище (с. 137).

Отдельные исследователи увидели в этих строках некую *характерную*, как им показалось, черту Бродского – «предпочтение прошлому»¹

¹ *Кормилов С. И.* Ахматова и ахматовское в стихах Иосифа Бродского 1962 года о смерти и вечности. С. 121.

(«я прожитым дышу»). Однако, на наш взгляд, у поэта речь об ином: лирический герой не живет прошлым, а радуется тому, что у него *есть* прошлое, что ему удалось прожить/пережить это *прошлое*. Оттого его самоощущение «дышу уверенней и сладостней и чище» исполнено оптимистических ноток, пронизано надеждой.

Обратим внимание на пунктуационное оформление строки «уверенней и сладостней и чище» – она лишена запятых. Перечислительный ряд, маркированный запятыми, свидетельствовал бы о равнозначности эпитетов – уверенно, сладостно, чище. Отсутствие пунктуационных знаков побуждает увидеть однородные члены, соединенные попарно союзом *и*: уверенно и – сладостней и чище. Лирический герой признается в той уверенности, которая постепенно утверждается в нем. Уверенность в возможности еще *пожить*, не умереть, жить дальше¹. И от этого лирический герой испытывает *сладость*. Его взгляд на мир становится *чище*.

Уверенность в еще не сочтенных днях позволяет лирическому герою почувствовать себя *широко* («Как широко на набережных мне...»), он свободно и *широко* воспринимает водный простор реки и ее просторных набережных. За строками стихов вырисовывается картина течения Невы, любимых поэтом гранитных набережных в районе Литейного, Троицкого (тогда Кировского) и Дворцового мостов. Не «великая» по своим масштабам Нева видится герою Бродского широкой и *вечной* («и вечно»).

Как и в первом катрене, во втором вновь появляются однородные эпитеты без пунктуационных знаков – «как холодно и ветрено и вечно» (с. 137). Отсутствие запятых вновь становится способом акцентуации смысла, особой сгруппированности означающих определений. Теперь *холодно* и *ветрено* объединяются в один осложненный член (семантически природный,

¹ Примечательно, что подобную пунктуационную минус-маркировку использовал М. Лермонтов, в чьем творчестве наиболее выразительно звучат мотивы смерти (и одиночества). Напомним: «И скучно и грустно...» Отсутствие запятой при «однородных» членах эксплицирует их неоднородность.

погодный, климатический), третье определение – *вечно* – выдвигается в сильную позицию конца строки, с тем чтобы на фоне бытового и житейского (пейзажного) выделить *вечное*. Вечную реку, вечный город, вечную жизнь – с ним или без него.

Зоркость лирического субъекта возрастает: рядом с бытовым оказывается бытийное, рядом с временным оказывается вневременное. Угроза смерти, нависшая над автором стихотворения, оформившаяся не только в привычной боли, но и в реальном пугающем диагнозе, заставляет лирического персонажа (= автора) воспринимать мир диалектически и философично: дискретно и целостно, предметно и абстрактно, через свое и всеобщее.

Объективно пейзажное переходит в субъективно личностное:

как облака, блестящие в окне,
надломленны, легки и быстротечны (с. 137).

Образ облаков, отражающихся в окнах домов на набережной, перерастает пределы природной картины, но продуцирует параллель к судьбе лирического субъекта.

В данном случае запятая берет на себя функцию смысловыделения – признак надломленности выводится на первый план. Герой «надломлен», подобно облакам, отражения которых «обломлены», «отрезаны» рамой окон, приоткрытых окон. В тексте эксплицируется не только визуальный образ, но и аллюзия к устойчивому обороту «сломанная судьба», «надломленная жизнь» (как видно, психологически приговор врачей был воспринят автором как угрожающе суровый).

Одновременно лирический персонаж, как и облака, ощущает легкость и быстротечность («легки и быстротечны»). Причем последнее определение – *быстротечны* – вбирает в себя не столько представление о скорости летящих

по небу облаков, сколько отзвук затекстового фразеологического оборота о быстротечности жизни.

Само сравнение: человек // облако, легкое и быстротечное – добавляет трагический акцент в мировосприятие субъекта, обостряет его. Координата заоблачных небес указывает на вектор переживаемой (ожидаемой) судьбы лирического героя.

Третий катрен, как правило, вызывает разночтения среди критиков.

И осенью и летом не умру,
не всколыхнётся зимняя простынка,
взгляни, любовь, как в розовом углу
горит меж мной и жизнью паутинка (с. 137).

Так, С. И. Кормилов принимает уверенность героя о том, что тот не умрет осенью или летом, но «зимняя простынка» воспринимается им как «небольшой сугроб, что мог бы образоваться снегом, который насыпался бы на могилу»¹. То есть, согласно московскому исследователю, герой должен умереть зимой (вероятно, здесь имплицитно высветилось знание о реальной дате смерти Бродского). Между тем, на наш взгляд, речь у Бродского о другом. Его лирический герой, обретший уверенность в продолжении жизни («уверенней и сладостней и чище»), наоборот, говорит о том, что он не умрет ни осенью, ни летом, ни зимой (т.е. не нужно будет ради копания могилы «всколыхивать» «зимнюю простынку», покрывающую замерзшую землю, ее «зимнее покрывало»). Лирический субъект надеется на продолжение жизни, потому «в розовом углу горит меж [ним] и жизнью паутинка».

NB. В своем звучании строка «И осенью и летом не умру» порождает ощутимую аллюзию к пушкинскому «Весь я не умру...», поддерживая представление героя о надежде на продолжение жизни, которую пестует в себе

¹ Кормилов С. И. Ахматова и ахматовское в стихах Иосифа Бродского 1962 года о смерти и вечности. С. 121.

лирический персонаж. Другое дело, что видимой аллюзии к теме поэта и поэзии, которую разрабатывал Пушкин, у Бродского нет. Пушкин писал о духовной жизни, героя Бродского (пока) тревожит жизнь реальная, земная, физическая.

Что касается образа «паутинки жизни», то здесь все понятно – нить жизни тонка, но она существует. Она дает герою *тонкую* надежду на продолжение жизни и любви. Но вопрос и разночтения вызывает образ «розового угла».

По мысли С. И. Кормилова, действительно «связь с жизнью тонка, словно паутинка в углу комнаты», а «"розовый" – символ молодости и свежести, поддерживаемый пока еще счастливой любовью»¹. Соседство слов *паутина* и *угол* порождают у ученого представление об угле *комнаты*, *розовый угол* (например, по аналогии с «красным углом») становится как будто бы частью комнатного пространства. Между тем подобная трактовка, на наш взгляд, вызывает сомнение.

Трудно проверить точность ассоциации лирического героя Бродского, однако, с нашей точки зрения, речь не идет о «розовом угле» в прямом смысле, тем более не об «угле комнаты». В нашем представлении, речь идет о кровеносной системе человеческого организма (этот образ будет поддержан и следующим катреном). Именно в визуальном абрисе кровеносной системы сердце человека действительно (= образно, метафорически) оказывается в углу (груди, а не комнаты), колористически порождая представление о сгустке розового, «розовом угле» человеческого тела. Красный цвет крови – «красный угол» – породил бы искаженные ассоциации, потому у Бродского угол образно и мотивированно превращается в розовый, словно бы сотканный из множества тонких сосудов, порождающих образ розового узла, сгущения.

Если принять такое видение текста Бродского, то следующий катрен действительно подхватывает и развивает этот образ-мотив.

¹ Там же.

И что-то, как раздавленный паук,
во мне бежит и странно угасает.
Но выдохи мои и взмахи рук
меж временем и мною повисают (с. 137).

Образ «раздавленного паука» не затрагивался исследователями. Однако, если принять, что многообраз Бродского связан с кровеносной системой человека, а по сосудам бежит кровь (или = жизнь), то раздавленной (после медицинского приговора и неутихающей сердечной боли) оказывается именно жизнь. Заметим, буква *ж* зрительно напоминает паука (или жука), так что ассоциация Бродского реализуется в образно развернутой метафоре, захватывающей два катрена. Выдох и взмах рук – естественные реакции человека на сердечную боль (например, желание схватиться за сердце, словно бы придержать его).

Между тем, как вариант, образ «раздавленного паука» может быть и метафорой страха, который растекается по жилам персонажа в ожидании пугающей смерти. Однако глагол «угасает» обыкновенно стилистически связывается с выражением «жизнь угасает», а не «страх угасает». То есть подобная интерпретация вторична, хотя на *backgrounde* может присутствовать и она.

Применительно к поэзии Бродского исследователи, как уже отмечалось, часто говорят о категории времени, о его принципиальной значимости. В стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...» раскрываются истоки этой структурно-семантической категории.

Да. Времени – о собственной судьбе
кричу всё громче голосом печальным.
Да. Говорю о времени себе,
но время мне отвечает молчаньем (с. 137).

На рубеже жизни и смерти у лирического героя естественным образом возникают мысли о времени – с одной стороны, о времени, отведенном ему в жизни, с другой – о Времени-господине, Времени-повелителе. Значимость времени (*Времени*) акцентируется архаической формой глагола «ответствует» («*ответствует* молчаньем»). Потому персонаж обращается с вопросами к времени («о собственной судьбе»), оттого рассказывает времени о себе. Возникает диалогическая пара: время и я, время и лирический субъект. Последний оказывается в окружении категориальных понятий *жизнь // смерть // время*.

Все стихотворение «Бессмертия у смерти не прошу...» состоит из 7 катренов. В первых двух четверостишиях возникает образ лирического героя, «испуганного, возлюбленного и нищего», «надломленного» мыслью о возможности скорой смерти. Лирический субъект здесь подчеркнуто реалистичен и объективен – он бродит по городу, наблюдает городской пейзаж, испытывает холод и ветер.

Третья, четвертая и пятая строфы – реализованная метафора, где личностность и субъектность персонажа словно бы исчезают, посредством мысли, глубинных размышлений он предстает некой абстракцией (почти схемой, сосудистой системой на школьном плакате или странице учебника), оказывающейся перед судом столь же абстрактного, но отчасти и антропоморфного времени. Здесь герой заменен мыслью, личность – рассуждением о ней и ее судьбе.

Шестой и седьмой катрены вновь возвращают в текст образ лирического героя-субъекта, жителя современного города, который, уйдя от абстракций, снова обретает абрис и голос героя-современника. Формы повелительного наклонения (лети, свисти, пусть молчит), повторы («слетай, слетай»), обращение («мой Петербург»), усиленное формой притяжательного местоимения, восклицательные предложения («Свисти, река!») создают

ощущение живого голоса персонажа, порождают почти слышимые звуки, звучание голоса героя.

Лети в окне и вздрагивай в огне,
слетай, слетай на фитилёчек жадный.
Свисти, река! Звони, звони по мне,
мой Петербург, мой колокол пожарный (с. 137).

В условно третьей части стихотворения доминирует не «надлом» (как в первой части), не сомнение и вопрос (как во второй), но торжество приятия жизни. И смерти.

Образы огня и фитилька, контурирующиеся в первой и второй строках, рождают узнаваемо трагический образ-символ *свечи* – человеческой жизни, ее горения и угасания. Жадный фитилек манит к себе бабочку-душу, улетающую в окно или, вздрагивая, сгорающую на огне (осколок фразеологизма «душа горит»). Строка «Звони, звони по мне <...> мой колокол...» реставрирует напоминание о романе Э. Хемингуэя и обращает к стихам Дж. Донна. Свист реки, *звуки труб* проплывающих по реке буксиров¹ и катеров, – знак проходящего (уплывающего) времени. И все вместе – река и время (ср. «Река времен» Г. Державина), волна и текучесть, время и вечность – мысли-наблюдения о жизни и смерти, о приятии последней. Приятие *смерти* на фоне отведенных до нее лет или дней *жизни*.

В подобном настроении (мирочувствовании) Бродский оказывается близок петербуржцу А. Блоку:

Узнаю тебя, жизнь! Принимаю!
И приветствую звоном щита!
<...>

¹ См. раннее стихотворение Бродского «Баллада о маленьком буксире».

*За мученья, за гибель – я знаю –
Все равно: принимаю тебя!*¹

Лирический герой Бродского принимает жизнь – и смерть – не пассивно, а активно. Не как страшущую неизбежность, а как неоценимый дар, дающий представление о диалектике человеческого (вселенского) бытия.

Потому заключительные строки стихотворения «Бессмертия у смерти не прошу...» звучат не просьбой о бессмертии (с чего и начинал поэт), а пушкинской верой в продолжение жизни «племенем младым, незнакомым»:

Пусть время обо мне молчит.
Пускай легко рыдает ветер резкий
и над моей могилою еврейской
младая жизнь настойчиво кричит (с. 137).

В стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...» Бродский еще не достиг (как будет позднее в больших стихотворениях) взаимопонимания со временем – «время обо мне *молчит...*» Процесс сближения *я* и *времени* произойдет позже. Пока же единственной утешительной мыслью поэта (лирического героя) остается «младая жизнь», продолжающая «кричать» и после его ухода².

Как было сказано выше, поэт, кажется, не затрагивает тему творчества, по крайней мере не обращается к ней напрямую. Между тем в тексте Бродского угадывается (по сути – прочитывается) отчетливая интертекстуальная аллюзия: апелляция к стихотворению Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

¹ Блок А. О, весна без конца и без краю... // Блок А. Избранное. М.: АСТ: Олимп, 2001. 526 с.

² Мотив крика многозначен: крик ребенка при рождении и крики уже родившихся и озорных детей.

Брожу ли я вдоль улиц шумных,
Вхожу ль во многолюдный храм,
Сижу ль меж юношей безумных,
Я предаюсь моим мечтам¹.

Герой Пушкина осмысляет близость последнего часа («И чей-нибудь уж близок час...»), осознает, что «дуб уединенный» переживет его «век забвенный», пытается угадать «грядущей смерти годовщину».

Лирический герой Бродского перенимает модель поведения пушкинского персонажа – его герой тоже бродит «вдоль улиц шумных» и тоже «предается» мыслям о смерти. Заметим, в том же «моем Петербурге» (не Ленинграде).

Последняя же строфа стихотворения Бродского уже явно указывает на пушкинский претекст.

В «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» звучит:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять².

«Младая жизнь» в тексте Бродского («младая жизнь настойчиво кричит») обнаруживает свой праисток, указывая на связь с Пушкиным и даже подчеркивая, акцентирую эту связь (в т.ч. архаичной формой прилагательного *младая*). Аллюзия к Пушкину заставляет понять, что, казалось бы, юный лирический субъект, кажется, еще не осознающий себя Поэтом, на самом деле

¹ Пушкин А. С. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М.: Наука, 1977. Т. 3. 495 с.

² Там же.

все-таки мерит себя «по Пушкину». Не прямо, но скрыто, потаенно позволяя себе тоже быть репрезентированным как поэт.

Ориентируясь (вольно и/или невольно) на русскую литературу, на А. Пушкина или А. Блока, между тем Бродский не ищет бессмертия в творчестве. Даже два года спустя (1963) он все еще скажет:

Мои слова, я думаю, умрут,
и время улыбнется, торжествуя,
сопроводив мой *безотрадный труд*
в соседнюю природу неживую (с. 267).

Казалось бы, права Л. А. Колобаева, когда пишет, что в своих поэтических «автопортретах» Бродский, избегая «какой-либо тени нескромности», «не касается мотива творчества»¹. Кажется, можно довериться А. М. Ранчину, что у Бродского «текст нигде не утверждает связь бессмертия и стихотворства»². Однако «подстрочник» Пушкина в стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...» свидетельствует об обратном – ранний Бродский (уже) мерил свою жизнь (и смерть) по Пушкину, в том числе по пушкинским «мечтам» о предназначении поэта и поэзии³ (напомним об аллюзии на «Весь я не умру...»).

Таким образом, подводя итоги анализу *короткого* – в 28 строк – стихотворения «Бессмертия у смерти не прошу...», можно утверждать, что постановка реального медицинского диагноза «порок сердца» сыграла базовую, фундаментальную роль в формировании философского потенциала

¹ Колобаева Л. А. И. А. Бродский: анализ поэтического текста. М.: Русский импульс, 2014. С. 140.

² См.: Ранчин А. М. Этюд о двух городах: Петербург и Венеция в поэзии Иосифа Бродского // Новый мир. 2016. № 5. С. 150–169.

³ Примечательно, что ни у Пушкина, ни у Бродского на момент написания их стихотворений еще не было детей, наследников, семьи. Тем более «странно» эта мысль могла бы звучать в строках двадцатилетнего Бродского, если бы не проступающий подтекст пушкинского стихотворения.

уже самых ранних поэтических творений Бродского. В одном из самых ранних стихотворений «Бессмертия у смерти не прошу...», скорее всего созданного на рубеже 1960 и 1961 годов, в тексте актуализируются категории жизни и смерти, времени и вечности, бессмертия физического и метафизического, причем не абстрактно измышленных и рационально (или поэтически) сформулированных, а *сердечно* (физически) пережитых и пережитых.

Поэтические категории жизни/смерти, времени/вечности с этого момента обрели в стихах Бродского собственную плоть, телесность и почти физическую реальность – собственную жизнь. Потому в более поздних больших стихах они обнаруживали естественную (почти физиологическую) органичность поэтическому тексту Бродского, оказались столь имманентными мысли и чувствованию поэта. Философия *времени* (Л. Лосев)¹, категория «*жизнь после...*» (В. Полухина)², «более или менее подлинная *метафизика*» (С. Волков)³ раннего стихотворного текста Бродского опирались на живую эмпирику его реальной жизни. Но в дальнейшем продуцировала «длинные» размышления, не ограничивающиеся локальным впечатлением, малым эпизодом, краткой сценкой, но перерастающие в *большие* протяженные раздумья о человеческой судьбе – о Жизни, Смерти, Любви, Боли.

Таким образом, продолжая рассуждения о своеобразии больших стихотворений Бродского, на примере маленького стихотворного текста «Бессмертия у смерти не прошу...» можно акцентировать, что *объем* не был категориальным критерием *длинных* стихов Бродского (или не должен быть причислен к категориальным). Реально больное сердце и страх смерти, познанный поэтом в очень юные годы (20 лет), неизбежно накладывали отпечаток на личностное самосознание формирующегося художника, поэта-

¹ Бродский был «заворожен» «проблемой времени» (Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 321).

² См.: Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников: в 2 кн. СПб.: Журнал «Звезда», 2006.

³ Волков С. Воспомявая Анну Ахматову. Разговор с Иосифом Бродским // Ахматовские чтения. Вып. 3. Свою меж вас еще оставив тень... М.: Наследие, 1992. С. 60–101. С. 93.

мыслителя, на трагический флер его мировосприятия и, как следствие, порождали в творческом мире Бродского тягу к философским раздумьям и размышлениям.

Очевидно, что воспринимать стихи Бродского можно и без знания (пред)истории того или иного текста, однако совмещение стратегии синхронии и диахронии позволяет разглядеть нюансы поэтической ткани его произведений, обнажить существенные грани его личностного мировосприятия. Обращение к раннему тексту «Бессмертия у смерти не прошу...» (1960–1961) демонстрирует, что онтологические ракурсы поэзии Бродского – в главном и сущностном – не были связаны ни с объемом его стихов, ни с временем их создания. На наш взгляд, едва ли не каждое стихотворение Бродского, даже самые ранние из них таят в себе зачатки и признаки характерных для его поэтологии больших стихотворений.

1.2. Нарастание трагических мотивов в стихотворении

«Он знал, что эта боль в плече...»

К числу ранних стихотворений Иосифа Бродского относится и стихотворение «Он знал, что эта боль в плече...» (1964), внешне не длинное, состоящее всего из 40 строк (10 четверостиший). Между тем стихотворение «Он знал, что эта боль в плече...», подобно «Бессмертия у смерти не прошу...», можно назвать рубежным – в нем отчетливо проступают трагические мотивы, переживаемые лирическим героем Бродского (как можно догадаться, и самим автором). К смертельному медицинскому диагнозу, объявленному молодому поэту, добавились и обстоятельства внешне социального плана, неизбежно нашедшие отражение в его поэзии.

1964 год стал в жизни Иосифа Бродского одним из самых драматичных, был наполнен чередой самых страшных событий.

2 января, находясь в Москве, Бродский узнал, что «Марина Басманова встречала Новый год в компании Бобышева на даче <...> в Зеленогорске»¹.

13 февраля, на следующий день после возвращения из Москвы, «три человека в штатском задержали Бродского на улице <...> и увезли в 18-е отделение милиции <...> поместив в одиночную камеру»².

18 февраля – первое заседание Дзержинского суда, по решению которого «Бродский был направлен на принудительную психиатрическую экспертизу в психиатрическую больницу № 2 на набережной реки Пряжки, где провел две недели...»³

13 марта – второе заседание суда в клубе 15-го ремонтного строительного управления (Фонтанка, 22). Бродский «приговорен к 5-ти годам принудительных работ на Севере»⁴.

¹ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 86.

² Там же. С. 89.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 92.

13–22 марта – пребывание в тюрьме «Кресты».

22 марта – этапирован на север в тюремном вагоне.

25 марта – Архангельская пересыльная тюрьма.

Середина апреля – Бродского направили «на место поселения в Коношский район Архангельской области <...> в деревн[ю] Норенская»¹.

Понятно, что человеку даже самого крепкого здоровья перенести череду таких событий было бы весьма трудно. Больное сердце Бродского не выдержало. Согласно биографической хронометрии В. Полухиной, 14 февраля 1964 года случился «первый сердечный приступ» Бродского в камере «Крестов»². Вызванный тюремный врач «вколол камфору», и заключенный Бродский остался в камере в одиночестве.

Под датой 25 мая 1964 года значится – «Болезнь в ссылке»³.

26 мая – «получил направление на ВККА для определения трудоспособности, с пометой о госпитализации»⁴.

24 июля – ссыльный болен, «обследование Бродского в Коношской райбольнице»⁵.

Все обращения Бродского к врачам и пребывание в больнице заканчивалось одним – «медицинская комиссия признала Бродского работоспособным»⁶.

Столь подробный экскурс в события 1964 года позволяет понять, насколько удручающе тяжелым было положение молодого Бродского в этот период и поверить, что его сердце действительно и ощутимо болело. Он жил все это время с болями в сердце, страдал духовно и физически.

Стихотворение «Он знал, что эта боль в плече...» было написано Бродским именно в 1964 году. И хотя в «Сочинениях Иосифа Бродского» под

¹ Там же. С. 97.

² Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 89.

³ Там же. С. 100.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 102.

⁶ Там же. С. 101.

текстом стоит дата 1964–1965 (с. 99)¹, на наш взгляд, стихотворение (по целому ряду косвенных указаний) скорее всего было написано осенью 1964 года.

Философски проявляющий себя в поэтическом тексте Бродский, в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...» оказывается очень *простым* – как в содержательном, в стилевом, так и в языковом плане. В стихотворении изображается смерть непоименованного простого героя, окружающий деревенский фон событий прост и непритязателен, видимой сложности в последних видениях и словах умирающего персонажа нет. Почти по Л. Н. Толстому: «История жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная <...>»²

Вероятно, отчасти поэтому стихотворение «Он знал, что эта боль в плече...» не привлекало внимание критиков и литературоведов. Единственная работа, касающаяся этого текста, – лингвистическая, где сербский исследователь на основе контекстуально-просодической теории Б. Лоу и в опоре на Национальный корпус русского языка прослеживает вариативность устойчивых (модальных – в дефиниции исследователя) выражений типа «Он знал, что...», сопоставляя их реализацию у Бродского и в текстах других русских писателей. Так, М. Милойкович сравнивает модальный оборот «Он знал, что...» с «Мастером и Маргаритой» М. Булгакова: «*Он знал, что* в это же время конвой ведет к боковым ступеням троих со связанными руками, чтобы выводить их на дорогу, ведущую на запад, за город, к Лысой горе...» (и т.д.) – и делает вывод о «расхождении между авторским употреблением <...> модальных выражений <...> и их семантических аур»³. На наш взгляд, в творчестве ярких художников, каковыми являются Булгаков и Бродский, вряд ли можно было бы ожидать чего-либо иного. Но, как бы то ни было, работа

¹ Здесь и далее цитаты из стихотворения «Он знал, что эта боль в плече...» приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 2. С. 98–99, – с указанием страниц в скобках.

² *Толстой Л. Н.* Смерть Ивана Ильича. URL: <https://ilibrary.ru/text/7/p.1/index.html>

³ *Милойкович М.* Иосиф Бродский: модальность как прием // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2019. № 3. С. 203.

М. Милойкович остается единственной, которая опирается на текст «Он знал, что эта боль в плече...» Потому тем более важно проследить поэтические особенности рассматриваемого стихотворения¹.

Форма наррации, которую избирает Бродский в поэтическом тексте «Он знал, что эта боль в плече...», не традиционно лирическая (от лица я-персонажа), но объективированная (как будет ясно впоследствии, характерная для «длинных» стихотворений) – повествование ведется от 3 лица, герой репрезентирован как «он».

Он знал, что эта боль в плече
уймётся к вечеру, и влез
на печку... (с. 98).

Антураж событий («ближние деревни»), «образ места» (деревенская изба, крестьянская печь), форма одежды (телогрейка) могут породить представление о том, что речь идет о персонаже стороннем, не «я»-повествователе, не alter ego автора. Именно так и представлен герой в исследовании М. Милойкович, которая пишет: «Герой Бродского – одинокий человек, который всю жизнь провел в работе»², – исходя из чего можно заключить, что о близости героя и автора речи не идет. Однако это не так.

С нашей точки зрения, Бродский сознательно уходит от субъективизма лирической наррации, чтобы объективировать рассказ, придать соотношению «я – он» больше дистанцированности и тем самым *этизировать* личностные переживания героя через их «типизацию» и прозаизацию, через разговор о себе как о другом, о личном как о внешнем. С одной стороны, глубина

¹ Объективности ради, следует упомянуть, что однократное упоминание стихотворения Бродского «Он знал, что боль в плече...» встречается в работе А. Э. Скворцова: Скворцов А. Э. «Цыгановы» Давида Самойлова: генезис и семантика // Ученые записки Казанского университета. 2015. Сер. Гуманитарные науки. Т. 157. Кн. 2. С. 215–228. Текст Бродского привлечен в качестве контекста, отчасти претекста.

² Милойкович М. Иосиф Бродский: модальность как прием. С. 203–204.

физических болей, пережитых героев, вряд ли могла быть столь точно передана сторонним наблюдателем, с другой – стратегия формальной объективации позволяла автору подняться над конкретикой событий и художественно глубже отразить их.

Для лирического текста форма *он*-наррации не характерна, она вводит в лирическое стихотворение отстраненность и повествовательность, привнося в сферу лирического переживания некую сюжетную нить, ощущение последовательности и временной протяженности изображаемого. То есть того, что в литературоведении называется балладностью (балладой), жанром лироэпического статуса с отчетливой сюжетной линией. Именно так и происходит в «Он знал, что эта боль в плече...» – лирическое элегическое чувство перерастает в балладный (сюжетный) рассказ о последних часах некоего *он*-героя, срачивая субъективное и объективное, антропологическое и антропоморфное, реальное и ирреальное, конкретное и иллюзорное. Прозаические интенции превалируют.

Повествование начинает развиваться в атмосфере реалистических событий:

Он <...> влез
на печку, где на кирпиче
остывшем примостился, без

движенья глядя из угла
в окошко, как закатный луч
касался снежного бугра
и хвойной лесопилки туч (с. 98).

Повествование исключительно предметно и реалистично: *печка, кирпич, окно, угол, даже лесопилка*. Посредством глаголов *влез, примостился, глядя*

образ героя зрительно контурирован. Между тем поэтическая семантика реалистических деталей знаменательна, характерологична и онтологична.

Кирпич на печи – *остывший*.

Герой примостился – *без движения* (причем анжамбеман, использованный в данном случае *без / движения*, акцентирует замирание, отсутствие движения героя и движения вокруг него, т.е. замирания, близкого к метафорическому умиранию).

Закрытое суженное пространство *угла* противопоставлено широкому простору за *окном*.

Луч солнца, видимый героем, – *закатный* (метафора *заката жизни*).

Бугор – с одной стороны, реалистически *снежный*, холодный, с другой – метафорически *сдвинутый*, метонимически подменяющий бугор земли на аллюзийной свежей могиле (*свежий // снежный*).

Казалось бы, лесопилка – точная объективная зримая реалья. Но и она метафорически окрашена – поэт использует эпитет «*хвойная*», то есть распиливающая хвойные стволы, но, как известно, хвоя, лапы ели – традиционный индикатор похоронного ритуала, в славянском сознании служащий синонимом пальмовых ветвей.

Образ *туч* над лесопилкой (*туч хвойной пыли*) усиливает нагнетание атмосферы темноты (*печного угла*) и сгущающихся сумерек («вечера») за окном.

Реалистический повествовательный план двух первых строф постепенно, от строфы к строфе размывается, растушевывается – в каждой последующей строфе становится все более субъективированным, выходит за пределы реального предметного мира. В повествовании актуализируются мистико-мифологические реалии. Предупреждением о внутритекстовой трансформации служит противительный союз *но*:

Но боль усиливалась. Грудь
колело. Он вообразил,

что боль способна обмануть <...> (с. 98).

Боль обретает антропоморфные черты – она «способна обмануть». Возникает стойкое ощущение диалога героя с болью: «боль / всегда учила жить...»

Союз «Но» сигнализирует, что теперь все не так, как прежде, все изменилось. Сильная, открывающая строку позиция союза («Но / боль усиливалась»), требует акустического вздоха, тем самым акцентируя семантику противительного значения союза, демонстрируя необычность и неожиданность происходящего. Ударное открытое *о* в составе союза, за которым следуют краткие, преимущественно односоставные слова (*бóль*), повторяется в последующих одно-лексемах – *грудь / он / боль² / что²* – и акцентировано «переполняет» многосоставные слова: *способна, вообразил*, в последнем из которых даже безударная позиция гласных *о* заставляет произносительно их выделить и подчеркнуть (*во-о-бразил*). Звук *о* словно пронизывает всю третью строфу, заставляя услышать (подслушать) *стон* лирического персонажа.

Гласный *о* соседствует в следующей строфе с гласным *и* – *сил, перенести, испуган, приподнял, жить*. За счет узкого и высокого гласного звука в текст привносится и начинает ощущаться острота и пронзительность боли, которую испытывает герой. Переключки *о* и *и* поэтически выстраивают звуковой ряд *языка боли*, того диалога, который герой ведет с почти персонифицированной б(Б)олью.

Каждая последующая строфа чередует гласные *о* и *и*, аккумулируя их нагнетание переходом, в том числе, звукового образа буквы *е* в звук *и* (т[*и*]перь, с[*и*]бя и др.):

Но боли не хватило дня.

В доверчивости, чьи плоды

теперь он пожинал, вина

себя <...> (с. 98)

Существительное *боль* закономерно «почти семантически» смыкается с существительным *игла*, по сути своей не трансформируя образ, но поддерживая степень остроты переживаемой героем боли.

<...> так была остра игла,
что даже и на свете том
— он чувствовал – терзать могла. (с. 98)

В стихотворение входит мотив «того света» («на свете том»), который, прежде чем быть развитым и завершённым, эксплицирует антитезу: смерть ↔ жизнь (аналоги: свет ↔ тьма, тепло ↔ холод). И в ряд намеченных в тексте контрастов вступает еще один: лето ↔ осень, тогда ↔ теперь.

Мучимый сердечной болью герой вспоминает август – покосы, заготовку сена на зиму. В ходе анализа можно было бы ограничиться констатацией этих (скорее всего) имевших место в реальности воспоминаний персонажа. Однако в контексте поэтического творчества Бродского отдельные слова, образы, мотивы нередко обретают собственную семантическую значимость, сущность, становятся *автоинтертекстами*, когда совокупный метатекст эксплицирует важные для поэта особые и особенные смыслы и ценности. На наш взгляд, одним из таких автономных образов/слов/понятий, то есть одной из маркированных автоинтертекстом у Бродского становится лексема *август* и, как следствие, производный от календарного существительного (и от Байрона¹) образ *Августы*.

Как известно, «Новые стансы к Августе» были написаны Бродским именно в 1964 году, в начале осени этого года². То есть образ Августы уже был

¹ См. подробнее: Богданова О. В. «Новые стансы к Августе» Иосифа Бродского (еще одна попытка самоубийства) // Вопросы литературы. 2023. № 3. С. 141–158.

² Там же.

актуализирован Бродским, поэтически визуализирован и образно воплощен в пространстве стихотворного текста. На наш взгляд, в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...» воспоминание об августе семантически значимо и могло служить поэту нестрогой апелляцией к образу Августы. Как и в ряде других случаев, Бродский избегает прямых сравнений и открытых сопоставлений: его страдающий от сердечной боли герой не обращается напрямую (мысленно) к возлюбленной, но словно бы невзначай вспоминает об августе, заставляя пробудить в сознании мысль о возлюбленной Августе.

