



Людмила Зубова

Поэтический
язык
Иосифа
Бродского

Статьи

Людмила Зубова

Поэтический
язык
Иосифа
Бродского

Статьи

Издательство «ЛЕМА»
Санкт-Петербург
2015

УДК 821.112.5

ББК 84.4

3 91

Зубова Л.

3 91 Поэтический язык Иосифа Бродского : Статьи. — Санкт-Петербург, Издательство «ЛЕМА», 2015. — 196 с.

ISBN 978-5-98709-825-7

Книга представляет собой филологическое исследование, основным принципом которого является объединение литературоведческого подхода с лингвистическим. В центре внимания находятся явления грамматики и лексики, формирующие поэтическое содержание произведений. Рассматривается также интертекстуальный аспект творчества Бродского и отражение стилистики Бродского в пародии М. Крепса.

УДК 821.112.5

ББК 84.4

*Издано при финансовой поддержке Федерального
агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России (2012–2018 годы).»*

ISBN 978-5-98709-825-7

© Зубова Л., текст, 2015

© ЛЕМА, оформление, 2015

От автора

Книга составлена из статей и докладов разных лет. Все ранее опубликованные тексты переработаны и дополнены с учетом более поздней литературы. В начале каждой статьи дается библиографическая ссылка на место первой публикации.

Тексты И. Бродского цитируются преимущественно по изданию:

Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Составление: В. П. Гольшев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общая редакция: Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001.

При этом цитаты сопровождаются указанием на названия и даты произведений, обозначением томов (римскими цифрами) и страниц (арабскими цифрами).

Некоторые тексты, отсутствующие в этом издании, взяты из других источников, ссылки на которые представлены в сносках:

Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Составление и подготовка текстов: Г. Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд, Париж — Москва — Нью-Йорк: Третья волна, 1992—1995.

Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Составление и подготовка текстов: Л. В. Лосев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011.

Иосиф Бродский. Стихотворения и поэмы (основное собрание). Подготовка текста: Сергей Виноцкий. Электронный ресурс: http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_poetry.txt_with-big-pictures.html.

При разночтениях в текстах разных источников предпочтение оказывалось изданию, подготовленному Л. В. Лосевым.

Графические выделения (полужирный шрифт и, в редких случаях, подчеркивания) в цитатах из поэтических текстов Бродского и других авторов — мои, за исключением особо оговоренных случаев.

Форма *суть* в поэтическом языке Иосифа Бродского¹

Тезис о том, что поэт — орудие языка, настойчиво утверждаемый Иосифом Бродским², побуждает посмотреть на его поэзию именно с этой точки зрения.

В поэзии Бродского широко представлены свойства прошлых и будущих языковых состояний, а также, что кажется особенно интересным и важным, сам механизм преобразований: история русского языка предстает в стихотворениях и поэмах Бродского как наглядная картина динамических процессов, охватывающих все языковые элементы. Историко-лингвистический анализ произведений Бродского интересен не только для описания картины мира поэта, осмысления литературы и философии XX века, но и для уяснения того, какие процессы и каким образом в истории языка осуществляются.

Архаическая глагольная форма *суть* обычно употребляется Бродским в форме не множественного числа, как диктует норма, а единственного:

Постоянство *суть* эволюция принципа помещенья
в сторону мысли. Продолженье квадрата или
параллелепипеда средствами, как сказал бы
тот же Клаузевиц, голоса или извилин

(«Элегия». 1988. IV: 50);

¹ В книге представлен переработанный и дополненный вариант статьи: Зубова, 1996.

² «Именно язык диктует стихотворение, и то, что в просторечии именуется Музой или вдохновением, есть на самом деле диктат языка («Сын цивилизации» — Бродский, 1999: 93).

И пустоте стало страшно за самое себя.
Первыми это почувствовали птицы — хотя звезда
тоже **суть** участь камня, брошенного в дрозда

(«Мир создан был из смешенья грязи,
воды, огня...». [1993]. IV: 95);

Страх **суть** таблица
зависимостей между личной
беспомощностью тел и лишней
секундой. Выражаясь сухо,
я, цокотуха,

пожертвовать своей согласен.
Но вроде этот жест напрасен:
сдаёт твоя шестерка, Шива.
Тебе паршиво

(«Муха». 1985. III: 287);

Суслик не выскочит и не перебежит тропы.
Не слышно ни птицы, ни тем более автомобиля:
будущее **суть** панацея от
того, чему свойственно повторяться

(«Примечание к прогнозам погоды».
1986. III: 302);

Призрак бродит бесцельно по Каунасу. Он
суть твоё прибавление к воздуху мысли
обо мне,
суть пространство в квадрате, а не
энергичная проповедь лучших времен.
Не завидуй. Причисли
Привиденье к родне

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова».
1974. III: 54);

Жизнь моя затянулась. В речитативе выюги
обострившийся слух различает невольно тему
оледенения. Всякое «во-саду-ли»
есть всего лишь застывшее «бути-вуги».
Сильный мороз *суть* откровенье телу
о его грядущей температуре

(«Эклога 4-я /зимняя/». 1980. III: 197).

Подобных примеров настолько много (в конкордансе Татьяны Патеры¹ зафиксировано 30 употреблений глагольной формы *суть*, из них 24 единственного числа), что это явление из грамматической ошибки превращается в яркую приметку стиля, нередко воспроизводится — может быть, иногда в подражание, иногда явно независимо — и другими поэтами², то есть активно осваивается современным русским языком.

Интересно, что на 30 употреблений формы *суть* только 4 раза она встретилась в правильной форме 3-го лица множественного числа³ (для случайности соотно-

¹ Патера, 2002: 308—309.

² Например: *Слушай на ухо: суть / путь из варягов в греки / тоже и мой путь* (Ю. Кублановский); *Я постиг, что константа Планка, чей облик / суть тайный вестник, — / это грозный символ: могильный холмик / и сверху крестик* (В. Строчков); *И все, что я вложу в ушко и ўшко, / Суть коридор, который прогрызу* (М. Степанова); *Вниз уходя, небо дрожит — / Облачный страх суть впереди* (С. Литвак); *И этот лепесток, мерцающий, / лампадный — / Одна стихия суть...* (В. Бударрагин); *дождь, ветер и хлад / и Годовщина — / достаточная суть причина / концу романа* (А. Битов); *я слушатель, я суть запоминатель* (М. Матвеева)

³ Историческая правильность, впрочем, относительна: в случаях бывшего двойственного числа или первого и второго лица множественного числа исходные формы давно вытеснены формами 3-го лица множественного числа. Аграмматизм этой формы обычен для русского языка с давних времен: Так, Л. А. Булаховский отмечает: «Форма 3-го л. мн. ч. *суть* может считаться живую только в древнейших памятниках русского языка, напр., в “Русской правде” <...> Позже *суть* в его точном

шение странное). Кроме того, зафиксировано 2 примера перехода глагольной формы *суть* в служебные части речи, о чем будет подробнее сказано ниже:

Вот отчего то парфяне, то, реже, римляне,
то и те и другие забредают порой сюда,
в Каппадокию. **Армии суть вода,**
без которой ни это плато, ни, допустим, горы
не знали бы, как они выглядят в профиль, тем паче в три
четверти

(«Каппадокия». 1992. IV: 102);

«И он ему». «И он». «И он ему».
«И я готов считать, что вечер начат».
«И он ему». «И все это к тому,
что оба **суть одно взаимно значат**»

(«Горбунов и Горчаков». 1965—1968. II: 263);

Добро и Зло суть два кремня,
и я себя подвергну риску,
но я скажу: союз их искру
рождает на предмет огня

(«На 22-е декабря 1970 года Якову Гордину
от Иосифа Бродского». 1970)¹;

Мы похожи;
мы, в сущности, Томас, одно:
ты, копящий окно изнутри, я, смотрящий
снаружи.
Друг для друга **мы суть**
обоюдное дно

грамматическом значении не всем понятно: Ты же, буи сии, а утроба буюго яко изгнившии сосуд; ничто же удержано им суть (Посл. царя Иоанна Вас. князю Андр. Курбскому). ... а то суть обыкность курсаров турецких <...> (Путеш. П. Толст.) <...> а служба его суть такая (там же) <...> Но суетны суть вы (Держ., Умиление)» (Булаховский, 1958: 216).

¹ Бродский, 1992: 221.

амальгамовой лужи,
неспособной блеснуть

(«Литовский ноктюрн:
Томасу Венцлова». 1974. III: 51).

Итак, Бродский настойчиво утверждает форму *суть* в единственном числе.

Между тем в сознании современного образованного человека существует еще весьма твердое представление, о том, что *суть* — архаическая форма 3-го лица множественного числа, а если точнее определить ее современный статус — форма старомодная, стилистически маркированная связью с научным стилем речи. Это глагол-связка в предложениях-формулировках, дефинициях, афоризмах, сентенциях типа *квадрат и треугольник суть геометрические фигуры; рождение и смерть суть границы жизни*.

Язык поэзии, и более всего язык Бродского расширяет сферу функционирования формы *суть*.

Массовый характер ее употребления в единственном числе и многообразии контекстов с этой формой у Бродского и других поэтов заставляют видеть в этом явлении не ошибку, а отражение грамматической динамики — изменения, которое происходит на наших глазах.

В таком случае стоит вспомнить, почему и как происходят сдвиги в грамматической системе и каким образом исторические процессы в языке прошлых эпох становятся доступными для изучения. Утрата или эволюция всех грамматических категорий старославянского и древнерусского языков проявлялась в нарушении грамматической правильности форм¹. При этом снача-

¹ Больше всего изменился именно глагол. Исчезли аорист, имперфект, плюсквамперфект, а единственно сохранившийся перфект видоизменился и собственно перфектом перестал быть, так как этой, теперь единственной форме прошедшего времени больше не противопоставлены другие прошедшие времена со своими особыми суффиксами и окончаниями.

ла при сохранении разных фонетических оболочек слов утрачивалось их смысловое различие: бывшие разные формы становились дублетами, затем конкуренция вариантов приводила либо к вытеснению одного из них, либо к новому расподоблению — стилистическому или смысловому¹.

Историки языка изучают динамику изменений по ошибкам писцов в рукописных источниках — ошибках, отразивших смешение категорий. Постепенно ошибки превращаются в новые правила, а художественный язык всегда использует дублеты как дополнительные стилистические и семантические ресурсы.

Исследуя творчество Бродского, Лев Лосев фиксирует внимание на таком важнейшем свойстве его поэзии, отразившей тенденции литературы XX в., как перемещение центра тяжести с этических и социальных вопросов на экзистенциальные (Лосев, 1986: 189). Это обстоятельство значительно повышает — по отношению к нормативному языку — значимость глагола *быть* в экзистенциальной функции. Поэту оказываются нужны не только нейтральные, но и стилистически маркированные формы. Любопытно, что Марина Цветаева тоже утверждала экзистенциальность как наиболее значимую категорию и активно включала в свои тексты форму первого лица *есмы*, недостающую в современном языке, причем грамматически правильно. Эта форма выражала бытие преимущественно лирического я Цветаевой, но не исчерпывалась этим значением: *есмы* говорилось и от имени таких природных сущностей, как, например, песок, огонь². Для Бродского форма *есмы* не

¹ Например, бывшие формы разных падежей *пламя* и *пламень* теперь различаются стилистически, а бывшие падежные дублеты *образы* и *образá* стали выражать разное значение.

² О формах глагола *быть* у М. Цветаевой см.: Зубова, 1989, 205—240.

характерна¹, его форма — *суть*, которая не свойственна поэзии Цветаевой. И эта форма — маркер формулы — связывает сущности объективного мира. Место автора в этом случае — позиция наблюдателя, исследователя из мира прошлого (поскольку он это слово активно употребляет) и современного (поскольку он это слово употребляет с нарушением грамматической правильности) или даже будущего (когда косноязычие аграмматизма превратится в новую строгую правильность).

Обращение к вопросам бытия, попытки преодоления времени в образах разрушения бытия временем, утверждение тех ценностей, которые времени не подвластны, диктуют смешение, а точнее, взаимодействие стилистически разнородных языковых элементов — архаических, маркированно современных и таких, которые опережают современное состояние языка. Устранение оппозиций между высоким и низким, сакральным и профанным, культурой и природой, умозаключением и эмоцией ведет и к устранению оппозиции между синхронией и диахронией (то есть между современным состоянием языка и его развитием). Тексты Бродского становятся не столько речью, делающей выбор из разных возможностей, сколько собственно языком во всем его стилистическом многообразии и в

¹ Исключение в данном случае явно подтверждает правило, так как форма *есмь* употреблена в тексте, отрицающем самодостаточность индивидуального бытия: *ибо чувствую, что я / тогда лишь есмь, когда есть собеседник! / В словах я приобщаюсь бытия!* («Горбунов и Горчаков». 1965—1968. II: 271). Лишь однажды встретилась и форма 2-го лица *еси*, проявляющая свой потенциальный аграмматизм: *Вой, трепещи, трясси / вволю плечом худым. / Тот, кто сверху еси, / да глотает твой дым!* («Горение». 1981. III: 214).

Эта форма, оставаясь формой 2-го лица в качестве цитаты из сакральных текстов, в то же время сочетается у Бродского с местоимением *тот*, требующим 3-го лица: контекстом создается грамматический конфликт, и возникают условия для грамматического сдвига.

динамике — совокупностью одновременно реализуемых потенциалов.

В архаических элементах, далеко выходящих за рамки традиционных поэтизмов, типа *огнь, уста*, язык поэзии Бродского находит не столько торжественный тон, декоративную экзотику или даже иронический прием, давно освоенный литературой, сколько те смыслы, которые оказываются адекватными современному мироощущению.

Это проявляется на разных языковых уровнях, но более всего в грамматике, поскольку именно грамматическая форма выражает отношения между понятиями. Грамматика нередко становится предметом изображения, собственно образом, объясняющим намерения автора, например:

Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным планом. Развитым торсом и конским крупом.
Либо — простым грамматическим «был» и «буду» в настоящем продолженном. Дать эту вещь как груду скушных подробностей, в голой избе на курьих ножках. Плюс нас, со стороны, на стульях.

(«Кентавры III». 1988. IV: 46).

Глагол *суть* и вводит в его поэзию «скучные» подробности.

Многообразное смысловое наполнение конструкций с формой *суть* указывает на переосмысление этой формы под влиянием современного существительного *суть*. В конкордансе Т. Патеры зафиксировано 28 употреблений этого существительного, причем, среди них в 4 примерах слово *суть* может быть интерпретировано иначе, проявляя синкретичное грамматическое значение существительного и других частей речи, например существительного и глагола:

«Сказал — кольцо». «Сказал — еще кольцо».
«И вот его сказал уткнулся в берег».
«И собственный сказал толкнул в лицо,
вернувшись вспять». «И больше нет Америк».
«Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал».
«**Суть** поезда». «Все дальше, дальше рейсы».
«И вот уже сказал почти вокзал».
«Никто из них не хочет лечь на рельсы».
«И он сказал». «А он сказал в ответ».
«Сказал исчез». «Сказал пришел к перрону».
«И он сказал». «Но раз сказал — предмет,
то так же относиться должно к он'у»

(«Горбунов и Горчаков». 1965—1968. II: 263).

Характерно, что этот синкретизм проявляется в контексте с демонстративной грамматической трансформацией (*И вот его сказал уткнулся в берег; Но раз сказал — предмет, / то также относиться должно к он'у*).

Синкретизм представлен и в следующем контексте:

Теперь ты чувствуешь, как странно
понять, что суть в твоей судьбе
и суть несвязного романа
проходит жизнь сказать тебе.

(«Петербургский роман /поэма в трех частях/».
1961. I: 63—64).

В этом случае употребление *суть* можно понимать и как глагол ('что есть в твоей судьбе'), и как существительное ('что является сутью в твоей судьбе'); во втором употреблении прочитывается отчетливое существительное. Таким образом, контекст создает размытую границу между разными грамматическими значениями звукового комплекса *суть*.

Двойная интерпретация *суть* возможна и в таком фрагменте:

Грех первородства — не суть сиротства.

Многим, бесспорно, любезней скотство.

Проще различье найти, чем сходство:

«У Труда с Капиталом контактов нету».

Тьфу-тьфу, мы выросли не в Исламе,

хватит трепаться о пополаме.

Есть влечение между полами.

Полюса создают планету.

(«Речь о пролитом молоке». 1967. II: 183).

Здесь допустимы прочтения ('грех первородства не является сутью сиротства') и ('грех первородства — это не /есть/ грех сиротства').

Двойственность интерпретации потенциально присутствует и в таких строках:

Я пепел посетил. Ну да, чужой.

Но родственное что-то в нем маячит,

<...>

Ну да, в нем есть не то что связь, но нить,

какое-то неясное старанье

уже не суть, но признак сохранить

(«Я пепел посетил. Ну да, чужой...». <1960-е>¹).

Двойной смысл обусловлен тем, что помимо прочтения 'сохранить суть' (*суть* — существительное) возможно контекстуально предшествующее ему прочтение 'какое-то неясное старанье, уже не важно какое' (*суть* — глагол в эллиптическом фразеологизме *не суть* в значении 'неважно, несущественно').

В некоторых контекстах слово *суть* может быть интерпретировано и как глагол, и как существительное в зависимости от наличия или от места знаков препинания:

¹ Бродский, 1992: 203.

Всякая зоркость **суть**
знак сиротства вещей,
не получивших грудь

(«Сидя в тени». 1983. III: 259);

Друг для друга **мы суть**
обоюдное дно
амальгамовой лужи,
неспособной блеснуть

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова». 1974. III: 48).

Характерно, что в этих примерах ритмическое членение строк диктует, вопреки пунктуации, прочтение слова *суть* как существительного. Поскольку в синтаксическом прочтении это все-таки глагол, можно сказать, что в двойной сегментации текста, в конфликте ритма и синтаксиса (Эткинд, 1978: 104—141) слово стремится возвратиться к своему исходному грамматическому синкретизму, свойственному архаическому состоянию языка. Вообще во многих случаях добавление запятой или тире, аналогом которых выступает стиховой перенос (enjambement), легко превращает глагол в существительное. Тогда именной член составного сказуемого в метафоре отождествления становится однородным членом со словом *суть*, а связка семантизируется: из грамматического элемента, полностью лишенного собственного лексического значения, она становится непосредственным выразителем сущности.

Наблюдается и движение формы *суть* от грамматической связки к союзу — синониму союза *то есть*, что семантизирует этот союз, устанавливая равенство *то есть* = *суть*, и тем самым показывает механизм грамматического и смыслового преобразования:

В будущем, **суть** в амальгаме, **суть**
в отраженном вчера,
в столбике будет падать ртуть,
летом — жужжать пчела
(«Поддень в комнате». [1978]. III: 178—179);

Или — слившихся с теми, кого любили
в горизонтальной постели. Или в автомобиле,
суть в плену перспективы, в рабстве у линий. Либо
просто в мозгу. Дать это вслух, крикливо,
мыслью о смерти — частой, саднящей, вещной.
Дать это жизнью сейчас и вечной
жизнью, в которой, как яйца в сетке,
мы все одинаковы и страшны насадке,
повторяющей средствами нашей эры
шестикрылую помесь веры и стратосферы
(«Кентавры III». 1988. IV: 46).

Каким же образом все это осуществляет связь времен? Комплекс употреблений формы *суть* указывает на возвращение слова к грамматической нерасчлененности существительного-глагола-союза, но то, что в исходном состоянии представляло собой потенции развития, сейчас предстает итогом развития. Восклицая «О как из существительных глаголет!» («Горбунов и Горчаков»), Бродский постоянно показывает, что и глагол превращается в другие части речи.

В стихах Бродского имеются примеры с эксплицированной синонимией современной нормативной формы *есть* форме *суть*:

Время **есть** холод. Всякое тело, рано
или поздно, становится пищею телескопа:
остывает с годами, удаляется от светила.
Стекло зацветает сложным узором: рама
суть хрустальные джунгли хвоща, укропа
и всего, что взрастило
одинокчество

(«Эклога 4-я /зимняя/». 1980. III: 198);

Воздух и **есть** эпилог
для сетчатки — поскольку он необитаем.

Он **суть** наше «домой»,
восвояси вернувшийся слог

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова».
1974. III: 155);

Впрочем, итог разрух —
с фениксом схожий смрад.
Счастье — **суть** роскошь двух;
горе — **есть** демократ

(«Черные города... ». 1962—1963. I: 225).

В таких контекстах можно видеть градацию смысловой значимости грамматической формы: движение от уподобления на уровне образа или ощущения к обобщающему уподоблению на уровне умозаключения.

Валентина Полухина обращает внимание на то, что в метафорах отождествления

...существенно меняется «напряженность сравниваемой силы»¹, что выражено как грамматикой, так и авторитетностью, даже категоричностью тона (Полухина, 2009: 185);

Приравнивая субъект к предикату по сущностным смыслам, эти метафоры как бы претендуют на большее приобщение к истине, чем другие семантические типы метафор (Полухина, 2009: 192).

Язык поэзии Бродского противопоставляет форме *есть* форму *суть* как слово, способное к реставрации связи с существительным, как слово, хранящее значение философской абстракции, наконец, как слово, сохраняющее этимологические и словообразовательные

¹ К словам в кавычках В. Полухина дает ссылку: Потехня А. А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976. С. 205.

связи с такими словами, как *сущность, существительное, существование, существенный, насущный, сущий и Сущий* (Бог).

Для понимания роли аграмматизма при употреблении формы *суть* важно иметь в виду грамматическую и семантическую историю глагола *быть* и тот результат эволюции глагола, который наблюдается на современном этапе развития языка.

В современном русском языке глагол *быть* употребляется в экзистенциальной функции (причем только форма *есть*: *У него есть друзья*) и в функции связки (возможны формы *есть* и *суть*; обе они представляют собой элементы книжного и научного стиля; *лингвистика есть наука о языке; математика, физика и химия суть науки*). В стилистически нейтральной речи связка выпадает: *лингвистика — наука о языке; математика, физика и химия — это науки*). Архаические формы единственного числа *есмы* и *еси* стилистически маркированы в еще большей степени, чем *суть*, и встречаются редко. Формы множественного числа *есмы, есте* и двойственного *есве, еста, есте* совсем утрачены. Таким образом, современный русский язык вообще не выражает глаголом *быть* в настоящем времени специфических значений лица и числа. Освобожденный от связочной функции и от указания на конкретность субъектов, он становится универсальным выразителем экзистенциальности.

Оппозиция форм *есть* и *суть* перестала быть оппозицией единственного и множественного числа, вместо грамматического дифференциального признака этих форм появилось два новых — во-первых, семантический (экзистенциальное значение имеется только у формы *есть* и отсутствует у формы *суть*) и, во-вторых, стилистический (связки *есть* и *суть* различаются по степени архаизации: связка *есть* ближе к нейтральности в этой паре).

Глагольная форма *суть* повторяет путь развития формы *есть*, утратившей формы спряжения.

Эта утрата компенсируется новыми функциями формы.

Потеря частных грамматических значений лица и числа у формы *суть*, во-первых, создает возможность абстрагирования, во-вторых, форма *суть* актуализирует смысловую связь связочного глагола с омонимичным существительным *суть* и с другой этимологически родственной лексикой бытийности (*существование* и т. п.) и аксиологической значимости (*сущность* и т. п.). Тем самым форма *суть* сопротивляется деэтимологизации — ослаблению и утрате собственного лексического значения, обычных при употреблении глагола в функции связки.

Поэзия Бродского, опережая современную норму употребления формы *суть*, демонстрирует возможность нелинейного развития языка — возобновление движения из точек, однажды уже пройденных эволюцией.

Послесловие к статье

Доклад на эту тему прозвучал в 1998 г. на конгрессе славистов в Кракове. Во время обсуждения Лев Лосев сказал, что, когда он публиковал стихи Бродского, просил его изменить форму *суть* в единственном числе на форму *есть*, когда это не мешает ни рифме, ни ритму; Бродский соглашался, что это ошибка, но категорически отказывался ее исправлять, говорил, что лучше тогда совсем не печатать эти стихи.

Литература

Бродский, 1992 — Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. Составитель Г. Ф. Комаров. СПб: Пушкинский фонд, Париж — Москва — Нью-Йорк: Третья волна, 1992—1995. Т. 2. СПб. 1992. 479 с.

Бродский, 1999 — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. V. СПб., 1999. 376 с.

Булаховский, 1958 — Булаховский Л. А. Исторический комментарий к русскому литературному языку. Киев: Радянська школа, 1958. 488 с.

Зубова, 1989 — Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. 263 с.

Зубова, 1996 — Зубова Л. Форма *суть* в поэзии Иосифа Бродского // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1996. Bd. 37. С. 109—117.

Лосев, 1986 — Лосев Л. Чеховский лиризм у Бродского // Поэтика Бродского. Сборник статей. Под ред. Л. В. Лосева. Тенафлу: Эрмитаж, 1986. С. 185—197.

Патера, 2002 — Patera Tatiana. A concordance to the poetry of Joseph Brodsky. Vol. 1—6. Lewinston, N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002.

Полухина, 2009 — Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Полухина В. Больше самого себя. О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009. С. 177—212.

Эткинд, 1978 — Эткинд Е. Г. Материя стиха. Париж: Institut d'études slaves. 1978. 506 с.

Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку»¹

Стихотворение «Одиссей Телемаку», написанное в 1972 г., когда Иосиф Бродский был вынужден эмигрировать, говорит об изгнании как судьбе и подводит итог прожитой жизни:

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

¹ Статья опубликована сначала на английском языке в переводе с русского (Зубова, 1999), затем на русском: (Зубова, 2001).

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

(Ш: 27).

Это стихотворение — о том, что всегда находилось в центре внимания Бродского:

Меня более всего интересует и всегда интересовало на свете <...> время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает <...> С другой стороны, это всего лишь метафора того, что, вообще, время делает с пространством и с миром (Интервью Джону Глэду — Бродский, 2000-б: 110—111).

В стихотворении «Я как Улисс...» (1961) можно видеть предтекст и предчувствие стихотворения «Одиссей Телемаку»:

Зима, зима, я еду по зиме,
куда-нибудь по видимой отчизне,
гони меня, ненастье, по земле,
хотя бы вспять, гони меня по жизни.

Ну, вот Москва и утренний уют
в арбатских переулках парусинных,
и чужаки по-прежнему спуют
в январских освещенных магазинах.

И желтизна разрозненных монет,
и цвет лица криптоновый все чаще,
гони меня, как новый Ганимед
хлебну зимой изгнаннической чаши

и не пойму, откуда и куда
я двигаюсь, как много я теряю
во времени, в дороге повторяя:
ох, Боже мой, какая ерунда.

Ох, Боже мой, не много прошу,
ох, Боже мой, богатый или нищий,
но с каждым днем я прожитым дышу
уверенней и сладостней и чище.

Мелькай, мелькай по сторонам, народ,
я двигаюсь, и, кажется отрадно,
что, как Улисс, гоню себя вперед,
но двигаюсь по-прежнему обратно.

Так человека встречного лови
и все тверди в искусственном порыве:
т нынешней до будущей любви
живи добрей, страдай неприхотливей

(I: 136).

В стихотворении «Письмо в бутылке», написанном в 1964 г. в Норенской, Улисс предстает преувеличенно романтическим персонажем¹:

¹ Ритм «Письма в бутылке» похож на ритм знаменитой баллады Киплинга «О, запад есть запад, Восток есть восток...» в переводе Е. Полонской (Киплинг, 1980: 460). Этот перевод был очень популярен в СССР у литературной молодежи поколения и круга Бродского.

Между прочим, у Киплинга есть небольшое стихотворение, имеющее непосредственное отношение к гомеровским персонажам Бродского и к теме этой статьи. Оно написано в том же ритме. Первая строфа звучит так: *Гомер все на свете легенды знал, / И все подходящее из старья / Он, не церемонясь, перенимал, / Но с блеском, — и так же делаю я* (Киплинг, 1980: 424).

Самым популярным текстом о романтике странствий в то время была песня «Бригантина» — слова П. Когана, музыка Г. Лепского (Коган, 1965: 281).

Сирены не прячут прекрасных лиц
и громко со скал поют в унисон,
когда весельчак-капитан Улисс
чистит на палубе смит-вессон

(II: 68).

Тон этих строк резко контрастирует с жанром предсмертного письма, что и обнаруживается далее в тексте:

Я честно плыл, но попался риф,
и он насквозь пропорол мне бок.

<...>

Но, несмотря на бинокли, я
не смог разглядеть пионерский пляж.

<...>

Я вижу, что я проиграл процесс

(II: 69—70).

Там же имеются строки:

Ундина под бушпритом слезы льет
из глаз, насчитавших миллиарды волн

<...>

Я счет потерял облакам и дням

(II: 70).

Затем образ Улисса появляется — совсем в другой тональности — в тексте «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), где возникает тема сына:

то лет через двадцать, когда мой отпрыск,
не сумеет отоварить лавровый отблеск,
сможет сам зарабатывать, я осмелюсь
бросить свое семейство — через
двадцать лет, окружен опекой

(II: 201).

Там же появляются слова *Греческий принцип маски / снова в ходу; с тоской Улисса.*

Очевидная биографическая отнесенность мифологических сюжетов и персонажей в поэтике Бродского иногда приводит к упрощению интерпретации:

Почти каждое стихотворение И. Бродского после 1965 года оказывается при тщательном анализе лишь формой опосредования какой-либо конкретной личной ситуации — ситуации, которой придается значительность за счет введения ее в круг классических мифологических сюжетов (Каломиров, 1986: 223).

В случае со стихотворением «Одиссей Телемаку» это, возможно, было бы и так, если бы Одиссей Бродского мог быть интерпретирован как Одиссей литературной традиции¹ — преодолевший испытания романтический странник и победитель. И если бы Бродский был поэтом, а не поэтом. Но текст Бродского далек от патетики, и картина, которая им изображена, скорее снижает образ литературного Одиссея, чем возвышает его собственный. Всё героическое обесценено и исключено из восприятия персонажа², романтическим, по существу, остается только имя как знак принадлежности к культуре. А личный аспект стоит, видимо, в том, что поэт ищет спасения от внутреннего разрушения, когда во внешнем мире рушится всё. Стихотворение вполне соответствует общей закономерности:

¹ О разнице между интерпретациями Улисса Бродским и Овидием см.: Ичин, 1996: 230—231.

² После первых публикаций Бродского в России в годы перестройки именно это стихотворение вызвало гнев советского критика, назвавшего забывчивость Одиссея лицемерием и глумлением, свойственным «сынам возвращения» (Горелов, 1988). По-видимому, это была первая интерпретация стихотворения в России.

Классические мотивы в творчестве Бродского органически соотнесены с одной из главных повторяющихся тем его поэзии — катастрофическим разложением нашей культуры, ее традиционной морали и духовных корней. На лирическом уровне этому созвучна столь же постоянная тема трагической нестабильности и распада личных отношений, чреватых разрывами, предательствами, уходами (Верхейл, 1986: 129).

Стихотворение «Одиссей Телемаку» не содержит деклараций по поводу культуры, но тем не менее эта линия прослеживается и оказывается очень важной. В поисках спасения от разрушения Бродский обращается к духовному опыту — и собственному, и своих учителей, в первую очередь Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой. У них Бродский учится сопротивляться разрушительному времени и враждебному пространству. Но уроки предшественников Бродский усваивает критически, продолжая искать свой способ сопротивления. Вариация Бродского на тему странствий Одиссея — способ прочесть классику и расширить ее смысл через современное мироощущение:

Само бытие произведения в качестве классического предполагает в нем максимальную смысловую емкость — «губчатость», способность впитывать все новое и новое содержание (Эпштейн, 1988: 85).

Поэтому интертекстуальный анализ стихотворения Бродского, который предлагается в этой статье, позволяет увидеть нечто новое и в исходных текстах.

Сначала уточним отношение анализируемого текста к мифу и к эпосу Гомера. Этот аспект рассматривался М. Крепсом (Крепс, 1984: 155; см. также: Шталь, 1978). К сказанному Крепсом добавим, что Бродский контаминирует два эпизода. В первом из них Одиссей один год находился на острове Эя у царицы Кирки

(Цирцеи), превращавшей пленников в свиней, во втором — в течение семи лет — на острове Огигия у нимфы Калипсо.

Есть и третий остров, к которому могут быть отнесены слова *Все острова похожи друг на друга*. В поэме Гомера Одиссей, вернувшись на Итаку, сначала не узнал ее и не был признан родными.

Очень вероятно, что, подводя итог жизни в Ленинграде, Бродский имел в виду и Васильевский остров, который уже в ранних стихах был символизирован им как мечта о возвращении в конце жизни. Еще в 1961 г. было написано «Июльское интермеццо» («Воротишься на родину. Ну что ж...») со строками

Как хорошо, что некого винить,
Как хорошо, что ты никем не связан,
Как хорошо, что до смерти любить
Тебя никто на свете не обязан¹

(I: 71),

предвосхищавшими обращение Одиссея к Телемаку.

Троянская война в стихотворении Бродского — не только Вторая мировая² (Воробьева, 1994: 187), не только «перекодируется как ироническое “война с государственной машиной”» (Крепс, 1984: 155). Она может быть понята и как Гражданская, которая началась в России в 1917 г., затем, принимая разные формы, продолжалась все годы советской власти и, как вражда идеологий, продолжается до сих пор. Для Бродского она кончилась

¹ Ср. строки Бродского: *Тебя здесь больше нет, не будет боле, / пора и мне из этих мест в дорогу. / Забвенья нет. И нет тоски и боли, / Тебя здесь больше нет — и слава Богу* («Стрельнинская элегия». 1960. I: 31); и смерть от родины вдали приходит. Значит, слава Богу («Памяти Е. А. Баратынского». 1961. I: 44).

² Мотив послевоенного времени постоянен в ранних стихах Бродского, например, «Книга» (1960), «Приходит март. Я сызнова служу...» (1961), «Три главы» (1961).

в момент высылки. Окончание войны заставляет сосредоточить внимание на экзистенциальных вопросах:

Когда появляется примитивный страх перед насилием, уничтожением и террором, исчезает другой таинственный страх — перед самим бытием (Мандельштам Н. Я., 1989: 79).

Стихотворение Бродского «Новая жизнь» (1988) заключено в такую композиционную рамку, которая, отсылая к тексту «Одиссей Телемаку» и мифологическому предтексту, прямо обозначает проблему бытия в связи с окончанием войны:

Представь, что война окончена, что воцарился мир

<...>

Там, где есть горизонт, парус ему судья.

Глаз предпочтет обмылок, чем тряпочку или пену.

И если кто-нибудь спросит: «кто ты?» ответь: «кто я, я — никто», как Улисс некогда Полифему

(IV: 48—50).

Строки *Должно быть, греки: / столько мертвецов вне дома бросить могут только греки*, примечательны не только тем, что здесь ясно читается эвфемизм *греки* — ‘русские’, на что, конечно, обратили внимание все писавшие об этом стихотворении. Тема греков вне Греции¹ еще в 1966 г. стала для Бродского предметом рефлексии — в стихотворении «Остановка в пустыне». В нем прямо говорится о греческой культуре как основе культуры русской и об ответственности носителя культуры:

Так мало нынче в Ленинграде греков,
да и вообще — вне Греции — их мало.

¹ У Бродского тема *столько мертвецов* шире указания на определенный народ: *Век был, в конце концов, / неплох. Разве что мертвецов / в избытке — но и жильцов* («Fin de siècle». 1989. IV: 75); см. также: «Письмо президенту» (Бродский, 2000-a-VI: 178).

По крайней мере, мало для того,
чтоб сохранить сооруженья веры.
А верить в то, что мы сооружаем,
от них никто не требует. Одно,
должно быть, дело нацию крестить,
а крест нести — уже совсем другое.
У них одна обязанность была.
Они ее исполнить не сумели.
Непаханое поле заросло

(II: 168).

