

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

К. С. СОКОЛОВ

ТВОРЧЕСТВО  
ИОСИФА БРОДСКОГО  
В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЙ  
ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Учебное пособие



Владимир 2021

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2)6  
С59

Рецензенты:

Кандидат филологических наук, доцент  
академический руководитель образовательной программы  
«Филология» Национального исследовательского университета  
«Высшая школа экономики» (Нижегородский филиал)  
*М. М. Гельфонд*

Кандидат филологических наук, доцент  
доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью  
Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
*В. В. Королёва*

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Соколов, К. С.**

С59 Творчество Иосифа Бродского в контексте западной поэзии XX века : учеб. пособие / К. С. Соколов ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2021. – 152 с. – ISBN 978-5-9984-1411-4.

Рассмотрена специфика освоения И. А. Бродским западной (преимущественно англоязычной) поэзии. Особое внимание уделяется стратегиям самоидентификации поэта и эволюции жанра элегии в его творчестве.

Предназначено для студентов бакалавриата и магистратуры направлений подготовки 44.03.05 – Педагогическое образование (профиль «Русский язык. Литература») и 44.04.01 – Педагогическое образование (профиль «Филологическое образование») очной формы обучения.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 20 назв.

УДК 821.161.1.09  
ББК 83.3(2)6

ISBN 978-5-9984-1411-4

© ВлГУ, 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |     |    |
|---|-----|----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ.....  | 5   |    |
| ВВЕДЕНИЕ .....  | 6   |    |
| Глава 1. РЕЦЕПЦИЯ ТРАДИЦИИ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ»<br>ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО .....                                   |     | 10 |
| § 1. Модернистская модель актуализации традиции .....   | 10  |    |
| § 2. Поиски «метафизического стиля»<br>(И. Бродский и Г. У. Лонгфелло).....   | 16  |    |
| § 3. Освоение «метафизического стиля»<br>(И. Бродский и Дж. Донн) .....   | 25  |    |
| § 4. Метафизика vs романтика (И. Бродский и Д. Томас) .....   | 34  |    |
| § 5. Бродский и «последние поэты»: продолжение традиции .....   | 41  |    |
| <i>Вопросы и задания</i> .....  | 51  |    |
| Глава 2. МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОЙ<br>САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО .....  |     | 52 |
| § 1. Инскрипты как фактор формирования инициационного<br>сценария (автографы У. Х. Одена на книгах<br>И. Бродского) ..... | 52  |    |
| § 2. Бродский и Оден: посмертный поэтический «диалог».....  | 57  |    |
| § 3. Бродский – Оден – Гораций: идея поэтического<br>бессмертия и личного воплощения в поэзию.....                        | 65  |    |
| § 4. Онтологические координаты устного и письменного<br>слова в творчестве Одена и Бродского .....                        | 77  |    |
| § 5. Социальная функция искусства. Поэт и общество .....  | 93  |    |
| <i>Вопросы и задания</i> .....  | 100 |    |

|  |     |
|--|-----|
| Глава 3. АНТИЭЛЕГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО.....   | 101 |
| § 1. Ирония в маске элегии (И. Бродский и У. Стивенс).....   | 101 |
| § 2. Кладбищенская поэзия в антиэлегической перспективе<br>(контексты стихотворения И. Бродского<br>«At the City Dump in Nantucket») ..... | 108 |
| § 3. Эпилогическая лирика Т. Харди в восприятии<br>И. Бродского.....   | 116 |
| <i>Вопросы и задания</i> .....   | 122 |
| <br>   |     |
| ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ И КУРСОВЫХ РАБОТ .....  | 124 |
| <br>   |     |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....   | 125 |
| <br>   |     |
| РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....  | 126 |
| <br>   |     |
| ПРИМЕЧАНИЯ .....   | 128 |

## **ПРЕДИСЛОВИЕ**

*В пособии представлена эволюция творчества И. Бродского как история интегрирования концептуальных элементов интеллектуальной традиции англоязычной поэзии в собственный идиостиль поэта. В фокусе внимания остается именно творчество Бродского, а не бескрайняя картина многообразия западной поэзии. Три главы книги призваны сформировать концептуальное представление, во-первых, о внутренних творческих причинах обращения Бродского к «новому союзнику», во-вторых, о реализуемом им сценарии самоидентификации в осваиваемой традиции и, в-третьих, о результатах этого парадигматического сдвига, отразившихся, в частности, в трансформации жанровых конвенций элегии. В пособие включены вопросы и задания, рекомендательный библиографический список, темы рефератов и курсовых работ.*

*Представленный учебный материал может использоваться при проведении занятий как в рамках спецкурса по творчеству И. Бродского, так и по дисциплинам, входящим в круг преподавания отечественной и зарубежной литературы.*

*Сравнительно краткие пояснения конкретного места основного текста или дополнения к нему, не содержащие широкого толкования смысла текста, представлены в конце учебного пособия и даны как затекстовые примечания.*

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Иосифа Бродского по праву воспринимается читателями как одно из ярчайших и уникальнейших явлений русской литературы второй половины XX века. Обстоятельства биографии поэта, его обширная литературная эрудиция позволяют говорить о присутствии в его творчестве элементов разных национальных поэтических традиций: русской, английской, американской, польской. Эта особенность поэтической системы Бродского обуславливает продуктивность сравнительно-исторического и интертекстуального подходов к исследованию его творческого наследия, что, в свою очередь, позволяет очертить сферу взаимодействия разных поэтических традиций и указать способы «усвоения» их достижений в творчестве поэта.

Несомненно, наиболее изученным аспектом указанной проблемы является связь поэзии Бродского с отечественной литературой: от авторов XVIII века до неофициальной поэзии 1960-х годов. В то же время исследователями справедливо отмечается, что «ученичество Бродского раннего периода не ограничивалось рамками отечественной поэзии, но изначально было обращено вовне – в поисках родственных поэтических миров»<sup>1</sup>.

Уже в первых критических откликах середины 60-х годов XX века своеобразие поэтики Бродского объяснялось влиянием англоязычной поэзии и прежде всего Джона Донна и поэтов «метафизической школы»<sup>2</sup>. М. Б. Мейлах вспоминает, что Бродский «очень рано усвоил и великолепно чувствовал» английскую поэзию, даже когда он еще довольно плохо знал язык<sup>3</sup>. По свидетельству Е. Рейна, уже в 1962 – 1963 годах Бродский говорил о том, что «надо сменить союзника, что союзником русской поэзии всегда была французская и латинская традиция, в то время как мы полностью пренебрежительны к англо-американской традиции, что байронизм, который так много значил в начале XIX века, был условным, что это был байронизм личности, но что из языка, из поэтики было воспринято чрезвычайно мало, и что следует обратиться именно к опыту англо-американской по-

эзии»<sup>4</sup>. Эту тягу к «чужой» традиции можно объяснить тем, что «возможности, открываемые английской традицией, совпали с собственными поисками поэта»<sup>5</sup>, а внешнее влияние стало фактором, ускорившим имманентное развитие поэтики Бродского<sup>6</sup>. Желание «сменить союзника» представляется частным случаем описанного Ю. М. Лотманом такого типа культурного взаимодействия, импульсом для которого «оказывается не сходство или сближение (стадиальное, сюжетно-мотивное, жанровое и т. п.), а различие», сам же процесс взаимодействия исследователь называет «поисками чужого»<sup>7</sup>.

«Большая элегия Джону Донну», написанная в 1963 году, быстро распространилась в списках, была включена в первую изданную в 1965 году на Западе книгу стихотворений Бродского и в том же году была переведена на английский язык Джорджем Клайном, став первым стихотворением Бродского, существующим в пространстве англоязычной культуры. К этому времени начинает складываться репутация Бродского как «метафизического» поэта, что послужило поводом к возобновлению почти забытой с пушкинских времен дискуссии о возможности существования русского метафизического языка и русской метафизической поэзии<sup>8</sup>.

Однако интерес Бродского к англоязычной поэзии не ограничивался творчеством Дж. Донна и его последователей. В значительной степени поэт сформировался под влиянием английской и американской поэзии XX века. В интервью Свену Биркерсту Бродский перечисляет поэтов, чье творчество интересовало его в 1960-е годы: Т. С. Элиот, Дж. Линдсей, Э. Л. Мастерс. Здесь же он говорит о том, что его отношение к этим поэтам стало со временем «прохладнее»<sup>9</sup>. Переводчик и друг Бродского А. Я. Сергеев отмечает близость его раннего творчества поэзии Э. А. Робинсона<sup>10</sup>. В частности, поэма «Исаак и Авраам» была написана Бродским под впечатлением от чтения поэмы Робинсона «Isaac And Archibald». Неоднократно Бродский с интересом отзывался о творчестве Р. Лоуэлла, Р. Уилбера, Э. Бишоп, Э. Хекта, М. Стренда и др. Но, пожалуй, наиболее сильное воздействие, позволяющее говорить о близости Бродского к англоязычной литературе, оказали на него два поэта XX века: Р. Фрост и У. Х. Оден. При этом следует отметить, что очевидные различия английской и американской поэтических традиций в XX веке, возможно, исключают даже само употребление термина «англо-

американская поэзия», не были для Бродского – представителя иной национальной культуры и иного языкового сознания – существенны в самом начале его творческого пути. Определяя принадлежность Одена (эмигрировавшего в возрасте 32 лет из Англии в Америку и в 1947 году принявшего американское гражданство) к английской или американской ветви этой традиции, Бродский говорил о «безусловно английской фактуре» оденовского стиха<sup>11</sup>, но гораздо более существенной представлялась ему принадлежность Одена к единой трансатлантической империи «Великого Английского языка»<sup>12</sup>.

В 1963 году М. Б. Мейлах подарил Бродскому антологию английской поэзии в русских переводах, так называемую «антологию Гутнера», составленную в тридцатые годы Д. Святополком-Мирским, очевидно, именно с этой книги и началось знакомство Бродского с поэзией Одена<sup>13</sup>, но его творчество по-настоящему заинтересовало Бродского лишь полтора года спустя, в ссылке, когда, переводя со словарем оденовскую элегию «Памяти У. Б. Йейтса», он «наткнулся» на строки, перевернувшие его представление о языке: «Time <...> Worships language and forgives / Everyone by whom it lives (*Время <...> поклоняется языку и прощает каждого, кем он (- язык) жив*)». Вскоре по образцу этого стихотворения Бродский написал «Стихи на смерть Т. С. Элиота», удивившие впоследствии самого Одена, в частности, тем, что это был единственный известный ему стихотворный отклик на смерть одного из величайших поэтов XX века.

Поклонение, служение языку становится лейтмотивом практически всех высказываний Бродского об Одене. После смерти английского поэта Бродский репрезентирует себя как продолжателя и наследника его творчества. Особенно остро эта позиция воспринимается на Западе, где манифесты Бродского прозвучали на фоне снижения интереса к оденовскому творчеству. Английский поэт Рой Фишер объясняет эту ситуацию тем, что «Оден был чрезвычайно сильной и влиятельной фигурой эпохи и заполнил уши целого поколения людей, читателей и молодых писателей обманчиво внушительной интонацией, которую он разработал. И с тех пор существует реакция против этого»<sup>14</sup>. Таким образом, Оден создает своего рода «отрицательный фон», на котором многие английские и американские читатели Бродского воспринимают его «английские» стихотворения и автопереводы как «манипулирование стандартизированным постоденовским поэти-



ческим механизмом, которое временами граничит с пародией»<sup>15</sup>. Причем критические замечания в адрес «английского Бродского» связаны не только собственно с качеством его поэзии: авторитетный английский славист Джералд Смит заметил, что «для англосаксов труднее всего воспринять не форму, а образ “поэта, обладающего высоким предназначением”. Последним представителем этого типа, кажется, был как раз Иосиф Бродский»<sup>16</sup>. Именно чувство своего «высокого предназначения», о котором Бродский заявил еще во время судебного процесса, позволяет ему оставаться самим собой, невзирая на требования литературной конъюнктуры. По мнению американского переводчика Д. Уэйсборта, Бродский «одной лишь силой своей воли, своим напором <...> не давал чему-то умереть, поддерживал жизнь великой традиции, доказывал, что она может существовать и в современном мире, шел наперекор литературному течению»<sup>17</sup>.

В то же время поэзия Бродского сохраняет связь с отечественной традицией, обновляя ее и сближая с европейской интеллектуальной поэзией.

# Глава 1

## РЕЦЕПЦИЯ ТРАДИЦИИ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ» ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО

### § 1. Модернистская модель актуализации традиции

О себе и о поэтах-сверстниках Бродский говорит в нобелевской лекции: «<...> мы начинали на пустом – точнее на пугающем своей опустошенностью месте <...> скорее интуитивно, чем сознательно мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием»<sup>18</sup>. Подобное положение человека на обочине культуры остро ставит перед ним вопрос об интеграции в поэтическую и – шире – в культурную традицию. В 1963 – 1964 годах Бродский вполне поэтически «выбрал» себе предшественников в кругу поэтов английской «метафизической школы» XVII века, которых он «открыл» незадолго до знакомства с поэзией Одена.

В своем знаменитом эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919) Элиот опровергает распространенное представление о прямом и пассивном наследовании традиции автором у своих непосредственных предшественников: «<...> традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать. <> ... обрести ее можно лишь путем серьезных усилий. Она прежде всего предполагает чувство истории <...>, а чувство истории в свою очередь предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто осознавая себя одним из нынешнего поколения, но ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, – вневременного и текущего вместе, – оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно дает писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности»<sup>19</sup>.

По мнению американской исследовательницы К. Кэвана, теория литературной традиции Элиота отражает «взгляд на культуру “аут-

сайдера”, эмигранта, “перемещенного лица” или “чужестранца”, которому ничего не дается просто так, который должен все начать сначала и вести непрерывную борьбу, дабы проложить себе путь к избранной традиции»<sup>20</sup>. Именно таковой и представляется сейчас поэтическая судьба Бродского.

Необходимость исследования рецепции поэзии метафизиков, прежде всего Джона Донна, обуславливается тем, что для Бродского это был первый опыт вхождения в контекст английской «интеллектуальной» поэтической традиции, опыт освоения культурного пространства, актуального также и для Одена, чье творческое становление как раз совпадает с периодом возрождения интереса к поэзии Донна и его младших современников. Эту связь отчетливо представлял Бродский, считавший Одена «плотью от плоти» английских метафизиков<sup>21</sup>.

К началу XX века в английской поэзии, «избранной в союзники» молодым Иосифом Бродским, выделяется и эстетически обосновывается представление о двух линиях ее развития: романтической и интеллектуальной (или классической). Сам принцип такого разделения был задан еще в XIX веке Мэтью Арнольдом, который различал поэзию, «рожденную рассудком», и «истинную поэзию», «созданную в душе». Качественная оценка этих двух типов поэтического творчества не подвергалась сомнению и определяла предпочтительное направление развития именно «романтической» ветви английской поэзии. Процесс реабилитации и возрождения интереса к «интеллектуальной» поэзии связан с именем Т. С. Элиота, который в поисках источника обновления современного поэтического сознания и языка в 1917 году обращается к поэзии метафизиков.

Литературно-критическая позиция Элиота, в значительной степени определившая пути развития поэзии XX века, антиромантична. Она отражает отрицательное отношение поэта к опыту георгианцев, его непосредственных предшественников, чья поэзия, как и поэзия романтиков, основана, по мысли Элиота, на гипертрофированном эмоциональном переживании, оторванном от реального опыта. В своих ранних теоретических работах Элиот полемизирует с коренящейся в «либерализме» романтической концепцией автора, отстаиваемой, в частности, одним из авторитетнейших британских критиков начала XX века Дж. Миддлтоном Марри, согласно которой творец духовно

автономен, и его творчество должно подчиняться лишь «собственному внутреннему голосу». Установка на уникальность и индивидуальность, по Элиоту, – удел «второразрядного художника, стремящегося подчеркнуть все те мелкие особенности, которые выделяют его среди других»<sup>22</sup>. Художник, выражающий свою индивидуальность, замыкается в рамках своего «я» и изолирует себя от мира. В конечном счете это приводит к обыденному, а не творческому взгляду на мир, и произведение, создаваемое таким художником, отражает не объект восприятия, а навязываемые художественному миру частные представления, желания и эмоции. Субъективная эмоция в понимании Элиота есть «реакция человека в его повседневности (курсив наш – К. С.) на окружающий мир. Ее субъективность вовсе не говорит о ее индивидуальности, ибо такая эмоция не опосредована рассудком. Будучи примитивной и стереотипной, она рассматривается Элиотом как эмоция толпы»<sup>23</sup>. Следуя А. Бергсону, чьи лекции он слушал в 1911 году, Элиот выделяет в сознании поэта два начала – личностно-субъективное и внеличностное (*impersonal*), которое не выражает личных интересов художника и в этом смысле является подлинно творческим: «Движение художника – это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности». Степень объективности произведения становится для Элиота критерием художественности и «позволяет говорить о том, что искусство приближается к науке»<sup>24</sup>.

В статье «Метафизические поэты» (1921) Элиот сравнивает поэзию английских метафизиков с поэзией последующих эпох и приходит к выводу, что авторы начала XVII века были способны найти «словесный эквивалент» для выражения состояний ума и чувств. Впоследствии, с конца XVII столетия, в сознании поэта происходит своего рода распад цельности восприятия «*dissociation of sensibility*», от которого английская поэзия «не оправилась по сей день»<sup>25</sup>. Распад цельности восприятия связан с нарушением единства между мыслью, чувством, словом и образом – единства, которым обладали метафизические поэты и Данте. Роковую роль в этом процессе сыграла английская романтическая поэзия: «В истории английской поэзии мне видится не столько демоническая одержимость, сколько распад личности, что может стать признаком национального самосознания»<sup>26</sup>. Сравнивая строки стихотворений Э. Герберта и А. Теннисона, Элиот

приходит к выводу, что разница между ними не сводится просто к разнице между качеством поэтов, она отражает «нечто произошедшее в сознании Англии со времени Донна и лорда Герберта Черберийского до времени Тэннисона и Браунинга, а именно – различие между мыслящим (intellectual) поэтом и поэтом рефлексирующим (reflective). Тэннисон и Браунинг – поэты, и они мыслят; но они не чувствуют мысль так же непосредственно, как запах розы. Для Донна мысль была подобна переживанию, она изменяла его способность к восприятию (sensibility)»<sup>27</sup>, которая позволяла в сознании поэта сводить воедино самые разнообразные, порою – противоположные, виды опыта, порождая новые поэтические образы. Но со временем «язык становился утонченнее (refined), а ощущения – более грубыми (crude)»<sup>28</sup>.

Распад цельности восприятия отражается также на отношении позднейших авторов к поэтической форме. Элиот выступает против ее «автоматизации»: «Создание формы – не означает лишь изобретение образа, рифмы или ритма, – это также означает реализацию всего соответствующего содержания этой рифмы или ритма. Сонет Шекспира не просто такая-то и такая-то форма, но еще и точный способ мыслить и чувствовать»<sup>29</sup>. Таким образом, можно сказать, что для Элиота форма и содержание стихотворения – единый комплекс мысли и чувства. В статье «Шелли и Китс» он разделяет поэтов, обращающихся к философии, на два типа: «... тех, кто ставит свой дар слова, ритма и образа на службу *своим* (курсив наш – К. С.) заветным идеям, и ... тех, кто использует идеи, которых более или менее осознанно придерживается, как материал для поэзии»<sup>30</sup>. Последние сохраняют верность поэтической форме, то есть истине, не позволяя своим частным взглядам и личностным интересам проникнуть в текст, в то время как поэты, принадлежащие к первой группе, подчиняют поэтическую форму своим интересам, привлекая ее для украшения собственных воззрений, благодаря чему происходит вторжение личности в сферу художественного, при этом «разрушается единство художественной формы. Логика воображения, которой требуется эстетическое целое, подменяется привычными причинно-следственными связями»<sup>31</sup>. Восстановление цельности мировосприятия в творчестве современного поэта Элиот связывает с возрождением гармонии внеперсонального переживания и поэтической формы. Для этого язык и образы современного поэта должны быть «сложны», подобно «концеп-

ту» (conceit) метафизиков: «Совершенно не обязательно, чтобы поэт интересовался философией или любым другим предметом. Можно только сказать, что поэты нашей сегодняшней цивилизации должны быть *трудны*. <...> Поэт должен стать все более и более всесторонним, более аллюзивным, менее прямым, чтобы привести язык в соответствие со своими намерениями. <...> В результате мы получим нечто весьма напоминающее концепт (conceit), мы получим метод, удивительно напоминающий метод “метафизических поэтов”»<sup>32</sup>.