Заметим, воспоминания об августе значимы для героя (и автора) не только в плане реинкарнации затекстового (и подтекстового) образа Августы, но и в попытке персонажа произнести вслух некое имя, по его словам, название «одной из ближних деревень». Трудно сказать, что имел в виду Бродский¹, но можно предположить, что в одна из коношских деревень действительно могла иметь название, созвучное с существительным *крик* (финно-угорские топонимы этих мест явно привлекали поэта). Но название деревни от «крик» порождает акционный глагол «кричать», и в тексте стихотворения актуализируется новый звуковой ряд, опирающийся теперь на согласные звуки: *вслух, потух, вверх, хотя, не находя*. Глухой согласный *x* доминирует. Его обилие в приведенных выше словах позволяет расслышать звучание последнего вздоха, точнее выдоха умирающего героя.

<...> А на
кого кричать, что свет потух,
что поднятая вверх копна
рассыплется сейчас, хотя
он умер. (с. 99).

¹ М. Милойкович отмечает: «Его [героя Бродского] последнее воспоминание – не имя, а название деревни» (*Милойкович М. Иосиф Бродский: модальность как прием. С. 205*). Фактологически это действительно так, однако, с нашей точки зрения, ассоциативно это имя-название вбирает в себя более сущностные отсылки.

Сильный голосовой звук уже не доступен лирическому герою – крик не прозвучал, но вслед за безмолвием «свет потух». Если ранее в VII строфе прозвучало упоминание «того света», то теперь существительное «свет» вступает в новую корреляцию и обнаруживает, что потухла, угасла не вечерняя заря, а «этот свет» потух, померк, исчез из сознания. Анжамбеман «хотя / он умер», реализованный в рамках двух строк, акцентированно выводит в сильную ударную позицию заключительное суждение-констатацию – «он умер», герой умер.

Примечательно, что если вернуться к предшествующим строкам стихотворения Бродского, то без малейшего ущерба местоимение в 3 лице *он* может быть заменено в них формой перволичного местоимения *я*.

[Я] знал, что эта боль в плече...

[Я] вообразил, / что боль способна обмануть...

[я] голову приподнял... (с. 98)

И только в финальной строке «он умер» в рамках реалистических координат Бродского (и весьма правдоподобных обстоятельств сердечной боли) местоимение *он* вряд ли может быть заменено на местоимение *я*.

Напомним, что прием подмены *я* на *он* в лингвистике носит название иллеизм (от лат. мест. *ille*, «тот») – речь о самом себе в третьем лице. По утверждению специалистов, иллеизм обеспечивает объективность описания, позволяет автору дистанцироваться от себя как участника изображаемых событий, т.е. предоставляет возможность посмотреть на себя «со стороны». В случае с Бродским, по нашему мнению, идея отказа от собственного *эго* и демонстрация внеличностной объективности необходима поэту в том числе и затем, чтобы логически завершить описание испытываемой, переживаемой героем сердечной боли, довести процесс до финального конца, связать изображаемые обстоятельства со смертью персонажа непосредственно и окончательно. Если в предшествующих стихах 1960-х годов Бродский нередко

подводил лирическое повествование к мысли о гипотетически возможной смерти героя («Стансы», «Шествие», «Горбунов и Горчаков», «Строфы» и др.)¹, то теперь ситуация смерти реализована видимо, наглядно, визуализировано – герой (*он*) умер. Моделируемые условия наблюдения «со стороны», присутствия латентного повествователя при уходе героя стихотворения подвигли автора произвести «личностную» субституцию *я/он* и в продолжение всего стихотворения выдерж(ив)ать *он*-наррацию, тем самым привнося в текст атмосферу экзистенциальности. Речь о себе переводится Бродским в ранг речи не о себе, внутреннее – во внешнее, субъективное – в объективное. Иллеическая стратегия изобразительного ракурса (*он* вместо *я*) позволяет поэту трансформировать восприятие, договорить то, что было бы невозможно при *я*-наррации.

Однако одновременно «заместительный» поэтический ход обеспечивает смену перспективы и в ином направлении, допускает проникновение в реалистический контекст диффузии мистического – здравые объективные факты окрашиваются и дополняются метафизическими нюансами.

<...> Только боль, себе
пристанца не находя,
металась по пустой избе. (с. 99)

Уход героя в «тот свет», переход в инобытие, сопровождается приходом в «этот свет» «олицетворенной» боли, антропоморфного образа, наделенного способностью *быть*. Полюса ранее намеченных контрастов (жизнь / смерть, свет / тьма, холод / тепло, живое / мертвое) смещаются, диффундируют, перемешиваются. Система бинарных оппозиций рушится. Сцена реальной смерти героя перерастает рамки внешнего правдоподобия, делокализуется и вбирает в себя мистические линии иномирного существования, позволяя

¹ См. об этом: Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. 175 с.

взглянуть на смерть героя с других позиций. Аксиологические рамки события раздвигаются. Бытовая картина простого мира обрастает бытийными коннотациями.

В условиях полицентрической установки текст Бродского предлагает новые коды восприятия происходящего. И на новом этапе семантизации поэтического пространства на первый план выходит интертекстуальная аллюзийность, ориентированная на имя У. Х. Одена.

В эссе «Поклониться тени» (1997) Бродский рассказывал, что именно в 1964 году в Норенской он впервые познакомился с английскими текстами Одена и ощутил ментальное родство с поэтом. Именно Оден породил в Бродском созвучную обоим художникам мысль – *«Верь своей боли...»* (подстрочный перевод Бродского оденовской строки из «Море и зеркало»). Не на уровне заимствования, но на уровне поэтической конвергенции Бродский обыгрывает эту мысль в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...» – его боль (боль его героя) обретает черты персонифицированного субъекта, она диалогически активна (она «всегда учила жить»), и именно к ней обращен мотив веры/доверия: «В доверчивости, чьи плоды / теперь он пожинал...» (с. 98). Контуры Одена проступают за строками Бродского.

Смерть *я* (частный мотив), шире – смерть *он* (объективный мотив) в оденовском контексте прирастает ощущениями боли и смерти поэтических *других* (экзистенциальный мотив). Концентрические круги семантического поля стихотворения Бродского множатся и расширяются, подчиняются «безотказному движению искусства»¹.

С появлением в тексте Бродского тени Одена смысловые сферы стихотворения «Он знал, что боль в плече...» подчиняются новым корреляциям, изменяют исходную модальную установку, делокализуют ассоциативные цепочки. Субъектная перспектива главного героя обретает более широкий аспекттивный ракурс, утрачивает смысловую однозначность и

¹ Бродский И. Поклониться тени. URL: <http://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/poklonitsia-teni-1997.html>

одновекторность. Эпизод оказывается организованным не кажущимися *простыми* реалиями, а универсальными проекциями, вбирающими в себя бытовое и бытийное, конкретное и надмирное, логически выверенное и мистически ирреальное. Субституция *я* → *он* обобщается до универсалии *я* → *они*. Смена повествовательной стратегии существенно корректирует ракурс восприятия происходящего, смещает перспективу семантико-смысловых кодов, «удлиняет» стихотворение.

Таким образом, можно заключить, что в стихотворении «Он знал, что эта боль в плече...» Иосиф Бродский весьма своеобразно воплотил характерную для его поэтического творчества тему смерти и на этом пути еще далее продвинулся в расширении пространства стихотворения, его повествовательно-нарративных возможностей. Впервые субъект лирического повествования обозначен автором не как *я*-герой, но как *он*-герой. Впервые мотив смерти переходит с уровня ожидаемой смерти/ухода на уровень изображения видимой, наблюдаемой *со стороны* картины смерти. Как показано в ходе анализа, именно переход на иллеический субститут *я/он* помогает Бродскому осуществить подобного рода трансформации, кардинально изменяет характер дискурсивного выражения, позволяет перевести уникальность *я* в бесконечное множество *он (они)*.

Осуществленная поэтом в тексте стихотворения «Он знал, что эта боль в плече...» нарративно-личностная переподстановка позволила художнику представить частное и личное в качестве надперсонального и универсально значимого, перейти из сферы индивидуального сознания в сферу общечеловеческого. Небольшое по объему стихотворение «Он знал, что эта боль в плече...» эксплицировало тенденцию удлинения поэтической сюжетики лирических текстов Бродского, приближая его к особому идиожанровому образованию – *большое стихотворение*.

Таким образом, движение Бродского в сторону отчетливо контурированного идиожанра больших стихотворений шло довольно уверенно и быстро. От онтологических проблем (на наш взгляд, самой сущностной

приметы больших стихотворений), проступавших уже в его самых ранних стихотворениях, через образование своеобразных стихотворных сюжетных повествований Бродский подходил к уникальной форме *длинного* стихотворения, наиболее адекватно служившего его поэтическому самовыражению и способствовавшего «решению экзистенциальных задач»¹.

Начиная с самых первых стихов, Бродский обнаруживал не только огромный поэтический дар, но и колоссальный философский потенциал, обращаясь к осмыслению «вечных» вопросов, над которыми тысячелетиями билась человеческая мысль. Таковыми, наряду с выше рассмотренными стихотворениями, стали циклы Бродского «Июльское интермеццо» (1961) и «Исаак и Авраам» (1963), подробно проанализированные нами в опубликованных статьях².

Подводя же самый общий итог первой главы диссертационной работы, еще раз подчеркнем, что, с нашей точки зрения, рождение идиожанра больших стихотворений не было у Бродского длительным процессом, растянутым во времени. На наш взгляд, если сместить иерархию квалифицирующих признаков жанра и *объем* не считать первой и главной констатирующей характеристикой, то о рождении больших стихотворений в творчестве поэта (или о тенденциях к ним) можно говорить буквально с самых первых его художественных опытов. Редкое стихотворение Бродского оказывалось не связанным с бытийной проблематикой³, которая требовала от него проговаривания его жизнеосмысляющих рефлексий и глубинно переживаемых чувств. С весьма незначительными оговорками следует признать, что и «маленькие» (такие, как, например, «Пилигримы») стихотворения Бродского с

¹ Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 192.

² См.: Богданова О. В., Баранова Т. Н. Джазовые стратегии в «Июльском интермеццо» И. Бродского // Филологический класс. 2023. Т. 28. № 1. С. 97–108; Богданова О. В., Баранова Т. Н. Образно-мотивное единство цикла И. Бродского «Мексиканский дивертисмент» // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 1 (янв.). С. 186–212.

³ См.: Баранова Т. Н. «Глаголы» Иосифа Бродского как метафора жизненного пути // Acta eruditorum. 2023. Вып. 43. С. 5–7.

первых его шагов в поэзии становились шедеврами – не столько в результате поэтического совершенства (хотя, несомненно, и в связи с ним), сколько благодаря глубине бытийной мысли, требующей от поэта своеобразных «длиннот» и особой «процессуальности».

ГЛАВА II

Поэтический мир больших стихотворений зрелого периода творчества

Как было показано в первой главе, *ранний* период творчества Иосифа Бродского (конец 1950-х – середина 1960-х гг.), который критиками, как правило, не связывается с жанром больших стихотворений, на самом деле уже дает возможность почувствовать тяготение поэта к *длинным* формам, отражающим особость его собственного личностного мировидения, и в большей или меньшей степени получивший реализацию в (условно) «малых» и «средних» стихотворениях. Главным и существенным показателем, приближающим «малые» и «средние» тексты к *большим*, на наш взгляд, был, как ранее указывалось, не объем стихотворения (традиционный аспект критической квалификации), но тяготение к бытийно-онтологической проблематике, постепенно вызывающий к жизни и повествовательную сюжетность стиха, его особую нарративность. По предложенным нами в первой главе поэтологическим анализам можно судить о раннем (исконном, фундаментальном) пристрастии Бродского к философичности, которая (в самом общем плане) и требует от автора протяженности в изложении мысли, своеобразного нарратива и, как следствие, удлинение стихового текста. В первой главе, связанной с ранним периодом творчества поэта, было прослежено, что уже первые стихотворения Бродского со всей несомненностью демонстрирует *суммарность* тех квалификационных признаков, на которые обращают внимание критики и которые дифференцируют большое стихотворение – объем, бытийно-онтологическая проблематика, пронизывающий текст самостоятельный (повествовательный) сюжет. Начиная с «Еврейского кладбища около Ленинграда...» (1958) и «Пилигримов» (1958–1959) вплоть до «Июльского интермеццо» (1961) и «Исаака и Авраама» (1963), эти признаки прослеживаются в текстах раннего Бродского довольно последовательно и устойчиво.

Но, переходя к зрелому периоду творчества Бродского, с нашей точки зрения, необходимо сделать некоторое – хронологическое – уточнение.

Если В. Куллэ границей завершения первого периода творчества Бродского и вызревания его поэтической зрелости называл «середины 1960-х годов»¹, то нам кажется, что можно более конкретно обозначить дату – это 1963 год, когда появились уже бесспорно *квалифицируемые* современной критикой большие стихотворения. На наш взгляд, исчислять новый – зрелый – этап творческой эволюции поэта можно (и следует) со времени создания стихотворения «Большая элегия Джону Донну».

¹ Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России. 1957–1972. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 24 с.

2.1. «Большая элегия Джону Донну» – образец классического большого стихотворения

«Большая элегия Джону Донну» (1963) признается исследователями одним из наиболее известных стихотворений Иосифа Бродского и одним из самых любимых читателем. Я. А. Гордин говорит о нем: «Я очень люблю “Большую элегию Джону Донну”. Это, по-моему, совершенно удивительные стихи, ни на что не похожие. И это один из внезапных прорывов в область мировой культуры, совершенно, казалось бы, неподготовленный...»¹

Действительно, *неподготовленной* к подобному порыву была, по существу, вся русская литературная традиция, но и сам Бродский, которому на момент написания «Большой элегии Джону Донну» было всего 22 года – датировка, сопровождающая стихотворение, «7 марта 1963 года»².

Для прослеживания этапов формирования большого стихотворения и для понимания их связи с поэзией средневекового поэта-проповедника важно ответить на вопросы: когда и как Бродский познакомился с поэзией английского поэта Джона Донна и что привлекло молодого ленинградского поэта в английской метафорической традиции? Как случилось, что Джон Донн, по словам Дж. Аарона, стал «одним из его [Бродского] домашних идолов»?³ Почему, уезжая из СССР в 1972 году, Бродский взял с собой именно «томик Джона Донна»?⁴

Опираясь на воспоминания друзей Бродского, можно предположить, что у него были различные возможности встречи с поэзией Дж. Донна. Прежде всего через весьма популярный в атмосфере шестидесятых годов роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол», эпиграфом к которому, как известно,

¹ Гордин Я. А. Трагедийность мировосприятия / инт. В. Полухиной // Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 194.

² См. об этом: Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 72.

³ Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. СПб.: Журнал «Звезда», 2006. Кн. 2. С. 421.

⁴ Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 2. С. 301 (Сюзан Зонтаг).

послужили строки из Дж. Донна: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если волной снесёт в море береговой Утёс, меньше станет Европа, и так же, если смочит край мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе»¹.

Массовым тиражом роман Хемингуэя вышел в СССР только в 1968 году в составе четырехтомника американского писателя, и был выпущен издательством «Художественная литература»². Однако уже в начале 1960-х заинтересованному советскому читателю был известен машинописный перевод романа Хемингуэя, подготовленный в Издательстве иностранной литературы к т.н. «закрытому» тиражу романа (1962) и просочившийся в массы, передававшийся из рук в руки³. Даже если Бродский не читал роман Хемингуэя в самиздате, то все равно имя Джона Донна было у него на слуху.

Непосредственное знакомство с текстами Джона Донна, возможно, произошло в начале 1961 года, когда Бродский познакомился с антологией английских поэтов XVII века, в числе авторов которой был и Джон Донн. С. Шульц рассказывает о вечере молодых поэтов-геологов (март 1961 года, ВНИГРИ, Ленинград), об участии в нем Бродского и сообщает: «Мы вышли вместе [с Бродским] из ВНИГРИ после этого вечера. Я обещал принести ему книжку Джона Донна, точнее американскую антологию английских поэтов XVII века, где было много стихов Донна <...>»⁴. Другими словами, уже в марте

¹ Хемингуэй Э. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Вече, Альд, Литература, 2002. Т. 2. По ком звонит колокол. Старик и море. 544 с. С. 5.

² Хемингуэй Э. Собрание сочинений: в 4 т. / пер. с англ. / под общ. ред. Е. Калашниковой [и др.]; [Предисл. К. Симонова]. М.: Художественная литература, 1968.

³ Работа над переводом романа Хемингуэя на русский язык началась в «Издательстве иностранной литературы» уже в 1940 году и была завершена (перевод Е. Д. Калашниковой и Н. А. Волжиной) к марту 1941 года. В условиях «испанской кампании» по распоряжению ЦК ВКП(б) перевод попал в спецхран под грифом «секретно» и должен был находиться там «до особого распоряжения». Но, как это нередко бывало в СССР, произошла «утечка» машинописной копии, и роман стал активно расходиться в самиздатских списках. См. об этом подробнее: Орлова Р. Хемингуэй в России. Ann Arbor: Ardis Publishers, 1985. С. 30.

⁴ Шульц С. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах // Звезда. 2000. № 5. С. 75–76.

1961 года имя Дж. Донна было не только знакомо Бродскому, но он проявлял явный интерес к его поэзии.

«Всерьез», по словам Бродского, он прочел стихи Дж. Донна только в 1964 году, когда С. Максудов (А. Бабеньшев) привез ему в архангельскую Норенскую подарок Л. К. Чуковской, издание «The complete Poetry of John Donne»¹.

«И тут я впервые прочел все стихи Донна, прочел всерьез... вся русская поэзия по преимуществу строфична, то есть оперирует чрезвычайно простыми единицами – это станса, четверостишие. В то время как у Донна я обнаружил куда более интересную и захватывающую структуру. Там необычайно сложные строфические построения. Мне это было интересно, и я этому научился...»²

Приведенные слова сказаны Бродским уже в эмиграции (1981), когда Дж. Донн был глубоко отрефлексирован поэтом, уже был осуществлен ряд переводов английского метафизика³, к тому времени Бродский уже «совершил путешествие по Англии по местам Джона Донна»⁴.

В приведенных словах Бродского акцент сделан на строфике Донна, на необычных для русской традиции строфических построениях. Однако едва ли можно предположить, что при знакомстве с поэзией Донна *форма* могла увлечь юного Бродского больше, чем *содержание*. Вероятно, Дж. Донн оказался чем-то близок Бродскому.

«Неформальный» интерес Бродского к поэзии Донна был столь велик, что в те годы из-за рубежа ему неизменно привозили и дарили издания английского поэта-проповедника. Так, уже упоминалось, что в руках

¹ *Donne J. The complete Poetry of John Donne / ed. Ch. M. Coffin. New York, 1952. 594 p.*

² *Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухина. 3-е изд. М.: Захаров, 2007. С. 163.*

³ В частности, шесть текстов Дж. Донна для серии «Литературные памятники». В 1965 году после возвращения поэта из архангельской ссылки Д. С. Лихачев добился заключения договора на перевод Бродским сборника «Поэзия английского барокко» (см. об этом: *Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39*). Работа завершена не была.

⁴ *Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 225.*

Бродского побывала антология английских поэтов XVII века (1961), уже был назван сборник «The complete Poetry of John Donne» (1964), о подарке в виде «тома Джона Донна» рассказывает Натали Спенсер («Мы послали ему [Бродскому] через Ахматову том Джона Донна...»¹, 1965). По насыщенности изданий Дж. Донна, которые собирались в библиотеке Бродского, можно предположить, что современник Шекспира обратил на себя внимание молодого поэта не только формой, но и содержанием, еще точнее – мирозерцательной установкой, особенностями мировосприятия, поразившими Бродского и оказавшимися ему родственными. Можно предположить, что и форма, и содержание поэзии английского метафизика обсуждались в кругу молодых друзей-литераторов, на комаровской даче А. А. Ахматовой, в семье литературоведа-пушкиниста Б. В. Томашевского (напомним, что Томашевский тоже переводил Дж. Донна и его записи об английском средневековом поэте были использованы как предисловие к сборнику стихов Донна²).

О стихах Дж. Донна Бродский уже позже говорил: «...читая Донна или переводя, учишься *взгляду на вещи...*» (выд. нами. – *Т. Б.*)³. И еще: «...у Донна мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной, то есть перевод бесконечного в конечное <...> Это <...> как бы выражение серафического порядка. Серафический порядок, будучи поименован, становится реальной». И итог рассуждений Бродского: «...это замечательное взаимодействие и есть суть <...> поэзии»⁴.

Если попытаться интерпретировать последние слова Бродского, то речь должна идти о медитативности поэзии Дж. Донна, о метафизике его текстов,

¹ Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. 2. С. 301.

² Томашевский Б. В. Поэзия Джона Донна // *Донн Дж. Стихотворения* / пер. с англ. Б. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1973. 168 с. С. 5–17. Переводы Б. В. Томашевского вошли и в академическое изд.: *Донн Дж. Стихотворения и поэмы* / изд. подгот. А. Н. Горбунов, Г. М. Кружков, И. И. Лисович, В. С. Макаров; отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2009. 567 с.

³ Бродский И. Книга интервью / сост. В. Полухина. 3-е изд. М.: Захаров, 2007. С. 163.

⁴ Там же.

о метафоризме его видения – что, собственно, и привлекло молодого (начинающего, но по-своему зрелого) поэта в необычных текстах (стихах и прозе) средневекового проповедника. Формы и содержание метафорических текстов Дж. Донна оказались притягательны для Бродского.

В подобной, столь насыщенной Донном атмосфере искать непосредственный импульс, послуживший к созданию в 1963 году «Большой элегии Джону Донну»¹, вероятно, нет необходимости – как видно, в сознании Бродского, начало 1960-х было густо пропитано духом поэзии Донна.

К анализу «Большой элегии Джону Донну» обращались многие исследователи (Д. Бетеа, В. Куллэ, М. Крепс, В. Иванов, А. Нестеров, Ю. Иваск, И. Шайтанов, О. Половинкина, И. Снегирев, Л. Федорова, Д. Терешкина, О. Капец и В. Капец, Т. Глебович, А. Алевич и др.). Однако в своем анализе, как правило, ученые исходят из того, что Бродский знал и хорошо понимал поэзию Дж. Донна, тогда как на момент создания «Большой элегии...» единственным печатным источником для него служила ранее упомянутая антология английской поэзии XVII века². К тому же, поскольку С. Шульц называет антологию «американской», можно предположить, что она была на английском языке, а Бродский на тот момент еще недостаточно хорошо знал английский. Потому весьма интересные сопоставления текстов Дж. Донна и «Большой элегии...» Бродского, которые предлагают в своих работах, например, Д. Бетеа или А. Нестеров, носят несколько искусственный характер, ибо принцип диахронии нарушается: исследователи приписывают Бродскому то знание, которого у него ко времени создания элегии еще не было, не могло быть³.

¹ Сам Бродский (скорее всего, ошибочно) называет 1962 г. «Я сочинял это, по-моему, в шестьдесят втором году...» См.: *Померанцев И., Бродский И.* Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арион. 1995. № 3. С. 15.

² Бродский позже признавался, что на момент создания «Большой элегии Джону Донну» знал только «какие-то отрывки из его проповедей и стихи, которые обнаружили в антологиях». См.: *Померанцев И., Бродский И.* Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арион. 1995. № 3. С. 15.

³ То же можно сказать и о наблюдениях Д. Ригсби. См.: *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the postmodernist elegy. Hamilton College. Ph. D. Thesis, 1996. P. 67.

В «Большой элегии Джону Донну» сразу обращает на себя внимание перитекстуальная особенность – жанровое определение, предложенное Бродским, *большая элегия*, где все квалифицирующие элементы жанровой номинации примечательны.

Как известно, в переводе с греческого *элегия* (ἔλεγος) означает «жалоба», «жалобная» лирическая песня, грустные философские размышления о смысле человеческого бытия¹. В русской литературе классическими признаны элегии В. Жуковского, К. Батюшкова, Н. Языкова, А. Пушкина и любимого Бродским Евг. Баратынского (напр., «Осень»²).

Традиционно элегия – небольшой по объему жанр. Между тем Бродский дефинирует свою элегию как «большую» – «*Большая элегия Джону Донну*», скорее всего в подражание самому Донну, чьи элегии действительно непривычно велики по объему³. Более того, адресация – *Джону Донну* – заставляет вспомнить о жанре *послания*, которому был привержен Донн. То есть жанровые каноны *элегий*, с одной стороны, исходно трансформированы, с другой – с очевидностью формально ориентированы на Дж. Донна, на особенности его самобытной поэзии.

В этой связи необходимо сделать небольшое отступление и напомнить, что поэзии Бродского свойствен жанр большого стихотворения. Сегодня стало привычным утверждение, что определение большое стихотворение было введено в практику бродсковедения Я. А. Гординым⁴. Однако использование жанровой дефиниции «*Большая элегия Джону Донну*» заставляет предположить, что квалифицирующее определение стихотворений как

¹ См. об этом: Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. Н. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 466; *Квятковский А.* Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 350; и др.

² По справедливому замечанию И. Снегирева, «*Большая элегия Джону Донну*» «обнаруживает композиционное и смысловое сходство» с «*Осенью*» Баратынского (см.: *Снегирев И. А.* Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «*Большая элегия Джону Донну*». С. 235).

³ См., напр., элегии «*Разлука с нею*» или «*Разнообразие*» (обе в пер. Б. В. Томашевского): *Донн Дж.* Стихотворения и поэмы. М., 2009. С. 69–71, 77–79.

⁴ *Гордин Я. А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. М., 2010. С. 25, 46–47, 149, 168–169, 192–194, 198–200, и др.

больших (еще до акцентуации этого особого жанра Я. Гординым) не вполне осознанно эксплуатировалось и самим Бродским. Так, например, о собственных *больших стихотворениях* вскользь, не акцентируя внимания на их жанровой природе, упоминает Бродский в письме к И. Н. Медведевой-Томашевской от 19 января 1964 года из архангельской ссылки¹: «Самое горькое <...> что я не могу здесь [в Норенской] писать свои главные стихи. Для этого нужна все же какая-то ясность, которая совсем невозможна <...>. Часть этих *больших стихов* я написал летом у Вас на канале, а часть осенью в Комарово. С тех пор силы земли (и неба!) на меня весьма ополчились, и только сейчас похоже на отбой <...>»² (выд. нами. – Т. Б.).

Заметим, Бродский использует определение *большие стихотворения* нейтрально и так, что в цитируемом контексте оно вступает в синонимическую связь с другим квалификационным эпитетом – «главные» («*главные стихи*»). То есть большими поэт называет те из своих стихов, которые видятся ему главными, и речь у Бродского, несомненно, идет не столько (или не только) об объеме стихов, сколько об их ценностной составляющей. Объем – признак формальный, поверхностный; аксиология – признак сущностный, глубинный. Бродский понимает большие стихотворения как стихотворения *главные*, их дифференцирующий признак не в объеме (= длине, количестве строк), но в содержании и характере исполнения, в мысли, которая пронизывает текст. По словам Бродского, структурирует «большие стихотворения» – «развитие мысли, тезиса, содержания»³.

Соглашаясь с квалификационными признаками больших стихотворений, предложенными Я. А. Гординым, добавим, что этот необычный жанр был сгенерирован Бродским, вероятно, по модели *больших элегий* Джона Донна: вначале – *большая элегия*, позже – *большие стихотворения*.

¹ Напомним, что муж И. Н. Медведевой, литературовед Б. В. Томашевский, тоже увлекался Дж. Донном, делал поэтические переводы его любовных элегий. Не зная этого Бродский не мог. Семья Томашевских – еще один источник знаний Бродского о поэзии Донна.

² URL: <https://www.liveinternet.ru/users/5342335/post406641833/>

³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд. «Независимая газета», 1998. С. 160.

Если принять к сведению приведенные выше слова Бродского из письма И. Н. Медведевой о значимости жанра больших стихотворений, то по аналогии это суждение можно транспонировать и на «Большую элегию Джону Донну» – не просто «большую», но «важную» и «главную», по Бродскому. Детерминирующий признак элегии словно бы маркирует «Большую элегию...» и ставит ее в число *важных* текстов Бродского, пронизанных поэтическими – конститутивными для автора – интенциями. Можно предположить, что на *раннем* этапе, когда поэтические каноны, принципы и стратегии Бродского еще только формировались, контурировались, начинали обретать особую «бродскую» самобытность, *большой* жанр (элегии, послания... стихотворения) способствовал поиску особых форм самовыражения молодого поэта. «Большая элегия Джону Донну», несомненно, была одной из первых на этом пути¹.

Показательно, что в связи с воспоминаниями о раннем этапе знакомства с Дж. Донном Бродский использует «школьную» терминологию: «В общем, вольно или невольно, я принялся заниматься тем же, но это не в порядке соперничества, а в порядке, скорее, *ученичества*. Это, собственно, главный *урок*»². Можно поверить, что поэзия Дж. Донна становилась для него *школой*, не случившимся в его жизни университетом. Между тем несколько странно выглядит ученичество в тех обстоятельствах, о которых сам Бродский сообщал: «Я сочинял это [“Большую элегию Джону Донну”], <...> зная о Донне *чрезвычайно мало*, то есть *практически ничего*»³ (выд. нами. – Т. Б.).

Можно добавить следующее: «<...> это стихотворение *целиком основано* на знаменитом эпитафье к хемингуэевскому “По ком звонит колокол”. У меня было какое-то представление о том, кто такой Джон Донн;

¹ Ср.: «На жанровом смещении, “осовременивании” элегического пространства в элегии Бродского строится поэтический эффект» (*Снегирев И. А.* Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну». С. 235).

² *Померанцев И., Бродский И.* Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арион. 1995. № 3. С. 15.

³ *Бродский И.* Книга интервью. М., 2007. С. 126.

я знал, что он был проповедником, поэтом и т.д. Но читал я его не много»¹
(выд. нами. – Т. Б.).

Последнее означает, что *учеба* у Дж. Донна для Бродского на самом деле не была в полном смысле слова учебой. Ученичество Бродского основывалось на домысливании, додумывании, на *предчувствии* Дж. Донна. А еще точнее – на предчувствии самого себя. «Большая элегия Джону Донну» – не столько следование Донну (о чем неизменно пишут исследователи²), но попытка самоидентификации, выработки неких поэтических принципов и стратегий, которые Бродский тонко улавливал в поэзии Донна, но учительский образец которого носил весьма нечеткие черты. По домысленному донновскому образцу молодой поэт контурировал собственное поэтическое кредо. Потому, на наш взгляд, анализ «Большой элегии Джону Донну» следует вести более локально, «изолированно», без вольных (искусственно навязываемых) апелляций к незнакомым тогда молодому поэту текстам Дж. Донна, но в опоре на атмосферу и поэтический опыт Бродского начала 1960-х годов, с учетом его внутреннего поэтического развития.

Как правило, приступая к анализу «Большой элегии Джону Донну», исследователи высказывают суждение, что Бродский, обращаясь в элегическом послании к умершему поэту-метафизику средневековья, унаследовал от него и реализовал образ-метафору «сон // смерть»:

Джон Донн уснул, уснуло все вокруг.
Уснули стены, пол, постель, картины,
уснули стол, ковры, засовы, крюк,
весь гардероб, буфет, свеча, гардины.
Уснуло все <...> (с. 231).

¹ Там же. С. 188.

² См., напр., А. Нестеров: «Это “ученичество” у Донна и метафизиков дало весьма богатые плоды» (*Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии»*. URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3).

Так, американский исследователь Д. Бетеа пишет об атмосфере «ноуменального мира, сна/смерти»¹, унаследованных от Дж. Донна. А. Нестеров говорит об ассоциациях к «смертельным» образам распятия и зимы: «...зимнее оцепенение есть сон смертный, за которым не следует Воскресение <...> по нарастающей, вводится тема равнодушия – забвения – смерти»². Д. Ригсби полагает, что мотив смерти в «Большой элегии...» восходит к мотивам предсмертной проповеди Донна «Схватка смерти, или Утешению душе, ввиду смертельной жизни, и живой смерти нашего тела»³.

Между тем до сегодняшнего дня не установлено, какая именно антология английской поэзии побывала в руках Бродского и какие немногочисленные стихи Дж. Донна он мог прочесть в ней (присутствовал ли в них образ сна-смерти). Можно предположить, что в антологию были включены прежде всего элегии Донна о любви. Во-вторых, метафора «сон-смерть» достаточно традиционна и широко представлена в мировой литературе и культуре⁴. Бродский не мог не знать ее, потому она обнаруживается в его самых ранних стихах. Например, в январе того же 1963 года Бродский написал стихотворение «На смерть Роберта Фроста»:

Значит, и ты уснул.