Подобие конструкций *вне Греции* и *вне дома* указывает на прямую связь этих текстов и на перемену точки зрения: в стихотворении «Остановка в пустыне» автор находится в позиции наблюдателя, не идентифицируя себя с греками, в «Одиссее Телемаку» он становится участником ситуации, поскольку сам теперь оказался вне дома. Стихи о греческой церкви заканчиваются размышлением о потере ориентации в пространстве, времени, истории, культуре, этике:

Сегодня ночью я смотрю в окно
и думаю о том, куда зашли мы?

Имея в виду значимую совокупность многочисленных интерпретаций, обратимся к интертекстуальным связям стихотворения, выходящим за пределы поэмы Гомера и автореминисценций.

Ирина Ковалева указала на стихотворение К. Каватиса «Итака» как один из источников стихотворения Бродского (Ковалева, 2000: 144—147). Анализ античных источников стихотворения Бродского содержится также в статьях: Ковалева, 2001; Ковалева, 2003; Ковалева, 2006.

Виктор Куллэ сопоставил текст «Одиссей Телемаку» со стихотворением Умберто Саба «Письмо», переведенным Бродским, и обратил внимание на то, что

Бродский «как бы дописывает упомянутые в тексте Саба¹ стихи о Телемахе» (Куллэ, 1992: 6):

Ежели тебе
Текст этой средиземноморской грезы,
отстуканной на пишущей машинке,
понравится, вложи его, будь добр,
в оставленную мною при отъезде
тетрадку синюю, где есть стихи
о Телемахе.
Скоро, полагаю,
мы свидимся. Война прошла. А ты —
ты забываешь, что я тоже выжил»

Здесь особо значимым представляется слово *выжил*. Его смысл объединяет текст Бродского с текстами-субстратами Мандельштама² и Ахматовой, о которых речь пойдет ниже.

Бродский изображает ситуацию, противоположную той, которая завершает стихотворение Мандельштама «Золотистого меда струя...»:

Золотое руно, где же ты, золотое руно?
Всю дорогу шумели морские тяжелые волны,
И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный

(Мандельштам, 1995: 224—225).

¹ Бродский назвал У. Саба в числе тех, кто решительно повлиял на его жизнь («Как читать книгу» — Бродский, 2000-а-VI: 84).

² У Мандельштама Одиссей — один из центральных образов, и, конечно, это существенно для Бродского. Имя Мандельштама оказалось связанным с именем Одиссея и в анекдотической ситуации телефонного разговора с Енукидзе (Липкин, 1994: 24), и в памяти культуры (песня-баллада А. Галича «Возвращение на Итаку» (1969), посвященная Мандельштаму): *Везут Одиссея в телячьем вагоне, / Где только и счастье, что нету погони!* (Галич, 1990: 71).

Возвращение Одиссея

...по <...> античной мифосимволической системе соотносится с 'преодолением смерти', с 'воскресением', с возвращением из царства мертвых. «Золотое руно» Одиссея получает тут, таким образом, смысл преодоления 'смерти', косного, нетворческого, стихийного начала *материального* мира. Добытое им «пространство и время» — это облагороженная, оформленная трудом в «мед», «вино», «сад», «грядки», «печальная» и «каменистая» Таврида (Фарыно, 1987: 118).

Одиссей Бродского не возвратился, время оказалось потерянным, пространство неподвластным, вместо Тавриды герой обрел *какой-то грязный остров*.

Но, не став обладателем пространства и времени, заместивших у Мандельштама золотое руно, Одиссей Бродского все же заявляет о своем обладании — первыми же словами: *Мой Телемак*. Троекратный повтор этой конструкции — не столько обращение, сколько заклинание утверждением. На это указывает грамматика: притяжательное местоимение *мой* перед именем собственным, не свойственное русскому стереотипу обращения, имеет ярко выраженное посессивное значение.

В стихотворении «Золотистого меда струя...» есть прямой вопрос:

Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена —
Не Елена — другая, — как долго она вышивала?

На этот вопрос Бродский и отвечает своим *не помню*¹.

«Одиссей Телемаку» обнаруживает тесную связь и с другим стихотворением Мандельштама — «День стоял

¹ Возможно, в этом случае для Бродского актуальны и стихи Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (о семиотическом значении забывания в связи с этим стихотворением см.: Фарыно, 1985: 35).

о пяти головах...» из Воронежского цикла 1935 г., хотя в нем у Мандельштама нет ни упоминания об Одиссее, ни каких-либо намеков на этот образ¹:

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток
Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло
на дрожжах.
Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем сон, —
слитен, чуток,
А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.

День стоял о пяти головах, и, чумея от пляса,
Ехала конная, пешая шла черновехрая масса —
Расширеньем аорты могущества в белых ночах —
нет, в ножах —
Глаз превращался в хвойное мясо.

На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!
Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась
хорошо.

Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!
Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ!

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел
по рукам дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов —
Молодые любители белозубых стихков.
На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам
Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...
За бременчатым тылом, на ленте простынной
Утонуть и вскочить на коня своего!

(Мандельштам, 1995: 224—225).

¹ Однако Галич называет Мандельштама Одиссеем именно в той ситуации, которая изображена в стихах «День стоял о пяти головах...».

Обратить внимание на это стихотворение побудило сходство двух странных метафор: водяное мясо у Бродского и хвойное мясо у Мандельштама:

Чтобы убедиться в том, что скрытый подтекст действительно присутствует, нужны строгие критерии определения его присутствия. Например, условием наличия в тексте цитаты является некая текстуальная странность <...>, которая помогает читателю найти эту цитату и угадать, откуда она (Рейнолдс, 1995: 200–213).

Сравнение текстов позволяет увидеть в них изоморфную структуру образов, в которой Бродский следует за Мандельштамом, в то же время полемизируя с ним. В терминологии интертекстуальных исследований это можно назвать глубинной структурной цитатой (см., напр.: Жолковский, 1994: 25; Ораич-Толич, 1991: 104).

И у Мандельштама, и у Бродского представлена ситуация вынужденного странствия. И подконвойный поэт, и Одиссей думают и говорят о войне. Но у Мандельштама война нескончаема: рисуемые картины предстают *Расширеньем аорты могущества; в ножах; в шинелях с наганами*; гибнет и воскресает знаменитый герой Гражданской войны Чапаев. Бродский же начинает стихи с того, что *Троянская война / окончена...* (Обратим внимание на ритмическое и рифменное созвучие *Троянская — *Гражданская.*)

У Мандельштама представлена современность — реальными событиями, лицами, предметами: поездом, конвоем из ГПУ, кинофильмом, чтением стихов Пушкина. Но реальность разворачивается в сказочном пространстве и времени. Они показаны как чудовища: день с пятью головами, растущее, разбухающее пространство. Железные ворота ГПУ становятся деталями страшной сказки, а в сочетании *племя пушкинovedов* не только читается пушкинское племя младое, не-

знакомое, но и — по фразеологической и рифменной индукции — *племя людоедов. Мотив еды и пожирания, проходящий через все это стихотворение (*на дрожжах, мясо, сухомятная, ложка, дармоедов, в раскрытые рты нам*), в другом тексте Мандельштама — «Гончарами велик остров синий...» — оказывается связанным и с образом Одиссея¹:

Это было и пелось, синяя
Много задолго до Одиссея,
До того, как еду и питье
Называли «моя» и «мое»

(Мандельштам, 1995: 282).

Мифологизация страшной действительности тоталитарного государства, превращение ее в сказку — это и есть попытка выжить для Мандельштама; метафорически — сделать несъедобное съедобным.

Если Мандельштам мифологизирует действительность, преображая ее в сказку, то Бродский, напротив, демифологизирует сказку, изображая остров реально-обыденным.

И в тех, и в других стихах говорится о море. У Мандельштама оно названо, но существует только в мечте о свободе — внутри сознания. У Бродского нет этого слова, но морем заполнено все пространство, море внеположено герою как препятствие к обретению свободы.

Образы хвойного и водяного мяса у Мандельштама и Бродского связаны с помехами восприятию, потерей чувствительности, то есть с этапами прекращения бытия. У подконвойного поэта атрофируется зрение, у Одиссея — слух. Обратим внимание на то, что в русском языке глагол *застит* нормативно означает 'заслоня, мешает видеть', следовательно, образ угасающего слуха у Бродского произведен от образа угасающего

¹ Там же есть строки: *И сосуда студеной власть / Раскололась на море и глаз.*

зрения¹. Расшифровывая метафору *хвойное мясо* Мандельштама, можно предположить, что она не только обусловлена картиной хвойных лесов, но и производна от сочетаний *острый взгляд, пронзительный взгляд, острый глаз*, и т. п. Другое направление фразеологических коннотаций связывает *хвойное мясо* с *диким мясом* — болезненным наростом на ране, мешающим ей зажить. Этот термин находится в сфере активного внимания Мандельштама и вторично (по отношению к языковой метафоре *дикое* — ‘лишнее’) метафоризируется в «Четвертой прозе»:

Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост (Мандельштам, 1994: 171).

При сопоставлении образов хвойного и водяного мяса оказывается принципиально значимым, что Мандельштам изображает телесную метаморфозу: *глаз превращался*². У Бродского *водяное мясо* не срастается с телом, а внеположено персонажу.

У обоих поэтов обостренное восприятие — результат крайнего напряжения органа, до болевого ощущения и до прекращения работы этого органа. Метафора Мандельштама порождает у Бродского не только строку *и водяное мясо застит слух*, но и строку *глаз, засоренный горизонтом, плачет*.

В метафоре *глаз, засоренный горизонтом*, можно видеть по крайней мере три поэтических источни-

¹ В «Путешествии в Армению» Мандельштам определяет глаз как «орган, обладающий акустикой» (Мандельштам, 1994: 200).

² Ср. также строки Мандельштама: *Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз* («Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...») — Мандельштам, 1995: 224). Анализ этих строк и мотива одноглазости см.: Успенский, 1994: 269.

ка. В большой степени она предварена рассуждением Мандельштама («Путешествие в Армению») о возможностях глаза. Там есть образы моря, растянутости, предельного напряжения, соринки, слезы, окоема. Сцена изображает человека перед картиной Сезанна:

Тут я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза.

Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, наплевывая ее на колодку — на синий морской околодок... Я быстро и хищно, с феодальной яростью осмотрел владения окоема.

Так опускают глаз в налитую всклянь широкую рюмку, чтобы вышла наружу соринка

(Мандельштам, 1994-III: 198).

Ср. фрагмент Бродского о Венеции в прозе «Набережная неисцелимых»:

Глаз в этом городе обретает самостоятельность, присущую слезе. С единственной разницей, что он не отделяется от тела, а полностью его себе подчиняет. Немного времени — три-четыре дня — и тело уже считает себя только транспортным средством глаза, некоей субмариной для его то распахнутого, то сощуренного перископа. Разумеется, любое попадание оборачивается стрельбой по своим: на дно уходит твое сердце или даже ум; глаз выныривает на поверхность (Бродский, 2001: 23).

Образ глаза, засоренного горизонтом, побуждает вспомнить и строфы из поэмы Цветаевой «Крысолов», в которых горизонт-окоём показан как *окохват*, *окоим*, *окодёр*, *окорыв*, *околом* (Цветаева, 1994: 240). Последовательность неологизмов Цветаевой обнаруживает градацию с нарастанием экспрессии, с усилением образа болевого ощущения вплоть до разрушения восприни-

мающего органа. Максимальная способность зрения оборачивается слепотой. При этом *око* — субъект агрессии превращается в *око* — объект агрессии, вместилище пространства становится добычей пространства¹.

Кроме того, слово *засоренный*, возможно, отсылает к стихам Ахматовой *Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда* (Ахматова, 1977: 202)²

Горизонт, который, по словарному определению, является линией воображаемой, в поэзии Бродского приобретает остро ощущаемую материальность и предстает пределом, болезненным до физической непереносимости:

У всего есть предел:
горизонт — у зрачка, у отчаянья — память,
для роста —
расширение плеч

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова». 1974. III: 55—56);

Во избежанье роковой черты,
Я пересек другую — горизонта,
чье лезвие, Мари, острей ножа

(«Двадцать сонетов к Марии Стюарт». 1974. III: 64).

Горизонт, предстающий в «Одиссее Телемаку» в уменьшенном виде — соринкой в глазу (по евангельской притче, это 'изъян'), — интерпретируется Бродским и как графический знак:

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я — знак минуса
к прожитой жизни. Острей, чем меч его,

¹ Подробнее см.: Зубова, 1999: 126—137.

² Другой отзвук этих строк Ахматовой находим у Бродского в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт»: *А если что не так — не осерчай: / Язык что крыса копошится в соре, выскикивает что-то незначай* (1974. III: 70).

лезвие это, и им отрезана
лучшая часть. Так вино от трезвого
прочь убирают, и соль — от пресного.
Хочется плакать. Но плакать нечего

(«1972 год». 1972. III: 19).

Образ горизонта постоянно соседствует у Бродского с мотивом плача. Связь этих понятий, образов, мотивов с греками, победой-поражением, мальчиком, слезами и мандельштамовским хвойным мясом, а также поэзией отчетливо видна в *Post aetatem nostram* (1970):

проигравший грек
считает драхмы; победитель просит
яйцо вкрутую и щепотку соли

<...>

Грек открывает страшный черный глаз,
и муха, взвыв от ужаса, взлетает

<...>

Поэзия, должно быть, состоит
в отсутствии отчетливой границы.

Невероятно синий горизонт.

Шуршание прибой.

<...>

Бродяга-грек зовет к себе мальчика

<...>

оборотившись, он увидел море

<...>

В отличие от животных, человек
уйти способен от того, что любит
(чтоб только отличаться от животных!)

Но, как слюна собачья, выдают
его животную природу слезы

<...>

и вставал навстречу

еловый гребень вместо горизонта...

(II: 397—405).

В более позднем тексте «Доклад для симпозиума» (1989) Бродский продолжает рассуждение о глазе, которое становится итогом и «Уроков Армении» Мандельштама, и его собственных образов-формулировок. То, чем засоряется глаз, обобщено в понятии враждебной среды, которая обостряет восприятие до автономности органа, преодолевающего смерть тела:

Зрение — средство приспособления
организма к враждебной среде. Даже когда вы к ней
полностью приспособились, среда эта остается
абсолютно враждебной. Враждебность среды растет
по мере вашего в ней пребывания;
и зрение обостряется

(IV: 62).

С другой стороны, ущербность слуха в стихах Бродского соотносима со словами Мандельштама *Сон был больше, чем слух*.

В тексте Бродского кроме сочетаний *водяное мясо и глаз, засоренный горизонтом*, имеется еще такая метафора: растянутое пространство. Строки *как будто Посейдон, пока мы там / теряли время, растянул пространство* вполне отчетливо соотносятся со строкой Мандельштама *Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах*¹.

Мандельштамовская метафора растущего пространства (в конструкции с грамматическим активом *пространство* — субъект действия) изображает чудо, которым может гордиться человек, в это чудо вовлеченный, даже если при этом ему приходится сжаться.

¹ В других стихах Мандельштама пространство сжато: *И вы, часов кремлевские бои, — Язык пространства, сжатого до точки* («Наушнички, наушнички мои...» — Мандельштам, 1995: 239) и может быть подвластным: *собиратель пространства, экзамены сдавший птенец* («Голубые глаза и горячая лобная кость...» — Мандельштам, 1995: 233).

У Бродского пространство само не растет, его растягивает Посейдон, и причины для гордости у жертвы здесь нет. То, что для Мандельштама чудо, для Бродского — только насилие.

В русском языке глагол *растянуть* фразеологически связан не с пространством, а со временем. Но характерно, что значение стертой языковой метафоры *растянуть время* лексикографически определяется через глаголы, обозначающие изменение пространственных параметров — *'удлинить, продлить время совершения, протекания или употребления чего-либо'*. В странствии Одиссея и растянуто время. У Бродского свойства времени приписываются пространству (как диктует язык), а о времени говорится *теряли*. Бродский, сохраняя обиходное значение выражения *терять время* — *'бездельничать, заниматься пустяками'* (сопоставимое со словами Мандельштама сплошные *пять суток* — в стихах о дороге в ссылку), но относя его к военной победе, включает во фразеологизм *теряли время* и бытийный смысл: утрата времени предстает утратой бытия (для многих это физическая смерть, для Одиссея потерянное время — время, изъятое из жизни). Метафорический смысл устойчивого сочетания, таким образом, предстает в тексте буквальным и метафизическим¹.

Водяное мясо Бродского — образ, конечно, связанный с потенциальным расширением значения слова *мясо*, с возможностью этого слова обозначать любую плоть. Но вместе с тем, поскольку в русском языке это все-таки не просто плоть, но и пища, *водяное мясо* представляется сгущением воды в нечто медузообразное, вызывающее тошноту². И действительно, за этим

¹ Вспомним, что в стихотворении «Я как Улисс...» тоже была выражена мысль о потере, но не *времени*, а *во времени* (*себя? *возможностей?), и выражена более книжным языком: *как много я теряю / во времени*.

² Ср. в поэме Бродского «Новый Жюль Верн»: *Капитан отличается от Адмиралтейства / Одинокими мыслями о себе*,

сочетанием следуют отталкивающие образы: *Какой-то грязный остров <...> хрюканье свиней*. Ощущения Одиссея, изображенные Бродским, можно передать словом *тошно*. Подобное ощущение несъедобности — невозможности усвоить реальность присутствует и в тексте Мандельштама: помимо изображения глаза как мяса (см. выше о мотиве людоедства), времени как сырого разбухающего теста есть и прямое указание на то, что действительность, она же сказка, встает комом в гортле: *Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!*

У Мандельштама сознание представлено в маргинальном состоянии: оно расщеплено на *сон* и *слух*. В стихотворении Бродского *и мозг уже сбивается, считая волны*, что вполне логично следует из ситуации, когда *и водяное мясо застит слух*.

Учитывая, что в поэтике Бродского *море* и *волны* — формы времени¹, счет волн — это своеобразный календарь Одиссея. Важна здесь и другая метафора: «А если мы действительно отчасти синоним воды, которая точный синоним времени» (Бродский, 2001: 52). В таком случае строка *и водяное мясо застит слух* соотносима с заголовками книг Мандельштама «Шум времени» и Ахматовой «Бег времени» (ср. языковое клише *волны*

*отвращением к синеве / <...> Когда напрягаю зренья, / различаю какие-то арки и своды. / Сильно звенит в ушах. По-стараясь исследовать систему пищеваренья. / Это — единственный путь к свободе. Твой верный Жак. / Представь себе вечер, свечи. Со всех сторон — осьминог <...> / Осьминог (Сокращенно — Ося) / карает жестокосердье / и гордыню, воцарившиеся на земле (1976. III: 115—116, 119). В трактовке сочетания *водяное мясо* сопоставим слова *Осьминог* (Сокращенно — *Ося*) с мыслью о единстве воды, времени и человека.*

¹ «Я всегда придерживался той идеи, что Бог, или, по крайней мере, Его дух есть время <...> раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать» (Бродский, 2001: 22). Самая короткая и прямая формулировка в стихах Бродского — *Время — волна* («Письмо в бутылке» — II: 71). См. также: Полухина, 1993: 237, 242.

набегают). Необходимо иметь в виду, что *вода* — *время* — это обновление стершейся языковой метафоры *течение времени* и литературной — державинской — *река времен*. Уподобление *воды-времени* человеку находит в поэзии Бродского многочисленные подтверждения и сравнением волн с извилинами мозга, например в стихотворении «Келломяки» (1982)¹:

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

(III: 243).

Метафора *водяное мясо* расшифрована и развита Бродским в «Эклоге 4-й (зимней)» (1980): *Время есть мясо немой Вселенной* (III: 201)²; в том же тексте эксплицировано, как сознание сбивается в счете времени: *Зимую на самом деле / вторник он же суббота. Днем легко ошибиться*.

В счете волн Одиссеем-Бродским можно видеть и отзвук строки Мандельштама *Бежит волна — волной волне хребет ломая* (Мандельштам, 1995: 248)³. В таком случае действие времени на человека, а также процесс и резуль-

1 Образная система стихотворения «Келломяки» с посвящением М. Б. тоже связана с текстом Мандельштама «День стоял о пяти головах...»: *В маленьком городе обыкновенно ешь / то же, что остальные. И отличить себя / можно было от них лишь срисовывая с рубля / шпиль Кремля, сужавшегося к звезде, / либо — видя вещи твои везде* («Келломяки». 1982. III: 243—244).

2 Вопрос о том, случайна ли омонимия глагольной формы 3-го лица глагола с инфинитивом, остается открытым.

3 Ср.: *Так утешает язык певца, / превосходя самой природу, / свои окончания без конца / по надежу, по числу, по роду / меняя, Бог знает кому в угоду, / глядя в воду глазами пловца* («Сумерки. Снег. Тишина. Восьма...»). 1966. II: 175).

тат самопознания, при котором мозг сбивается, соотносимы с метафорой Мандельштама *хребет ломая*¹.

Волны в поэзии Бродского метафоризированы не только как отрезки времени, как извилины мозга, морщины (*Все эти годы мимо текла река, / как морщины в поисках старика* — «В окрестностях Атлантиды». 1993. IV: 130), но и как рифмованные строки:

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос

(«Я родился и вырос в балтийских болотах,
подле... ». 1975. III: 131).

Морской шум, он же *шум времени* — это сама речь:

Выбрасывая на берег словарь,
злоречьем торжествуя над удушьем,
пусть море осаждает календарь
со всех сторон: минувшим и грядущим

(«Сонет». 1964. II: 80);

Море, мадам, это чья-то речь

<...>

я нахлебался и речью полн...

<...>

Меня вспоминайте при виде волн!

<...>

...что парная рифма нам даст, то ей
мы возвращаем под видом дней

(«Письмо в бутылке». 1964. III: 74);

живу в Голландии уже гораздо дольше,
чем волны местные, катящиеся вдаль
без адреса. Как эти строки

(«Голландия есть плоская страна». 1993. IV: 136).

¹ О семантике воды и волн Бродского в их отношении к классической традиции см. также: Ичин, 1996: 232—233.

Общезыковая основа сближения волн с рифмами — употребление слова *волны* как термина акустики (с соответствующим графическим изображением), перенесение образа волн — как водяных, так и звуковых — в сферу эмоций¹: *волноваться; настроиться на одну волну*². Конечно, здесь актуально и созвучие *река — речь*, традиционно смыслообразующее в поэзии³.

¹ Эротический образ, связанный с волнами (*Либо — пляской волн, отражающих как бы в вялом / зеркале творящееся под одеялом* — «Новый Жюль Верн». 1976. III: 118) к анализируемому стихотворению непосредственного отношения не имеет, однако самым прямым образом соотносится с темой поэзии.

² См. подробное исследование о семантическом поле *вода* в языковых метафорах: Складневская, 1993: 113—136.

³ «Связь речи с рекой представляет собой древнейший архетипический образ, отраженный в некоторых мифологических традициях и языках <...> Обозначения *реки* и *речи* происходят от разных корней, но почему-то они похожи, причем в разных языках <...> Это хорошо видно в сочетаемости слов. Ср. вполне обычные, с едва ощутимой образностью сочетания-полуклише: *льется речь* (и *Лейся, песня, на просторе!*), *поток слов, плавная речь*, *течение речи*, термин психолингвистики *речевой поток*, а также фразеологизмы, включающие сближение речи (или мысли) и льющейся воды: *растекаться мыслию по древу, переливать из пустого в порожнее, заткни фонтан!* и под. В нефольклорной поэзии этот образ, в силу привычности, почти не используется; ср., впрочем, *полноводная речь* (П. Вяземский), *тихоструйная речь* (Ю. Герман), а также в фольклорно-стилизованном контексте:

*А как речь-то говорит,
Словно реченька журчит
(А. Пушкин).*

В обычной речи образность сочетаний вроде *течение речи* едва ощутима, но тем очевиднее, что сближение речи и реки существовало в далеком прошлом человеческого сознания» (Мечковская, 1998: 54—55).

В стихах Мандельштама раздвоенность сознания приводит к появлению темы Пушкина одновременно в двух планах — явном и скрытом. Поэт слышит, как один из конвоиров читает другим стихи Пушкина¹, и это фиксируется в строках

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам
дармоедов,
Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкинovedов²

Для Бродского, осужденного за тунеядство, слово *дармоедов* — не пустой звук. Славные ребята из ГПУ «грамотели» именно для того, чтобы Пушкин не достался таким, как Бродский, и Мандельштам как будто предвидит эту ситуацию.

Так как *сон был старше, чем слух*, пушкинская тема воплощается в мечте о синем море пушкинских сказок³. Слова *на игольное только ушко*, довольно странные для образа моря, имеют не только фразеологический подтекст библейского происхождения⁴, но и пушкинский, в котором глубоко спрятана тема Петербурга. И здесь придется вернуться к фразе, начинающей первую и вторую строфы. — *День стоял о пяти головах*.

¹ В примечании к этому стихотворению утверждается, что поэт сам читал Пушкина конвоирам (Мец, 1995: 612). Однако в источнике, к которому отсылает комментатор (Мандельштам Н. Я., 1989: 47), говорится: «В дорогу я захватила томик Пушкина. Оська так прельстился рассказом старого цыгана, что всю дорогу читал его вслух своим равнодушным товарищам». В предыдущем и последующих абзацах сказано, что *Оська* — это старший конвоир.

² «... Он люто ненавидел <...> спекуляцию на имени Пушкина <...> Всякий пушкинизм был ему противен» (Ахматова, 1995: 26—39).

³ О синем море этого текста в отношении к фольклору и сказкам Пушкина см.: Топильская, 1995: 269—270.

⁴ Поговорка *Легче верблюду пролезть сквозь игольное ушко, чем богатыню войти в царствие небесное* — цитата из Библии (Мф., XIX, 24; XXIII, 24).

Можно предположить, что предметная основа этой метафоры — Спасская башня Кремля с пятиконечной звездой над часами. Это эмблема, утверждавшая одну из главных советских мифологем: главные часы государства должны определять ход времени во всем пространстве. Мандельштам, вовлеченный в миф, развивает его, давая образ самого времени как пятиглавого чудовища. Но при этом в тексте Спасской башне противопоставляется шпиль Адмиралтейства: у Пушкина — *Адмиралтейская игла*. Строка *Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо* обычно принимается за неточность или поэтическую вольность, поскольку *двойкой* называется не парусное судно, а гребная лодка. Но эта строка более реалистична, чем кажется. Адмиралтейство в Петербурге, как и Спасская башня в Москве, — архитектурный символ города, главная башня с часами. Но над часами Адмиралтейства находится не пятиконечная звезда, а шпиль с парусным корабликом-флюгером. Стрелки любых часов похожи на два поднятых весла, паруса же являются деталью Адмиралтейской иглы, эмблемы Петербурга. При таком толковании образа становится понятно, что слова *конвойного времени* означают насилие над временем, а освобождение времени связывается с той культурной мифологемой Петербурга, которая основана прежде всего на пушкинских текстах. Система образов, связанных с Адмиралтейством, представлена во многих стихах Мандельштама о Петербурге, но более всего в стихотворении 1913 г. «Адмиралтейство». В нем есть и *циферблат*, и *воздушная ладья*, и *мачта*, и *свободный человек*, и *открывающиеся моря*, и *победа над пространством*, и *ковчег* как символ спасения.

Имплицитный образ Петербурга, спасающего время и позволяющего выжить, находит соответствие в стихотворении «Одиссей Телемаку»: прежде всего это адресация к сыну, который остался в Ленинграде-Петербурге. И конечно, автореминисценции, связываю-

щие текст стихотворения «Одиссей Телемаку» с ранними стихами о Васильевском острове, Греческой церкви и многие другие.

Стихотворение Мандельштама насыщено пушкинскими образами — *белые ночи; синее море; Чумя от пляса* (ср.: *пир во время чумы*), игла — задолго до появления имени Пушкина в тексте (названным имя оказывается в ситуации его профанирования), что означает глубокую сущностную память автора и его персонажа. У Бродского же в первой части стихотворения главный мотив — отсутствие памяти.

Но переход от первой части стихотворения, в которой он говорит о своем состоянии, ко второй, где речь идет о сыне, настолько резок, что можно предположить значимый пропуск текста. Во второй части оказывается, что Одиссей помнит предысторию своего странствия в мельчайших деталях. В мифе Одиссей, чтобы не идти на войну, притворился сумасшедшим и сеял соль¹ вместо пшеницы, но его перехитрил Паламед, положив перед плугом Телемака-младенца. Именно эта память — условие того, что Одиссей сохраняет способность оставаться человеком, когда все органы чувств уже перестали действовать (напомним, что Цирцея превращала воинов в свиней, когда они забывали о доме).

В стихотворении «Одиссей Телемаку» помимо стихов Мандельштама присутствуют и стихи Ахматовой.

Говоря об Ахматовой как своим учителе, Бродский подчеркивает, что самым главным в общении с ней стал урок жизненной позиции:

Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение <...> В моем сознании всплывает одна строчка из того самого «Шиповника»: «Ты не знаешь, что тебе простили». Она, эта строчка, не столь-

¹ По приметам, сыпать соль — к ссоре, разлуке; возможно, на семиотическом уровне, здесь имеет значение и связь символов *соль — море — слезы*.

ко вырывается из, сколько отрывается от контекста, потому что это сказано именно голосом души — ибо прощающий всегда больше самой обиды и того, кто обиду причиняет. Ибо строка эта <...> — ответ души на существование. Примерно этому — а не навыкам стихосложения мы у нее и учились (Бродский, 1998: 256).

Но оказывается, что этические навыки (в частности, умение прощать) усваиваются вместе с навыками стихосложения. «Одиссей Телемаку», написанное белым стихом, как будто включается в некий текст, который уже писала Ахматова¹ — с тем же ощущением неузнаваемости и неузнанности, — «Северные элегии»:

Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

<...>

И, раз проснувшись, видим, что забыли
Мы даже путь в тот дом уединенный,
И, задыхаясь от стыда и гнева,
Бежим туда, но (как во сне бывает)

¹ «Большинство стихов [Бродского. — Л. З.], написанных в относительно сдержанном ключе, метрически основаны на нерифмованном пятистопном ямбе, т. е. традиционном “белом стихе”. <...> Не только с точки зрения метрики, но также, что более важно, вследствие их “тона”, синтаксиса и словесного подбора, эти стихи следует рассматривать <...> как берущие свое стилистическое начало в русской литературной традиции, начиная от наследия <...> Пушкина и Баратынского и кончая величественными монологами поздней Ахматовой, написанными белым стихом. <...> Ахматовский элемент выходит на передний план в ненавязчивом, псевдоимпровизаторском тоне голоса рассказчика, постоянно уточняющего и поправляющего свои наблюдения такими оговорками, как *впрочем, только, точнее*, и в разъедающей иронии горожанина, которая часто окрашивает его речь» (Верхейл, 1986: 122—123).

Там все другое: люди, вещи, стены,
И нас никто не знает — мы чужие.
Мы не туда попали... Боже мой!
И вот когда горчайшее приходит:
Мы сознаем, что не могли б вместить
То прошлое в границы нашей жизни,
И нам оно почти что так же чуждо,
Как нашему соседу по квартире,
Что тех, кто умер, мы бы не узнали,
А те, с кем Бог разлуку нам послал,
Прекрасно обошлись без нас — и даже
Всё к лучшему...¹

(Ахматова, 1977: 331—332).

Примечательно, что в белых стихах обоих авторов первые строки Бродского рифмуются с первыми строками Ахматовой:

Бродский	Ахматова
Мой Телемак, Троянская война окончена. Кто победил — не помню.	Россия Достоевского. Луна Почти на четверть скрыта колокольней.

Не исключено, что имя Достоевского, с которого начинаются «Северные элегии», ведет за собой и тему Эдиповых страстей у Бродского. Фрейдистский мотив, внесенный Бродским в миф о странствии Одиссея (см. также «Письмо в бутылке»), состоит в замене античной философской концепции, объясняющей судьбу Эдипа роком, на концепцию рока как Эдиповой страсти. Страсть как основа судьбы, отвергнутая Ахматовой, отвергается и Бродским; именно отказ от страстей — условие спасительного стоицизма.

¹ Мотив *всё к лучшему* проходит через все творчество Бродского. В ранних стихах он особенно сильно звучит в стихотворении «Воротись на родину...». Однако весьма существенно, что во всех текстах начиная с первоисточника — «Кандида» Вольтера — это высказывание иронично.

Ахматовская тема в тексте Бродского, проявившаяся в мироощущении и стихосложении, тесно связана именно с адресацией к сыну. Подобно тому как фразеологизм *теряли время* приобретает буквальный смысл прекращения бытия, трансформируется и банальное пожелание *расти большой*. Если у Мандельштама росло пространство, а человек сжимался, то Бродский обращает слово *расти* к сыну, придавая метафизический смысл и этому фразеологизму.

Если первая часть стихотворения Бродского с основным мотивом утраты памяти имеет своим подтекстом стихи Мандельштама, то вторая часть, в которой мысль Одиссея сосредоточена на судьбе сына, может быть понята как часть с сильным ахматовским подтекстом, подготовленным стиховой формой. Конечно, это связано и с биографией Ахматовой и Льва Гумилева, с позицией Ахматовой-матери.

Теперь, имея в виду мандельштамовский и ахматовский подтексты, обратимся еще раз к структуре стихотворения и к семантике слова в разных его частях. Хорошо заметны постоянное и нарастающее напряжение в первой части (на уровне мифа об Одиссее) и релаксация во второй. Это напряжение и освобождение от него связаны с процессом забывания. Первая строфа и кончается словами *не помню*. Во второй меняется психологический портрет и говорится о том, что Одиссей помнит. В первой части есть пять стихотворных переносов, где слова приобретают двойной смысл. Синтаксические продолжения меняют смысл ритмического прочтения на противоположный:

Троянская война [*идет, продолжается] / *окончена.*
только мертвецов [*их много с обеих сторон] / *вне дома*
бросить могут только греки.
и все-таки ведущая домой [*дорога все-таки ведет домой]
/ дорога оказалась слишком длинной,

пока мы там [а) *сейчас находимся; б) *были, воевали]
/ теряли время.
и мозг [*воспринимает] / уже сбивается, считая волны.

Семантические сдвиги сопровождаются грамматическими. Так, *Троянская война* до переноса предстает субъектом состояния, после переноса — семантическим объектом; сочетание *столько мертвецов* до переноса стоит в именительном падеже, формируя номинативное предложение, после переноса — в винительном, и словосочетание преобразуется в грамматическое дополнение, обозначающее объект. Сочетание *ведущая домой* до переноса является ремой в актуальном членении предложения, после переноса она становится темой — акцент переносится с признака *ведущая* на признак *слишком длинной*; синтаксическая отнесенность частицы *все-таки* остается двойственной (дорога все-таки ведет домой или дорога все-таки слишком длинная?). Слово *там* меняет свое пространственное значение ‘в том месте’ на временное ‘в то время, тогда’; оставаясь сильноударным на переносе, в результате смысловой неопределенности, местоимение-наречие принимает на себя функцию частицы. Сочетание *там / теряли время* во временном смысле становится у Бродского иконически изобразительным: в местоименном наречии *там* значение пространства расширяется, вытесняя собой значение времени, которое *теряли*.

Вся переносы имеют изобразительную функцию: перепады в синтаксическом строе и в лексическом значении соотносятся с движением волн.

Синтагма *и мозг уже сбивается* подводит итог этому ряду переносов: ее ритмическое разбиение иконически моделирует собой в восприятии.

Категория неопределенности, характеризующая язык Ахматовой (Виноградов, 1925; Цивьян, 1979), создает структурную основу анализируемого текста

Бродского. У Ахматовой она наиболее отчетливо обнаруживается в многочисленных местоимениях типа *какой-то, некий* и указательных частицах, принимающих значение неопределенности вопреки их словарному смыслу — типа *этот, тот*. В тексте Бродского немало и таких — ахматовских по интонации — слов: *кто <...> не помню; мне неизвестно, где <...>, что <...>, чем <...>; там; должно быть; и все-таки; какой-то; какая-то*. А в своих переносах Бродский как будто заменяет эмфатическую энергию приема, типичную для Цветаевой, на ахматовскую интонацию неопределенности.