Поскольку, по Элиоту, автор, принадлежащий к «интеллектуальной» традиции, не должен непосредственно выражать эмоцию в тексте, ему необходим своего рода «посредник» – «объективный коррелят». В статье «Гамлет и его проблемы» (1919) Элиот объясняет это понятие как «ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой *данного* конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должны вызвать переживание, как оно моментально возникает»<sup>33</sup>. Таким образом, «объективный коррелят» становится основой имперсональной поэзии Элиота. Обнаружение «объективного коррелята» позволяет добиться равновесия между чувствами автора или персонажа и строгой их мотивировкой в произведении – это своего рода принцип драмы, когда действие основывается на *показе* событий, а не на *рассказе* о них.

В своем творчестве и в своих критических работах Элиот исповедует классицистический принцип подчиненности художника: «... существует нечто, не зависящее от художника, по отношению к чему он признает свою зависимость, нечто такое, чему он подчиняется, приносит себя в жертву, ибо только так он может добиться индивидуальной своей художественной значимости»<sup>34</sup>. Этим «нечто» для Элиота становятся религия<sup>35</sup> и традиция. Поэт принимает британское подданство и провозглашает себя классицистом в литературе, роялистом в политике и англо-католиком по вероисповеданию.

Трудно переоценить то, насколько глубоко взгляды Элиота повлияли на формирование поэтического ландшафта XX столетия. Воссозданная, а точнее, «собранная» им поэтическая традиция, его имперсональная теория стали ориентиром для молодых поэтов по обе стороны Атлантики. Поэты так называемой «оксфордской школы» 30-х годов XX века, признанным лидером которой был Оден, приняли элиотовское отношение к традиции, его требование объективности и

бесстрастности. Не удивительно, что Бродский, избравший Одена своим наставником, мыслит в русле тех же идей. В силу очевидных причин, лишь оказавшись на Западе, поэт получает возможность говорить о поэзии публично, и буквально первые же его высказывания обнаруживают в нем если не последователя, то «союзника» Элиота. Осенью 1974 года, обсуждая со студентами Квинс-Колледжа стихотворение чешского поэта Владимира Холана, Бродский говорит: «Стихотворение есть проявление самоуничтожения, а не самооправдания. Но нужно помнить, что явится некий язвительный насмешник и посмеется над скорбью поэта. Чтобы избежать такой перспективы, поэт должен подняться над личной скорбью <...>. Если как поэт вы не намерены остаться беззащитными перед сардонической усмешкой, если вы не хотите, чтобы будущий читатель, не разобравшись в причинах вашей боли, произнес самодовольно: “Ах, бедняжка, как он страдал!” – вам придется сделать выбор. Вы можете избрать сатирический тон. Сатирик представляется объективным. Сатирическая дистанция возносит его над человечеством так же, как и ироничного читателя. <...> Сатира решает проблемы и снимает вопросы. Но беда заключается в том, что вы остаетесь внутри тех явлений, которые высмеиваете. Вы не можете вырваться. <...> Другой путь – писать на метафизическом уровне, который выше личных эмоций. Можно писать с гневом, но адресовать его надо человеческой природе, которой и мы с вами принадлежим. В первом случае мы избавляемся от сардонического читателя, во втором – захватываем и его»<sup>36</sup>.

«Интеллектуальная» поэзия привлекает Бродского именно своими антиромантическими чертами, возможностью мыслить в стихе, а не иллюстрировать мысль стихотворением, что было свойственно русской философской поэзии. Характерно, что выделяемый исследователями вслед за В. Куллэ «романтический» период творчества Бродского заканчивается ко времени «открытия» им английской поэзии, которая становится его «союзником» и ориентиром для дальнейшего развития.

При осмыслении своего места в осваиваемой традиции Бродский обращается к «поэтике итога». Особое значение для него приобретают те поэты, которые, по его мнению, «завершают» эпоху, то есть являются последними представителями определенной культуры, «последними поэтами». Ахматова и Оден – две фигуры, воспринимаемые

Бродским именно как «последние поэты», которые пережили свою эпоху, завершившуюся с приходом «железного века» советской власти в первом и с началом второй мировой войны – во втором случае. Не случайно одно из своих эссе об Одене Бродский посвящает стихотворению «1 сентября 1939 года». Выступая как «наследник», Бродский акцентирует внимание читателя на тех аспектах стихотворения, которые актуальны в его собственном творчестве, которые делают возможным «существование музыки после Аушвица». Отсюда многократное повторение рассуждений о нейтральности тона и объективной позиции автора по отношению к описываемому событию. В этой перспективе «метафизичность», «объективность» и «клиничность» становятся синонимами и задают направление поэтических исканий Бродского.

## **§ 2. Поиски «метафизического стиля» (И. Бродский и Г. У. Лонгфелло)**

В поэтической топике (от древнегреческих эпитафий до одного из изводов элегической традиции, восходящей к Томасу Грею) кладбище становится не столько местом упокоения, сколько локусом, придающим перформативное значение всякому высказыванию, звучащему на могиле или среди могил. В этом смысле кладбищенская тема и тема смерти всегда чреватые декларативностью и воспринимаются как своего рода художественное или гражданское *credo*: знак наследования или свидетельство разрыва, вне зависимости от жанра, в котором реализуется это ощущение онтологического предела. В конечном счете и автор, и читатель с разной степенью осознанности включаются здесь в работу механизма (само-)идентификации. Именно в таком ключе воспринимались ранние стихотворения Бродского, так или иначе связанные с темой смерти, и именно поэтому многие важнейшие для читателя того поколения тексты впоследствии оказались по воле автора за пределами канонического корпуса его поэзии<sup>37</sup>, будучи замещены другими, более адекватно и непротиворечиво представляющими единую картину творческой эволюции и авторской идентичности. Дж. Клайн, принимавший активнейшее участие в издании двух первых составленных самим Бродским книг «Остановка в пустыне» (1970) и «Selected Poems» (1973), пишет о том, что уже в 1967 году поэт составил список из 26 ранних стихотворений, которые



не должны входить в готовившуюся книгу<sup>38</sup>. Список был составлен по оглавлению вышедшего в США в 1965 году стараниями Г. Струве и Б. Филиппова неавторизированного тома «Стихотворения и поэмы»<sup>39</sup>.

Отказ от публикации ранних художественно несовершенных произведений – достаточно распространенная практика, однако в списке Бродского помимо, например, «Прощай, /позабудь/ и не обесчуди» оказались и такие знаковые и широко известные к тому моменту тексты, как «Стансы», «Еврейское кладбище около Ленинграда», «Стансы городу», которые трудно отнести к разряду *juvenilia*. Все три стихотворения связаны темами смерти и родного города, все три воспринимались и продолжают восприниматься как поэтическая декларация молодого поэта, входящего в большую литературу, но в силу своей «неканоничности» все три остаются на периферии магистральных исследовательских сюжетов, посвященных собственно проблемам творческой эволюции Бродского. Так, М. Кёнёнен анализирует эти стихотворения в их соотносительности с «Петербургским текстом» русской культуры<sup>40</sup>, а З. Бар-Селла сопоставляет «Еврейское кладбище» со стихотворением Б. Слуцкого «Про евреев» в полемической статье о национальной специфике творчества Бродского<sup>41</sup>. Между тем «Еврейское кладбище около Ленинграда» обладает целым рядом признаков (но, повторимся, не статусом) инициационного текста и могло бы, подобно «Большой элегии Джону Донну» или «Стихам на смерть Т. С. Элиота», определить вектор развития поэта и модель восприятия его поэзии.

\*\*\*

Еврейское кладбище около Ленинграда.  
Кривой забор из гнилой фанеры.  
За кривым забором лежат рядом  
юристы, торговцы, музыканты, революционеры.

Для себя пели.  
Для себя копили.  
Для других умирали.  
Но сначала платили налоги,  
уважали пристава,  
и в этом мире, безвыходно материальном,  
толковали Талмуд,  
оставаясь идеалистами.

Может, видели больше.  
А, возможно, верили слепо.  
Но учили детей, чтобы были терпимы  
и стали упорны.  
И не сеяли хлеба.  
Никогда не сеяли хлеба.  
Просто сами ложились  
в холодную землю, как зерна.  
И навек засыпали.  
А потом – их землей засыпали,  
зажигали свечи,  
и в день Поминовения  
голодные старики высокими голосами,  
задыхаясь от голода, кричали об успокоении.  
И они обретали его.  
В виде распада материи.

Ничего не помня.  
Ничего не забывая.  
За кривым забором из гнилой фанеры,  
в четырех километрах от кольца трамвая.

1958<sup>42</sup>

Одно из первых публичных выступлений Бродского, состоявшееся в рамках «турнира поэтов» в ленинградском Дворце культуры им. Горького<sup>43</sup>, сопровождалось скандалом. По воспоминаниям В. Кривулина, после чтения «Еврейского кладбища», звучавшего для большей части молодежной аудитории как «новая, неслыханная музыка», «то ли Давид Яковлевич Дар, впоследствии исключенный из Союза писателей, то ли Глеб Сергеевич Семенов, учитель и наставник всех более или менее заметных ленинградских поэтов, – не помню, кто из них первый, но оба они срываются с места с криком: “Уберите хулигана!”»<sup>44</sup>. Я. Гордин дает продолжение эпизода: «Иосиф за стихом в карман не лез и в ответ на возмущение своих немногочисленных оппонентов – большинство зала приняло его прекрасно – прочитал стихи с эпиграфом “Что дозволено Юпитеру, то не дозволено быку”» <...> заканчивались эти стихи:

Юродствуй,  
воруй,  
молись!  
Будь одинок,  
как перст!..  
... Словно быкам –  
хлыст,  
Вечен богам  
крест.

Это уже было присутствующими работниками обкома партии и обкома комсомола воспринято как непереносимый вызов, и “курировавшая” турнир от Союза писателей бедная Наталья Иосифовна Грудинина, которая через несколько лет будет, можно сказать, головой рискуя, защищать Бродского, вынуждена была от имени жюри выступление Иосифа осудить и объявить его как бы не имевшим места...»<sup>45</sup>. И Кривулин, и Гордин видят причины скандала отнюдь не в провокативном педалировании еврейской темы (Семенова и тем более Дара, уехавшего в 1977 году в Израиль, трудно заподозрить в антисемитизме). Кривулин пишет, что зал разделился на принявших «новую музыку» и тех, кто «воспринял ее как нечто враждебное, ненавистное, чуждое». Гордин усматривает мотивы негодования Семенова в том, что «высокий поэт, в своей многострадальной жизни приучивший себя к гордой замкнутости, к молчаливому противостоянию, <...> оскорбился тем откровенным и, можно сказать, наивным бунтарством, которое излучал Иосиф, возмутился свободой, казавшейся незаслуженной и не обеспеченной дарованиями. Последнее заблуждение, впрочем, рассеялось очень скоро»<sup>46</sup>.

Оба свидетеля в своих комментариях сосредоточены в большей степени на толковании реакции слушателей, при этом подразумевается, что выбор текстов и сам способ их преподнесения вписываются в романтическую парадигму творчества молодого поэта, которая, в свою очередь, подкрепляется фактами его ранней биографии. Однако выступление Бродского и пафос центрального для эпизода стихотворения не только напоминают романтический вызов поэта-бунтаря, но и обладают, по-видимому, еще не проявленными чертами характерного для более позднего Бродского модернистского способа авторепре-

зентации поэта – культурного аутсайдера, осознанно выбирающего и «присваивающего» традицию через обращение к жанру *in memoriam*. Этот способ творческой саморефлексии восходит к «Большой элегии Джону Донну» и окончательно формируется в «Стихах на смерть Т. С. Элиота». В «Еврейском кладбище около Ленинграда» черты не-романтической парадигмы обнаруживаются уже в самом факте неоправданного, не заслуженного лично присвоения свободы, о которой пишет Гордин. Можно с большой долей уверенности предположить, что степень ее незаслуженности определялась на рубеже 50-х и 60-х годов относительно поэзии Слуцкого, чьи интонации отчетливо слышатся у раннего Бродского<sup>47</sup>. «Еврейское кладбище» воспринималось тогда как отклик на известное по самиздату провокативно-полемическое стихотворение «Про евреев»:

Евреи хлеба не сеют,  
Евреи в лавках торгуют,  
Евреи раньше лысеют,  
Евреи больше воруют.

Евреи – люди лихие,  
Они солдаты плохие:  
Иван воюет в окопе,  
Абрам торгует в рабкопе.

Я все это слышал с детства,  
Скоро совсем постарею,  
Но все никуда не деться  
От крика: «Евреи, евреи!»

Не торговавши ни разу,  
Не воровавши ни разу,  
Ношу в себе, как заразу,  
Проклятую эту расу.

Пуля меня миновала,  
Чтоб говорили нелживо:  
«Евреев не убивало!  
Все воротились живы!»<sup>48</sup>

Нетрудно заметить, что представления о сходстве этих двух стихотворений в значительной степени опираются на наличие прямой цитаты (*И не сеяли хлеба/Никогда не сеяли хлеба*). В то же время Бродский гораздо свободнее ритмически (стихотворение написано вольным 4 – 6-ударным акцентным стихом), у него отсутствует присущий Слуцкому гражданский полемический пафос, наконец, к самой теме смерти поэты обращаются с разными целями, да и сам «еврейский вопрос» оказывается включенным в разные контексты. У Слуцкого национальная самоидентификация становится частью гражданской позиции, у Бродского она растворяется в более универсальной проблематике кладбищенской поэзии. Как писал Ш. Маркиш: «Еврейской темы, еврейского “материала” поэт Иосиф Бродский не знает – этот “материал” ему чужой. Юношеское, почти детское “Еврейское кладбище около Ленинграда...” (1958) – не в счет: по всем показателям это еще не Бродский, это как бы Борис Слуцкий, которого из поэтической родословной Бродского не выбросить; как видно, и обаяния “еврейского Слуцкого” Бродский не избежал, но только на миг, на разочек. “Исаак и Авраам” (1963) – сочинение еврейское не в большей мере, чем “Потерянный рай” Мильтона, или “Каин” Байрона, или библейские сюжеты Ахматовой: вполне естественное и вполне законное освоение культурного пространства европейской, иудео-христианской цивилизации»<sup>49</sup>. Таким образом, можно сказать, что идентификационная модель Слуцкого не вполне соответствует «поэтическому поведению» Бродского, а у поэтики «Еврейского кладбища» обнаруживается еще как минимум один источник – кладбищенская поэзия.

Полигенетическая структура «Еврейского кладбища» позволяет обратиться к концепции «треугольного зрения», предложенной Д. Бетеа для описания взаимодействия «близкого» и «дальнего» претекстов в поэтике «зрелого» Бродского. Бетеа посвящает главу своей монографии исследованию концепта «изгнание» в стихотворениях Бродского как результату взаимовоздействия мандельштамовских и дантевских кодов<sup>50</sup>. Результирующий текст, таким образом, оказывается подобен двойному палимпсесту. Концепция Бетеа представляется пригодной для описания типологически сходных явлений в поэзии Бродского, к каковым можно отнести «Еврейское кладбище».

Вопрос об истоках кладбищенской темы в рассматриваемом стихотворении имеет два ответа. Первый связан с посещением пригородного кладбища, где похоронены родственники поэта<sup>51</sup>. Второй восстанавливается из официального культурного контекста 1957 – 1958 годов. В 1957 году в Советском Союзе достаточно заметно отмечалась 150-летняя годовщина со дня рождения Г. У. Лонгфелло. В следующем году к этому событию стопятидесятиmillionным тиражом была выпущена почтовая марка с изображением американского поэта и издан почти семисотстраничный том «Избранного», куда вошло стихотворение «Еврейское кладбище в Ньюпорте» в переводе Э. Л. Линецкой. Очевидное сходство названий стихотворений Бродского и Лонгфелло указывает на знакомство поэта с этой книгой. Кроме того, у Э. Линецкой обучались переводу некоторые из друзей и знакомых Бродского, в частности, Г. Шмаков и К. Азадовский.

Стихотворение Лонгфелло было напечатано в его книге «Перелетные птицы» в 1854 году. Два годами ранее поэт, проводивший лето в Ньюпорте, посетил кладбище при старейшей в стране синагоге (Touro Synagogue). В романтической медитации, написанной по мотивам этого посещения, Лонгфелло размышляет о судьбе еврейских переселенцев из Старого Света, о времени, в котором для них нет будущего, поскольку они читают мир от конца к началу:

Как странно здесь: еврейские гробницы,  
А рядом порт, суда из дальних стран...  
Здесь – вечный сон, там – улицам не спится,  
Здесь – тишина, там – ропщет океан.

<...>

Полны глубокой вековой печали,  
Лежат надгробья много тысяч дней,  
Как древние тяжелые скрижали,  
Что бросил в гнев наземь Моисей.

Все чуждо здесь: и начертанья знаков,  
И странное сплетение имен:  
Алварес Иосиф и Рибейра Яков –  
Смешенье стран, и судеб, и времен.

«Бог создал смерть, конец земным тревогам, –  
Хвала ему!» – скорбящий говорил  
И добавлял, простершись перед богом:  
«Он вечной жизнью нас благословил!»

Умолкли в темной синагоге споры,  
Псалмы Давида больше не слышны,  
И старый рабби не читает торы  
На языке пророков старины.

<...>

Они в зловонных улочках ютились,  
В угрюмом гетто, на житейском дне,  
И азбуке терпения учились –  
Как в скорби жить, как умирать в огне.

И каждый до последнего дыханья  
Неутоленный голод в сердце нес,  
И пищей был ему лишь хлеб изгнанья,  
Питьем была лишь горечь едких слез.

«Анафема!» – звучало над лугами,  
Неслось по городам, из края в край.  
Затоптан христианскими ногами,  
Лежал в пыли гонимый Мордухай.

Исполнены смиренья и гордыни,  
Они брели, куда судьба вела,  
И были зыбки, как пески пустыни,  
И тверды, как гранитная скала.

Видения пророков, величавы,  
Сопровождали странников в пути,  
Шепча о том, что блеск угасшей славы  
Они в грядущем смогут вновь найти.

И, глядя вспять, они весь мир читали,  
Как свой талмуд, с конца к началу дней,  
И стала жизнь сказаньем о печали,  
Вместилищем страданий и смертей.

Но не текут к своим истокам воды.  
Земля, не в силах стога подавить,  
Рождает в муках новые народы,  
И мертвых наций ей не оживить<sup>52</sup>.

Помимо традиционных для жанра кладбищенской элегии тем в стихотворении Лонгфелло присутствуют и специфические новоанглийские, восходящие к пуританской идеологии, мотивы и образы, связанные с противопоставлением Америки – страны Нового завета, «Града на холме»<sup>53</sup> (The City upon a Hill), новой Земли обетованной (The New Promised Land) и Старого Света – земли Ветхого завета. В этом контексте судьба еврейского народа приобретает обобщенно-символическое значение.