Должно быть, летя к ручью,

¹ *Bethea D. M.* Joseph Brodsky and the creation of exile. P. 96. В качестве претекста исследователь указывает на «Обращения к Господу в час нужды и бедствий» Дж. Донна, в т.ч. на медитацию XVII.

² Нестеров полагает: «"Медитации", как и "Схватка смерти", – неотъемлемая часть почти любой антологии, где представлены прозаические фрагменты Донна, и когда Бродский говорит, что к моменту создания "Большой элегии" какого-то Донна он фрагментарно знал, мы можем с уверенностью предположить, что указанный нами текст был ему известен» (*Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annestеров/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3). Между тем, повторим, состав «американской» антологии нам не известен, «уверенными» мы быть не можем.

³ *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the postmodernist elegy. Hamilton College. Ph. D. Thesis, 1996. P. 67.

⁴ На это обстоятельство указывали исследователи А. Нестеров, И. Снегирев и др.

ветер здесь промелькнул,
задув и твою свечу (с. 229) –

где метафора «сон/смерть» открывает повествование (*На смерть... / ...ты уснул*).

Обратим внимание: в приведенных строках из «На смерть Роберта Фроста» лирический герой использует усилительные союзы (почти частицы) – «и ты уснул», «и твою свечу», словно бы продолжая тот обширный ряд, в котором «уснули» многие («великих... ряд», с. 229), тем самым расширяя границы действия метафоры «сон-смерть» и встраивая знакомую (но и свою) метафору в мировой контекст, далеко не только донновский, но (в том числе) и фростовский.

Что касается мотива смерти, по мысли исследователей, весьма близкого Дж. Донну, то и он к тому времени уже прочно вошел в сознание, мироприятие и, как следствие, в поэтические тексты Бродского. Как известно, в конце 1960 года двадцатилетнему Бродскому был поставлен тяжелый диагноз – «порок сердца»¹. В стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...» (1960–1961) лирический герой, поэт и человек, элегически грустно размышляет о трагичности судьбы, о времени и о себе:

Да. Времени – о собственной судьбе
кричу всё громче голосом печальным.
Да. Говорю о времени себе,
но время мне отвечает молчаньем... (с. 137).

Предлагаемые проекции бродсковедов, кажется, объективны, доказуемы, релевантны – образы-мотивы сна, смерти, сна-смерти действительно присутствуют в поэзии Бродского начала 1960-х и, может быть,

¹ Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 44.

действительно коррелируют с антологическим Дж. Донном. Между тем всему этому противоречит то обстоятельство, что, если внимательнее погрузиться в текст «Большой элегии Джону Донну», окажется, что в элегии Бродского эти мотивы работают не вполне традиционно – не по Дж. Донну, духовному поэту и проповеднику-англиканцу, не по традиции русской или западноевропейской литературы.

При чтении текста «большой элегии» становится ясно, что герой Бродского Джон Донн погружен именно в сон – не в смерть. Применительно к «Большой элегии...» однозначно, без сомнения о сне, а не о смерти героя Донна говорит только хорошо чувствующий стихи Бродского Я. А. Гордин. С неким сомнением (вопросом) о сне пишет А. Нестеров: «<...> пространство вновь сжимается до комнаты – точнее – до тела *спящего* (?) поэта...»¹ (выд. нами. – Т. Б.). У Бродского герой действительно заснул, чтобы утром проснуться, точнее «и он проснется днем» (с. 235), им будут завершены еще не оконченные вирши («Но ждут еще конца два-три стиха...» (с. 235)), «кафтан» окажется на его плечах.

Тогда отчего так настойчиво бродсковеды говорят о мотиве смерти в «Большой элегии...», почему именно эта тематическая грань оказывается наиболее острой?

Начало стихотворения Бродского действительно настойчиво формирует аллюзии к образу сна-смерти: морральные знаки, символы, геометрии трагически окрашивают атмосферу сна героя.

Уснуло все. Окно. И снег в окне.
Соседней крыши белый скат. Как скатерть
Ее конек. И весь квартал во сне,
разрезанный оконной рамой насмерть (с. 231).

¹ Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3

Поэтические средства, использованные Бродским, ориентированы на сон=смерть. Так, в русском сознании *снег* укрывает землю зимой, когда вся природа засыпает, умирает (как многократно зафиксировано в поэтических текстах отечественных классиков). Эпитет «белый» характеризует не только цвет снега, но в словосочетании «белый скат» (аллюзийно почти «белая скатерть») рождает представление о погребальном белом покрывале, используемом в похоронном обряде. Акцентированный художником оконный *крест* разрезает пейзажную картину за окном *на смерть*.

Мотив смерти поддерживается и следующими строками:

Уснуло всё. Лежат в своих гробах
все мертвецы. Спокойно спят (с. 232).

Предчувствие «мертвого сна», порожденного строками выше, теперь утверждается номинативом *мертвецы*, соположенным с глагольным действием *спят*.

Мертвый и живой мир обретают общие (единые) качества, уподобляются, уравниваются (формально – следуют через запятую):

Спят звери, птицы, *мертвый мир*, *живое* (с. 232).

Завершающая первую часть элегии строка –

И больше звуков нет на целом свете (с. 232).

– с акцентом на конечном *целом свете* словно бы подводит итог всему: мертвым сном заснул весь мир, целый свет.

Поэтический мир элегии как будто бы охватила мертвенная тишина, смертельный покой – однако, как было сказано ранее, герой Джон Донн «проснется днем» – он не умер, он уснул.

В этой связи возникает новый вопрос: что же происходит в мире элегического Донна? Ответ очевиден, но неожидан – в силу вступает далеко не христианское мировосприятие: душа покидает тело героя Донна во время его сна. Позже, возвращаясь ко времени знакомства с поэзией Донна и периоду написания «Большой элегии...», Бродский скажет: «Мне казалось, что я более-менее все это понимаю»¹. Сам Бродский и современные интерпретаторы, как правило, делают ударение на слове «понимаю». Однако, вполне вероятно, что ключевым может оказаться слово «казалось». Складывается впечатление, что Бродскому действительно только «казалось», что он «это понимает...», т.к. в христианской традиции, к которой принадлежит и англиканская церковь, душа героя Джона Донна во сне не могла покинуть тело проповедника, как и любого христианина. По христианскому канону душа расстается с телом единожды – в момент смерти, когда навсегда оставляет телесную плоть.

Молодому Бродскому, в начале 1960-х погрузившемуся в изучение духовных практик (как известно, именно тогда он постигал Ветхий и Новый Завет²), вероятно, был интересен опыт ислама или индуизма – представление о «краткой» ночной смерти. Именно в нее (действительно в смерть-сон) погружает Джона Донна Бродский, упуская из виду, что подобная практика не могла быть связана с образом духовного лица, англиканского священника (как и любого христианина) и которая, с очевидностью, отсутствует в стихах и проповедях Донна. Иными словами, Бродский не следует мирообразу Дж. Донна, но фантазирует, играет с душой Донна, ищет разговора с новой для него сущностью³. Если в стихотворении «На смерть Роберта Фроста» Бродский был вполне традиционен в мотиве сна-смерти, то в «Большой элегии

¹ Бродский И. Книга интервью. М.: Захаров, 2007. С. 188.

² Бродский И. Интервью со Свенем Биркерстом // Звезда. 1997. № 1. С. 91.

³ По собственному признанию Бродского, впервые понятие *душа* как героиня появилось у него в «Зофье» в 1962 году (см.: Бродский И. Сочинения: в 4 т. СПб: Пушкинский фонд, 1992. Т. 1. С. 175). Однако вполне соотносимыми с «Большой элегией Джону Донну» оказываются и строки из «Теперь все чаще чувствую усталость...» (1960), где присутствуют образы души, птиц, гнезд, небытия, смерти. Достаточно привести в пример строку-вопрос: «Скажи, душа, как выглядела жизнь, / как выглядела с птичьего полета...» (с. 27).

Джону Донну» его апелляция к имени и образу героя аббата Донна носит почти оксюморонный характер – поэт соединяет несоединимое.

Вряд ли можно себе представить, что, создавая большую элегию, Бродский не осознавал недопустимости краткой «ночной» смерти героя-проповедника Донна (Бродский помнил о его сане, о его служении, «аббатстве», что эксплицируется в вопросах героя Донна к неизвестному голосу-плачу – «Но чу! Ты слышишь – там, в холодной тьме, / там кто-то плачет, кто-то шепчет в страхе» (с. 233)). Более того, начало элегии, впоследствии ее первая часть¹, возможно, и создавалась как обращение именно к усопшему Донну, однако *неожиданная мысль*² о возможности диалога с душой могла (должна была) увлечь молодого поэта, размышляющего о смерти, и внести коррективы в логику развития поэтического сюжета – Бродскому было интересно вступить в разговор с душой, через ее посредство коснуться метафизических вопросов, его волновавших, задуматься о собственной (уже диагностически обозначенной) смерти.

На наш взгляд, до определенной меры убедительно звучит предположение, высказанное А. Нестеровым, что «образцом» смоделированной Бродским ситуации ночного разговора тела и души, героя и души, послужил цикл Н. Гумилева «Душа и тело»³. Диалогическая ситуация «душа / тело» действительно сопоставима в текстах, но только отчасти, мотива ночного выхода души за пределы тела у Гумилева нет. У Гумилева душа, ранее пребывавшая в «мерцающем <...> планетном хоре», на какое-то время обрела свое место в «человечьем теле» («Зачем открыла я для бытия / Глаза в

¹ Некоторые исследователи первую часть называют «экспозицией», напр., А. Нестеров. Однако, на наш взгляд, эта дефиниция не верна, значение первой части существенно преодолевает пределы экспозиции.

² По словам Бродского, после многочисленных вопросов героя Донна, обращенных к ангелам, херувимам, архангелу Гавриилу, св. Павлу, Господу, «тут-то я [он] и остановился, не зная, что делать дальше» (выд. нами. – Т. Б.). См.: Померанцев И., Бродский И. Хлеб поэзии в век разброда. С. 15.

³ Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3

презренном человеческом теле?»¹), но ее угнетает это прибежище, и она мечтает вновь вернуться в хоровую высь. То есть интерпретация Гумилева вполне традиционна для христианского сознания – ситуация Бродского иная, обостренная, неканоническая, «над Господом»².

Мысли о характере и законах взаимосвязи плоти и души словно бы отвлекают, уводят Бродского от осознания парадоксальности обстоятельств «ночной» смерти – невозможная для христианина Донна ситуация переходит в статус условной, проектируемой лишь для того, чтобы дать возможность поэту поразмышлять в направлении *сшивания* (от «сшить», с. 233) разнородных сущностей – души и плоти.

На вопросы пробудившегося героя Донна («лишь я один глаза открыл» (с. 233)), обращенных в глубокую тьму, отвечает только донновская душа, на ночные часы поднявшаяся ввысь.

Нет, это я, твоя душа, Джон Донн.

Здесь я одна скорблю в небесной выси... (с. 234).

И скорбная тревога души Донна о том, что она

<...> создала своим трудом

тяжелые, как цепи, чувства, мысли (с. 234),

которые не позволят Донну подняться над миром:

Но этот груз тебя не пустит ввысь (с. 234).

¹ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы / сост., подг. текста и прим. М. Эльзона. СПб.: Академический проект, 2000. С. 329.

² По воспоминаниям Я. А. Гордина, после знакомства с «Большой элегией Джону Донну» Д. Бобышев произнес при их встрече: «Читал? – Иосиф уже на самого Бога замахнулся» (Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. М., 2010. С. 39).

Примечательно описание «выси», в которую стремится умчаться душа и которая столь соблазнительна для Донна:

откуда этот мир – лишь сотня башен
да ленты рек, и где, при взгляде вниз,
сей страшный суд почти совсем не страшен.
И климат там недвижим, в той стране.
Откуда всё, как сон больной в истоме.
Господь оттуда – только свет в окне
туманной ночью в самом дальнем доме (с. 234).

То есть высь, о которой скорбит душа Джона Донна, – это не небесный «светлый Рай» (с. 234), не горние сферы обитания Бога, она выше, она над всем, даже над Господом. В таком понимании заоблачной выси Бродский вновь оказывается наследником не видений священника Джона Донна, а собственных фантазий, его субъективных представлений о том, что «выше нас».

Более того, Бродский воспроизводит «высь» не по следам Донна, но Евг. Баратынского, поразившую его в «Запустении».

В беседе с С. Волковым Бродский восторженно восклицал:

«Какая потрясающая дикция:

Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьев...

Какая потрясающая трезвость по поводу того света!»¹

Вслед за Баратынским Бродский создает образ своего «того света» – «страны», где царит «несрочная [*вечная*] весна» и «климат неподвижен», где «разрушения» нет и где не скудеют «ленты рек». Где «страшный суд <...> совсем не страшен...» (с. 234–235). Эта страна вне всего, над всем.

По наблюдениям Я. А. Гордина, этот образ возник у Бродского уже на рубеже 1962–1963 годов – Бродский выработал «утопическую идею “блаженной страны”, страны, “где нет смерти”»², идеальный образ, возникший в его стихах в продолжение традиции русской поэзии (Баратынского, Языкова, Пушкина, Лермонтова). Именно таковой и оказывается «высь» в «Большой элегии...» – баратынской, не донновской.

Если у Дж. Донна любое моление (в том числе знаменитое XVII, использованное Хемингуэем) пронизано признанием величия и всевластия Господа, то у Бродского *высь* «блаженной страны» столь далека и высока, что оттуда Господь – только малая точка света в самом дальнем окне. Элегическая *высь* Бродского недостижима иная – в ней все недвижно, там «всё – вдали» (с. 234).

Душа Донна плачет у Бродского о том, что соединение ее, души, и плоти невозможно в вышине:

Ну, вот я плачу, плачу, нет пути.

Вернуться суждено мне в эти камни.

Нельзя прийти туда мне во плоти.

Лишь мертвой суждено взлететь туда мне.

Да, да, одной. Забыв тебя, мой свет,

В сырой земле, забыв навек, на муку

бесплодного желанья плыть вослед,

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 229.

² Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. М., 2010. С. 167.

чтоб сшить своею плотью, сшить разлуку (с. 234–235).

Бродского (не пастыря Дж. Донна) тревожит мысль о невозможности душе оказаться на высоте во плоти, Донну – достичь вместе с нею высоких далей. Вновь ракурс смертного мотива оказывается не каноническим, не христианизированным, не донновским.

Звучит главный вопрос элегии: «...кто же с нами нашу смерть разделит?» (с. 235). Согласно образному ряду метафоры Бродского: кто сошьет соединительную ткань между душой и телом?

Ответ жесток и трагичен: «Дыра в сей ткани...» (с. 235). Если А. Нестеров видит в образе *дыры* проявление мотивов пустоты и Богооставленности¹, то, с нашей точки зрения, речь идет не о Боге или о вере, но о непреодолимом одиночестве человека, онтологически-бытийном одиночестве.

Бродский не только не следует за Донном, но высказывает совершенно противоположные – не клерикальные и не донновские – суждения. «Серафические дали» Бродского разворачиваются в совершенно ином направлении.

Что касается мотива тяжести («груза») мыслей, которые не пускают героя Донна ввысь, то и эта идея не была исключительно донновской, но уже эксплицировалась в поэзии Бродского, заметим, Бродского раннего. Достаточно вспомнить его «Пилигримов» (1958–1959), чтобы понять, что *мысли* давно числились среди персонажей поэзии Бродского – мысли как герои, мысли как субъекты и объекты его поэтических размышлений. Напомним, что с введением в перитекст стихотворения «Пилигримы» эпиграфа из сонета Шекспира², восприятие текста Бродского принципиально трансформировалось: шекспировский эпиграф подсказывал, что поэт говорил

¹ *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3

² «Мои мечты и чувства в сотый раз / идут к тебе дорогой пилигримов. *В. Шекспир*» (с. 21).

не о людях-пилигримах, странствующих по свету, но о странствиях мысли, о мыслях-пилигримах¹. Тяжесть пути мыслей-пилигримов Бродского соотносима с тяжелым грузом тех мыслей героя Донна, которые удерживают его на земле в «большой элегии». Почти за пять лет до «Большой элегии Джону Донну» Бродский в «Пилигримах» на протяжении всего стихотворения последовательно разворачивает единую емкую – собственную – метафору².

Исследователи говорят, что номинативный перечислительный ряд, бесконечный перечень предметов, образов, деталей, формирующих элегию Бродского, – тоже от Дж. Донна, от английского модернизма: «Донн <...> поэт, культовый для англоязычного модернизма <...> Влияние модернистской поэтики проявляется в “каталоге вещей”, переводящем характерную для элегии обособленность частного бытия в подчеркнутую бытовую план <...> Этот перечень, созданный с помощью ряда существительных и двух-трех повторяющихся глаголов, крайне нетрадиционен для русской поэзии, само увлечение “вещью” – одна характерных черт англоязычного модернизма начала XX века»³.

Однако и здесь возникает элемент несогласия – представляется, что правильнее было бы говорить о внимании Бродского к детали, вещи и их множественности не в связи с Донном или английским модернизмом, но приложимо к русскому модернизму, например, к точности и предметности

¹ См. об этом подробнее: *Богданова О. В., Власова Е. А.* Поэтические миры Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. С. 5–28.

² По мысли А. Нестерова, идея тяжести мыслей почерпнута Бродским из уже упомянутого триптиха Н. Гумилева «Душа и тело» («тяжелые, как цепи, чувства, мысли» у Бродского в «Большой элегии» восходят к Гумилеву), как и из донновского «Обращения к Господу в час нужды и бедствий» – «<...> поэтому “гумилевская” аллюзия может быть дополнительной, но не обязательной». См.: *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3

Применительно к Гумилеву может быть обозначена и еще одна аллюзия – жанровая. В ходе бесед с А. Ахматовой о Гумилеве в поле зрения Бродского могли оказаться и «большие» гумилевские тексты: напр., перевод «Из “Большого завещания”» Ф. Вийона. Собственный бродский жанр – *большие стихотворения* – обрастает отсылками, переключками, сопоставлениями.

³ *Снегирев И. А.* Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 236.

акмеистов (напомним, Бродский уже был знаком с А. Ахматовой, в том числе и через нее погрузился в перечислительные ряды-образы Н. Гумилева, О. Манделштама и др.)¹. Надо заметить, что и в поэзии самого Бродского перечисления, пусть и не такие «длинные», но уже присутствовали и до «Большой элегии...», хотя бы в уже упомянутых «Пилигримах», «Зофье» и др.²

Вернемся к еще одному обстоятельству и напомним, что о «Большой элегии Джону Донну» Бродский говорил, что она целиком основана на знаменитом эпитафье к хемингуэевскому «По ком звонит колокол...»³ В стихотворении «Бессмертия у смерти не прошу...» (рубеж 1960 и 1961 гг., то есть за два или три года до «Большой элегии...») актуализирован тот же мотив – мотив колокольного звона («звони <...> мой колокол...»; с. 229) – причем узнаваемо хемингуэевский, не донновский.

Последнее утверждение весьма важно для интерпретации «Большой элегии Джону Донну». Дело в том, что в 1960-е, когда речь заходила о романе Хемингуэя «По ком звонит колокол...», то обычно и многим воспроизвести целиком по памяти достаточно громоздкий эпитаф был сложно и из него цитировались только последние строки, точнее строка – «...не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе»⁴. Усечение эпитаф приводило к тому, что смысл суждения Дж. Донна деформировался: если Донн считал, что «нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши...»⁵, то изоляция последних строк хемингуэевского эпитаф приводила к тому, что высказывание обретало иной

¹ Еще раньше номинативные ряды *пред*-модерниста Фета.

² Вспомним совет, данный Бродскому Евг. Рейном: «Иосиф... в стихотворении должно быть больше существительных, чем прилагательных и глаголов. Хорошее стихотворение – это такое стихотворение, что, если ты приложишь к нему промокашку, которая убирает прилагательные и глаголы, а потом поднимешь ее, бумага все-таки будет еще черна, там останутся существительные: стол, стул, лошадь, собака, обои, кушетка...» Это, может быть, единственный или главный урок по части стихосложения, который я в своей жизни услышал» (Русская мысль. 1983. № 3450, 3 февраля. С. 9).

³ Хемингуэй Э. Избранные сочинения: в 3 т. М.: Вече, Альд, Литература, 2002. Т. 2. По ком звонит колокол. Старик и море. 544 с. С. 5.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 5.

(если не сказать противоположный) смысл. В самом обобщенном виде он воспринимался так: звон колокола по любому из умерших напоминает каждому и тебе, что он (ты) смертен. Мысль Дж. Донна искажалась, но продолжала числиться за английским средневековым поэтом. Но если Донн говорил о *материковой* общности, то на уровне сокращенного эпитафия на первый план выходила идея *островного* человеческого одиночества, все того же бытийного одиночества.

Заметим, именно так (не по-донновски) образы Океана и Острова звучат в элегии Бродского:

Ты видел: жизнь, она как остров твой.

И с Океаном этим ты встречался:

Со всех сторон лишь тьма, лишь тьма и вой... (с. 234) –

где «остров» – это и географический остров, на котором расположилось объединенное королевство, и остров-Донн, остров-индивид¹.

Уже несколько лет носивший в себе мысль о смерти, тяжело переживавший повторяющиеся сердечные приступы, Бродский ощущал родство с *приписанной* Дж. Донну мыслью – его лирический герой ощущал себя именно островом, а не частью материка. Оттого трагизм мировосприятия Бродского, а следовательно, и его поэзии нарастал.

Поверхностность апелляции к Джону Донну – через посредство романа Хемингуэя – и ориентация на последнего больше, чем на малоизвестные тогда Бродскому тексты самого Донна, проступает и в появлении в тексте элегии мотива колокольного звона. Прежде всего колокольный звон раздаётся, точнее угасает в тексте самой элегии («И колокольный звон совсем не слышен...»

¹ В этой связи утверждение И. Снегирева, что единственно *несомненным* заимствованием можно считать «текстовое заимствование у Донна сравнения жизни с островом, а океана со смертью», на наш взгляд, спорно. См.: *Снегирев И. А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 234.*

(с. 234)). Помимо этого, Бродский обыгрывает, материализует звуковое оформление имени английского поэта – имя «Джон Донн» звучит в стихах набатным колоколом: *джо-н-дон-н*¹. Намерение *озвучить* имя поэта-проповедника особо ощутимо при чтении «Большой элегии Джону Донну» самим Бродским – он едва ли не намеренно (точнее – специально) дробит имя аббата на звучные слоги – *Джо-н-Дон-н*, которые словно бы порождают звук, подобно колоколу (заметим – колоколу хемингуэевскому).

Итак, ориентация Бродского на содержательно-медитативные ряды Дж. Донна, на «ученичество» у Донна оказывается под сомнением. Тогда возникает следующий вопрос: зачем же вообще появляется имя и образ Дж. Донна? Почему он использован Бродским в стихах, по существу, ограниченно мало с связанных с донновской метафизикой?

Отвечая на этот вопрос, исследователи полагаются на строфическое своеобразие поэзии Донна и наследование этой структурной неординарности в элегии Бродского.

Действительно, уже в 1980-е годы Бродский, как помним, признавался, что от Донна он взял форму стиха, структуру, сложные строфические построения. По его словам, в «Большой элегии Джону Донну» он реализовал желание задать стихотворению «центробежное движение... ну, не столько центробежное... как камень падает в пруд, и постепенное расширение... прием скорее кинематографический – да, когда камера отдаляется от центра»². В какой-то мере этот раздвигающий хронотоп реализован: пространство стиха действительно выстроено центробежно и воронкообразно, от мелочи и детали («стол, ковры, засовы, крюк» (с. 231)) до выси, до Господа, до страдания и порока, до стиха и рифмы (с. 232–233). Однако помимо *кинематографической* геометрии (заметим, не вполне донновской или не только донновской) других примет строфической сложности в стихе Бродского

¹ См.: <https://yandex.ru/video/preview/15249853945098314667>

² *Померанцев И., Бродский И.* Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арион. 1995. № 3. С. 15; см. также: *Бродский И.* Книга интервью / сост. В. Полухина. 3-е изд. М.: Захаров, 2007. С. 163.

нет. Наоборот, на фоне многочленной прогрессии существительных прочие формальные признаки стиха Бродского выглядят вполне традиционно.

Современные исследователи *английскость* стиха в «Большой элегии Джону Донну» видят в том, что она написана пятистопным ямбом (5Я), «размером настолько традиционным для английской поэзии <...>, насколько четырехстопный ямб традиционен для русской»¹. Однако «это национальное качество стиха не имеет никакого отношения к поэзии Донна»² – к его элегии и знаменитым посланиям, еще и потому что проповеди оформлены в совершенно иной манере, с другой строфической разбивкой и иными размерами. По наблюдениям О. Половинкиной, для Донна характерен «негармонический стих»³, разрушение музыкальности стиха, стечение взрывных согласных, затрудняющих чтение, делающих звучание стиха жестким, прозаизированным, по-своему «мужским»⁴. Между тем пятистопный ямб, которым написана элегия Бродского, довольно часто встречается и в русской поэтической традиции. Более того, эта традиция буквально проступает в тексте Бродского в узнаваемых отечественных словоформах.

Так, обращаясь к тексту большой элегии, можно заметить, что в общей череде поименованных заснувших субъектов оказываются птицы: «И птицы спят. *Не слышно пенья их...*» (с. 232). Буквально через несколько строк новое наблюдение: «Глаза не видят, *слух не внемлет боле...*» (с. 232). И в результате этого случайного соседства начинает явственно проступать «растворенная» в элегии Бродского строка Ф. Тютчева «Пустеет воздух, птиц не слышно боле...»⁵ из элегии «Есть в осени первоначальной...», написанной тем же пятистопным ямбом. Повторим, тютчевский претекст здесь как будто бы случаен, но в элегии Бродского ощутимо и близкое тютчевскому *состояние*

¹ Снегирев И. А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 236.

² Там же.

³ См. об этом: Половинкина О. Эмблема против кончетто: Герберт против Донна // Вопросы литературы. 2006. № 5. С. 208–226.

⁴ Там же.

⁵ Тютчев Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. литература, 1984. Т. 1. Стихотворения. С. 177.

перехода: от осени к зиме у поэта XIX века, от бодрствования ко сну – у Бродского¹. Ощутимы и свойственные Тютчеву поэтико-философская метафизичность и выразительная метафоричность.

Вопреки суждению исследователей, что «стихотворение Бродского прошито донновскими реминисценциями и построено с учетом принципов, почерпнутых Бродским у Донна»², на наш взгляд, структура строк и строф «Большой элегии Джону Донну» не порождает ощущения необычайной новизны и строгой ориентации на *английскую* поэзию. С одной стороны, элегия Бродского вбирает в себя приемы русской классической поэзии (начиная с Ломоносова и Державина вплоть до упомянутого Тютчева), с другой – композиционный рисунок в стихах Бродского может быть и более сложным и витиеватым. В большой элегии границы синтагм и строк, слов и слогов (почти) привычно совпадают. Строфическая стройность и завершенность очевидны.

То есть не только в идейно-смысловом, но и в формально-структурном отношении Бродский следует не столько за Джоном Донном³, сколько развивает принципы знакомой ему русской и мировой традиции⁴, и что особенно важно – стратегии собственной поэтики, в той или иной мере уже проявившейся в его текстах.

Другое дело, что в «Большой элегии Джону Донну» Бродский нивелирует образ лирического героя, обращается к грустным элегическим размышлениям не от собственного лица, но от лица Джона Донна, он

¹ Рядом с именем Тютчева снова возникает имя «метафориста» Фета, как уже было сказано, любителя длинных перечислительных номинативных рядов.

² *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3

³ Ср. мнение А. Нестерова: «Речь здесь идет <...> о некоем приближении к композиционным принципам Донна» (см.: *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3)

⁴ «Называя стихотворение элегией, Бродский, очевидно, подразумевал элегию в ее более привычном для *русской поэзии* понимании» (выд. нами. – Т. Б.). См.: *Снегирев И. А.* Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 234С. 235.

маскирует себя под Донна. В «Большой элегии Джону Донну» Джон Донн – не (около-)историческое лицо, но поэтический персонаж, созданный Бродским весьма (фри)вольно. Совсем немного зная о Донне и о его медитативной поэзии, он себя (= лирического персонажа) ставит на место Донна, сливает себя с ним, и посредством синтезированного образа пытается прикоснуться к бытийным тайнам¹.

Зачем Бродскому была нужна донновская маска? По мысли И. Снегирева, с одной стороны, «выбор проповедника в качестве героя стихотворения давал возможность перехода к небесным “серафическим” сферам, “взгляда извне”...»² С другой стороны, исследователь считает, что в большой элегии «“бесконечное переведено в конечное” и бытовая сфера и серафическая выражены *одним способом – как поименованные вещи*»³ (выд. нами. – Т. Б.). Однако было бы слишком просто для Бродского «выражение серафического порядка» обеспечить «каталогом вещей», где «место земных вещей занимают небесные»⁴.

Бродский, действительно, использует прием каталогизации и центробежный принцип повествования, *метафорически* заимствованный у английского классика: «Поэт в соборе Святого Павла, под куполом собора, в Англии – на острове, – все это давало мне чувство какой-то огромной расширяющейся сферы...»⁵ Однако действеннее, на наш взгляд, оказываются не приемы, не конкретные подходы к структуре или композиции элегии, но введение в текст самого *имени* Джона Донна. Бродский положился на то, что литературная среда, в которой он пребывал на момент создания «Большой элегии...», как и он, была пропитана очарованием английской поэзии, в том

¹ А. Нестеров тоже замечает близость лирического героя Бродского образу Джона Донна, но останавливает себя в этом размышлении и признает такую интерпретацию «слишком “любовой”». Однако «близость» А. Нестеров все-таки улавливает.

² Снегирев И. А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 235.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Бродский И. Книга интервью. С. 188.

числе Джона Донна (напомним о рассказах С. Шульца, о вечерах поэзии молодых поэтов-геологов ВНИГРИ, о поэтическом ученичестве в атмосфере «будки» Ахматовой, о разговорах в семье Томашевских и мн. др.). В результате – вынесение в заглавие «Большой элегии Джону Донну» имени поэта-проповедника насыщало стихотворный текст Бродского особым духом элегической средневековой поэзии, нарратив обретал внетекстовые образно-понятийные маркеры¹.

Несмотря на то, что на момент создания «Большой элегии Джону Донну» Бродский крайне мало знал Донна и о Донне, он поэтически чутко улавливал собственную близость атмосфере метафизической поэзии Донна. Устремленность молодого поэта к умозрительным размышлениям (прежде всего о смерти, ему означенной), к постижению вселенских тайн мира, к осознанию метафоричности (вне)реальности нуждались в поддержке, в формировании интеллектуального контекста, в выявлении корреспондирующих по мысли и настроению поэтов-единомышленников. «Большая элегия...» стала одной из таких поэтически-метафизических актуализаций.

В «большой элегии» Бродский собственные мысли о душе и плоти, о сие и смерти, о сущности связей и «дыр» в невидимой ткани человеческой жизни передоверил Джону Донну, с одной стороны, словно бы скромно (лично) отходя от столь высоких материй, с другой – стремясь придать собственным метафизическим практикам авторитетный – донновский – вид. Серафическое и земное сливалось в «Большой элегии...» не на уровне копирования стилевых или структурных приемов поэта-проповедника, но в ориентации на предощущаемый Бродским дух поэзии Донна. Бродский (лирический герой) в

¹ При этом заметим, что упоминания в элегии Лондона, собора св. Павла или использование именованья «аббат» крайне мало способствуют англизации поэтического пространства «большой элегии» – неслучайно исследователи обратили внимание, что для Бродского нет разницы между *камзолом* и *кафтаном*, которые в качестве синонимической пары соседствуют в тексте. См.: *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии». URL: http://www.niworld.ru/Statei/annesterov/J_Donne_Brodsk/J_D_Br.htm#_ftn3

пространстве полу-комнаты возле Пантелеймоновского собора сливался с Донном (лирическим персонажем), аббатом лондонского собора св. Павла. Метафизика, метафоризм, медитативность, в 1960-х начинавшие обретать в поэзии Бродского своеобразные черты и конститутивный характер, в «Большой элегии Джону Донну» актуализировали органичную форму синтетизма – внутреннего и внешнего, личного и стилизованного, своего и чужого.

Джон Донн как будто бы становился объектом преклонения в «Большой элегии...», однако самого Донна в элегии фактически нет¹. Жанровый признак *послания* – «Большая элегия *Джону Донну*» – отражает признательный поклон молодого поэта его предшественнику. Бродский примеряет маску Донна, облачается в кафтан поэта-метафизика, словно бы признаваясь в готовности следовать пути великого предшественника и собрата.