Возможно, поэтика Ахматовой присутствует в этом стихотворении и на уровне пейзажа. Деэстетизации классических декораций, характерной для постмодернизма, предшествовал не только грубый антиэстетизм футуристов и обэриутов, но и романтическая дикость образного мира в поэзии Ахматовой:

Дикость у Ахматовой представляет собой прежде всего особое состояние культуры — запущенность, упадок, небрежность <...> И самый стиль Ахматовой, традиционно сближаемый с классицизмом, — такой же дичающий классицизм (Седакова, 1984: 108).

Бродский изображает дичающего человека, буквализм метафоры опирается на мифологический эпизод превращения в свиней тех, кто теряет память.

Итак, ахматовский белый стих, ахматовская интонация, ахматовская идеология образа становятся в тексте Бродского знаком выбора позиции — между позициями Мандельштама (будучи вовлеченным в действительность, которую невозможно принять, Мандельштам ищет способ выжить, мифологизируя трагическую реальность) и Ахматовой (позиция прощения и невовлеченности в происходящее, в поэтике — прозаизация классического образа). Другие способы — борьба или отказ от жизни — Бродским не рассматриваются. От-

каз от жизни был отвергнут Бродским еще в первом обращении к сыну:

Но лучше мне кривиться в укоризне,
чем быть тобой неузнанным при жизни.
Услышь меня, отец твой не убит

(«Сын! Если я не мертв, то потому...». 1967)¹.

Стихотворение «Одиссей Телемаку» — второе послание — через растянутое пространство, с новым опытом сопротивления времени и насилию, который получен в пространстве поэзии.

В 1993 г., то есть примерно через 20 лет после «Одиссея Телемаку», Бродский написал стихотворение «Итака»:

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

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

Твой пацан подрос; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты — отброс.
И язык, на котором везде орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:
от куска земли горизонт волна
не забудет, видать, набега на

(IV: 138).

Параллели этого текста со стихотворением «Одиссей Телемаку» совершенно очевидны, например строка

¹ Бродский, 1992: 55.

Твой пацан подрост; он и сам матрос соотносится со строкой *Расти большой, мой Телемак, расти*¹; слова *То ли остров не тот* вторят словам *Все острова похожи друг на друга*; в обоих текстах присутствуют слова *глаз, горизонт, волна*. И вместе с тем стихотворение написано на другом языке (характерно соотношение *младенец — пацан*, маркирующее стилистическую оппозицию, знаменателен переход от метафоры перенапряженного зрения к небрежному десемантизированному *видать*). И предметом рефлексии в стихотворении «Итака» становится именно язык.

При ритмическом сходстве с ранними стихами Цветаевой «Вот опять окно...» (Цветаева, 1990: 134); ср. также строку *Кабы нас с тобой да судьба свела* (Цветаева, 1990: 132), у Бродского изображена противоположная ситуация — незнание (лейтмотив более поздних стихов Цветаевой — не встреча). Можно заметить, что в «Итаке» Бродский соединяет свое *Воротись на родину...* ахматовское *Меняются названья городов* и цветаевское *Не обольщусь и языком / Родным, его призывом млечным. / Мне безразлично, на каком / Непонимаемой быть встречным!* («Тоска по родине — давно...» — Цветаева, 1990: 436).

Смысл, выраженный словами *И язык, на котором вокруг орут, / разбирать, похоже, напрасный труд* иконически воспроизводится в синтаксических аномалиях, начиная со строк *И поднимет барбос лай на весь причал / не признаться, что рад, а что одичал*. В тексте обозначен, но не решен вопрос, чей язык изменился — язык родины или вернувшегося на родину. Заметим, что в тексте нет собственных имен, слово *одну* теряет значение единичности, приобретая функцию указательного и в то же время неопределенного местоимения (ср. англ. *one*).

¹ Вспомним строки <...> *то лет через двадцать, когда мой отпрыск, / не сумею отоварить лавровый отблеск, сможет сам зарабатывать, я осмелюсь <...>* («Прощайте, мадемуазель Вероника». 1967. II: 201). Сравнивая разные тексты Бродского, которые возвращают к одному и тому же образу, можно видеть своеобразные стилистические волны.

В этом случае возможна и переключка со строкой Мандельштама *Не Елена — другая, — как долго она вышивала?* Слово *барбос*, орфографически превращаясь из собственного имени в нарицательное, становится знаком отчуждения. Глагол *одичал* при этом стоит в позиции, побуждающей задуматься, о ком идет речь — о собаке или страннике. В последней строфе слова перемешаны уже совсем хаотично, и это становится не только иконическим соответствием формы содержанию, но и попыткой автора освоить новый язык, причем в процессе освоения *мозг сбивается*. В этой строфе слово *залив* грамматически и лексически двусмысленно: до переноса оно существительное, а после переноса — деепричастие из вульганого фразеологизма *залить глаза* — 'опьянеть'. При некотором усилии можно гипотетически выстроить слова из запутанного фрагмента в более понятный ряд: **волна, набегая на горизонт от куска земли, не забудет тот остров*. Но возможно и прочтение с противоположным смыслом: **волна, набегая на кусок земли, не забудет горизонт*. Попытка разгадать языковую загадку, на что, несомненно, провоцирует Бродский, заставляет сосредоточить мысль на глаголе *не забудет*, который в этом случае становится антитезой к лейтмотивному *не помню* из «Одиссея Телемаку». Стихотворение кончается последогом английского типа, выдающим самое мучительное для Бродского — потерю части речи, поскольку все творчество Бродского — утверждение, что язык — последнее прибежище и спасение поэта. Между тем подобные конструкции отражают общую тенденцию языка к анализму (*вам с сахаром или без? кто за, кто против?*). Предлог легко трансформируется в последог в случае эвфемистического усечения: *послать на* и др.¹ Своего

¹ Ср. конструкции такого типа в современной поэзии, например: *Не полагаюсь на, / Не укрываюсь за* (М. Борисова. «Когда уходишь из... — Борисова, 1985: 249); *Только мне ведь наплевать — на. / Я прекрасно обойдусь — без* (Г. Григорьев. «Этюды с предлогами» — Григорьев, 1990: 7).

рода лабораторией таких конструкций были многочисленные употребления предлогов в позиции переноса, больше всего у Цветаевой и самого Бродского. Эллиптическое и эвфемистическое происхождение конструкций, трансформировавших предлог в послелог, задает принципиальную открытость для замещения позиции любым словом. Поэтому конструкцию *набегая на* можно было бы продолжить словами *горизонт, землю, глаза, меня, жизнь* и т. д. В стихотворении «Келломайки» волны *набегали извилинами на / пустынный пляж*. Возможно, пропуск указания на объект в «Итаке» — табуирование воспоминаний о счастливой жизни. И вместе с тем незавершенностью фразы моделируется разрушительное действие воды — времени. Воздействию деструктивных сил подвергается и последний оплот бытия — язык, руинами которого и предстает последняя строфа.

В смешении языков мозг персонажа, автора, а следовательно, и читателя, настолько *сбивается*, что даже и само название острова (оно же и название стихотворения) — *Итака* — можно понимать как производное от русского канцеляризма *итак*, вводящего заключительный абзац в речах, докладах, статьях и т. п. Это предположение подтверждается строками из стихотворения «Келломайки»:

Итак, возвращая язык и взгляд
к барашкам на семьдесят строк назад,
чтоб как-то их с пастухом связать
<...>
куда указуешь ты, вектор мой?

(«Письмо в бутылке». 1964. II: 72).

Анализ интертекстуальных связей стихотворения «Одиссей Телемаку» на фоне других тематически близких текстов автора позволяет увидеть, что мандельштамовский подтекст входит в стихи Бродского как «цитата — отправная точка, чья функция в тексте

аналогична функции кристалла в перенасыщенном растворе» (Юхт, 1994: 94), а подтекст ахматовский — скорее как «цитата-“бормотание”, очаровывающая автора <...> ритмико-фонетической магией» (там же), и потому как цитата, отсылающая к авторитету источника. Поэтика Цветаевой более всего проявляется созданием неоднозначности слова, особенно в ситуации переносов.

Но и само стихотворение Бродского становится разрастающимся кристаллом. Это сказывается не только в автореминисценциях, когда автор, возражая себе, переводит экзистенциальные рефлексии в интонационно и стилистически противоположный ряд. Это хорошо видно также из наблюдения В. Куллэ о том, как Бродский продолжил стихи В. Саба, а затем Т. Венцова продолжил стихи Бродского (Куллэ, 1995: 267—288).

Литература

Ахматова, 1977 — Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Сост., подг. текста и примеч. В. М. Жирмунского. Л.: Сов. пис., 1977. 560 с.

Бродский, 2000-а — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Гольшев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гор-дин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. VI. СПб., 2000. 456 с.

Бродский, 2000-б — Бродский И. Большая книга интервью. Сост. В. Полухиной. М.: Захаров, 2000. С. 109—121. 704 с.

Бродский, 2001 — Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Гольшев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. VII. СПб., 2001. 344 с.

Верхейл, 1986 — Верхейл К. «Эней и Дидона» Иосифа Бродского // Поэтика Бродского: Сборник статей. Под ред. Л. В. Лосева. Tenaflu: Эрмитаж, 1986. С. 121—132.

Виноградов, 1976 — Виноградов В. В. О поэзии Анны Ахматовой // Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. С. 451—459.

Бродский, 1998 — Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 327 с.

Воробьева, 1994 — Воробьева А. Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского // Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии. Межвузовский сборник научных трудов. Под ред. В. И. Немцева. Самара: Изд-во Самар. гос. пед. ин-та, 1994. С. 185—197.

Горелов, 1988 — Горелов П. «Мне нечего сказать...» // Комсомольская правда. 19 марта 1988 г. С. 4.

Жолковский, 1994 — Жолковский А. К. «Чужих певцов блуждающие сны» // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 14—30.

Зубова, 1999-а — Зубова Л. В. Язык поэзии Марины Цветаевой: Фонетика, словообразование, фразеология. СПб.: Изд-во С.-Петербурга. гос. ун-та, 1999. 231 с.

Зубова, 1999-б — Zubova L. «Odysseus to Telemachus» // Joseph Brodsky. The Art of a Poem. Ed. by Lev Loseff and Valentina Polukhina, L.: Macmillan, 1999. P. 26—43.

Зубова, 2001 — Зубова Л. В. Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку» // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 64—75.

Ичин, 1996 — Ичин К. Бродский и Овидий // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 19. С. 227—249.

Каломиров, 1986 — Каломиров А. [В. Кривулин] Иосиф Бродский (место) // Поэтика Бродского: Сборник статей. Под ред. Л. В. Лосева. Tenaflu: Эрмитаж, 1986. С. 219—229.

Ковалева, 2000 — Ковалева И. «Греки» у Бродского: от Симонида до Кавафиса // Иосиф Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. Ред.

И. А. Муравьева. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 139—151.

Ковалева, 2001 — Ковалева И. И. Одиссей и Никто. Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2. С. 75—80.

Ковалева, 2003 — Ковалева И. И. Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2003. С. 170—207.

Ковалева, 2006 — Ковалева И. И. «Шарада» и «сдвиг»: техника использования античных аллюзий у О. Мандельштама и И. Бродского // «Чернеть на белом, покуда белое есть...» Антиномии Иосифа Бродского: Сборник статей. Под ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск: PaRt.com, 2006. С. 234—241.

Крепс, 1984 — Крепс, М. О поэзии Иосифа Бродского. Анн Арбор: Ардис, 1984. 278 с.

Куллэ, 1992 — Куллэ В. «...Там, где они кончили, ты начинаешь» // Бродский И. Бог сохраняет все. М.: МИФ. 1992. С. 5—6.

Мандельштам, Н. Я., 1989 — Мандельштам Н. Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989. 480 с.

Мандельштам, 1994 — Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4 т. Сост.: П. Нерлер, А. Никитаев. М.: Арт-бизнес-центр, 1994. Т. 3. 528 с.

Мандельштам, 1995 — Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. Сост., подг. текста и примечания А. Г. Меца. СПб.: Академический про-ект, 1995. 720 с.

Мечковская, 1998 — Мечковская Н. Б. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. М.: Агентство «ФАИР», 1998. 352 с.

Мец, 1995 — Мец А. Г. Комментарий // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995. С. 515—681.

Ораич-Толич, 1987 — Oraic-Tolic D. Авангард и постмодерн // Russian Literature. Amsterdam, 1987. Vol. XXI—I. С. 95—114.

Рейнолдс, 1995 — Рейнолдс Э. Смерть автора или смерть поэта? Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..» // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные мандельштамовские чтения: Сборник статей. Под ред. О. Е. Макаровой. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. С. 200—214.

Седакова, 1984 — Седакова О. А. Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой // Труды по знаковым системам, XXVII, 1984. Ученые записки Тартус. гос. ун-та. Вып. 641. С. 93—108.

Скляревская, 1993 — Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб.: Нау-ка, 1993. 151 с.

Словарь русского языка, 1983 — Словарь русского языка: В 4 т. Гл. ред. А. П. Евгеньева. Т. III. М.: Русский язык, 1983. 752 с.

Топильская, 1995 — Топильская Е. Е. Фольклорная аллюзия в лирике Мандельштама воронежского периода // «Отдай меня, Воронеж...»: Третьи международные мандельштамовские чтения: Сборник статей. Под ред. О. Е. Макаровой. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1995. С. 265—276.

Успенский, 1988 — Успенский Б. А. Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. А. Избранные труды. Том II. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994. С. 246—274.

Эпштейн, 1988 — Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX—XX веков. М.: Сов. пис., 1988. 416 с.

Фарыно, 1985 — Faryno J. «Я помню (чуждое мгновение...)...» и «Я (слово...) по-забыл...» // Wiener Slavistischer Almanach. Band. 16. Wien, 1985. С. 29—36.

Фарыно, 1987 — Faryno J. «Золотистого меда струя...» Мандельштама // Text and context. Essays to honor Nils Ake Nilsson. Ed. by Peter Alberg Jensen. Stockholm. Stockholm's universitet, 1987. С. 111—121.

Цивьян, 1979 — Цивьян Т. В. Наблюдения над категорией определенности — неопределенности в поэ-

тическом тексте: (Поэтика А. Ахматовой) // Категория определенности и неопределенности в славянских и балканских языках. Отв. ред. Т. М. Николаева. М.: Наука, 1979. С. 348—363.

Шталь, 1978 — Шталь И. В. «Одиссея» — героическая поэма странствий. М.: Наука, 1978. 168 с.

Юхт, 1994 — Юхт В. В. «Я стал строками книги». К вопросу о рецепции мандельштамовских цитат современным общественным сознанием // Мандельштамовские дни в Воронеже. Материалы. Под ред. В. М. Акаткина и др. Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1994. С. 93—95

Соперничество языка со временем: клише как объект внимания в стихах Бродского¹

Мотив языка, противостоящего времени, постоянен у Бродского, что отражено во многих исследованиях, так как это и есть философская основа его поэтики, доминанта поэтической эволюции (Куллэ, 1996)².

Однако и язык подвержен действию времени. Из многочисленных высказываний Бродского о превосходстве языка над временем приведу слова из интервью Дэвиду Монтенегро:

Во-первых, я думаю, что какие бы разрушения ни причинили государства друг другу, что-то выживет. И язык, конечно, выживет, потому что это забавное свойство языка: он лучше всего и всех знает, что такое мутация. Способность языка мутировать чудовищна. Ну прямо как у таракана (Бродский, 2000-б: 272)³.

¹ Статья опубликована: Зубова, 2005.

² «В поэтическом мире Бродского альтернативой смерти, которой чревато столкновение и с линейным, и с “чистым Временем”, является сохранение своей индивидуальности, чья высшая форма — поэтическое творчество, т. е. служение Языку» (Куллэ, 1996: 23); «...основной конфликт поэзии Бродского может быть представлен как конфликт времени, которое разрушает мир, с языком, который этот мир создает. И в этом конфликте язык имеет шанс если не на победу, то на достаточно долгое противостояние времени» (Ахапкин, 2002: 23—24).

³ См. интереснейшую статью Н. Б. Вахтина о языках коренных народов Севера. Автор объясняет, почему в течение ста лет не сбываются многочисленные предсказания гибели языков не позже, чем лет через 20 (Вахтин, 1998).

Естественно, поэзия Бродского, чутко реагирует на изменения в языке, особенно на потери.

Если «язык — мощнейший катализатор процесса познания» («Искусство поэзии». Интервью Свену Биркертсу — Бродский, 2000-б: 96), то опасны для него прежде всего многочисленные стереотипы: устойчивые словосочетания, идиомы, банальные образы, постоянно воспроизводимые символы и тому подобные явления.

Бродский воспринимал всякое клише в искусстве как форму смерти¹.

Говоря о словесном стандарте, необходимо иметь в виду, что это явление противоречиво. Языку вредит именно то, что делает его удобным для общения.

В современной лингвистике установлено:

...именно коммуникативные фрагменты, то есть целые готовые выражения, являются первичными, целостными, непосредственно узнаваемыми частицами языковой материи <...>, а не отдельные слова в составе этих выражений и тем более не компоненты их морфемной или фонемной структуры (Гаспаров, 1996: 123—124).

Объединение языковых элементов в готовые словесные блоки приводит к автоматизации, а затем и к обесмысливанию речи, поскольку слово в ней перестает быть заметным.

Бродский видел насилие государства над человеком в том, что государство навязывало человеку казенный язык:

¹ «...в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише» («Об одном стихотворении» — Бродский. 1999: 151); «Этим [скукой. — Л. З.] она — жизнь — отличается от искусства, злейший враг которого, как вы, вероятно, знаете, — клише» («Похвала скуке» — Бродский. 2000-а: 86).

Язык оказывается в состоянии противоречия и противоборства с системой и ее языковой идиоматикой, которой пользуется система. <...> Власть хочет установить некоторую языковую доминанту, иначе все выйдет из-под контроля («Самое святое наш язык...». Интервью Н. Горбаневской — Бродский, 2000-б: 236).

Апофеоз абсурда — слово «нецелесообразно», которое фигурировало при отказе в выездной визе родителям Бродского.

Но и без государственного насилия язык в своей инертности стремится произвести и сохранить клише. Абсурдом, порожденным постоянными эпитетами, наполнен, например, фольклор с такими текстами, в которых у арапа руки белые, а про красивый цветок говорится *аленький мой беленький цветочек, розовый лазоревый василечек* (см.: Никитина, 1993: 140). Алогичны обиходные выражения типа *повторить трижды, красные чернила*, рекламная и журналистская риторика (*Альпенгольд — настоящее золото Альп* — о шоколадке; *Репортаж об этом смотрите в наших ближайших эфирах*).

Б. Ю. Норман показывает, что выбор слова в разговорной речи часто мотивируется не потребностью сообщения, а устойчивыми вербальными связями: если говорящий, рассказывая о своем дяде, прибавляет слова *самых честных правил*, то это обычно не имеет никакого отношения ни к Пушкину, ни к дяде (Норман, 1998: 68).

Поэзия в разные времена относилась к банальности по-разному. Фольклорная формульность, жанровое слово в классицизме, образные и символические стереотипы в романтизме, символизме становились достоянием культуры и мишенью для пародистов. Но и во времена высокой авторитетности канонов поэзия стремилась к выразительности. А установка на выра-

зительность препятствует воспроизведению словесных блоков. Задачи поэзии часто противоречат задачам коммуникации: читатель не понимает поэта, поэт перестает ориентироваться на читателя.

Путь поэта — путь к растущему одиночеству: публика движению предпочитает остановку, обновлению — привычку, а словесным открытиям — клише (Эткинд, 1980: 38).

Затрудняя автоматическое восприятие речи, поэт не дает слову обесмыслиться. Человеком, который чувствует слово, не так легко манипулировать:

Политический протест — вещь более или менее спорная, а стихотворение очень ясно и просто предлагает лингвистическое превосходство над официальными идиомами («Рожденный в изгнании». Интервью Мириам Гросс — Бродский, 2000-б: 161).

Поэтому становится совершенно понятным парадоксальное высказывание Бродского о том, что поэзия — антропологическая цель:

Если главным отличием человека от других представителей животного царства является речь, то поэзия, будучи наивысшей формой словесности, представляет собой нашу видовую, антропологическую цель («Искусство поэзии». Интервью Свену Биркертсу — Бродский, 2000-б: 108)¹.

Посмотрим, как Бродский осуществляет эту антропологическую цель в стихах, а именно, как он реагирует на языковые и литературные стереотипы — пословицы, идиомы, слова-символы.

¹ О том же см. в интервью Анни Эпельбуэн (Бродский, 2000-б: 143), Мириам Гросс (Бродский, 2000-б: 160—161).

Стихотворение «Вертумн» (1990)¹ начинается с того, что Бродский² пытается вступить в беседу со статуей древнеримского бога перемен, заводя разговор на самые общие темы:

С другой стороны, кудрявый и толстощекий,
ты казался ровесником. И хотя ты не понимал
ни слова на местном наречьи, мы как-то разговорились.
Болтал поначалу я; что-то насчет Помоны,
петляющих наших рек, капризной погоды, денег,
отсутствия овощей, чехарды с временами
года — насчет вещей, я думал, тебе доступных
если не по существу, то по общему тону
жалобы. Мало-помалу (жалоба — универсальный
праязык; вначале, наверно, было
«ой» или «ай») ты принялся отзываться:
щуриться, морщить лоб; нижняя часть лица
как бы оттаяла, и губы зашевелились.
«Вертумн», — наконец ты выдал. «Меня зовут Вертумном»
(IV: 82).

Этот фрагмент показывает, что коммуникация со статуей божества, преодолевающая время, различия между живым и неживым, реальным и мифическим, состоялась не столько потому, что речь персонажа содержала банальные темы, сколько потому, что в общие слова (на непонятном для слушателя языке) вкладывалось личное содержание: жалоба на неприятные

¹ «Передавая эти стихи в «Огонек», Бродский попросил сделать несколько сносок, в том числе такую: Вертумн — языческое божество, в римской мифологии бог перемен (будь то времена года, течение рек, настроения людей или созревание плодов). Был одним из мужей Помоны, олицетворяющей плодородие» (Ажгихина, 1991: 20).

² В литературоведении принято говорить о лирическом герое, «я» — персонаже, но Бродский в своих высказываниях о писателях не отделял автора от субъекта повествования или лирики. Поэтому, говоря о Бродском, естественно последовать его примеру.

перемены. Оказалось, что личное не разъединяет, а объединяет людей — как в лирике¹.

В языке из всех устойчивых словосочетаний наиболее фиксированными являются пословицы и поговорки. Их называют сгустками народной мудрости, но эти готовые сентенции держат человека в рамках заранее установленных оценок, в них

...отчетлива дидактическая тенденция, желание «воспитать» индивида через опыт масс, внушить ему страх мыслить и знать не как все, быть социальным аутсайдером, внушить желание усвоить некую, общую для масс, социальную информацию (Николаева, 1990: 234).

Бродский постоянно возражает пословичной дидактике. В стихотворении «Письма династии Минь» (1977) (а заметим, что в китайской культуре традиция особенно консервативна, китайский народ воспринимается носителями других культур как образец массовости)², Бродский прямо называет пословицу заразой бессмысленности:

«Дорога в тысячу ли начинается с одного шага, — гласит пословица. Жалко, что от него не зависит дорога обратно, превосходящая многократно тысячу ли. Особенно отсчитывая от “о”. Одна ли тысяча ли, две ли тысячи ли — тысяча означает, что ты сейчас вдали от родимого крова, и зараза бессмысленности со слова перекидывается на цифры; особенно на нули <...>»
(III: 154).

¹ «В “Вертумне” происходит словно проба на прочность всего арсенала, выработанного человечеством для постижения, “одомашнивания”, как говорит Бродский, идеи смерти» (Стрижевская, 1997: 340).

² Ср.: *Китаец так походит на китайца, / как заяц — на дру-гого зайца. / Они настолько на одно лицо, / что кажется: одно яйцо / снесла для них старушка-китаянка, / а может быть — кукушка-коноплянка* («Стансы». 1965. II: 152).

Это письмо — ответ на грустное послание «Дикой Утки» возлюбленному. В цитируемом ответном письме нет ни слова, которое было бы прямой реакцией на жалобы. Дикая Утка рассказывает о печальных подробностях жизни, ее возлюбленный арифметически философствует, то ли показывая, то ли маскируя равнодушие к жизни, отдаленной от него и временем, и пространством. Он отвечает по существу, но не на те слова, которые к нему обращены.

Обратим внимание на лепечущий, уводящий от смысла, повтор звуков в строке *Одна ли тысяча ли, две ли тысячи ли* и на омонимию слова *ли*, китайской меры расстояния, с русским союзом *ли*, выражающим сомнение. Во внутренней составной рифме *тысяча* — *ты сейчас* читается противопоставление массовости и единичности. То, что *зараза бессмысленности со слова / перекидывается на цифры; особенно на нули*, можно понимать следующим образом: название числа в пословице ложно: какое бы число большого порядка ни назвать (100, 1000, 10 000 и т. д.), оно, являясь гиперболой, не будет соответствовать прямому значению наименования (ср. разговорные фразы *я тебе сто раз это говорил; я тебе тысячу раз это говорил; я тебе миллион раз это говорил*). В подобных случаях количество нулей не имеет значения. В стихотворении обесмысливание нулей представлено тем, что цифра «0» замещается графически подобной буквой «о», насыщающей фрагмент особенно *отсчитывая от "о"*. *Одна...* Обратим внимание и на звуковой ряд [нннннн] в последовательности слов *особенно на нули*.

Бродский разрушает пословичные стереотипы разными способами.

В стихотворении «Кончится лето...» (1987) имеется смысловая трансформация. Исходная пословица *на ловца и зверь бежит* изображает ситуацию как благоприятную для охотника (в расширительном смысле — для активного деятеля). Бродский же оценивает ситуацию с точки зрения жертвы:

Дело, конечно, не в осени. И не в чертах лица,
меняющихся, как у зверя, бегущего на ловца,
но в ощущении кисточки, оставшейся от картины,
лишенной конца, начала, рамы и середины

(IV: 11).

Смысл пословицы *Цыплят по осени считают* в стихотворении «Время подсчета цыплят...», на первый взгляд, меняется на противоположный, поскольку меняется субъект действия:

Время подсчета цыплят ястребом; скирд в тумане,
мелочи, обжигающей пальцы, звеня в кармане;
северных рек, чья волна, замерзая в устье,
вспоминает истоки, южное захолустье

(III: 172).

В исходной сентенции речь идет не столько о прибыли в хозяйстве, сколько о призыве к осторожности ожиданий. Перенос акцент со сложения на вычитание (с прибыли на убыль), Бродский, по существу, не противоречит пословице, а проясняет ее смысл: он говорит о власти не хозяина, а хищника-смерти.

В стихотворении «На смерть друга» (1973) слова похоронного ритуала *пусть земля будет тебе пухом*¹ вообще не воспроизводятся в тексте, а порождают сравнение, в котором на первый план выходит образ уютного тепла:

да лежится тебе, как в большом оренбургском платке,
в нашей бурой земле, местных труб проходимцу и дыма,
понимавшему жизнь, как пчела на горячем цветке,
и замерзшему насмерть в параднике Третьего Рима

(III: 58).

В серьезной ситуации клише не высмеивается, его смысл не выворачивается наизнанку, напротив, оно пе-

¹ О трансформации этой поговорки и пословицы *На ловца и зверь бежит* см. также: (Николаев, 2000: 118).

реводится с общего языка на личный, когда человек на похоронах не бездумно повторяет поговорку, а чувствует, что он говорит.

Здесь же идеологическая возвышающая перифраза *Москва — Третий Рим* употребляется как обозначение мертвенного холода, свойственного утраченной цивилизации, создавая параллельные антитезы «тепло — холод», «личность — государство». Слово *пара́дник* на месте просторечного *парадняк* объединяет образ торжественного, парадного именованя Москвы (расширительно — всей страны) с образом неприглядного входа в дом. Действительно, современные Бродскому парадные в русских городах были таковы, что это слово утратило прямой смысл и в самом языке произошло стилистическое снижение: парадные стали называть парадняками.

Языковая метафора *тает от любви* в стихотворении «1867» из цикла «Мексиканский дивертисмент» (1975) преобразуется в художественную и лексическими, и версификационными средствами:

В ночном саду под гроздью зреющего манго
Максимильян танцует то, что станет танго.
Тень возвращается подобьем бумеранга,
температура, как под мышкой, тридцать шесть.

Мелькает белая жилетная подкладка.
Мулатка тает от любви, как шоколадка,
в мужском объятии посапывая сладко.
Где надо — гладко, где надо — шерсть.
<...>

Затворы клацают; в расчерченной на клетки
Хуарец ведомости делает отметки.
И попугай весьма тропической расцветки
сидит на ветке и так поет:

«Презренье к ближнему у нюхающих розы
пускай не лучше, но честней гражданской позы.

И то, и это порождает кровь и слезы.
Тем паче в тропиках у нас, где смерть, увь,
распространяется, как мухами — зараза,
иль как в кафе удачно брошенная фраза,
и где у черепа в кустах всегда три глаза,
и в каждом — пышный пучок травы»

(Ш: 94).

Эта метафора буквализируется не только сравнением, основанным одновременно на двух признаках — таяния и цвета кожи, — но и внутренней рифмой *мулатка — шоколадка* в ряду рифм *подкладка — мулатка — шоколадка — сладко — гладко*. Создается впечатление, что образ таяния иконически поддерживается растворением слова *мулатка* в пространстве звуковых и, в первой половине строфы, грамматических подобий. Затем происходит плавное грамматическое переключение с существительных на наречия (сохраняются одинаковые для обеих частей речи безударные [а] на конце слов), готовящее резкий рывок, подобный танцевальному па танго. Строфа заканчивается фонетически контрастным словом, разрушающим образы гладкости, наслаждения, безмятежности. Слово *шерсть* противостоит своей односложностью женским рифмам предыдущих строк и возвращает к завершению первой строфы *температура, как под мышкой, тридцать шесть*.

Сравнение температур несет в себе образ слияния танцоров с тропическим зноем и семантику тревожно-го уравнивания жары с нормальной температурой.

Знойный танец «Эль Чокло» («название означает сладкую кукурузу, а фонетическая память о нем живет в “шоколадке”» — Тименчик, 2000: 181), названный англичанами танцем огня, а на русской почве превратившийся в блатную песню «На Дерибасовской открылась пивная», представлен Бродским как танго смерти (см.: Тименчик, 2000: 182; Петрушанская, 2004: 234).

Одним из обычных для поэзии Бродского образов смерти является ария (Нестеров, 2003: 280—282). В стихотворении «1867» арию поет попугай. В языке это эмблематический образ бездумного повторения, а повторение у Бродского, напомним, — тоже образ смерти. Кроме того, попугай — обычный атрибут ярмарочных предсказателей судьбы.

В таком контексте метафора *тает от любви* становится элементом сюжета, который заканчивается строчками *и где у черепа в кустах всегда три глаза, / и в каждом — пышный пучок травы*. Третий глаз в данном случае — пулевое отверстие в черепа¹ и, возможно, одновременно канал мистического откровения, в тексте обусловленного смертью. Но кроме того, по сюжету стихотворения, эти три глаза еще и подглядывают — наблюдают за тем, как *мулатка тает от любви* (ср. выражение *смотреть во все глаза*). Не исключено, что строка *и где у черепа в кустах всегда три глаза* содержит еще один фразеологический подтекст — порождаемый поговоркой *рояль в кустах* (об имитации неожиданности). Собственно, в этом танго смерти и говорится о неожиданной, но неизбежной гибели.

Вся поэзия Бродского наполнена отсылками к разнообразным текстам мировой культуры. Об этом говорится во многих исследованиях, в том числе монографических (см.: Ранчин, 2001). Остановлюсь на двух фразеологизированных цитатах не из художественной литературы.

Евангельскую фразу *Врачу, исцелися сам*, ставшую поговоркой, Бродский переводит на современный разговорный язык грубо и доходчиво:

¹ Об исторической основе этого стихотворения и о его контексте в музыке, литературе, живописи, кино см.: Тименчик, 2000. В частности, Р. Тименчик упоминает картину Эдуарда Мане «Казнь императора Максимилиана», драму Франца Верфеля «Хуарец и Максимилиан», фильм Уильяма Дитерле «Хуарец» со сценой доставки оружия.

Слушай, дружина, враги и братие!
Все, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности.
За какое раченье-жречество
(сказано ж доктору: сам пусть лечится)
чаши лишившись в пиру Отечества,
нынче стою в незнакомой местности

(«1972 год». 1972. III: 18).

Любопытен здесь дательный падеж *доктору*. Этой формой Бродский как будто передает обычное в народе неправильное восприятие звательной формы *врачу*. Обратим внимание на то, что именно строка евангельского происхождения в этом тексте — самая разговорная на фоне весьма патетических строк, слегка замаскированных иронией. За ней следует строка, вся состоящая из слов высокого стиля, где сочетание *чаши лишившись* объединяет контекст Евангелия со строками Мандельштама *За гремучую доблесть грядущих веков, / За высокое племя людей / Я лишился и чаши на пире отцов, / И веселья, и чести своей* («За гремучую доблесть грядущих веков... »).

Попутно отметим, что слово *дружина* в цитате из «Слова о полку Игореве» этимологизируется соседством со словом *враги*.

Цитата из основополагающих текстов советской пропаганды — слова Карла Маркса — помещена Бродским в контекст беседы, которую ведут пациенты сумасшедшего дома:

«...Ты должен быть, по-моему, добрей».
«Таким я вышел, видимо, из чрева».
«Но бытие...» «Чайку тебе?» «Налей...
определяет...» «Греть?» «Без подогрева...
сознание... Ну, ладно, подогрей»

(«Горбунов и Горчаков». 1965—1968. II: 279).

Патетика высказывания, определяемая архаизмом из *чрева* в реплике одного из персонажей, продолжена фразой-цитатой, произносимой другим участником диалога: «...бытие... определяет... сознание». Но эта фраза разорвана бытовыми репликами «Чайку тебе?.. «Греть?» «Без подогрева... Ну, ладно, подогрей». Пафос того собеседника, который, философствуя, пытается воспроизвести идеологическое клише, постоянно снижается другим собеседником, мешающим произносить фразу. Заметим, что участливое предложение чайку исходит от того, кого упрекают в недостаточной доброте.

В данном случае важно, что разговор в сумасшедшем доме можно интерпретировать и как диалог персонажей, и как шизоидный монолог одного человека (Проффер, 1986: 137). Если принять вторую интерпретацию, с которой Бродский, по словам Б. Шерра, посомневавшись, согласился (там же), то в структуре шизофренического сознания, воплощенного в разговоре, можно узнать такое смещение казенной речи с человеческой, которое является и причиной, и следствием сумасшествия.

Теперь рассмотрим, как входят в стихи Бродского самые традиционные символы. Соловей, например, фигурирует при ретроспективном описании юношеского сознания, ориентированного на общепризнанные ценности — в стихотворении «Песня невинности, она же — опыта» (1972), отсылающем к жизнерадостным текстам Вильяма Блейка. Показательно, что лексической доминантой этого стихотворения Бродского является местоимение *мы*:

Соловей будет петь нам в зеленой чаще.
Мы не будем думать о смерти чаще,
чем ворона в виду огородных пугал.
Согрешивши, мы сами и встанем в угол¹

(III: 31).

¹ Ср. ранние «Стихи о принятии мира» с уже тогда ироническими *нас, нам: Нам нравится постоянство. / Нам нравятся складки жира / на шее у нашей мамы, / а также — наша*

Персонаж «Писем династии Минь», богдыхан, заменяет улетевшего соловья механическим и засыпает:

«Скоро тринадцать лет, как соловей из клетки вырвался и улетел. И, на ночь глядя, таблетки богдыхан запивает кровью проштрафившегося портного, откидывается на подушки и, включив заводного, погружается в сон, убаяуканный ровной песней. Вот такие теперь мы празднуем в Поднебесной невеселые, нечетные годовщины <...>»

(Ш: 154).