Бродский переносит символику новоанглийской кладбищенской элегии на русскую почву, принимая американскую историософию за онтологически более глубокий, чем у Слуцкого, вариант развития общей темы. Его юристы, торговцы, музыканты, революционеры обретают успокоение «в виде распада материи» подобно тому, как у Лонгфелло «не текут к своим истокам реки». У Слуцкого обреченность проявляется в том, что «все никуда не деться / От крика: «“Евреи, евреи!”», Бродский, обращаясь к теме смерти, придает этой обреченности метафизическое измерение.

Вряд ли будет преувеличением сказать, что поиски метафизического измерения жизни определили вектор эволюции молодого поэта. Найденный в «Еврейском кладбище» способ поэтической самоидентификации через тему собственной смерти на некоторое время станет ведущим у Бродского<sup>54</sup>. Через несколько лет эти поиски приведут его к открытию Донна и чуть позже – Одена, в которых он обретет более надежных союзников, чем американский романтик и русский гражданский лирик, а стихотворение «Еврейское кладбище около Ленинграда» перестанет быть репрезентативным для нового стиля и новой идентичности. Однако опробованная в этом стихотворении модель создания авторепрезентативного текста оказывается востребованной и в дальнейшем творчестве Бродского.



### § 3. Освоение «метафизического стиля» (И. Бродский и Дж. Донн)

Автор первой монографии об Иосифе Бродском М. Крепс писал, что «именно английская метафизическая традиция XVII века (от Донна до Батлера) наиболее отчетливо слышна в стихах Бродского и настолько нова и оригинальна для русского уха, что воспринимается как отход от русской классической традиции»<sup>55</sup> и, в первую очередь, от традиции петербургского акмеизма, чьими наследниками считаются ленинградские поэты поколения Бродского. Это принципиальное различие поэтических миров проявляется прежде всего в том, что «основа ахматовской поэтики – подтекст, и отсюда немногословие», а «основа поэтики Бродского – иносказание, и отсюда обилие слов, <...> метафоры, ирония, намеки»<sup>56</sup>. Бродский считает, что русская литература «настроена» на «сантименты, на создание эмоционального или музыкального эффекта», в то время как «в английской литературе (присутствует – К. С.) такой несколько изумленный взгляд на вещи со стороны <...>. Ты вдруг слышишь голос, звучащий абсолютно нейтрально. И благодаря этой нейтральности возникает ощущение объективности того, что говорится»<sup>57</sup>. Причину этого Бродский видит в особой природе английского языка, «главное качество» которого «не statement, то есть не утверждение, а understatement – отстранение, даже отчуждение <...> взгляд на явление со стороны»<sup>58</sup>. Именно на эффекте отстранения построено уже не раз становившееся предметом анализа стихотворение «Большая элегия Джону Донну» (1963)<sup>59</sup>. По словам Бродского, он стремился воплотить в композиции этого стихотворения принцип «центробежного движения», «расширения»<sup>60</sup>, что, по мнению А. Нестерова, свидетельствует о преодолении обычной для раннего Бродского «линейной развертки» лирического сюжета. «Движение стихотворения по восходящей спирали» указывает на его «приближение к композиционным принципам Донна», – считает исследователь<sup>61</sup>.

В. Куллэ анализирует особенности просодии «Большой элегии». Опираясь на подсчеты Ю. Иваска<sup>62</sup>, исследователь приходит к выводу, что полноударность пятистопного ямба Бродского (малый процент пиррихий и обилие спондеев) приближает звучание этого стихотворения к звучанию английской поэзии. «Бродский в “Большой элегии” стремится воссоздать некий условный английский поэтиче-

ский язык, даже более “английский”, нежели у самого Донна. <...> Но господствующая английская ударность не кажется монотонной. Сильные акценты придают особую значимость каждому слову, каждой вещи, из которых складывается мир уснувшего Джона Донна. При всей тяжеловесности, грузности, вещи-существительные одухотворены током высокого напряжения, пограничны небесам»<sup>63</sup>. Однако эта несомненная поэтическая удача Бродского ни в коей мере не свидетельствует о его мгновенной и органичной интеграции в интеллектуальную традицию английской поэзии. Поэту еще предстояло пройти стадии ученичества и посвящения, прежде чем осознать себя наследником этой традиции. Наиболее показательны с этой точки зрения три его стихотворения, написанные в 1965 году, то есть через два года после написания «Большой элегии Джону Донну».

Стихотворения «Фламарион» и «Моя свеча, бросая тусклый свет...» совпадают лексически и образно, но различаются строфически и ритмически. Центральные образы восходят к метафорическим образам огня (света) и тени, широко распространенным у поэтов метафизической школы. Развертывание сюжетов стихотворений связано со спецификой «внутренней механики» метафоры-концепта, состоящей в том, что «поэта в данном случае интересует не столько изображение первого предмета, сколько взаимоотношения между двумя несхожими предметами и те ассоциации, которые возникают при их сопоставлении»<sup>64</sup>.

Мотив расставания рассматривается, как и в первой строфе «Прощания, запрещающего грусть» Дж. Донна, сквозь призму смерти:

As virtuous men passe mildly away,  
And whisper to their soules, to goe,  
Whilst some of their sad friends doe say,  
The breath goes now, and some say, no

Как праведники в смертный час  
стараятся шепнуть душе:  
«Ступай!» – и не спускают глаз  
Друзья с них, говоря «уже»  
Иль «нет еще»...

(Пер. И. Бродского)

Ср.:

А тень моя, перекрывая след,  
там, за спиной, уходит в царство Божье.

*(«Моя свеча...»)*

Одна (тень – К. С.) – она бежит отсель  
сквозь бездорожье  
за жизнь мою, за колыбель,  
за царство Божье.

*(«Фламарион»)*

Мотив соединения вводится образами горящего огня (свечи) и единства луча и тени:

Чем дальше ты, тем дальше луч  
и тень проникнет...

*(«Фламарион»)*

Чем дальше ты уйдешь – тем дальше луч,  
тем дальше луч и тень твоя проникнет...

*(«Моя свеча...»)*

В обоих стихотворениях присутствует оппозиция «смерть – запустение»:

Огонь, предпочитая сам  
смерть – запустенью...

*(«Фламарион»)*

Пусть смертельный сон  
огонь предпочитает запустенью...

*(«Моя свеча...»)*

Потрясение мира, которым сопровождается появление души-тени в «царстве теней» – явная реминисценция из «Прощания...»:

Moving of th'earth brings harmes and feares,  
Men reckon what it did and meant,  
But trepidation of the spheares,  
Though greater farre, is innocent.

Ср.:

В отместку потрясти дозволю  
твой мир – полярный –  
лицом во тьме и тенью столь,  
столь лучезарной.  
(«Фламарион»)

Но новый мир твой будет потрясен  
лицом во тьме и лучезарной тенью.  
(«Моя свеча...»)

Согласно представлениям неоплатоников свет – природа Единого, а глаза – место пребывания света<sup>65</sup>. Логично предположить, что неоплатонические образы приходят к Бродскому через поэзию английских метафизиков. Утрачивая свой изначальный смысл, они выполняют в поэзии Бродского скорее орнаментальную функцию: «наблюдающий» взгляд и упоминание чужих «стихов-примет»:

Пусть далека, пусть даже не видна,  
пусть изменив – назло «стихам-приметам», –  
но будешь ты всегда озарена  
пусть слабым, но неповторимым светом.  
(«Моя свеча...»)

В контексте ситуации подражания могут быть истолкованы как ссылка на стихотворение-образец:

Но если ты всегда тверда  
Там, в центре, то должна вернуть  
Меня с моих кругов туда,  
Откуда я пустился в путь.  
(«Прощанье, запрещающее грусть»)

Нарочито тщательное следование особенностям стихотворения Донна (изоощренная образность и парадоксальный образ адресата, являющийся «условием существования самого произведения»<sup>66</sup>, а также существование двух дублирующих друг друга текстов, ни один из которых не является черновиком другого), свидетельствует о том, что Бродский следует риторической модели творчества «по образцу», создавая русское «метафизическое» стихотворение.

Стихотворение «Из ваших глаз пустившись в дальний путь...» (1965) – еще один текст, ориентированный на «Прощание...», в котором за метафизической образностью скрывается сожаление о невозможности близости с адресатом, скрывающимся за инициалами Т. Р. Образное решение темы перекликается со стихотворением Дж. Донна «Экстаз», в котором он описывает эротический путь индивидуальной души к Единому:

Our eye-beames twisted, and did thred  
Our eyes, upon one double string;

(Лучи наших глаз сплелись и нанизали наши глаза на одну двойную струну).

Надежда на преодоление разъединенности вводится в смысловой мир стихотворения Бродского образом нити «Ариадны, вкравшейся в зрачок»:

Нет, выпуклость холмов невелика.  
Но тут и обрывается пучок,  
сбегающий с хрустального станка  
от Ариадны, вкравшейся в зрачок.

И, стало быть, вот так-то, вдалеке,  
обрывок милый сжав в своей руке,  
бреду вперед. Должно быть, не судьба  
нам свидеться – и их соединить,  
хотя мой путь, верней, моя тропа  
сужается и переходит в нить.

Образ нити использовался Бродским и в его собственном переводе «Прощания...», в котором он также передает мотив связи, духовного единения возлюбленных:

Простимся. Ибо мы – одно.  
Двух наших душ не расчленишь,  
Как слиток драгоценный. Но  
Отъезд мой их растянёт в нить.

В переводе, очевидно, создававшемся параллельно с написанием этого стихотворения<sup>67</sup>, «растягивание нити» заменяет донновский мотив «расширения» (expansion), что существенно искажает смысл оригинальной неоплатонической метафоры, указывающей не на зыбкость, а на надежность и всеохватность этой связи, подобной связи всего сущего в Боге.

Так же как и в двух уже рассмотренных нами стихотворениях 1965 года, в стихотворении «Из ваших глаз...» автор «ссылается» на образы и сюжет литературного образца. В контексте освоения традиции это равносильно ссылке на авторитет предшественника (или иллюстрации). В контексте же тематики собственных стихотворений Бродского сюжет донновского «Прощания, запрещающего грусть» может рассматриваться и как своего рода экзистенциальный эталон. Во всех трех стихотворениях, написанных в 1965 году, наблюдается ставший характерным для Бродского прием «расширения перспективы», «удаления точки зрения», основанный на «внутренней механике» метафоры-концепта: «<...> читая Донна или переводя, учишься взгляду на вещи. У Донна, ну, не то чтобы я научился, но мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной»<sup>68</sup>.

Проведенный анализ ряда текстов, написанных Бродским в ранний период творчества, позволяет сделать вывод, что поэзия Джона Донна стала для него своего рода школой поэтической метафизики. Освоение опыта английской метафизической поэзии в рамках индивидуальной поэтики Бродского начала – середины 60-х годов в значительной степени соответствует завершающемуся в эпоху европейского барокко риторическому или «традиционалистскому» типу художественного сознания, для которого характерны «иллюстративные» от-

ношения между собственным текстом и текстом-образцом. Вторичный текст выполняет служебную, дополнительную функцию по отношению к «образцу». При этом текст, передающий идею, и сама идея внеположны друг другу.

Принципиально другие отношения между текстом-образцом и собственным текстом отражены в стихотворении «Пенье без музыки» (1970). Неразличение «своего» и «чужого» в рамках «риторической поэтики» раннего Бродского как модель вхождения в новый культурный контекст, реализованная в переводе «Прощания, запрещающего грусть» Дж. Донна и в ряде стихотворений середины 60-х годов, заменяется модернистской моделью «присвоения чужого текста»<sup>69</sup>.

«Пенье без музыки» – яркий пример русской метафизической поэзии – также ориентировано на жанр «Valediction», представленный в творчестве Донна, в частности, стихотворениями, переведенными Бродским, «Прощание, запрещающее грусть» и «О слезах при разлуке». Подробный разбор «Пенья без музыки» был дан М. Крепсом<sup>70</sup>, Дж. Смитом<sup>71</sup> и А. Нестеровым, который справедливо отмечает, что «в “Пенье без музыки” мы имеем дело со своеобразной транспозицией донновского текста»<sup>72</sup>: у Донна разлука лишь грозит влюбленным, у Бродского они оторваны друг от друга навсегда. В то же время, перекликаясь с английскими стихотворениями, «Пенье без музыки» находится в состоянии игры-состязания с ними. Направленность на состязание прочитывается в первой части стихотворения. В ней обосновывается необходимость «взяться за перо» – утешить адресата в разлуке, реально непреодолимой:

... Позволь же  
сейчас на языке родных  
осин тебя утешить; и да  
пусть тени на снегу от них  
толпятся как триумф Эвклида.

«Язык родных осин» – чужой для адресата, что подчеркивается инициалами F. W. (Фэйт Уигзелл), сам же образ «родных осин», как указывает М. Крепс, взят из эпиграммы И. С. Тургенева, посвященной переводу, а шире – взаимодействию двух языковых ситуаций:

Вот еще светило мира!  
Кетчер, друг шипучих вин.  
Перепер он нам Шекспира  
На язык родных осин.

Тональность тургеневского четверостишия вводит в общий смысл стихотворения (отнюдь не шуточного) элемент (горькой) иронии, направленной, во-первых, на собственный текст-метафору, разворачивающуюся во второй части, а через него – на чужой, донновский, который играет роль своеобразного резонатора, усиливая трагизм ситуации, отображенной в «Пенье...»: «Ибо так, как у Донна, уже быть не может!»<sup>73</sup>. Пересматривая ситуацию «Прощания...», Бродский сталкивает текст и контекст: в стихотворении пародируется стиль метафизической поэзии, освоенный самим Бродским.

Во второй части стихотворения описывается метафорическое построение эмблемы-треугольника, стороны которого образованы расстоянием между автором и адресатом и их пересекающимися в небе взглядами. Этот треугольник – единственная возможность соединения – отсылает к донновскому образу циркуля. Барочная эмблема постоянства становится в стихотворении Бродского эфемерной геометрической фигурой, а круг, начерченный в «Прощании...», превращается то в идиому «будучи кругом в долгу», то в сентенцию: «итак, разлука // есть проведение прямой». Автокомментирование построения треугольника демонстрирует возможности метафизической поэзии на «языке родных осин» и в то же время настолько перегружает лирическое стихотворение, что придает ему горько-ироническую тональность. Происходит пародирование приема:

... ВОЗЬМИ  
перо и чистый лист бумаги  
и перпендикуляр стоймя  
восставь...  
...возьми перо  
и чистую бумагу  
...и представь же ту  
пропорцию прямой...  
Рассмотрим же фигуру ту...  
Рассмотрим же. Всему есть срок...



В заключительной части в образную систему стихотворения снова вводится описание поэтической речи автора:

Ткни пальцем в пустоту – туда,  
где в качестве высокой ноты  
должна была бы быть звезда;  
и если ее нет, длинноты,  
затасканных сравнений лоск  
прости: как запоздалый кочет  
униженный разлукой мозг  
возвыситься невольно хочет.

Собственная поэтическая речь как бы обрамляет сквозную метафору-концепт центральной части стихотворения и осмысливается Бродским уже не как иллюстрация чужого текста или идеи, но как условие существования этого текста, как сама идея. Это зеркальное отражение традиционалистской поэтики соответствует духу поэтического модернизма, «духу модернистского созидания традиции»<sup>74</sup>.

В этой связи особого рассмотрения требуют природа и функции иронии и пародии в «Пенье без музыки». Ю. Н. Тынянов предлагает различать «пародическую» и «пародийную» стороны художественного произведения: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения – очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным словарным средам – возникает явление, близкое по формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее»<sup>75</sup>. Тынянов выделяет целый ряд функций пародического, для нас же существенно следующее: пародичность – «очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще»; «... в самом процессе пародического оперирования вещью <...> происходит <...> разъятие самого произведения как системы. А при этом процессе выясняются отдельные стороны, ранее бывшие только членами системы», то есть в произведении вскрываются «отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений»<sup>76</sup>. Таким образом, пародическая функция текста Бродского вводит его в контекст интеллектуальной поэтической традиции, позволяя использовать приемы «чужой» поэтики как приемы поэтики собственной.

#### § 4. Метафизика vs романтика (И. Бродский и Д. Томас)

Многие стихотворения Бродского конца 50-х – начала 60-х годов не попали в каноническое собрание его сочинений, которым можно считать двухтомник, вышедший под редакцией Льва Лосева в серии «Новая библиотека поэта» в 2011 году. Между тем именно эта неканоническая часть наследия Бродского подчас позволяет яснее и глубже представить историю его творческой эволюции, неизбежно «спрямляемой» каноном. Здесь в контексте его раннего творчества, развивающегося под знаком «выбора нового союзника», порой возникают если не неожиданные, то, по крайней мере, традиционно не замечаемые переключки и параллели. Впрочем, инерция канона часто определяет и направление исследования, что проявилось в относительно недавней статье о «Неоконченном отрывке», где жанровые особенности стихотворения Бродского возводятся к пушкинской «Осени», а источники отдельных образов и мотивов с разной степенью произвольности или убедительности отыскиваются на всем пространстве русской поэзии от силлабики XVIII столетия (– *sic!*) до стихотворения Пастернака «Единственные дни»<sup>77</sup>. Подобного рода интерпретации трудно признать убедительными, поскольку и этот «Неоконченный отрывок», и еще четыре одноименных стихотворения Бродского являются именно *отвергнутыми вариантами*, следовательно, задача исследования подобного рода текстов состоит не во «вписывании» их в канон или отыскании их места в традиции, но равно наоборот – в обнаружении причин, по которым они были отвергнуты.

Начало «Неоконченного отрывка» – фиксация некоего подобия приступа фантомной боли: наступает уже не время любви, но время песен о ней. Биографический контекст такого вступления в тему не трудно восстановить. «Время любви» для Бродского в начале 60-х годов – зима: в январе 1962 года он знакомится с Мариной Басмановой, осенью-зимой 1962 – 1963 годов создается цикл «Песни счастливой зимы», где впервые появляется посвящение «М. Б.», в самом начале 1964 года известие об измене возлюбленной заставляет Бродского, несмотря на угрозу ареста, вернуться в Ленинград из Москвы. 9 января он вскрывает себе вены<sup>78</sup>, а в середине того же месяца пишет стихотворение «Песни счастливой зимы», завершающее одноименный, начатый двумя годами ранее поэтический цикл:

<...>

Значит, это весна.  
То-то крови тесна  
вена: только что взрежь,  
море ринется в брешь.  
Так что – виден насквозь  
вход в бессмертие врозь,  
вызывающий грусть,  
но вдвойне: наизусть.

Песни счастливой зимы  
на память себе возьми.  
То, что спрятано в них,  
не отыщешь в иных.  
Здесь, от снега чисты,  
воздух секут кусты,  
где дрожит средь ветвей  
радость жизни твоей<sup>79</sup>.

Кроме личного подтекста, в первых четырех строках предпоследней строфы («Значит, это весна...») Лев Лосев усматривает реминисценцию из цветаевского стихотворения 1934 года «Вскрыла жилы: неостановимо...», соединяющего мотив самоубийства с темой творчества<sup>80</sup>. Год спустя, зимой 1964 – 1965 годов, в ссылке в Норенской «время песен о любви» вновь «склоняет сердце к тикающей лире»: динамическая жизнь природы в соответствующей фазе становится коррелятом разрушенной, несостоявшейся любви. Эта корреляция между состоянием субъекта поэтической речи и жизнью природы, давно ставшая одним из общих мест лирики, в отечественной поэзии XX века, пожалуй, наиболее полно разрабатывалась Б. Пастернаком, столь же характерна она и для раннего Бродского. Не случайно в послесловии к первой публикации цикла «Песни счастливой зимы» пастернаковский «пантеизм» соотносится с «одушевлением всего существа» у Бродского 60-х годов<sup>81</sup>.