В эссе «Об одном стихотворении»² Бродский писал, что, «оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает – прямым, косвенным, иногда бессознательным образом – самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична»³. Сходным образом, размышляя в элегии о Донне и от имени Донна, Бродский фактически переходил на собственный голос, задумывался о себе и о метафизических проблемах, близких ему.

Потому полагать, что заслуга Бродского в «Большой элегии Джону Донну» состоит в «изменении поэтического канона»⁴, который смещается «как на содержательном уровне – обращение к “английской” теме, подчеркнутый интеллектуализм, так и на формальном уровне – использование “неэлегических” выражений и пятистопного ямба»⁵, скорее всего, нельзя.

¹ «Большая элегия Джону Донну» «ориентируется <...> на *общий образ* Донна-метафизика и его поэзии» (выд. нами. – Т. Б.). См.: Федорова Л. Г. Перевод как источник оригинала: Джон Донн и любовная лирика Бродского. С. 96.

² Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. С. 142.

³ Там же.

⁴ Снегирев И. А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну». С. 237.

⁵ Там же.

Бродский еще только предчувствует Донна, хорошо не зная его, и потому воплощает в «Большой элегии...» собственные принципы, приемы, стратегии и *ожидания*, которые тогда были собственно-донновскими в весьма малой степени. Таковыми они станут позже – в процессе подготовки академических переводов Донна¹ и в уже эмигрантском погружении в англоязычную поэзию. На этапе создания «Большой элегии Джону Донну» молодой Бродский приписывал Донну то, что ощущал в самом себе – «большая элегия» только поверхностно, контурно донновская, по сути же исключительно бродская. Дж. Донн в этом поэтическом опыте был только «звездой» (с. 235), на которую мог ориентироваться молодой восприимчивый.

Таким образом, можно сделать вывод, что, если в ссылке в 1964 году Бродский через подарок Л. К. Чуковской действительно начнет проникать в глубину поэзии англичанина Донна, то пока – в ходе работы над большой элегией – он только примеряет на себя одежды Донна, маску метафизика, чтобы, оказавшись в его теле, вступив в мистический диалог с его душой, разобраться в самом себе, приблизиться к пониманию трагических законов мироздания, осмыслить векторы собственной жизни-смерти, сна-смерти, поэтически (метафизически и/или метафорически) преодолеть тяжесть выставленного ему смертельного диагноза.

Нельзя не признать, что в начале 1960-х Бродский *хотел* испытать влияние поэзии Дж. Донна, но на тот момент он еще слишком мало знал о «барочной стилистике» Донна, о композиции или синтаксисе его медитативной поэзии – любовные элегии из антологий или цитата из хемингуэевского «По ком звонит колокол» не могли ему дать представления об истинном Донне-проповеднике, метафизике и метафористе². Другое дело, что

¹ Как известно, для сборника английских поэтов-метафизиков «Поэзия английского барокко» в серии «Литературные памятники» Бродский сделал шесть переводов из Дж. Донна – «Прощанье, запрещающее грусть», «Шторм (Кристоферу Бруку)», «О слезах при разлуке», «Посещение», «Блоха», «Элегия на смерть леди Маркхэм», «Завещание».

² Хотя совершенно очевидно, что влюбленный в М.Б. Бродский, несомненно, был впечатлен выразительными любовными элегиями Донна.

поэтическая интуиция и редкий талант Бродского позволяли ему угадать (предугадать) в Донне то, что он хотел культивировать в собственных стихах – поэзию мысли и чувства, предельной образности и ее нетривиальной поэтической реализации, преодоления границ привычно-рационального и выхода в сферы чувственно-интуитивного. Бродскому казалось, что он разглядел эти особенности в поэзии Донна – на самом деле, на наш взгляд, они были заложены в нем самом и находили воплощение в его поэтических текстах.

Необычайно богатым в современном бродсковедении представляется нам круг научных работ, в которых исследователи выявляют сопоставительные связи Бродского с поэзией Джона Донна, обнаруживают текстуальные переключки «Большой элегии Джону Донну» с элегиями и медитациями средневекового английского классика. Между тем в связи с «Большой элегией Джону Донну» подобные изыскания и разговор о влиянии английской традиции носят весьма условный характер – на наш взгляд, в первую очередь речь должна идти о необычайной самобытности и одаренности молодого 22-летнего поэта, о природе его гениальности и его неученической органичности мировой культуре и литературе.

В этом плане следует признать справедливыми слова дальневосточного исследователя Е. А. Первушиной, что «Большая элегия Джону Донну», «вбирающая опыт и европейской, и русской традиции»¹, – результат «оригинального художественного поиска» Иосифа Бродского².

¹ Первушина Е. А. Джон Донн и Иосиф Бродский: творческие переключки. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/pervushina-dzhon-donn.htm>

² Там же.

2.2. Философизация любовной темы в «Строфах»

Длинное стихотворение Иосифа Бродского «Строфы», в опоре на дату, стоящую под текстом в издании «Сочинения Иосифа Бродского» (с. 246)¹, написано в 1968 году. Апеллируя к биографическим данным и опираясь на текст стихотворения, можно понять, что «Строфы» были созданы в период разрыва Бродского с Мариной Басмановой (хотя, в отличие от других текстов, инициалов М. Б. ему не предпослано).

В. П. Полухина относительно событий этого времени уточняет: «1968. Начало января – Марина Басманова и Бродский окончательно расстались»².

Л. В. Лосев пишет: «Близкие отношения Бродского и Басмановой, осложненные уходами и возвращениями, продолжались шесть лет и окончательно прекратились в 1968 году»³.

Сам Бродский в стихотворении «Шесть лет спустя» отсчитывает время:

Так долго вместе прожили, что вновь
второе января пришлось на вторник (с. 247).

Согласно причастности стихотворения к имени М. Б., «Строфы» вошли в одну из немногих книг, которые были подготовлены самим Бродским, – «Новые стансы к Августе (Стихи к М. Б., 1962–1982)»⁴. Напомним при этом, что в сборник «Новые стансы к Августе» вошло еще одно стихотворение с тем же названием – «Строфы», но созданное десятилетие спустя, в 1978 г.

Название стихотворения «Строфы» звучит достаточно нейтрально, неопределенно, почти «безлико». Однако поэту, видимо, именно так и хотелось

¹ Здесь и далее цитаты из цикла «Новые стансы к Августе» приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. II. С. 244–246, – с указанием страниц в скобках.

² *Полухина В. П.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 149.

³ *Лосев Л. В.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2006. С. 72.

⁴ *Бродский И.* Новые стансы к Августе (Стихи к М. Б., 1962–1982). Ann Arbor: Ardis, 1983.

определить стихи, оформить стихотворение – просто строфами, без посвящения, без указания на субъект, без «звука».

На прощанье – ни звука (с. 144),

— именно такова первая строка стихотворения, по сути – его установка.

«Строфы» написаны двустопным анапестом с перекрестной рифмовкой женских и мужских окончания (*АвАв*). Каждая строфа, которых в «длинном стихотворении» Бродского одиннадцать (I–XI), состоит из сдвоенных четверостиший-катренов (за исключением двух «купированных» строф, VII и IX, состоящих исключительно из многоточий).

Узнаваемые маркеры «высокого штиля» (*ежели, в чести, скорбеть, воздаяние* и мн. др.) задают возвышенный настрой стихотворению, допускают внедрение в него классических поэтических образов, мотивов, символов, по своему подтверждая мысль исследователей о близости больших стихотворений Бродского жанру классической оды¹. Именно так – внешне вполне традиционно – и строит свой текст Бродский: поэт говорит о потере любви словами простыми, использует строфы регулярные, но изначально (осторожно и неброско) формирует высокий подтекст, который поэтизирует предмет его рефлексии (любовь к женщине).

Между тем квалификация «Строф» как оды или некоего поэтического образования, близкого оде, несомненно, порождает внутреннее несогласие. В этой связи логичнее задуматься об иных претекстах, например, об праобразцах западноевропейской традиции, и в частности – о поэзии уже отчасти рассмотренного английского поэта и проповедника Джона Донна, любимого Бродским, выделяемого среди других. Как было сказано ранее, именно в этот период (середина 1960-х) Бродский познакомился с наследием поэта-метафизика Дж. Донна и глубоко проникся им.

¹ См., напр.: Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. М., 2010. С. 46, 192, 228, 234 и др.

В. П. Полухина: «1964. Май – приезд Сергея Максудова (А. Бабенышева), привезшего в подарок от Л. К. Чуковской том Джона Донна (*The Complete Poetry of John Donne*, New York, 1952)»¹.

На этом фоне возникает предположение, что в «Стансах» Бродский ориентировался не на оду (о чем пишет Г. Кружков)², но на особый западно-европейский жанр стихотворений, который был прочно связан, во-первых, с поэзией Джона Донна, во-вторых – с мотивом прощания влюбленных, с мотивом расставания любовников. Этот жанр называется вalediction (valediction, *англ.* «прощание»). Выбор этого жанра обусловлен тем, что именно Дж. Донн, поэт и автор духовной прозы, использовал определение valediction в своей поэзии, озаглавив таким образом ряд стихов – «A Valediction of My Name, in the Window», «Valediction to His Book», «A Valediction of Weeping», «A Valediction Forbidding Mourning»³. Поэтическая дефиниция Дж. Донна «valediction» первоначально как окказионализм закрепились в системе описания английской поэзии, впоследствии обретя жанровой терминологический статус – вalediction, «стихи на прощание».

По мнению специалистов, именно «мотив прощания является одним из определяющих для лирики Джона Донна: варьируясь и в некотором смысле расширяясь от прощания двух влюбленных до прощания человека с жизнью и *ars moriendi*»⁴. Бродский, хорошо знакомый с творчеством Дж. Донна, ориентируется на вalediction классика английского Возрождения и создает собственные «стихи на прощание» – «Строфы».

¹ Полухина В. П. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2006. С. 99.

² О чем пишет, напр., Г. Кружков, см.: Кружков Г. «...И гений, парадоксов друг». О Джоне Донне. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/kruzchkov-genij-paradoksov-drug.htm>

³ См.: *Donne J. Songs and Sonnets*. London: Lawrence & Bullen, 1896. Т. 1. 82 с. URL: <http://www.luminarium.org/editions/songsandsonnets.htm>

⁴ Субот Е. Valediction как жанровая модификация адресной лирики Джона Донна // *Juventus in litteratura*: мат-лы 76-й научной конф. Студентов, магистрантов и аспирантов БГУ / редкол.: А. М. Бутырчик [и др.]. Минск: РИВШ, 2019. С. 127–131.

Исследователи на уровне констатации уже отмечали, что «мотивы донновских “прощальных стихотворений” отзываются в стихах И. Бродского второй половины 1960-х годов»¹. Однако следует подробнее разобраться, в чем выражается ориентация Бродского на «прощания» Дж. Донна и в чем своеобразие его «Строф».

Подобно тому, как «стихи на прощание» Дж. Донна представляют собой *послания*², то есть обращены к некоему субъекту (или объекту у Донна), так и «Строфы» Бродского со всей очевидностью обращены к *ней*, к уходящей возлюбленной, с которой и прощается лирический персонаж. Между тем, как было отмечено выше, в стихотворении Бродского посвящения М. Б. нет, но дедикативная стратегия получает отражение в самом строе стихотворения, в его смысловом наполнении. Даже затекстовая осведомленность реципиента-читателя («сплетня») оказывается включенной в текст, ее присутствие учитывается автором, косвенно указывая на М. Б.:

Обрастание сплетней

подтверждает к тому ж:

расставанье заметней,

чем слияние душ (с. 246).

Можно быть уверенными, что как в период создания стиха, так и позднее «скрытый» адресат послания угадывался читателем.

Нивелированная латентная адресность, тем не менее, не отменяет структуры диалогического построения стиха-прощания, прямого обращения к невидимому собеседнику, к неконтурированной в тексте возлюбленной.

¹ Кружков Г. «...И гений, парадоксов друг». О Джоне Донне. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/kruzhkov-genij-parodoksov-drug.htm>

² В русской традиции *послание* – самая близкая жанровая дефиниция, которой можно было бы воспользоваться, но валедикция, «*прощальное послание*», имеет особые поэтические черты. См. об этом подробнее: Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 276.

Несмотря на то, что «Строфы» монологичны по форме, но грамматически маркированные глаголы ([ты] *неволишь*, [мы] *не сойдемся*), 2-е лицо личных (притяжательных) местоимений (*твой, твоих*), риторические обращения идентифицируют затекстовую героиню, формируют абрис собеседницы лирического персонажа.

Известно, что стихи Бродского нередко сложны для восприятия в силу особых форм выражения, которые использует поэт, высказывающий суждение в образно сконцентрированной суггестии, но не растолковывая и не комментируя ее. В «Строфах» некая усложненность и недосказанность мотивирована самим субъектом диалогического общения – возлюбленной не требуются пояснения, она понимает героя и в силу близости догадывается о не произнесенных (недоговоренных) героем словах.

Уже первая строфа наполнена недосказанностями.

На прощанье – ни звука.

Граммфон за стеной.

В этом мире разлука —

лишь прообраз иной.

Ибо врозь, а не подле

мало веки смежать

вплоть до смерти. И после

нам не вместе лежать (с. 244).

Герой утверждает, что «разлука – прообраз». Но чей или чего? Построение поэтических строк таково, что варианты могут быть разнообразны. Разлука может быть прообразом иной разлуки (очередной или самой последней). Разлука может быть прообразом некой иной субстанции или понятия. Например, жизни («Граммфон за стеной»). Или совместной жизни («подле [друг друга] веки смежать»). Но скорее всего логика развития мысли в

строфе подводит к тому, что разлука – «прообраз», подобие смерти («до смерти», «и после [смерти/жизни]...»), «не вместе лежать» [в земле]). Живые звуки граммофона сменяются молчанием («ни звука») и раздумьями героя о необратимом – о смерти. Расставание («прощание») в *этой* жизни драматически (по сути – даже трагически) дублировано расставанием в жизни *иной* («не вместе лежать»).

Строфы в «длинном» стихотворении Бродского означены римской цифрой, тем самым акцентируя, что каждая из них по-своему самостоятельна, обладает некой изолированностью, в самой себе предлагает развитие какой-либо мысли. Такова, по определению специалистов, природа строф, их формальная квалификация¹. И уже в первой строфе Бродский озвучивает идею приравненности разлуки к смерти, высказывает принципиальное соображение, заметим, весьма близкое поэтическим умонастроениям Дж. Донна².

Исследователь М. Гельфонд полагает, что, с ее точки зрения, у Бродского нет связи между строфами, что каждая новая мысль не подготовлена «логикой предыдущих строф. <...> каждая ассоциативная деталь развивается по своим законам, которые могут и опровергать общую логику произведения»³. Даже а priori с подобным суждением вряд ли можно согласиться. Однако попробуем проследить ту скрепляющую связь, которая, с нашей точки зрения, объединяет по-своему изолированные строфы в единый цикл.

¹ Строфа (греч. *strophe* – поворот) – сочетание стихов, объединенных общей рифмовкой и представляющих ритмико-синтаксическое целое. Как правило, каждая строфа посвящена какой-то одной мысли, при смене строфы меняется и тема. На письме строфы разделяются увеличенными интервалами. Основной признак строфы – повторяемость её элементов: стоп, размера, рифмовки, кол-ва стихов и пр. (см. об этом подробнее: *Словарь литературоведческих терминов*. С. 387–388).

² См. об этом: *Нестеров А.* «Алхимическое богословие» Джона Донна. // *Донн Дж.* По ком звонит колокол. М: Aenigma, 2012. С. 353–396. URL:

http://lib.ru/INOOLD/DONN/donne0_2.txt; *Кружков Г.* «...И гений, парадоксов друг». О Джоне Донне. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/kruzhkov-genij-parodoksov-drug.htm>

³ *Гельфонд М.* Внерациональное в лирике Бродского: «Строфы» // *Грехневские чтения: мат-лы конференции*. Вып. 3. Н. Новгород: Николаев, 2006. С. 72–77.

Вторая (II) строфа развивает стартовую идею родства расставания и смерти и вводит в текст стихотворения новый ракурс валедикции – мотив вины, сопутствующий расставанию, прощанию.

Кто бы ни был виновен,
но, идя на правеж,
воздаяния вровень
с невиновным не ждешь.
Тем верней расстаемся,
что имеем в виду,
что в Раю не сойдемся,
не столкнемся в Аду (с. 244).

Звуковое оформление второй строфы целиком ориентировано на аллитерированные *в* и ассонансные *и*, выдающими подобие морфемным слагаемым лексемы «вина» и генерирующими накопление аллюзий.

Концепт *расставание* вбирает в себя у Бродского представление о поиске причин расставания и виноватых в случившемся. Но, как и характерно для позиции лирического героя Бродского¹, персонаж не взыскует найти и наказать виновного – оборот «кто бы ни был виновен...» с усилительной частицей *ни* подсказывает, что виноватым при расставании может быть и один, и другой. Но эта мера – не «вровень», «воздаяния вровень... не ждешь».

Архаическая форма существительного «воздаяние», особенно в контексте написанных с большой буквы Рая и Ада, порождает вольную интертекстуальную аллюзию к Данте (современнику Дж. Донна) и напоминает о Праведном суде (у Бродского – «правеж»), перед которым неизбежно окажутся души после смерти. И хотя для лирического субъекта Бродского мера «больше/меньше», как правило, не работает, но в данном случае

¹ Богданова О. В. «Новые стансы к Августе». Еще одна попытка самоубийства // Вопросы литературы. 2023. № 3. С. 141–158.

«сравнительные» измерения нужны лирическому персонажу, чтобы подчеркнуть боль расставания и дополнить его трагической составляющей – бывшие возлюбленные разойдутся в этом мире и в том числе по причине разной меры вины не встретятся и в мире ином (одному Рай, другому Ад). «Тем верней расстаемся...», и расстаются герои навсегда («никогда»).

Третья (III) строфа продолжает развивать мотив вины, который теперь в тексте получает огласовку в одной строке «грех», в другой – «оплошность». В пространство стиха входит риторика, размышления героя дополняются вопросом:

Не вина, но оплошность
разбивает стекло.
Что скорбеть, расколовшись,
что вино утекло? (с. 245)

Бродский не выводит на поверхность текста привычные сравнительные обороты о хрупкости любви или о ее подобии тонкому стеклу. Поэт словно бы пропускает первоначальный этап метафоризации, но оперирует сразу «вторичными» реалиями – в тексте появляются образ осколков, разбитого стекла, расколовшейся бутылки/сосуда вина.

Исследователь М. Гельфонд усмотрела алогизм в «винных» – III–V-й – строфах Бродского. Ей показалось, что поэт «не подчиняется рациональным законам»¹, что его «расколотый сосуд <...> оказывается <...> можно наполнить вновь, но нельзя вместе выпить это вино»². На наш взгляд, ничего подобного поэт не предполагает, он довольствуется черепками разбитого сосуда, поскольку главный акцент для него состоит не в испытании вина, а в его крепости.

¹ Гельфонд М. Внерациональное в лирике Бродского: «Строфы». С. 72–77.

² Там же.

Характерный для средневековой литературы (в том числе для Дж. Донна или Данте) мотив вина у Бродского лишен привычного и ожидаемого признака гедонизма, питья вина. Для Бродского «крепость вина» (с. 245) – это «градус» любовного чувства, который не снижается от того, что хранивший его сосуд разбит. Бродский наследует далекую литературную традицию, но одновременно поэтично развивает ее. Известие о расставании лирического героя «Строф» с любимой звучит еще обостреннее, т.к. метафора любви-вина, ее опьяняющего воздействия, даже на фоне осколков разбитого сосуда (или сердца?) репрезентирует силу, градус того же чувства, которое персонаж испытывал в моменты счастья.

Более того, образ осколков (а не цельного сосуда), подхваченный в IV строфе, обретает некоторую самостоятельность и входит в состав народной мудрости, подслушанной поэтом:

В нашей твердости толка
больше нету. В чести —
одаренность осколка
жизнь сосуда вести (с. 245).

Каждая новая строфа стихотворения Бродского продолжает предшествующие и обогащает мысль. Строфы пронизаны жизненными наблюдениями лирического героя и поддерживаются общечеловеческими истинами – в данном случае о необходимости не сдаваться под бременем невзгод, не заниматься склеиванием разбитого сосуда, которому теперь уже никогда не быть целым. Опыт человечества словно бы взывает к лирическому персонажу быть сильным и идти дальше («жизнь сосуда вести»).

Жизнь учит, что осколок может (должен) принять на себя функции сосуда, его вместимость и практическую предназначенность. Однако это убеждение не поэта, это мудрость чужая. Лирический герой с долей иронии и

скептицизма относится к тем «премудростям», что получает извне. Его неповерженность (V строфа):

Да и я не загублен,
даже ежели впредь,
кроме сходства зазубрин,
общих черт не узреть. (с. 245)

– иного плана.

Л. А. Колобаева слышит в приведенных словах лирического персонажа – «я не загублен...» – «оттенок скрытого вызова судьбе»¹. Однако, на наш взгляд, это не демонстрация силы персонажа, следование народной мудрости, но признание неизбежного, констатация, честность перед собой. Герой Бродского не бросает «вызов судьбе».

Поэт избегает банальных метафор, но одно-два слова, сигналы-маркеры, затекстово вводят в пространство стихотворения те устойчивые мотивы и образы, которые сохранены ментальной памятью читателя. «Зазубрины» на сердце словно бы вычерчивают контуры разбитого сердца или – более привычной русскому человеку послевоенной поры – фотографии, разорванной пополам, когда каждому субъекту предстоит хранить одну из частей. Соединение двух половинок – символ соединения возлюбленных, акт совмещения «общих черт» любящих сердец. Для героя Бродского это единственная оставшаяся общность между бывшими возлюбленными.

В VI строфе поэт возвращается к мотиву расставания («деленья на чужих»), мотивам греха, вины и теперь присоединяет к ним мотив стыда, что вместе, в их совокупности, еще ближе приводит к мотиву смерти. Заметим,

¹ Колобаева Л. А. Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского. Ценностные начала // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2013. № 3. С. 50.

Бродский не уходит от центральной нити раздумий, он «наматывает» ее и сводит в невидимый узел.

Так скорбим, но хороним,
переходим к делам,
чтобы смерть, как синоним,
разделить пополам. (с. 245)

Мысль о разлуке как «прообразе» смерти в этой строфе воплощается через ретушированное сравнение расставания с похоронами. Как после прощания с покойным человек вынужден продолжать жить и «переходи[ть] к делам», так и после прощания с любимыми жизнь продолжается, но уже «пополам». Смерть, в представлении лирического героя Бродского, словно бы наступает в два этапа: умирание духовное и умирание физическое, умирание любви и умирание тела. Расставание с любимой – это $\frac{1}{2}$ смерти. Заметим, введение Бродским «математических» расчетов в поэтический текст «Строф» тоже связано с поэзией Дж. Донна, который, по словам специалистов, в его валедикциях довольно широко использовал математические и геометрические образы, символы, знаки¹.

X строфа у Бродского непосредственно обращена к возлюбленной. Хотя стихотворная строчка и оформлена без личного местоимения *ты*, но в русском языке, как известно, статус определенно-личного предложения латентно эксплицирует личностность субъекта («Что ж [*ты*] неволишь?»).

Что ж без пользы неволишь
уничтожить следы?
Эти строки всего лишь

¹ См.: Нестеров А. «Алхимическое богословие» Джона Донна. // *Донн Дж.* По ком звонит колокол. М: Aenigma, 2012. С. 353–396.

подголосок беды. (с. 246)

Лирический герой Бродского не описывает прямо глубины тех горьких чувств, которые переживает его душа, обозначая, называя или характеризуя нюансы словами. Бродский эксплуатирует прием метонимии. У него «эти строки» становятся метонимическим замещением «беды», частью от целого, лишь ее «подголоском». Причем слово, использованное поэтом, – подголосок – отражает как эту «частичность» через семантику приставки *под-* (ср. *подпасок*, т.е. помощник пастуха), так и мелодию «прощальной песни», которую пропевает его *голос, подголосок*¹.

Существительное в Род. п. «беды» рифмуется с существительным «следы», позволяя мысленно поставить их рядом – *следы беды*. И этот гибридный образ в свою очередь тоже проецируется на историю расставания героев, в очередной раз акцентируя множественность тех драматических ассоциаций (трагических по сути – с учетом сквозного мотива смерти), которые репрезентирует поэт.

Наконец, последняя (XI) строфа подводит итог «Строфам» на уровне закольцовывания композиции. Начав I строфу с обещания-клятвы «На прощанье – ни звука», поэт в заключительной строфе повторяет его еще раз:

И, чтоб гончим не выдал
— ни моим, ни твоим —
адрес мой – храпоидол
или твой – херувим,
на прощанье – ни звука;
только хор Аонид <...> (с. 246)

¹ Согласиться с М. Гельфонд, что в случае с определением голоса как подголоска Бродским движет стремление к «неполноте лирического высказывания», вряд ли допустимо – Бродский проговаривает все свои мысли до конца, другое дело, что не делает этого впрямую. Художник мыслит образами. См.: *Гельфонд М.* Внерациональное в лирике Бродского: «Строфы». С. 72–77.

Как известно, кольцо – фигура, которой приписывается совершенство формы. Кольцо – символ. Это воплощение вечности и непреодолимости – например, библейское кольцо змеи, кусающей собственный хвост (Уроборос). Повторение исходной сентенции словно бы утверждает «чистоту» высказанной мысли, подчеркивает ее устойчивость и справедливость. Поэтическую безапелляционность.

Христианская символика входит в текст последней строфы через образы «гончих» – храпоидолов и херувимов, истуканов и ангелов. С одной стороны, библейская символика освежает присутствие мировых интертекстуальных проекций (в т.ч. Дж. Донна и Данте)¹, с другой – возвращает к «расчетам» лирического героя. Если во II строфе поэт говорил о вине перед Судией на Праведном суде (на «правеже»), но там не было определено, какова и чья вина, то здесь очевидно, что Рай лирический герой Бродского пророчит *ей*, Ад оставляет за собой.

Образ торжественного хора, возникающего в финале «Строф», порождает аллюзию к древнегреческой трагедии, где функция хора (*хороса*) состояла в подведении итогов и в оплакивании героя (героев) трагедии. Введением образа хора Бродский лирическое чувство – любовь – поднимает до уровня трагической темы, не субъективно личной, но объективно всеобщей. Ситуация частного прощания лирических героев возводится поэтом на уровень события вселенского масштаба. Если первые строфы стихотворения констатировали истину, что расставание возлюбленных – это одна из

¹ Исследователи обратили внимание, что опосредованно Бродский ориентировался и на иные тексты английской классической поэзии. Так, по мнению Г. Кружкова, перевод стихотворения П. Б. Шелли «Lines: When the Lamp is Shattered», выполненный Б. Пастернаком и появившийся под названием «Разобьется лампада...» (1944), «вдохновил Иосифа Бродского на стихотворение “Строфы”», что доказывается исследователем «тематическими, интонационными и иными совпадениями» (*Кружков Г. «...И гений, парадоксов друг». О Джоне Донне.* URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/articles/angliya/kruzikov-genij-parodoksov-drug.htm>). Текст Б. Пастернака см.: *Пастернак Б. Л. «Разобьется лампада...» // Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака.* М.: Радуга, 1990. 636 с. С. 604.

ипостасей смерти, то финальные строфы убеждают в мысли, что расставание бывших любовников – неизбежный и вечный закон жизни/смерти, онтологическая аксиома бытия.

Любовная проблематика в «Строфах» обретает надмирный характер. Потому надмирность любви – предмет не песни лирического субъекта, певца, но целого хора Аонид, муз искусства.

Чувство любви у лирического героя Бродского оказывается не частью жизни (или смерти), но чувством целиком соизмеримым и сопредельным с жизнью и смертью. Последние две строки XI строфы:

Так посмертная мука
и при жизни саднит (с. 246)

– ставят любовь в ряд жизненных и смертных категорий в их безграничной мощи и власти, создавая (в духе Дж. Донна) бытийный треугольник: жизнь – любовь – смерть, где соотношение концептов носит не линейный, а сферический (в т.ч. благодаря кольцевой композиции) характер. В этом смысле суждение Л. А. Колобаевой о финальных строках Бродского: «Только молчание – “на прощанье ни звука, только хор Аонид” – достойно трагического момента, подобного вечной, посмертной разлуке»¹ – несколько сужает, в нашем представлении, видение поэта. Трагизм, по Бродскому, не в вечной разлуке – трагизм в бытийном существовании разлуки.

М. Гельфонд полагает, что «строка, бывшая в начальной строфе *описанием ситуации*, становится в последней категорическим *запретом на высказывание*, обращенным и к адресату стихотворения и к себе самому»² (выд. нами. – Т. Б.). Но, во-первых, запрет исходил не от героя, но от героини («Что ж без пользы неволишь...»), а во-вторых – поэт, певец, голос

¹ Колобаева Л. А. Цикл «Новые стансы к Августе» И. Бродского. Ценностные начала. С. 49.

² Гельфонд М. Внерациональное в лирике Бродского: «Строфы». С. 72–77.

(подголосок) соглашается молчать обо всем, кроме « хора Аонид ». Он соглашается на роль бывшего любовника, уступает (другому) главную роль, сольную партию, но сохраняет за собой право оставаться среди хора муз. Его бытие – уже только половина жизни, это « посмертная мука », но среди Аонид, теперь здесь его место.

Сюжетная структура «Строф» разрешается в метафизический и даже мистический план. И этот ракурс выводит стихотворение Бродского на уровень узнаваемых не только донновских, но и дантовских универсалий – конкретная и единичная (для субъекта) ситуация расставания с любимой обретает абрис мировой божественной трагедии.

Таким образом, анализ *длинного стихотворения* Иосифа Бродского «Строфы», ранее в малой степени привлекаемого критикой, позволяет судить, прежде всего, о глубине лирического переживания героя и об изяществе литературной формы, которую поэт избрал вслед за великими творцами мировой литературы – Джоном Донном и Данте Алигьери.

Но применительно к жанру (идиожанру) большого стихотворения важно подчеркнуть еще одно обстоятельство. *Длинные* «Строфы» Бродского демонстрируют органичное встраивание поэта в ряд высоких понятий, традиционно отмечаемых в его творчестве критиками – таких как Время, Пространство, Жизнь, Смерть (или «время, пространство, Бог, жизнь, смерть, искусство, поэзия, изгнание, одиночество»¹), условно «закрепленных» за жанром больших стихотворений. Между тем «Строфы» обнаруживают, что у Бродского и любовная тема оказывается внутренне присущей философской поэзии. Большое стихотворение «Строфы» расширяет тематические границы «бродской» лирики и демонстрируют органичность встраивания любовной тематики в высокий философский контекст его поэтического текста.

¹ *Кренс М. Б.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 180.

2.3. Бытийные акценты большого стихотворения «Бабочка»

При всей «легкости» титульной образности «Бабочка» Иосифа Бродского представляет собой тот текст, который даже при первом взгляде на него может быть без колебаний причислен к большим стихотворениям. Возникает вопрос: на основании каких признаков может быть осуществлена подобная жанровая квалификация и верна ли она?

О стихотворении «Бабочка» писали многие исследователи. Среди них классики бродсковедения Я. Гордин, Л. Лосев, В. Полухина, В. Куллэ, Д. Бетеа, Б. Шерр, особое внимание непосредственно тексту «Бабочки» уделили А. Ранчин, А. Степанов, Ш. Кастеллано, Л. Колобаева, Е. Колокольцев, М. Кужева, Л. Сапченко, Ким Хюн Еун. Однако вопрос жанровой дефиниции «Бабочки» в работах практически не затрагивался, своеобразие поэтики большого стихотворения оставалось за рамками научной аналитики. Тем важнее обратиться к вопросу жанровой принадлежности «Бабочки» и понять, какие поэтологические константы связаны с семантико-смысловым полем стихотворения.

Прежде всего о времени создания стихотворения. В издании «Сочинения Иосифа Бродского»¹ «Бабочка» стоит под 1972 годом. Между тем, по сведениям В. П. Полухиной, стихотворение «Бабочка» было «начато еще в России, есть отрывки, датируемые концом 1960-х, в архивах дата 1973, см. Вох 57: 16»². То есть стихотворение «Бабочка» оказывается в числе «рубежных» произведений Бродского, написанных *между* последними годами пребывания поэта на родине и началом эмигрантского периода. Кажется, не имеющие отношения к проблемам собственно жанра, эти обстоятельства тем не менее существенны для понимания природы большого стихотворения и его смысловой интерпретации.

¹ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб., 1997–2001.

² Полухина В. П. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2006. С. 206.