В этом эпизоде можно видеть отзвук сказки Г.-Х. Андерсена «Соловей». По сюжету сказки, живой соловей улетел от китайского императора, когда тот предпочел заводного, так как

...что касается живого соловья <...> то никогда ведь нельзя знать заранее, что именно споет он, а про искусственного же все известно наперед (Андерсен, 1973: 262).

В интерпретации Бродского этот эпизод предстает метафорой судьбы, которой подвергается поэтический штамп.

*квартира, / которая маловата / для обитателей храма. // Нам нравится распускаться. / Нам нравится колоситься. / Нам нравится шорох ситца / и грохот протуберанца, / и, в общем, планета наша, / похожая на новобранца, / потеющего на марше (1958. Бродский, 1992: 20). Позже, например, в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» (1974), Бродский опять связывает субъект мы с военной темой, но гораздо более зло: *Равнина. Трубы. Входят двое. Лязг / сражения. «Ты кто такой?» — «А сам ты?» / «Я кто такой?» — «Да, ты?» / «Мы протестанты» — «А мы католики» / — «Ах вот как!» Хряск! / Потом везде валяются останки (Ш: 66). В стихотворении-пьесе «Театральное» есть строки: *А это наш форум, где иногда / мычат — от слова «мы» — стада / «да» или «нет». Но обычно «да» («Театральное». 1994—1995. IV: 181).***

Подобный поэтический символ *роза* употребляется в иронически сниженном контексте ранних стихов: *татуировки розами цвели* («Шествие». 1961. I: 125). Потом розы становятся образом тавтологии:

И только те
вещи чтимы пространством, чьи черты повторимы: розы
(«Колыбельная Трескового Мыса». 1975. III: 86—87).

В уже цитированном стихотворении «Мексиканский дивертисмент» строки

Презренье к ближнему у нюхающих розы
пускай не лучше, но честней гражданской позы
продолжаются образами смерти, к которым относится
и тиражирование речи:

где смерть, увы,
распространяется, как мухами — зараза,
иль как в кафе удачно брошенная фраза

Показательно, что тема клише поддерживается и рифмой *розы* — *слезы*, она резко выделяется своей банальностью на фоне диссонансных по отношению к ней рифм *зараза* — *фраза*. Фонетический диссонанс поддерживается лексическим и стилистическим. А ближайшая к слову *розы* рифма *позы* тоже относится к чуждому для символа лексическому пласту, тем более что эта поза обозначает не изящество дамы, а гражданскую позицию, причем словом *позы* обозначена фальшь этой позиции.

Стихотворение «В Англии» (1976) представляет собой такой контекст для слова *роза*, в котором *роза*, утратившая способность быть символом красоты, становится символом *абсурда, ужаса, скуки жизни, пучком пугающих восьмерок*:

Посредине абсурда, ужаса, скуки жизни
стоят за стеклом цветы, как вывернутые наизнанку
мелкие вещи — с розой, подобно знаку

бесконечности из-за пучка восьмерок,
с колесом георгина, буксующим меж распорок

(Ш: 163).

Вернемся к рассмотрению банальной рифмы в стихах Бродского. Ясно, что в рифмовке он — виртуоз. И говоря в эссе, в интервью о рифме, Бродский постоянно утверждает ее назначение породить смысл:

Рифма обычно обнаруживает зависимости в языке. Она соединяет вместе до той поры несводимые вещи («Поэты за круглым слолом». Интервью Джулиан Мей — Бродский, 2000-б: 396).

Но многие зависимости давным-давно обнаружены, и рифмы типа *кровь — любовь, неба — хлеба* препятствуют движению мысли. Бродский это препятствие преодолевает — но не отказом от банальных рифм, а помещением их в нестандартный контекст:

Скажем, подкрадывается рифма, и в поле зрения нет лучшей. А она имеет привкус штампа. Так что лучше укрепить ее... («Поэзия — лучшая школа неуверенности» — Бродский, 2000-б: 66).

Это получается, например, так — в первой строфе стихотворения «Вот я и снова под этим бесцветным небом...»):

Вот я и снова под этим бесцветным небом,
заваленным перистым, рыхлым, единым хлебом
души. Немного накрапывает. Мышь-полевка
приветствует меня свистом. Прошло полвека

(«Томасу Транстрёмру». 1990. IV: 92).

Бродский называет хлебом облака — в составе перифразы *перистым, рыхлым, единым хлебом / души*. Этот троп отсылает к традиционной поэтике XVIII—XIX веков своей структурой, но у Бродского он лексически совсем не стандартен. Позиция анжамбемана ритми-

чески разъединяет слова *хлеб* и *душа*, но они объединены генитивной метафорой¹.

Небо можно представить себе заваленным чем-то только в том случае, если на него это «что-то» набросали сверху, субъектом такого действия может мыслиться божество.

Словосочетание *единым хлебом* в стихотворении является элементом поговорки *не хлебом единым*, восходящей к словам Библии *яко не о хлебе едином жив будет человек, но о всяком словеси, исходящем из уст Божиих жив будет человек* («Второзаконие», «Евангелие от Матфея», «Евангелие от Луки»). В библейских текстах хлеб как символ телесной потребности противопоставлен потребности духовной. Утверждая, что облака — одновременно и хлеб, и душа, Бродский эту антитезу устраняет. Метафора перемещает слово *хлеб* в сферу духовного.

Но метафорический *хлеб* сохраняет память о своем первичном прямом значении. Появляющаяся в третьей строке *мышь-полевка* воспринимается как угроза хлебу. Учитывая, что *мышь* в античной мифологии — спутница Аполлона и что есть этимологическая связь между словами *мышь* и *муза* (см.: Топоров, 1997: 274—297)², а также, что *мышь-полевка* приветствует пишущего эти стихи³, в содержание стихотворения входит смысл 'у

¹ Ср. анализ метафоры *жрал хлеб изгнания, не оставляя корок*: Полухина, 2002: 146—147; 156.

² В. Н. Топоров обращает внимание на такое свойство мифологических *мышей* и *крыс*, как их восприимчивость музыки, что отразилось в разных вариациях легенды о Крысолове (Топоров, 1997: 284). О реальной способности полевых *мышей* свистеть перед грозой см: указ. соч.: 282.

³ Вполне возможно, что *мышь* попала в этот текст из стихотворения Пастернака «Пирь», где есть строки *Надежному куску объявлена вражда <...> В сухарнице, как мышь, копается анапест*. Ср. у Бродского в цикле «Часть речи»: *...и при слове «грядущее» из русского языка / выбегают черные мыши и всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти, что твой сыр дырявой* («...И при слове “грядущее” из русского языка...»).

нас с этой мышью общий хлеб (души)'. Тогда слово *единым*, которое в пределах первых двух строк читается как 'единственным (исключаящим все прочее)', получает в третьей и четвертой строках значение 'общим (с кем-либо)'

Мифологическая семантика свиста (см.: Плотникова, 1999) как сигнала предстоящего ущерба (ср. мотивацию запрета свистеть: «денег не будет», жаргонное значение слова *свистнуть* — 'украсть') подкрепляет восприятие мышиноного образа как образа воровки. То есть мышь-муза оказывается одновременно и дружественной, и враждебной.

Насыщенность текста мифологическими элементами, связанными с темой искусства, а также сосредоточенность Бродского на фонетико-смысловых связях слова и его потенциальной многозначности, позволяют видеть в слове *перистых* отзвук слова *перо* в значении 'инструмент письма — атрибут поэта — эмблема поэзии'. А это входит в систему структурной филологической метафоры Бродского с традиционным уподоблением неба листу бумаги¹.

Процесс отображения "филологической метафоры" захватывает у Бродского практически все области поэтической образности, демонстрируя тотальное замещение мира языком (Ахапкин, 2002: 20).

Таким образом, компоненты простейшей рифмы *неба — хлеба* ведут Бродского от поверхностного созвучия в обширное пространство глубоко укорененных в Поэтическая семантика слова *мышь* в отношении к текстам Бродского анализируется во многих работах, например Константинова, 1999; Ранчин, 2001: 353—359; Бройтман, Ким, 2003: 338—339; мотив отождествления Бродским самого себя с мышью (*Я беснуюсь, как мышь в темноте сусека!*) рассматривается в работе: Орлова, 2001: 182—186.

¹ Ср. также: *Воздух — вещь языка. / Небосвод — / хор согласных и гласных молекул, / в просторечии — душ* («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова». 1973. III: 56).

культуре, хотя и забытых смысловых связей, то есть архетипических. Слова *хлеб* и *небо* притягиваются друг к другу не только рифмой. В народной культуре славян хлеб устойчиво связывается с небом: в обрядах и песнях он фигурирует как предмет жертвоприношения солнцу и сам является символом небесных светил (Сумцов, 1996: 232—246).

Рассмотрим еще один пример архетипического наполнения банальности. Речь пойдет о речевом блоке *откуда ты взялся?* — агрессивном риторическом вопросе. В современном русском языке уже стала стереотипной фраза речевого отпора, буквализирующая вопрос и толкующая его с намеком на непристойность: *откуда и все; из тех ворот, что и весь народ*.

В стихотворении-пьесе «Театральное» (1994—1995), наполненном образами и мотивами древнегреческой литературы, посвященном Сергею Юрскому, хор спрашивает пришельца: *Кто там стоит под городской стеной? <...> Зачем он пришел сюда? <...> Входи и скажи, как тебя зовут, / откуда ты и как оказался тут?*¹ Пришелец из нашего времени в античность (для времени действия — из будущего), отвечает:

¹ Ср. в «Одиссее» Гомера (перевод с древнегреческого В. Вересаева):

*Только взглянула царица на платье и сразу узнала / Плащ и хитон, что сама соткала со служанками вместе. / Так обратилась она к Одиссею со словом крылатым: / «Вот что прежде всего у тебя, чужеземец, спрошу я: / Кто ты? Откуда ты родом? И кто тебе дал это платье? / Ты говорил ведь, что прибыл сюда, потерпевши крушенья? <...>» (Гомер, 1953: 81), а также в «Войне мышей и лягушек» — пародии на эпос Гомера (перевод с древнегреческого М. Альтмана): *Раз как-то, мучимый жаждою, только что спасшись от кошки, / Вытянув жадную мордочку, в ближнем болоте мышонок / Сладкой водой упивался, — его на беду вдруг увидел / Житель болота болтливый и с речью к нему обратился: / «Странник, ты кто? Из какого ты роду? И прибыл откуда? / Всю ты мне правду поведай, да лживым тебя не признаю. <...>» («Война мышей и лягушек», 1999: 417).**

Я не знаю, кто я, где моя родня.
И даже местоимение для меня —
Лишнее. Как число для дня.

И мне часто кажется: я — никто,
вода, текущая в решето.

<...>

Не думайте, что я для вас таю
опасность, скрывая от вас свою
биографию. Я — просто буква, стоящая после Ю

на краю алфавита, как бард сказал.
И я бы вам с радостью показал,
откуда я взялся. Но там чернеет зал,

пугающий глубиной и тьмой.
Для меня он не связывается с «домой».
Обычно я двигаюсь по прямой,

имея какую-то вещь в виду.
Но должен признать, к своему стыду:
я не знаю, куда я иду. Думаю, что иду

в Царство Теней. Иногда — скользя,
спотыкаясь. Но такова стезя.
Иначе определить нельзя

направление

(IV: 179).

В соответствии с ситуацией и строем речи, *слова* гостя¹ *И я бы вам с радостью показал, / откуда я взялся* вполне учтивы, но далее следует такое описание подразумева-

¹ «...глубинный смысл концепта “гость” наиболее эксплицирован в переходных обрядах, в которых он организуется вокруг оппозиции “свой — чужой”, при этом каждый раз фиксируется самый момент перехода, соединения разных сфер» (Невская, 1997: 450).

емого им пространства, которое делает очевидным намек на вульгаризм. При этом вместо непристойности ответ содержит архетипическое описание материнского лоно как места, куда возвращаются после жизни, называя смерть движением домой¹. Слово *зал*, в прямом значении обозначающее театральное пространство, придает ответу и другой смысл: *домой* — ‘в мой театр’. Строчки *Для меня он не связывается с «домой»*. / *Обычно я двигаюсь по прямой* обозначают в равной степени невозможность возвращения и в свой театр, и в материнское лоно (всё же гость принадлежит более поздней цивилизации, чем носители мифологического сознания)².

Высказывание гостя становится моделью языкового процесса — семантической динамики: в ответе присутствует и прямое значение фразы, и эвфемизм (который больше обнажает, чем скрывает вульгарный смысл фразы), и то ее содержание, которое уходит корнями в глубоко древние мифологические представления.

Обратим внимание на то, что слова *Я — просто буква, стоящая после Ю* не только определяют алфавитное последнее место личного местоимения, но и содержат инициал имени, обозначенного в посвящении. Эту строчку можно понять и таким образом: актерское имя

¹ В традиционной похоронной обрядности слово *домой* употребляется как эвфемизм смерти (см.: Седакова, 1983: 208—209). Такое словоупотребление, отражено во многих текстах Бродского, где оно мотивировано невозможностью возвращения из эмиграции. О связи сексуальных образов в стихах Бродского (антиэротических — см.: Лосев, 1995) с архетипом возвращения в лоно и о возможном влиянии текста В. Хлебникова «Мирсконца» на этот мотив у Бродского см.: Кругликов, 1992: 216—217.

² Впрочем, этот мифологический мотив оказался основой некоторых доктрин в психологии XX века. Отто Ранк считал, что рождение является травмирующим событием и психикой не только ребенка, но и взрослого управляет неосознанное и неосуществимое желание вернуться в матку. Оно становится причиной неврозов.

важнее, чем «я» его носителя, искусство важнее жизни. Или просто имя (даже не слово, а буква имени) важнее человека.

Лев Лосев об этом фрагменте пишет:

На самом деле Бродский не «просто» перефразирует здесь стандартное речение, обычно адресуемое эгоцентрикам, «я — последняя буква алфавита», но и создает двуязычный каламбур с иным смыслом: «Ю» — это и транслитерация английского личного местоимения you (ты/вы) (указано Я. Л. Клоцем). Таким образом, речь идет о вторичности «я» по отношению к «ты» <...> Что касается «барда», то, вероятно, имеется в виду знакомый Бродского, актер и исполнитель собственных песен Владимир Высоцкий, в одной из самых популярных песен которого, «Кони привередливые», в припеве: «Хоть немного еще постою на краю...» Высоцкий пел это, выделяя голосом двойные «ю» в конце строки (Лосев, 2011: 482).

Если прототип гостя — актер, то присутствие разных смыслов в ответе можно понимать как наличие разных ролей персонажа внутри эпизода. Актер, говоря в данном случае одно, подразумевает другое, это другое тоже можно понимать по-разному, и при этом все три значения фразы правдивы. Сергей Юрский, которому посвящено стихотворение, играл Эзопа в спектакле «Лиса и виноград», эта роль была для него не только органичной, но и лично значимой в условиях советской цензуры.

Обратим внимание на то, что для стражников пьесы Бродского этот персонаж — пришелец из будущего (вероятно, это у Бродского метафора сущности прототипа), и вспомним, что Юрский играл пришельца из прошлого в фильме Э. Рязанова «Человек ниоткуда». Название этого фильма — тоже прямой ответ на вопрос *откуда ты?*

Таким образом, простейшая разговорная фраза входит у Бродского в такой контекст (точнее, порождает его), где она оказывается способной представить историю слов и архетипических образов элементами личного языка персонажа — языка, определяемого его ролью в пьесе «Театральное», а также ролями и судьбой того человека, которому текст посвящен.

Рассмотренные примеры позволяют заключить, что Бродский, «злейший враг клише» (Крепс, 1984: 2), эти клише не игнорирует, а наполняет содержанием, которое накапливается в слове во все периоды развития культуры, во всех сферах функционирования языка, от высокой поэзии до площадной брани.

Впрочем, и свойство слова обесмысливаться в стереотипных фразах становится у Бродского явлением, благоприятным для поэзии:

Фразеологизмы-идиомы в силу своей иррациональности органично вписываются в поэтический текст, протестующий против рационального истолкования мира (Подюков, 2000: 348).

Поэт Бродский очень четко сформулировал в Нобелевской лекции:

Искусство есть орудие безоткатное, и развитие его определяется не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала, предыдущей историей средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение (Бродский, 1998: 8).

Парадоксальное утверждение, что абсолютная зависимость от языка раскрепощает поэта, Бродский поясняет так:

Ибо будучи всегда старше, чем писатель, язык обладает еще колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему его временным потенциалом — то

есть всем лежащим впереди временем» («Нобелевская лекция». Бродский, 1998: 15).

Вероятно, в клише слово не умирает, а засыпает, накапливая новые силы — в ожидании поэта, который зависим не столько от языка своего времени, сколько от языка со всеми его возможностями, в том числе прошлыми и будущими.

Литература

Ажгихина, 1991 — Ажгихина Н. Предисловие // Огонек. 1991. № 30. С. 20.

Андерсен Г.-Х. Соловей // Андерсен Г.-Х. Сказки и истории: В 2 т. Т. 1. Кишинев: Луминэ, 1973. С. 257—267.

Ахапкин, 1991 — Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского. Автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2002. 22 с.

Бродский, 1999 — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.; В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. V. СПб., 1999. 376 с.

Бродский, 2000-а — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. VI. СПб., 2000. 456 с.

Бродский, 2000-б — Бродский И. Большая книга интервью. Сост. В. Полухиной. М.: Захаров, 2000. 704 с.

Бройтман, Ким, 2003 — Бройтман С. Н., Ким Х.-Ё. О природе художественной реальности в цикле Бродского «Часть речи» // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов. Редколлегия: В. П. Полухина, И. Ф. Фоменко, А. Г. Степанов. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. С. 329—342.

Вахтин, 1998 — Вахтин Н. Б. Исчезновение языка и языковая трансформация: заметки о метафоре языковой смерти // Типология. Грамматика. Семантика. К 65-летию В. С. Храковского. Ред.: Н. А. Козинцева, А. К. Оглоблин. СПб.: Наука, 1998. С. 115—130.

Гаспаров, 1996 — Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 348 с.

Зубова, 2005 — Соперничество языка со временем: клише как объект внимания в стихах Бродского // Иосиф Бродский: Стратегии чтения. Материалы международной научной конференции. 2—4 сент. 2004 г. в Москве. Редколлегия: В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 156—170.

Ковалева, 2000 — Ковалева И. «Греки» у Бродского: от Симонида до Кавафиса // Иосиф Бродский и мир. Ред. И. А. Муравьева. Метафизика. Античность. Современность. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 139—151.

Константинова, 1999 — Константинова С. Л. Мышь в поэтической системе И. Бродского // Художественный текст и культура. III. Материалы и тезисы докладов на международной конференции 13—16 мая 1999 г. Под общ. ред. В. Кудасова. Владимир: Изд-во Владимир. гос. пед. ун-та, 1999. С. 97—100.

Крепс, 1984 — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. 278 с.

Кругликов, 1992 — Кругликов В. Между эпохами и пространством. Подступы к поэтической философии Иосифа Бродского // Наказание временем. Философские идеи в современной русской литературе. Под. ред. И. Т. Касавина. М.: Изд-во Российск. открытого ун-та, 1992. С. 206—230.

Куллэ, 1996 — Куллэ В. А. Поэтическая эволюция И. Бродского в России (1957—1972). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 24 с.

Лосев, 1995 — Лосев Л. Иосиф Бродский: эротика // Russian Literature. North-Holland. 1995. Vol. XXXVII. С. 289—302.

Лосев, 2011 — Лосев Л. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. Сост. и подг. текстов: Л. В. Лосев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. С. 329—539.

Невская, 1997 — Невская Л. Г. Концепт *гость* в контексте переходных обрядов // Из работ московского семиотического круга. Сост. Т. М. Николаевой. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 442—452.

Нестеров, 2003 — Нестеров А. В. «Портрет трагедии» как поэтическое Credo // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов. Редколлегия: В. П. Полухина, И. Ф. Фоменко, А. Г. Степанов. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. С. 275—289.

Никитина, 1993 — Никитина С. Е. Устная народная культура и языковое сознание. М.: Наука, 1993. 189 с.

Николаев, 2000 — Николаев С. Г. Русская идиоматика как элемент поэтического языка Иосифа Бродского (стилистический аспект) // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Обществ. науки. 2000. № 2. С. 113—120.

Николаева, 1990 — Николаева Т. М. О принципе «некооперации» и/или о категориях социолингвистического воздействия // Логический анализ языка: противоречивость и аномальность текста. Отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М.: Наука, 1990. С. 225—235.

Норман, 1998 — Норман Б. Ю. Речевая масскульта носителя языка: от цитаты до фразеологизма // Przegled Rusycystyny. Katowice: Wydawnictwo naukowe, 1998. С. 59—69.

Орлова, 2001 — Орлова О. В. Особенности межтекстового ассоциативно-смыслового поля концепта «язык» в поэзии И. Бродского // Болотнова Н. С., Бабенко И. И., Васильева А. А., Карпенко С. М., Орлова О. В., Сыпчен-

ко С. В., Тюрина Р. Я. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиотиль. Под ред. Н. С. Болотновой. Томск: Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2001. С. 173—186.

Петрушанская, 2004 — Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2004. 352 с.

Плотникова, 1999 — Плотникова А. А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. Отв. ред. С. М. Толстая. М.: Индрик, 1999. С. 295—304.

Подюков, Тур, 2000 — Подюков И. А., Тур С. Ю. Фразаеологические эксперименты И. Бродского // Слово во времени и пространстве. К 60-летию профессора В. М. Мокиенко. Под ред. Г. А. Лилич. СПб.: Фолиопресс, 2000. С. 342—348.

Полухина, 2002 — Полухина В. «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» // Как работает стихотворение Бродского. Ред.-сост. Л. В. Лосев, В. П. Полухина. М.: Новое литературное обозрение», 2002. С. 133—158.

Проффер, 1986 — Проффер, Карл «Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского. Tenaflu: Эрмитаж, 1986. С. 132—140.

Ранчин, 2001 — Ранчин А. М. На пиру Мнемозины: интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 464 с.

Седакова, 1983 — Седакова О. А. Метафорическая лексика погребального обряда: Материалы к словарю // Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии. Отв. ред. Л. Н. Смирнов М.: Наука, 1983. С. 204—220.

Служевская, 2000 — Служевская И. Поздний Бродский: путешествие в кругу идей // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. Ред. И. А. Муравьева. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 9—35.

Стрижевская, 1997 — Стрижевская Н. Письмена перспективы. М.: Грааль, 1997. 376 с.

Сумцов, 1996 — Сумцов Н. Ф. Хлеб в обрядах и песнях // Сумцов Н. Ф. Символика славянских обрядов: Избранные труды. М.: Восточная литература, РАН, 1996. С. 158—248.

Тименчик, 2000 — Тименчик Р. Приглашение на танго: поцелуй огня // Новое литературное обозрение. М., 2000. С. 181—186.

Топоров, 1997 — Топоров В. Н. מוּזָאִי 'музы': соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. Сост. Т. М. Николаева. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 257—299.

Эткинд, 1980 — Эткинд Е. Г. «Взять нотой выше, идеей выше...» // Часть речи. Альманах литературы и искусства. 1. Нью-Йорк: Серебряный век, 1980. С. 37—41.

Цветаева в прозе и поэзии Бродского («Новогоднее» Цветаевой, «Об одном стихотворении» и «Представление» Бродского)¹

Сколько раз на школьном табурете...

М. Цветаева. «Новогоднее».

Мальчик садится на место, расстегивает портфель, кладет на парту тетрадь и ручку, поднимает лицо и приготавливается слушать ахинею

И. Бродский. «Полторы комнаты».

Цветаевский подтекст стихотворения Бродского «Представление» (1986 г.) не очевиден, но весьма важен для понимания этого произведения. Ускорение мысли в стихотворной строке, о котором говорилось в нобелевской речи Бродского, ощутимо отрывает поэта от читателя, поэтому за разъяснением смысла стихов полезно обратиться к прозе автора, в которой он формулирует свои взгляды на сущность поэзии. Основание для толкования и комментария «Представления» с учетом цветаевского подтекста можно найти в эссе Бродского «Об одном стихотворении» — 1980 г. (Бродский, 1999: 142—187) и в объекте этого эссе — стихотворении Цветаевой «Новогоднее» (Цветаева, 1994: 132—136).

Обращение к прозе Бродского о Цветаевой вызвано особым местом, которое Цветаева заняла в его сознании:

¹ Здесь публикуется исправленный и дополненный вариант статьи: Зубова, 1999.

Благодаря Цветаевой изменилось не только мое представление о поэзии — изменился весь мой взгляд на мир, а это ведь и есть самое главное, да? С Цветаевой я чувствую особое родство: мне очень близка ее поэтика, ее стихотворная техника <...> Цветаева — единственный поэт, с которым я заранее отказался соперничать («Искусство поэзии». Интервью Свену Биркертсу — Бродский, 2000-б: 91).

Но о соперничестве есть и другие мнения:

Цветаева интересовала Бродского скорее не как наставница, а как соперница (Крепс, 1984: 25);

Это только кажется Бродскому, что он не вступил в соревнование с Цветаевой. Кажется из любви к ней. На самом деле ее-то он как раз и «победил» (Ушакова 1997: 103).

По-видимому, именно в тех случаях, когда Бродский говорит о безусловном превосходстве, непревзойденности Цветаевой в чем-либо, и можно искать импульс Бродского к соперничеству, а точнее, к попытке пойти дальше. Такую точку опоры для движения в направлении, заданном Цветаевой, находим в высказывании:

Взглянуть же на себя глазами странствующей в пространстве души мертвого Рильке, и при этом увидеть не себя, но — покинутый им — мир, — для этого требуется душевная оптика, об обладании которой кем-либо мы не имеем сведений (Бродский, 1999: 156).

Бродский в «Представлении» взялся за аналогичную задачу, возможно, имея в виду и цветаевское

Жизнь и смерть произношу с усмешкой
<...>

Жизнь и смерть произношу со сноской.

«Представление» изобилует и усмешками, и сносками — как в цветаевском смысле уточнениями, так и в смысле Бродского аллюзиями.

Трудность понимания «Представления» состоит не только во множестве намеков разной степени зашифрованности и в разных возможностях толкования гротескных образов¹, но и прежде всего в том, что тональность стихотворения, заставляющая думать о жанре, явно обманна:

...это вообще были какие-то частушки (Шварц, 1997: 207);

...там в чистом виде стилизация, соединенная с примитивом (Уфлянд, 1997: 143);

Так бывает — какие-то боковые ветви-недомерки вдруг идут в рост, словно бы отвечая потребностям времени в ерничестве, в хохмачестве, в капустнике, в балагане (Соловьев, 1992: 173).

Нечаянным провалом в глубину текста можно считать цитату из погромной статьи в газете «Единство»:

Разговорную речь «простого народа» он [Бродский. — Л. З.] насыщает следующими оборотами: волки воют: «Ё-мое...» (Кормилов 1990: 4).

Основным ключом к пониманию «Представления», несомненно, являются две последние строки:

Это — время тихой сапой
убивает маму с папой²

(Ш: 301).

¹ Частично источники прямых и косвенных цитат «Представления», а также разные толкования текста приведены Т. Кэмпбеллом (Кэмпбелл, 1996) и В. П. Скобелевым (Скобелев, 1997).

² М. Ю. Лотман, анализируя строфическую структуру «Представления» («регулярно чередующиеся строфы трех типов: 6-стишия 8-стопного хоря <...>, 2-стишия 4-стопного хоря <...> и 4-стишия 4-стопного хоря») показывает, что пос-

Как пишет М. Липовецкий,

...искрометная постмодернистская буффонада Иосифа Бродского *Представление* (1986) завершается, по сути, тем, что весь веселый карнавал культуры оказывается нарядным оформлением, а вернее, незаметно-неуклонным расширением воронки небытия, затягивающей все без следа и без всякой надежды на спасение (Липовецкий, 1997: 22).

Впрочем, как я надеюсь показать, ничего искрометного, веселого и нарядного в этом тексте нет — не только финал, но и каждая строка в нем — о смерти, хотя тональностью они действительно похожи на буффонаду. Кстати, семиотический смысл ряженных — обозначать мертвецов, назначение шута — говорить о серьезном. Но исходный смысл забывается, и со временем появляется необходимость в иных мотивациях «неподходящего тона», например в психологической. И это не подмена, а сохранение сущности в новых условиях и в новых формах.

В XXI веке появилось несколько работ, авторы которых рассматривают «Представление» как изображение трагедии, например Плеханова, 2012; Ли, 2004.

Очевидно, что «Представление» рождено беспредельным отчаянием, ужас социальной катастрофы, подавленный иронией, не может найти иного выражения, кроме лирического самоотчуждения, когда вновь и вновь переживается смерть матери и отца <...>. Такова универсальная концепция истории, и общей, и личной: безвозвратная потеря, тотальное

ледняя строфа занимает изолированное положение — она появляется после завершения основной структуры, в результате чего, по мнению Лотмана, общая структура стихотворения может быть истолкована как линейно, так и циклически; «при последней интерпретации заключительная строфа текста станет началом, точкой отсчета <...> все стихотворение, а не только его заключительная строфа может интерпретироваться как бесконечная песня» (Лотман, 1995: 316).

наступление смерти, необратимое крушение того, что строилось усилиями любви, волей Пушкина, Толстого, родителей (Плеханова, 2012¹: 261).

Бродский, завершая постмодернистскую буффонаду, в конечном итоге, рисует картину «настоящей трагедии» — трагедии человека перед лицом смерти, абсолютной власти времени (Ли, 2004: 108).

Бродский начинает эссе «Об одном стихотворении» с характеристики жанра (элегии) «на смерть» и далее показывает, как глубокий трагизм стихотворения Цветаевой усиливается контрастной интонацией:

Цветаева все время как бы борется с заведомой авторитетностью поэтической речи, все время старается освободить свой стих от котурнов (Бродский, 1999: 155);

...экстатичности <...> противопоставляется буквализм прямой речи (Бродский, 1999: 158);

...сдвиг к вульгарности, почти базарной <...>. Данный сдвиг — назовем его сдвигом вниз — продиктован уже не просто стремлением скрыть свои чувства, но унижить себя — и унижением от оных чувств защититься (Бродский, 1999: 159).

Другим ключом к «Представлению» можно считать слова о том, что для Цветаевой смерть Рильке «оказывается косвенным ударом — через всю жизнь — по детству»². Смерть родителей — не косвенный, а прямой удар по детству. В ситуации Цветаевой «удар по детству» означает удар по немецкому языку, усвоенному в детстве. Для Бродского смерть родителей — удар по родному языку. Цветаева затрагивает тему России в связи с тем, что Рильке в молодости бывал там и читал по-русски. Родители Бродского провели в России всю жизнь и *тот свет на этом* не только видели, но и жили внутри него, да к тому же во время террора. Следова-

¹ Первое издание книги вышло в 2001 г.

² Бродский, 1999: 144.

тельно, во всех отношениях тяжесть ситуации, о которой идет речь в «Представлении», значительно усилена.

В эссе Бродский подчеркивает, насколько важна адресованность стихов на смерть поэта. У «Представления» другой адрес, но стихи на смерть мамы с папой соперничают в своей глобальности со стихами этого жанра. Задача Бродского формулируется строками Данте (в переводе М. Лозинского):

Ведь вовсе не из легких предприятий
Представить¹ образ мирового дна.
Тут не отделаешься мамой-тятей

(Данте, 1967: 211).

То, что смерть родителей-не поэтов — удар именно по языку, объясняется развитием сюжета в «Представлении».

Начало последней строфы может быть понято как первые уроки словесности:

Помнишь песню, что, бывало
я в потемках напевала?
Это — кошка, это — мышка.
Это — лагерь, это — вышка

(III: 301).

¹ Возможно, что именно слово *представить* из перевода Лозинского имеет прямое отношение к одному из многочисленных смыслов заглавия «Представление» (не исключено также, что второе слово в названия «Божественная комедия», странным образом определяющее вовсе не комический, на наш современный взгляд, жанр у Данте, отозвалось буффонадной интонацией «Представления» с его трагическим смыслом). «Называя свою поэму комедией <...>, Данте пользуется средневековой терминологией: *комедия*, как он поясняет в письме к Кангранде, — всякое поэтическое произведение среднего стиля с устрашающим началом и благополучным концом, написанное на народном языке; *трагедия* — всякое поэтическое произведение высокого стиля с восхищающим и спокойным началом и ужасным концом. <...> Наименование “Божественная” было придано Дантовой Комедии уже впоследствии, как дань восхищения» (Солонович и др., 1967: 566).

Многие травестированные цитаты прямым образом связаны с последующими уроками (говоря словами Цветаевой, *на школьном табурете*):

Вот и вышел гражданин,
достающий из штанин

(Ш: 296).

(← В. Маяковский. «Стихи о советском паспорте»);

Что попишешь? Молодежь.
Не задушишь, не убьешь

(Ш: 300).

(← Л. Ошанин. «Гимн демократической молодежи мира»);

Над арабской мирной хатой
гордо реет жид пархатый

(Ш: 298).

(← М. Горький. «Буревестник»; А. Якобсон [?!]).

Непристойности и пошлости из речевого обихода подростков, уличной толпы, коммунальной кухни — тоже уроки словесности. Может быть, здесь осуществляется антитеза *Тот свет / наш, тринадцати* в сознании

¹ «Юлий Ким в интервью вспоминает об Анатолии Якобсоне (Якобсон умер в 1977 г.): <...> Вспоминается, как они — Володя Гершович и Тоша Якобсон — мне звонили из Израиля, и оттуда раздавались их развесёлые тексты, вроде “над арабской бедной хатой гордо реет жид пархатый”, или “а из нашего окна Иордания видна, а из вашего окошка только Сирия немножко”, это, по-моему, всё Тошины перлы, которые он сочинил в те времена, уже там.

Юлий Черсанович, фраза про “хату” — это цитата из поэмы “Представление” Иосифа Бродского? <...>

Частушка “Над простой арабской хатой гордо реет жид пархатый” попала — цитатой — в стихи великого поэта. <...> То есть Якобсон ли автор, неизвестно. Но точно — не Бродский» (<http://forum.lingvo.ru/actualthread.aspx?tid=75154> Размещено под ником «гесобра» 17.02. 2007, просмотрено 16.07. 2015).

Цветаевой и в сознании Бродского: в «Новогоднем» — это осмысление отрочества как прозрения, а в «Представлении» — как первый опыт разочарования. То есть Цветаева увидела в безъязычии метафизическое всеязычие, а Бродский, напротив, во всем многоголосьи официального и уличного языка — безъязычие, убожество, апофеоз которого — *хорошо, утратив речь, / встать с винтовкой гроб стеречь*.

Но для Бродского именно этот убогий язык, существующий как данность — в стадии утраты языка вообще¹ — подлежал метафизическому освоению.

Стоит отметить, что длинные строки «Представления», ритмически восходящие, вероятно, к переводу баллады Эдгара По «Ворон» и к стихотворению В. Сосноры «Баллада Эдгара По»², тематически связаны преимущественно с уроками литературы и истории в школе, официальной пропагандой (все это травестировано еще во времена вхождения образов и сюжетов в сознание)³,

¹ В. Полухина, пишет, что у Бродского «слово в своей ипостаси знака подвержено действию времени <...> и его будущее видится весьма пессимистично» (Полухина, 1998: 150).