На первый взгляд, «Неоконченный отрывок» также выдержан в пастернаковском стиле. В стихотворении отмечается реминисценция из его «Единственных дней»<sup>82</sup>, а в серии вопросов, открывающих заключительную строфу первой части стихотворения («Кто? Бог люб-

ви? Иль Вечность? Или Ад / тебя послал мне, время этих песен?»), опознается «Всесильный бог деталей, Всесильный бог любви, Ягайлов и Ядвиг» из «Давай ронять слова...». Однако у поэтических образов Бродского есть и другой, едва ли не более релевантный, источник: стихотворение валлийского поэта Дилана Томаса «Especially when the October wind...» (1933), которое выступает своего рода палимпсестом «Неоконченного отрывка».

В контексте утвердившегося представления о сдержанной рассудочности, культивируемой Бродским под влиянием англо-американской традиции, его интерес к творчеству представителя так называемого романтического возрождения в постсимволистской британской поэзии выглядит в некоторой степени неожиданным, но последовательным. В личной библиотеке Бродского в Ленинграде было три сборника стихотворений «валлийского Рембо», считавшего себя наследником У. Блейка, издание знаменитого рождественского рассказа «A Child's Christmas in Wales» (черновик перевода этого рассказа хранится в архиве Бродского в Библиотеке редких книг и рукописей Байнеке в Йельском университете), и несколько антологий с его стихами. Томаса переводил ближайший друг и едва ли не самый авторитетный для Бродского знаток современной английской поэзии А. Я. Сергеев, наконец, в одной из бесед с С. Волковым Бродский сообщает, что и сам переводил Томаса<sup>83</sup>. Такое внимание к, казалось бы, «чуждой» поэтике провоцирует закономерный вопрос о причинах, заставивших Бродского обратиться к поэзии «неистового валлийца» тогда, когда им уже «открыты» Донн, Марвелл, Дж. Герберт и – что особенно важно – Фрост, чрезвычайно близкий Бродскому по духу, по интонации, так же как и Томас, сделавший природу одной из ведущих своих тем, но абсолютно на Томаса непохожий. Непохожий прежде всего отсутствием специфического томасовского пантеизма и мотива экстатического слияния с природой. Однако именно эти черты также характеризует и поэзию Пастернака. Во вступительной статье к его сборнику, вышедшему в серии «Библиотека поэта» в 1965 году, А. Д. Сиявский отмечал, что «Пастернака увлекала задача – в пределах стихотворения воссоздать всеохватывающую атмосферу бытия, передать владеющее поэтом “чувство короткости со вселенной”. <...> Он развертывает стихотворную фразу во всей сложности соподчинений, перебивает себя, опускает, как это случается в обиходе, некото-

рые связующие звенья, а главное – стремится к свободной, раскованной поэтической речи, обладающей широким дыханием и построенной на развитии больших и целостных интонационных периодов. <...> Несмотря на огромную словесную работу и высокое мастерство, его стихи не производят впечатления изящно отделанных вещей. Напротив, это скорее неуклюжая, местами затрудненная до косноязычия речь с неожиданными остановками и повторениями, речь “взахлеб” и “навзрыд”, переполненная громоздящимися и лезущими друг на друга словами»<sup>84</sup>. Близость поэтических систем Д. Томаса и Б. Пастернака, ныне ставшая общим местом<sup>85</sup>, была очевидна и для Бродского, который в разговоре с Томасом Венцловой в конце 60-х годов обсуждал эту параллель<sup>86</sup>.

Отмеченное сходство, однако, объясняет некоторые особенности образной системы и метафорики «Неоконченного отрывка», но не проясняет его маргинального статуса в поэзии Бродского и не дает ответа на вопрос о том, почему в поисках нового поэтического языка он обратился к столь близкой поэтике. Ответ на него подсказан во второй части «Неоконченного отрывка», но пока обратимся к первой.

Поскольку «Неоконченный отрывок» не является переводом стихотворения Томаса, подробный комментарий английского текста нам не потребуется. Ограничимся лишь следующими замечаниями: лирический герой Томаса, «заключенный в башню слов», создает своей поэзией и берег моря, и холмы родного Уэльса, и деревья, которые благодаря словам приобретают женские черты. Наконец, из сотворенной поэзией природы поэт создает образ адресата своей поэтической речи и сам этой речи уподобляется: в конце четвертой строфы присутствует фирменный знак раннего томасовского стиля – сжатая метафора, уподобляющая слоговой состав слова химическому составу крови:

Some let me make you of the heartless words.  
The heart is drained that, spelling in the scurry  
Of chemic blood, warned of the coming fury<sup>87</sup>.

Этот сюжет логоцентристу Бродскому явно близок, как близок и присутствующий в тексте мотив разрушающего времени, связанный с наступлением зимы, с образами солнечных часов, ворона, греха. Обе

эти линии соединяются в заключительной строке стихотворения: «By the sea's side hear the dark-vowelled birds» (У побережья услышь темногласных птиц).

В «Неоконченном отрывке», точнее в его первой части, Бродский повторяет формальную структуру английского стихотворения. Повторяются четыре восьмистишия, повторяется охватная рифмовка (правда, Бродский регулярно чередует мужскую рифму с женской). Близки также слоговые составы русского и английского стихотворений.

На уровне темы возникает расхождение: Бродский пишет прежде всего стихотворение о любви, одиночестве, о любовном томлении. Из подтекста прорывается мотив изгнания (ссылки). Но наиболее яркие и в какой-то степени неожиданные для Бродского образы явно восходят к стихотворению Томаса (*тикающая лира, силлабическая кровь, календарь, бьющий по нервам, венозные деревья, сердце, возгорающее по пожарным артериям густой гемоглобин*), стилистически сближая два текста.

Нетрудно заметить, что все перечисленные образы сконцентрированы в первых двух строфах, которые благодаря им приобретают яркую риторическую, патетическую окраску.

Третья строфа на этом фоне начинает звучать как автопародия. Обращение, начинающее первую и вторую строфы, контрастно сменяется констатацией, почти жалобой: «Я одинок. Я сильно одинок». Яркие томасовские образы травестируются. Холм Уэльса («the loud hill of Wales») превращается в холмы Генисарета с бесплодной смоковницей и далее – в «простой женоподобный холм». «Словесные образы женщин» («The wordy shapes of women») – в «мужеские формы», «отталкивающие взгляд». Здесь Бродский резко меняет тон и как бы перебивает самого себя, говорящего томасовским языком. Очевидно, что поэтесса Томаса (и Пастернака), несмотря на свою эффектность, не способна адекватно выразить требуемые Бродскому смыслы.

Четвертая строфа демонстрирует уже третью манеру, третий тип письма. Цепочка вопросов, открывающая строфу, характерна для Бродского, обращающегося к поэтике английских метафизиков (ср. подобный прием, используемый в «Большой элегии Джону Донну»). Вполне резонно предположить, что, завершая первую часть стихотворения, автор обращается к уже найденному способу превратить физи-

ческую тоску и одиночество в *метафизические*, выходящие за рамки первоначальной темы. В продолжении строфы этот эффект закрепляется: здесь возникает образ часов, скорее напоминающий эмблематические метафоры метафизиков, а не «нервический циферблат» («the neural meaning / Flies on the shafted disk») из стихотворения Томаса или «полусонные стрелки» из «Единственных дней» Пастернака:

Но все равно твой календарь столь тесен,  
что стрелки превосходят циферблат,  
смыкаясь (начинается! не в срок!),  
как в тесноте, где комкается платье,  
в немыслимое тесное объятье,  
чьи локти вылезают за порог<sup>88</sup>.

Намеченный в предыдущей строфе эротический подтекст любовной тоски «остроумно» (в духе Донна) совмещается с темой времени, воплощенной в стрелках циферблата.

Вторая часть «Неоконченного отрывка» посвящена наступающей зиме и капитуляции перед ней. Эта батальная сцена уже не вписывается в образно-тематические рамки первой части. От Дилана Томаса здесь остается лишь собственно канун зимы и образ птиц. Примечательно, что эта часть завершается укороченной строфой с перекрестной, а не кольцевой рифмой. Таким образом, даже в области формы Бродский отступает от томасовского образца, а сквозной для всей второй части образ снега, кружащего подобно рою ангелов и покрывающего землю, заставляет вспомнить стихотворение, посвященное Джону Донну. Финал стихотворения можно истолковать как поражение певца, отказ от творчества при наступлении «времени песен». Однако здесь же содержится отсылка к еще одному контексту, позволяющему предпринять попытку реконструкции творческой истории этого стихотворения.

Приближение зимы во второй части «Неоконченного отрывка» сопровождается описанием, включающим цитату из Ахматовой: «Отходят листья в *путь всяя земли* <...>» (курсив наш – К. С.). Появление этой цитаты – заглавия небольшой ахматовской поэмы – казалось бы, не мотивировано ни образным строем, ни темой, разрабатываемой Бродским. Возникает она, возможно, из переписки двух поэтов осе-

нию 1964 – зимой 1965 года, что совпадает со временем написания «Неоконченного отрывка».

Первое письмо Ахматовой в Норенскую датировано 20 октября 1964 года. В нем она пишет, что днем и ночью ведет бесконечные беседы со ссыльным поэтом, из которых Бродский должен «знать о всем, что случилось и что не случилось». Ахматова цитирует четыре строки из «Путем всея земли»: «И вот уже славы / высокий порог...» и добавляет, что «это уже случилось», далее она пишет о присутствии Бродскому «божественном слиянии с природой»<sup>89</sup>. Примечательно совпадение ахматовской характеристики с определением поэтического кредо Пастернака и Дилана Томаса, о чем писалось выше. Следующее письмо Бродскому написано 15 февраля 1965 года. Два ахматовских письма, таким образом, образуют временной отрезок, связанный с созданием «Неоконченного отрывка», и совпадают с переходом от осени к зиме, который запечатлен в стихотворении. Этот ряд совпадений дает возможность предположить, что именно под впечатлением от ахматовской характеристики Бродский берется за разработку темы «божественного слияния с природой» в русле своих представлений о «смене союзника» и выходе за пределы отечественной традиции.

В «Неоконченном отрывке» предпринимается попытка соединения собственного «пантеизма» с английским аналогом. Именно с этой целью поэт обращается к уже использованному им в случае с поэтами-метафизиками приему вхождения в английский поэтический контекст через создание собственного стихотворения «по мотивам» текста-образца. Однако следование за новым «союзником», наиболее отвечающим требованию «божественного слияния с природой», заставляет Бродского отдавать предпочтение эффектности и сочности слога в ущерб сдержанности, точности и некоторой отстраненности, которые поэт культивировал в собственном творчестве<sup>90</sup>, которым он обязан интеллектуальной линии в англо-американской поэзии XX века. В конце того же 1964 года Бродский знакомится с поэзией У. Х. Одена, оказавшей решительное влияние на дальнейшее формирование его поэтики, и уже в январе 1965 года появляется стихотворение, посвященное смерти Т. С. Элиота, написанное «по мотивам» оденовского «In Memory Of W. W. Yeats». «Новый союзник» оказался найденным, а краткий эпизод подражания Томасу уходит на периферию истории формирования собственного стиля. Конечно, переход к новой



поэтике не был одномоментным. Еще одно стихотворение января 1965 года – обращенный к Ахматовой сонет «Выбрасывая на берег словарь...» – показательно (принимая во внимание личность адресата) воспроизводит черты прежнего стиля и столь же показательно не включается автором ни в один сборник.

## § 5. Бродский и «последние поэты»: продолжение традиции

Комплекс представлений о «последнем поэте» Бродский воспринял из поэзии самого значительного для него элегического поэта – Баратынского. Жанр элегии, призванный, по Бродскому, служить «памяти как таковой», интересует его в творчестве Ахматовой и Одене в значительной степени потому, что элегия представляет концентрированное описание уходящей традиции, а «элегическая поэтика – по словам Л. Я. Гинзбург – поэтика узнавания»<sup>91</sup>. «Узнавание» и приобщение к уходящей традиции осуществляется у Бродского через обращение к стихотворениям «памяти поэта» – жанровой разновидности элегии, в рамках которой «наследник» возводит поэтический памятник над могилой умершего собрата и демонстрирует возможности собственной поэтики, тем самым включаясь в диалог с умершим.

Тема элегической поэзии вводится Бродским в рассуждения о двух близких ему людях, однако из факта личного знакомства с Ахматовой и Одене следует двойное отношение к ним. В случае с А. А. Ахматовой мы вправе говорить, скорее, о влиянии личном, а не поэтическом<sup>92</sup>: «<...> всякая встреча с Ахматовой была для меня довольно-таки замечательным переживанием. Когда физически ощущаешь, что имеешь дело с человеком лучшим, нежели ты. Гораздо лучшим. С человеком, который одной интонацией своей тебя преображает. Ахматова уже одним только тоном голоса или одним только поворотом головы превращала вас в хомо сапиенс. Ничего подобного со мной ни раньше, ни, думаю, впоследствии не происходило. <...> В разговорах с ней, просто в питье с ней чая или, скажем, водки, ты быстрее становился христианином – человеком в христианском смысле этого слова, – нежели читая соответствующие тексты или ходя в церковь. Роль поэта в обществе сводится в немалой степени именно к этому»<sup>93</sup>. В то же время в одном из интервью Бродский сказал, что «это не та поэзия, которая <его> интересует»<sup>94</sup>.

О том, что влияние У. Х. Одена на личность поэта сопоставимо с влиянием А. А. Ахматовой, можно судить, например, по эссе «Поклониться тени», но влияние поэтическое несоизмеримо глубже. В том же эссе Бродский пишет: «Будучи во плоти, этот человек сделал так много, что вера в бессмертие его души становится как-то неизбежной. То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая никак не помещается в человеческой плоти и поэтому нуждается в словах. Если бы не было церкви, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, ее главная заповедь звучала бы примерно так:

Если равная любовь невозможна,  
Пусть любящим больше буду я»<sup>95</sup>.

Свое решение писать по-английски Бродский объясняет желанием «очутиться в большей близости к человеку», которого он считает «величайшим умом двадцатого века: к Уистану Хью Одену», поскольку «самое большее, что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжить в его духе. В этом – по мысли Бродского – заключается суть всех цивилизаций»<sup>96</sup>.

Личному знакомству Бродского с Оденем, продолжавшемуся полтора года вплоть до смерти английского поэта в 1973 году, предшествовало знакомство заочное, литературное.

Впервые некоторое сходство поэтической манеры Бродского с поэзией Одена отметил А. Я. Сергеев. В стихотворении «Два часа в резервуаре», присланном Бродским из ссылки, он усмотрел «характер юмора», схожий с оденовским<sup>97</sup>. Это стихотворение насыщено макаронической немецкой речью и представляет собой ироничное рассуждение о свободе, ответственности писателя, о мистицизме и рациональности сквозь призму пародийного жизнеописания Фауста. Стихотворение, выдержанное в саркастическом тоне, написано от лица современного человека и содержит упоминание культурных реалий 60-х годов XX века, намекая на ситуацию с изданием романа «Доктор Фаустус», Бродский пишет о Томасе Манне, «сгубившем свою подписку». Сергеев, хорошо знавший английскую поэзию, возможно, обратил внимание на то, что иронически-пародийный регистр характерен для многих стихотворений Одена, посвященных так

называемым «вечным темам», например, в стихотворении «As I walked out one evening...», рассуждая о Любви и Времени, Оден пародирует популярную народную песенку, а в стихотворении «Лабиринт» («The Labyrinth») представлен иронический каталог суждений метафизиков, теологов, математиков, психоаналитиков о природе и сущности духовного лабиринта, в котором оказался «человек прямоходящий». Немецкий «колорит» «Двух часов в резервуаре» Бродского приобретает дополнительные смысловые обертоны, если учесть постоянный интерес Одена к немецкой литературе и культуре: сразу по окончании Оксфордского университета он проводит год в Берлине, преподавая английский и совершенствуя знание немецкого языка, а Гете был одним из его любимейших авторов на протяжении всей жизни; Брехта, с которым он был знаком лично, считал великим. И. Берлин вспоминал, что Оден часто повторял: «Да, да, я знаю, что я немец <...> Да, I am a Kraut (Kraut – «кислая капуста» – насмешливое прозвище немцев – К. С.). Ничего не поделаешь, я таков, я немец»<sup>98</sup>.

Однако замеченное Сергеевым сходство было случайным: ко времени написания «Двух часов в резервуаре» Бродский практически не знал поэзии Одена, за исключением нескольких стихотворений, напечатанных в разных переводах в так называемой «антологии Гутнера» (Антология новой английской поэзии. – Л., 1937). В эссе «Поклониться тени» Бродский пишет о том, что ему запомнилось лишь тройное отрицание в помещенном в эту антологию стихотворении «Никакой перемены мест»:

Ведь не пойдет никто  
Дальше вокзала или дальше дамбы,  
Сам не пойдет и сына не пошлет...  
(Перевод В. Зуккау-Невского)

По-настоящему поэзия Одена заинтересовала Бродского после знакомства с его оригинальными текстами в 1964 году. Среди книг, присылаемых Бродскому в ссылку, были поэтические антологии на английском языке. Он вспоминает, что одна из них (появившаяся у него, вероятно, в конце 1964 года) «по чистой случайности» открылась на «Памяти У. Б. Йейтса»:

Time that is intolerant  
Of the brave and innocent,  
And indifferent in a week  
To a beautiful physique,

Worships language and forgives  
Everyone by whom it lives;  
Pardons cowardice, conceit,  
Lays its honours at their feet<sup>99</sup>.

(Время, нетерпимое / к храбрецам и кротким / И безразличное /  
К физической красоте, // Поклоняется языку и прощает / Каждого,  
благодаря кому он жив; / Прощает малодушие, тщеславие, / И воздает  
им почести.)

В этих строках содержится мысль, во многом определившая его представление о поэзии и его отношение к языку: «Я помню, как я сидел в маленькой избе, глядя на квадратное, размером с иллюминатор, окно, на мокрую, топкую дорогу с бродящими по ней курами, наполовину веря тому, что я только что прочел, наполовину сомневаясь, не сыграло ли со мной шутку знание языка. У меня был здоровенный кирпич англо-русского словаря, и я снова и снова листал его, переводя каждое слово, каждый оттенок, надеясь, что он сможет избавить меня от того смысла, который взирал на меня со страницы. Полагаю, я просто отказывался верить, что еще в 1939 году английский поэт сказал: “Время ... боготворит язык”, – и тем не менее мир вокруг остался прежним.

На этот раз словарь не победил меня. Он действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо “обожествление” – это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время – которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество – боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не потому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами,

спондеями и т. д. игрой, в которую язык играет, чтобы реконструировать время? И не являются ли те, кем жив язык, теми, кем живо и время? И если время «прощает» их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?»<sup>100</sup>.

Взяв в качестве модели стихотворение «На смерть У. Б. Йейтса», Бродский вскоре пишет свою элегию «Стихи на смерть Т. С. Элиота», датированную 12 января 1965 года. Элиот умер 4 января; известие о его смерти Бродский мог получить в заброшенной северной деревушке из сообщений западных «радиоголосов», чем и объясняется «оперативность» его поэтического отклика. В связи с указанием этой даты представляется необходимым пересмотреть пространенную датировку «Двух часов в резервуаре». Во всех изданиях указывается 8 сентября 1965 года, то есть «Два часа...» оказываются написанными после «Стихов на смерть...», что противоречит воспоминаниям Сергеева и самого Бродского. По-видимому, 1965 год был ошибочно указан вместо 1964 (возможно, самим Бродским, для которого характерна некоторая забывчивость, ср. в «Диалогах с Соломоном Волковым»: «Вы знаете, я уже не помню, когда и что со мной произошло. Сбился со счета. Я не знаю точно: произошло нечто, скажем, в 1979 году или в 1969? Жизнь очень быстро превращается в какой-то Невский проспект. В перспективе которого все удаляется чрезвычайно стремительно. И теряется – уже навсегда»<sup>101</sup>).