Как отмечалось выше, в самой дефиниции большое стихотворение очевидно акцентирована *длина* поэтического текста. Согласно этому, «Бабочка» сразу подпадает под квалификационный признак и вполне может быть отнесена к большим стихотворениям, поскольку она *большая* по объему: состоит из 14 главок, фрагментированных строф-сегментов, пронумерованных автором I–XIV, общим объемом в 168 строк.

Двенадцать стихов-строк каждой части организованы по модели регулярной строфической формы аВВасDDсеFFe, когда каждый из трех катренов оформлен опоясывающей рифмовкой с мужскими и женскими окончаниями.

Двенадцатистишие в своем расположении на странице ориентировано к центральной оси листа, что заставляет обратить внимание на графический рисунок зрительного образа, вспомнить об опыте идеографической или орнаментальной поэзии.

Одни исследователи увидели в чередовании двухстопных и трехстопных строк стиха абрис тельца бабочки, где белые края книжного листа воспринимаются как ее крылья. Например, М. Крепс считает, что «расположение каждых двух строф на отдельной странице напоминает форму тела бабочки, крыльями которой служат белые края листа»¹.

Другие в самом рисунке чередующихся разностопных строк увидели форму бабочки и ее крылышек. По мысли Д. Н. Ахапкина, «строфы, обладающие осевой симметрией, расположены по центру листа, как бы воспроизводя форму бабочки»².

Третьи почувствовали в ритме смены длины строк трепет полета воздушной бабочки. Е. Колокольцев пишет: «...импульсивный короткий стих

¹ См.: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2007. 200 с. С. 27–45.

² Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1995. СПб.: Журнал «Звезда», 2009. 131 с. С. 12.

с обилием переносов вторит фазам беспокойного, прерывистого полета бабочки»¹.

Четвертые интерпретировали даже нумерацию строф. Так, Ш. Кастеллано считает, что «стихотворные строчки, по их длине и расположению, придают каждой строфе форму бабочки, пришпиленной к странице, как булавкой, цифрой своей нумерации»². И хотя в последнем случае критик домысливает (у лирического героя Бродского бабочка находится в руке, «в горсти»), однако можно согласиться, что каждая из предложенных интерпретаций релевантна, ибо все они отражают визуальные интенции поэта, апеллируют к различимой образной графике стихотворения-бабочки³.

PS. Можно предположить, что в визуализации поэзии Бродский шел вслед за У. Х. Оденем – нечто подобное «Бабочке» Бродский различал в пространстве белых полей печатанных строк Одена: «Поскольку стихотворение [речь идет об оденовском «1 сентября 1939 года»] помещается в середине страницы и окружено огромностью белых полей, каждое слово его, каждая запятая несут колоссальное – то есть пропорциональное размеру неиспользованного пространства – бремя аллюзий и значений»⁴.

Нечто сходное наблюдаем и у Бродского. Ким Хюн Еун: «...само стихотворение “Бабочка” стало тем, о чем в нем идет речь <...> стихотворение приобретает форму описываемого в нем предмета»⁵.

«Бабочка» – это по жанру *стихотворение*, не поэма и не цикл, поскольку представляет собой внутренний *монолог*, фактически *диалог* с самим собой лирического героя, разглядывающего умершую (засохшую) бабочку, каким-то

¹ Колокольцев Е. В. Опыт сравнительного анализа поэтических текстов. И. Бродский «Бабочка» и А. Фет «Бабочка». С. 52.

² Кастеллано Ш. Бабочки у Бродского. С. 83.

³ См. также: Степанов А. Г. Типология фигурных стихов и поэтика Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь, ТГУ, 2003. С. 242–264; Коробова Э. Тожество двух вариантов. Заметки по поводу графики Иосифа Бродского. С. 60–65; Бутов Р. Н. Специфика графики в лирике И. А. Бродского // Бутов Р. Н. Графика в поэтическом тексте: традиции и инновации (на материале русской поэзии XX века). Дис. ... канд. филол. наук. Ижевск, 2010. 227 с. С. 158–169; и др.

⁴ Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб., 1997–2001. Т. V. С. 223.

⁵ Ким Хюн Еун. Стихотворения И. Бродского как метатекст. С. 117–119.

случайным образом оказавшуюся в его руках. Только в отдельных стихах адресатом обращения оказывается не сам герой, но бабочка и однажды энтомолог («друг-энтомолог», с. 24)¹, но эти апелляции фигуральны, не объективированы. В стихотворении, названном «Бабочка», субъектом повествования, несомненно, оказывается не насекомое, а лирический персонаж, во взгляде на расписные крылышки бабочки умеющий разглядеть всю красоту мира и за кратким мигмом существования прелестного насекомого увидеть всю никчемность мироздания, «шутку Творца»².

I

Сказать, что ты мертва?
Но ты жила лишь сутки.
Как много грусти в шутке
Творца! Едва
могу произнести
«жила» – единство даты
рожденья и когда ты
в моей горсти
рассыпалась, меня
смущает вычесть
одно из двух количеств
в пределах дня (с. 20).

Лирический персонаж ведет внутренний монолог, в котором с первых строк ощутимо размышление о себе, о человеке, допущенном Богом прожить на земле, подобно бабочке, «лишь сутки», «в пределах дня», краткое

¹ Здесь и далее цитаты из «Бабочки» приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб., 1998–2001. Т. III. С. 20–24, – с указанием страниц в скобках.

² А. Ранчин в самом общем смысле определил идею стихотворения «Бабочка» как «изумление перед зачаровывающей красотой» (*Ранчин А.* От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского // *Новый мир.* 2010. № 5. С. 166–180).

мгновенье. Традиционные коннотации идеологемы *бабочка* – «бренность»¹ – проецируются на человека изначально, уже в первой части стихотворения задавая трагические мотивы и минорные нотки размышления-повествования, настраивая на философичность восприятия раздумий лирического персонажа.

Исследователи обратили внимание, что Бродский не задействует другую слагаемую символического образа бабочки – *бабочка-душа*. Как известно, «с точки зрения религиозно-мистической бабочка символизирует человеческую душу <...>»². Однако Бродский уходит от подобной интерпретации, использованной им ранее³. А. Ранчин пишет по этому поводу: «<...> поэт отсекает от образа бабочки смыслы, восходящие еще к античности и связанные с вечной жизнью, с посмертным существованием души»⁴. Сходную точку зрения высказывает и Д. Бетеа: «...уходящая в древность литературная и мифологическая традиция образа бабочки как символа человеческой души и ее метаморфоз...»⁵ не актуализирована Бродским, у него акцент делается на неповторимости авторской индивидуальности⁶. Можно добавить, что и семантика *беззаботности жизни* бабочки тоже остается за пределами размышлений Бродского. Поэт элиминирует, изымает эти ракурсы восприятия – в силу вступают онтологически-экзистенциальные переориентации. Но это в еще большей мере актуализируют философский пласт стихотворения, обрастающий новыми коннотациями, смыслами – раздумья лирического персонажа ориентированы не на идею бессмертия бесплотной души или беззаботности жизни, но бессмысленности и бесцельности человеческого

¹ См. об этом: Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егазаров. М.: Астрель; АСТ, 2003. С. 84–85.

² *Королев К.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. С. 329.

³ См., напр., «Бессмертия у смерти не прошу...» (1961).

⁴ *Ранчин А.* От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского. С. 180. Сходные наблюдения высказывают и другие исследователи. См., напр.: *Сапченко Л. А.* Превращения бабочки. URL: <http://www.aksakovufamuseum.ru/dom-muzej-s-t-aksakova-v-ufo/izdaniya/180-treti-aksakovskie-chteniya>

⁵ *Бетеа Д.* Изгнание как уход в кокон. Образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. 1991. № 3. С. 172–173.

⁶ Там же.

(всеобщего) существования, никчемности вселенского (божественного <?>) мироздания. Многослойность образа снимается, но острота его восприятия усиливается.

II

Затем, что дни для нас —
ничто. Всего лишь
ничто. Их не приколешь,
и пищей глаз
не сделаешь: они
на фоне белом,
не обладая телом,
незримы. Дни,
они как ты; верней,
что может весить
уменьшенный раз в десять
один из дней? (с. 20)

Семантическая перекодировка акцентирует внимание. Трагический настрой лирического героя ведет не к обнадеживающей мысли о бессмертии человека, живой души, но о печальном прозрении относительно *бестелесного* и *невесомого* мира-*ничто*. Бабочка Бродского становится не традиционным зримым образом освобожденной (свободной) души, а предметным знаком незримого «белого фона» *белого света*, словно бы на физическом (= поэтическом) уровне подвергнутом дисперсии, разложению оптики бесцветного (в итоге) мира. Лирический герой в этом контексте им самим определен как «бормочущий комок слов, чуждых цвету» (с. 21), потому, подобно бабочке, он и сам оказывается малой бесцветной частью большого бесцветного мира, «небытия» (с. 20). Степень удрученности и

бесперспективности мировоззренческой позиции героя нарастает от строфы к строфе.

В поэтической системе Бродского бабочка – не душа, но сам мир, отраженный на ее крылышках.

IV

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 (с. 21).

Однако это не цельный и не доступный пониманию окружающий мир, но часть его – бабочка-миг, бабочка-мгновение, бабочка-квант-времени. Потому лирический герой видит на крылышках бабочки-мира не целостные картины и пейзажи, но их части, детали, фрагменты – *зрачки, ресницы, обрывки лиц, портрет летучий*, созданный из *частиц и крупниц*. И даже если в части V-й герой, «взявши лупу» (с. 21), пытается разглядеть «пейзаж», то и тогда, через увеличительное стекло его взору открываются только чьи-то и какие-то «фигуры» (с. 21).

Как уже обратили внимание исследователи, первые семь частей стихотворения (I–VII), насквозь пронизаны вопросами, на которые лирический

герой жаждет получить ответы¹. Однако само обращение к субъекту-объекту бабочке, к мертвой сущности, обрекает лирического персонажа на безответность, на невозможность разрешения поставленных вопросов. Поиск ответа возможен только внутри себя. В результате мысль-вопрос становится опорным формирующим стержнем «нулевого» сюжета стихотворения, (традиционно) бесфабульного повествования, окрашенного субъективными эмоциями лирического персонажа, терзаемого переживаниями о *ничто* (*Ничто*).

Подчиняясь жанровой логике большого стихотворения, лирический герой «Бабочки» задается вопросами *вечными* и *проклятыми*, но у Бродского актуализирующими особую – метафорическую – огласовку:

VI

<...>

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 (с. 21–22).

Если в IV части в тексте стихотворения мелькнул образ рыб («трофей... рыбной ловли» (с. 21)), заставляя вспомнить древний акроним имени Иисуса Христа² и порождая аллюзию к христианским представлениям

¹ См. об этом: *Колокольцев Е. В.* Опыт сравнительного анализа поэтических текстов. И. Бродский «Бабочка» и А. Фет «Бабочка». С. 52.

² Как известно, греческое слово *рыба* – ΙΧΘΥΣ («ихтис») – представляет собой аббревиатуру фразы-имени «Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель». Изображение рыбы для христиан стало визуальным образом богословской идеи христианства.

о миростроении, то в VI части герой Бродского Т(т)ворца называет «ювелиром», сравнивает с миниатюристом, тем самым снимая налет религиозно-сакральной символики, но сосредоточивая взгляд на самом мире, что «сводит нас с ума».

Исследователь А. М. Ранчин, в отличие от нас, наоборот настойчиво подчеркивает присутствие в «Бабочке» божественной идеи и соответственно божественного происхождения мира (и бабочки): «...бабочка <...> создание Божественного Ювелира» она «эскиз замысла Творца»¹. «"Бабочка" доказывает бытие Творца через совершенство и невообразимую красоту его творения»². Однако, на наш взгляд, божественная идея мирозидания в этом стихотворении отходит у Бродского на второй план, таинство миротворения не обсуждается и не раскрывается. Важная сама по себе идея Бога-Творца остается в «Бабочке» вне пределов размышлений Бродского, объект проекции – не Творец, а творение. На передний же план выдвигается философская максима Бродского о *вещи* и о *мысли о вещи*.

Бродсковедам хорошо известно, что суждения Бродского о *вещи* и о *мысли о ней* многократно варьировались в стихах и эссеистике поэта. Они в отчасти-различных интерпретациях оказывались приложимы поэтом к самым широким онтологическим категориям. Так, в эссе «Путешествие в Стамбул» Бродский пишет: «Пространство <...> – вещь, тогда как время есть мысль о вещи <...>»³. «Бабочке» близко подобное представление Бродского о пространстве и времени и их соотношении. В рассматриваемом стихотворении *мы* (*я, он, ты*) – вещь, тогда как бабочка – мысль о вещи, то есть *время*, визуализированный миг времени, особо ценная и ценностная категория в поэтической философии Бродского⁴.

¹ Ранчин А. М. От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского. С. 185.

² Там же. С. 190.

³ Бродский И. Путешествие в Стамбул // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. V. С. 308.

⁴ «Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее» (Там же).

Sic! По наблюдению отдельных исследователей, подобная *категориальная система* (образно-мотивная, проблемно-тематическая) тоже становится знаком-признаком большого стихотворения. Так, А. А. Азаренков в работе «Поэтика композиции “больших стихотворений” Иосифа Бродского»¹ высказывает предположение, что Бродскому свойственно «рассматривать образы в метафизической перспективе, в их категориальном значении (Вещь, Пространство, Время и проч.); этим также объясняется тенденция к тематизации мотива, существование его в “больших стихотворениях” не только в виде предикативной характеристики конкретных образов, но и в качестве мотивно-тематического инварианта»².

Сходным образом происходит и в «Бабочке», однако категории *времени, пространства, вещи* обнаруживают в тексте стихотворения новый ракурс: здесь *вещь сама* – это *мы*³. Смысловая однозначность контурирующегося концепта растушевывается, аннигилируется – бабочка как коррелят мотива бренности существования сама становится и гранью времени, и пространства, и вещи, и мысли о вещи.

Близость нестрогой философии лирического героя и создателя стихотворения позволяет центрального персонажа «Бабочки» назвать *alter ego* автора и тем самым включить «Бабочку» в систему мировидения Бродского-личности, Бродского-поэта, признать размышления лирического героя «Бабочки» мыслями самого художника. Подобное совмещение-наложение биографически оправдано: если в начале 1960-х двадцатилетний Бродский, узнавший о диагнозе «порок сердца», был мучим мыслями о возможной скорой смерти, о мгновенности земного существования (начало работы над текстом), то в начале 1970-х (когда стихотворение подвергалось завершению)

¹ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. Дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. 220 с.

² Там же. С. 25.

³ Ср.: А. М. Ранчин в «Бабочке» ошибочно именуется вещью «неживую материю» (Ранчин А. М. От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского. С. 186).

перед ним остро стоял вопрос эмиграции, по сути тоже вопрос жизни-смерти. Поэтическое осмысление образа бабочки растягивалось на целое десятилетие, отливалось в жанровую форму «длинного стихотворения».

Итак, вопросы, обращенные к героине-бабочке, в большом стихотворении Бродского оказываются ориентированными на самого себя, автора и героя. Метафорический параллелизм *я // бабочка* актуализирует под(над)текстовый смысл вопросов-обращений, нацеленных на размышления о собственной судьбе, о судьбе человека.

VII

Скажи, зачем узор
такой был даден
тебе всего лишь на день
в краю озер,
чья амальгама впрок
хранит пространство? (с. 22)

Миг жизни бабочки приравнивается к мигу жизни лирического персонажа, по сути – alter ego автора, ощутимо и тонко переживающего во времени смену состояния (и отчасти тоже метафорически – *пространства*).

Между тем достижение отчетливого и эксплицированного образного параллелизма между героем и мертвой бабочкой приводит к тому, что поток вопросов, пронизавших I–VII части, истощается. Наступает этап самоосознания, *самоанализа*. Если в «первой части стихотворения преобладают визуальные образы», то «доминантой второй части являются размышления поэта»¹. Если в первой условной части доминировал образ бабочки-времени, то во второй – образ лирического героя.

¹ Колокольцев Е. В. Опыт сравнительного анализа поэтических текстов. И. Бродский «Бабочка» и А. Фет «Бабочка». С. 53.

В VIII части, подобно тому как о себе герой-поэт говорил, что он «бесцветен» на фоне расцвеченного крыла бабочки, так теперь в образе бабочки, живой или мертвой, но не могущей предложить ответы на его вопросы, персонаж акцентирует ее безмолвность, бессловесность, немоту.

VIII

<...>

каждой божьей твари
как знак родства
дарован голос для
общенья, пенья:
продления мгновенья,
минуты, дня.

IX

А ты – ты лишена
сего залога.

<...>

На фоне лишенной «сего залога» бабочки лирический герой, «комочек слов», оказывается не просто лирическим субъектом, героем, но поэтом. Его поэтический дар говорения – тоже обременение: по мысли персонажа, «на / кой ляд быть у небес / в долгу, в реестре» (с. 22). Согласно выстраиваемому сопоставлению-метафоре, расплата (преждевременная смерть или выдворение за пределы родины) неизбежна: «звук – тоже бремя» (с. 22). Сходство-несходство с бабочкой то усиливается, то ослабляется.

Одним из конститутивных признаков жанра больших стихотворений Бродского, по утверждению бродсковедов, стала художественная реализация развернутой поэтической метафоры. Так, по наблюдениям В. Полухиной, среди всех тропов, которые активно эксплуатируются Бродским в поэтических

текстах, с колебанием от 20 до 40 процентов акцент приходится именно на метафору и ее видовые разновидности (метонимию и синекдоху)¹. Именно так и происходит в «Бабочке» – образное сопоставление *я-бабочка* разворачивается в пространстве всего длинного стихотворения, позволяя черты и качества одного лирического субъекта транспонировать на другой, совмещать психологические нюансы пересекающихся, соприкасающихся друг с другом и в какой-то момент расходящихся образов. Бесплотность и безголосие бабочки-времени совмещается с невесомостью звуков и речи лирического героя, порождая ощущение трагической призрачности и иллюзорности, краткости и мгновенности существования «вещи». Бабочка здесь – форма воплощения этой иллюзии, через нее «приобретает форму / сам воздух вдруг» (с. 23), в ней *ничто* «достигло плоти» (с. 24).

Сопоставление *я // бабочка*, где *я* «комочек слов», позволяет Бродскому коснуться темы творчества. Дар звука, дар голоса лирического персонажа опредмечивается – возникает образ пера, скользящего

XI

<...> по глади
расчерченной бумаги
не зная про
судьбу своей строки,
где мудрость, ересь
смешались, но доверясь
толчкам руки,
в чьих пальцах бьется речь
вполне немая (с. 23).

¹ См.: *Полухина В.* Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика Бродского: сб. статей / под ред. Л. Лосева. Tenaflly: Hermitage, 1986. С. 63–96 (С. 89); *Полухина В.* Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. 413 с.; и др.

Порхание бабочки приравнивается к «порханию» пера по бумаге. И теперь базовая для поэтического мира Бродского категория темпоральности – время – оказывается приложимой и к образу лирического героя-поэта, которому, как можно предположить, тоже могут быть подвластны «формы воздуха». Немая речь, запертая в руке, в пальцах, обретает собственную форму и свободу в движении строк, доверенных глади бумаги.

Однако традиционно высокий пафос темы поэта и поэзии (особенно характерный для русской классической литературы) в стихотворении Бродского купируется. Образ легкой бабочки замещает и отражает образ-судьбу лирического героя, миг ее пребывания в воздушном пространстве сопоставим с кратостью жизненного бытия поэта. Однако спасительной миссии приближения к вечности поэзия в «Бабочке» Бродского не несет – высказанные некоторыми исследователями суждения об оптимизме и «жизнеутверждающем начале»¹ стихотворения вряд ли правомерны и объективны.

Прозрение *мгновенности* судьбы бабочки становится прозрением трагической судьбы поэта.

ХII

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 (с. 23–24).

¹ «...в стихотворении “Бабочка” просвечивает жизнеутверждающее начало» (Кужева М. А. И. Бродский «Бабочка»: опыт анализа поэтического текста. С. 106).

В сознании лирического героя через посредство местоимения *мы* наконец происходит едва ли не полное слияние *я* и *бабочки*. Однако, вопреки возможным ожиданиям, на основании произведенного наложения опровергается известная максима Ф. Достоевского о том, что *красота спасет мир*¹ и следом знаменитый гуманистический лозунг М. Горького «*Человек! Это звучит гордо!*»². По Бродскому, «...цель – не мы». Не *мы* – человек, поэт, бабочка.

A propos. Вероятно, намеренно не предусмотренная, но в стихах Бродского обнаруживается и генетически видимая апелляция к бабочке-«поэтиному сердцу» В. Маяковского. Дефиниция поэта Бродского – «комочек слов» – из того же около-маяковского интертекстуального ряда.

Не частый для Бродского случай, но герой-поэт, осмысляющий трагизм мирского существования, в «Бабочке» противопоставляется *другим* людям,

ХШ

<...> чей рассудок
стрижет лишай
забвенья; но взгляни:
тому виною
лишь то, что за спиною
у них не дни
с постелью на двоих,
не сны дремучи,
не прошлое – но тучи
сестер твоих! (с. 24)

¹ А. Ранчин видит в «Бабочке» воплощение идеи Вечной Красоты Платона (*Ранчин А. М. От бабочки к мухе: метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского. С. 189*).

² *Горький М. На дне. М.: Азбука, 2018. 416 с.*

Поэт, познавший любовь и мечту («сны»), *противопоставляется* герою-обывателю (*им* – «у них»), тем, у кого нет ни прошлого, ни воспоминаний. Соответственно в этой проекции следом за лирическим героем и бабочка вступает в *противопоставление* с «тучами сестер». Однако вряд ли здесь можно было бы рассуждать о *тучах бабочек*, как это предположил А. Азаренков¹. Исследователь пишет, что «в конце стихотворения “Бабочка” <...> говорится о “тучах” бабочек»² и что это «ассоциативно отсылает и к внушительному количеству предыдущих стрóf»³. Между тем в тексте XIII стрóфы отсылка к «предыдущим стрóфам» нет, скорее наоборот – текст ориентирован вперед, не на воспоминание («не прошлое»), а на провидение.

Кроме того, возникает вопрос относительно образа «тучи (туч) бабочек» (?). Напомним, что бабочки *тучами* не летают (в случае с Бродским речь идет, несомненно, о средней полосе, где таковое явление не наблюдается). И тогда за оборотом «тучи сестер твоих», можно предположить, должна скрываться иная образная не-бабочкина семантика. Особенно потому, что текст XIII стрóфы явно обнаруживает антитетичную направленность, контрастивную аксиологию бабочки (= поэта) в сравнении с некими «тучам сестер».

Обращение к лексическим слагаемым наметившегося в стихотворении «темного места» наводит на мысль, что фразеологические формулы о тучах «сестер» бабочки, летающего насекомого, могут предложить «родственные» обороты «тучи мотыльков», «тучи комаров», «тучи мошкары». И тогда затекстово прорисовывается образ зоонимов-*антиподов*, о которых и идет речь в XIII стрóфе. Введение в пространство стихотворения образа последних – туч сестер, «чей рассудок / стришет лишай / забвенья» – дополняет и усиливает мотив избранности субъекта большого стихотворения *бабочки-поэта* и одновременно – обостряет мотив его (их) трагического одиночества.

¹ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. С. 60.

² Там же.

³ Там же.

Родство поэта бабочке порождает обнадеживающую мысль о том, что его растворению в *Ничто*¹ препятствует «легкая преграда» – бабочка, полет бабочки, «преграда / меж ним и мной» (с. 24). Однако возвращение к тому, что лирический герой держит на ладони бабочку мертвую, засохшую («ты / в моей горсти / рассыпалась» (с. 20), не обеспечивает подобному «утешению» охранительной функции. Трагическая тональность стихотворения оказывается не только доминантной, но и единственной, стержневой².

Поэтическое размышление, в отличие от краткой лирической эмоции, требует протяженности, выдвижения тезиса и противотезиса, аргумента и вывода, вопроса и ответа, диалога с собеседником или, как в данном случае, внутреннего монолога с самим собой. И уже только эта стратегия развертывания стихотворения-раздумья заставляет вернуться к признакам «большого стихотворения», требующего особой стилистики, приемов *прозаизации лирики* – в частности, «удлинения» предложений, использования анжамбеманов (enjambement), переносов, затрагивающих как отдельные строки, так и целые строфы (см., например, стык VIII и IX строф).

При всей строгости и прозрачности выдержанной на протяжении всего текста строфической формы аВВасDDсеFFе Бродский так выстраивает лирическое повествование, что оно интонационно имитирует размеренную разговорную речь, словно бы неорганизованную ритмом и рифмой. Беседа-раздумье течет просто, короткими фразами, где чередование разноstopных строк не усложняет и не загромождает речь лирического персонажа, а позволяет создать ощущение естественности и бытовой простоты высказывания. Enjambementы порождают (над)строчные паузы, обеспечивают

¹ Заметим, что если в начале стихотворения *ничто* писалось с маленькой буквы (с. 20), то к финалу повествования его статус повышается и символизируется, теперь это *Ничто* (с. 24).

² А. М. Ранчин иначе интерпретирует стихотворение. На его взгляд, «Бродский, делая мертвую бабочку объектом философской медитации, как будто бы дарует ей вторую жизнь. <...> Воскрешая мертвую эфемериду, поэт – вопреки, казалось бы, непреодолимой пропасти между ним и Творцом – тоже становится создателем новой жизни – в слове, в метафоре»². Однако, с нашей точки зрения, подобного ракурса в стихотворении Бродского нет, А. М. Ранчин привносит его своевольно, «от себя».

разбивку фразы на сегменты, свойственные обычным практикам разговорной речи, на привычные языковые синтагмы, выделяемые в спонтанной речи, как правило, интонационно.

Вся VIII строфа (условное начало второй части большого стихотворения, где обилие вопросов I–VII главок сменяется нестрогим формулируемым наблюдениями лирического субъекта) построена с акцентированным использованием *enjambementov*, которые в VIII строфе выделяют и подчеркивают нагнетание отрицания *не*.

VIII

Ты не ответишь мне

Не по причине

застенчивости и *не*

со зла, и *не*

затем, что ты мертва (с. 22).

Внутристрочные *не ответишь*, *не по причине* дополняются и акцентируются внестрочными *не / со зла*, *не / затем*. Одинокое расположение частицы *не* в конце строки ставит ее в ударную позицию (мужское окончание), акцентно обостряя способ высказывания – утверждения (*aff*) через отрицание (*neg*). С одной стороны, в таковой конструкции поддерживается иллюзия свободного говорения, с другой – семантический эффект сути предлагаемого высказывания усиливается.

VIII

<...> каждой божьей твари

как знак родства

дарован голос *для*

общенья, пенья:

продления мгновенья,

минуты, дня (с. 23).

Удержание предлога *для* в отрыве от существительного *общение* генерирует длительную интонационную паузу, которая должна подчеркнуть *родство* всего живого на Земле, но одновременно (через предшествующие отрицания) усилить мотив одиночества безгласой бабочки и, как следствие, поэта, хотя и наделенного небесным даром говорения, но замкнутого, как и легкокрылая бабочка-мгновение, пределами жизненного мига. Модальность трагизма прирастает – *enjambements* в стилистике прозаизации стиха усиливают ее.

В X строфе *enjambement* позволяет не только эпизировать стих, но и придать ему психологическую насыщенность – ощутить нюансы психологического состояния лирического героя.

X

Не ощущая, *не*
дожив до страха,
ты вьешься легче праха
над клумбой, *вне*
похожих на тюрьму
с ее удушьем
минувшего с грядущим <...> (с. 23)

Уподобленный бабочке, лирический герой посредством *enjambementa* словно бы психологически обнажает себя – бабочка не успевает дожить до страха, *не ощущает* его, он же, заговоривший о страхе, как видно, дожил до него, испытывает его. Бабочке, которая витает над клумбой, не грозит тюрьма – но уже одно появление в этом контексте лексем *прах* и *тюрьма* словно бы затекстово вводит в стихотворение опыт пережитого лирическим героем. Уже отрефлексированная сближенность лирического субъекта с бабочкой

дополняется признаками трагического разрыва-различия в их судьбах, порождает понимание глубинного драматизма психологических ощущений лирического персонажа.

Прозаические интенции нарастают в тексте. Перебивы, переносы-*enjambements* в стихотворных строках «Бабочки» заставляют словно бы забыть о поэзии, превращая поэтическую реальность в реальность жизненную, не только обытовляющую онтологические ракурсы мировидения лирического персонажа, но и объективно приближающую его раздумья-размышления к пониманию и (со)переживанию воспринимающего субъекта-реципиента. Смещение подчеркнуто короткой (минимальной двустопной) строки и «удлиненных» *enjambementom* пяти-, шести- стопных строк прозаизирует большое стихотворение, позволяя краткую поэтическую эмоцию заместить раздумчивым повествовательным размышлением – миг оттенить вечностью, и наоборот.

На фоне коротких разговорных предложений-реплик предложения-суждения занимают в «Бабочке» значительно большее пространство. Так строфы X и XI – это одно предложение размером в целую строфу. По-видимому, семантический смысл этих строф: параллелизм порхания бабочки и пера по глади бумаги (тема поэта и поэзии) – заставляет Бродского намеренно удлинить строку, сделать ее протяженнее для восприятия, тем самым заставить реципиента задержаться на самом суждении-сопоставлении, осознать его важность. Большая мысль поэта требует большой поэтической формы. Как видим, размер стиха, каждой из его отдельных строк оказывается семантически значимым и – смыслообеспечивающим.

В ходе приводимых рассуждений можно заметить, что большое стихотворение Бродского, в отличие от элегии или стансов, не концентрируется вокруг свернутого, так называемого «точечного» сюжета, но, наоборот, надтекстово формирует развернутый сюжет, и даже не один, а два –

внешний и внутренний¹. На уровне внешнего (под)сюжета в «Бабочке» ничего не происходит: безымянный субъект держит в ладони («в горсти») засохшую бабочку, рассматривая ее. Динамика сюжета «нулевая». Внутренний же (под)сюжет оказывается связан с разветвленной системой мыслью лирического субъекта, с его раздумьями о кратком жизненном миге бабочки, о близости судьбы бессловесной бабочки и лишённого понимания сущности вселенского существования (Ничто) поэта – как итог, с раздумьями о бессмысленности миротворения, бесцельной краткости человеческой жизни, в том числе звуков голоса и слов поэта².

Трагически грустное размышление лирического героя столь протяженно и длительно (как помним, 14 строф, 168 строк), что оно выстраивает у Бродского свои сюжетно-композиционные этапы и формы. Исследователь Е. Колокольцев³ обратил внимание, что в рамках условных двух частей «большого стихотворения» строфы II (условно 1 часть) и IX (условно 2 часть) «объединяются развернутыми сравнениями короткого века бабочки с днями человеческой жизни и суждениями стихотворца о бесплотности времени», можно добавить – и о бесплодности времени, и тем самым словно бы формируют «зеркальную композицию»⁴. Строфа XI, в которой находит воплощение тема творчества, занимает, в видении исследователя, «центральное, срединное, место во второй части стихотворения и является ее

¹ Об этой особенности больших стихов Бродского писал Я. А. Гордин (см.: *Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского.* М., 2010. С. 46–49 и др.).

² Ср.: на взгляд исследователя Ш. Кастеллано, бабочка в стихотворении Бродского «прославляет не только воскресение, но и раскрепощенность духа гения (поэта ли, музыканта, художника) и гениальную крылатость, позволяющую преодолеть отчуждение и чужеродность» (*Кастеллано Ш. Бабочки у Бродского.* С. 86). На наш взгляд, подобная интерпретация носит слишком облегченный характер и в малой степени отражает те трагические составляющие, которыми пронизано состояние и мировоззрение лирического героя Бродского.

³ *Колокольцев Е. В. Опыт сравнительного анализа поэтических текстов. И. Бродский «Бабочка» и А. Фет «Бабочка».* С. 57–58.

⁴ Там же.

кульминацией»¹. И даже если эти структурные ходы не столь зримы и отчетливы, чтобы их различил каждый реципиент-читатель, тем не менее контуры этого композиционного вычерчивания проступают, пририсовываются в рамках внутреннего подсюжета «Бабочки», обеспечивая его собственную логику и динамику.

Иными словами, наблюдения над текстом большого стихотворения «Бабочка» свидетельствуют о том, что идиожанр, сформированный и разрабатываемый поэтом, действительно посредством вариативных форм отражает в различных произведениях смысловые интенции автора по-разному, с разнообразными акцентами, привнося в конструкцию и поэтическую плоть стихотворения дополнительные формально-содержательные слагаемые и смысловые нюансы, то есть располагает потенциалом *семантически значимой* поэтики, поэтики особой, смыслопорождающей.