² Это, несомненно, имеет отношение к рефрену *Никогда как формуле смерти*. В «Представлении» Бродского немало переключек с текстом Сосноры, например: *Люстры, все танцуют гибель, в кресле из сафьяна Гоголь / усмехается с власами... Ус махается, Денис! / Гоголю еще семнадцать, Площадь же уже Сенатска. / Пушкин вычеркнут из списка. Лермонтова «демонизм» / еще ящеркой в ресницах, еще рано на рапирах / днесь! <...> Вот грядет он в бакенбардах, вот грозит Кавказу в бурках, / в лодке, люльке на Лубянке пишет с пулей: «Не винить...» (Соснора, 2006: 666).*

³ Так, например, рефрен *Входит* (Пушкин, Гоголь, Толстой и т. д.) соотносится со строкой *Входит Гамлет с пистолетом* из популярной в 60-е годы песни, о происхождении которой можно прочесть в воспоминаниях Э. Неизвестного: «Я и трое моих друзей создали кружок <...> Мы писали песни, которые потом пела вся студенческая Россия, не подозревая, кто их автор. В том числе “Лев Николаевич Толстой”, “Венецианский мавр Отелло”, “Входит Гамлет с пистолетом”, “Я бил его

а короткие, частушечной интонации¹ — с бытом языка вне культуры. Порядок следования образов и речений довольно последовательно отражает вхождение текстов в сознание ребенка — подростка — взрослого. Это своеобразная биография сознания, формируемого языком.

Цветаева в тексте не названа², тем не менее она присутствует в тексте постоянно.

«Представление» можно считать продолжением поэм 20-летнего Бродского «Шествие» (1961) и «Гость» (1961)³, а точнее, ответом 45-летнего поэта на эти юношеские произведения⁴ и новой репликой в диалоге с Ахматовой — на темы «Поэмы без героя». И «Шествие», и «Гость» самым прямым образом связаны также с поэмами Цветаевой (см. также: Рейн, 1997: 18). Веро-

в белые груди”» (Неизвестный, 1991: 3). Очень возможно, что подобные тексты усваивались подростками раньше произведений Толстого и Шекспира и анекдоты Хармса о Пушкине становились известными еще до уроков литературы.

¹ Подобное чередование строк имеется в «Риторической поэме» В. Сосноры, с которой тоже связана поэтика «Представления».

² Но в «Балладе Эдгара По» В. Сосноры, одном из очевидных предтекстов «Представления», есть строка: *Наши женщины Елабуг, Рождества и в петлях елок* (Соснора, 2006: 666).

³ Максим Артемьев убедительно показывает полемическую производность «Представления» от «Лесной идиллии», написанной Бродским в 1971—1972 г.: «В “Представлении” языком улицы говорит анонимный народ, в “Идиллии” — безымянные пастушок и пастушка. И там и там — частушечный “раешник” (как назвал его Солженицын), с помощью которого “народ” либо прямо характеризует власть — как в “Идиллии”, либо описывает самого себя, свой убогий быт, свое повседневное унылое существование. Смысл “Идиллии”, ее открытый призыв — в уходе в природу от мира пленумов и Ильича. <...> В “Представлении” Бродский уже не дает рецептов счастья» (Артемьев, 2007).

⁴ Ср., напр., в «Шествии»: *Так прислушивайтесь к уличному вою, / Возникающему сызнова из детства, / Это к мертвому торопится живое, / Совершается немислимое бегство* (I: 132).

ятно, в данном случае имело значение и соперничество Ахматовой с Цветаевой. Бродский проявлял себя как своевольный ученик Ахматовой.

Некоторые положения из эссе «Об одном стихотворении» непосредственно воплощены поэтикой «Представления»:

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 (Бродский, 1999: 142);

...пишущий находится по отношению к своему объекту в положении зрителя к сцене (Бродский, 1999: 142);

...поэт всегда надеется на некоторую параллельность процессов, происходящих в его творчестве и в сознании читателя (Бродский, 1999: 145);

Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке. Вы ее слышите (Бродский, 2000-б: 91)¹;

...в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише (Бродский, 1999: 151).

Вот эта клишированность языка «Представления» и есть прежде всего изображение смерти.

Бродский пишет: «Цветаева стремится дать здесь картину мира глазами его покинувшего»² и сам занимает ту же позицию. У обоих поэтов есть биографическое основание для этого: отдаленность от предмета изображения. Оба видят Россию как *тот свет на этом*. Как и у Цветаевой, у Бродского в понимании смерти нет ничего утешительного. Но если Цветаева направля-

¹ Разрядка в указанном издании И. Бродского.

² Бродский, 1999: 155.

ет свою мысль от смерти вперед, за пределы быта, то Бродский направляет мысль от смерти назад, в грубый быт жизни. Амфитеатрураю Цветаевой у него соответствует ад¹, а смерть видится избавлением от мучений.

Начало стихотворения Бродского с обращением в первой строке *Председатель Совнаркома, Наркомпроса, Мининдела*, с картиной допроса, присутствием Сталина, Кремля, мавзолея в тексте соотносимо с тезисом из эссе о Цветаевой:

Возможно также, что следующее за «Зрел» восклицание «Налаженная перебежка!» — то есть легкость перемещения с этого света на тот — является отчасти эхом скорого на руку революционного правосудия (Бродский, 1999: 162—163).

Отмечая, что «достоверность цветаевской метафизики именно в точности ее перевода ангельского на полицейский»², Бродский и сам обращается к полицейскому языку в самом начале текста.

Читая в эссе:

...не является ли жанр стихов «на смерть поэта» как бы логическим апофеозом и целью поэзии: жертвой следствия на алтарь причины? (Бродский, 1999: 158),

неизбежно вспоминаем написанное позже в «Представлении»:

«Склока следствия с причиной
Прекращается с кончиной».

Это подводит итог всем предшествующим подходам Бродского к диалектике причины и следствия.

¹ Точнее было бы говорить о превращении рая в ад. Ср.: «Страшный суд — страшным судом, но вообще-то человека, прожившего жизнь в России, следовало бы без разговоров помещать в рай» («Азиатские максимы» — Бродский, 1990: 8).

² Бродский, 1999: 168.

Развивая тезис «с точки зрения Времени смерть и любовь — одно и то же»¹, Бродский дает целый ряд грубо плотских сцен (*Я сломал ее по пьянке* и т. п.). Призывы Бродского к буквальному пониманию цветаевского слова позволяют видеть и у него самого не только жаргонную метафору *сломал* 'лишил девственности', но и значение 'лишил жизни'. Кроме того, *сломал* может означать 'лишил воли' (ср. однокоренной глагол речи *уломать* — 'уговорами заставить подчиниться'). В данном случае наглядно проявляется общая закономерность:

Нечто главное в сексуальной образности у Бродского — секс, лишенный эротичности, но взамен представленный как акт коммуникации, 'часть речи', если угодно (Лосев, 1995: 289).

Собственно, все плотские сцены и сексуальные реплики в «Представлении» не имеют смысла вне способа их языкового обозначения.

Когда Бродский, реагируя на слова Цветаевой (*Что с тобой бы и на массовку — / Говорить?*) что — мест! а месяцев-то! пишет, что она

...прибегает к речевым маскам исключительно из целомудрия, и не столько личного, сколько профессионального: поэтического. Она просто старается снизить — а не возвысить — эффект, производимый выражением сильных чувств, эффект признания (Бродский, 1999: 177),

то кажется, что он пишет о себе — о своей иронии, о своих вульгаризмах и нисходящей метафоре — о том, что есть почти во всех его текстах, но в «Представлении» речевые маски фактически заслоняют все другие формы речи. Персонажи «Представления» — тоже маски: Пушкин в летном шлеме с папиросой (так ви-

¹ Бродский, 1999: 175.

дятся шевелюра, бакенбарды и гусиное перо¹), Гоголь в бескозырке (свисающие волосы)², Лев Толстой в пижамах (широкой рубашке). На эти внешние ассоциации накладываются и другие, например можно понять, что Пушкин спускается с небес. В. П. Скобелев приводит

¹ Как и во многих других случаях, здесь открыт простор для разных интерпретаций. Так, например, по рассказам В. Уфлянда, речь идет об изображении Пушкина с пририсованной папирсой; Л. Лосев обращает внимание на строки Бродского *Не знаю, есть ли Гончарова, / но сигарета мой Дантес* (Лосев, 1996: 144). Комментируя это стихотворение в двухтомном издании Бродского, Лосев приводит несколько толкований: «Наиболее вероятный источник этого сюрреалистического портрета Пушкина — раннее стихотворение Я. А. Гордина “Памяти Лермонтова”, где имеются строки: “Поэты погибшие, / Демоны смертные, / Предтечи великих пилотов”, в ответ на которое Бродский тогда же, в 1959 или 1960 г., написал “Балладу о Лермонтове” <...> Пышно отмеченное столетие смерти Пушкина в 1937 г. совпало с рекордными перелетами светских летчиков (“Если бы Пушкин жил в наши дни, он был бы летчиком”, из письма читателя в газету в 1937 г., цитата найдена И. Паперно), <...> Друг Бродского М. В. Ардов рассказывает о забытом романе Федора Панферова, в котором Пушкин и Лермонтов воскресают, ходят по советской Москве и прыгают с парашютной вышки <...>. В репортаже с московского рынка, где распродают сувениры советской эпохи, читаем: “Привожу цены на некоторые предметы, пользующиеся особым спросом у любителей экзотики. Итак: бронзовый бюст А. С. Пушкина в шлеме летчика-истребителя — \$100...” (Сергей Менжерицкий. Четвертый интернационал // Литературная газета. 1997, 26 ноября. № 48 (5680). С. 4)» (Лосев, 2011: 451—452).

² Комментарий С. Максудова и Н. Покровской: «Связь Гоголя с морем возникает из старого названия улицы Гоголя в Петербурге — Морская, проходившей по территории Морской слободы. Дом 10 на улице Гоголя принадлежал кн. Н. П. Голицыной, в нем разворачивались трагические события “Пиковой дамы”. Не исключено, что из этой оперы появилось *меццо-сопрано*, сопровождающее Гоголя» (Максудов, Покровская, 2001: 438—439).

анекдот, в котором инициалы А. С. читаются как слово: «ас Пушкин» (Скобелев, 1997: 171).

Обратим внимание на то, что Бродский подчеркивает контекстуальную многозначность слов в стихотворении Цветаевой, например, слова *свет* в тройном значении: это и элемент фразеологизма *тот свет*, но и *Новый Свет* как географическое понятие, метафоризированное в 'иной предел', и свет в буквальном смысле ('светящий'). Название «Представление» тоже полисеманлично, и в данном случае значений больше:

- 1) 'спектакль';
- 2) 'воображение';
- 3) существительное, производное от глагола *предстать* (перед Богом);
- 4) 'официальный документ'.

Учитывая стихию просторечия в тексте Бродского, следует вспомнить и безграмотное произношение слов *представиться* вместо *преставиться* — 'умереть', *светопредставление*. Последнее обнаруживает связь с цветавским многозначным светом, которую можно было бы не считать актуальной, если бы Бродский так подробно не писал об этом слове. Возможно, слова *знак до-проса вместо тела* буквализируют понятие Страшного суда. Вспомним и «очную ставку» в «Новогоднем».

Первоочередная актуальность значения 'спектакль'¹ тоже указывает на возможную связь двух заглавий. Их можно сложить, получив одно из клише русского языка «Новогоднее представление». Карнавальность представления, очевидная в тексте Бродского, традиционна именно для новогоднего праздника, наследующего некоторые элементы святочного ритуала.

¹ По мнению В. Кривулина, «поэзия Бродского глубинно и по своей сути театральна <...> может быть, подлинным ключом к поэзии Бродского является взгляд на нее в целом как на драматическое, на грани античной трагедии — действие» (Кривулин, 1991: 16).

Актуальность значения 'документ' обнаруживается в обращении *Председатель Совнаркома, Наркомпро-са, Мининдела*. Текст «Представления» начинается как заявление¹. Учитывая биографические обстоятельства Бродского и постоянно присутствующую тему родителей в «Представлении», первую строку можно читать как заявление с просьбой разрешить приехать на похороны² и с вполне биографической мотивацией: *Эта местность мне знакома, как окраина Китая*.

Бродский действительно работал недалеко от границы с Китаем³. Китайская тема в начале «Представления» многоаспектна, она связана и с воспоминаниями о раннем детстве, развернутыми в эссе «Полторы комнаты», и с китайской опасностью для России, и выстраивает сюжет сотворения человека из знаков-иероглифов. Важен также и синоним названия Китая *Поднебесная*. Есть связь и между понятиями *Китайская*

¹ Сам Бродский увидел анкету в менее ясной ситуации: в первых восьми строках стихотворения О. Мандельштама «С миром державным я был лишь ребячески связан...». Комментарий Бродского сразу выводит принудительное создание текста по казенному клише на экзистенциальный уровень: «Анкета, естественно, заполняется на предмет подтверждения права на существование в новом мире, точнее, в новом обществе. Заполняющий как бы стремится заверить некоего начальника отдела кадров если не в своей лояльности по отношению к новому режиму, то в незначительной своей причастности к старому» (Бродский, 2001: 171).

² Ср.: «молчание, воцаряющееся вслед за требованием срочной визы для выезда на похороны близкого» (Бродский, 1995: 67).

³ Бродский рассказывал: «Долго работал в Иркутске, к северу от Амура, вблизи китайской границы. Как-то раз во время половодья я даже в Китай попал — непреднамеренно, просто плот со всем нашим имуществом отнесло и прибило к правому берегу Амура, так что я на какое-то время оказался на китайской территории...» («Искусство поэзии». Интервью Свену Биркертсу — Бродский, 2000-б: 81).

стена — поставить к стенке ('расстрелять'). Переход мысли от допроса или расстрела к письменности, несомненно, созвучен идее Цветаевой о рождении поэта из трагедии.

Вместе с тем слово *окраина* соотносимо с цветаевскими словами *краем новым, с незастроеннейшей из окраин*, а эта местность мне знакома — *с новым местом*. О слове *местность* стоит сказать особо. У Цветаевой в «Поэме конца» читаем:

Но выпит, но изведен.
(Орлом, озирая местность:)
Помилуйте, это — дом?
— Дом в сердце моем. — Словесность
(Цветаева, 1994: 35).

Рифма *местность* — *словесность* встречается у Бродского часто, например:

сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность
(«Пьяцца Маттеи». 1981. III: 212);

но ради речи родной, словесности
<...>
нынче стою в незнакомой местности
(«1972 год». 1972. III: 18).

Это говорит об устойчивой связи понятий.

Что касается слов *Вместо мозга — запятая*, то здесь помимо зрительного образа, помимо представления о малости, кроме проекции на этот фрагмент главной идеи Бродского о воплощении человека в знаке есть еще очень важный для него смысл, проясняемый про-

заическими текстами о Цветаевой¹ и о Достоевском — о роли придаточных предложений в формировании мысли на русском языке. В таком случае метафора «мозг — запятая»² связана не только с графикой, но и со структурой речемыслительной деятельности.

Среди многочисленных травестированных цитат и аллюзий «Представления» можно узнать и цветаевские, хотя каждая из них имеет еще несколько смыслов и отсылок, которые здесь не приводятся. Как и во многих других цитатах-перифразах, у Бродского заметно устранение пафоса, принадлежащего источнику. Каждое из этих совпадений можно было бы считать случайным, если бы их не было так много:

Цветаева	Бродский
С новым местом	Эта местность мне знакома
(Злачном — жвачно) месте	Друг-кунак вонзает клык в недоеденный шашлык; как фиш на блюде, труп лежит нафарширован; Пролетарии всех стран маршируют в ресторан

¹ «Цветаева — поэт весьма реалистический, поэт одного бесконечного придаточного предложения, поэт, не позволяющий ни себе, ни читателю принимать что-либо на веру» (Бродский, 1999: 153); «Одно из возможных определений ее творчества, это — русское придаточное предложение, поставленное на службу кальвинизму» (Бродский, 1999: 165); «...она с ее внестрофическим — вообще внестиховым мышлением, чья главная сила в придаточном предложении, в корневой диалектике» («Поэт и проза» — Бродский, 1999: 135).

² Толкование других знаков, о которых идет речь, опускаю, чтобы остаться в рамках сопоставления Бродского с Цветаевой.

что если буквы Русские пошли взамен немецких	Обзывает Ермолая Фредериком или Шарлем
а потому что тот свет, Наш — тринадцати, в Новодевичьем Поняла: не без- а всё-язычен	Хорошо, утратив речь, Встать с винтовкой гроб стеречь
Ставку Очную	знак допроса вместо тела
Из гнезд и веток; Весь лист! Вся хвоя!	Ропот листьев цвета денег ¹
даже смертнику в колодках Памятью дарованное: рот тот!	То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит
С незастроеннейшею из окраин	как окраина Китая
Не — притязаний вдових	И, как вдовы Матрёны ² , глухо воют циклотроны
Рай не может не амфитеатром Быть	Мы заполнили всю сцену! Остается влезть на стену!

¹ Доллары как вещественный знак отдаленности от России.

² Кроме того, отсылка к рассказу Солженицына «Матренин двор».

Здесь есть еще одно важное обстоятельство. Стоит подумать о том, какую трагедию имеет в виду Бродский, говоря о Цветаевой: «Голос, звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке» (Бродский, 1999: 91). Судя по эссе, имеется в виду, что трагичен уход поэта, появляющаяся пустота, это трагедия будущего невоплощения явлений в слове. Но похоже, что в «Представлении» показана худшая трагедия.

Во-первых, воплощенным оказывается искаженный образ сущности — возможно, как возмездие за ложь или заблуждение автора (перифразы типа *достающий из штанин*).

Во-вторых, то, что воплощено, разрушается. Неадекватность языкового опыта экзистенциальному в «Представлении» оказывается вовсе не духовным прозрением, превосходящим языковые возможности, а тем, что ущербный экзистенциальный опыт приспособливает язык к своему убожеству и язык распадается. В диалогах и полилогах «Представления» резко выражены неадекватность реакций:

скажешь «пли!» — ответят «бля!»

(III: 297);

И младенец в колыбели,

слыша «баюшки-баю»,

отвечает: «мать твою!»

(III: 299),

губительная для языка экспансия речевых стереотипов:

«Жизнь — она как лотерея»

(III: 296);

«Что за шум, а драки нету?»

(III: 296);

забвение смысла слов:

«Кто такой Савонарола?»
«Вероятно, сокращенье»¹

(Ш: 296);

структура речи как замкнутого круга:

«У попа была собака»

(Ш: 297).

Бродский как будто развивает тезис Цветаевой *Не обольщусь и языком / Родным, его призывом млечным* (эти строки он цитирует в эссе о «Новогоднем»). «Представлением» Бродский опять объясняет, почему он не хотел писать о родителях по-русски. Объяснение в «Полутора комнатах» касалось преимущественно внешних обстоятельств, препятствующих продлению бытия на русском языке. Во всяком случае, речь шла о государственных чиновниках². Теперь, в «Представлении», Бродский говорит о внутренних, сущностных препятствиях. Но все же и не писать по-русски он не может. Преодолеть эти препятствия, отождествляясь с тем языком, который есть, — задача труднее цветаевской. Поэтому, возмож-

¹ Имя диктатора Флоренции похоже на сокращение сочетания *советский народ*.

² «Понимаю, что не следует отождествлять государство с языком, но двое стариков, скитаясь по многочисленным государственным канцеляриям и министерствам в надежде добиться разрешения выбраться за границу, чтобы перед смертью повидать своего единственного сына, неизменно именно по-русски слышали двенадцать лет кряду, что государство считает такую поездку “неце-ле-со-образной”. Повторение этой формулы по меньшей мере обнаруживает некоторую фамильярность обращения государства с русским языком. А кроме того, даже напиши я это по-русски, слова эти не увидели бы света дня под русским небом. Кто бы тогда прочел их? Горстка эмигрантов, чьи родители либо умерли, либо умрут при сходных обстоятельствах?» (Бродский, 1995: 67).

но, появляется такая мрачная метафора, как *Взвиться соколом под купол!* У Цветаевой орловские рысаки уподобляются орлам. Слово *орлы*, пройдя в массовом сознании обработку песней со словами *Взвейтесь, соколы, орлами*, обесмысливается, разница между орлами и соколами перестает восприниматься. В «Представлении» сокол, взвиваясь, упирается в купол. Не исключено, что слова *Взвиться соколом под купол!*, пародируя песенный оптимизм, являются и репликой на цветаевский инвариант вознесения. Эта связь тем более вероятна, что строка продолжается словами *Сократиться в аскарида!*, а это явная отсылка к стихотворению Мандельштама «Ламарк».¹ Может быть, усугубление трагедии языка состоит в том, что экзистенциальный опыт готов стать адекватным языковому.

Конечно, говоря о «Представлении», очень трудно ограничиться рамками цветаевской темы. Литературное многоголосие этого стихотворения требует внимательного обращения и к ранним текстам Бродского с истоками «Представления», и к «Поэме без героя» Ахматовой, и к «Двенадцати» Блока (блоковский подтекст раньше других отметили исследователи — Кэмпбелл, 1996; Скобелев, 1997), и к стихам Пушкина, Мандельштама, Хлебникова, Маяковского, Сосноры, Евтушенко, к поэме Твардовского «Теркин на том свете», к прозе Гоголя, Толстого. Часто в пределах строки и даже слова переплетены самые разные аллюзии. В «Представлении» идет своеобразный «межвременной семинар» на темы о смысле жизни и философии языка. При всем этом Цветаева для Бродского — главный авторитет.

Бродский часто говорил, что для большого поэта точкой отсчета становится конец, предел творчества

¹ Если все живое лишь помарка / За короткий выморочный день, / На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень. // К кольчещам спущусь и к усоногим, / Прошуривав средь ящериц и змей, / По упругим сходням, по излогам / Сокращусь, исчезну как Протей.

его предшественников и современников. Эта мысль может стать ключом к пониманию философии и поэтики самого Бродского, особенно в его отношении к Цветаевой. Мироззрение Цветаевой во многом стало точкой отсчета для Бродского, отправным пунктом для дальнейшего движения. Ср. высказывание Е. Г. Эткинда:

Иосиф Бродский еще свободнее, чем даже стихийная Цветаева: многие иллюзии, которые ею владели, теперь невозможны (Эткинд, 1980: 41).

Послесловие к статье

Реакцией на публикацию этой статьи в журнале «Звезда» стала реплика С. Максудова и Н. Покровской с категорическим неприятием сравнения «Представления» Бродского с «Новогодним» Цветаевой:

Автор статьи исходит из слов Цветаевой, что для нее смерть Рильке была ударом по детству, и добавляет: «в ситуации Цветаевой ‘удар по детству’ означает удар по немецкому языку, усвоенному в детстве». Соответственно, по мнению Зубовой, ключом к ‘Представлению’ является смерть родителей, а «для Бродского смерть родителей — удар по родному языку». Эти глубокомысленные рассуждения писаны вилами по воде, но необходимость их рассмотрения полностью отпадает после того, как автор начинает доказывать близость стихотворений Цветаевой и Бродского цитатами. <...> Предложенные сопоставления поразительны. Профессор, специалист по лингвистической поэтике, указывает на совпадение нескольких общераспространенных слов, а то и букв, полностью игнорируя стилистику, контекст, а то и здравый смысл. Трагическое обращение Цветаевой к Рильке «С новым местом» и список советских учреждений, иронически названный Бродским

«эта местность», — то же самое. Вошел к Цветаевой «любимый человек — Ты» с большой буквы и вышел у Бродского жалкий, ничтожный «представитель населения» — полное совпадение! Ноет сердце у поэтессы от тоски по Родине, и волки воют, перед тем как устроиться на ночь, — конечно, это одно и то же. И так далее и тому подобное, 21 пример один поразительней другого. Кажется, что перед нами не научная статья, а стёб подростков, соревнующихся в придумывании смешных нелепостей. Как заметил в свое время Юлий Ким — «Свобода (три точки), свобода» (Максудов, Покровская, 2001).

Сообщаю С. Максудову и Н. Покровской, что мое сопоставление — никак не «стёб подростков, соревнующихся в придумывании смешных нелепостей». Авторы не учитывают, что сопоставление вовсе не означает, что утверждается смысловое, аксиологическое и стилистическое тождество. В моей статье речь идет не о «смешных нелепостях», а о трагизме содержательного и стилистического снижения слов Цветаевой.

Литература

Артемьев, 2007 — Артемьев М. Тарзаны и партизаны. Иосиф Бродский: от «Лесной идиллии» к «Представлению» http://exlibris.ng.ru/tendenc/2007-01-18/7_tarzany.html

Бродский, 1990 — Бродский И. Азиатские максимы (Из записной книжки 1970 г.) // Иосиф Бродский размером подлинника: Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Сост. Г. Ф. Комаров. Л.; Таллинн, 1990. С. 8—9.

Бродский, 1999 — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина,

В. А. Куллэ. *Общ. редакция: Я. А. Гордин.* СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. V. СПб., 1999. 376 с.

Бродский, 2001 — *Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Гольшев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гордин.* СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. VII. СПб., 2001. 344 с.

Данте, 1967 — Данте Алигьери. *Божественная комедия.* Пер. М. Лозинского // Данте Алигьери. *Новая жизнь. Божественная комедия.* М.: Худож. лит-ра, 1967. 688 с.

Зубова, 2000 — Зубова Л. *Марина Цветаева в восприятии Иосифа Бродского (проза, интервью) // Russian literature XLVII.* 2000. С. 369—382.

Кормилов, 1990 — Кормилов Д. *Лик Горгоны, или нобелевский лауреат о России // Единство. Свободная региональная газета Ленинградских профсоюзов.* [1990]. 14 мая — 21 мая. № 16 (43). С. 4.

Крепс, 1984 — Крепс М. *О поэзии Иосифа Бродского.* *Анн Арбор: Ардис, 1984.* 278 с.

Кривулин, 1991 — Кривулин В. *Театр Иосифа Бродского // Современная драматургия.* М., 1991. № 3. С. 15—17.

Кузнецов, 1977 — Кузнецов С. *Распадающаяся амальгама // Вопросы литературы.* 1997. № 3. С. 24—49.

Кэмпбелл, 1996 — Кэмпбелл Т.-Х. *Трудности перевода стихотворения Иосифа Бродского «Представление» с русского на английский // Митин журнал.* № 53. СПб., 1996. № 53. С. 173—222.

Ли, 2004 — Ли Чжи Ён. «Конец прекрасной эпохи». *Творчество Иосифа Бродского: Традиции модернизма и постмодернистская перспектива.* СПб.: Академический проект, 2004. 160 с.

Липовецкий, 1997 — Липовецкий М. *Русский постмодернизм: Очерки исторической поэтики.* Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1997. 317 с.

Лосев, 1995 — Лосев Л. *Иосиф Бродский: эротика // Russian Literature.* XXXVII, № 2/3. 1995. С. 289—301.

Лосев, 1996 — Лосев Л. От переводчика // Знамя. М., 1996. № 6. С. 144—146.

Лосев, 2011 — Лосев Л. Примечания // Бродский И. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. Сост. и подг. текстов: Л. В. Лосев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. С. 329—539.

Лотман, 1995 — Лотман М. Ю. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature. XXXVII. № 2/3. 1995. С. 303—322.

Максудов, Покровская 2001 — Максудов С., Покровская Н. К представлению «Представления» // Russian Literature, XLIX. 2001. С. 393—448.

Неизвестный, 1991 — Неизвестный Э. Катакомбная культура и власть // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 3—28.

Плеханова, 2012 — Плеханова И. И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. Томск: ИД СК-С, 2012. 384 с.

Полухина, 1998 — Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. Сост. Я. А. Гордин. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1998. С. 145—153.

Рейн, 1997 — Прозаизированный тип дарования. Интервью с Евгением Рейном // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 14—29.

Скобелев, 1997 — Скобелев В. П. «Чужое слово» в лирике Иосифа Бродского // Литература третьей волны. Ред.-сост. В. П. Скобелев. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 1997. С. 159—176.

Соловьев, 1992 — Соловьев В. Буффонада Иосифа Бродского // Соловьев В. Призрак, кусающий себе локти. М.: РИК «Культура», 1992. С. 172—175.

Солонович и др., 1967 — Солонович Е., Аверинцев С., Михайлов А., Лозинский М. Примечания // Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. А. Эфроса. М.: Худож. лит-ра, 1967. С. 525—674.

Соснора, 2006 — Соснора В. Стихотворения. СПб.: Амфора, 2006. 870 с.

Уфлянд, 1997 — Уфлянд В. Один из самых свободных людей. Интервью с В. Уфляндром // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 140—153.

Ушакова, 1997 — Поэт напряженной мысли. Интервью с Еленой Ушаковой // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 102—105.

Цветаева, 1994 — Цветаева М. Сочинения: В 7 т. Сост., подг. текста и примеч.: А. А. Сааканц, Л. А. Мнухин. Т. 3. М.: Эллис Лак, 1994. 816 с.

Шварц, 1997 — Шварц Е. Холодность и рациональность. Интервью с Еленой Шварц // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 200—215.

Эткинд, 1980 — Эткинд Е. Г. «Взять нотой выше, идей выше...» // Часть речи: Альманах литературы и искусства. Нью-Йорк, 1980. Вып. 1. Ред. Г. Поляк. С. 37—41.

Марина Цветаева в восприятии Иосифа Бродского (Проза, интервью)¹

Будут девками ваши дочери
И поэтами — сыновья!

М. Цветаева. «Поэма горы»

Тема «Цветаева в восприятии Бродского» серьезна, сложна и далеко не исчерпана опубликованными работами (например: Спивак, 1997; Кудрова, 1997, 1998; Лакербай, 1993, 1998; Ахапкин, 2001; Ичин, 2001; Викулина, 2002; Хаимова, 2003; Корчинский, 2004; Ничипоров, 2004; Захарьян, 2005; Степанов, 2005; Ляпон, 2005; Артемова, 2007; Мищенко, 2010; Егоров, 2013-а; Егоров, 2013-б; Латыпова, 2013).

Не претендуя на окончательное раскрытие этой темы, постараюсь все же сказать то, что дополняет положения, сформулированные исследователями и критиками, и то, что мне представляется наиболее существенным. Речь пойдет о прояснении Бродским своих позиций, касающихся нравственности, философии жизни, сущности и назначения поэзии и о функции языка в связи с этими понятиями.

Общий обзор трех специальных текстов Бродского о Цветаевой — «Поэт и проза» (1979), «Об одном стихотворении» (1980) и «Примечание к комментарию» (1992), а также диалогов Бродского с С. Волковым о Цветаевой (1980—1990) содержится в статье И. В. Кудровой, акцентирующей парадоксальность высказываний Бродского (Кудрова, 1997). Анализируют эти эссе

¹ Статья опубликована: Зубова, 2000.

Е. Г. Эткинд и Д. Л. Лакербай. Е. Г. Эткинд приходит к выводу: «Иосиф Бродский еще свободнее, чем даже стихийная Цветаева: многие иллюзии, которые ею владели, теперь невозможны» (Эткинд, 1980: 41). Д. Л. Лакербай показывает, что в поэзии Цветаевой «происходит кристаллизация некоей тотальной поэтической философии, когда жизнь и тело поэта из материальных переходят в лингвистическое состояние», но формулировки Цветаевой «выглядят поэтическими капризами рядом с действительно тотальной поэтической философией Бродского» (Лакербай, 1993: 175). Тема специальной главы в книге Д. Бетеа — сопоставление поэтики, отражающей мироощущение, социальную и творческую позицию Бродского и Цветаевой как поэтов изгнания (Бетеа, 1994). В. Куллэ сопоставляет изображение куста в «Исааке и Аврааме» Бродского как воплощение букв с образом куста в цикле «Куст» Цветаевой — как воплощения тишины «между молчаньем и речью» (Куллэ, 1994: 75). С. Спивак, сравнивая стихотворение Бродского «Посвящается стулу» с циклом Цветаевой «Стол», пишет, что «диалог выливается в полемику и принимает форму пародии» (Спивак, 1997: 68). Цветаевский подтекст стихотворения Бродского «Представление» анализируется в статье Л. В. Зубовой (Зубова, 1999). Е. Айзенштейн обращается к стихам Цветаевой и Пастернака о Магдалине в контексте доклада Бродского «Вершины великого треугольника» и рассматривает стихотворение Рильке «Пиета» (Айзенштейн, 1997).

Многие из современных поэтов и друзей Бродского отмечали значительное влияние Цветаевой на его поэтику. Так, Е. Рейн говорит об очевидной связи поэмы Бродского «Шествие» не только с «Крысоловом» Цветаевой, но и с «Поэмой горы», и с «Поэмой конца» (Рейн, 1997: 18). Е. Ушакова считает, что Бродский не только вступил в соревнование с Цветаевой, но и победил ее (Ушакова, 1997: 103); А. Кушнер отмечает, что Бродский учился у Цветаевой жесткому обращению с языком —

анжамбеманам, сложному синтаксису (Кушнер, 1997: 112); Л. Лосев сближает метод Цветаевой следовать за речью с методом английских метафизиков — в отличие от обычая поэтов XIX века заранее знать, что они хотят сказать (Лосев, 1997: 131); Очевидно, что эта близость стала ясной именно потому, что Бродский соединил в своем творчестве достижения Цветаевой с достижениями метафизиков. В. Кривулин придает особо важное значение сочетанию высокой техничности Цветаевой с сильным личным началом, с обостренным индивидуализмом, оправданным трагической судьбой. Но, по мнению Кривулина, если в начале пути Бродского его сближал с Цветаевой «остервенелый романтизм, то есть предельная утопичность поэтического видения», то после ссылки Бродский ушел далеко от Цветаевой (Кривулин, 1997: 175). Е. Шварц, удивляясь любви Бродского к Цветаевой, видит причину его притяжения к ней в естественном признаке огромности (Шварц, 1997: 205). О. Седакова говорит о том, что Бродский показывает в Цветаевой свою заинтересованность в трагическом, но не приписывает Цветаевой, как и другим поэтам, свое понимание языка, а «переводит их содержание на язык своей “грамматической концепции”» (Седакова, 1997: 222).

В перечисленных работах и в интервью отмечается особо значительное влияние Цветаевой на Бродского. Сам Бродский говорил так:

Благодаря Цветаевой изменилось не только мое представление о поэзии — изменился весь мой взгляд на мир, а это ведь и есть самое главное, да? С Цветаевой я чувствую особое родство: мне очень близка ее поэтика, ее стихотворная техника <...> Цветаева — единственный поэт, с которым я заранее отказался соперничать (Бродский, 2000-б: 91).

Но правда и то, что «Цветаева интересовала Бродского скорее не как наставница, а как соперница»

(Крепс, 1984: 25). Бродский постоянно говорит о безусловном превосходстве, непревзойденности Цветаевой в чем-либо, как будто подсказывая, где можно искать его собственный импульс к попытке пойти дальше. При этом Бродский никогда, никаким намеком не проговаривается, что ему это удалось. И никогда не говорит о своей зависимости от поэтики и стихотворной техники Цветаевой. Между тем в его поэзии есть и то и другое, и, хотя он явно избегает прямых цитат из ее произведений, внутренних текстуальных переключек с Цветаевой у него немало.

С самого начала, уже в ранней юности, Бродский взял внутренне близкого поэта не за образец, а за точку отсчета. В зрелые годы, говоря о поэтах разных стран и времен, он часто повторял, что для большого поэта точкой отсчета становится конец, предел творчества его предшественников и современников.

Ученичество у Ахматовой — главной соперницы и современницы Цветаевой, очень на нее не похожей, вероятно, помогало Бродскому освободиться от сильного влияния Цветаевой на его поэтику, и в то же время — так как Бродский никогда не был послушным учеником — можно не сомневаться, что критический взгляд Ахматовой на Цветаеву постоянно побуждал Бродского вчитываться в тексты Цветаевой, находя в них все больше силы и глубины.

В специальных работах разного жанра — двух статьях, докладе и в интервью о Цветаевой — Бродский выступает как серьезный исследователь, к чему, несомненно, побуждает объект описания и анализа. Цветаева знала это свойство своих текстов и как будто задавала направление будущим исследованиям ее поэзии:

Стоит мне только начать рассказывать человеку то, что я чувствую, как — мгновенно — реплика: «Но ведь это же рассуждение! <...> Четкость моих чувств заставляет людей принимать их за рассуждения»

(«Отрывки из книги “Земные приметы”». Цветаева, 1994-а: 524).