«Стихи на смерть Т. С. Элиота» повторяют трехчастную структуру оденовского стихотворения, в общих чертах сохраняя тематику каждой части, однако интенции двух структурно и тематически близких текстов различны. Согласно наблюдениям Д. Бетеа категории физической и поэтической «отчужденности» (*estrangement*) в стихотворении Бродского соответствуют друг другу. Под первой следует понимать изгнание, а под второй – жанр элегии, то есть «экзистенциальное» соотносится с «эстетическим». У Одена эти две сферы остаются разделенными. Исходя из этого, Бетеа указывает на принципиально разные причины написания русской и английской элегий. Отношение Одена к Йейтсу, которого он называл в числе трех великих поэтов, которых он знал, строится на своеобразном притяжении-отталкивании. Например, из стихотворения «1 сентября 1939 года» Оден исключил строки, напоминавшие звучание «Пасхи 1916» Йейтса, а в одном из писем Стивену Спендеру признавался: «Я не способен говорить о

Йейтсе, потому что – и в этом не его вина – он стал для меня символом моего демона аутентичности – всего того, от чего я должен пытаться избавиться свою собственную поэзию: фальшивых эмоций, напыщенной риторики, пустой звучности»<sup>102</sup>. Таким образом, стихотворение Одена – это в известной степени попытка обретения аутентичности, самостоятельности поэтического голоса. Его письмо Спендеру написано в 1964 году. В это же время Бродский читает Йейтса в оригинале. В «Поклониться тени» он передает свои впечатления: Йейтс показался Бродскому «несколько риторичным и неряшливым в размерах»<sup>103</sup>, а в беседе с Д. Бетеа Бродский излагает свой взгляд на отношение Одена к Йейтсу, во многом совпадающий с оденовским признанием из письма Спендеру: «Йейтс – поэт бардовской, если хотите, традиции – традиции невнятной выпренности. А этому жутко соблазнительно подражать. Не столько простому человеку, сколько поэту, в данном случае Одену, чья реакция на Йейтса была реакцией человека, который впал в страшную зависимость от него, а потом еле выкарабкался и теперь со злостью смотрит назад»<sup>104</sup>.

Адресат стихотворения Бродского – Элиот – в 1965 году был для него, по мнению исследователя, лишь «символом запретного плода Запада»<sup>105</sup>. Бродский имел лишь приблизительные сведения о жизни и творчестве Элиота, поэтому все соответствия между стихотворением Бродского и «The Dry Salvages» из «Четырех квартетов» Элиота, отмеченные В. Полухиной и Дж. Янечком<sup>106</sup>, следует рассматривать как общие черты литературного направления, верно угаданные Бродским<sup>107</sup>. Например, ключевые элиотовские образы – реки-времени и моря-вечности («The river is within us, the sea is all about us; The sea is the land's edge also») соответствуют впервые появившейся именно в этом стихотворении Бродского метафорической цепочке море – время – поэзия:

Уже не Бог, а только Время, Время  
зовет его. И молодое племя  
огромных волн его движенья бремя  
на самый край цветущей бахромы  
легко возносит и, простившись, бьется  
о край земли. В избытке сил смеется.  
И январем его залив вдается  
в ту сушу дней, где остаемся мы.

В первой части обоих стихотворений описание смерти представлено в образах застывающего зимнего города:

He disappeared in the dead of winter:  
The brooks were frozen, the air-ports almost deserted.  
And snow disfigured the public statues;  
The mercury sank in the mouth of the dying day.  
O all the instruments agree  
The day of his death was a dark cold day.

(Он исчез в зимней смерти: / Ручьи были заморожены, аэропорты почти пустыни. / И снег менял очертания городских статуй; / Ртуть опускалась во рту умирающего дня. / О, все приборы согласны: / День его смерти был хмурым холодным днем).

Он умер в январе, в начале года.  
Под фонарем стоял мороз у входа.  
Не успевала показать природа  
ему своих красот кордебалет.  
От снега стекла становились уже.  
На перекрестках замерзали лужи.  
Под фонарем стоял глашатай стужи.  
И дверь он запер на цепочку лет.

Начало стихотворения Бродского отсылает к первой строфе стихотворения Одена. Однако, как показывает сопоставительный анализ этих двух стихотворений, «в этой строфе совершенно снимается мотив оплакивания природой смерти поэта (“скорбь природы”). Природа “не успевала” показать поэту “своих красот кордебалет”, то есть зимняя стужа здесь – проявление естественных природных законов, а вовсе не нарушение таковых как проявление скорби природы. “Замерзали лужи” у Бродского не подразумевает никаких крайних метеорологических проявлений в отличие от “замерзших ручьев” у Одена при сравнительно мягкой английской зиме. Не возникает даже намек на параллель между смертью поэта и смертью природы»<sup>108</sup>.

Холод замерзающего на исходе дня города становится у Одена метафорой остывающего тела, чьи «провинции взбунтовались» (The provinces of his body revolted)<sup>109</sup>. На этом печальном фоне отчетливее

проявляется идея бессмертия поэзии во второй части оденовского стихотворения:

You were silly like us: your gift survived it all:  
The parish of rich women, physical decay,  
Yourself...

(Ты был глуп как мы, твой дар переживет все это: / богатых прихожанок, физическое разложение, / Тебя самого).

Этот мотив получает горацианское осмысление в третьей части стихотворения Бродского. Во второй же части чувствуется желание автора создать подчеркнуто усложненную «метафизическую» эмблему в духе XVII века. Поэт парадоксально совмещает библейские мотивы Рождества («читающие в лицах маги» – волхвы) и распятия: персонифицированные образы Америки, «где он (Элиот – К. С.) родился», и Англии, «где умер он», стоящие «по сторонам его могилы», иконически повторяют распространенный сюжет «распятие с предстоящими». Но сам образ распятия символически замещается пространством (могилой) между местом рождения и местом смерти, то есть физическая жизнь, мерой которой служит пространство («но каждая могила – край земли»), уподобляется смерти, жизнь подлинная начинается за этой границей, которая у Бродского маркирована троекратно: формально – разделением второй и третьей частей стихотворения и сменой размера, лексико-стилистически – третья часть начинается строфой:

Аполлон, сними венок,  
положи его у ног  
Элиота как *предел*  
*для бессмертья* в мире тел

и тематически – благодаря аллюзиям на горацианскую тему поэтического памятника.

Третья часть «Стихов на смерть Т. С. Элиота» является ритмической и строфической цитатой третьей части стихотворения Одена, о которой Бродский написал: «здравый смысл в обличии детских стишков»<sup>110</sup>. Бродский воспроизводит катрены с парной рифмой и ритм



трехстопного хорей, столь не характерный для элегической традиции. Действительно, «бойкость» хорейческого ритма сообщает концовке стихотворений эмоциональный заряд скорее противоположный элегическому. Жизнеутверждающая интонация коррелирует с темой бессмертного величия поэзии, однако, если у Одена в 1939 году эта тема соединена с идеей служения поэта людям:

Follow, poet, follow right  
To the bottom of the night,  
With your unconstraining voice  
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse  
Make a vineyard of the curse,  
Sing of human unsuccess  
In a rapture of distress;

In the deserts of the heart  
Let the healing fountain start,  
In the prison of his days  
Teach the free man how to praise.

(Следуй, поэт, следуй прямо / На дно ночи, / Нестесненным голосом / По-прежнему убеждай нас радоваться; // Возделывая стихи, / Создай виноградник проклятия, / Воспой человеческий неуспех / В восторге страдания; // В пустынях сердец / Запусти исцеляющий источник, / В тюрьме дней / Научи свободного человека отдавать должное), то завершающая часть «Стихов на смерть Т. С. Элиота» лишена этого мотива вовсе, более того, Бродский делает свое стихотворение еще более «детским»:

Томас Стернс, не бойся коз!  
Безопасен сенокос.  
Память – если не гранит –  
Одуванчик сохранит.

«Козы» и «одуванчик» (возможно, ахматовский) вместо оденовского «виноградника проклятья» превращают финальную часть стихотворения Бродского в пасторальную зарисовку Эллизиума, отсылающую не только к «природному коду» стихотворения Одена, но и контрастно противопоставленную зимнему пейзажу собственной первой части. Главенствующая же тема стихотворения Бродского, в первоначальной редакции названного «Памяти Т. С. Элиота» и под этим названием опубликованного в ленинградском альманахе «День поэзии» в 1967 году, подчеркивается шестикратной анафорой «будет помнить»<sup>111</sup>:

Будет помнить лес и дол.  
Будет помнить сам Эол.  
Будет помнить каждый знак,  
как хотел Гораций Флакк.

Три заключительные строфы возвращают стихотворение Бродского в контекст метафизической поэзии:

Так любовь уходит прочь,  
навсегда, в чужую ночь,  
прерывая крик, слова,  
став незримой, хоть жива.

Ты ушел к другим, но мы  
называем царством тьмы  
этот край, который скрыт.  
Это ревность так велит.

Будет помнить лес и луг.  
Будет помнить все вокруг.  
Словно тело – мир не пуст! –  
помнит ласку рук и уст.

Тема смерти поэта и бессмертия поэзии решается здесь при помощи излюбленного Донном сюжета расставания с возлюбленной, а «память тела» соответствует памяти культуры, традиции.

При сходстве методов создания «Стихов на смерть Т. С. Элиота» и текстов, написанных по образцу «Прощания...» Дж. Донна, рассматриваемое стихотворение не может расцениваться как риторическое упражнение ученика по образцу, предложенному учителем. «Стихи на смерть...» в контексте ситуации «аутсайдерства» можно уподобить акту инициации. «Повторяя» и переадресовывая стихотворение Одена, Бродский решает сразу несколько литературных задач: во-первых, он отдает дань памяти умершему поэту; во-вторых, осваивает новейший вариант метафизической поэзии (ср. в «Поклониться тени»: «Я почувствовал, что имею дело с новым метафизическим поэтом»<sup>112</sup>); в-третьих, перенимая «метафизическую манеру» Одена, Бродский делает его своей автопроекцией, занимает место «последнего поэта», по-элиотовски присваивает традицию и становится ее последним звеном и хранителем.

### Вопросы и задания

1. Найдите в словарях определения понятия *традиция*. К какой культурной парадигме они принадлежат?
2. Чем модернистское понимание традиции отличается от классического и постмодернистского?
3. Назовите основные черты «метафизического стиля» в английской поэзии.
4. Совпадают ли понятия *метафизика* и «*метафизический стиль*»?
5. Почему понятие «метафизический стиль» может быть распространено за пределы XVII века?
6. Какие черты «метафизического стиля» присутствуют в стихотворении Р. Уилбера «Барочный фонтан в стене на Вилла Шиарра» (в переводе Бродского)?
7. Сопоставьте и проанализируйте стихотворения Р. Уилбера «Барочный фонтан в стене на Вилла Шиарра» и «Фонтан памяти героев обороны полуострова Ханко» И. Бродского.
8. Можно ли в стихотворениях Бродского 90-х годов обнаружить черты «метафизического стиля», характерные для его ранней лирики?

## Глава 2

# МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО

### § 1. Инскрипты как фактор формирования инициационного сценария (автографы У. Х. Одена на книгах И. Бродского)

Очному знакомству Бродского и Одена предшествовало знакомство заочное. Неизвестно, слышал ли Оден о молодом русском поэте до 1968 года и знал ли он о получившем довольно широкий общественный резонанс судебном процессе над Бродским, когда к нему по просьбе Бродского обратился переводчик Дж. Клайн, работавший над подготовкой первой авторизированной книги стихов Бродского, готовившейся в издательстве «Пингвин». Работа над книгой Бродского и обстоятельства, ей сопутствующие, подробно описаны Клайном в мемуарных заметках<sup>113</sup>. Согласно Клайну, в ответ на вопрос, кого бы поэт хотел видеть в качестве автора предисловия к своей книжке, Бродский назвал имя Одена. 11 мая 1968 года Оден дал принципиальное согласие Клайну как автору переводов. 16 декабря 1969 года Оден получил около ста страниц переводов, вычитанных Бродским, а к 23 апреля 1970 года завершил весьма лестное для Бродского предисловие<sup>114</sup>, которое, вероятно, в том же году было переправлено в Советский Союз. Согласно воспоминаниям Бродского, с того времени (1968 – 1969 годы) он и Оден «были в некоторой переписке. ... Он мне присылал книжечки, открыточки. Я ему в ответ – открыточки на моем ломаном английском»<sup>115</sup>. Несколько таких «книжечек» сохранились в Ленинграде после отъезда поэта из СССР.

Книги из личной (ленинградской) библиотеки Бродского в 1990 – 2001 годах были переданы на хранение в Дом-музей Анны Ахматовой (Фонтанный дом) в Петербурге. Всего собрание насчитывает 707 томов, шесть из них – поэтические сборники Одена и один – сборник его эссеистики. Непосредственно с именем поэта связаны еще две книги: Оден был составителем и автором предисловия к «Избранным стихотворениям» Луиса Макнуса, кроме того, у Бродского был сборник эссе, посвященных поэтике Одена<sup>116</sup>. На четырех оденовских книгах сохранились инскрипты, описание и анализ которых представляет не только текстологический интерес. Эти надписи не носят исключительно формально-этикетного характера и являются едва ли не един-

ственными после предисловия к сборнику стихов Бродского свидетельствами того, кем представлялся Одну молодой русский поэт.

Первая из рассматриваемых надписей сделана на книге W. H. Auden «A selection by the author». На корешке и форзаце синей шариковой ручкой написаны инициалы и фамилия Одена по-английски и по-русски. Надпись неинформативна и поэтому не представляет значительного интереса.

Другой инскрипт содержится в книге «Collected longer poems». На форзаце черной шариковой ручкой написано:

13 June  
1971  
In praise  
of praising  
Where we are  
Which is where we were  
and are not.  
Love,  
Julie

Атрибуция этой надписи, предложенная И. Муравьевой<sup>117</sup>, представляется нам по меньшей мере спорной. Муравьева утверждает, что инскрипт был сделан Оденом, однако последнее слово «Julie» не прочитывается как «Auden». Более того, публикуя этот инскрипт, исследователь произвольно изменила порядок строк и исключила слово «Love». И, наконец, способ обозначения даты: «число + месяц», а не наоборот позволяет усомниться в принадлежности автора надписи к англоязычной традиции.

Особенно интересны инскрипты в книге «The Enchafed Flood or The Romantic Iconography of the Sea»: Three critical essays on the romantic spirit. Синей шариковой ручкой на шмуцтитуле сделана надпись: «There is a chamber in God Himself, into which none can enter but the one. The individual, the peculiar man – out of which chamber that man has to bring revelation and strength for his brethren. This is that for which he was made – to reveal the secret things of the Father». (Есть у Бога (буквально – «в самом Боге») палата, куда никто не в состоянии проникнуть, кроме одного особенного человека. Из этой палаты тот

человек должен вынести откровение и силу (твердость) для своих собратьев. Для того и был создан этот человек – раскрывать тайны Отца (Создателя)). Джордж Макдоналд (1824 – 1905) – практически неизвестный русскоязычному читателю английский писатель и поэт, автор, в частности, аллегорических рассказов о возвращении человека к Богу. Оден высоко ценил прозу Макдоналда. В «A Certain World» – книге афоризмов и цитат, собранных им, два фрагмента из Макдоналда помещены под рубриками «Дом» и «Просительные молитвы»<sup>118</sup>. Оден также написал предисловие к изданию фантастических романов Макдоналда (Macdonald G. The Visionary Novels ed. by Anne Fermantle. N.-Y.: Noonday Press, 1954), где назвал его «преимущественно мифопоэтическим писателем». Не обладая в должной степени тем специфическим даром, который необходим для создания поэзии, Макдоналд, по мысли Одена, соперничает в прозе с Л. Кэрроллом и превосходит Э. По<sup>119</sup>.

Надпись на титульном листе «For Joseph Brodsky with all good wishes from a colleague – *Иосифу Бродскому с самыми добрыми пожеланиями от коллеги*». Ниже рукой Одена зачеркнуто его имя, набранное типографским способом, и поставлена собственноручная подпись автора. Этот оденовский жест стал причиной первоначально неверной атрибуции инскрипта: подпись была прочитана как «L. M. Ansen». Однако сличение надписей на книге с другими автографами Одена позволяет с уверенностью говорить о том, что все они сделаны именно У. Х. Оденем.

Этот инскрипт интересен не только с «историко-библиографической» и текстологической точек зрения, как штрих, дополняющий картину заочного знакомства двух поэтов. При сравнении с другим автографом Одена из библиотеки Бродского: «For Joseph Brodsky/ with best wishes/ from/ Wystan Auden/ March 1969 – *Иосифу Бродскому с наилучшими пожеланиями от Уистана Одена март 1969*» (Auden W. H. Collected shorter poems. 1927 – 1957. – N.-Y.: Random House, 1967) обнаруживаются несколько существенных различий. Второй инскрипт традиционен и формально нормативен: автор книги – даритель – указывает имя адресата (For Joseph Brodsky), высказывает в принципе необязательное, но вполне традиционное пожелание (with best wishes), называет себя (from Wystan Auden) и ставит дату (March 1969). Такая надпись могла бы появиться на книге, пода-

ренной *любим* автором *любому* читателю, поскольку ее элементы соответствуют принятому в таких случаях этикету, позволяющему автору продемонстрировать свое расположение к данному конкретному владельцу книги, не сокращая определенной дистанции между ним и собой. Экземпляр «The Enchafed Flood» Оден подписывает уже не для *любого* читателя, носящего имя Joseph Brodsky, а для коллеги по поэтическому цеху. Значение этой надписи определяется не только словами «from a colleague»: замена напечатанного имени рукописным подчеркивает неофициально-дружеский характер надписи (ср. общепринятую практику написания писем, согласно которой официальные письма, имеющие статус документа, – печатаются, а неофициальные – пишутся «от руки»), а фрагмент из Дж. Макдоналда, приведенный на предыдущей странице, выражает веру Одена в высокое предназначение истинного Поэта, каковым и представляется ему его русский коллега.

Много лет спустя в беседе с Д. Бетеа Бродский обсуждал, в частности, вопрос о том, «можно ли быть “подлым” в жизни и прекрасным в стихах»<sup>120</sup>. В качестве примеров кажущегося совмещения такого рода качеств назывались имена Цветаевой, Мандельштама, каковым его изобразила в своих мемуарах Э. Герштейн и Фроста, чьим биографом был Томсон. Переводя разговор на тему жанра биографии вообще, Бродский сказал: «Если бы я был Фростом, то есть если бы в моих стихах был Фростов заряд – а такого заряда не было ни у кого в Европе или Америке, – я бы пошел дальше. Я бы такую кашу заварил, чтобы ... чтобы мой заряд дошел до аудитории. <...> Это с одной стороны. С другой стороны: что делать, если вы оказались за облаками? Смотреть вниз, как они обливаются слезами от страха? Не ваша забота. Дело в том, что вы в некотором роде посвященный и вам нужно дать им откровение в жизни» (курсив наш – К. С.)<sup>121</sup>. Установить прямую связь этой фразы Бродского с оденовским инскриптом на книге из его библиотеки не представляется возможным, отметим лишь их несомненное сходство и тот факт, что вскоре в упомянутой беседе возникает имя Одена в связи с его запретом написание прижизненной биографии: «Дело не в тщеславии: он (Оден – К. С.), мол, про себя знает, что его биография все равно будет написана <...>. Дело не в этом, а в том, что человек по-настоящему занимается стихами, а не собственной жизнью»<sup>122</sup>. Здесь Бродский опять «совпадает» с

Оденом, который считал, что «если бы Музы могли защищать свои интересы перед государством, все биографические исследования, касающиеся людей творческих, вероятно были бы запрещены законом, а специалисты по истории отдельных личностей вынуждены были бы заниматься теми, кто действует, но не творит: генералами, преступниками, клоунами, куртизанками и т. п., информация о которых и интереснее, и вернее. Истинные художники – самозванцы не в счет – не годятся в герои романов, потому что история их жизни, пусть даже занятая сама по себе, все же второстепенна и не имеет такого значения, как их творения»<sup>123</sup>.