Завершая размышления об этом большом стихотворении Бродского, остается коснуться проблемы литературных влияний, которые мог испытывать поэт, работая над «Бабочкой», потенциальной энергии тех претекстов, на которые он мог ориентироваться. Подобных вопросов уже касались исследователи, и большинство из них первым в интертекстуальном ряду называли имя В. Набокова. Так, Д. Бетеа одним из первых провел такое сопоставление: «И Набоков, и Бродский принимают бабочку как образ искусства в мире изгнания с его постоянно ускользающим смыслом. Однако для первого этот образ – важное звено в великой цепи, связывающей нас с иным миром. Для второго – не более чем маленькое случайное открытие, сиюминутное и неотделимое от самого языка, открытие, которое надо

¹ Там же. С. 56. Заметим, что А. А. Азаренков тоже применяет принцип эпического выстраивания сюжета к большим стихотворениям. В опоре на слова самого Бродского, исследователь признает жизненность для него «поэтической композиции как трехчастного образования»: экспозиция – кульминация – развязка (Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского. С. 29). Другое дело, что принципы реализации этих традиционных этапов тернарной структуры у Бродского весьма нетрадиционны.

проделывать снова и снова без гарантий на успех»¹. С точки зрения Бетеа, «Набоков восхищается замыслом Творца, выражая свой восторг в перечислении цветов бабочки. Бродский упоминает цвета (“По чьей подсказке и так кладутся краски?”), но перед этим вопрошает о причине, о “подсказке”. И там, где Набоков способен уверовать благодаря науке энтомологии и собственным мистическим воззрениям, Бродский, признавая отпечаток некоего высшего замысла на этом существе, останавливается – не в силах применить эту мысль к себе, своей смертности и своему пониманию времени»².

Между тем факт увлечения Набокова энтомологией не делает неизбежным и обязательным обращение к его имени всякий раз при упоминании тем или иным поэтом бабочки. На наш взгляд, апелляция в стихотворении Бродского к образу бабочки была порождена *случайностью*, Бродский мог найти засохшую бабочку в каком-то из уголков его полуторакомнат (как это нередко и бывает) или обнаружить ее между страницами книги (и проч.). Сомнительна и актуальность для Бродского мыслей лирического персонажа – в сравнении с Набоковым – о «великой цепи, связывающей нас с иным миром» и о «восхищении замыслом Творца». Как уже было сказано выше, Бродский сознательно уходит от этого вопроса, точнее его интересует иной ракурс проблемы – *ничтожность* времени, отведенного любому существу в этом мире. И хотя исследователи повторяют вслед за Бетеа мысль о зависимости Бродского от Набокова (по словам Е. Колокольца, «объект стихотворения – бабочка – был выбран не без влияния Владимира Набокова»³), однако, с нашей точки зрения, решительно ничего набоковского в «Бабочке» Бродского нет. В апелляции исследователей к «набоковской» интертекстеме *бабочка*, несомненно, в первую очередь срабатывает инерция восприятия, образно-именная аллюзия.

¹ Бетеа Д. Изгнание как уход в кокон. Образ бабочки у Набокова и Бродского. С. 172.

² Там же. С. 172–173.

³ Колокольцев Е. В. Опыт сравнительного анализа поэтических текстов. И. Бродский «Бабочка» и А. Фет «Бабочка». С. 51.

Другой интертекстуальный пласт стихотворения «Бабочка» предложила Ш. Кастеллано. На ее взгляд, образ бабочки был навеян Бродскому заключительной арией оперы Моцарта «Женитьба Фигаро»¹, легким характером пажа графа, Керубино, которого Фигаро называет бабочкой (*farfallone – итал.* бабочка). Однако и это сопоставление носит поверхностный характер. Допустить знакомство Бродского с оперой Моцарта вполне приемлемо, но связать образ бабочки-Керубино с образом бабочки в стихотворении Бродского не представляется основательным и возможным. Проказы-влюбленности юного пажа Керубино никоим образом не сопоставимы с грустно-меланхолическими размышлениями лирического героя Бродского о миге жизненного бытия. Некая связь если и допустима формально (в том числе по некоторым биографическим обстоятельствам), по смыслу же, по семантике оказывается весьма далекой от «Бабочки».

Вероятно, могут быть названы и иные претексты, которые могли (бы) послужить толчком к созданию «большого стихотворения» Бродского. Так, Е. Колокольцев предлагает ввести в междиалоговый контекст «Бабочку» А. Фета². Но и в данном случае сопоставление носит скорее случайно-назывной характер, чем семантически сущностный. Фетовская бабочка беззаботна и легка, ее свободное порхание не порождает трагической рефлексии лирического героя (как и самой бабочки): «Вот-вот сейчас, сверкнув, раскину крылья / И улечу»³. Поэтические тексты Фета и Бродского слишком далеки друг от друга – и по настроению, и по тональности, и по мысли.

С нашей точки зрения, стихотворение Бродского рождалось не литературной проекцией, не текстами-референтами, а, как было сказано выше, – случаем. «Бабочка» исключительно оригинальна и абсолютно *бродская*. Другое дело, что обнаружить переключку с неким претекстом все-таки удастся,

¹ Кастеллано Ш. Бабочки у Бродского. С. 85–86.

² Колокольцев Е. В. Опыт сравнительного анализа поэтических текстов. И. Бродский «Бабочка» и А. Фет «Бабочка». С. 51.

³ Фет А. Бабочка // Фет А. Трепет жизни: стихотворения. М.: Эксмо-Пресс, 1998. С. 350.

хотя и не литературным, но философским. Речь может идти о трактате Г. В. Ф. Гегеля «Наука логики», о фундаментальной работе немецкого философа, которая явилась основанием выстраиваемой им системы мышления, полагающейся на движение мысли «в чистых категориях». Как известно, в годы становления поэта, в 1960-е и позднее, Бродского привлекали различные философские постулаты, он пытался разобраться в философских идеях мыслителей – о мире и о себе. Уже только первый том книги Гегеля «Наука логики» – глава «Бытие» – приоткрывает сходные стихотворению Бродского суждения о природе мира и Ничто.

«Бытие, чистое бытие <...> в своей неопределенной непосредственности равно лишь самому себе <...> Если бы в бытии было какое-либо различимое определение или содержание или же оно благодаря этому было бы положено как отличное от некоего иного, то оно не сохранило бы свою чистоту. Бытие есть чистая неопределенность и пустота. В нем нечего созерцать <...> оно есть только само это чистое, пустое созерцание. <...> Бытие, неопределенное непосредственное, есть на деле *ничто* и не более и не менее, как *ничто*»¹.

Не углубляясь в постижение сущности теории Гегеля Бродским, отметим только, что стихотворение «Бабочка» оказывается априорно созвучным гегелевским представлениям о *диалектической логике*, о единстве и противоположности *бытия* и *ничто*. Хотя, следует признать, что и аллюзия к Гегелю тоже может носить конвергентный, случайный характер. Особенности поэтического мышления поэта, несомненно, были прочно связаны с глубоко личностным переживанием любой жизненной ситуации (будь то обнаружение засохшей бабочки или знакомство с неким фундаментальным текстом), однако субъектные контексты поэзии Бродского всегда далеко отстоят от упрощенной публичности и публицистичности. Личностное начало медитативной поэзии Бродского неизменно превалирует, ее философская – *надконкретная* – компонента приоритетно значима и доминантна.

¹ Гегель Г. Наука логики: в 3 т. / отв. ред. и авт. вступ. статьи М. Розенталя. М.: Мысль, 1970–1972. Т. 1. Учение о бытии. С. 140.

Наконец, остается заключить, что анализ «Бабочки» демонстрирует, что в жанрообразовании большого стихотворения Бродского участвуют как внешне формальные признаки, так и содержательные (выше отмечалось – *суммарные*). Если к первым можно отнести длину стихотворения, количественное число его строф и строк, то среди не-последних и весьма существенных у Бродского оказывается *позиция лирического субъекта* (героя, alter ego автора), чьи глубинные ментальные интенции в большом стихотворении организуют довольно сложный повествовательный сюжет, организуют фабульный план личностно-субъектного повествования. Доминанты лиро-эпического повествования, выстроенного вокруг образа лирического героя, преимущественно субъекта-философа, оказываются семантически значимыми, требующими своего образно-мотивного воплощения и речестилевого оформления и развития. Длина (объем) стихотворения, как и поэтические переносы (enjambements) оказываются в рамках теоретической дефиниции самыми узнаваемыми и поверхностными приемами, формализующими жанровое образование, но не доводящими его до их вершинного – *бродского* – образца. Неслучайно повторить жанр большого стихотворения не смог ни один поэт, поклонник или последователь Бродского.

Завершая разговор о *зрелом* периоде творчества Бродского, о времени, предшествовавшем эмиграции (1972), можно заключить, что заложенные уже на раннем этапе творчества особенности большого стихотворения, несомненно, получили свое развитие и окончательное оформление в конце 1960-х – 1970-е годы. Выделенные в рамках раннего периода жанрообразующие признаки – объем, онтологичность, повествовательность – в ходе анализа текстов более позднего десятилетия оказались дополненными (как минимум) тематическим разно(много)образием и особой выразительностью позиции (в целом образа) лирического героя. Подобное суждение может быть подтверждено и рядом других текстологических анализов, в силу объема оказавшихся за рамками диссертационной работы.

Как показал проведенный в главе анализ, философские константы – жизнь, смерть, время, пространство, движение, хаос – оказались дополненными у Бродского категорией любви, кажется, в малой степени причастной к процессам поэтической философизации. Однако в рамках стихотворных опытов Бродского именно тема любви эксплицирует свой глубинный философский потенциал, становится вровень с онтологическими ракурсами поэтических нарративов. В этой связи особую значимость и актуальность (можно надеяться и применительно к другим, не затронутым в работе текстам Бродского) обретает позиция лирического героя, его ментальный склад, раздумчивая философичность его поэтической мысли.

То есть на основе проведенного во второй главе текстуального анализа стихов Бродского можно заключить, что суммарный перечень конститутивных признаков идиожанра большого стихотворения может быть дополнен «новыми» (точнее – ранее не воспринимаемыми как квалификационные) составляющими длинного текста. Между тем очевидно и другое, повторим: при дифференциации большого стихотворения Бродского важнейшую институирующую роль играет не столько наличие того или иного отдельного признака, сколько их системность и суммарность, обеспечивающие цельность и единство тематической, композиционной и стилевой стратегий организации поэтического текста.

Глава III

Поэтика больших стихотворений позднего периода творчества

Переходя к *позднему* периоду творчества Иосифа Бродского, можно предположить, что в ходе создания и развития большого стихотворения конститутивными признаками идиожанра должны оставаться ранее квалифицированные как характерологические в стихах Бродского следующие черты: онтологическая векторность тематики (жизнь, смерть, движение, время, пространство, любовь и др.), трагическая составляющая позиции лирического персонажа (доминанта мотивов смерти, сна-смерти, жизни-сна, иномирных пространственных сущностей и др.), сюжетная нарративность (опосредованная глубиной мысли лирического героя). Объем стихотворения, как подчеркивалось нами ранее, хотя и играет существенную роль, но должен быть смещен в иерархическую позицию менее значимую и сущностную, чем предлагалось критикой ранее. Как было показано в первой главе, объем стихотворного текста у Бродского, как правило, не имеет первостепенного значения и в малой степени берет на себя функцию смыслопорождения.

Между тем важно проследить, менялись ли качество и значимость того или иного квалификационного жанрового признака большого стихотворения в условиях эмиграции, где Бродский оказался в 1972 году. Возникают вопросы: менялись ли тематические пристрастия Бродского, оказавшегося вне пределов любимого Васильевского острова, родного Петербурга (не Ленинграда), родины России? Нарастал или ослабевал трагизм мировосприятия лирического героя? Сохранялось ли тяготение автора к длиннотам в повествовательной сюжетике или страсть к строчно- и строфо- поэтическим переносам?

Обращение к большим стихотворениям, написанным Бродским в эмиграции, позволит хотя бы частично ответить на поставленные вопросы и наметить возможную динамику поэтической (в том числе жанровой) эволюции.

3.1. Тематические константы большого стихотворения «Келломайки»

Поставленные выше вопросы о возможных трансформациях больших стихотворений Бродского, их ожидаемых тематических сдвигах, обусловленных пребыванием в эмиграции, вдали от любимого Города, позволяют обратиться к характерному тексту «Келломайки», устойчиво причисляемому критиками к большим стихотворениям, примечательным уже своим «географическим» названием.

Большое стихотворение Иосифа Бродского «Келломайки»¹ достаточно хорошо известно, к нему не однажды обращались критики. Между тем целостный анализ текста прежде не проводился. Как правило, исследователи избирали некий специфический ракурс (например, «петербургский текст» или образ Финляндии), оставляя без внимания общий тематический и поэтологический уровни стихотворения.

Согласно дате, стоящей под большим стихотворением «Келломайки», оно было написано в 1982 году, то есть через 10 лет после оставления родины, когда Бродский мысленно возвращался в пригород Ленинграда, погружался в давние воспоминания.

Как уже отмечалось в ранее представленных анализах, среди основных конститутивных понятий лирики Бродского исследователи раньше других называют в(В)ремя и п(П)ространство. Так, по словам М. Б. Крепса, «время, пространство, Бог, жизнь, смерть, искусство, поэзия, изгнание, одиночество»² – основные категории поэтического мира Бродского. По мысли В. П. Полухиной, «медитации на темы жизни и смерти, времени и пространства, языка и вещи»³ превалируют в поэзии Бродского, обнаруживая различные их вариации на протяжении всего творческого пути поэта.

¹ Впервые стихотворение опубликовано в журнале «Континент» (1983. № 36).

² Крепс М. Б. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 180.

³ Полухина В. П. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С. 149.

Как видно, несмотря на то что весьма значительная часть стихотворений Бродского имеет посвятительную дедикацию «М. Б.», тем не менее тема любви не ставится бродсковедами в ряд «категориальных понятий» мира и поэзии Бродского. Концептология любви поглощается категориями времени, пространства, памяти, одиночества, даже вещи, словно бы утрачивая самостоятельность, оставаясь на периферии означенных доминант, локализованных тематических пластов. Кажется, что апелляция к теме любви как будто бы «ослабляет» философский потенциал поэзии Бродского, превращает его из поэта-мыслителя в лирика-сентименталиста¹. Между тем какой бы темы, мотива, образа ни касался Бродский (от Платона и Данте вплоть до мухи, бабочки или моллюска), его поэзия неизменно исполнена глубинно-философских мотивов, предлагает неординарные медитативные ракурсы, среди которых *любовь* (тема, концепт, мотив, образ и др.) непременно играет весьма существенную роль. Именно так и происходит в большом стихотворении «Келломайки» – поэт традиционно и ожидаемо обращается к категориям пространства и времени, но они «вторичны» по отношению к категории любви, именно она инспирирует их экспликацию и развитие в текстовом пространстве.

Фабульная канва стихотворения «Келломайки», ее повествовательный дискурс связаны с событиями осени-зимы 1962/63 года, когда Иосиф Бродский снимал дачу в Комарово, в «финском» пригороде Ленинграда². По словам М. Кёнёнен, «дача была отдана под присмотр Бродскому Р. Л. Берг, дочерью

¹ Возможно, что попытка выведения концепта *любовь* из ряда категориальных понятий лирики Бродского связана со сложностью взаимоотношений поэта с субъектом его лирических медитаций, м.б., со стремлением автора уйти от публичности и обсуждения его любовных отношений и, как следствие, от любовной темы в его поэзии.

² См. об этом: *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 66; *Рейн Е.* Иосиф // Вопросы литературы. 1994. Вып. 2. С. 190–191; Иосиф Бродский. Хронология жизни и творчества (1940–1972) / сост. В. А. Куллэ // Мир Иосифа Бродского: путеводитель. СПб., 2003. С. 12.

покойного академика Берга, которая, как и ее отец, была известным биологом. Здесь Бродский-провел несколько месяцев: осень 1962 и всю зиму 1963 г.»¹.

Заметим, что для ленинградцев (и сегодняшних петербуржцев) пригородный поселок на берегу Финского залива известен под названием Комарово. Из комментариев к стихам Бродского Д. Н. Ахапкина: «*Келломяки* – *Kellomäki*, старое финское название поселка Комарово на Карельском перешейке под Петербургом»².

Для жителей Петербурга Комарово – это «северный вариант» подмосковного Переделкина, курортное место роскошных творческих (писательских, художественных, артистических и др.) дач, место, где располагалась и «будка» А. Ахматовой, которую посещал Бродский (в том числе вместе с М. Басмановой). Выбор дачи именно в Комарово, неподалеку от Ахматовой, несомненно, был осознанным. Между тем видимых аллюзий на «затекстовое» присутствие Ахматовой в стихотворении нет³.

По словам М. Кёнёнен, в стихотворении представлена «точка зрения писателя-эмигранта на потерянную родину»⁴, в нем поэт «разрабатывает свою концепцию Севера»⁵. Вряд ли подобный ракурс проблемного поля имеет прямое отношение к тексту «Келломяки», к тому же финская исследовательница вскоре замечает: «В заглавии стихотворения Бродский дает исконное финское название поселка, но записывает его кириллицей. Это превращает Келломяки в несуществующее место»⁶. С одной стороны – родина, с другой – несуществующее место. Между тем *ratio* в замечании М. Кёнёнен есть: хорошо знакомый дачный поселок, известный ему как Комарово,

¹ Кёнёнен М. Осязаемый мир вещей и необязательный мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии» // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. / ред.: А. Г. Степанов и др. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 225.

² Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам. 1972–1995. СПб.: Журнал «Звезда», 2009. С. 78.

³ Для поэта-эмигранта было памятным и то, что А. А. Ахматова похоронена на Комаровском кладбище.

⁴ Кёнёнен М. Осязаемый мир вещей и необязательный мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии». С. 225.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 227.

Бродский именует Келломяки, тем самым создавая хронотопический зазор между 1960-ми и 1980-ми годами. Действительно, его поэтический Келломяки – это только отчасти реальный поселок Комарово, скорее это иллюзорная рефлексия памяти, вбирающая в себя действительное и воображаемое, бывшее реально и увиденное издалека.

Как традиционно утверждают бродсковеды, в том числе и М. Кёнёнен, «"Келломяки" демонстрирует набор средств, с помощью которых Бродский развивает центральные темы своей поэзии – пространство и время»¹. По мысли А. Зазвонова, стихотворение «посвящено проблеме "взаимодействия" памяти с пространством и временем»². Более того, категория времени рассматривается А. Зазвоновым в «Келломяки» трех плоскостях: это конкретное время – зима 1962-63-го года, которую Бродский провел с М. Басмановой в Комарово; время – вечность, «всевремя», в котором настоящее – это лишь «волна» («плоская»), появляющаяся и исчезающая; «внутреннее» время лирического героя, время прошлого, отразившееся в субъективной памяти персонажа³. По представлениям исследователя, пространство «Келломяки» «меняет свои свойства в зависимости от того, с каким временем взаимодействует», именно «взаимодействие художественного времени и пространства и определяет развитие лирического сюжета»⁴ стихотворения.

Но в эпицентре рассматриваемого стихотворения Бродского – не пространство и время, а любовь, воспоминание не о Севере или о родине, а о чувствах к М. Б.

По представлениям М. Кёнёнен, стихотворение «Келломяки» – «о счастливом времени, проведенном на даче Бергов»⁵. Том же ракурсе

¹ Там же. С. 225.

² Зазвонов А. Иосиф Бродский «Келломяки»: в поисках утраченной жизни. URL: <https://brodsky.livejournal.com/361810.html>

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Кёнёнен М. Осязаемый мир вещей и необязательный мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии». С. 225.

«счастливых воспоминаний» рассматривает стихотворение и А. Зазвонов: Бродский «пытается воссоздать то место, где был счастлив с любимой женщиной»¹, «...там было вечное мгновение счастья, вернуться к которому сейчас необходимо лирическому герою»². Однако и с этими суждениями вряд ли можно согласиться. Как известно по воспоминаниям близких друзей, отношения между Бродским и М. Б. на всем их протяжении носили сложный и драматичный характер – об этом и текст «Келломайки».

Первая (I) из четырнадцати (XIV) фрагментированных строф «завязывает» сюжет большого стихотворения, представляет лирических субъектов «я» и «ты». И сразу здесь же, в I строфе, появляется номинатив «побег» (с. 243)³, словно бы предвещая предстоящий разрыв возлюбленных, свидетельствуя о сложности их отношений.

I

Заблудившийся в дюнах, отобранных у чухны,
городок из фанеры, в чьих стенах едва чихни —
телеграмма летит из Швеции: «Будь здоров».

И никаким топором не наколешь дров
отопить помещенье. Наоборот, иной
дом согреть порывался своей спиной
самую зиму и разводил цветы
в синих стеклах веранды по вечерам; и *ты*,
как *готовясь к побегу* и азимут отыскав,
засыпала там в шерстяных носках (с. 243).

¹ Зазвонов А. Иосиф Бродский «Келломайки»: в поисках утраченной жизни. URL: <https://brodsky.livejournal.com/361810.html>

² Там же.

³ Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И. Келломайки // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского*. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2002. Т. III. С. 243–247, – с указанием страниц в скобках.

Дачный поселок Комарово-Келломяки, названный «городком из фанеры», получающий дополнительный признак ненастоящности, охарактеризован поэтом как «*заблудившийся* в дюнах». С одной стороны, антропоморфный эпитет вводит метафору одушевленного городка, уподобленного человеку, которая будет развиваться в тексте, с другой – неупомянутая в стихотворении Ахматова, жительница Комарова, «проступает» в прецедентном эпитете от-Гумилева «затерявшийся», заставляя – опосредованно, но неизбежно – вспомнить о «будке», ее великой постоялице, о «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева. Надо полагать, что выбор эпитета «заблудившийся» был осознанным – родственный синоним «затерявшийся» не только не нарушил бы ритма, но мог бы показаться даже более точным.

Отношения возлюбленных – *я* и *ты* – от строфы к строфе развиваются (вовсе не «счастливо», как заметили М. Кёнёнен и др., а скорее) напряженно и драматично. Во второй (II) строфе лирический герой почти незаметно, но (само)критично поименован *никто*.

II

Мелкие, плоские волны моря на букву «б»,
сильно схожие издали с *мыслями о себе*,
набегали извилинами на пустынный пляж
и смерзались в морщины. Сухой мандраж
голых прутьев боярышника вынуждал порой
сетчатку покрыться рябой корой.

А то возникали чайки из снежной мглы,
как замусоленные *ничьей* рукой углы
белого, как пустая бумага, дня;
и подолгу *никто* не зажигал огня (с. 243).

Вначале «плоские волны» «моря на букву “б”» (Балтийского) по паремической аналогии переносят свой эпитет на мысли героя о себе – «плоские волны // плоские мысли», привнося в его образ снижающую самооценку, скрытую аксиологию. Затем появляется образ «ничьей руки» в связи с листом «пустой бумаги» (лирический персонаж, выступающий от имени «я» таким образом оказывается напрямую связан с автором, т.е. поэтом). И в последней строке строфы – почти нейтральное «никто не зажигал огня». Как будто бы относящееся ко всем или ни к кому, местоимение *никто* вступает во взаимодействие с *ничьей* рукой – и выводит восприятие на образ лирического персонажа. Он – *никто*. В следующей строфе становится понятно почему.

III

В маленьких городках узнаешь людей
Не в лицо, но по спинам длинных очередей;
<...>

И отличить себя
можно было от них лишь срисовывая с рубля
шпиль кремля, сужавшегося к звезде,
либо – видя *вещи твои* везде (с. 243–244).

Обретение отличия в череде однообразных спин, по лирическому герою, достигается устремлением к звезде (кремлевской или небесной?) или в видении *ее/твоих* вещей. Иными словами, проявление индивидуального, особого, своего – в *любви*. Знаменитое бродское «Я был только тем, / чего ты касалась ладонью...» (1981) словно получает развитие в «Келломяки» – даже прикосновение к *твоим/ее* вещам превращает героя из *никто* в *я*.

Взаимоотношения героев преподносятся Бродским драматургично, переменчиво – от способности «холодея внутри, источать тепло» (с. 244), до

превращения *я* в «кристалл», в «твердую бирюзу», таявшие *после* «твоей слезой» (с. 244). *После* примирения, *после* объяснений, *после* слез.

Шестая (VI) строфа порождает вопрос сегодняшнего лирического героя: «Было ли вправду все это?» (с. 244). Нужно ли («на кой?») «будоражить теперь этих бывших вещей покой»? (с. 244). Воспоминания героя рисуют не счастливые дни и недели, но «тот свет», где в использованном Бродским речевом обороте вновь различима дихотомия – и *свет* звезды, и «*тот свет*», ушедший, умерший, нездешний, «небытие» (с. 244). И это небытие проглатывает («жадно глотавшем...») «мысль о любви» (с. 245).

Воспоминание не дарит лирическому герою облегчения или покоя – седьмая (VII) строфа начинается с короткого односоставного предложения-утверждения – «Ничего» (с. 245). И окружает это «Ничего» и «тот свет» (прошедшее и будущее) – чернота, «*настоящее* в черном пальто» (с. 245).

Действительно, Бродский обращается к категории времени – прошлое, будущее, настоящее. И, заметим, все они окрашены сплошным черным цветом:

Нет ничего постоянной, чем черный цвет;
так возникают буквы, либо – мотив «Кармен» (с. 245).

Мотив творчества (его метонимическая замена «буквы», как выше был чистый = «пустой лист» бумаги) связывается с мотивом любви, где упоминание «Кармен» значимо и символично. Во-первых, название «Кармен» ассоциативно (словно бы) включает в себя морфему татарских слов с «кара-», что значит черный, усиливая и подчеркивая темный колорит настроения героя. Во-вторых, за оборотом слышится знаменитая ария Кармен: «У любви, как у пташки крылья, ее никак нельзя поймать...» Любовь («мысль о любви»), проглоченная временем, унесенная поездом («железной вещью»), словно бы еще раз подтверждает «тщетность» усилий ей «крылья связать». Уже не драматические, а трагические ноты (черные мысли) сопутствуют настроению

лирического героя, соединяя и смешивая прошлое, будущее, черное настоящее (настоящее 1960-х).

Отчаяние лирического персонажа нескрываяемо и перетекает в пространство настоящего 1980-х.

VIII

Больше уже ту дверь не отпирать ключом
с замысловатой бородкой, и не включить плечом
электричество в кухне <...>
Эта скворешня пережила скворца <...> (с. 245)

Как и в ряде других стихотворений Бродского, в «Келломьяки» появляется мотив дантевской «Божественной комедии», точнее ее первой песни «Ада»:

Земную жизнь пройдя до половины
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

Бродский поясняет метафорику мотива Данте:

IX

В середине жизни, в густом лесу,
человеку свойственно оглядываться... (с. 245).

Как и герой Данте, лирический персонаж Бродского «оглядывается» в поисках «правого пути», в попытке самоанализа. Более того – в попытке анализа *тебя/ее*.

Сегодняшний герой, кажется, не вполне рационалистично и диалектически реалистично высказывает сентенцию:

С точки зрения времени, нет «тогда»:
есть только «там» (с. 245).

Но если вдуматься, «темное место» Бродского прочитывается просто: для него, любившего и любящего, нет «тогда» – он любил и продолжает любить ее *всегда*. Время не властно над его чувством.

«...есть только “там”» – потому что теперь герои разделены пространством. Он здесь, она – там. Казавшиеся абстрактными, размышления о времени и пространстве оказываются актуализированными не ради самих себя, не ради хронологического масштаба, но в связи с интимным чувством, любовью, навсегда сохранившейся к ней.

Стихотворение «Келломаки», посвященное довольно *простой* теме любви, как ни странно, породило довольно много ошибок и неверных прочтений, обросло коннотациями, не свойственными тексту Бродского. Уже были отчасти скорректированы и возвращены на «правый путь» наблюдения М. Кёнёнен и А. Зазвонова. Сходное стремление в простом увидеть сложное (или наоборот) продемонстрировал и хороший знаток поэзии Бродского Д. Н. Ахапкин¹. В «Комментариях к стихам» по поводу X строфы:

Х

Ты могла бы сказать, скрепя
сердце, что просто пыталась предохранить себя
от больших превращений, как та плотва;
что всякая точка в пространстве есть точка «а»
и нормальный экспресс, игнорируя «b» и «с»,
выпускает, затормозив, в конце

¹ Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам. С. 78.

алфавита пар из запятых ноздрей;
что вода из бассейна вытекает куда быстрее,
чем вливается в оный через одну
или несколько труб: подчиняясь дну,

– исследователь пишет: «...*Просто пыталась предохранить себя / от больших превращений, как та плотва* – возможно речь идет о пескаре из сказки Н. Е. Салтыкова-Щедрина “Премудрый пискарь”, пытавшемся “предохранить” себя от опасностей жизни»¹. Трудно объяснить подобную вольную ассоциацию, тем более обращенную к Салтыкову-Щедрину, писателю насквозь социологизированному и склонному к обвинениям (в отличие от Бродского). Речь о «премудром пескаре», конечно, не идет. Д. Н. Ахапкин упустил из виду образ рыбы, мелькнувшей в конце предшествующей IX и начале X строфы – «рыба, подумав про / свое консервное серебро, // уплывает заранее» (с. 245–246). Избранница лирического героя, подобно промысловой балтийской рыбе, не желает оказаться в сети, а позже и в консервной банке – непоэтичность образа не влияет на оценочность поведения возлюбленной, герой вспоминает о нежелании *ты/ее* попасть в сеть вполне ровно, безэмоционально, по-своему рационалистично, особенно из временного далека.

Спустя годы лирический герой ищет объяснения поведению героини-избранницы, хочет услышать ее резоны – «Ты могла бы сказать <...> что...» (с. 246). И вариантом объяснения у Бродского может оказаться примитивная школьная задачка (задачи) – о поезде, вышедшем из пункта А, и о трубе с водой, наполняющей бассейн. Апелляция Д. Н. Ахапкина в «Комментариях...» к «геометрии Лобачевского» и «геометрии Евклида» вновь переусложняет текст² – Бродский же напоминает о простых школьных

¹ Там же.

² Там же.

задачах, результат которых (решение) оказывается не в пользу лирического героя. Поезд («нормальный экспресс»), вышедший из пространственной точки *a*, игнорирует («игнорируя...») точки *b* и *c*. Обратим внимание, в отличие от школьного учебника, где точки движения поезда обыкновенно обозначаются большими буквами А, В, С, Бродский помечает их строчными – *a*, *b*, *c*, подобно гидрониму – море на букву «б» (с. 243), поддерживая читаемую и зримую (визуализированную) аллюзию к собственной фамилии – на букву «б/в». Пункт «*b*» нормальный экспресс игнорировал, как и вода вытекла из бассейна «куда быстрее, / чем влива[лась] в оный» (с. 246). Простые ответы простых задач по прошествии времени заставляют лирического героя пожалеть только о том, что

<...> по ним уже не узнать, как горит бамбук,

Не представить <...>

<...> тот

вид параллелей, где голым – поскольку край

света – гулял, как дикарь, Маклай (с. 246)¹.

Значимые для Бродского мотивы – в данном случае «горение» – позволяют апеллировать к его предшествующему творчеству, в том числе к стихотворению «Горение» (1981), создающему вместе с «Я был только тем, / чего ты касалась ладонью...» и «Келломяки» единый «внутренний цикл»², ориентированный на воспоминания о М. Б.

¹ Образ Миклухо-Маклая – отсвет летней поры балтийского взморья в Комарово-Келломяки и гуляния по *краю* воды и прибрежного песка. Об «объекте исследования Н. Н. Миклухо-Маклая» у Бродского в стихотворении речь, конечно, не идет (ср.: *Kёнен М.* Осозаемый мир вещей и необязательный мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии». С. 229).

² О «внутреннем цикле» см.: *Buraia M.* The poem “I was only what” as the semantic centre of Brodsky’s supertextual unity (Стихотворение «Я был только тем, чего...» как смысловой центр сверттекстового единства Бродского) / Maria Buraia, Olga Bogdanova, Anton Azarenkov, Elizabeth Vlasova // *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research.* 2022. Vol. 12. Issue 1. P. 38–44; *Бурая М. А.* Сверттекстовое единство рождественского, итальянского и любовного претекстов в стихотворении «Я был только тем, чего» И. Бродского /

М. Кёнёнен отметила, что герои Бродского «безымянны»¹, поэт «не использует личное местоимение (“я”), а прибегает к обобщению»². Кажется, именно об этом говорит лирический герой в XIII строфе:

XIII

Необязательно помнить, как звали тебя, меня;
тебе достаточно блузки и мне – ремня,
чтоб увидеть в трельяже (то есть, подать слепцу),
что безымянность нам в самый раз, к лицу,
как в итоге всему живому, с лица земли
стираемому беззвучным всех клеток «пли» (с. 247).