Бродский, отнюдь не стремящийся уместиться в рамках заданного жанра, рассказывает прежде всего о своем чувстве к творчеству Цветаевой, и у него получается философский анализ ее произведений. Объясняя Цветаеву читателю, слушателю, собеседнику, он объясняет себя, смысл поэзии и смысл жизни — иногда запинаясь, иногда противореча себе, но увлекаясь процессом, поскольку он поставил перед собой трудную задачу — сказать самое главное не стихами. Вспомним, что в эссе «Поэт и проза» он писал:

...в обращении поэта к прозе — к этой априорно «нормальной» форме общения с читателем — есть всегда некий мотив снижения темпа, переключения скорости, попытки объясниться, объяснить себя (Бродский, 1999: 131).

В таком случае Бродский задает себе задачу достичь цели, двигаясь дальней дорогой и медленно. А цель его — зайти далеко: сказать о смысле жизни поэта.

Несомненно, что если поэтика и стихотворная техника Цветаевой так близки Бродскому, то, стремясь избежать повторения (а это для него было чрезвычайно важно), Бродский всю жизнь в поэзии преодолевал сам себя. И во всех его текстах о Цветаевой, особенно в эссе о «Новогоднем», звучит эта мысль — о том, как Цветаева преодолевала себя, отказывалась от себя, — мысль, кажущаяся парадоксальной, если учесть распространенное мнение биографов, критиков, исследователей и читателей о крайнем эгоцентризме Цветаевой:

...навык отстранения — от действительности, от текста, от себя, от мыслей о себе, — являющийся едва ли не первой предпосылкой творчества и присутствующий в определенной степени всякому литератору,

развился в случае Цветаевой до стадии инстинкта. То, что начиналось как литературный прием, превратилось в форму существования (Бродский, 1999: 157).

Нетривиальны и противоположны общим представлениям о Цветаевой такие ее характеристики, как «предельное самозабвение», «тактичность Цветаевой, не педалирующей ни здесь, ни позже в стихотворении своей участи изгнанницы» (Бродский, 1999: 157). В разговоре с Волковым он утверждает, что в творчестве Цветаевой нет бунта, нет надрыва, нет дидактики:

Цветаева — вовсе не бунт. Цветаева — это кардинальная постановка вопроса: «голос правды небесной / против правды земной». В обоих случаях, заметьте себе, — правды <...> Того, что надрывом называется, у него [Пушкина. — Л. 3.] нет. У Цветаевой его тоже нет, но сама ее постановка вопроса а-ля Иов: или-или, порождает интенсивность, Пушкину несвойственную (Бродский, 1998: 44);

Волков: В поэзии Цветаевой меня всегда отпугивала одна вещь, а именно: ее дидактичность. Мне не нравился ее указательный палец; стремление разжевать все до конца и закончить рифмованной прописной истиной, ради которой не стоило, быть может, и поэтического огорода городить.

Бродский: Вздор! Ничего подобного у Цветаевой нет! Есть мысль — как правило, чрезвычайно неудобная, — доведенная до конца. Отсюда, быть может, и возникает впечатление, что эта мысль, что называется, тычет в вас пальцем. <...> Если содержание цветаевской поэзии и можно было бы свести к какой-то формуле, то это: «На твой безумный мир / Ответ один — отказ» (Волков, 1988: 46).

В репликах обоих собеседников можно видеть отзвук высказывания Анны Ахматовой, который в пере-

сказе М. И. Будыко формулируется так: «Недостаток стихов Цветаевой — она все договаривает до конца» (Будыко, 1990: 478). Но если Волков соглашается с Ахматовой в оценке, то Бродский противоречит ей — противоречит не в самом установлении факта, а в чувстве. Как и Цветаева, он начинает рассказывать, что он чувствует, и получается рассуждение.

Нельзя не обратить внимания на противоречивость весьма категоричных утверждений Бродского, прозвучавших в этом диалоге:

нет бунта, но жизненную позицию и творчество Цветаевой можно свести к формуле «Ответ один — отказ» (Бродский, 1998: 44, 46);

нет надрыва, но «поэзия Цветаевой прежде всего отличается от творчества ее современников некоей априорной трагической нотой, скрытым — в стихе — рыданием» (Бродский, 1999: 152);

«Конечно, по содержанию — это женщина. Но по сути... По сути — это просто голос трагедии» (Бродский, 1998: 47);

«Даже достаточно опытный читатель Цветаевой, привыкший к ее стилистической контрастности, оказывается далеко не всегда подготовленным к этим ее взлетам со дна в эмпирии» (Бродский, 1999: 164); но «ввиду стилистического единства “Новогоднего...”» (Бродский, 1999: 171).

Тем не менее эти высказывания, кажущиеся противоречивыми, представлены разными словами (Бродский не говорит, что бунта нет и бунт есть, надрыва нет и надрыв есть и т. д.). А для поэта слова не безразличны: за употреблением разных слов стоит утверждение разных смыслов. Значит, Бродский настаивает на том, что трагедия, а также «плач», «рыдание», «воплъ» у Цветаевой даются без надрыва, отказ осуществляется без бунта, суть не сводится к содержанию, в стилистической контрастности Цветаевой и состоит стилистическое единство. Все это важно, поскольку Бродский форму-

лирует свое собственное кредо и видит в Цветаевой истоки собственной философии.

Главное, на чем настаивает Бродский, — нравственность цветаевской позиции:

Ибо в стихотворениях Цветаевой читатель сталкивается не со стратегией стихотворца, но стратегией нравственности; пользуясь ее же собственным определением — с искусством при свете совести. От себя добавим: с их — искусства и нравственности — абсолютным совмещением (Бродский, 1999: 164—165).

Более того, обусловленность нравственности искусством Бродский объявляет тотальной закономерностью в Нобелевской лекции:

Всякая новая эстетическая реальность уточняет для человека реальность этическую. Ибо эстетика — мать этики; понятие «хорошо» и «плохо» — понятия прежде всего эстетические, предваряющие понятия «добра» и «зла» (Бродский, 1998-а: 9).

Я полагаю, что для человека, начитавшегося Диккенса, выстрелить в себе подобного во имя какой бы то ни было идеи затруднительнее, чем для человека, Диккенса не читавшего (Бродский, 1998-а: 12).

Эти тезисы как будто тоже противоречат высказываниям Цветаевой об искусстве как обольщении стихией, часто разрушительной:

Художественное творчество в иных случаях некая атрофия совести, больше скажу: необходимая атрофия совести, тот нравственный изъян, без которого ему, искусству, не быть. Чтобы быть хорошим (не вводить в соблазн малых сих), искусству пришлось бы отказаться от доброй половины самого себя. Единственный способ искусству быть заведомо-хо-

рошим — не быть («Искусство при свете совести». Цветаева, 1994-б: 353).

Бродский проясняет свою позицию, противоположную цветаевской, исходя из сформулированного Цветаевой убеждения о соблазне стихом и затем снимает противоречие:

До какого-то момента стих выступает в роли наставника души; потом — и довольно скоро — наоборот (Бродский, 1999: 158).

Почему это так, понятно из следующего утверждения:

Всякое сказанное слово требует какого-то продолжения. Продолжить можно по-разному: логически, фонетически, грамматически, в рифму. Так развивается язык, и если не логика, то фонетика указывает на то, что он требует себе развития. Ибо то, что сказано, никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует. И то, что следует, всегда интереснее уже сказанного — но уже не благодаря Времени, а скорее вопреки ему. Такова логика речи, и такова основа цветаевской поэтики (Бродский, 1999: 135—136).

В этом фрагменте важно отметить слова «уже не благодаря Времени, а скорее вопреки ему». В том, что разрушительность времени преодолевается поэзией, и проявляется нравственная сила поэта.

Говоря словами Бродского о Цветаевой, ему удастся «разогнать клише до размеров истины, в нем заключенной» (Бродский, 1999: 179), то есть создать контекст, в котором убедительно звучат дидактические тезисы:

На самом-то деле итогом существования должна быть этическая позиция, этическая оценка (Бродский, 1998: 47);

Роль поэта в человеческом общежитии — одушевлять оное: человеков не менее, чем мебель <...> Способность видеть смысл там, где его, по всей видимости, нет, — профессиональная черта поэта (Бродский, 1998: 48).

И Бродский показывает, какой ценой поэт получает возможность одушевлять, видеть смысл, как достигает этической позиции. Это оказывается прямым образом связано с языком.

Лингвистичность восприятия этики и философии очень ярко проявилась в реакции Бродского на вопрос Соломона Волкова о том, почему он называет Цветаеву кальвинисткой. Волков спрашивает о мировоззрении и мироощущении, а Бродский, отвечая, говорит о синтаксисе:

Прежде всего имея в виду ее синтаксическую беспрецедентность, позволяющую — скорее заставляющую — ее в стихе договаривать все до самого конца (Бродский, 1998: 43).

Воплощение кальвинистского мировоззрения в русском языке — тема, остро актуальная для Бродского, стремившегося дать средствами русского языка те представления о свойствах мироздания, которые Бродский получил, выйдя далеко за пределы национальной культуры. Для Бродского особенно важно, что поэт, способный синтезировать свойства разных культур, выявляет суть и усиливает потенциал исходного содержания — в случае Цветаевой — кальвинистской ответственности бытия:

Пожалуй, не существует более поглощающей, более емкой и более естественной формы для самоанализа, нежели та, что заложена в многоступенчатом синтаксисе русского сложно-придаточного предложения. Облеченный в эту форму кальвинизм захо-

дит («заводит») индивидуума гораздо дальше, чем он оказался бы, пользуясь родным для кальвинизма немецким. Настолько далеко, что от немецкого остаются «самые лучшие воспоминания», что немецкий становится языком нежности (Бродский, 1999: 165—166).

Собственно, именно об ответственности поэта говорит и Цветаева в эссе «Искусство при свете совести».

Ответственностью поэта перед языком, напряжением чувств, этикой самоотстранения Бродский объясняет стилистические переходы Цветаевой от высокого к низкому и от низкого к высокому (часто на поверхностном уровне восприятия текстов читатели и критики видят в стилистическом снижении — вульгаризмах, грубостях, жаргоне, канцеляризмах безответственность и цинизм авторов, предполагая найти идеал поэзии в возвышенном стиле). Бродский очень подробно и терпеливо объясняет значение стилистически сниженных элементов у Цветаевой целомудрием и кальвинистским самоанализом.

Приведенные ниже высказывания, несомненно, являются ключом к пониманию многих стихов и поэм Бродского.

Она прибегает к этим «речевым маскам» исключительно из целомудрия, и не столько личного, сколько профессионального, поэтического. Она просто старается снизить — а не возвысить — эффект, производимый выражением сильных чувств, эффект признания (Бродский, 1999: 177).

Ни у одного из цветаевских современников нет этой постоянной оглядки на сказанное, слезки за самим собой. Благодаря этому свойству (характера? глаза? слуха?) стихи ее приобретают убедительность прозы <...> Цветаева все время как бы борется с заведомой авторитетностью поэтической речи, все время

старается освободить свой стих от котурнов (Бродский, 1999: 155);

...сдвиг к вульгарности, почти базарный, бабий выкрик <...> Данный сдвиг — назовем его отстранением вниз — продиктован уже не просто стремлением скрыть свои чувства, но унижить себя — и унижением от оных чувств защититься (Бродский, 1999: 159);

В вульгарно-бравурном «...буквы / Русские пошли взамен немецких...» слышится нота легкого презрения к себе и к своему творчеству. И она начинает оправдываться — в том же самом бодром площадном тоне: «...То не потому, что нынче, дескать, / Все сойдет, что мертвый (нищий) все съест — / Не сморгнет!» Но тон этот — лишь дополнительная форма самобичевания. Разухабистость этого «...мертвый (нищий) все съест — / Не сморгнет!», устервленная смесью пословицы и фольклорного синонима покойника — «жмурик», присутствует здесь не в качестве характеристики адресата, но как штрих к психологическому автопортрету автора: как иллюстрация возможной меры его падения. Отсюда, с самого низу, Цветаева и начинает свою защиту, результат которой, как правило, тем более достоверен, чем хуже отправная точка (Бродский, 1999: 164).

Такой анализ текста в главном вторит словам Цветаевой, но словам не о стилистике, а о непременном условии поэтического творчества:

Дать себя уничтожить вплоть до какого-то последнего атома, из уцеления (сопротивления) которого — и вырастет — мир («Искусство при свете совести». Цветаева, 1994-б: 348).

По Бродскому, расположение отправной точки в самом низу не только прибавляет тексту достоверности, но и дает простор для развития скорости, позво-

ляющей выше подняться. Ускорение мысли и есть, по убеждению Бродского, сущность поэзии:

...поэтическая речь — как и всякая речь вообще — обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение (Бродский, 1999: 147).

Этот тезис является разъяснением знаменитого афоризма Цветаевой *Поэт — издалека заводит речь, / Поэта — далеко заводит речь*. В эссе «Об одном стихотворении» Бродский очень обстоятельно рассказывает, откуда Цветаева заводит речь и как и куда речь заводит Цветаеву. Как бы извиняясь за фрагментарность наблюдений, Бродский говорит, что попытается избежать расплетания ткани (Бродский, 1999: 153). В этом эссе он показывает подробности прыжков Цветаевой на огромные расстояния, медленно следуя логике ее стремительного движения. Пожалуй, анализ, выполненный Бродским, можно было бы представить себе как замедленную съемку с фотографической фиксацией поз, определяющих ускорение.

Строки Цветаевой *Поэт — издалека заводит речь, / Поэта — далеко заводит речь* отозвались и в начале, и в продолжении, и в завершении Нобелевской лекции Бродского:

Для человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко — и в частности от Родины... (Бродский, 1998-а: 5);

Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто

получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал <...> Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихотворение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом (Бродский, 1998-а: 16).

Эссе «Об одном стихотворении» Бродский решил поместить в качестве вступительной статьи к американскому собранию сочинений Цветаевой. В этом, на первый взгляд, видится отступление от жанра: он не пишет о Цветаевой вообще, о содержании и эволюции ее творчества, как полагается во вступительных статьях. Но вместе с тем это и проявление большой ответственности: общий обзор произведений требует широты охвата в ущерб глубине анализа. Бродский предпочел глубину, и обобщения он делает исходя из конкретного употребления слова в стихе. При этом он сразу же говорит о самом главном у Цветаевой — о том, что далеко выходит за пределы «Новогоднего»: анализируя первую строку, он показывает цветаевский инвариант вознесения, на сюжетном уровне представленный в поэмах «На Красном коне», «Переулочки», «Молодец», «Поэме воздуха», во многих стихах. Сюжетное вознесение «Новогоднего» Бродский видит в фонетике, семантике цветаевских слов, синтаксисе, например, говорит о том, что синонимическое перечисление подобно восхождению по ступеням.

Влияние Цветаевой на Бродского не могло не отразиться в прямых и косвенных переключках с ней и за пределами его специальных работ о Цветаевой. Так, например, можно видеть прямую производность вы-

сказывания Бродского «Отношения с пространством основывались на ширине шага» в «Предисловии к антологии русской поэзии XIX века» (Бродский, 2001: 98) от стихотворения Цветаевой «Ода пешему ходу». Когда Бродский писал эссе «Полторы комнаты» по-английски, он повторил тезис Цветаевой о всеязычности того света: «Теперь они [родители] должны быть *всеязычны*»¹ (Бродский, 1999: 322). Тот же тезис приводится в «Письме Горацию».

Несомненно, что, когда Бродский пишет о Цветаевой, он в большой степени находится под ее влиянием. Именно в текстах о Цветаевой — интенсивнее, чем в текстах о других авторах, — сосредоточены музыкальные образы и метафоры, что было свойственно и самой Цветаевой, музыкально одаренной и музыкально образованной. Бродский вторит Цветаевой в том, что он и, более того, всякий поэт, пишет по слуху,

Ибо искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой иной формы психической деятельности, что в нем всё — форма, содержание, и самый дух произведения — подбираются на слух (Бродский, 1999: 150),

но тут же он говорит и о других каналах восприятия мира, в частности, о «душевной оптике».

Поэтика Цветаевой, основанная на логике семантического уподобления и расподобления фонетически похожих слов, часто однокоренных, на логике созвучий с минимальными переходами от одного слова к другому, сказала и на стиле Бродского в работах о Цветаевой, например:

Начало преобладания звука над действительностью, **сущности над существованием** (Бродский, 1999: 134);

¹ Курсив И. Бродского, который может читаться как знак цитаты из «Новогоднего» Цветаевой.

Отсюда — стремление к **отречению** от себя, к **отрешенности** от всего земного (Бродский, 1999: 150);

И далее, с **горечью и гордостью** патриота (Бродский, 1999: 162);

безадресность и безрадостность пригорода (Бродский, 1999: 176);

непереносимость и непроизносимость этой высоты (Бродский, 1999: 182).¹

О таком принципе построения текста Бродский говорил:

Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли. Для исследователей психологии поэтического творчества не отыщется, пожалуй, лучшей лаборатории: все стадии процесса явлены чрезвычайно крупным — доходящим до лапидарности карикатуры — планом (Бродский, 1999: 130).

Заметим, что в примере со словами *отречение* и *отрешенность* можно видеть результат усвоения тех различий между значениями слов *отречение* и *отрешение*, которые устанавливала Цветаева:

Отрешение, вот оно мое до безумия глаз, до обмирания сердца любимое слово! Не отречение (старой женщины от любви, Наполеона от царства!), в кото-

¹ Графические выделения в этом блоке примеров мои. — Д. З.

ром всегда горечь, которое всегда скрепя сердце, в котором всегда разрыв, разрез души, не отречение, которое я всегда чувствую живой раной, а: отрешение, без свищущего ч, с нежным замшелым ш — шелест монашеской сандалии о плиты, — отрешение: листвы от дерева, дерева от листвы, единственное, законное распадение того, что уже не вместе, отпадение того, что уже не нужно, что перестало быть насущностью, т. е. уже стало лишностью: шелесте и истлевших риз («Кедр». Цветаева, 1994-б: 260).

Бродский настолько проникает во внутренний мир Цветаевой, что позволяет себе говорить о психологических импульсах ее творчества (в современном литературоведении это уже не принято):

Однако главной причиной, побудившей ее растянуть enjambement на три строки, была не столько опасность клише, таившаяся (при всей ироничности тона) в словосочетании «новое место», сколько неудовлетворенность автора заурядностью рифмы «квром — новом» (Бродский, 1999: 155).

При всем проникновении в сущность творчества Цветаевой Бродский должен был во многом преодолеть прямую зависимость от любимого автора.

В Цветаевой Бродский видел в первую очередь то, чего он хотел от поэзии сам — может быть, из осторожности, чтобы не повторить пройденное. Но вместе с тем, вчитываясь в нее, намечал ориентиры для себя.

Сдержанность Бродского в его поэзии в значительной степени опирается на «повышенный эмоциональный тонус Цветаевой»: он как будто старается тихим голосом сказать то, что прокричала Цветаева, переступившая через порог читательского восприятия. Бродский же, в отличие от многих читателей, оказался готов к пониманию ее текстов. Если Цветаева, по словам Бродского, «голос трагедии», то сам Бродский во мно-

гом — приёмник, воспроизводящий этот голос через расстояние в полстолетия. Но в своих стихах он противопоставляет экзальтированности Цветаевой то ворчание, то иронию, то грубости. Если, как написано в эссе «Об одном стихотворении», для Цветаевой характерны причитание, вопль, рыдание, «ощущение <...> о чем бы ни шла речь, заведомой оплаканности» (Бродский, 1999: 151), то преимущественная тональность Бродского в его поэзии соответствует ситуации глубокого вздоха после (или вместо) рыдания, когда глаза сухи, зрение и слух обострены и «душевная оптика» автора позволяет воспринимать мироздание через трагедию, как через увеличительное стекло, — пронизывая ее и видя пространство за ее пределами.

В текстуальных переключках с Цветаевой, например в «Представлении», Бродский показывает, что все стало еще хуже, чем видела Цветаева. Но при этом Бродский, восхищенный отказом Цветаевой от безумного мира, сам от этого мира вовсе не отказывается и при всем его пессимизме не соглашается на отчаяние:

Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность

(III: 191).

И это, пожалуй, самое существенное в полемике Бродского с Цветаевой. Она же в эссе «Искусство при свете совести» и писала:

Один прочел Вертера и стреляется, другой прочел Вертера и, потому что Вертер стреляется, решает жить. Один поступил, как Вертер, другой, как Гёте («Искусство при свете совести». Цветаева, 1994-б: 352).

Позицию Бродского логично назвать мужественной. Умению взлетать ввысь с самого дна он учится у Цветаевой.

Цветаева же во многом оказывается понятнее современному читателю благодаря не только исследовательским эссе, но и собственной поэзии Бродского с его более резким переключением стилистических регистров, более очевидным смещением жанров, более выраженным антипафосом. В конце концов, благодаря тому пространству, куда речь завела Бродского.

Литература

Айзенштейн, 1997 — Айзенштейн Е. После «Вершины великого треугольника» Иосифа Бродского // Звезда. СПб., 1997. № 5. С. 219—225.

Артемова, 2007 — Артемова С. Ю. По ту сторону добра и зла: диалог И. Бродского с М. Цветаевой // Добро и зло в мире Марины Цветаевой: Сборник докладов. Ред. Л. А. Викулина. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. С. 433—438.

Ахапкин, 2001 — Ахапкин Д. Марина Цветаева и Иосиф Бродский: логика метафорического развития // Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. Отв. ред. О. Г. Ревзина. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. С. 220—225.

Бетеа, 1994 — Bethea D. Josef Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, Princeton University Press, 1994. 317 p.

Бродский, 1998 — Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 1998. 327 с.

Бродский, 1999 — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина, В. А. Куллэ. Общ. редакция: Я. А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. V. СПб., 1999.

Бродский, 2000-б — Бродский И. Большая книга интервью. Сост. В. Полухиной. М.: Захаров, 2000. 704 с.

Бродский, 2001 — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: В 8 т. Сост.: В. П. Голышев, Е. Н. Касаткина,

В. А. Куллэ. *Общ. редакция: Я. А. Гордин.* СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001. Т. VII. СПб., 2001. 344 с.

Будыко, 1990 — Будыко М. И. *Рассказы Ахматовой // Об Анне Ахматовой. Стихи, эссе, воспоминания, письма.* Сост. М. М. Кралин. Л.: Лениздат, 1990. С. 461—506.

Викулина, 2002 — Викулина Л.А. «След» цветаевского «Крысолова» в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // *На путях к постижению Марины Цветаевой: Девятая цветаевская международная научно-тематическая конференция (9—12 окт. 2001 г.): Сборник докладов.* Отв. ред. О. Г. Ревзина. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2002. С. 195—205.

Егоров, 2013-а — Егоров А. А. *Мотивы пения и образ певца-стихотворца как метафорическое отражение творческих установок И. А. Бродского и М. И. Цветаевой // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013»* <http://lomonosov-msu.ru/rus/archive.html>.

Егоров, 2013-б — Егоров А. А. *Сравнительное изучение творчества И. А. Бродского и М. И. Цветаевой: тенденции и перспективы (методологический аспект) // Наука, образование, общество: тенденции и перспективы: Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 31 августа 2013 г. В 3 частях. Часть I.* М.: АР-Консалт, 2013. С. 38—43.

Захарьян, 2005 — Захарьян Н. А. М. Цветаева и И. Бродский: невербальные компоненты стиля. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2005. 16 с.

Зубова, 1999 — Зубова Л. В. *Цветаева в прозе и поэзии Бродского («Новогоднее» Цветаевой, «Об одном стихотворении» и «Представление» Бродского) // Звезда.* СПб., 1999. № 5. С. 196—204.

Ичин, 2001 — Ичин К. «Попытка комнаты» М. Цветаевой и творчество И. Бродского (предварительные заметки) // *Марина Цветаева: Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений: Восьмая цветаевская*

международная научно-тематическая конференция (9—13 октября 2000 г.). Сборник докладов. Отв. ред. В. И. Масловский. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2001. С. 204—219.

Корчинский, 2004 — Корчинский А. В. Поэтология И. А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (Стихотворения к. 1960-х — н. 1980 гг.). Автореферат дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 26 с.

Кривулин, 1997 — Кривулин В. Маска, которая срослась с лицом. Интервью с Виктором Кривулиным // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 170—185.

Кудрова, 1997 — Кудрова И. «Это ошеломляет...» // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. Сост. Г. Ф. Комаров. М.: Независимая газета, 1997. С. 154—161.

Кудрова, 1998 — Кудрова И. В. Верхнее «до» // Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. Сост. Г. Ф. Комаров. М.: Независимая газета, 1998. С. 5—21.

Куллэ, 1994 — Куллэ В. Иосиф Бродский: Парадоксы восприятия (Бродский в критике Зева Бар-Селлы) // Structure and Tradition in Russian Society. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman / Ed. by R. Reid, J. Andrew and V. Plukhina. Helsinki, 1994. (Slavica Helsingiensia 14). P. 64—82.

Кушнер, 1997 — Кушнер А. Последний романтический поэт. Интервью с Александром Кушнером // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 108—117.

Лакербай, 1993 — Лакербай Д. Л. «Удостоверюсь в тождестве наших сиротств» (Бродский и Цветаева) // Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвузовский сборник научных трудов. ред.: О. Коканова. Иваново: Изд-во Ивановск. гос. ун-та, 1993. С. 166—178.

Лакербай, 1998 — Лакербай Д. Л. Поэзия Иосифа Бродского конца 1950-х годов: между концептом и словом // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: исследования и материалы. Под ред. Л. П. Быкова и др. Иваново: Изд-во Ивановск. гос. ун-та, 1998. С. 166—180.

Латыпова, 2013 — Латыпова Л. Т. Специфика функционирования мифа о М. Цветаевой на рубеже XX—XXI вв. («случай» И. Бродского) // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» <http://lomonosov-msu.ru/rus/archive.html>

Лосев, 1997 — Лосев Л. Новое представление о поэзии. Интервью с Львом Лосевым // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 119—137.

Ляпон, 2005 — Ляпон М. В. Парадокс как отражение когнитивной стратегии: Бродский и Цветаева // Иосиф Бродский. Стратегии чтения. Ред. Коллегия: В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 63—75.

Максудов, Покровская, 2001 — Максудов С, Покровская Н. К представлению «Представления» // Russian Literature. XLIX. 2001. С. 393—448.

Мищенко, 2010 — Мищенко Е. В. И. Бродский и М. Цветаева: уроки композиции // Иосиф Бродский в XXI веке. Ред. Я. А. Гордин. СПб.: Изд-во Филологического факультета СПбГУ; МИРС, 2010. С. 37—41.

Ничипоров, 2004 — Ничипоров И. Б. О духе и стиле эссеистской прозы И. Бродского о М. Цветаевой // Эйхенбаумовские чтения-5: материалы международной конференции по гуманитарным наукам. Часть II: Художественный текст: история, теория, поэтика. Воронеж: Изд-во Воронеж. гос. пед. ун-та, 1994. Отв. ред. А. С. Крюков. С. 123—128.

Рейн, 1997 — Прозаизированный тип дарования. Интервью с Евгением Рейном // Полухина В. Бродский

глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 14—29.

Седакова, 1997 — Седакова О. Редкая независимость. Интервью с О. Седаковой // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 218—231.

Спивак, 1997 — Спивак Р. С. Философская пародия Бродского. Литературное обозрение. М., 1997. № 4. С. 68—71.

Степанов, 2005 — Степанов А. Г. Две «Горы»: диалог Бродского с Цветаевой // Иосиф Бродский. Стратегии чтения. Редколлегия: В. Полухина, А. Корчинский, Ю.Троицкий. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 429—435.

Ушакова, 1997 — Ушакова Е. Поэт напряженной мысли. Интервью с Еленой Ушаковой // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 102—105.

Хаимова, 2003 — Хаимова В. М. М. Цветаева, И. Бродский: Два метафизических пространства («Новогоднее» и «Большая элегия Джону Донну» // Марина Цветаева: Эпоха, культура, судьба: Десятая цветаевская международная научно-тематическая конференция: Сборник докладов. Отв. ред. И. Ю. Белякова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2003. С. 145—153.

Цветаева, 1994-а — Цветаева М. Сочинения: В 7 т. Сост., подг. текста и примеч.: А. А. Сааканц, Л. А. Мнухин. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. 688 с.

Цветаева, 1994-б — Цветаева М. Сочинения: В 7 т. Сост., подг. текста и примеч.: А. А. Сааканц, Л. А. Мнухин. Т. 5. М.: Эллис Лак, 1994. 720 с.

Шварц, 1997 — Шварц Е. Холодность и рациональность. Интервью с Еленой Шварц // Полухина В. Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 200—215.

Эткинд, 1980 — Эткинд Е. Г. «Взять нотой выше, идеей выше...» // Часть речи: Альманах литературы и искусства. Ред. Г. Поляк. Нью-Йорк, 1980. Вып. 1. С. 37—41.

Прилагательные Бродского

По чьей подсказке
и так кладутся краски?
(И. Бродский. «Бабочка»)

Иосиф Бродский много раз благодарно вспоминал совет Евгения Рейна обходиться в стихах без прилагательных (см., например: Бродский, 2000: 83, 109, 178, 234):

Помню один его важный совет — я и сейчас готов повторить его любому пишущему: если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным и даже в ущерб глаголам (Бродский, 2000: 83);

...если вы положите на бумагу некую волшебную скатерть, которая убирает прилагательные, то бумага должна остаться черной после того, как вы эту скатерть поднимете. Это может быть главный урок, который я получил в своей жизни (Бродский, 2000: 178).

У Рейна были предшественники.

Б. М. Эйхенбаум в статье «Анна Ахматова. Опыт анализа» (1923 г.) отметил такую особенность ее поэзии: «скупость на прилагательные, которыми был так богат стиль символистов», связывая эту черту с поэтикой акмеизма (Эйхенбаум 1986: 401).

Но это не было особенностью только акмеизма.

В том же 1923 г. Р. О. Якобсон писал об особом отношении В. В. Маяковского к прилагательному и о его поисках необычных сочетаний прилагательного с существительным (Якобсон, 1979: 107).

Вероятно, поэтика русских футуристов усвоила программные установки футуристов итальянских, опубликованные в России в 1912 г.:

Надо отменить прилагательное, и тогда голое существительное предстанет во всей своей красе. Прилагательное добавляет оттенки, задерживает, заставляя задуматься, а это противоречит динамике нашего восприятия (Маринетти, 1986: 163).

Корней Чуковский рекомендовал избегать эпитетов в стихах для детей:

Стихи, которые богаты эпитетами, — стихи не для малых, а для старших детей <...> эпитет <...> это плод опыта, созерцания, исследования, совершенно недоступного маленьким детям. <...> Маленького ребенка по-настоящему волнует в литературе лишь действие, лишь быстрое чередование событий. А если так, то побольше глаголов и возможно меньше прилагательных! (Чуковский, 2003: 640—641).

Еще раньше А. П. Чехов советовал А. М. Пешкову:

Вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобратся, и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву», это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжело для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозг, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду (Чехов, 1957: 340).

Борьба против прилагательных имеет еще более глубокие корни:

При поисках новых форм повествования в 20-е — 30-е годы [XIX века. — Л. З.] много писалось о сокращении количества прилагательных. Н. А. Полевой в своей статье об «Эде» Боратынского ставил поэту в заслугу, что «он умеет также избегать прилагательных, которые так обильно рассыпаются в наших стихах и иногда с излишком употребляются даже в самых лучших произведениях» (Виноградов, 2000: 303).

В 1836 г. Альфред де Мюссе опубликовал сатирическую пьесу «Письма Дюпюи и Котоне». В ней молодые писатели, пытаясь понять специфику романтизма, пришли к выводу, что она состоит в чрезмерном употреблении прилагательных (Ванслов, 1966: 36—46).

Заметим, что Иосиф Бродский в юности был романтиком¹.

Поиски в Интернете других текстов с рекомендациями избегать прилагательных обнаружили, что эти установки содержатся в руководствах по прокурорскому надзору (Васильев) и по методике проведения вербовочной беседы в бизнес-разведке (Доронин). В разных руководствах об этом говорится одними и теми же словами:

В формулируемые фразы необходимо включать больше активных глаголов и меньше прилагательных и пассивных существительных. В них возникает потребность только в том случае, когда необходимо подчеркнуть какие-либо особые свойства (Васильев; Доронин).

¹ «Определяя первый период эволюции Бродского [1957—1962. — Л. З.] как “романтический”, мы подразумеваем не романтизм как стиль в его традиционном понимании, а общую окраску стилистических поисков, связанную с юношеским “байронизмом” личности. С большей точностью можно говорить об эклектизме этого периода. Романтические мотивы, постепенно усиливаясь, становятся отчетливо выраженными только к его концу» (Куллэ, 1996).

В блогах Интернета фигурируют такие фразы:

Чем меньше прилагательных, тем больше мастерства. По-моему это главное в поэзии. Спасибо (<http://www.stihi.ru/rec.html?2004/11/22-1582>);

Я только что сделал научное открытие — чем высокоразвитее общество, тем меньше оно использует прилагательных (<http://blue-olusha.livejournal.com/156298.html?thread=1206922>).

При всем этом лингвисты отмечают, что роль прилагательных в поэзии в XX веке возрастает:

В поэтическом языке XX в. усиливается признаковая текста и повышается степень его предикативности. Художественное познание сложных, иррациональных, неявных миров возможно лишь одним путем: присвоение признаков непознанным (и называемым) сущностям, уподобление их элементам видимого мира. Отсюда — приоритет признаковой семантики в поэтическом языке XX в., высокая употребительность признаков слов, занятие всех возможных синтаксических позиций обозначением признака (Ковтунова, 1993: 108).

Понятно, что неконсервативные поэты стремятся противопоставить свою поэтику общей тенденции.

Михаил Крепс писал, что безэпитетность — характерная черта поэтического стиля Бродского, проявляющаяся во многих его стихотворениях:

В связи с установкой Бродского на рациональное познание мира (как материального, так и духовного) орнаментальный эпитет как способ выражения чувственного восприятия не играет у него существенной роли (Крепс, 1984: 49);

Вообще очень важно отметить, что Бродский избегает употребления прилагательных и почти никогда их не рифмует — вещь наиредчайшая в русской

литературе (школа Цветаевой, которую он в этом превзошел) (Крепс, 1984: 53).

Однако рациональность Бродского вовсе не абсолютна:

Поэтика Бродского живет постоянно действующим противоречием рационального и художественного типа мышления, каждый из которых стремится победить — и не одерживает победы (Служевская, 2000: 33):

Стихи Бродского внерациональны в той же степени, в которой рациональны; жесткие итоговые формулы в них неизменно подготавливаются суггестивным воздействием детали. Логическому умозаключению или их цепочке предшествует, как правило, смысловой «зигзаг»: внимание читателя отвлекается на какую-либо деталь, изначально лежавшую за пределами изображения (Гельфонд, 2006: 73).

Обратимся к стихам Бродского. Стихотворение «Рождественский романс» 1961 г., посвященное Е. Рейну, что существенно, изобилует прилагательными:

Плывет в тоске **необъяснимой**
певец **печальный** по столице,
стоит у лавки **керосинной**
печальный дворник **круглолицый**,
спешит по улице **невзрачной**
любовник **старый** и **красивый**.
Полночный поезд **новобрачный**
плывет в тоске **необъяснимой**

(«Рождественский романс. Евгению Рейну». 1961. I: 134).

Знакомство Бродского с Рейном состоялось в 1958 г. (Рейн, 2012). С большой вероятностью «Рождественский романс», написанный через три года, является реакцией Бродского на совет обходиться без прилагательных¹.

¹ Точного указания на то, когда был дан этот совет, найти не удалось. Но вряд ли Рейн долго медлил с ним.

Очень возможно, что и стихотворение «Глаголы» 1960 года — тоже результат общения с Рейном:

Меня окружают **молчаливые** глаголы,
похожие на чужие головы
глаголы,
голодные глаголы, **голые** глаголы,
главные глаголы, **глухие** глаголы

(«Глаголы». 1960. I: 28).