Как раз с произведением «истинного художника» связана еще одна надпись, сделанная рукой Одена в книге «Collected shorter poems» (1927 – 1957). На странице 281 в третьей строфе стихотворения «First Things First» исправлена последняя строка:

Loud though it was, alone as it certainly found me,  
It reconstructed a day of peculiar silence  
When a sneeze could be heard a mile off, and had me walking  
On a headland of lava beside you, the occasion as ageless  
As the stare of any rose, your presence exactly  
So once, so valuable, so here, so now (вместо напечатанного «very now»).

Встреча двух поэтов состоялась в июне 1972 года. Через несколько дней после высылки с родины Бродский вместе с Карлом Проффером – главой издательства «Ардис», встречавшим его в Вене, – отправились в Кирхштеттен, где жил Оден. От него Бродский получил приглашение на Лондонский поэтический фестиваль, куда оба поэта прибыли вместе. Один из организаторов фестиваля Ч. Осборн вспоминал, что Оден «носился» (fussed) с Бродским как наседка (mother hen), «необычайно добрая и понимающая наседка»<sup>124</sup>. Другой очевидец первого появления Бродского в западной поэтической среде считает, что Оден сыграл важную роль для карьеры Бродского на Западе<sup>125</sup>, продемонстрировав свое подчеркнутое расположение к малоизвестному русскому поэту.

Таким образом, оденовское предисловие, его инскрипты и, наконец, опека над младшим коллегой вписываются в символическую инициационную модель, определяющую творческое самосознание



Бродского: незадолго до смерти старый мастер благословляет наследника. Выбор союзника в рамках модернистской парадигмы завершается вполне традиционным актом «передачи лиры».

## § 2. Бродский и Оден: посмертный поэтический «диалог»

Смерть Одена, пережитая Бродским как личная трагедия, стала поводом для продолжения поэтического диалога с английским поэтом. Плодотворность этого диалога с культурно-семиотической точки зрения была обусловлена тем, что после сентября 1973 года Бродский замещает Одена и воплощает собой его литературную традицию. Для этого необходимо «совместить элегию как “автопортретирующий” жанр с металитературным метемпсихозом»<sup>126</sup>. Именно такую стратегию самоидентификации реализует Бродский после смерти Одена.

Написанная по-английски «Elegy to W. H. Auden» (1974) стала едва ли не худшим стихотворением «английского» Бродского. Сам автор впоследствии сожалел о том, что согласился напечатать его в составленном Стивеном Спендером сборнике памяти Одена. Отзыв Бродского об этом стихотворении приведен в книге В. Полухиной<sup>127</sup>.

### Elegy to W. H. Auden

The tree is dark, the tree is tall,  
to gaze at it isn't fun.  
Among the fruits of this fall  
your death is the most grievous one.

The land is bare. Firm for steps,  
it yields to a shovel's clink.  
Among the next April's stems  
your cross will be the most unshaken thing.

Seedless it will possess its dew,  
humiliating grass.  
Poetry without you  
equals only us.

The words are retreating to the stage  
of lexicons, of the Muse.  
The sky looks like an empty page  
which you did not use.

The tree is dark, the tree is tall,  
pleasing its Maker's scheme.  
The thing I wish to talk  
of least of all is Him.

Crossing horizons objects shrink;  
it's hard to realize  
there is someone for whom the thing  
gains its previous size<sup>128</sup>.

Первое оригинальное стихотворение Бродского на английском языке напоминает скорее неумелый перевод с русского, что справедливо, однако, в том, что касается стиля, но не образной системы.

В 1977 году Иосиф Бродский опубликовал «Йорк» – свое второе стихотворение, посвященное памяти Уистана Хью Одена. В отличие от первого стихотворение «Йорк», написанное по-русски, несомненно, занимает достойное место среди текстов, созданных Бродским в жанре «in memoriam», и наряду со стихами «На смерть Т. С. Элиота» традиционно упоминается в оденовском контексте творчества Бродского. Черты оденовской поэтики этих стихотворений уже были детально проанализированы в ряде работ<sup>129</sup>. Результаты предлагаемого в них анализа закономерно вписываются в концепцию «influence as tribute» (А. Вейнер) и демонстрируют степень восприимчивости и открытости поэтики Бродского<sup>130</sup>. Однако интертекстуальный подход не может считаться достаточным применительно к «Йорку», поскольку это стихотворение представляет отличный от стихов «На смерть Т. С. Элиота» (служащих знаком обретения поэтической традиции, адекватно воплощающей специфику авторского мировосприятия) тип «мемориального» текста. Это отличие лежит в металитературной сфере и обусловлено, прежде всего, спецификой отношения Бродского к Одену. Еще при жизни адресат «Йорка» стал для Бродского свое-

го рода пресонифицированным воплощением его «лингвистической веры»<sup>131</sup>. Ни об одном из поэтов, образующих для Бродского культурную традицию, он не писал так, как в «Поклониться тени» об Одене: «То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая является какой угодно, только не конечной, – любовью, которая никак не помещается целиком в человеческой плоти и потому нуждается в словах. Если бы не было церкви, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, и ее главная заповедь звучала бы примерно так: Если равная любовь невозможна, // Пусть любящим больше буду я»<sup>132</sup>. Именно выражение *любви*, ставшей, по мысли Бродского, лейтмотивом творчества Одена, оказалось за пределами первого стихотворения, посвященного его памяти. Это позволяет предположить, что не только несовершенство английского текста побудило Бродского вновь обратиться к данной теме<sup>133</sup>. Очевидно, что стремление «очутиться в большей близости <...> к Уистану Хью Одну»<sup>134</sup>, о котором он пишет применительно к своему англоязычному творчеству, должно находить адекватные формы воплощения и в его стихотворениях, написанных по-русски. В связи с этим мы сосредоточим внимание на выявлении в тексте «Йорк» способов выражения *любви*, то есть способов реализации коммуникативного задания этого стихотворения.

Подобно стихотворению «На смерть Т. С. Элиота» «Йорк» повторяет трехчастную структуру оденовского «In Memory of W. B. Yeats». Формально эти (ненумерованные) части выделяются на основе строфико-синтаксического членения текста: «Йорк» состоит из семи строф, причем в трех первых и трех последних синтаксическое деление текста не совпадает с границами строф. Первые три строфы соответственно образуют первую, четвертая (центральная) – вторую и пятая, шестая и седьмая – третью часть. Таким образом, центральная строфа образует ось симметрии стихотворения. Формальное членение стихотворения соответствует его смысловой организации, заданной противопоставлением двух рифм к слову *любовь*: внутренней рифмы *любовь – мертв* в первой части (на границе второй и третьей строф) и финальной рифмы стихотворения «лови!» – *любви*. Причем, как будет показано ниже, каждый элемент этих рифм может быть соотнесен с позицией автора и с позицией адресата поэтического высказывания.

Рифма *любовь – мертв* возникает в первой части стихотворения в подчеркнуто оденовском элегическом контексте. Бродский следует примеру Одена, заимствуя у умершего поэта реальное пространство Йорка – его родного города – и стиль его описания:

Бабочки северной Англии пляшут над лебедою  
под кирпичной стеною мертвой фабрики. За средою  
наступает четверг и т. д. Небо пышет жаром,  
и поля выгорают. Города отдают лежалым  
полосатым сукном, георгины страдают жаждой<sup>135</sup>.

Даже физиологическая реакция на эмоциональное переживание выражена здесь в духе оденовских отстраненно-«клинических», «симптоматических» описаний:

Ничто так  
не превращает знакомый подъезд в толчею колонн,  
как любовь к человеку; особенно если он  
мертв.

Однако заключительная часть фразы в принципе более характерна для русского сознания с его опытом любви к мертвецам, особенно – к мертвым поэтам. Таким образом, фрагмент как бы моделирует взаимодействие двух типов сознания.

Но элегическое пространство первой части стихотворения только провоцирует воспоминания, но не избавляет автора от ощущения реальности, в которой Одена нет, и голос умершего, «с неожиданной четкостью» зазвучавший в его памяти, лишь воспроизводит фразу, произнесенную при совершенно иных обстоятельствах:

И твой голос – «Я знал трех великих поэтов. Каждый  
был большой сукин сын» – раздается в моих ушах  
с неожиданной четкостью. Я замедляю шаг  
и готов оглянуться.

«Три великих поэта», которых знал Оден, вновь появятся в 1983 году в эссе Бродского «Поклониться тени»: «за этими строчками

(из стихотворения Одена «Homage to Clio» – К. С.) стоит не <...> конкретный автор, но сама жизнь; и с *ней* вы хотели бы оказаться в человеческой близости. За этим желанием стоит не тщеславие, но некая человеческая физика, которая притягивает маленькую частицу к большому магниту, даже если дело кончится тем, что вы повторите за Оденем: “Я знал трех великих поэтов, и все они были первостатейные сукины дети”»<sup>136</sup>. Но онтологическая преграда между автором и адресатом стихотворения не снимается в «мемориальном» тексте, поэтому «любовь» здесь «натывается» на «он мертв»<sup>137</sup>. В письме Бродского А. Я. Сергееву от 21 мая 1975 года находим своего рода прозаический эквивалент мысли, сформулированной в стихотворении спустя почти два года. Упоминая о своем одиночестве, поэт пишет: «единственный человек, которого я тут любил и люблю, мертв: Оден» (курсив наш. – К. С.)<sup>138</sup>.

Невозможность выражения *любви* непосредственно адресату, представленная в первой части «Йорка», объясняется также тем, что для передачи сообщения в данном типе текстов предлагается наиболее распространенный в системе культурных коммуникаций канал, названный Ю. М. Лотманом «Я – ОН», где «Я» – это субъект передачи, обладатель информации, а «ОН» – объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно «мне» и неизвестно «ему»<sup>139</sup>. Коммуникация оказывается невозможной оттого, что *любовь* – это «информация», которой, по мысли Бродского, Оден *уже* обладает. Упоминание о смерти Честера Каллмана и то, каким образом автор сообщает об этом адресату

Честер тоже умер – тебе известно  
это лучше, чем мне. –

подтверждает актуальность соотношения «известного» и «неизвестного» в этой части стихотворения.

Впрочем, элегическая часть стихотворения задумана прежде всего не для того, чтобы сказать о коммуникативной «неудаче». В заключительной строфе первой части наряду с антропоморфным образом границы представлен восходящий к оденовскому стихотворению «Памяти У. Б. Йейтса» мотив движения на юг, связанный с представ-

лением о поэзии, преодолевающей границы человеческого существования:

Человек приносит с собою тупик в любую  
точку света; и согнутое колено  
размножает тупым углом перспективу плена,  
как журавлиный клин, когда он берет  
курс на юг. Как всё движущееся вперед.

Таким образом, переход к следующей части стихотворения эквивалентен преодолению сразу двух границ: строфической и онтологической. Онтологизация стихотворной формы – одна из характернейших черт поэтики Бродского, ставшая предметом плодотворного изучения. Согласно наблюдениям М. Ю. Лотмана, «одной из доминантных тем Бродского является тема границы. <...> При этом проявляется она не только на уровне лексической семантики, но и в самой структуре текста, в том числе структуре графической. <...> Тема границы связана с двумя взаимосвязанными мотивами: мотивом разграничения и мотивом перехода границы. <...> Если разграниченность лежит в основе бытия, то преодоление границ – в основе свободы; это всегда субъективный и индивидуальный акт, в частности – акт творческий»<sup>140</sup>.

Преодоление онтологической границы в четвертой строфе связано прежде всего с изменением статуса пространства. Образ Англии – владычицы морей, как показала В. П. Полухина, соответствует размышлениям поэта о стихотворении Одена «1 сентября 1939»<sup>141</sup>: «Империи – прежде всего культурные образования; и связующую функцию выполняет именно язык, а не легионы»<sup>142</sup>. Пространство «Йорка», сохраняя свою «английскость», становится метафорой языка<sup>143</sup>, который, в свою очередь, «в состоянье <...> править любой средой», точно так же, как Британия – морями и колониями.

Стихотворение, созданное – подобно «На смерть Т. С. Элиота» – по образцу «In Memory of W. B. Yeats», должно было завершиться именно здесь утверждением всеислия поэтического языка. Но тогда информация, содержащаяся в тексте, не соответствовала бы его коммуникативному заданию, которое реализуется в третьей части «Йорка».

Метафорическое превращение Англии в пространство английского языка во второй части стихотворения служит условием перекодировки исходного сообщения в рифме «лови!» – любви. Любовь здесь соотносится с информацией, уже известной адресату, и становится вторым элементом рифмы, а информация, передаваемая автором, то есть первый элемент рифмы («лови!»), оказывается измененной, что выглядит парадоксально. Этот парадокс эксплицируется при анализе коммуникативного аспекта стихотворения, традиционный же поиск межтекстовых перекличек «Йорка» предлагает считать источником этой рифмы стихотворение А. Блока «В ресторане»<sup>144</sup> или – что также маловероятно – мотив *игры в лапту со временем* из «Сидя в тени» самого Бродского<sup>145</sup>.

«Парадоксальность» первого элемента рифмы объясняется его необычной этимологией. Учитывая введенный во второй части стихотворения «англоязычный» контекст, о котором говорилось выше, можно предположить, что «лови» не имеет отношения к форме повелительного наклонения русского глагола *ловить*. Этимомом этого слова в стихотворении Бродского выступает побуквенно произнесенное английское *love*, перекодированное в единицах русской графической системы («love» → «el-ou-vi-i» → «лови»). Тем самым сообщение на «семантическом языке» («love») становится при введении в текст добавочного «чисто синтагматического» кода фактом языка культуры, не знающим онтологических границ. Семантическая тавтологичность рифмы указывает на то, что в стихотворении возникает второй канал коммуникации («Я – Я»). Эта ситуация соответствует выводам Ю. М. Лотмана: «Система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице»<sup>146</sup>. Действительно, в заключительной части «Йорка» автор и адресат сообщения совмещаются:

Вычитая из меньшего большее, из человека – Время,  
получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом  
фоне отчетливей, чем удается телом  
это сделать при жизни, даже сказав «лови!».  
Что источник любви превращает в объект любви.

Слова, «выделяющиеся на белом фоне» превращают «источник любви» в «объект любви». Об этом же свидетельствуют элементы автопортрета в пятой строфе стихотворения:

Я в последнее время немного сбиваюсь, скалюсь  
отражению в стекле витрины<sup>147</sup> ...

Это противоречит одному из принципов жанра *in memoriam*, воспринятому Бродским из оденовского стихотворения «Памяти У. Б. Йейтса»: автор стихотворения не должен помещать себя в центр трагической картины, используя смерть собрата как повод для рассуждений о собственной персоне<sup>148</sup>. В результате происходит снятие онтологической границы между автором элегии и ушедшим поэтом. Сообщение, переданное в канале «Я – Я», превращает коммуникацию в автокоммуникацию, в процессе которой происходит переформирование личности автора, и Бродский (в границах данного текста) становится Оденем.

Ситуация, смоделированная в тексте «Йорка», косвенно подтверждается в эссе Бродского об Одене: «По мере того как я пишу эти строки, я замечаю, что первое лицо единственного числа высовывает свою безобразную голову с тревожащей частотой. Но человек есть то, что он читает; иными словами, *натываясь на это местоимение, я обнаруживаю Одена больше, чем кого-либо еще*: аберрация просто отражает количество прочитанного мною из этого поэта. <...> Грубо говоря, *нас меняет то, что мы любим, иногда до потери собственной индивидуальности*. Я не хочу сказать, что именно это произошло со мной; я лишь пытаюсь сказать, что *эти в остальном назойливые «я» и «меня» – в свою очередь, формы косвенной речи, адресат которой – Оден*» (везде в цитате курсив наш – К. С.)<sup>149</sup>. А в одном из интервью поэт высказывается более прямо: «Не знаю почему, но иногда мне кажется, что Уистан... что я иногда – это он»<sup>150</sup>.



Таким образом, в стихотворении «Йорк» представлена, на первый взгляд, неожиданная стратегия оформления преемственных отношений в поэтической традиции. Однако для Бродского – человека «панкультурного поведения»<sup>151</sup> – такая ситуация есть способ воплощения в подлинной ахронной жизни культуры<sup>152</sup>.

Наличие в тексте «Йорка» скрытого, сосуществующего наравне с основным тематического пласта, возникающего из эффекта автокоммуникации, не единственный прецедент такого рода в оденовском контексте Бродского. Еще один типологически близкий «Йорку» случай автокоммуникации обнаруживается в его стихотворении «Сидя в тени» (1983), о котором речь пойдет далее.

### **§ 3. Бродский – Оден – Гораций: идея поэтического бессмертия и личного воплощения в поэзию**

Стихотворение «Осенний крик ястреба» (1975), несомненно, относится к числу наиболее ярких и известных произведений Иосифа Бродского, написанных им на рубеже «двух своих жизней». Именно это стихотворение становится в восприятии читателей и коллег-поэтов едва ли не ключевым текстом «американского» Бродского, своего рода «указателем» творческой эволюции поэта в изгнании. Так, Томас Венцлова считает, что в поэтическом мире Бродского «после России» стала преобладать «нейтральная, матовая интонация в сочетании с крайней нагруженностью семантики и синтаксиса, с усложненностью ритма, с неомогенностью материала. Усилилось ощущение вселенского холода – было-то оно всегда, но такой крайней ясности, как, скажем, в «Осеннем крике ястреба», не достигало. Это разъедает стихи Бродского – и авторскую личность – словно кислота сосуд, причем и стихи, и личность удивительным образом <...> не разрушаются, остаются целыми»<sup>153</sup>. А составитель книги интервью о Бродском Валентина Полухина в беседе с Анатолием Найманом (также назвавшим «Осенний крик ястреба» в числе лучших его стихотворений) замечает: «Почти все интервьюируемые мною поэты выделяют это стихотворение, но никто не сказал почему»<sup>154</sup>. Обратим внимание на своего рода недоумение, сопровождающее читательскую судьбу «Осеннего крика ястреба» и достаточно ясно выраженное в приведенных высказываниях. В связи с этим решение вопроса об отношении этого стихотворения к поэтической традиции представляет-

ся важным и плодотворным для дальнейших исследований поэзии Иосифа Бродского.

С точки зрения жанровой принадлежности «Осенний крик ястреба» относится к элегической традиции. В частности, в работах Ефима Курганова<sup>155</sup> убедительно доказывается, что элегизм является одной из определяющих черт поэтики Бродского. Курганов устанавливает типологическое сходство между сборником Бродского «Урания», в который входит рассматриваемое стихотворение, и «Сумерками» Е. А. Баратынского – образцовой в русской поэзии книгой элегий: «Это такие же программные стихи, как “Последний поэт” для “Сумерек”. “Осенний крик ястреба” и “Муха” есть ключ к “Урании”, есть элегический код книги, а “Последний поэт” – элегический код к “Сумеркам”. Это даже не стихи в прямом смысле слова, а именно программы, свод правил, кодексы, фиксирующие тот тип взаимоотношений с миром, который избрал для себя поэт. “Осенний крик ястреба” и “Муха” в совокупности выстраивают модель элегического поведения. Только в первом стихотворении доминирует мотив выталкивания в пустоту (невозможность быть на земле и на небе), а во втором доминирует мотив несоответствия, несовпадения поэта со временем. “Осенний крик ястреба” и “Муха” сообщают “Урании” резко выраженный оттенок тотального элегизма»<sup>156</sup>. «Магистральная тема “Осеннего крика ястреба”, как и тема сборника Баратынского “Сумерки”, – вытеснение поэта в некое безвоздушное пространство. Баратынский объясняет это вытеснение сменой “золотого века” “железным”. Бродский же возлагает ответственность прежде всего на самого поэта»<sup>157</sup>. И. А. Пильщиков также помещает «Осенний крик ястреба» в контекст позднего творчества Баратынского, проводя параллель между этим стихотворением и «Осенью» Баратынского<sup>158</sup>. Сходную точку зрения демонстрирует и А. Найман, считающий, что «Осенний крик ястреба» – это вариация на тему «Осени» и версия «Осени» Баратынского, стихотворения, по его мнению, определявшего для Бродского «вообще весь этот шум мироздания»<sup>159</sup>. При всей своей обоснованности данное толкование нуждается в некоторой корректировке.