Между тем автор широко использует личные местоимения и его герои не безымянны – «латентное» посвящение М. Б. выдает имя героини, alter ego автора – имя лирического героя, через личное местоимение я моделирующего фактически автопрезентацию. То есть никакого «обобщения» у Бродского нет – его большое стихотворение, по сути – *послание*, лично и интимно. Задача поэта – выразить переживаемые им чувства, но не опошлить их всеобщей доступностью, приглушить степень экспонирования.

Зрелость сегодняшнего лирического героя, не былого «дикаря» (с. 246), позволяет ему упомянуть (или напомнить) о близости *стирания* всего живого «с лица земли» (с. 246), о неизбежности последнего расставания. Трагизм стихотворения нарастает, на его фоне еще пронзительнее звучит признание героя в постоянстве его любви.

Однако герои разделены «другим пейзажем» (с. 247), пространством не «здесь», и теперь, кажется, оба *кусают локти* о несбывшемся:

О. В. Богданова, М. А. Бурая // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 2 (29). С. 17–27; и др.

¹ Кёнёнен М. Осязаемый мир вещей и необязательный мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии». С. 227.

² Там же.

<...>

общий локоть, выдвинутый вовне,
которого ни тебе, ни мне
не укусить, ни, подавно, поцеловать (с. 247).

Герои разделены временем и пространством. Но Бродский предлагает неожиданный вариант их сегодняшней близости – я и *ты* соединены общей судьбой.

В этом смысле, *мы слились*, хотя кровать
даже не скрипнула. Ибо она теперь
целый мир, где тоже есть сбоку дверь.
Но и она – точно слышала где-то звон —
годится только, чтоб выйти вон (с. 247).

Стихотворение о любви становится большим стихотворением о времени и пространстве, о жизни и смерти, об общей несостоявшейся судьбе, о памяти и о вечном – вне времени и пространства, там / здесь, тогда / теперь – чувстве, масштаба поэтического осмысления Данте или Дж. Донна. Кажущийся игрушечным дачный «городок из фанеры» Келломайки, уже почти призрачный, преисполненный теней, воспринимается центром Вселенной лирического героя Бродского, в которой нет других философски значимых образов, мотивов, символов, категорий, кроме *ты, она, ее*. Любовь к *ней*, к *М. Б.* – целый мир, покинуть который можно только умерев, «выйдя вон».

В этой связи представление исследователей о том, что лирический герой стихотворения «Келломайки» «пытается перевести прошлое из разряда воспоминания в разряд события, причем в его первичном значении – “со-

бытия»¹, что в стихотворении «событие не описывается, но создается»², что «герой, проговаривая его, рассказывая о нем, как бы переносит его в разряд реальности, воссоздавая уже в настоящем, то есть, по сути, создавая заново»³, на наш взгляд, выглядит оторванным от текста, деформирует его смысловой пласт. Бродский и его лирический герой не выстраивают иллюзорную (не)реальность – автор и его alter ego не погружаются в прошлое, не тешат себя воспоминаниями, а из экзистенциального настоящего подводят прошлому грустный итог, отсылающий к неутешительному будущему.

Как и диктуют законы большого стихотворения Бродского, поэт не описывает события былого, не строит фантазии в опоре на невозможное и несостоявшееся, но размышляет о любви, выстраивая внутренний сюжет большого стихотворения, на уровне формы привлекая к его созданию эпическую повествовательность, реализуемую в том числе посредством *enjambementов*, выходящих за пределы строки и строфы, эксплицирующих прозаические (почти нейтрализующие поэтичность) интенции. Разряженная композиция не воспроизводит конкретику сцен и картин прошедшего, но отражает стратегию лиризованного размышления, когда объект проекции – воспоминания – не детализирован, но ассоциирован. Внутренняя философская медитация, сохраняющая признаки интерсубъектного диалога, опосредует жанрово-стилевые особенности текста-послания, заставляя вспомнить о том, что сверхжанровые (отчасти полижанровые) образования Бродского, так называемые большие стихотворения, были инициированы элегиями Джона Донна и сонетами к Беатриче Данте Алигьери, любовной лирикой великих средневековых поэтов.

В этой связи можно констатировать, что категориальный ряд поэзии Иосифа Бродского «время, пространство, Бог, жизнь, смерть, искусство,

¹ *Зазвонов А.* Иосиф Бродский «Келломяки»: в поисках утраченной жизни. URL: <https://brodsky.livejournal.com/361810.html>

² Там же.

³ Там же.

поэзия, изгнание, одиночество»¹ (М. Б. Крепс) был «дополнен» эмоционально нагруженной в эмиграционной реальности категорией л(Л)любви, одной из важнейших – конститутивных и константных – категорий поэтического мира Бродского. Любовь для Иосифа Бродского – тема онтологически значимая, получившая свое развитие в его поэзии задолго до эмиграции, но оторванность от родного города, где оставалась единственная поэтическая возлюбленная (как самого Бродского, так и его лирического героя, alter ego автора), приумножала содержательно-смысловую глубину, казалось бы, далеко не философской любовной темы, насыщая ее категориями надмирности, всеобщности, универсальности, в конечном счете – нестрогой поэтической философии.

¹ Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. 277 с.

3.2. Образно-мотивный универсализм стихотворения «Тритон»

«Тритон» (1994) Иосифа Бродского – одно из самых поздних стихотворений поэта. По самому поверхностному признаку – объему – оно должно быть причислено к *большим стихотворениям* Бродского, самым поэтом признанным излюбленным жанром, позволяющим ему быть «полнозвучным» и «громогласным»¹. Философская – онтологическая – направленность стихотворения тематически поддерживает его причастность к корпусу больших стихотворений, рассмотренных в работе ранее.

О времени написания стихотворения «Тритон» самые общие сведения приводит В. Полухина. В книге «Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха» в разделе «Другие стихотворения 1994 года» бродсковед пишет: «Тритон (“Земная поверхность есть...”); в сборнике *В окрестностях Атлантиды* опубликовано под названием “Моллюск”»².

Известно, что в январе 1994 года Бродский перенес «четвертый инфаркт»³. Над составом и редактурой анонсированного в ньюйоркском «Новом журнале» сборника «В окрестностях Атлантиды» (вышел под названием «Пейзаж с наводнением»⁴) его составитель А. Сумеркин и Бродский работали летом 1994-го⁵. Следовательно, можно предположить, что стихотворение «Моллюск» было написано в первой половине 1994 года, вероятно, вскоре после выписки из больницы, в конце зимы или весной того года.

Упомянутый В. Полухиной сборник «В окрестностях Атлантиды» вышел в России (СПб., 1995)⁶ – в нем стихотворение опубликовано под

¹ *Сергеев А. Я.* Omnibus. Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказы. М., 1997. С. 431.

² *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб., 2008. С. 443.

³ Там же. С. 442.

⁴ *Бродский И.* Пейзаж с наводнением / сост. А. Сумеркин. Dana Point, CA.: Ardis, 1996. 207 с.

⁵ *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. С. 443.

⁶ *Бродский И.* В окрестностях Атлантиды. Новые стихотворения / сост. Г. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. 80 с.

названием «Моллюск»¹. Сборник А. Сумеркина «Пейзаж с наводнением» вышел в США (Dana Point, 1996) – в нем стихотворение опубликовано как «Тритон».

Известно, что название в литературном произведении играет весьма важную роль. Заглавие «в конденсированной форме выражает основную тему текста, определяет его важнейшую сюжетную линию <...> указывает на его главный конфликт»². Заголовочный комплекс – это «компрессированное <...> содержание текста»³. Заглавие вводит в мир художественного произведения, служит актуализации текстовых слагаемых разного уровня⁴.

В этой связи возникает вопрос: что Бродский вкладывал в заголовочный образ «Моллюск» и почему стихотворение было переименовано в «Тритон»? Насколько устойчиво отражаются признаки «большого стихотворения» в этом позднем стихотворении?

Современные исследователи высказали различные точки зрения на содержание образа моллюска и предложили его множественные интерпретации. Так, известный бродсковед А. М. Ранчин увидел в образе моллюска проявление «мотивов одиночества и отчуждения»⁵, реализацию одного из их многочисленных вариантов. По А. М. Ранчину, «повторяющийся образ <...> ископаемого моллюска» воплощает «разрыв и одиночество лирического героя», становится «символом одинокого я у Бродского»⁶. По наблюдениям московского исследователя, образ моллюска появляется и в стихотворениях Бродского «Это – ряд наблюдений. В углу – темно...» (1975–

¹ По сведениям Д. Н. Ахапкина: «Впервые (под названием “Моллюск”): Звезда. 1995. № 1». См.: Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1995. СПб., 2009. 132 с.

² Николина Н. А. Филологический анализ текста. 2-е изд., испр. и доп. М.: Академия, 2007. 268 с.

³ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. 3-е изд., стер. М.: УРСС, 2005. С. 133.

⁴ См.: Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев и др.; под ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа, Академия, 1999. С. 94 и др.

⁵ Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. М.: НЛО, 2001.

⁶ Там же.

1976), «Стихи о зимней кампании 1980 года» (1980), где поэтическая семантика образа предваряет «Тритона» и актуализирует свое содержание, «...бо никто нас не слышит, точно мы трилобиты»¹.

Исследователь Ю. Левинг, создатель большого трехтомного издания «Бродский в Риме»², усматривает истоки образа моллюска в облике римского фонтана «Тритон». В представлении Ю. Левинга, «постамент фонтана образован четырьмя дельфинами, держащими на кончиках хвостов раковину. В ее раскрытых створках восседает Тритон, обреченный вечно выдувать из раковины моллюска водную струю (отсюда, по-видимому, и название стихотворения в первых публикациях – “Моллюск”»)³. В пользу этой версии, по Ю. Левингу, говорят «как типично римско-итальянские маргиналии в тексте (Колизей, Апеннины и вездесущий турист с камерой фотоаппарата), так и мотив “сужающейся аорты” из последнего “римского стихотворения” Бродского “Корнелию Долабелле” (1995)»⁴.

Как уже многократно отмечалось в бродсковедении и указывалось нами в работе, основными философскими категориями в поэзии Бродского стали время, пространство, жизнь, смерть, движение (и др.). А. Генис определяет «Моллюска» как «натурфилософскую поэму о море»⁵ и предложенный проблемно-тематический ряд дополняет еще одной «сущностью» – водой. По словам критика, Бродский предпочитает воду всем остальным стихиям, в каком бы виде она ни представала в его стихах – будь то река, дождь, море, океан и др.⁶ «Суть этой поэмы в диалоге, в дружеском общении частного с общим. Мы, например, частный случай куда более общего мира, в котором нас

¹ Бродский И. Стихи о зимней кампании 1980 года // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. III. С. 195.

² Левинг Ю. Бродский в Риме: в 3 кн. М.: Perlov Design Center, 2020.

³ Левинг Ю. «Город знаком, будто ты в нем вырос...» Неоконченные римские стихи Иосифа Бродского // Звезда. 2018. № 5. С. 201.

⁴ Там же.

⁵ Генис А. Частный случай. Филологическая проза. М.: АСТ, Астрель, 2009. 445 с. Обратим внимание, что в жанровом отношении А. Генис *симптоматично* квалифицирует «Моллюска» («Тритона») как *поэму*.

⁶ Генис А. Частный случай. Филологическая проза. С. 390.

нет. А суша – частный случай моря. Море – общее, которое поглощает все частное, содержит его в себе, дает ему родиться и стирает вновь набегавшей волной»¹. В эссеистическом дискурсе А. Генис указывает на философский потенциал «поэмы» (в нашем понимании, большого стихотворения) и предлагает образ моря выдвинуть на передний план².

К той же морской символике обратился и М. Ю. Лотман в статье «С видом на море»³. Он рассмотрел «море в поэзии Бродского <...> в двух категориях: в пространственной и временной»⁴. В восприятии эстонского исследователя, «море как *пространственная категория* непосредственно связано с поэтической моделью мира Бродского и имеет символический смысл... „В состязании с сушей“ море выступает как активное начало <...> море живет по своим законам, отличным от законов суши и человека <...> Море значительнее человека, оно неподвластно ему...»⁵ (выд. нами. – Т. Б.). Море как *временная категория* приобретает, по М. Ю. Лотману, «конкретные координаты во времени»: «...море у Бродского мы видим чаще всего в осеннее или зимнее время»⁶. Кроме того, «время, вышедшее из моря, оказывается не просто реальным астрономическим временем, а временем философским, бытийным»⁷. Применительно к заглавному образу стихотворения «Моллюск» («Тритон») М. Ю. Лотман не ищет природу моллюска, но а priori видит его морским существом, подобно *осьминогу* («сокращенно – Осе») в «Новом Жюль Верне», и связывает с ним пробуждение в лирическом герое Бродского «древнего, первобытного начала»⁸.

¹ Там же.

² См.: Генис А. Частный случай. Филологическая проза. М.: АСТ, Астрель, 2009. 445 с.

³ Лотман М. Ю. С видом на море. Балтийская тема в поэзии Иосифа Бродского // Таллинн. 1990. № 2 (71), март-апрель. С. 113–117.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 113.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 114.

На первый взгляд, предлагаемые интерпретации звучат вполне убедительно. Как видно, все исследователи, которые обращались к тексту «Тритона», с большей или меньшей мерой конкретики предлагают видеть в образе поэтического моллюска Бродского некое морское (реальное или мифологическое) существо, обитателя морских пучин. А. М. Ранчин: «...наделение земного существа атрибутами моря...»¹

Однако, в нашем представлении, значение заглавного образа (обоих заглавных образов) связано с иными категориями и вбирает в себя иные коннотации. Для демонстрации этого необходимо понять, по какой причине *моллюск* в названии стихотворения уступил место *тритону*. Ведь если первый хотя бы однажды упоминается в тексте, то второй ни единожды не появляется в нем. На наш взгляд, природа образа моллюска иная – *не* (только) морская.

Как и большинство больших стихотворений Бродского, «Тритон» (впоследствии будем использовать устоявшееся название) написан акцентным стихом (трехиктный акцентный стих) с мужскими (ударными) окончаниями, с чередованием точных и неточных рифм. Акцентный стих *a rīōi* программирует «ослабление» поэтической строфической точности и стройности и приближает стихотворение к свойственной «большим стихам» Бродского повествовательности, определенной прозаизации и разговорности (диа- или монологизму). В данном случае – *монологизму*, переданному редкими личными или притяжательными местоимениями («мой сентимент», «я радуюсь», «во мне говорит моллюск», «сдается мне» (с. 186–187) и др.²).

На проблемно-тематическом уровне в стихотворении доминирует онтологическая, бытийная направленность, эксплицированная исходным противоположением земли («земной поверхности» (с. 186)) и моря (морей: «мне <...> дороже всего моря» (с. 186)), усиленная и расширенная введением в текст «признака» (с. 186) космоса, упоминания о планетах («восьми других

¹ Ранчин А. М. «На пиру Мнемозины». С. 141.

² Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001. Т. IV. С. 186–192, – с указанием страниц в скобках.

планет» (с. 186)). То есть земля в «Тритоне» должна писаться с заглавной буквы – Земля («Земная поверхность»), ибо размышление Бродского охватывает вне-земной порядок, всеобщий, Вселенский. И в этом безграничном пространстве центральной проблемой автора и лирического героя («второе я» автора) оказывается проблема жизни («жить... разрешено» или «нет» (с. 186)).

Как уже было упомянуто выше, в январе 1994 года Бродский пережил очередной инфаркт – перед ним реально вставал вопрос: быть или не быть, жить или не жить? В «Тритоне» его лирический герой заявляет: «Тем не менее я / существую...» (с. 186), с одной стороны, переводя на русский язык известное философское утверждение Рене Декарта «[Cogito] ergo sum», частично усекая его: «[Я мыслю] → я существую», с другой стороны, сопровождая его оборотом «*тем не менее*», позволяющим судить о запрете, который лирический герой, вероятно, затекстово получил («когда убивают нас / и когда мы больны» (с. 186)).

Абстрактное противостояние «Земля ↔ Космос», «Земля ↔ другие планеты», задающее масштаб первым строфам стихотворения (условно зачина), довольно скоро, уже в третьей строфе, локализуется до уровня более «узкого» противопоставления *жизнь ↔ смерть*, которое в «Тритоне» метафорически реализуется через диалогические отношения *я ↔ море*. Причем *я* лирического героя не противопоставляется *мору*, но словно бы «окружается» морем, и в этом «кольце» персонаж ищет понимания *sum* и пребывания себя в нем. Намеченная исследователя особенность больших стихотворений Бродского – их спиралеобразная конструкция – находит свою реализацию в «Тритоне»¹.

Море в «Тритоне» признается самой большой ценностью – «дороже всего», даже «единственного бытия» (с. 186).

¹ Ранее уже было отмечено, что *условную* схему поэтической композиции большого стихотворения Бродского исследователь А. А. Азаренков предлагает рассматривать как расширяющуюся спираль.

Если жизнь земная (в «Тритоне» = небесная, космическая) имеет свои пределы:

Статус небесных тел
приобретаем за счет
рельефа. Но их рельеф
не плещет и не течет,
взгляду кладя предел,
его же преодолев (с. 186),

– то в водной стихии иначе:

Стоя на берегу
моря, морща чело,
присматриваясь к воде,
я радуюсь, что могу
разглядывать то, чего
в галактике нет нигде (с. 187).

В морях, в волнах, в воде лирического героя поражает свобода, синонимами которой у него могут стать «хаос» или «чехарда»:

По существу, вода –
сумма своих частей,
которую каждый миг
меняет их чехарда;
и бредни ведомостей
усугубляет блик (с. 188).

Взгляд лирического субъекта на море заставляет его искать «определенье волны» (с. 188), понимание «свойств синевы» (с. 188). Его, «небесное тело» (с. 186), наделенного «рельефом» и «пределами», восхищает безграничность водной стихии. Как аналитик и мыслитель, как поэт-метафорист лирический персонаж видит:

В облике буквы «в»
явно дает гастроль
восьмерка – родная дочь
бесконечности, столь
свойственной синеве,
склянке чернил и проч. (с. 188)

Д. Н. Ахапкин обращается к образу восьмерки и предлагает объяснение: *«При расшифровке “вода”, / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / бесконечность-о-да* – Буква “в” трансформируется сначала в цифру “8”, затем, с поворотом (на 90 градусов – от “профиля” к “анфасу”), в знак бесконечности “да”, создавая прочтение, поддерживающее постоянное в поэтике Бродского отождествление времени с водой»¹. Исследователь поясняет: «Знак бесконечности вообще очень часто появляется в сравнениях и метафорах Бродского, ср., например, стихотворения “В Англии” и “Стрельна”. Возможно, это результат детского впечатления, о котором поэт упоминает в эссе “Полторы комнаты” (речь идет об ограде Спасо-Преображенского собора): “Видишь их? – спрашивает отец, указывая на тяжелые звенья цепи. – Что они напоминают тебе?” Я второклассник, и я говорю: “Они похожи на восьмерки”. – “Правильно, – говорит он. – А ты знаешь, символом чего является восьмерка?” – “Змей?” – “Почти. Это символ бесконечности”. – “Что это – бесконечность?”

¹ Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1995. С. 124.

– “Об этом спроси лучше там”, – говорит отец с усмешкой, пальцем показывая на собор»¹.

Одновременно с восхищением бесконечностью воды в тексте стихотворения возникает параллель «вода // письмо [писание]», которое органично встраивается в традиционный ряд концептов, присущих поэзии Бродского. По мысли А. А. Азаренкова, ранее уже цитировавшейся по работе «Поэтика композиции “больших стихотворений” Иосифа Бродского»², вертикальные и горизонтальные координаты тематических пластов поэзии Бродского формируются мотивными вариациями инвариантных мотивов времени, пространства, движения, смерти, *поэтического творчества, письма*³ и становятся средством развития лирического сюжета больших стихотворений. Так, и в «Тритоне» появляются образы «склянка чернил», «почерк», «певец» (с. 188), «тетрадь» (с. 189), *буквальные* напоминания о письменах и скрижалях:

Склонностью пренебречь
смыслом, чья глубина
буквальна, морская даль
напоминает *речь*,
рваные *письмена*,
некоторым – *скрижаль* (с. 188).

Бродский играет на полисемии и омонимии слов и сближает образ моря, морские мотивы и мотивы творчества. Безбрежность и бесконечность одних и других вступает во взаимодействие и выдвигается на передний план. Водная

¹ Там же.

² Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. 220 с.

³ Там же. С. 54, 55, 60 и др.

стихия и стихия творчества оказываются мощнее каждого индивидуального я, воспринимаются «местом *не для людей*», они созданы «*не ради нас*» (с. 190).

Лирический герой Бродского переживает состояние глубокого («чья глубина буквальна») осознания, что «суша» и человек на ней – «для волны <...> лишь эпизод» (с. 190). Стихия воды, занимающая «две трети планеты» или более – «три четверти» (с. 190), равнодушна к человеку, он для нее – лишь «разновидность каймы» (с. 190) на краю волны, пена. Он «морю не отвлечет» (с. 191).

И тогда возникает риторический вопрос, исполненный отчаяния:

Не есть ли вообще тоска
по вечности и т.д.,
по ангельскому крылу —
инерция косяка,
в родной для него среде
уткнувшегося в скалу? (с. 190)

«Тоска по вечности», «по ангельскому крылу» низводится до «инерции косяка», где *косяк* – метафора земного существа, человека, «уткнувшегося» в пределы доступных ему «рельефов», накосячившего в жизни и искосячившего жизнь. Обращение «косяка» к морю – следствие ситуации, «когда мы / никому не нужны» или оказываемся «в западне» (с. 191).

Лирического героя стихотворения охватывает грусть:

Сворачивая шапито,
грустно думать о том,
что бывшее, скажем, мной,
воздух хватая ртом,
превратившись в ничто,

не делается волной (с. 191–192).

За оборотом «сворачивая шапито» прочитывается другой оборот-метафора: вся жизнь – не театр (по Шекспиру), но цирк «Шапито». Но и этой «искосяченной», «цирковой» жизни наступает конец. Потому подставить водной стихии грудь и «сделать к ней лишний шаг» (с. 192) – иллюзия свободы, «мнимая» «свобода от всего» (с. 191).

Лирического героя Бродского посещает мысль об уходе-самоубийстве (уже в который раз в его жизни и в его поэзии). Особенно трагично этот мотив звучит на фоне недавнего реального инфаркта и поэтического осознания невозможности удовлетворения «тоски по вечности» и «по ангельскому крылу».

Как правило, исследователи говорят о том, что спасением от мыслей о безысходности земного существования для Бродского является творчество. Однако, на наш взгляд, Бродскому не свойственен такого рода «оптимизм», по сути – самообман. Сращение в данном стихотворении образов моря и творчества еще раз позволяет понять, что «...моря <...> / обращены лицом / вовсе не к нам...» (с. 191), что и творчество не спасает от одиночества и бесцельного в итоге существования. Декартовский тезис о *sum* в русском языке находит адекватно точный перевод: *существую*. И лирический герой Бродского (как и сам поэт) глубоко осознает семантическую и грамматическую сущность этой номинации.

Остается вернуться к вопросу, который был задан в самом начале, и ответить, какой же смысл вложен Бродским в титульный образ *моллюска* и позже *тритона*.

Если внимательно вчитаться в текст, то можно заметить, что наряду с образом моллюска – морского существа (подобно рыбе, крабу, осьминогу и др. морским обитателям, появляющимся в лирике Бродского) – в стихотворении «Тритон» намечается иной ракурс его интерпретации.

Если помнить о том, что Бродский незадолго до создания стихотворения пережил четвертый инфаркт, лежал в больнице, только что поправился, то выпуклее начинают восприниматься образы и мотивы, которые в другом случае могли бы показаться случайными.

Ранее уже было обращено внимание на «Нет!» других планет, обращенных к человеку-землянину, к людям-землянам, «когда мы *больны*» (с. 186).

Был отмечен и оборот «*тем не менее* я существую...» (с. 186), который позволяет предположить, что лирический герой болен и что он уже услышал это «нет».

В ходе обсуждения поэтического *sum* лирический герой акцентирует единственность бытия («единственного бытия», с. 186), что позволяет предположить его трагическое неверие в продолжение жизни за пределами земного «ландшафта», неверие в иной «тот свет» (с. 190).

Земная жизнь лирическим героем описана в образной системе границ, пределов, углов, камней, щебня и валуна: «Это портит каблук и не блестит вблизи...» (с. 187). Именно этот ландшафт подает пример «умам и сердцам...» (с. 187). Кажется, что эта фраза – только слепок со знакомого фразеологизма «ни уму, ни сердцу». Но в тексте стихотворения появляется еще один «реципиент» – *аорты* («пример <...> тем более для аорт», с. 187). И тогда *сердце* вступает в иные взаимосвязи и получает иные коннотации – это уже человеческое сердце, к которому ведут «посеревшие» (по примеру серого ландшафта) аорты.

Буквально вскоре в тексте стихотворения появляется упоминание пяти литров крови, не голубой («вторят пять / литров неголубой / крови...», с. 187). Здесь же, в той же строфе, называются мышцы и «поры суши» (с. 187) – как поры кожи. И в контексте намеченных Бродским (и его лирическим героем) «медико-биологических» координат совершенно иначе звучит и прочитывается образ *моллюска*.

Отсюда – мой сентимент.

[*Несколько затемненная фраза. – Т. Б.*]

И скорей, чем турист,
готовый нажать на спуск
камеры в тот момент,
когда ландшафт волнист,
во мне говорит моллюск (с. 187).

Читай: во мне говорит *сердце*. Моллюск – сердце. Оно внутри, оно сжато, закрыто. У него, как и у морского моллюска, есть створки. «Хор хордовых» аллюзийно порождает образ кровеносных сосудов и хорд сердца.

Именно с сердцем мы связываем чувства, «сентименты». И тогда «мой сентимент», мое чувство, порожденное видом взволнованного моря («биологически» – открыванием/закрыванием створок сердца-моллюска), становится доступен пониманию и восприятию.

Таким образом, мифообраз моллюска в стихотворении «Тритон» двусоставен, двупланов. С одной стороны, его прообраз – *морской* моллюск, обитатель морских глубин, с другой – это метафорический образ *сердца-моллюска*, сжимающего свои створки в волнении и восторге при созерцании бесконечного (∞) моря, безбрежной водной стихии, пенных волн.

Таким образом, первоначальное название «большого стихотворения» «Моллюск» – обитателя морей (даже в большей мере, чем моллюска-сердца) – должно было диссонировать с поэтической семантикой всего стихотворения, где центральная эмоция лирического персонажа – сожаление о невозможности оказаться в лоне морской стихии. Неприятие человека морской стихией. Потому смена названия была неизбежна.

Остается найти объяснение образу тритона, заменившего у Бродского моллюска. В. Кругликов понимает образ тритона в прямых аналогиях с интерпретациями образа морского моллюска, ранее предложенными

учеными. Для него тритон, по словарю, «род хвостатых земноводных семейства саламандр», по греческой мифологии – «морское божество, сын Посейдона и одной из nereид Амфитриты»¹. Согласно В. Кругликову, «тритон Бродского не имеет признаков мифологического персонажа», «он сугубо биологичен»². И хотя с последним утверждением вряд ли можно всецело согласиться, но подчеркнем, что исследователю важно природное свойство тритона – «существа по преимуществу метаморфозного порядка»³. Именно в этом ракурсе, по В. Кругликову, и привлекается тритон Бродским: он позволяет поэту эксплицировать метаморфозу преобразования волны в речь, связать стихию воды и стихию языка. «Бродский взглядом тритона на воду и слово <...> выхватывает из стихий воды и языка родственные угольки “вечного возвращения”»⁴.

Несомненно, принять подобную трактовку вполне допустимо, хотя при таком условии зона влияния образа тритона в рамках большого стихотворения Бродского окажется несколько суженной, ограниченной. Как было показано выше, сопоставление водной стихии и стихии языка носит подчиненный, зависимый характер, не выходит на передний план размышлений персонажа. Параллель *вода // речь* возникает, но довольно скоро угасает.

Однако если посмотреть на метаморфические возможности тритона с иной стороны – как на существо *земно-водное*, тогда переход поэта к этому образу может оказаться оправданным. Лирический герой Бродского переживает неприютность на «земной поверхности» и неприятие его водной стихией. Он «в западне» (с. 191). Между тем он хотел бы в полноте прочувствовать яркие краски земного прижизненного существования (не его ландшафтные серость, сухость и твердь) и быть принятым свободной стихией воды после жизни (стать частью ландшафта, который «волнист»). В этом

¹ Кругликов В. Незаметные очевидности. URL: <https://proza.ru/2006/12/25-248>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

смысле метаморфическая природа тритона оказывается созвучна поэтической семантике стихотворения, и образ тритона подчеркивает положение лирического героя, погруженного в нерадостные размышления о *sum*, в позиции *между – между* водой и твердью, *между* жизнью и смертью. Природа метаморфических – «промежуточных» – свойств тритона в таком случае содержательна и смыслоемка.

Итак, можно подвести итог, что большое стихотворение «Тритон», созданное довольно поздно, в 1994 году, встраивается в обширный ряд бытийной тематики *большой* поэзии Бродского, развивая поэтические представления художника о жизни и смерти, о бытии, в данном случае размещенным между стихиями земли и воды, моря и неба, Земли и космоса, свободы и несвободы, существования и творчества, и др. В рамках этих бытийных констант титульные образы Бродского *моллюск* и *тритон* стали выражением двойной (сложной) сущности поэтической образности. С одной стороны, они слепок с живой природы, обнаруживающей связь с онтологическими реалиями мира, с другой стороны, каждый из них наделен метафорической сущностью, позволяющей углубить реальные представления об окружающем пространстве и лирическом субъекте, его воспринимающем. В случае с образом моллюска – это еще и переход на внутренний уровень (скрытой) метафорики, позволяющей достичь самых потаенных уголков «ума и сердца» автора и его alter ego.

Применительно к жанровой природе стихотворения «Тритон» следует констатировать, что *длинное стихотворение* и в самой поздней лирике Бродского остается неизменно философичным и онтологичным, вне зависимости от размера поэтического текста продолжая эксплицировать универсальный характер смысловых категорий, которые волнуют поэта и его лирического героя. Выделенные ранее как категориальные признаки большого стихотворения – согласно теории М. М. Бахтина – *тематика* (философия, онтология, бытийность), *композиционная структура* (сюжетность, линейность, спиралевидность и др.), *стиль* (повествовательность, тенденция к

«прозаизации», строчные и строфические переносы-анжамбеманы и др.), как ярко демонстрирует текст «Молюска»/«Тритона», остаются доминантными чертами бродского идиожанрового образования, начавшего свое становление еще в ранней «малой» лирике, но получившие развитие и закрепление в лирике зрелой, поздней. То есть, как это ни парадоксально может прозвучать, условия эмиграционной действительности в малой степени повлияли на мироощущение Бродского, можно предположить, в очень ограниченной мере повлияли на характер и векторы его поэтической эволюции. Бродский всегда, в любое в(В)ремя и в любом п(П)ространстве оставался собой, человеком и поэтом надмирным, вселенским, гениальным, весьма мало зависящим от реальных пространственно-временных обстоятельств и географических координат.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая наблюдения над поэтикой и поэтологией своеобразного жанрового образования Иосифа Бродского «большие стихотворения», на фоне проделанного детального анализа отдельных стихотворений можно подвести самые общие итоги и предложить возможные перспективы научного исследования.

Прежде всего необходимо вернуться ко времени зарождения формы «большое стихотворение» – раннему периоду творчества Бродского – и напомнить, что отношение к *большому/длинному* стихотворению как к *жанру* изначально со стороны критиков было неоднозначно и даже противоречиво.

Уже друзья и современники Бродского очень по-разному смотрели и продолжают смотреть на идиожанр больших стихотворений. С одной стороны – Я. А. Гордин, ближайший друг и тонкий знаток поэзии Бродского, который не только первым заговорил о существовании жанра больших стихотворений, но и разработал первоначальные основы их теоретического осмысления¹. С другой стороны – В. П. Полухина, один из признанных авторитетов в бродсковедении, которая много сделала для изучения творчества Бродского, но которая не считала большие стихотворения особым самостоятельным жанром и высказывала сомнения по поводу его квалификации и «верификации»².