Утверждая приоритет глаголов, Бродский в каждой строчке сопровождает слово *глаголы* олицетворяющими прилагательными. Настойчивая аллитерация *г*-л указывает на явное чувственное восприятие как описываемых глаголов, так и самого слова. Об этом тексте писали многие лингвисты, приведу только высказывание Д. Н. Ахапкина:

Метафора оказывается переносом значения, строящимся не за счет сходства означаемых, а за счет сходства означающих. Единственный метафорический эпитет, построенный по другому принципу, — оксюморон «молчаливые глаголы» в первой строке стихотворения, но и здесь возникает аллитерация на л (Ахапкин, 2003: 28—29).

Многокомпонентные ряды прилагательных имеются и в других стихотворениях, как ранних, так и поздних:

и, эпоху спустя,
я тебя застаю в **замусоленной**¹ пальцем
сверхдержаве лесов
и равнин, хорошо сохраняющей мысли, черты
и особенно позу: в **сырой конопляной**
многоверстной рубаше, в **гудящих стальных** бигуди
Мать-Литва засыпает над плесом,
и ты

¹ Здесь и далее причастия в функции определения приравниваются к прилагательным, так как обозначают признак.

припадаешь к ее **неприкрытой, стеклянной,**
поллитровой груди

(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова». 1974. III: 52);

Вот я и снова под этим **бесцветным** небом,
заваленным **перистым, рыхлым, единым** хлебом
души. Немного **накрапывает**. Мышь-полевка
приветствует меня свистом. Прошло полвека

(«Томасу Транстрёмеру». 1993. IV: 492).

В некоторых случаях прослеживается тематическая обусловленность скопления прилагательных, например при изображении явлений, чуждых субъекту восприятия:

Кто-то новый царит,
безмянный, прекрасный, всеильный,
над отчизной горит,
разливается свет **темно-синий,**
и в глазах у борзых
шелестят фонари — по цветочку,
кто-то вечно идет возле новых домов в одиночку
(«От окраины к центру». 1962. I: 203).

Провинция справляет Рождество.
Дворец Наместника увит омелой,
и факелы дымятся у крыльца.
В проулках — толчея и озорство.
Веселый, праздный, грязный, очумелый
народ толпится позади дворца
(«Anno Domini». 1968. II: 213).

Следующий пример демонстрирует динамику изменений, выраженную прилагательными:

Северо-западный ветер его поднимает **над**
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променада

курицы по двору обветшалою
фермы, суслика на меже

(«Осенний крик ястреба». 1975. III: 103).

Далее рассмотрим необычное употребление прилагательных в стихах Бродского.

Нестандартных определений у Бродского немало, например *багровые носки*; *толстое <...> солнце*; *потные муравьи*; *громадная встреча*; *в глухонемом углу*; *просторное молчанье*; *тяжелый ливень*; *капроновый дождь*; *пыльная капля на злом гвозде*, *цвет консервный*.

В двух следующих контекстах отступление от нормативной референции прилагательных легко объясняется нестандартным восприятием реальности:

Чуть шелохнулись белые листки.
Мать штопала **багровые носки**,
отец чинил свой фотоаппарат.
Листал журналы на кровати брат,
а кот на калорифере урчал.
Я галстуки безмолвно изучал

(«Зофья». 1962. I: 151);

Вновь я слышу тебя, комариная песня лета!

Потные муравьи спят в тени курослепа.

Муха сползает с пыльного эпюлета
лопуха, разжалованного в рядовые

(«Эклога 5-я /летняя/». 1981. III: 219).

Прилагательное *потные* в сочетании *потные муравьи* можно понимать и как блестящие, и как производное от выражений *трудиться в поте лица*, *вспотеть от работы*. Но, учитывая, что многие объекты наблюдения Бродский представляет субъектами¹, слово *потные* мо-

¹ «Стремление постичь бытие (а для Бродского это прежде всего пространство и время) и увидеть все возможные его ракурсы делает полноправной точку зрения любого проявле-

жет указывать на ощущения муравьев, тем более что в стихотворении они изображены спящими, что не замечается при обыденном восприятии.

Определение *просторное*, отнесенное к молчанию, показывает, что метафорическое употребление прилагательного имеет одновременно несколько оснований уподобления:

Не стану ждать
твоих ответов, Ангел, поелику
столь плохо представляемому лику,
как твой, под стать,
должно быть, лишь
молчанье — столь просторное, что эха
в нем не сподобятся ни всплески смеха,
ни вопль: «Услышь!»

(«Разговор с небожителем». 1970. II: 362).

Во-первых, определение в сочетании *просторное молчание* можно сопоставить с определением *пространный* (*пространная речь, пространное объяснение*). Во-вторых, слово *просторное* имеет здесь явное пространственное значение: речь идет о большом расстоянии, которое не дает возможности быть услышанным. В-третьих, слово *просторное* обнаруживает здесь и значение 'ничем не стесненное' (ср.: *просторная одежда*).

Иногда странная сочетаемость прилагательного с существительным объясняется тем, что вполне стандартное определение при прямой номинации предмета перемещается в перифрастическую номинацию:

ния бытия» (Фоменко, 2002: 34): Далее следуют такие примеры (привожу их в сокращенном виде):

С точки зрения воздуха, край земли / всюду. <...>; С точки зрения времени, нет «тогда» <...>; Но потолок не видит этой вспышки. <...>; ...Кожа спины благодарна коже / спинки кресла... <...>; Передних ног простор не отличит от задних. <...>; ...с точки зрения ландшафта, движение / необходимо. <...>; С точки зрения комара, / Человек не умира...

Раньше здесь щебетал щегол
в клетке. Скрипела дверь.
Четко вплетался мужской глагол
в шелест платья. Теперь
пыльная капля на злом гвозде —
лампочка Ильича
льется на шашки паркета, где
произошла ничья

(«Раньше здесь щебетал щегол...». 1983. III: 264).

При этом и предикат *льется* изменяет свою референцию: в норме можно сказать *льется свет*, где глагол употребляется в переносном значении (эта языковая метафора настолько привычна, что совсем утратила образность), *капля льется* — это отступление от нормы, но не очень резкое поскольку слово *капля* обозначает частицу жидкости. Но совсем невозможно представить себе вне цитированного контекста сочетание *лампочка льется*.

Сочетание *тяжелый ливень* представлено в следующем контексте:

За окном всю ночь
в неполатом саду шумит **тяжелый**
азиатский **ливень**. Но рассудок — сух.
Настолько сух, что, будучи охвачен
холодным бледным пламенем объятья,
воспламеняешься быстрее, чем лист
бумаги или старый хворост

(«Post aetatem nostram». 1970. II: 404).

Очень возможно, что *тяжелый ливень* — лексико-семантическая калька с английского языка (*heavy rain*). Для русского языка это сочетание аномально. Но именно аномалия позволяет чувственно ощутить описываемое явление:

По-видимому, прилагательные *легкий* и *тяжелый* обычно характеризуют вес некоторого предмета, с

точки зрения ощущения лица, которое несет или держит его на руках. Поэтому эти прилагательные не употребляются для указания на вес относительно к возможности ощущения данного свойства некоторым лицом (Селиверстова, 2004: 146).

Обращает на себя внимание ситуация, когда прилагательное, употребляемое как цветообозначение, на самом деле сообщает не столько о цвете, сколько — аллегорически — о печальном будущем всего живого:

От дождевой струи там плохо спичке серной.
Там говорят «свои» в дверях с усмешкой скверной.
У рыбьей чешуи в воде там **цвет консервный**

(«Пятая годовщина». 1977. III: 148).

Далее рассмотрим несколько примеров с метонимическим эпитетом. Он давно освоен русской литературой, кроме термина *метонимический эпитет* в том же значении употребляются и другие термины: *перенесенный эпитет*, *смещенный эпитет*, *гипаллага*, *эналлага*, *контракция*.

Гипаллага — «сложная гибридная фигура, основанная на перемещении определения от того слова, к которому оно относится по смыслу, на другое, связанное с первым отношениями смежности. Возможность перемещения отражает сходство впечатлений от предметов или явлений, названных данными словами. Таким образом, в гипаллаге сочетается свойство метонимии и метафоры» (Хазагеров, Ширина 1999: 217).

Пушкина современные ему критики осуждали за такие сочетания с метонимическими эпитетами, как *быстрый карандаш*, *кибитка удалая*, *кистью сонной*¹. Современные нам литературоведы видят в таком словопотреблении глубокий смысл:

¹ См. специальное исследование о метонимическом эпитете Пушкина: Чхеидзе, 1992.

Неожиданный эпитет Пушкина существует отдельно от конкретного контекста. Это стихи в стихах. Зашифрованный в одном определении образ, который потомки развернут в пространные метафоры. Память о будущем <...> Во всем этом сквозит странная философская картина мира, тотально одушевленного и разъятого на части, каждая из которых важна сама по себе, каждая полна самостоятельной жизни (Вайль, Генис 1991: 50—51).

При всей освоенности приема свежие метонимические эпитеты воспринимаются эмоционально. Они обращают на себя внимание сочетанием алогизма и смысловой компрессии. М. В. Никитин, называя метонимический эпитет контракцией, на примере слов Н. А. Некрасова *зеленый шум*, пишет:

Доля смысла, приходящаяся на единицу выражения, увеличена против средней нормы, сочетания гиперсемантизированы. Однако при этом расплываются принятые в языке нормы соотношения между формулами лексической сочетаемости слов и формулами положенного им смысла (Никитин, 1996: 573—574).

М. В. Никитин в этом случае указывает на опасность нарушения нормы, но в этой цитате можно было бы переставить фрагменты до слова *однако* и после: норма нарушается, а смысл увеличивается.

Рассмотрим несколько примеров из поэзии Бродского, обращая внимание на разные аспекты смысловой компрессии.

Как долго эту боль топить,
захлестывать моторной речью,
чтоб дать ей оспой проступить
на **теплой белизне** предплечья?

(«Загадка ангелу». 1962. I: 192).

Сочетание *на теплой белизне* — результат синестезии — объединения тактильного и цветового признаков, в норме обозначенных двумя сочетаниями: *белое предплечье* и *теплое предплечье*. В этом случае можно видеть и оксюморон: белый цвет считается холодным.

В следующих строчках метонимический эпитет совмещает в себе прямое и переносное значение прилагательного *холодный* — ‘имеющий низкую температуру’ и ‘равнодушный’:

Больше некуда мне поспешать
за бедой, за сердечной свободой.
Остается смотреть и дышать
молчаливой, **холодной природой**¹

(«Вот я вновь принимаю парад...». 1963. II: 239).

Полисемия метонимического эпитета наблюдается и в таком контексте:

Существуют места,
где ничто не меняется. Это —
заменители памяти, **кислый триумф фиксажа**
(«Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова». 1974. III: 52).

Прилагательное *кислый* является элементом термина *кислый фиксаж*. Средство для закрепления фотоотпечатков так и было обозначено на пакетах, в которых оно продавалось. Однако это прилагательное в словосочетании *кислый триумф* представляет собой явный оксюморон, так как переносное значение слова *кислый* — «уныло-тоскливый, выражающий неудовольствие, без всякого подъема, воодушевления (разг.)». Кислое на-

¹ Ср. строчки из стихотворения 1962 г.: *И увижу две жизни / далеко за рекой, / к равнодушной отчизне / прижимаясь щекой* («Ни страны, ни погоста...». I: 209).

строение. Кислое выражение лица» (Ожегов, Шведова, 1992: 280). В образности стихотворения эта полисемия весьма значима для темы унылой неподвижности — того, что позже было названо застоём.

Семантическая диффузность метонимического эпитета обнаруживается в таком контексте:

Чучело перепёлки
стоит на каминной полке.
Старые часы, правильно стрекоча,
радуют ввечеру смятые перепонки.
Дерево за окном — **пасмурная свеча**

(«Октябрьская песня». 1971. II: 426).

Прилагательное *пасмурная* имеет фразеологически ограниченную сочетаемость и в качестве определения свечи может быть перенесено из нормативных сочетаний *пасмурная погода*, *пасмурный день (вечер)*, *пасмурное утро*. Образуется и наречие *пасмурно*. Тогда механизм переноса таков: за окном пасмурно, поэтому пасмурными видятся и дерево, и свеча в метафоре отождествления. Другой механизм перенесения эпитета основан на смежности состояний: *пасмурно — почти темно*. Дифференциальный признак сырости тогда оттеснен на периферию, и возникает оксюморон: темным представлено то, что предназначено для освещения. Третий механизм смещения эпитета связан с нормативно переносным употреблением при обозначении человека (*он какой-то пасмурный сегодня*). В таком случае контекст содержит олицетворение, причем олицетворяются и дерево, и свеча. Понятно, что если образ в поэтическом высказывании можно толковать по-разному, значит, каждое из толкований не исключает других и процитированные строки содержат одновременно несколько тропов.

В «Прощальной оде» рядом находятся два сочетания с метонимическими эпитетами:

Ночь встает на колени перед лесной стеною.
Ищет **ключи слепые** в **связке своей несметной**.
Птицы твои родные громко кричат надо мною.
Карр! Чивичи-ли, карр! — словно напев посмертный

(«Прощальная ода». 1964. II: 14).

Эпитет *слепые* произведен от наречия *вслепую*, эпитет *несметной* — от сочетания *несметное количество*, а не от не существующего в норме сочетания **несметные ключи*. То есть в этом контексте имеется компрессия грамматической производности и двойная компрессия, обусловленная пропуском одного из звеньев смыслообразования. Обратим внимание на выразительную олицетворяющую метафору: *ключи ищет ночь*. Такое скопление способов семантического преобразования соотнесено с сюжетом перехода на «птичий язык» в «Прощальной оде». Вероятно, в этот сюжет заложено утверждение: переход к внешней бессмыслице (глоссолалии) осуществляется через максимальную смысловую нагруженность.

В следующем контексте прилагательное *крахмальных* помещено в позицию анжамбемана:

Ваши дворцы —
местности счастья
плюс самовласть
сердца творцы.

Пенный каскад
ангелов, бальных
платьев, **крахмальных**
крах баррикад

(«Облака». 1989. IV: 66).

В строке *платьев, крахмальных* это прилагательное кажется вполне нормативным и банальным. Запятая такому восприятию не препятствует, поскольку определение может быть обособленным. Но следующие

две строки показывают отнесенность прилагательного *крахмальных* к существительному *баррикад* — в перифразе-сравнении «облака — крахмальные баррикады». При этом прилагательное оказывается мотивированным не только зрительным подобием реалий, но и фонетически — анаграмматическим вхождением слова *крах* в слово *крахмальных*¹. Понятно, что в позиции анжамбемана максимальна интенсивность произнесения и восприятия прилагательного.

Т. М. Николаева провела исследование сравнительной интенсивности произнесения прилагательных и существительных в словосочетаниях — отталкиваясь от гипотезы Р. О. Якобсона, который предположил, что В. Маяковский избегает прилагательных в привычных сочетаниях из-за их подчиненности существительным. Вывод, к которому пришла Т. М. Николаева, таков:

Если первое слово было прилагательным или местоимением, то его общая интенсивность была в 1,5 раза большей, чем если первым словом было существительное. Т. е. словосочетание с изменяемым определяющим оказывалось *ближе к цельному слову*, и потому его начало и отмечалось как сильная точка по интенсивности.

Именно это и было прозрением Р. Якобсона, анализирувавшего стих Маяковского.

*Убирая прилагательные (или не вводя их), Маяковский поднимал вес остальных слов!*² (Николаева, 2009: 127)³.

¹ По выражению Ю. Н. Тынянова, слово «окружается родственною звуковой средой; здесь играет роль и отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп, и применение правила о том, что «идея» может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы» (Тынянов, 1977: 238).

² Графическое выделение курсивом и полужирным шрифтом — Т. М. Николаевой.

³ Маяковский поднимал вес большинства слов еще и графическим способом — лесенкой.

У Бродского в последнем примере интенсивность каждого слова максимальна, что достигается и ритмической выделенностью, и пунктуацией, и порядком слов, и фонетикой анаграммы.

Кроме необычной соотношенности прилагательных с существительными интересно отметить и способы, которыми Бродский обходится без прилагательных там, где они как бы напрашиваются.

Во-первых, это сравнение. Вместо того чтобы назвать лужу большой, Бродский пишет:

Там лужа во дворе, как площадь двух Америк.

Там одиночка-мать вывозит дочку в скверик.

Неугомонный Терек там ищет третий берег

(«Пятая годовщина». 1977. III: 147).

Во-вторых, это образование глаголов, производных от прилагательных, то есть изображение свойств как действий или состояний:

Осенний сумрак листья шевелит

и новыми газетами **белеет**,

и цинковыми урнами **серееет**,

и облаком над улочкой парит.

И на мосту троллейбус тарахтит,

вдали река прерывисто **светлеет**,

а маленький комок в тебе болеет

и маленькими залпами палит

(«Шествие». 1961. I: 93—94);

Стол **пустовал**. **Поблескивал** паркет.

Темнела печка. В раме запыленной

застыл пейзаж. И лишь один буфет

казался мне тогда одушевленным

(«Я обнял эти плечи и взглянул...». 1962. III: 147);

В конце концов, темнота суть число волокон,
перестающих считаться с существованием окон,

неспособных представить, насколько вещь **окрепла**
или **ослепла** от перспективы пепла
и в итоге — **темнеет**, верней — **ровнеет**, точней —
длиннеет.

Незрячесть **крепчает**, зерно **крупнеет**;
ваш зрачок **расширяется**, и, как бы в ответ на это,
в мозгу всюду разгорается лампочка анти-света
(«Снаружи темнеет, верней — синеет,
точней — чернеет...». 1992. IV: 128);

Входит Мусор с криком: «Хватит!» Прокурор скулу
квадратит.
Дверь в пещеру гражданина не нуждается в «сезаме».
То ли правнук, то ли прадед в рудных недрах тачку катит,
обливаясь щедрым недрам в масть кристальными слезами
(«Представление». 1986. III: 300).

В-третьих, образование существительных, производных от прилагательных (номинализация прилагательных) — изображение свойств как субстанций:

Города знают правду о памяти, об **огромности** лестниц
в так наз.
разоренном гнезде, о победах прямой над отрезком.
Ничего на земле нет длиннее, чем жизнь после нас,
воскресавших со скоростью, набранной к ночи курьерским
(«Bagatelle». [1987]. IV: 37).

В этой новой стране непорочный асфальт под ногою,
твои руки и грудь — ты становишься смело другою,
в этой новой стране, там, где ты обнимаешь и дышишь,
говоришь в микрофон, но на свете кого-то не слышишь.
Сохраняю твой лик, устремленный на миг
в **безнадежность**, —
безразличный тебе — за твою уходящую **нежность**,
за твою **одинокость**, за слепую твою **однодумность**,
за смятенье твое, за твою молчаливую **юность**
(«Письмо к А. Д.». 1962. I: 144).

В заключение, возвращаясь к многократному утверждению Бродского, что он следует совету избегать прилагательных, приведу цитату из книги Л. Лосева:

Если бы мы не знали его стихов, а только его высказывания о поэзии, у нас возникло бы абсолютно превратное представление о том, какие стихи пишет Бродский (Лосев, 2006: 7).

Литература

Ахапкин, 2003 — Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский: Глаголы // Поэтика Иосифа Бродского. Сборник научных трудов. Редколлегия: В. П. Полухина, И. Ф. Фоменко, А. Г. Степанов. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. С. 28—38.

Бродский, 2000 — Бродский И. Большая книга интервью. Сост. В. Полухиной. М.: Захаров, 2000. 704 с.

Вайль, Генис, 1991 — Вайль П., Генис А. Родная речь. Уроки изящной словесности. М.: Независимая газета, 1991. 191 с.

Ванслов, 1966 — Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.

Васильев — Васильев В. Л. Психологическая культура прокурорско-следственной деятельности // http://law.vl.ru/analit/show_a.php?id

Гельфонд, 2006 — Гельфонд М. Внерациональное в лирике Бродского: «Строфы» // Грехневские чтения: Сборник научных трудов. Вып. 3. Отв. ред. И. С. Юхнова. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского, 2006. С. 72—77.

Доронин — Доронин А. Бизнес-разведка // http://www.dere.com.ua/library/doronin/gl_003

Зубова, 2007 — Зубова Л. В. Смысловый потенциал эпитета в современной поэзии // Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия: Материалы между-

народной научной конференции (Институт русского языка им. В. В. Виноградов РАН. Москва, 24—28 мая 2007 г.). Ред. Н. А. Фатеева. М.: Институт русского языка РАН, 2007. С. 231—244.

Ковтунова, 1993 — Ковтунова И. И. Принцип неполной определенности и формы его грамматического выражения в поэтическом языке XX века // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Грамматические категории. Синтаксис текста. Отв. ред. Е. В. Красильникова. М.: Наука, 1993. С. 106—153.

Крепс, 1984 — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Анн Арбор: Ардис, 1984. 278 с.

Куллэ, 1996 — Куллэ В. А. Поэтическая эволюция И. Бродского в России (1957—1972). Дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 246 с.

Лосев, 2006 — Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. 544 с.

Маринетти, 1986 — Маринетти Ф.-Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. Л. Г. Андреева. М.: Прогресс, 1986. С. 163—167.

Никитин, 1996 — Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. 760 с.

Николаева, 2009 — Николаева Т. М. Замечательное прозрение Р. Якобсона, или Почему Маяковский избегал прилагательных? // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 123—131.

Ожегов, Шведова, 1992 — Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М.: АЗЪ Ltd, 1992.

Рейн, 2012 — Рейн Е. Поэтически грамотное решение. Интервью Наталье Дардыкиной // Московский комсомолец. № 25946. 24.05.2012. <http://www.mk.ru/culture/interview/2012/05/23/707028-poeticheski-gramotnoe-reshenie.html>

Самойлова, 2012 — Самойлова И. Ю. Индивидуальная картина мира поэта: зрительное восприятие. Иосиф Бродский: проблемы поэтики: Сборник научных трудов и материалов. Ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 84—96.

Селиверстова, 2004 — Селиверстова О. Н. Труды по семантике. М.: Языки славянской культуры, 2004. 960 с.

Служевская, 2000 — Служевская И. Поздний Бродский: путешествие в кругу идей // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. Ред. И. А. Муравьева. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 9—35.

Фоменко, 2002 — Фоменко И. В. О двух особенностях лирики И. Бродского // Фоменко И. В. Три статьи о поэтике: Пушкин. Тютчев. Бродский. Тверь: Изд-во Твер. гос. ун-та, 2002. С. 28—35.

Хазагеров, Ширина, 1999 — Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С. Общая риторика: курс лекций; словарь риторических приемов. Отв. ред. Е. Н. Ширяев. Ростов н/Д: Феникс, 1999. 320 с.

Чехов, 1957 — Чехов А. П. [Письмо А. М. Пешкову] 03.09.1899 // Чехов А. П. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 12. М.: Худож. лит-ра, 1957. С. 340.

Чуковский, 2003 — Чуковский К. И. От двух до пяти // Чуковский К. И. Стихи и сказки. От двух до пяти. М.: АСТ, 2003. 704 с.

Чхеидзе, 1992 — Чхеидзе В. В. Адъективная метонимия в поэзии А.С. Пушкина. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1992. 16 с.

Эйхенбаум, 1986 — Эйхенбаум Б. М. Анна Ахматова: опыт анализа // Эйхенбаум Б. М. О прозе. О поэзии: Сборник статей. Л.: Худож. лит-ра, 1986. С. 374—439.

Якобсон, 1979 — Jakobson R. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским // Jakobson R. Selected writings. The Hague — Paris — New York: Mouton, 1979. Т. 5. Р. 3—121.

Поэма Михаила Крепса «Царевна-лягушка», пародия на Бродского¹

Михаил Крепс² более всего известен как автор первой в мире книги о поэтике Бродского (Крепс, 1984-а; Крепс, 2007). Кроме того, опубликованы его филологические исследования (Крепс, 1994-б; Крепс, 1986-а) и несколько поэтических сборников (Крепс, 1986-б; Крепс, 1987; Крепс, 1992; Крепс, 1995), а также сборников палиндромов (Крепс, 1993; Крепс, 2012).

Из филологических работ, анализирующих стихи Крепса, мне известны только кандидатская диссертация Н. Е. Шанявской (Шанявская, 2012), статьи этого автора (Шанявская, 2010-а; Шанявская, 2010-б; Шанявская, 2011 и др.) и статья С. Слепухина (Слепухин, 2012).

Поэма «Царевна-лягушка» впервые опубликована в 1990 г. (Крепс, 1990), затем перепечатана в 1996 г. (Крепс, 1996) То, что текст «Царевны-лягушки» — пародия на Бродского, отражено в библиографии: (Липидус. 1999: 160). А. Я. Липидус указывает, что это пародия на стихотворение «Пятая годовщина», но, как я постараюсь показать, это пародия далеко не только на одно произведение. Крепс пародирует поэтику Бродского в разных ее проявлениях — не только ритмическом, но

¹ Статья опубликована: Зубова, 2015.

² Михаил Крепс (24 июля 1940, Ленинград — 8 декабря 1994, Бостон) окончил филологический факультет Ленинградского университета. Преподавал английскую литературу в Ленинградском педагогическом институте. С 1974 г. жил в Америке, был профессором русского языка и литературы в Бостоне.

и лексическом, стилистическом, синтаксическом, фонетическом, образном.

Конечно, возможно, что пародия была написана гораздо раньше ее первой публикации, но с большой долей вероятности можно предположить, что всё же после работы над книгой «О поэзии Иосифа Бродского».

В любом случае, особенности поэтики Бродского не только хорошо отражены Крепсом, но и подробно проанализированы и сформулированы им.

Замечу, что в собственных стихах Крепс не подражает стилю Бродского (хотя И. Кручик считает иначе — Кручик, 2002). Конечно, общность некоторых образов наблюдается, изредка встречаются и совпадения поэтических приемов, однако в большинстве текстов Крепс совершенно независим от Бродского.

Ю. Н. Тынянов писал:

Все методы пародирования, без изъятия, состоят в изменении литературного произведения, или момента, объединяющего ряд произведений (автор, журнал, альманах), или ряда литературных произведений (жанр) — как системы, в переводе их в другую систему (Тынянов, 1977: 294);

...при столкновении с отдельными фактами вовсе не легко решить каждый раз — где подражание, где пародия (Тынянов, 1977: 292).

Поэма Крепса травестирует тексты Бродского со знанием и любовью.

В первой части анализа поэмы рассмотрим некоторые внешние приемы поэтики как самые заметные элементы пародии Крепса — в соотношении с теоретическими положениями книги «О поэзии Иосифа Бродского», во второй части обратимся к мифологической основе фольклорной сказки с намерением показать глубинную связь метафизики Бродского с мифологи-

ческой метафизикой — в том пародийном отражении, которое свойственно сказке Крепса.

Как сформулировал Ю Тынянов,

простейший и сильнейший метод стихотворной пародии <...> — пародия интонационная или же мелодическая (Тынянов, 1977: 301).

Это очевидно в тексте Крепса. Вот, например, начало поэмы:

Царевича стрела летит из арбалета
Туда, где баловень¹ болотного балета
На корточках сидит, надеждой не согрета.
Стрелу стремится ко дну, подобно милым фразам,
Дочь тины на крути косит надутым глазом,
Ей надоело быть бесплатным водолазом.
Не лучше ли в тени на глиняной замазке
Влачить младые дни и строить ряске глазки,
Чем ждать развязки в полурусской сказке?
Не лучше. И летит звезда болот балета
Вся в пятнах золотых и ультрафиолета
Девическим «бултых!» кладя почин либретто.²

Достаточно вспомнить такие строчки Бродского с похожим ритмом и системой рифм:

Мелькает белая жилетная подкладка.
Мулатка тает от любви, как шоколадка,
в мужском объятии посапывая сладко.
Где надо — гладко, где надо — шерсть

(«1867». 1975. III: 4)³;

¹ Примечание М. Крепса: «Список редких слов <...> *Баловень* ж. р. — та, кому везет. Ср.: баловень судьбы» (Крепс, 1996: 206).

² Все цитаты из поэмы М. Крепса «Царевна-лягушка» приводятся по изданию: Крепс, 1996.

³ Кстати, именно М. Крепс отметил, что это ритм одесской блатной песни «На Дерibasовской открылася пивная...» (Крепс, 1984-а: 135).

Но подчиняясь польской пропаганде,
он в Кракове грустил о фатерланде,
мечтал о философском диаманте
и сомневался в собственном таланте.
Он поднимал платочки женщин с пола.
Он горячился по вопросам пола.
Играл в команде факультета в поло

(«Два часа в резервуаре». 1965. II: 137).

Рифма Бродского — предмет серьезного анализа в книге Крепса. Он пишет:

Именно тогда поэт становится новатором рифмы, когда она становится органической чертой его стиля, то есть задействована не в каких попало, а в его лучших поэтических контекстах (Крепс, 1984-а: 8).

Виртуозные рифмы у Крепса, как и у Бродского, формируют сюжет в образах, типичных для Бродского, соединяют эти образы и ведут в глубину мировосприятия, свойственного Бродскому. Особенно выразительно это можно продемонстрировать на таких фрагментах:

Не лучше ли в тени на глиняной **замазке**
Влачить молодые дни и строить **ряске глазки**,
Чем ждаться **развязки** в полурусской сказке?

<...>

Отца после **венца** я **ублажу** служеньем,
Сердца гостей **дворца** **сражу** телосложением
И **поражу** **лица** необщим выраженьем».

<...>

Готовясь после **щей** идти на танцы-жманцы,
Пуховкой жирных лиц запудривают глянца,
Горят в тени **хрящей прыщей** протуберанцы.

<...>

Тем часом по **нуже** муж будучи в отлучке
Решился в **кураже** спалить лягушью штучки:
На месте **неглиже** — четыре пепла кучки.

В книге Крепс подробно говорит о новаторском характере и о значении составных рифм Бродского:

Составная рифма, например, известная русской поэзии как в виде каламбура (Мятлев, Минаев), так и в различных других вариантах, а в начале двадцатого века широко употреблявшаяся поэтами-футуристами, становится у Бродского одной из примет его стиля. Однако дело не в том, что она употреблялась или была известна до Бродского и что не он ее выдумал, а в том, что впервые за всю историю русской поэзии она перестала восприниматься как некий экзотический и чужеродный элемент (Крепс, 1984-а: 8);

составная рифма Бродского тем и интересна, что неинтересна, в ней нет лихой сногшибательности ее старших сестер, ибо она органична и ненавязчива — одна из возможностей среди десятка других возможностей, использование ее ненарочито и совсем не всегда подчеркивается ее регулярной встречаемостью в регулярных местах. Более того, не в ней дело, а в смысловых ходах контекста, важность и серьезность которого не позволяет вниманию отвлечься и думать о форме, отчего изощреннейшие технические достижения Бродского (и не только в области рифмы) остаются незамеченными, о них не думают, как не думают ни о планах, ни о кирпичах великолепного здания, называя все незамеченное достойным словом гармония (Крепс, 1984-а: 10).

Составные рифмы в поэме «Царевна-лягушка» тоже виртуозны:

В глухую ночь уйду в резиновом **плаще я**,
Ты будешь слезы лить, по мне в лице **тощца**,
И **выть, вотще ища** иглу в яйце **Кощца**».

Так думал блат рапсод полей и рек, а как вы?
Ужели не мила вам дочь земли и аквы?
Не попадете ли с сим тезисом **впросак вы?**

Кроме того, у Крeпса встречаются скрытые образопорождающие рифмы: *Приятно лепеча, пьет за гостей без злости* (ср.: *гость — злость*); *с осанкой гордой в хорде* (ср.: *гордо — хорда*).

В филологической книге Крeпса большое внимание уделяется такому аспекту новаторства Бродского, как отказ «от стилистически дифференцированного языка поэзии» (Крeпс, 1984-а: 7), и это явление Крeпс связывает с влиянием английских метафизиков XVIII в.:

Для поэта-метафизика образность перестала служить целям иллюстративности и орнаментальности, она стала мощным аналитическим инструментом, способствующим движению мыслительного процесса, аргументации положений, оправданию парадоксальных суждений. <...> У него не было высоких, низких, непоэтических или вульгарных сфер в применении к поэзии, ибо не только эстетическое, но все происходящее вокруг и внутри него было темой, источником и материалом его поэтического видения. Отсюда сравнения и метафоры метафизиков из различных областей человеческой деятельности, традиционно исключавшихся из сферы эстетического — геометрии, географии, (ал)химии, астрономии, медицины, быта, купли-продажи, секса и т. д., отсюда же отказ от деления языка на высший, средний и низший стили, рассмотрение его как логически-точного и эмоционально-правдивого средства человеческого общения (Крeпс, 1984-а: 70).

На первый взгляд, стилистические особенности языка Бродского, определяемые его обращенностью к метафизике, приходят в резкое противоречие с условно бытовым контекстом сказки как чтения для детей.

Но внутренне текст Крепса в очень большой степени связан с метафизикой Бродского и метафизикой мифологического архетипа (коллективного бессознательного по К. Юнгу), о чем речь пойдет во второй части статьи.

Приведу некоторые примеры, естественно, не перечисляя всех случаев контрастной стилистики.

Термины в сказке Крепса оказываются рядом с экспрессивным просторечием, романтической и публицистической риторикой:

Пока в **груди болот** скрывает ряска ранку,
Иван сквозит зрачком стоячих вод посланку,
Готовый на уход в **глухую несознанку**.
Но поздно. **Враскоряк** и с **веским аргументом**
Во рту **сестра коряг** к нему, блестя **пигментом**,
Скок! и по-русски бряк! с лягушачьим акцентом:
«Теперь я вам жена, и **кончим с этим делом**,
Я буду вам **верна душой** и скользким телом,
Предел тем положа **разгулам оголтелым**».

Термины встречаются в стилистически контрастных рифмах:

Несется щучья дочь с осанкой гордой в **хорде**,
Кощеево яйцо таща в противной **морде**;

в составе конструкций экспрессивного синтаксиса рядом с поэтическими архаизмами:

Ужели не мила вам дочь земли и **аквы?**
Не попадете ли с сим тезисом **впросак вы?**

Традиционные поэтизмы (как лексические, так и синтаксические) тоже соседствуют с экспрессивным и социальным просторечием:

и в пепел **очи вперя**.
<...>

Влачить молодые дни и строить **рыске** глазки.

<...>

Теперь я вам жена, и кончим с этим делом.

Во всей этой стилистической какофонии некоторые слова относятся одновременно к разным, иногда противоположным стилистическим пластам. Например, слово *твари* употреблено и как бранное, и как библейское высокого стиля — в строках

К знакомой бороде воды и леса **твари**
Шли, обратив в беде клюв, мордочки и хари;

слово *любовник* имеет и современное значение, и то, которое свойственно языку литературной классики XVIII—XIX вв.:

Пока камин до дыр мнет кочерыжкой крошка,
Иван живет как сыр в избе на курьих ножках
С заморскою ягой в отрыжках и окрошках.
Души не чая в нем, с пришельцем ведьма ладит.
«Такого днем с огнем!» Сама, однако, гладит
Паршивого кота, который принцу гадит.
Над грязною каргой витает грозный фатум:
Любовник-хвост-трубой ей ставит ультиматум:
Царевич с глаз долой пусть катит самокатом!

Типичными для поэтики Бродского являются снижающие тропы — сравнения, метафоры, метонимия. Например, и предметом, и образом сравнения у Бродского часто становились зубы:

я, прячущий во рту
развалины почище Парфенона
(«В озерном краю». 1972);

Она любила целоваться. Рот
напоминал мне о пещерах Карса
(«Из “Школьной антологии”». 1966—1969);

Средизимнее море шевелится за огрызками колоннады,
как соленый язык за выбитыми зубами

(«Деревянный лаокоон, сбросив на время
гору с... ». 1975—1976)¹.

Зубы как предмет сравнения изображаются и
Крепсом:

С зубами, как колки в открытом клавиборе,
Несется щучья дочь с осанкой гордой в хорде,
Кощеево яйцо таща в противной морде.