Все двадцать строф стихотворения Бродского объединены сквозным трехчастным сюжетом, выстроенным как сюжет драматический: завязка (пейзаж с высоты птичьего полета), кульминация (невозможность вернуться и крик) и развязка. Содержание стихотворе-

ния невозможно редуцировать, его смысл нельзя вывести из одной или нескольких строк. Он возникает целиком из всего текста, в то время как в «Осени» Баратынского «почти каждая строфа обладает своим замкнутым метафорическим сюжетом, объемля в свою очередь более дробные поэтические символы»<sup>160</sup>. В связи с этим справедливо предположить, что прототекстом «Осеннего крика ястреба» послужили заключительные (прежде всего предпоследняя – 15-я) строфы элегии Баратынского, где возникает образ исчезающей звезды и в последний раз повторяется мотив «глухоты»:

Но не найдет *отзыва* тот глагол,  
Что страстное земное перешел.

Пускай приняв неправильный полет  
И вспять стези не обретая,  
Звезда с небес в *бездонность* утечет;  
Пусть заменит ее другая;  
*Не явствует земле ущерб одной,  
Не поражает ухо мира  
Падения ее далекий вой ...*<sup>161</sup>  
(курсив наш – К. С.)

«Осень» была впервые напечатана в 5-м томе «Современника», посвященного памяти Пушкина. Посылая стихотворение для публикации, Баратынский писал Жуковскому: «Препровождаю вам дань мою “Современнику”. Известие о смерти Пушкина застало меня на последних строках стихотворения»<sup>162</sup>. Таким образом, несколько абстрактная элегическая скорбь стихотворения Баратынского проецируется на реальное событие – смерть Пушкина, и элегия оказывается включенной в обширный корпус текстов, составляющих в русской поэзии условно выделяемый цикл «Смерть поэта». По наблюдениям Г. А. Левинтона, этот цикл выполняет роль, конституирующую сознание поэтических поколений: «“Смерть поэта” – это не только поэтическая традиция, но и собственно история поэзии и ее восприятия. Если в XIX веке, кажется, ничто не могло сравниться со смертью Пушкина <...>, то в XX веке каждое поколение русской поэзии имело своего главного поэта и свою главную смерть поэта»<sup>163</sup>. Интертексту-

альная связь «Осеннего крика ястреба» с «Осенью» только лишь подтверждает очевидное: Бродский написал свое стихотворение о смерти. Однако предположение, что оно посвящено именно смерти Пушкина, необходимо признать неверным как минимум по двум причинам. Во-первых, известно, что Бродский относился к Пушкину с глубочайшим пиететом и даже табуизировал фамилию поэта, называя его только по имени и отчеству. Вероятно уже поэтому обращение к этой теме он считал бы для себя (да и для любого своего современника) некорректным. Во-вторых, среди поминальных стихов «зрелого» Бродского не встречается ни одного, посвященного давней смерти. В данном случае смерть Пушкина не является темой стихотворения, но своего рода «прецедентом», отсылка к которому эксплицируется лишь при сопоставлении двух текстов, что соответствует наблюдениям Г. Левинтона, который также отмечает, что «принцип прямых пересылок к прецедентам пронизывает весь цикл («Смерть поэта» – К. С.)»<sup>164</sup>.

В одном из своих эссе Бродский дает следующую характеристику жанра элегии – жанра, в котором написан «Осенний крик ястреба»: «Воспоминание всегда почти элегия: ключ его, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему – утрата. Распространенность этого ключа, то есть жанра элегии в изящной словесности, объясняется тем, что и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически»<sup>165</sup>. Обратим внимание на первую часть высказывания и попытаемся определить, какая именно «утрата» была актуальна для поэта и послужила поводом для написания стихотворения. Комплекс «утраты» можно связать с утратой родины, с отрывом от родной языковой среды. К этой теме Бродский постоянно обращается в стихотворениях семидесятых годов. В таком контексте центральный образ «Осеннего крика ястреба» совпадает с авторским «я», а мотив полета толкуется как отчаянная попытка вернуться в утраченное «пространство-и-время», то есть на родину:

он парит...  
к Рио-Гранде, в дельту, в распаренную толпу  
буков, прячущих в мощной пене  
травы, чьи лезвия остры,  
гнездо, разбитую скорлупу  
в алую крапинку, запах, тени  
брата или сестры.

Здесь очевидно основанное на контрасте сопоставление дельты Рио-Гранде с устьем Невы, а гнезда – с Ленинградом. (Ср. в «Меньше единицы»: «Жил-был когда-то мальчик. Он жил в самой несправедливой стране на свете. <...> И был город. Самый красивый город на свете. С огромной серой рекой, повисшей над своим глубоким дном, как огромное серое небо – над ней самой»<sup>166</sup>). Очевидно также, что биографический подтекст стихотворения истолковывается Бродским в метафизическом ключе: судьба поэта и «эк куда меня занесло!» ястреба оказываются реализацией метафоры «поэта далеко заводит речь». Подтверждением этому могут служить многочисленные высказывания Бродского о том, что поэт – слуга языка, и воля поэта подчинена его диктату. Потеряв родину, поэт оказывается в ситуации коммуникативной невозможности, и стихотворение превращается в «нестерпимый звук», в крик, «не предназначенный ни для чьих ушей».

Однако изложенное выше толкование комплекса «утраты», воплощенного в «Осеннем крике ястреба», не может быть принято как единственное. В письме А. Сергееву от 21 мая 1975 года Бродский писал через полтора года после смерти Одена о своей продолжающейся любви к английскому поэту<sup>167</sup>. Смерть Одена вполне может быть рассмотрена как одно из прототипических событий «Осеннего крика ястреба», поскольку написанная в 1974 году английская элегия Бродского оказалась «недостойна» поэта, умершего осенью 1973 года.

К числу образов и мотивов, восходящих к оденовской элегии «Памяти У. Б. Йейтса», в «Осеннем крике ястреба» можно отнести, в частности, мотив смерти как исчезновения в холоде:

Но упругий слой  
воздуха его возвращает в небо,  
в бесцветную ледяную гладь...  
Его, который еще горяч!

Ср.: «He disappeared in the dead of winter» из I части «Памяти У. Б. Йейтса» У. Х. Одена. «Аннигиляция» поэта сопровождается «отчуждением» его чувств, его речи:

Now he is scattered among a hundred cities  
And wholly given over to unfamiliar affections,  
To find his happiness in another kind of wood  
And be punished under a foreign code of conscience.  
The words of a dead man  
Are modified in the guts of the living<sup>168</sup>.

(Теперь он раскидан по сотням городов / И полностью отдан чужим привязанностям, / Чтобы найти свое счастье в иных лесах / и быть караемым чужим сознанием. / Слова умершего / Видоизменяются в кишках живущих).

В «Осеннем крике» этому соответствует «рассыпание» ястреба на «колоски», «волоски», «хлопья». Однако в противоположность Одену, в чьем стихотворении «ирландский сосуд» ложится в землю «опустевшим от своей поэзии», Бродский реализует одну из своих излюбленных идей – о слиянии поэта с временем. В связи с этим существенным оказывается еще один отзыв Бродского об английском поэте: «Если уж мы говорим об Одене, то более разнообразного поэта – в ритмическом отношении – нет. Отсюда естественно, что Оден сам становится более или менее – ну, не знаю, назовите это временем»<sup>169</sup>. «Горсть юрких хлопьев, летящих на склон холма» воспринимается с земли как наступление зимы, то есть нового *времени* года:

И, ловя их пальцами, детвора  
выбегает на улицу в пестрых куртках  
и кричит по-английски: «Зима, зима!»

Отметим еще общий для двух стихотворений мотив движения на юг. В «Памяти У. Б. Йейтса» – это направление, в котором «струится» поэзия, в «Осеннем крике ястреба» – цель его полета.

Таким образом, многочисленные реминисценции из «Памяти У. Б. Йейтса» в «Осеннем крике ястреба» являются знаком наследования оденовской традиции, а смерть Одена выполняет роль прецедента «смерти поэта» в элегической составляющей этого стихотворения Бродского. Вместе с тем тема «смерть поэта» представлена в «Осеннем крике ястреба» предельно обобщенно и элегический код, используемый для ее репрезентации, – не единственный в стихотворении.

Центральный образ стихотворения и мотив полета (так же как и ряд других, рассматриваемых ниже) указывают на принадлежность «Осеннего крика ястреба» к традиции, представленной одой Горация «К Мecenату» (II, 20) и ее парафразом – стихотворением Державина «Лебедь»<sup>170</sup>. В этих стихотворениях разрабатывается классическая тема поэтического памятника, но в отличие от «канонических» «памятников» Горация – Державина – Пушкина тема бессмертия реализуется в них как метафорическое *воплощение* поэта в птицу, которая ускользает из объятий смерти:

Вознесусь на крыльях мощных, невиданных  
Певец двуликий, в выси эфирные,  
С землей расставшись, с городами,  
Недосягаемый для злословья.

.....

Я смерти непричастен, – волны  
Стикса меня поглотить не могут.

.....

Не надо плача в дни мнимых похорон,  
Ни причитаний жалких и горести.  
Сдержи свой глас, не воздавая  
Почестей лишних пустой гробнице<sup>171</sup>.

Таким образом, полет трактуется как образ бессмертия. Отголосок мотива перехода в бессмертие как «обрастания перьями»

Уже я чую, как утончаются  
Под грубой кожей голени, по-пояс  
Я белой птицей стал, и *перья*  
*Руки и плечи мои одели*<sup>172</sup>.

встречаем в «Осеннем крике ястреба»:

*Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом,*  
бьющееся с частотою дрожи,  
точно ножницами сечет,  
собственным движимое теплом,  
осеннюю синеву ...

Образы, связанные с поэтической «экспансией» пространства (непременной составляющей всех «Памятников»<sup>173</sup>) из державинского «Лебеда»<sup>174</sup>, подвергаются в «Осеннем крике ястреба» смысловой инверсии<sup>175</sup>. В пессимистической перспективе стихотворения Бродского птица «превращается в прах» среди «крупы далеких звезд»: «и в кружеве этом, *сродни звезде <...>*, птица плывет в зенит...», а с небес раздаётся не цевница, но

механический, нестерпимый звук,  
звук стали, впившейся в алюминий,  
механический, ибо не

предназначенный ни для чьих ушей...

Ближе к концу «Осеннего крика ястреба» меняется точка зрения: «Мы видим в бинокль *отсюда / перл*<sup>176</sup>, сверкающую деталь». Если в стихотворениях Горация и Державина эта смена вводится в текст звучащим с земли панегириком поэту, то у Бродского «мир *на миг / как бы* вздрагивает от пореза», а детский крик: «Зима, зима!»<sup>177</sup> окончательно «остраняет» не только собственную причину, но и саму горацианскую традицию, воплотившуюся в «Осеннем крике ястреба». В этом Бродский следует оденовскому способу мировосприятия. «Клиничность» – едва ли не самая яркая черта творчества Одена, явившаяся развитием принципов теории имперсональной поэзии Т. С. Элиота, – прививается Бродским к отечественной традиции. В том же письме 1975 года к А. Сергееву он пишет о поэзии Одена: «Вот чего нашей Музе недостает, этого отвлечения от себя плюс диагноза происходящего, но без личного нажима»<sup>178</sup>. Таким образом, «Осенний крик ястреба» представляет собой освобожденную от авторской субъективности концепцию (собственного) поэтического бессмертия, которая, в свою очередь, выступает вариантом темы «смерть поэта». Собственно «памятником» в стихотворении Бродского становятся «колоски, волоски», едва различимые, но все же различаемые в небе, и «горсть юрких хлопьев, летящих на склон холма». Почти двадцать лет спустя в беседе с С. Волковым поэт выразил ту же мысль иными словами: «Лично меня – знаете, что больше всего устраивает? Вполне устраивает! Судьба античного автора, какого-



нибудь Архилоха, от стихов которого остались одни *крысиные хвостики*, и больше ничего. Вот такой судьбе можно позавидовать»<sup>179</sup>.

Приведем еще несколько замечаний о функции *пера* в контекстуальном поле «Осеннего крика ястреба». Как показывает Г. А. Левинтон, мотив «оперенности» является одним из сквозных, объединяющих цикл «смерть поэта». Исследователь предполагает, что этот мотив подспудно присутствует в другом «погребальном» стихотворении Бродского – «На смерть Т. С. Элиота», и перечисляет строки Тарковского, Мандельштама, Пушкина, послужившие источниками указанного мотива у Бродского<sup>180</sup>. Однако в заключительных строфах «Осеннего крика ястреба»

многоточия, скобки, звенья,  
колоски<sup>181</sup>, волоски –

бывший вольный узор пера... –

образ пера восходит скорее не к поэтической «мемориальной орнитологии», а к самой поэзии: «многоточия, скобки, вольный узор пера» метонимически представляют сам процесс творчества и письменный способ бытования стихотворения. Смысловая и функциональная нагрузка стихотворения возрастает в контексте отношений Бродского к двум великим предшественникам: Одну и Горацию. Заслуги обоих перед языком сходны и обеспечивают им место в вечности. Следуя за Горацием, «перелившим» «Эолийский напев в песнь Италийскую», и Оденом, который «сплавил оба английских наречия – и стал – перефразируя одну из его собственных строчек – нашим трансатлантическим Горацием»<sup>182</sup>, Бродский предпринимает в «Осеннем крике ястреба» нечто подобное: он соединяет в одном стихотворении не только разные жанры, но и разные способы мировосприятия. Таким образом, сумма поэзии Одена и Горация<sup>183</sup>, воплощенная в «Осеннем крике ястреба», создает для Бродского прецедент бессмертия, стремление к которому является главной темой (и целью) его творчества в целом и этого стихотворения в частности. Избранная традиция, таким образом, приобщается Бродским к классической модели бессмертия. «Горацианская тема» входит в оденовский контекст творчества Бродского не только через поэзию и интервью, она задействована и в эссеистике поэта.

Жанровая клавиатура Бродского-эссеиста во многом определяется избранной им «охранительной позицией» по отношению к культуре. Все его прозаическое наследие можно отнести к нескольким условным группам: воспоминания, анализы художественных произведений, путевые и дидактические медитации. «Письмо Горацию», написанное незадолго до смерти, стоит в этом ряду несколько особняком, поскольку прямое обращение к обитателям Эллизиума является прерогативой поэзии, но не эссеистики Бродского. В связи с этим представляется справедливым высказать предположение о том, что «Письмо Горацию» являет собой *предельный* результат стремления поэта к прозаизации поэтической речи. Возможность такой интерпретации подтверждается, прежде всего, тем, что значительная часть эссе представляет собой развернутый парафраз *поэтического* текста, а имплицитно присутствующее в авторском сознании ощущение логаядического ритма направляет ход его размышлений.

Непосредственным поводом для обращения к Горацию, сообщает автор, стало эротическое сновидение, перенесшее его в Рим. Анализируя свой сон, Бродский приходит к выводу, что объектом его ночного вожделения была не некая незнакомая дама, а весь корпус латинской поэзии. Поскольку сон является «асемиотичным» сообщением «со скрытым образом источника»<sup>184</sup>, в акте его пересказывания определяется источник сообщения (Гораций) и интерпретируется содержание: устанавливается тождество телесного и поэтического<sup>185</sup> – так, судорожные движения руки партнерши, пытающейся сжать радиатор батареи парового отопления, истолкованы спавшим как логаядический ритм од Горация, а ее лицо, скрытое в проеме между кроватью и батареей, – как неизвестный нам облик любого из великих римских поэтов. Сам же акт овладения женщиной-поэзией Бродский интерпретирует (разочаровывая приверженцев психоанализа) как продолжающееся во сне чтение томика стихов Горация.

Впрочем, есть основания полагать, что в «Письме Горацию» Бродский истолковывает не подсознание, а ровно наоборот: маскирует под сон вполне осознаваемый и осознанно отобранный литературный материал. Дело в том, что все ключевые образы сновидения Бродского: женское тело со скрытым лицом, рука, как бы отделенная от тела и движущаяся в такт поэтическому ритму, уже были «локализованы» именно в Риме сначала Гете, а затем реминисцентно повторены Оденем.

В пятой римской элегии Гете мотив поэтического творчества возникает в эротическом ореоле любовных игр, и пальцы поэта выстукивают на спине подруги гекзаметрический ритм:

Oftmals hab ich auch shon in ihren Armen gedichtet  
Und des Hexameters Mass leise mit fingernden Hand  
Ihr auf den Rücken gezählt<sup>186</sup>.

(Было не раз, что стихи сочиняя в объятьях у милой, / Лирный гекзаметра счет пальцами на позвонках / Тихо отстукивал я.)

*(Перевод Н. Вольпина)*

Автор элегии, «вдохновленный классической почвой», преисполняется освященным веками и авторитетами духом античности, сообщая настоящему некую гармоническую полноту: поэтическое творчество и любовные игры, обладая равным аксиологическим статусом, совпадают в синкретичном жесте.

У. Х. Оден помещает парафраз этого фрагмента в стихотворение «Good-bye to the Mezzogiorno» (1958):

<...> As pupils  
We are not bad, but hopeless as tutors: Goethe,  
Tapping Homeric hexameters  
On the shoulder blade of a Roman girl, is  
<...> the figure  
Of all our stamp...<sup>187</sup>

(<...> В качестве учеников / Мы не полохи, но как воспитатели мы безнадежны: Гете, / выстукивающий гомеровы гекзаметры на лопатке молодой римлянки <...> – вот образ всего нашего рода...)

Поэт говорит здесь о духовном эскапизме, о невозможности исправить мир посредством стихов, и позиция Гете, чередующего науку любви с наукой поэзии, черпаемой из «первых рук», представляется ему образцом частного существования поэта. Именно поэтому Оден пишет в стихотворении «The Cave of Making» о том, что «хотел бы стать, если возможно, / младшим Гете Атлантики, / так же как он быть увлеченным погодой и минералами»<sup>188</sup>.

Всего этого Бродский, написавший в 1981 году свои «Римские элегии» и перефразировавший строку из «The Cave of Making» в эссе об Одене, не мог не учитывать, интерпретируя, а точнее, создавая свой квазиэротический сон. Также на первый взгляд представляется очевидным, что автору «Письма» важнее именно гетевский, а не оденовский контекст сновидения. Однако имя немецкого поэта ни разу не упоминается на страницах «Письма», а Оден дважды назван позднейшим воплощением Горация (в то время как сам он предпочел бы «стать» Гете), что позволяет выдвинуть предположение о наличии в эссе Бродского подтекста, не связанного с ближайшим – гетевским – контекстом, который, в свою очередь, выполняет скорее мотивировочную функцию. Сюжет Гете модифицирован в «Письме Горацию» указанием на «логаэдический характер» сновидения: «<...> рядом со мной были твои “Песни”. Будь это “Эподы” или “Послания”, не говоря уж о “Сатирах” или даже “Науке поэзии”, сон, я уверен, был бы иным. <...> Ибо только в “Песнях” ты метрически предприимчив, Флакк. Остальное – практически все дистихи; остальное – гудбай Асклепиаду и Сапфо и хеллоу честным гекзаметрам. Остальное – не та судорожная рука, но сам радиатор с ритмичными кольцами, напоминающими не что иное, как элегические дистихи. Поставь этот радиатор на по́па, и он будет выглядеть как что угодно из Вергилия. Или из Проперция. Или из Овидия. Или из тебя, за исключением твоих “Песен”»<sup>189</sup>. Таким образом, гекзаметрический, «немаркированный» ритм элегии Гете не соответствует ритму, организующему сновидение и обуславливающему выбор адресата, поэтому гетевский подтекст произведения Бродского оказывается вытесненным на периферию его смыслов.