Известный бродсковед и «биограф» Бродского Л. В. Лосев тоже весьма неоднозначен в признании больших стихотворений в качестве жанра, он не без оснований полагает, что предпочтение большой формы объясняется у Бродского не столько особенностями и приемами формо- и жанро-

¹ См., напр.: *Гордин Я. А. Гибель хора // Гордин Я. А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 45–46, 192, 196, 228, 234 и др.*

² *Полухина В. П. Жанровая клавиатура Бродского // Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 124.*

образования, сколько своеобразием поэтического мышления Бродского. По Л. В. Лосеву, константой поэтического языка является «ассоциативное многословие»¹. Отдельные ученые выдвигают суждение, что «длиннота» стихов у Бродского *демонстративна*, почти сознательна, «поскольку бытие поэта ритмически не совпадает с миром и веком»².

Между тем большинство исследователей, как правило, вообще не акцентирует внимания на специфике жанра большого стихотворения – в значительной большей степени бродсковеды интересуют *текст* Бродского, его семантико-поэтологический пласт. И подобный подход сущностен, актуален и оправдан. Однако в нашем случае именно жанровая специфика послужила одним из критериев отбора материала – для поэтологического разбора нами были избраны именно *большие* стихотворения, поскольку, как можно понять, специфика *длинных* стихотворений накладывает отпечаток на весь поэтический строй художественного текста Бродского. Неслучайно, как отмечалось во «Введении», о жанре больших стихотворений написаны научные диссертации, в том числе работа смоленского исследователя А. А. Азаренкова³. Проблемы жанра и поэтологии большого стихотворения затрагивали в своих работах и современные бродсковеды И. В. Романова, А. В. Корчинский, А. А. Чевтаев, Д. Н. Ахапкин, И. А. Снегирев и др.

Немаловажно, что и сам Бродский особо выделял в своем творчестве *длинные, большие, главные* стихотворения и объяснял их многострочие необходимостью «поглощения читательского сознания», которое трудно захватить «ограниченным стиховым пространством»⁴.

То есть, как бы ни относились ученые и критики к идиожанру (идиоформе, идиостиллю) больших стихотворений, на наш взгляд, учитывать

¹ Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. С. 268.

² Курганов Е. Я. Бродский и Баратынский // Звезда. 1997. № 1. С. 200–209.

³ Азаренков А. А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017. 220 с.

⁴ Бродский И. Книга интервью / сост. В. П. Полухина. 3-е изд. М., 2007. С. 163; Сергеев А. Я. Omnibus. Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказы. М., 1997. С. 428; и др.

их жанровую специфику необходимо при анализе *бродского* поэтического текста. Именно с учетом этой специфики нами и были рассмотрены этапы поэтической эволюции Бродского (согласно «трехчастной» периодизации, предложенной В. Куллэ¹), прослежены ступени генезиса и образо- и смыслообразования в пределах поэтической функциональности (идио)жанра большого стихотворения, отобраны, на наш взгляд, яркие поэтические образцы *длинных* стихотворений (по преимуществу мало изученные и обойденные критикой) и выполнены «моноанализы» (Л. Е. Ляпина) отобранной формы.

В основу структурной «сетки» диссертационной работы был положен – «по горизонтали» – эволюционно-хронологический принцип (ранний, средний, зрелый этапы творчества поэта), «по вертикали» – константы бахтинской теории жанра, что позволило в различных отобранных для анализа стихотворениях выдвинуть на передний план разные поэтологические составляющие: (1) тематика, (2) композиция, (3) стиль, – и проследить их развитие в текстах Бродского в различные временные периоды.

Для углубления анализа были особо акцентированы аспекты *субъектности* стихов Бродского – образ лирического героя и образ автора. Так, отбор и порядок рассмотрения стихотворений в диссертации были обусловлены не только временем появления стихов, но и бахтинской «триадой», дополнительно, но неизменно вбирающей в себя и аспекты «персонажной» системы больших стихотворных текстов Бродского. Порядок расположения глав и поэтических текстов в них подчинен вектору эволюционности и подчеркивают закрепление специфических особенностей поэтической формы Бродского от ранних ее образцов к зрелым.

В ходе поэтапного анализа поэтических текстов Бродского было уточнено важное обстоятельство: вопреки сложившемуся мнению, доминирующему сегодня в отечественной и зарубежной критике, в работе предложено видеть зачатки больших стихотворений Бродского уже в самых

¹ Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России, 1957–1972. Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 246 с.

ранних опубликованных стихах поэта. Так, традиционно не относимое к разряду *больших* к таковым были причислены стихотворения «Он знал, что эта боль в плече...» и текст «Бессмертия у смерти не прошу...», в которых важнейшим квалификационным признаком стало не количество строк (от 44/48 строк и более, по Б. Шерру), но прежде всего онтологическая тематика (бахтинская *тема*), глубинный метафоризм (условно *стиль*) и внутренняя сюжетность стиха, его нарративность (*композиция*, по Бахтину). В диссертации на передний план единой суммы конститутивных признаков выведена не формальная (цифровая, математическая), но смысловая, «семантическая составляющая»¹.

Как было показано, особый – трагический – взгляд поэта, во многом мотивирован реальными жизненными обстоятельствами: рано поставленным смертельным диагнозом (порок сердца), который с юных лет (диагноз поставлен в год двадцатилетия Бродского) неизбежно окрашивал поэтическое мировидение художника и, как следствие (по Л. В. Лосеву), диктовал и формировал собственно-бродские особенности их текстового воплощения, *содержательно* укрупняя и укрепляя длинноты и объемность его философских стихотворений. Онтологическая проблематика – вопросы жизни, смерти, времени, пространства, движения, хаоса и др. – «удлинняли» уже самые ранние – «короткие» – «малые» тексты Бродского.

При переходе к анализу *зрелых* стихов Бродского в работе предложена еще одна уточняющая коррекция: в отличие от В. Куллэ, который начало зрелого периода творчества поэта относит к середине 1960-х, в проводимой работе нижняя граница сдвинута и уточнена – 1963-й год, когда была написана «Большая элегия Джону Донну». При анализе «Большой элегии...» показано, что это уже *традиционный* (фактически *канонический*) текст большого стихотворения Бродского, сложившийся довольно рано, но эксплицирующий все конститутивные слагаемые длинных бродских стихов. Анализ знаменитых

¹ *Moranjak-Bamburać N.* Иосиф Бродский и акмеизм // Russian Literature. 1996. Vol. XL. С. 62.

«Строф» и менее известной и менее отрефлексированной критикой «Бабочки», созданных в те же годы, демонстрирует аккумуляцию квалификационных признаков большого стихотворения в этот период. Расширение материала исследования, на наш взгляд, могло бы обнаружить те же тенденции и в других текстах Бродского этого периода, приумножить, но не поколебать сделанные выводы¹.

Во второй главе к конститутивным признакам большого стихотворения добавлена важная составляющая проблемно-тематического плана. Показано, что тема любви – как кажется, не самая философская – у Бродского обретает истинно философский смысл и особую поэтическую интерпретацию: поднимается с уровня бытового на бытийный, достигает глубин онтологической аспектиности.

Как и в первой, во второй главе в ходе проводимого анализа было акцентировано внимание на образе лирического героя больших стихотворений (*alter ego* автора) как одной констант длинных текстов Бродского. Показано, что философский потенциал стиха значительно насыщается и поддерживается своеобразием поэтического видения и образного мышления лирического персонажа, особостью его субъективной позиции. Трагический флер поэтического мировосприятия передан автором-Бродским лирическому герою, позволяя расширить пространство внутренних субъективных переживаний и чувствований его-персонажа, переводя их на уровень объективированного мировидения.

Наконец, в третьей главе, где рассматривается *поздний* период творчества поэта, в ходе анализа поэтических текстов «Келломаки» и «Тритон», показано, что в заграничной – эмигрантской – реальности

¹ См., например, сделанные нами анализы стихотворения «Еврейское кладбище около Ленинграда...» (Богданова О. В., Баранова Т. Н. Наднациональные интенции стихотворения И. Бродского «Еврейское кладбище около Ленинграда...» // Иосиф Бродский как эпоха: коллективная монография / сост. О. В. Богданова, И. В. Романова, предисл. И. В. Романова. СПб.: РХГА им. Ф.М. Достоевского, 2023. С. 191–201) или ранее уже названные исследования по циклообразованию в «Июльском интермеццо» и «Мексиканском дивертисменте».

пристрастие Бродского к большим стихотворениям не только не исчезло, но только приумножилось и усилилось. Более того, развитие длинного стихотворения пошло по пути циклообразования (напр., «Мексиканский дивертисмент», состоящий из 15 отдельных стихотворений), когда внешне самостоятельные и независимые тексты объединяются поэтом в единый цикл (сразу, в ходе написания стихотворений, или в процессе подготавливаемых позднее печатных сборников).

В рамках текстуального анализа стихов позднего периода показано, что тематика больших стихотворений в эмиграции прирастала у Бродского темой любви, набирающей у поэта редкостную онтологическую глубину. А наряду с темой любви, например, в «Мексиканском дивертисменте» (оставшимся за рамками диссертационного объема¹), возникала тема родины, тоски по «родным пенатам», и воплощалась поэтом как тема философская. Прямолинейно и открыто не эксплицируемая Бродским в стихах позднейшего периода, тема родины реализовывалась имплицитно, не контурированно, но осязаемо, растворяясь в реалиях инокультуры, чужой страны (стран). Показано, что трагический накал больших стихотворений Бродского на самом поверхностном – тематическом – уровне становился в поздних больших текстах все более осязаемым и острым.

Подводя итоги проведенного исследования и намечая дальнейшую перспективу, можно сказать, что тенденции анализа больших стихотворений Иосифа Бродского к настоящему времени в современной отечественной и зарубежной науке пока только формируются, фокусируются и требуют дальнейшей разработки и уточнения. Детальный анализ поэтики *больших* стихотворений Бродского должен приоткрыть исследователям (и читателям) новые грани большого таланта поэта, декодировать «темные места» и малопонятные страницы (образы, мотивы, индивидуальные символы) его

¹ См. подробнее: *Богданова О. В., Баранова Т. Н.* Образно-мотивное единство цикла И. Бродского «Мексиканский дивертисмент» // Научный диалог. 2023. Т. 12. № 1 (янв.). С. 186–212.

поэзии. Анализ поэтики *длинных* стихотворений, проведенный на фоне вычленения жанровых особенностей *бродских* стихов, становится весомее и глубже, позволяя под новым углом увидеть талант Иосифа Бродского, его удивительный дар и редчайшую самобытность его *Поэзии*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / сост. Г.Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 1997–2001.
2. Бродский И.А. Сочинения: в 4 т. / сост. Г.Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1996.
3. Бродский И.А. Большая книга интервью. 2-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2008. 784 с.
4. Бродский И.А. Избранное / ред.-сост. Г. Комаров; вступ. ст. Я. Гордина. М.; Париж; Нью-Йорк: Третья волна; Мюнхен: Нейманис, 1993. 259 с.
5. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Пушкинский Дом, Вита Нова, 2011.
6. Бродский И.А. Холмы: Большие стихотворения и поэмы / сост. Я. Гордин; авт. ст. С. Лурье. СПб.: Киноцентр, 1991. 359 с.
7. Бродский И.А. Часть речи: стихи. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. 128 с.

II

8. Азадовский К.М. «Оглянись, если сможешь... Три дня в Норенской» // Звезда. 2001. № 9. С. 162–168.
9. Азаренков А.А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск: СГУ, 2017. 220 с.
10. Александрова А.А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007. 24 с.
11. Андреева А.Н. Эволюция тонического стиха в поэзии Иосифа Бродского: автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 24 с.
12. Артемова С.Ю. К проблеме циклизации стихотворений И. Бродского // Новый филологический вестник. 2007. Т. 5. № 2. С. 139–143.

13. Ахапкин Д.Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 22 с.
14. Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной... М.: АСТ, 2021. 288 с.
15. Ахапкин Д.Н. Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1996. СПб.: Журнал «Звезда», 2009. 131 с.
16. Баткин Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М.: РГГУ, 1996. 333 с.
17. Бетеа Д. Изгнание как уход в кокон. Образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. 1991. № 3. С. 167–175.
18. Богданова О.В., Власова Е.А. Поэтические миры Иосифа Бродского. СПб.: Алетейя, 2022. 174 с.
19. Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность: сб. ст. / сост. Я.А. Гордин. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. 376 с.
20. Вайль П. Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. М.: Corpus, 2012. 704 с.
21. Венцлова Т. Статьи о Бродском. М.: Valtrus; Новое издательство. 2005. 176 с.
22. Верхейл К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским / пер. с нидерланд. И. Михайловой. СПб.: Журнал «Звезда», 2002. 272 с.
23. Вигдорова Ф.А. Судилище // Огонек. 1988. № 49. С. 26–31.
24. Власова Е.А. Интертекстуальные пласты литературы третьей волны русской эмиграции (А. Терц, И. Бродский, С. Довлатов, П. Вайль): автореф. дис. ... доктора филол. наук. Архангельск, 2024. 30 с.
25. Волгина А. Философия языка Иосифа Бродского: время, пространство и движение в поэтической речи // Пространство и время в литературном произведении: материалы МНК. Самара: СГУ, 2001. Ч. 2. С. 231–234.
26. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / вст. ст. Я. Гордина. М.: Независимая газета, 1998. 328 с.

27. Вроон Р. Метафизика полета: «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англоязычные источники // Шиповник: историкофилологический сб. к 60-летию Р.Д. Тименчика. М., 2005. С. 48–64.
28. Гаспаров М.Л. Рифма Бродского // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 83–92.
29. Гостищева Ю.А. «Римские элегии» И. Бродского как художественное целое // Пристальное прочтение Бродского: сб. ст. Ростов н/Д: Логос, 2010. С. 146–171.
30. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб.: Нестор-История, 2005. 374 с.
31. Глазунова О.И. Люди и Боги. О стихотворении «Вертумн» Бродского. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2006. 140 с.
32. Глебович Т.А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. 203 с.
33. Горбов Я. Н. Литературные заметки: Иосиф Бродский «Стихотворения и поэмы» // Возрождение. 1965. № 164. С. 144–150.
34. Гордин Я.А. Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. 376 с.
35. Гордин Я.А. Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. Сборник статей. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. 464 с.
36. Гордин Я.А. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. 232 с.
37. Гордин Я.А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 220 с.
38. Давыдов Д.М. Ленинградские поэты 1950–1960-х: поиск «главной фигуры» // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / под ред. А.Г. Степанова, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмовой. М.: НЛЮ, 2012. С. 367–378.

39. Двоенко Я.Ю. Система лирической коммуникации в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»: структура, модели, стратегия: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2014. 288 с.
40. Ерофеев В. «Поэта далеко заводит речь...»: Иосиф Бродский: свобода и одиночество // Иностранная литература. 1988. № 9. С. 226–231.
41. Ефимов И. Нобелевский тунеядец: о Иосифе Бродском. М.: Захаров, 2009. 176 с.
42. Жигачева М.В. Баллада в раннем творчестве Иосифа Бродского // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1992. № 4. С. 51–56.
43. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / предисл. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1996. 344 с.
44. Зотов С.Н. Литературная позиция-«пост» Иосифа Бродского // Русский постмодернизм. Ставрополь, 1999. С. 77–86.
45. Зубова Л. Поэтический язык Иосифа Бродского. СПб.: Лема, 2015. 196 с.
46. И цифры сходятся в слова... Поэзия И. Бродского в фокусе квантитативной филологии. СПб.: РХГА им. Ф.М. Достоевского, 2023. 328 с.
47. И.А. Бродский: pro et contra: антология / сост. О.В. Богданова, А.Г. Степанов. СПб.: РХГА, 2022. Т. 1. 960 с.
48. И.А. Бродский: pro et contra: антология / сост. О.В. Богданова, А.Г. Степанов. СПб.: РХГА им. Ф.М. Достоевского, 2023. Т. 2. 889 с.
49. Иванов В.В. Бродский и метафизическая поэзия // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Статьи о русской литературе. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 768–777.
50. Иванова Н. «Меня упрекали во всем. Окромя погоды» (Александр Исаевич об Иосифе Александровиче) // Знамя. 2000. № 8. С. 312–326.
51. Измайлов Р.Р. Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского. Саратов: Научная книга, 2010. 130 с.

52. Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20–23 мая 2010 г. / под ред. О.И. Глазуновой. СПб.: Филологический ф-т СПбГУ; МИРС, 2010. 324 с.
53. Иосиф Бродский в Венеции / авт.-сост. М.И. Мильчик. СПб.: Perlov design center, 2013. 352 с.
54. Иосиф Бродский в Литве / сост. Я. Клоц. СПб.: Perlov design center, 2010. 384 с.
55. Иосиф Бродский в ссылке / авт.-сост. М.И. Мильчик. СПб.: Perlov design center, 2013. 464 с.
56. Иосиф Бродский как эпоха: колл. моногр. / сост. О.В. Богданова, И.В. Романова. СПб.: РХГА им. Ф.М. Достоевского, 2023. 688 с.
57. Иосиф Бродский: проблемы поэтики / ред. А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артемова. М.: НЛЮ, 2012. 500 с.
58. Иосиф Бродский: стратегии чтения: сб. / ред. кол. В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. М.: Изд-во Ипполитова. 2005. 521 с.
59. Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций / сост. Я.А. Гордин. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. 320 с.
60. Ичин К. «Запустение» Баратынского в поэзии Бродского // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. Самара: СамГПИ, 1994. С. 178–185.
61. Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / сост. Л.В. Лосев, В.П. Полухина. М.: НЛЮ, 2002. 302 с.
62. Калашников С.Б. Поэтическая интонация в лирике И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2001. 23 с.
63. Кашина М.А. «Вещный мир» И. Бродского: на материале сборника «Часть речи»: к вопросу о языковом мире поэта: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2000. 18 с.
64. Келебай Е. Поэт в доме ребенка. Прологомены к философии творчества Иосифа Бродского. М.: КД «Университет», 2000. 335 с.

65. Кёнёнен М. Опыт анализа пространственных отношений в стихотворении Бродского «Мы вышли с почты прямо на канал...» // Литературоведение XXI века: Тексты и контексты русской литературы. СПб.; Мюнхен, 2001. С. 289–309.
66. Ким Х.Е. Стихотворения И. Бродского как метатекст: на материале книги «Часть речи»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003. 24 с.
67. Киселева В.А. Поэтика цикла И. А. Бродского «Осенний крик ястреба»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 21 с.
68. Клоц Я.Л. Письмо в поэтике Иосифа Бродского // В круге культуры. Пермь, 2003. С. 159–166.
69. Ковалева И.И. На пиру Мнемозины // Бродский И. Кентавры. Античные сюжеты. СПб.: Журнал «Звезда», 2001. С. 5–59.
70. Ковалева И.И. Античность в поздней лирике И. Бродского // Литература, культура и фольклор славянских народов: сб. М.: МГУ, 2002. С. 196–212.
71. Колкер Ю. Несколько наблюдений. О стихах Иосифа Бродского // Грани. 1991. № 162. С. 93–152.
72. Колобаева Л.А. И.А. Бродский: анализ поэтического текста. М.: Русский импульс, 2014. 176 с.
73. Колобаева Л.А. Связь времен: Иосиф Бродский и Серебряный век русской литературы // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 2002. № 6. С. 20–39.
74. Корчинский А.В. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. Вып. 6. Новосибирск: НГУ, 2003. С. 56–66.
75. Корчинский А.В. Поэтология И.А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (стихотворения конца 1960-х – начала 1980-х гг.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 26 с.
76. Корчинский А.В. Три времени Иосифа Бродского (на материале «больших стихотворений» 70–80-х гг.) // Студент и научно-технический прогресс: мат-лы XL МНСК. Новосибирск: НГУ, 2002. С. 15–16.

77. Кравченко О.А. Слово и мир. Над строками «Двенадцати сонетов к Марии Стюарт» Бродского // Вопросы литературы. 1999. № 4. С. 3–16.
78. Красовская С.И. Об остранении в поэзии И. Бродского // Проблемы художественного миромоделирования в русской литературе XIX–XX веков. Благовещенск, 1999. № 4. С. 57–68.
79. Крепс М.Б. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2007. 200 с.
80. Кругликов В.А. Между эпохой и пространством (Подступы к поэтической философии И. Бродского) // Философия возвращённой литературы. М.: ИФАН, 1990. С. 88–97.
81. Кружков Г. Предисловие // Донн Дж. Избранное // пер. Г. Кружкова. М.: Московский рабочий, 1994. С. 9–22.
82. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 246 с.
83. Кушнер А. «С первых своих шагов в поэзии...» Послесловие к публикации шести стихотворений И. Бродского // Нева. 1988. № 3. С. 109–110.
84. Кушнер А. Здесь, на земле // Иосиф Бродский: Труды и дни / сост. Л. Лосев и П. Вайль. М.: Независимая газета, 1998. С. 154–206.
85. Лакербай Дм. Поэзия Иосифа Бродского 1957–1965-го годов. Опыт концептуального описания: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 1997. 16 с.
86. Лебедева М.Н. Ахматова и Бродский. Йошкар-Ола: МГПИ, 2004. 76 с.
87. Левинг Ю. Иосиф Бродский в Риме: в 3 т. СПб.: Perlov Design Center, 2020.
88. Левинтон Г. Несколько дружественных надписей Иосифа Бродского // Звезда. 2016. № 12. С. 133–137.
89. Лекманов О.А., Сергеева-Клятис А.Ю. «Рождественские стихи» Иосифа Бродского. Тверь: ТГУ, 2002. 43 с.

90. Ли Чжи Ен. «Конец прекрасной эпохи». Творчество Иосифа Бродского. Традиции модернизма и постмодернистская перспектива. СПб.: Академический проект, 2004. 158 с.
91. Лосев Л.В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 444 с.
92. Лосев Л.В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 608 с.
93. Лотман М.Ю. С видом на море. Балтийская тема в поэзии Иосифа Бродского // Таллинн. 1990. № 2. С. 113–117.
94. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Урания») // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 294–307.
95. Лурье С. Свобода последнего слова. О творчестве поэта И. Бродского // Звезда. 1990. № 8. С. 142–146.
96. Маймескулов А. В вековом прототипе (Борис Пастернак в «Эклоге 5-й (летней)» Иосифа Бродского) // Изв. Смоленского гос. ун-та. 2009. № 4(8). С. 45–53.
97. Матяш С.А. Стихотворный перенос (enjambement) в русской поэзии (очерки теории и истории). СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. 464 с.
98. Машковцева Л.В. Иосиф Бродский: формирование литературной репутации: дис. ... канд. филол. наук. М., 2012. 199 с.
99. Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии. Тула: Тульский полиграф, 2000. 147 с.
100. Медведева Н.Г. «Муза объясняет Судьбе»: статьи о поэзии И. Бродского. Ижевск: Академический час, 2021. 156 с.
101. Милош Ч. Борьба с удушьем // Иосиф Бродский: труды и дни. М.: Независимая газета, 1998. С. 237–247.
102. Мир Иосифа Бродского. Поэт в закрытом гарнизоне / сост. О. Щеплыкин. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. 120 с.

103. Мир Иосифа Бродского: Путеводитель / сост. Я.А. Гордин. СПб.: Журнал «Звезда», 2003. 461 с.
104. Нестеров А.В. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии» // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность / сост. Я.А. Гордин. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. С. 151–171.
105. Новиков А. Поэтология Иосифа Бродского. М.: МАКС Пресс, 2001. 100 с.
106. Нокс Дж. Поэзия Иосифа Бродского: альтернативная форма существования, или Новое звено эволюции в русской культуре // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 216–223.
107. Об Иосифе Бродском // Новое лит. обозрение. 2000. № 45. С. 148–255.
108. Орлова О.В. Коммуникативные аспекты лексической репрезентации концепта язык в лирике И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2002. 25 с.
109. Паван С. Бродский по-итальянски // Вестник Томского гос. ун-та. 2008. № 2/3. С. 109–126.
110. Памяти Иосифа Бродского: статьи, эссе, интервью, библиогр. // Лит. обозрение. 1996. № 3. С. 3–112.
111. Панарина М.А. «Петербургский роман» в поэзии Бродского // Парадигмы. Сб. Тверь: Тверск. гос. ун-т, 2003. С. 143–149.
112. Панин Л. Альтернатива Иосифа Бродского // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность: сб. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. С. 54–64.
113. Перепелкин М.А. «Добрый день, моя смерть!..» (интуиция смерти в поэтическом творчестве Иосифа Бродского) // Русское Зарубежье – духовный и культурный феномен. М.: Ун-т Н. Нестеровой, 2003. Ч. 2. С. 62–69.

114. Петриченко Е. Вода и ее функции в «Венецианских строфах» И. Бродского // *Studia Slavica IV*: Сб. науч. трудов молодых филологов. Таллинн: ТПУ, 2004. С. 73–80.
115. Петрова З.Ю. О некоторых фрагментах поэтического мира И. Бродского // *Текст. Интертекст. Культура*. М.: Азбуковник, 2001. С. 228–236.
116. Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004. 352 с.
117. Пироговская М.М. Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского // *Русская филология*. Тарту, 2004. Вып. 15. С. 152–161.
118. Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов. М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. 168 с.
119. Плеханова И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. Томск: ИД СК-С, 2012. 384 с.
120. Плеханова И.И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского: дис. ... докт. филол. наук. Иркутск, 2001. 428 с.
121. Погорелая Е.А. Любовная лирика Иосифа Бродского в контексте западноевропейской лирической традиции: формирование стиля: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 26 с.
122. Подвойский Л.Я. Платон и Бродский: концепция идеального города-государства // *Гуманитарные науки. Вестник финансового ун-та*. 2011. № 4. С. 25–30.
123. Полторацкая А.Ю. «Зофья» И. Бродского как большая баллада // *Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология*. 2006. № 6. С. 111–119.
124. Полухина В.П. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. вторая (1996–2005). СПб.: Журнал «Звезда», 2006. 544 с.
125. Полухина В.П. Иосиф Бродский глазами современников. Кн. первая (1987–1992). СПб.: Журнал «Звезда», 2006. 384 с.
126. Полухина В.П. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. 528 с.

127. Поэтика Бродского. сб. ст. / под ред. Л. Лосева. Тенафлай, Нью-Джерси: Hermitage, 1986. 254 с.
128. Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. / редкол.: В.П. Полухина, И.В. Фоменко, А.Г. Степанов. Тверь: ТвГУ, 2003. 472 с.
129. Проффер Т. Бродский среди нас / пер. с англ. В. Голышева. М.: АСТ: CORPUS, 2015. 224 с.
130. Пярли Ю. Лингвистические термины как тропы в поэзии И. Бродского // Труды по знаковым системам. Тарту: ТГУ, 1998. Вып. 26. С. 256–273.
131. Радышевский Дм. Дзэн поэзии Бродского // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 287–326.
132. Разумовская А.Г. Статуя в художественном мире И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. С. 228–242.
133. Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины». Интертексты Иосифа Бродского. М.: НЛО, 2001. 462 с.
134. Ранчин А.М. О Бродском: Размышления и разборы. М.: Водолей, 2016. 248 с.
135. Ранчин А.М. Традиции русской поэзии XVIII–XX веков в творчестве И.А. Бродского: дис. ... докт. филол. наук. М., 2001. 336 с.
136. Расторгуев А. Интуиция Абсолюта в поэзии Иосифа Бродского // Звезда. 1993. № 1. С. 173–183.
137. Рогинский Б. «Это такая моя сверхидея...» (О ранних стихах И. Бродского) // Звезда. 2000. № 5. С. 99–103.
138. Романова И.В. «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» // Известия Смоленского гос. ун-та. 2012. № 4 (20). С. 16–26.
139. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения: автореф. дис. ... докт. филол. наук. Смоленск, 2007. 46 с.

140. Седакова О. Кончина Бродского // Литературное обозрение. 1996. № 3. С. 11–16.
141. Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма. Тарту: Tartu University Press, 2004. 172 с.
142. Сергеев А.Я. Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 548 с.
143. Скобелев В.П. «Чужое слово» в лирике И. Бродского // Литература «третьей волны». Самара: Самарский ун-т, 1997. С. 159–176.
144. Служевская И. Три статьи о Бродском. М.: Квартет-Пресс, 2004. 144 с.
145. Смирнова А.Ю. Художественная картина мира в поэзии Бродского и ее трансформация в англоязычных переводах: дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2013. 327 с.
146. Смит Дж. Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике / пер. с англ. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 417–498.
147. Снегирев И.А. Английские метафизические поэты в переводах Иосифа Бродского // Вестник Вятского ГУ. Сер. Литературоведение. 2011. № 2-2. С. 170–174.
148. Снегирев И.А. Формирование метафизического стиля в поэзии И. Бродского: «Большая элегия Джону Донну» // Проблемы истории, филологии, культуры. 2011. № 1 (31). С. 233–238.
149. Соколов К.С. И. Бродский и У.Х. Оден. К проблеме усвоения английской поэтической традиции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2003. 18 с.
150. Ссылка в Норенскую в жизни и творчестве Иосифа Бродского: Материалы международной конф. 25–27 сентября 2009 г. Коноша, 2010. 192 с.
151. Степанов А.Г. Поэтика Иосифа Бродского: материалы к библиографии // Иосиф Бродский как эпоха / сост. О.В. Богданова, И.В. Романова. СПб.: РХГА им. Ф.М. Достоевского, 2023. С. 485–687.

152. Степанов А.Г. Об одном энтомологическом образе и его деривате у И. Бродского: «Муха» // Парадигмы. Тверь, 2000. С. 188–203.
153. Степанов А.Г. Что слышит поэт? Бродский и поэтика перекличек. М.: ИД ЯСК, 2022. 280 с.
154. Сумеркин А. «Пейзаж с наводнением» – краткая история // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: Журнал «Звезда», 1998. С. 42–47.
155. Терешкина Д.Б. Художественный мир «Большой элегии Джону Донну» Иосифа Бродского // Уральский филологический вестник. 2021. № 4. С. 127–138.
156. Третьяков В.А. Еще раз о литературной теории И. Бродского как системе // Русская словесность в контексте мировой культуры: материалы междунар. науч. конф. РОПРЯЛ. Н. Новгород, 2007. С. 434–438.
157. Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2014. 163 с.
158. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы типологии. Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1987. 224 с.
159. Тюпа В. И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). Тверь: ТвГУ, 2002. 80 с.
160. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса. Тверь: ТвГУ, 2001. 58 с.
161. Усачева А.С. О некоторых аспектах соотношения эмоционального и рационального в поэтических текстах И. Бродского // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: сб. Волгоград, 2005. С. 369–373.
162. Федорова Л.Г. Перевод как источник оригинала: Джон Донн и любовная лирика Бродского // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 2010. № 3. С. 95–104.
163. Федотов О.И. Стихопоэтика Иосифа Бродского. М.: Direct Media, 2022. 596 с.

164. Фоменко И.В. О двух особенностях лирики И. Бродского // Три статьи о поэтике. Пушкин. Тютчев. Бродский. Тверь: ТвГУ, 2002. С. 29–36.
165. Фунтусова Т. Бродский и Вергилий: диалог в эклогах // Иосиф Бродский: стратегии чтения: сб. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 319–327.
166. Чевтаев А.А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского // И.А. Бродский: pro et contra. Антология / сост. О.В. Богданова, А.Г. Степанов. СПб.: РХГА, 2022. С. 626–642.
167. Чевтаев А.А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2006. 197 с.
168. Шайтанов И.О. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и И. Бродский // Вопросы литературы. 1998. № 6. С. 3–39.
169. Шнейдерман Э. Круги на воде: свидетели защиты на суде над Иосифом Бродским // Звезда. 1998. № 5. С. 184–199.
170. Эткиннд Е.Г. Процесс Иосифа Бродского. London: Overseas Publications Interchange, 1988. 171 с.
171. Якимчук Н.В. Дело Иосифа Бродского. Как судили поэта. СПб.: Северная Звезда, 2005. 286 с.
172. Янгфельдт Б. Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском. М.: Corpus, 2011. 368 с.
173. Bethea D.M. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. New Jersey: Princeton, 1994. 317 p.
174. Kline G. A Bibliography of the Published Works of Iosif Aleksandrovich Brodsky // Ten Bibliographies of Twentieth Century Russian Literature. Ann Arbor: Ardis, 1977. P. 159–175.
175. Kline G. Joseph Brodsky's «Elegy for John Donne» // The Russian Rew. 1965. Vol. 24. № 4. P. 341–353.

176. Kononen M. «For Ways of Writing the City»: St. Peterburg-Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. Vol. 23. 340 p.
177. Loseff L., Polukhina V. Brodsky's Poetics and Aesthetics. London: The Macmillan Press, 1990. 204 p.
178. Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, 1989. 324 p.
179. Rigsbee D. Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. Westport. Connecticut. London, 1999. 179 p.
180. Smith G.S. Joseph Brodsky: Summing Up // *Literary Imagination*. 2005. Vol. 7. № 3. P. 399– 410.
181. Turoma S. Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia. Madison: The University of Wisconsin Press, 2010. 292 p.