Не забыты и протуберанцы. В ранних стихах Бродского их образ вполне романтичен:

Нам нравится распускаться.
Нам нравится колоситься.
Нам нравится шорох ситца
и грохот протуберанца

(«Стихи о принятии мира». 1958)².

У Крепса протуберанцы появляются в снижающей
генитивной метафоре с астрономической образностью:

С костями в рукавах, хихича беззаботно,
Соперницы галдят, закусывая плотно,
Смотреть на их размах подруге ветра рвотно.
Готовясь после щей идти на танцы-жманцы,
Пуховкой жирных лиц запудривают глянца,
Горят в тени хрящей прыщей протуберанцы.

Если в стихотворении Бродского протуберанцы
грохочут (вероятно, фонетический образ слова вызвал
звуковую метафору вопреки этимологическому и тер-

¹ Бродский, 2011: 365. Текст приводится по этому изданию из-за разночтений с основным источником.

² Бродский, 1992: 20.

минологическому значению слова¹, то в пародии Крeпса слово *протуберанцы* употребляется хоть и крайне гиперболчно, но реалистически — о том, что вздувается).

Снижающую функцию у Крeпса Бродского выполняет и словообразование, например:

Набив икрой с яйцом завистливые **ртишки**,
Согретые винцом крикливые пустышки
Ее движенья повторяют, как мартышки;

Поймав в тугой капкан иль вздернув на наживку,
Он зверя отпускал, даря ему **оливку**,
А мог бы полоснуть иль съездить по загривку.

К словоформе *оливку* Крeпс дает примечание, указывающее на оливковую ветвь как символ славы.

Но, говоря о снижении, интереснее отметить в тексте Крeпса другое: метаязыковое образное высказывание о самом приеме снижения в начале поэмы:

Царевича стрела летит из арбалета
Туда, где баловень болотного балета
На корточках сидит, надеждой не согрета.
Стрелу стремит ко дну, подобно милым фразам,
Дочь тины на круги косит надутым глазом...

Сколь характерны аналогичные метаязыковые высказывания для Бродского, хорошо показано в диссертации Дениса Ахапкина (Ахапкин, 2002). А именно *милыми* Бродский называл стихи (в стилизации под XVIII век), кириллицу:

милые стихи, в вас сердце
я свое вложил. Коль в Лету
канет, то скорбеть мне первую

(«К стихам». 1967. II: 191);

¹ Протуберанец (от лат. *protubero* — ‘вздуваюсь’) — «плазменное образование — громадный выступ в солнечной короне» (Ожегов, Шведова, 1992: 645).

амальгама зеркала в ванной прячет
сильно сдобренный **милой кириллицей** волапюк
и совершенно секретную мысль о смерти

(«Барбизон Террас». 1974. III: 62).

В книге «О поэзии Бродского» большое внимание уделено анализу перифраз¹ — он занимает 15 страниц. Приведу фрагмент:

Парафраза как поэтический прием ведет свое начало от древнегреческой и римской поэзии <...> парафраза была регулярным приемом поэтики классицизма. Встречается она и в русской поэзии 18 века. У Ломоносова, например, находим такие парафразы, как «земнородных племя» (люди), «владычица российских вод» (Нева), «твари обладатель» (Бог) <...>. В русской поэзии 19 века отдельные примеры парафразы можно найти почти у каждого поэта, однако ни у одного из них этот стилистический прием не является сколько-нибудь нарочитой повторяющейся индивидуальной чертой стиля. Здесь я говорю, конечно, не о языковых парафразах, как, например, «корабль пустыни», и не парафразах-клише литературного направления: «узы Гименея» <...> а о парафразах авторских, оригинальных, ни у кого из других поэтов не встречающихся и читателю неизвестных <...> Парафраза обычно определяется как стилистический прием замены простого слова или фразы описательной конструкцией, а семантически — как выражение окольным путем того, что могло бы быть сказано просто <...> Цели такого окольного выражения могут быть разными, но результат один — читателю предлагается разрешить своеобразный род маленькой загадки, в результате которой он поймет смысл выражаемого в тексте. <...> Парафраза — прием, бросающий вызов читателю, заставляющий его думать (Крепс, 1984-а: 55).

¹ Крепс называет перифразы парафразами.

У Крепса вся поэма пронизана перифразами, совершенно не характерными для фольклорного текста, но в высшей степени свойственными поэзии Бродского. При этом в поэме Крепса, как и у Бродского, перифразы являются и элементами возрожденной поэтической традиции высокого стиля, и способом обзывания.

Вот как именуются персонажи поэмы-сказки:

лягушка: *баловень болотного балета, дочь тины, звезда болот балета, сестра коряг, жертва плена, *подруга ветра¹, щучья дочь², *болотная лада;*

царевич: *Отцовских воль холуй, *стрелок-марала, герой баллады;*

царь: *седой коронотряс;*

баба Яга: **грязная карга, *костяная нога (единственная в тексте сказочная формула);*

кот: *Любовник-хвост-трубой;*

Кошей: **отец дубрав;*

рассказчик: *блат рапсод полей и рек, ласк рапсод.*

В поэме Крепса загадочность перифраз иногда усугубляется их нарочитой синтаксической неопределенностью, например при измененном порядке слов: *Один лишь ласк рапсод не пьет и не рыдает* (рапсод ласк или не пьет ласк?); неопределенность возникает при контаминации, т. е. при смешении двух сочетаний: *звезда болот балета*, при структурно неясном отнесении прилагательного: *врагу кошачьему* (сам кот враг, или царевич — враг кота, или есть еще какой-то другой враг кота?).

Для поэзии Бродского характерен затрудненный синтаксис:

Постоянная черта поэзии Бродского — исключительно резкий конфликт между ритмом и синтак-

¹ В этом перечне звездочкой обозначены перифразы, которые в поэме употребляются в косвенных падежах.

² Слово *щучья* созвучно слову *сучья* — ср.: *сукин сын*.

сисом, выраженный в переносах, инверсиях, разрывах синтагматических связей и т. п. (Венцлова, 2002: 115);

Бывают фразы с непроизносимым порядком слов. Существительное от своего глагола или атрибута порой отодвигается на неосмысляемое, уже не улавливаемое расстояние; хотя формально имеется согласование, но до смысла нелегко доискаться <...> Сколько искрученных, исковерканных, раздёрганных фраз — переставляй, разбирай (Солженицын, 1999: 184).

Бродский действительно предлагает переставлять и разбирать. Вот некоторые примеры измененного порядка слов в его стихах:

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

(«Узнаю этот ветер, налетающий на траву...».
1975. III: 127);

Вижу одно: с кем-то стоит, губы раскрыты.
Не разглядеть — дева, старик? — в точности лика.
Что тут скорбеть? Вот и достиг сходства велика.
Вот тебе месть: сам разгляди сразу два зайца.
Тщишься расчесь, милый, поди, с кем оказался?

(«Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром».
1967)¹.

М. Крепс в филологическом исследовании не анализирует инверсию у Бродского, но явно компенсирует это пародией.

¹ Бродский, 1992: 10.

Текст Крепса начинается с простой инверсии *Царевича стрела летит из арбалета*, а затем этот прием усложняется:

Пока в груди болот скрывает ряска ранку
<...>
Застольная сидит, разинув рот, орава
<...>
Пуховкой жирных лиц запудривают глянца
<...>
Костей, летящих в глаз, цари не очень любят
<...>
На месте неглиже — четыре пепла кучки
<...>
Теперь ждет, карась, тебя меня потеря!
<...>
Так думал блат рапсод полей и рек
<...>
Один лишь ласк рапсод не пьет и не рыдает.

Строка *Пока в груди болот скрывает ряска ранку* задает такую загадку: *в груди болот или ранку груди?*),

В строке *Костей, летящих в глаз, цари не очень любят* инверсия порождает грамматический сдвиг, связанный с категорией одушевленности (в правильно выстроенной отрицательной конструкции *не любят костей* родительный падеж нормативен, а при том порядке слов, который мы наблюдаем у Крепса, глагол-сказуемое и отрицательная частица отодвинуты от существительного *костей* на значительное расстояние. Поэтому слово *костей* сначала воспринимается как винительный падеж одушевленного существительного). Последовательности *четыре пепла; пуховкой жирных лиц; тебя меня потеря* тоже сбивают с толку, создавая комический эффект: текст сначала воспринимается как абсурдный, а затем как осмысленный.

В самом начале филологического исследования Крепс говорит: «Бродский — злейший враг банально-

го». И в пародии подтверждает это целой серией разнообразных приемов, разрушающих клише:

- он осовременивает сказочный атрибут — волшебный клубок: *Карга стрелку в ладонь сует моток мотехера;*

- изменяет падеж слова из устойчивого сочетания и деконструирует наречие: *Отцовских воль холуй застыл в немом бельмесе: / Невеста в платье струй с стрелой наперевесе;*

- вводит натуралистический эпитет в идиому: *Я буду вам верна душой и скользким телом;*

- превращает устойчивое сочетание в имя собственное, изменяя при этом грамматическую структуру исходного сочетания: *Над ухом мужниным звенит как Дарвалдая;*

- создает каламбурно-двусмысленные контексты — со словом *самоотдача*: *Перехитрив каргу ценой самоотдачи, со словом колена* (элементом идиомы и названием части тела): *Во все глаза глядят, какие жертва плена / Начнет выкидывать в их сторону колена.*

У Бродского в его эротической образности (а на самом деле далекой от эротики, как показал Лев Лосев — Лосев, 1995) колено упоминается весьма выразительно:

Я считал, что лес — только часть полена.

Что зачем вся дева, раз есть **колено**

(«Я всегда твердил, что судьба — игра...». 1971. II: 427);

Дева тешит до известного предела —

дальше локтя не пойдешь или **колена**

(«Письма римскому другу /из Марциала/». 1971. III: 10);

и мысль Симонида насчет лодыжек

избавляет на миг каленый

взгляд от обоев и ответвлений

боярышника: вид **коленей**

всегда недостаточен. Тем дороже
тело, что ткань, его скрыв, похоже
помогает скользить по коже

(«Эклога 5-я /летняя/». 1981. III: 225).

Строка Крепса *И поражу лица необицим выраженьем* из речи лягушки иронически переосмысливает цитату *Но поражен бывает мельком свет / Ее лица необицим выраженьем* — слова Евгения Баратынского, одного из самых любимых поэтов Бродского. У Баратынского эти слова относились к Музе¹, но затем превратились в риторический стереотип, применяемый к любому объекту.

Характерно, что даже глагол *тосковать*, привычно уместный для любовных сюжетов, Крепс заменяет деепричастием-неологизмом:

Тем часом по нуже муж будучи в отлучке
Решился в кураже спалить лягушьи штучки:
На месте неглиже — четыре пепла кучки.
Под утро возвратясь и в пепел очи вперя:
«Что сделал ты вчерась, неумная тетеря!
Теперя ждет, карась, тебя меня потеря!
В глухую ночь уйду в резиновом плаще я,
Ты будешь слезы лить, по мне в лице **тощя**,
И выть, вотще ища иглу в яйце Кощя».

Изыщество замены состоит и в том, что Крепс обновляет забытую этимологическую связь между словами *тосковать* и *тощий* (ср. синонимию *тосковать* —

¹ Не ослеплен я музою моею: / Красавицей ее не назовут,
/ И юноши, узрев ее, за нею / Влюбленною толпой не побегут. /
Приманивать изысканным убором, / Игрою глаз, блестящим разговором /
Ни склонности у ней, ни дара нет; / Но **поражен** бывает мельком свет /
Ее лица необицим выраженьем, / Ее речей спокойной простотой; /
И он, скорей чем едким осуждением, / Ее почитит небрежной похвалой (Баратынский. «Муза»).

сохнуть), и в том, что рифменная производность деепричастия от падежной формы *Кощея* совпадает с семантической производностью: Кощей всегда изображается очень худым, потому что это имя означает 'костлявый'.

Одним из выразительных способов разрушения клише является фразеологический эллипсис (сокращение идиомы до обрывка — лексического сигнала). Примеры такого эллипсиса у Бродского:

Классический балет! Искусство лучших дней!
Когда шипел ваш грог, и **целовали в обе**,
и мчались лихачи, и пелось бобэоби,
и ежели был враг, то он был — маршал Ней

(«Классический балет есть замок красоты...».
1976. III: 114);

Каждый охотник знает, где сидят фазаны, — в лужице
под лежачим

(«Деревянный лаокоон, сбросив на время
гору с...». 1975—1976. III: 130).

Крепс доводит фразеологический эллипсис до абсурда:

Пока камин до дыр мнет кочерыжкой крошка,
Иван **живет как сыр** в избе на курьих ножках
С заморскою ягой в отрыжках и окрошках.
Души не чая в нем, с пришельцем ведьма ладит.
«**Такого днем с огнем!**» Сама, однако, гладит
Паршивого кота, который принцу гадит.

Впрочем, словоупотребление, которое возникает в результате сокращения устойчивых сочетаний, склонно к абсурду и в общеупотребительном языке, что, кстати, отражено и Бродским:

Жизнь не медаль, видная нам словом и бюстом.
В жизни есть даль, близкая снам, чуждая чувствам
злым и благим, где **ни ногой** Бог и свобода.
Что до богинь, в деве нагой зрим антипода

(«Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром».
1967)¹.

К выражению *живет как сыр* я еще вернусь в связи с мифологией и метафизикой.

Разрушение клише можно наблюдать и в конце сказки, написанной Крепсом:

Один лишь ласк рапсод не пьет и не рыдает,
Он от толпы ни од, ни льгот не ожидает.
Что в рот одним течет, другим не попадает.

Финальная формула фольклорных текстов такова (с незначительными вариациями): *И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, а в рот не попало*. Крепс, воспроизводя поэтику Бродского, устраняет из этого высказывания форму 1-го лица (ср. у Бродского *Имярек, Ваш покорный слуга* и прочие замены местоимения я).

Далее рассмотрим мифологический и метафизический аспекты поэмы-сказки Крепса в связи с основными образами пародии и соответствующими мотивами и образами в произведениях Бродского². Царевна-лягушка в поэзии Бродского встречается в таком контексте:

Мы не пьем вина на краю деревни.
Мы не ладим себя в женихи царевне.
Мы в густые щи не макаем лапоть.
Нам смеяться стыдно и скушно плакать.

<...>

¹ Бродский, 1992: 7.

² Разумеется, речь не идет о том, что лягушка, стрелок, Кощей, — основные образы у Бродского. В данном случае выбор контекстов задан структурой поэмы-сказки Крепса.

Нам звезда в глазу, что слеза в подушке.
Мы боимся короны во лбу лягушки¹,
бородавок на пальцах и прочей мрази.
Подарите нам тюбик хорошей мази

(«Песня невинности, она же — опыта». 1972. III: 34);

Взбаламутивший море
ветер рвется как ругань с расквашенных губ,
в глубь холодной державы,
заурядное до-ре-
ми-фа-соль-ля-си-до извлекая из каменных труб².

Не-царевны-не-жабы
припадают к земле,
и сверкает звезды оловянная гривна.

И подобье лица
растекается в черном стекле,
как пощечина ливня

(«Литовский ноктюрн:
Томасу Венцлова». 1974. III: 48).

Эти два фрагмента показывают, что Бродский воспроизводит семиотическую двойственность образа лягушки:

¹ Обратим внимание на сочетание *во лбу* в строке *Мы боимся короны во лбу лягушки*. О короне так не говорят, русская фразеология указывает, что словом *корона* замещено слово *звезда* (*Вот идет молва правдива: / За морем царица есть, / Что не можно глаз отвести: / Днем свет божий затмевает, / Ночью землю освещает, / Месяц под косой блестит, / А во лбу звезда горит.* — А. С. Пушкин. «Сказка о царе Салтане»). Есть вероятность, что строка Бродского имеет фрейдистский подтекст, так как слово *звезда* — известный в кругу Бродского намек на obscene рифму. Слово *лоб* в таком контексте может быть понято как *лобок*, а корона, которой боятся юноши, — как *vagina dentata*.

² Ср. строки В. Маяковского: *А вы ноктюрн сыграть могли бы / На флейте водосточных труб?* («А вы могли бы?»).

В различных мифопоэтических системах функции Л.[ягушки], как положительные (связь с плодородием, производительной силой, возрождением), так и отрицательные (связь с хтоническим миром, мором, болезнью, смертью), определяются прежде всего ее связью с водой, в частности с дождем (Топоров, 1980: 614).

Значение образов воды в поэтике Бродского — как воплощенного времени — давно и подробно проанализировано (например, Келебай, 2000; Александрова, 2005).

В поэзии Бродского встречается немало и других образов, на которые опирается поэма Крепса. Некоторые из них непосредственно связаны с центральным персонажем — лягушкой¹:

Бродский часто пишет о своей принадлежности к пространству болот, причем болота — это и метонимия географического расположения Петербурга-Ленинграда, и метафора застоя² как смерти. Болота фигурируют в обращении к Баратынскому и в воспоминаниях Бродского о севере России:

Я родился и вырос в **балтийских болотах**, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
бьющийся между ними, как мокрый волос

(«Я родился и вырос в балтийских болотах,
подле...». 1975. III: 131);

Спрячь и зажми мне рот!
Пусть при взгляде вперед

¹ Я имею в виду тематическую смежность, а не контекстуальную связь в поэзии Бродского.

² Имеется в виду застой в самом широком смысле, а не только в смысле идеологического клише второй половины 80-х годов.

мне ничего не встретить,
кроме **желтых болот**.
В их купели сырой
от взоров нескромных скрой
след, если след оставлю,
и в трясиину зарой

(«К северному краю». 1964. II: 33);

И я — достаточно увяз
в болотах местных

(«Румянцевой победам». 1964. II: 57);

Как сказано у поэта, «на всех стихиях...»
Далеко же видел, сидя в родных болотах!
От себя добавлю: на всех широтах

(«К Евгению». 1975. III: 127);

Ты забыла **деревню, затерянную в болотах**
залесенной губернии, где чучел на огородах
отродясь не держат — не те там злаки,
и дорогой тоже всё гати да буераки

(«Ты забыла деревню, затерянную
в болотах...». 1975. III: 100)¹.

Слова *ряска, коряги* — тоже из лексики Бродского:

И вдруг все увидели ясно
(царила вокруг жара):
чернела **в зеленой ряске**,
как дверь в темноту, дыра

(«Холмы». 1962. I: 215);

Бронзовый осьминог
люстры в трельяже, **заросшем ряской**,

¹ Бродский, 2011: 366

лижет набрякший слезами, лаской,
грязными снами сырой станок

(«Лагуна». 1973. III: 44);

О, водоемы лета! Чаще
всего блестящие где-то в чаще
пруды или озёра — части
воды, окруженные сушей; шелест
осоки и камышей, **замшелость**
коряги, нежная ряска, прелесть

желтых кувшинок, бесстрастность лилий,
водоросли — или рай для линий

(«Эклога 5-я /летняя/». 1981. III: 222);

Я бы заячьи уши пришил к лицу,
наглотался б в лесах за тебя свинцу,
но и в черном пруду **из дурных коряг**
я бы всплыл пред тобой, как не смог «Варяг»

(«То не муза воды набирает в рот...». 1980. III: 196).

У Крепса лягушка размышляет:

Не лучше ли в тени на глиняной замазке
Влачить молодые дни и **строить ряске глазки**,
Чем ждать развязки в полурусской сказке?

В поэзии Бродского выражение *строить глазки* есть в таком контексте:

Я вижу в стекле себя холостого.
Я факта в толк не возьму простого,
как дожил до от Рождества Христова
Тысяча Девятьсот Шестьдесят Седьмого.
Двадцать шесть лет непрерывной тряски,
рытья по карманам, судейской таски,

ученья строить Закону глазки,
изображать немого

(«Речь о пролитом молоке». 1967)¹.

Сопоставим фрагменты из текстов Крепса и Бродского, имея в виду явное стилистическое сходство, по крайней мере в рифмах. В обоих случаях персонажи строят глазки, глядя на свое отражение. Но что общего по смыслу может быть у ряски и закона? Во-первых, и у Крепса, и у Бродского это образы застоя — стоячей воды и незыблемости закона, во-вторых, образ некоей завесы, под которой скрывается сущность явления (ряской покрыта вода, законом ограничена свободная жизнь). Слово *ряска*, собственно, по своей этимологии и означает завесу — это уменьшительное образование от слова *ряса*, тот же первоначальный образ завесы имеется и в слове *ресницы* (по старой орфографии — *рясницы* — обратим внимание на тематическую смежность корня *ряс-* с глазами). Ряса — облачение священника, похожую ритуально-знаковую функцию выполняет мантия судьи.

У Крепса выражение *строить глазки* связано, конечно, с пучеглазостью лягушки. Возможно, основой такого образа являются строки Бродского:

Сумма красивых и некрасивых,
удаляясь и приближаясь, в силах
глаз измучить почище синих

и зеленых пространств. **Окраска**
вещи на самом деле **маска**
бесконечности, жадной к деталям. Масса,
увы, не кратное от деленья
энергии на скорость зренья
в квадрате, но ощущение тренья

¹ Бродский, 2011: 254—255.

о себе подобных. **Вглядись в пространство!**
в его одинаковое убранство
поблизости и вдалеке! в упрямство,
с каким, независимо от размера,
зелень и голубая сфера
сохраняют колер. Это — почти что вера

(«Эклога 5-я /Летняя/». 1981. III: 220).

Но если ряска и коряги тематически-ассоциативно связаны с болотами, то связь болота и балета — связь поэтически-ассоциативная, основанная на созвучии, диссонансной рифме *болота — балета*.

М. Крепс привлекает образы балета, опираясь не только на рифму, но и на упоминание классического балета и разнообразных танцев у Бродского:

Кордебалет проворных
бабочек, повинуюсь невидимому смычку,
мельтешит над заросшей канавой, не давая зрочку

ни на чем задержаться

(«В Англии». 1976. III: 165);

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот **кордебалет**

(«На смерть Т. С. Элиота». 1965. II: 115);

с колесом георгина, буксующим меж распорок,
как расхристанный локомотив Боччони,
с **танцовщицами-фуксиями** и с еще не
распустившейся далией

(«В Англии». 1976. III: 163);

И если что-нибудь взлетало в воздух,
то был не мост, а **Павлова** была

(«Классический балет есть замок красоты...». 1976. III: 114);

Ну, что тебе приснилось, не темни!»

«А, все это тоскливо и постыло...

Ты лучше посмотрел бы на огни.

«Ну, тени от дощатого настила...»

«Орлова! и **Уланова в тени...**»

«Ты знаешь, как бы кофе не остыло»

(«Горбунов и Горчаков». 1965—1968. III: 266).

Возможно, что связь танца Василисы, в которую превратилась лягушка, с балетными образами Бродского представлена у Крепса гораздо глубже, чем на уровне танцевальной образности и на уровне текстопроявляющей фонетики.

Этимологически слово *лягушка* произведено от слова *ляга* — ‘ляжка, бедро’ (ср.: *лягать*) (Фасмер, 1986: 549). В стихотворении Бродского о балете — «Классический балет есть замок красоты...» (1976), посвященном Михаилу Барышникову, есть такой фрагмент, в котором вульгаризм *ляжек*, фонетически усиленный словом *ляжешь*, содержит потенциальный образ лягушки, возможно, и проявленный Крепсом:

В имперский мягкий плюш мы втискиваем зад,
и, **крылышкуя**¹ **скорописью ляжек,**
красавица, с которой не ляжешь,
одним прыжком выпархивает в сад

(III: 114).

¹ *Крылышкуя* — слово из стихотворения В. Хлебникова «Кузнечик»: *Крылышкуя золотописьмом / Тончайших жил, / Кузнечик в кузов пуза уложил / Прибрежных много трав и вер. / «Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер. / О, лебедиво! / О, озари!*

В стихах Бродского упоминается и Кощей (в контексте с названиями танцев), причем это слово притягивает выразительные созвучия-аллитерации:

Ночной кислород
наводняют помехи, молитва, **сообщенья**
о погоде, известия,
храбрый **Кощей**
с округленными цифрами, гимны, фокстрот,
болеро, **запрещенья**
безымянных **вещей**

(«Литовский ноктюрн:
Томасу Венцлова». 1974. III: 53);

В провалах памяти, в ее подвалах,
среди ее **сокровищ** — палых,
растаявших и проч. (**вообще их**
ни при кощеях

не **пересчитывали**, ни, тем паче,
позднее) среди этой сдачи
с **существования**, приют нежесткий
твоею тезкой

неполною, по кличке Муза,
уже готовится. Отсюда, муха,
длинноты эти, эта как бы свита
букв, алфавита

(«Муха». 1985. III: 287).

Та же аллитерация встречается у Бродского и безотносительно к Кощею:

Кесаря мощь **кóпья** о **плащ нощи** иступит,
воинству **рощ**, воинству **чаш** цифрой уступит
(«Подражание сатирам, сочиненным Кантемиром».
1967)¹.

¹ Бродский, 1992: 8.

Крепс еще больше усиливает фонетический образ слова *Кощей*.

Есть у Бродского и упоминание сказочной избы на курьих ножках:

Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным планом. Развитым торсом и конским крупом.

Либо — простым грамматическим «был» и «буду» в настоящем продолженном. Дать эту вещь как груды скушных подробностей, **в голой избе на курьих ножках**. Плюс нас, со стороны, на стульях

(«Кентавры III». 1988. IV: 46).

Упоминание избы на курьих ножках в цикле «Кентавры» примечательно — в нем говорится о соединении разных сущностей.

Избушка на курьих ножках (дом Бабы-яги) — так же, как и кентавр, как и царевна-лягушка — соединение зооморфного образа с человеческим.

Древнейшим субстратом можно признать устройство хаты животной формы при обряде инициации. В этом обряде посвящаемый как бы спускался в область смерти через эту хижину. Отсюда хижина имеет характер прохода в иное царство. В мифах уже теряется зооморфный характер хижины, но дверь, а в русской сказке столбы, сохраняют свой зооморфный вид (Пропп, 1986: 64).

Зооморфность избушки Пропп объясняет тем, что в ней герою предстоит быть съеденным.

В поэме Крепса говорится: *Иван живет как сыр в избе на курьих ножках*. С одной стороны, это фразеологический эллипсис — обрывок поговорки как *сыр в масле катается* — о сытой благополучной жизни. С другой стороны, парадоксальное выражение *живет как сыр* можно понимать и так: сыр — то, что предназначено для еды.

Очень интересна строка поэмы Крепса *Ей надоело быть бесплатным водолазом.*

У Бродского слово *бесплатный* встречается в стихотворении «Теперь я уезжаю из Москвы...», и в этом тексте оно связано с мотивом неудачной стрельбы:

Стреляй по жизни, равная судьба.
О, даже приблизительно не целься.
Вся жизнь моя — неловкая стрельба
по образам политики и секса.

Все кажется, что снова возвратим
бесплодность этих **выстрелов бесплатных**,
как некий приз тебе, Москва, о, тир —
все мельницы, танцоры, дипломаты

(«Теперь я уезжаю из Москвы...» <?>¹).

Обратим внимание на то, что здесь есть и слово *танцоры*.

А слово *водолаз* представлено в стихотворении Бродского «Письмо в бутылке»:

Хотелось бы думать, что пел не зря.
Что то, что я некогда звал «заря»,
будет и дальше всходить, как встарь,
толкая худеющий календарь.
Хотелось бы думать, верней — мечтать,
что кто-то будет шары катать,
а некто — из кубиков строить дом.
Хотелось бы верить (увы, с трудом),
что жизнь **водолаза** пошлет за мной,
дав направление: «мир иной»

(«Письмо в бутылке». 1964. II: 172).

Здесь водолаз является воскрешающим персонажем, а это, как уже говорилось, функция мифологи-

¹ Виноцкий.

ческой лягушки. Словами *мир иной* обычно называют смерть (или инобытие после смерти). У Бродского же обозначена явная надежда на спасение утонувшего. Понятно, что это и метафора возвращения к жизни в том, что остается после человека: *Хотелось бы думать, что пел не зря.*

В стихотворении Бродского «Портрет трагедии» есть строки, которые, казалось бы, являются самым прямым объектом пародии Крепса:

Лицо ее безобразно! Оно не прикрыто **маской,**
ряской, замазкой, стыдливой **краской,**
руками, занятыми **развязкой,**
бурной овацией, нервной **встряской**

(IV: 105).

Однако «Портрет трагедии» датируется 1991 годом, а первая публикация «Царевны-лягушки» Крепса состоялась в 1990-м. Не исключено, что Бродский с его константой снижающего стиля ориентировался на пародийные строки Крепса для описания трагедии.

Итак, в блистательной, веселой и умной поэме-сказке «Царевна-лягушка» Михаил Крепс создает игровой вариант исследования «О поэзии Бродского».

Именно в игре, субстрат которой — фольклорный текст, Крепсу удалось сказать то, что он не затрагивал в филологическом исследовании (имеются в виду не конструктивные элементы, например внутренние рифмы, инверсия, но и элементы смысловые). В книге о поэзии Бродского Крепс говорил о том, что метафизика Бродского связана с поэтической философией и поэтической практикой предшественников-поэтов, а в пародии-сказке он показал связь метафизики с глубинными пластами архетипических представлений, которые до нас в редуцированном виде донес фольклор.

В большой степени успешность проникновения в истоки культуры обусловлена собственно поэтической

формой, когда в эти глубины сознания ведут ритм, разнообразие созвучия, в том числе рифмы, семантика и этимология сближаемых слов, фразеологические ассоциации, литературные аллюзии.

Проводником в эти сферы оказалась поэтика Бродского, возникшая как материальное воплощение метафизически ориентированного сознания поэта.

Возможно, утрируя, гиперболизируя специфику поэтического языка Бродского, Крепс освободился от подавляющего влияния этого поэта на собственные стихи.

Литература

Александрова, 1995 — Александрова А. Эволюция архетипа воды в творчестве И. Бродского на примере образа моря (океана) // Иосиф Бродский: стратегии чтения. Материалы международной научной конференции 2—4 сентября 2004 года в Москве. Ред. коллегия: В. Полухина, А. Корчинский, Ю. Троицкий. М.: Изд-во Ипполитова, 2005. С. 238—251.

Ахапкин, 2002 — Ахапкин Д. Н. Филологическая метафора в поэтике И. Бродского. Автореферат дис. ... канд. фил. наук. СПб., 2002. 21 с.

Бродский, 2011 — Бродский И. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. Сост. и подг. текстов: Л. В. Лосев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. 656 с.

Венцлова, 2002 — Венцлова Т. «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» (1973—1983) // Как работает стихотворение Бродского: Сборник статей. Ред.-сост. Л. В. Лосев, В. П. Полухина. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 108—132.

Зубова, 2015 — Зубова Л. В. Поэма Михаила Крепса «Царевна-лягушка», пародия на Бродского // Язык и поэтика русского фольклора: к 120летию со дня рож-

дения В. Я. Проппа: сборник докладов всероссийской (с международным участием) научной конференции (16—19 сентября 2015 года, г. Петрозаводск). Отв. ред. Н. В. Патроева. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2015. С. 24—37.

Келебай, 2000 — Келебай Е. Поэт в доме ребенка (пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского). М.: Книжный дом «Университет», 2000. 336 с.

Крепс, 1984-а — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. 278 с.

Крепс, 1984-б — Крепс М. Булгаков и Пастернак как романисты: Анализ романов «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Анн Арбор: Ардис, 1984. 284 с.

Крепс, 1986-а — Крепс М. Техника комического у Зоценко. Venson: Chalidze publ., 1986. 244 с.

Крепс, 1986-б — Крепс М. Интервью с птицей Феникс. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1986. 142 с.

Крепс, 1987 — Крепс М. Бутон головы. Филадельфия: Encounters, 1987. 182 с.

Крепс, 1990 — Крепс М. Царевна-Лягушка // Новый журнал. Нью-Йорк, 1990. № 179. С. 25—29.

Крепс, 1992 — Крепс М. Русский Пигмалион. Поэма. СПб., 1992. 33 с.

Крепс, 1993 — Крепс М. Мухи и их ум. Палиндромы. Бостон — СПб., 1993. 4 с.

Крепс, 1995 — Крепс М. Космос, Петербург, плечо. Бостон, Массачусетс, 1995. 134 с.

Крепс, 1996 — Крепс М. Царевна-Лягушка // Петрополь. Литературная панорама 1993—1996. СПб., 1996. С. 206—209.

Крепс, 2007 — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2007. 200 с.

Крепс, 2012 — Крепс М. «И — И» Екатеринбург: Евдокия, 2012.

Кручик, 2002 — Кручик И. Какие особенности поэтики Иосифа Бродского чаще всего используют его

подражатели // Сетевая словесность. 12 ноября 2002.
<http://www.netslova.ru/kruchik/brodsky.html>

Лапидус, 1999 — Лапидус А. Я. Иосиф Бродский: Указатель литературы на русском языке за 1962—1995 гг. 2-е изд. СПб.: Изд-во Российской национальной библиотеки, 1999. 196 с.

Лосев, 1995 — Лосев Л. Иосиф Бродский: эротика // Russian Literature. North-Holland. 1995. Vol. XXXVII. С. 289—302.

Ожегов, Шведова, 1992 — Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., АЗЪ Ltd, 1992. 960 с.

Пропп, 1986 — Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки Л.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та, 1986. 368 с.

Слепухин, 2012 — Слепухин С. Михаил Крепс. «И — И» // Зинзивер. 2012. № 10 (42). С. 88—93

Солженицын, 1999 — Солженицын А. И. Иосиф Бродский «Избранные стихи». Из «Литературной коллекции» // Новый Мир. 1999. № 12. С. 180—193.

Топоров, 1980 — Топоров В. Н. Лягушка // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 1980. С. 614—615.

Тынянов, 1977 — Тынянов Ю. Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284—309.

Шанявская, 2010-а — Шанявская Н. Е. Две стратегии сравнения (на материале стихотворений М. Крепса и И. Бродского) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология, востоковедение, журналистика. 2010. Вып. 4. С. 207—213.

Шанявская, 2010-б — Шанявская Н. Е. Иконичность ритма и рифмы в поэзии Михаила Крепса // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Международной научной конференции: 25—27 ноября 2010 г. СПб.: Изд-во Филологич. факультета С.-Петербург. гос. ун-та, 2010. С. 313—321.

Шанявская, 2011— Шанявская Н. Е. Актуализация конструкции с предлогом в поэтических текстах М. Крепса и И. Бродского // Материалы конференции «Русский язык: конструкционные и лексико-семантические подходы» 24—26 марта 2011 г. Институт лингвистических исследований. СПб., 2011. С. 44.

Шанявская, 2012 — Шанявская Н. Е. Разноструктурные языковые средства в описании предмета (на материале поэзии М. Крепса и И. Бродского). Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2012. 275 с.

Содержание

От автора	3
Форма <i>суть</i> в поэтическом языке Иосифа Бродского	7
Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку»	21
Соперничество языка со временем: клише как объект внимания в стихах Бродского	62
Цветаева в прозе и поэзии Бродского («Новогоднее» Цветаевой, «Об одном стихотворении» и «Представление» Бродского)	90
Марина Цветаева в восприятии Иосифа Бродского (Проза, интервью).	118
Прилагательные Бродского	141
Поэма Михаила Крепса «Царевна-лягушка», пародия на Бродского	162

Людмила Владимировна Зубова

**Поэтический язык
Иосифа Бродского**

Статьи

*Верстка А. А. Житинской
Корректурa Ю. Б. Гомулиной
Дизайн обложки Е. О. Шваревой*



Подписано в печать 17.11.2015. Формат 84 x 108 ¹/₃₂
Гарнитура Уорнок. Печ. л. 6,125
Тираж 1000 экз. Заказ 11-05

Издательство «ЛЕМА»
199004, Санкт-Петербург, Средний пр., д. 24

Отпечатано в типографии ООО «Винтаж»
398042, г. Липецк, пр. Универсальный, д. 12