Ритмический критерий импликации/экспликации подтекста приложим и к оденовскому контексту «Письма Горацию». Так, в цикле «Thanksgiving for a Habitat», куда входит стихотворение «The Cave of Making», Оден, демонстрирующий виртуозное владение поэтической формой, – по его собственному признанию – писал, «как писал бы Гораций, живи он теперь, и если бы английский был его родным языком»<sup>190</sup>. Однако очевидно, что ритм – категория слишком универсальная, и ритмическая схожесть некоторых стихотворений Горация и Одена не может служить единственным и достаточным основанием для однозначного отождествления двух поэтов, принадлежащих раз-

ным эпохам, разным культурным и языковым традициям. Активным фоном интересующей нас мысли Бродского служит весь гораціанский контекст его творчества, доминантными мотивами которого являются мотивы создания поэтического памятника и преобразования поэта посредством поэтической речи. Оба мотива восходят к двум одам Горация: к Меценату (II, 20) и к Мельпомене (III, 30). Таким образом, одним из существеннейших подтекстов «Письма Горацию» оказывается продолжение начатой еще в эссе «Поклониться тени» заочной полемики с самоидентификацией английского поэта. С точки зрения Бродского, поэтический масштаб Гете не соответствует силе дарования Одена. Устанавливая его истинное место в *вечной* поэтической иерархии, Бродский в очередной раз отдает дань памяти и благодарности «величайшему уму двадцатого века» и готовится к встрече со своими адресатами.

#### **§ 4. Онтологические координаты устного и письменного слова в творчестве Одена и Бродского**

Природа поэтического слова традиционно представляется как природа *устного* высказывания. Ориентированное на произнесение вслух, оно открыто или имплицитно обращается к воспринимающему – реальному или возможному адресату поэтической речи. Поскольку «чувственный материал этих («мусических» – К. С.) искусств располагается в некоторой временной последовательности»<sup>191</sup>, «результатом» поэтического высказывания вне зависимости от его принадлежности к ораторским жанрам или к медитативной лирике становится объективированная при помощи поэтической формы *звучащая, протяженная во времени* мысль или эмоция. Графическая составляющая такого стихотворения справедливо считается лишь вспомогательной формой его существования.

Семантизация графической формы связана с появлением так называемых фигурных стихотворений, хорошо известных еще с античности. Иконический принцип расположения стихотворных строк был популярен в эпоху барокко. Признанным мастером такого рода стихотворений в английской поэзии XVII века считается Джордж Герберт. Здесь иконическая форма и содержание неразрывно связаны и взаимно дополняют и комментируют друг друга.

Письменная составляющая традиционных текстов может стать предметом авторской рефлексии в случае, если в тексте – как в «Осе-

ни» А. С. Пушкина – содержится автоописание творческого процесса, а также если тема стихотворения вариантно связана с традицией поэтических памятников. Таковы, например, некоторые сонеты Шекспира, в которых автор навечно запечатлевает черными чернилами сияющую красоту своего адресата (сонеты 18, 23, 63, 65), тем самым даря ему бессмертие.

Ни с одним из отмеченных типов не могут быть сопоставлены относительно малочисленные стихотворения, в которых провозглашается отказ от «устного» варианта творчества и бытования текста. Подобные явления свидетельствуют об изменении авторского самосознания и коренном пересмотре поэтической онтологии.

На изменение статуса поэтического слова у Одена впервые обратила внимание Л. МакДайрмид в работе «Auden's Apologies for Poetry». По ее наблюдениям, вскоре после переезда Одена в Нью-Йорк, «когда последняя географическая граница была уже пройдена, ведущей темой его поэзии и эссеистики становится онтологическая грань» между сферой искусства и «вечными бытийными ценностями», такими как *любовь* и *всепрощение*<sup>192</sup>. При этом «всепрощение как предмет литературы менее важен для Одена, чем проблема отъединенности идеи всепрощения от идеи искусства, разделенности прощения и “прощения”, проблема истинного состояния духа и форм, <...> в которых он обычно выражается <...>. Для Одена тема всепрощения фактически неотделима от вопроса: каким образом всепрощение выражается искусством»<sup>193</sup>, то есть на рубеже 30 – 40-х годов поэт по-новому рассматривает один из ключевых для себя вопросов – вопрос об онтологических возможностях искусства, которому он служит.

Ранний «английский» Оден был убежден в том, что поэзия способна быть универсальной социально значимой духовной силой, способной и призванной если не изменить мир к лучшему, то указать на причины его неблагополучия. Эта убежденность стала плодом юношеских увлечений Одена. Еще до поступления в Оксфордский университет Оден был знаком с психоаналитической концепцией З. Фрейда и даже распространял работы австрийского психиатра среди своих одноклассников в Gresham's School в Норфолке. Позже, после знакомства с Д. Г. Лоуренсом и увлечения марксизмом, через которое прошли практически все поэты «оксфордской школы», оденовский фрейдизм – по определению Х. Карпентера – принял черты соци-

ально направленной «безусловной доктрины психического освобождения» («a positive doctrine of psychological liberation»)¹⁹⁴. В 1935 году Оден считал, что и Маркс и Фрейд «оба правы»: «До тех пор пока цивилизация пребывает в своем нынешнем состоянии, число пациентов, которым может помочь психиатр, невелико, но как только социализм наберет силу, она (цивилизация – К. С.) будет учиться направлять свою внутреннюю энергию и обратиться к психологу»¹⁹⁵. Как писал близкий друг и один из самых проницательных читателей Одена Стивен Спендер, «каждый используемый им образ выражает симптоматическое состояние общества или индивидуальной психики. <...> Величайшим достижением Одена является творческое использование анализируемого материала как языка символов и психических состояний, прямо связанного с фактами нашей жизни. На этом языке он объясняет нам нашу собственную историю. Оден вывел поэтическое воображение за пределы той сферы, где поэт являл собой пассивного мечтателя». В соответствии с этим роль поэта не сводится к тому, чтобы «замыкаться в мире желанных фантазий», он должен «писать комментарий к своей эпохе на языке воображения и символов»¹⁹⁶. Представление о действенности и публичности поэтического слова отразилось в сборнике «Ораторы» (1932), само название которого указывает на «устную» ориентацию автора. «Действие» здесь приобретает значение борьбы с враждебными силами внутри цивилизованного мира, воплощенными в символической фигуре «Врага», который обладает чертами как социальными, так и психологическими, подрывающими силу героя.

По мнению Э. Менделсона, в первой половине 30-х годов Оден видит себя в роли «социального Мессии», но тщательно скрывает свои мессианские амбиции, представляя то Лоуренса Аравийского, то Ленина «фигурами будущего» и «агентами исторических изменений». В 1933 году Оден написал (оставшееся неопубликованным) стихотворение «Friend, of the civil space by human love», «в котором увещевает неназванного друга написать строки, которые спасли бы их поколение, но далее, в этом же стихотворении, решает сам написать эти строки»¹⁹⁷.

Впрочем, мессианские идеи начала 30-х годов вскоре отвергаются Оденем и пародийно переосмысливаются как, например, в стихотворении 1937 года «Dance Macabre»:

For I, after all, am the Fortunate One,  
The Happy-Go-Lucky, the spoilt Third Son;  
For me it is written the Devil to chase  
And to rid the earth of the human race.

The behaving of man is a world of horror,  
A sedentary Sodom and slick Gomorrah;  
I must take charge of the liquid fire  
And storm the cities of human desire.

The buying and selling, the eating and drinking,  
The disloyal machines and irreverent thinking,  
The lovely dullards again and again  
Inspiring their bitter ambitious men.  
I shall come, I shall punish, the Devil be dead,  
I shall have caviare thick on my bread,  
I shall build myself a cathedral for home  
With a vacuum cleaner in every room.

I shall ride the ride the parade in a platinum car,  
My features shall shine, my name shall be Star,  
Day-long and night-long the bells I shall peal,  
And down the long street I shall turn the cartwheel<sup>198</sup>.

(Я в конце концов – Счастливчик (*Фортунат*) Первый, / Беззаботный шалопай, избалованный Третий сын<sup>199</sup>; / Мне предначертано преследовать Дьявола / И очистить землю от рода человеческого. // Поведение человека ужасно: постоянный Содом и Гоморра; / Я должен вооружиться расплавленным огнем / И взять приступом города человеческого вожделения. // Покупка и продажа, еда и питье, / Предательские машины и несоответствующие мысли, / Очаровательные тупицы снова и снова / Пробуждающие свои чрезмерные амбиции. // Я приду, я покараю, Дьявол будет умерщвлен, / У меня будет толстый слой икры на хлебе, / Я сам построю собор, который будет мне домом, / Там в каждой комнате будет пылесос. // Я прибуду на парад на платиновом автомобиле, / Лицо мое будет сиять, мое имя будет Звезда, // Дни и ночи напролет будут трезвонить колокола, / И я буду рулить на длинной улице.)



В предисловии к антологии «Язык поэта» (1935) он подчеркивает именно социальную пассивность поэзии, которая «не заботится о том, чтобы сказать людям что делать, но, расширяя наше знание о добре и зле, <...> лишь направляет нас к пределу, где мы будем в состоянии сделать осознанный и нравственный выбор»<sup>200</sup>. Эта мысль, многократно повторяемая Оденем с середины 30-х годов, была впервые высказана им еще раньше – в первом его литературном манифесте «Письмо» (1932): «Катарсис непосредственно связан с церковными церемониями и косвенно – с боем быков, футболом, плохими фильмами, войнами и молодежными слетами, когда десять тысяч девушек представляют национальный флаг. Но только не с поэзией. Не с искусством» (пер. Г. Шульпякова)<sup>201</sup>. Очевидно, что с течением времени Оден считал ее все более и более справедливой, поэтому в сонетах «The Novelist» и «The Composer», написанных в 1938 году, он сочувствует романисту (К. Ишервуду), который «должен до конца бороться» со своим «мальчишеским даром», чтобы погрузиться в изображаемый мир и реализовать свое призвание:

For, to achieve his lightest wish, he must  
Become the whole of boredom, subject to  
Vulgar complaints like love, among the Just

Be just, among the Filthy filthy too,  
And in his own weak person, if he can,  
Must suffer dully all the wrongs of Man<sup>202</sup>.

(Чтобы достичь своей самой светлой мечты, он должен / наполниться тоской, переболеть / Всеобщими болезнями, такими как любовь, среди Праведников // Быть праведным, среди Нечестивых – нечестивцем, / И в самом себе – слабым – если сможет, / Должен от решенно претерпеть все грехи человека).

Дар композитора (стихотворение посвящено Б. Бриттену) представляется Одену единственно совершенным, поскольку он имеет дело с чистыми сущностями (pure contraption), а художник и поэт вынуждены лишь кропотливо и приблизительно переводить явления жизни в формы искусства:

All the others translate: the painter sketches  
A visible world to love or reject;  
Rummaging into his living, the poet fetches  
The images out that hurt and connect.

From Life to Art by painstaking adaption  
Relying on us to cover the rift;  
Only your notes are pure contraption,  
Only your song is an absolute gift<sup>203</sup>.

(Все остальные – переводят: художник изображает / Видимый мир так, чтобы его полюбили или отвергли; / Копаясь в собственной жизни, поэт извлекает / Образы, которые причиняют боль и соединяют. // Кропотливая переделка жизни в искусство / Зависит от нас <...> / Только твои ноты – безупречные создания, / только твоя песня – абсолютный дар).

Превосходство музыки над прочими видами искусства связано, согласно Одену, с тем, что только ее «воображаемая песнь» не свидетельствует о несовершенстве реальности и, следовательно, не обвиняет существование, но «как вино разливает прощение»:

You, alone, alone, o imaginary song,  
Are unable to say an existence is wrong,  
And pour out your forgiveness like a wine.

(Только ты одна, о воображаемая песнь, / Не способна говорить о несправедливости жизни / И разливаешь свое прощение как вино).

После переезда в Америку Оден ищет возможности оправдания этой онтологически «несовершенной» поэзии и, согласно концепции Л. МакДайрмид, его наиболее значительные стихотворения, написанные начиная с 1948 года, представляют собой «апологии поэзии»<sup>204</sup>. Однако новый подход к осмыслению онтологических координат поэтического слова Оден демонстрирует в одном из первых своих «американских» стихотворений – в «Элегии на смерть У. Б. Йейтса».

Первоначально стихотворение состояло из двух частей и именно в таком виде было опубликовано в «New Republic» 8 марта 1939 года.

В апреле в «London Mercury» появляется второй, ставший каноническим вариант текста, в который Оден добавил центральную

часть, где и появилось утверждение о бессилии поэтического высказывания изменить что-либо в мире:

You were silly like us: your gift survived it all;  
The parish of rich women, physical decay,  
Yourself; mad Ireland hurt you into poetry.  
Now Ireland has her madness and her weather still,  
For poetry makes nothing happen: it survives  
In the valley of its saying where executives  
Would never want to tamper; it flows South  
From ranches of isolation and the busy griefs,  
Raw towns that we believe and die in; it survives,  
A way of happening, a mouth.

(Ты был глуп как и мы; твой дар переживет все это: / Богатых прихожанок, физическое увядание, / Тебя самого. Сумасшедшая Ирландия втравила тебя в поэзию. / Сейчас Ирландия осталась при своем сумасшествии и своей погоде, / Ибо поэзия ничего не изменяет: она выживает / В долине говорения, куда власти не сунутся; она струится на юг / Из загонов изоляции и докучных печалей / И промозглых городов, в которых мы верим и умираем; Она выживает / Путем существования – ртом).

За месяц между двумя публикациями Оден создает и печатает в весеннем номере «Partisan Review» квазистенограмму судебного разбирательства по делу Йейтса, обвиняемого «публикой» в том, что поэт придерживался крайне спорных взглядов на науку, общество, впал в мистицизм и потому не достоин звания великого поэта, а его поэзия скорее вредна для мира или как минимум бесполезна. Позиция представителя защиты строится на том, что «искусство есть продукт истории, а не ее причина («art is a product of history, not a cause»)<sup>205</sup>, поэтому достоинства («virtues») поэта должны оцениваться по силе и ясности («strength and clarity») его поэтического языка.

Первые же слова дописанной центральной части стихотворения памяти Йейтса также вводят мотив если не приговора, то обвинения, выносимого поэту, суть которого сводится к тому, что Йейтс не соответствовал при жизни высокому представлению о Поэте. В вину ему вменяется ничтожество, внимание к «богатым прихожанкам», физическая слабость, «ирландское сумасшествие» и, наконец, то, что его

поэзия ничего не изменила в этом мире. Государственный обвинитель из прозаического диалога добавляет к этому трусость, тщеславие, снобизм и национализм покойного<sup>206</sup>. Основанием для прославления поэта в третьей части стихотворения становится выраженная представителем защиты мысль: «Социальные добродетели истинной демократии – братство и духовность, а их параллелями в языке являются мощь и внятность. И это добродетели, которые у покойного от книги к книге становились все более явными»<sup>207</sup>. Именно «мощь и внятность» становятся условием «выживания» поэзии, которая освобождается от ложного принципа ангажированности. Преданность этой «мощи и внятности» становится для художника источником счастья в несовершенном мире. Поэзия, рожденная историей, тем не менее несет отблеск некоего высшего закона. В ближайший год Оден пытается найти способ его сформулировать.

Оден откликается на начало войны стихотворением «September 1, 1939», содержащим, казалось бы, «ясную и сильную» (строфика «1 сентября» перекликается со стихотворением Йейтса о Пасхальном восстании 1916 года) формулу закона выживания: «We must love one another or die». Однако одна из самых известных строк поэта была исправлена им в сборнике 1940 года (We must love one another and die), а затем вовсе исключена вместе со всем стихотворением из последующих публикаций. Одена не устроила не только излишняя высокопарность фразы, но и ложное понимание призыва любить друг друга как частного решения каждого человека:

There is no such thing as the State  
And no one exists alone;  
Hunger allows no choice  
To the citizen or the police;  
We must love one another or die<sup>208</sup>.

(Не существует Государства, /И никто не существует в отдельности; / Голод не оставляет выбора / ни гражданину, ни полиции; / Мы должны возлюбить друг друга или умереть).

Любовь здесь приобретает свойства непреложного требования или инстинкта, не оставляющего выбора, что также противоречило пониманию естественного закона, о котором Оден размышлял в незавершенном трактате «The Prolific and the Devourer», поэтому вслед за «September 1, 1939» он пишет стихотворную «двойчатку»: «Law Like

Love» и «The Hidden Law», где предлагает не рациональное или императивное, но поэтическое – через сравнение и метафору – понимание действия этого закона.

«Law Like Love» начинается с девяти частных определений закона. Для садовников закон – солнце, для стариков – их мудрость, для молодых – их чувства, для судьбы «Закон есть Закон» и т. д. Ограниченность определений и комическая тональность стихотворения создают ощущение принципиальной невозможности дать положительный исчерпывающий ответ на вопрос, *что* есть закон. Однако поэзия может сказать *каков* он: вместо напрашивающегося утверждения «закон есть любовь», что стало бы десятым частным определением, Оден использует сравнение «закон подобен любви» и развивает эту мысль, виртуозно демонстрируя свойства закона в заключительной строфе:

Like love we don't know where or why,  
Like love we can't compel or fly,  
Like love we often weep,  
Like love we seldom keep<sup>209</sup>.

(Подобен любви, о которой мы не знаем, где она и почему, / Подобен любви, которую мы не можем подчинить или ускользнуть от нее, / Подобен любви, по которой мы рыдаем, / Подобен любви, которой мы редко остаемся верны).

Не называя неназываемое – то, что ускользает от рационального определения, – строфа анафорически ясно и настойчиво внушает ощущение его присутствия в жизни человека.

Через несколько недель после завершения «Law Like Love» Оден пишет вариацию на тему последней строфы этого стихотворения. В «The Hidden Law» поэт мастерски использует суггестивную энергию рондо. Неизбежное действие Скрытого Закона проявляется не чудесным образом: «The Hidden Law does not deny Our laws of probability, But takes <...> human beings as they are, And answers nothing when we lie» (Скрытый Закон не отрицает наших прав и возможностей, но принимает человечество таковым, каково оно есть и ничего не отвечает, когда мы лжем)<sup>210</sup>, ему можно следовать или нарушить, но не скрыться. Твердая поэтическая форма, устанавливающая неизбежность троекратного повтора центрального понятия, есть свое-

го рода манифестация действия Скрытого Закона – закона, который Оден пытался найти на протяжении переломного 1939 года.

Западное искусство после Второй мировой войны приходит к пересмотру отношений с действительностью, что не приводит, однако, к возникновению эскапистских тенденций, но влечет изменение представлений о свойствах художественного языка. Результатом этого процесса в литературе становится возникновение «нового романа» и «театра парадокса». Далекий от неоавангардистских экспериментов Оден создает свой вариант неангажированной поэзии. Отсутствие детерминизма между реальностью и искусством выражено в заключительных строках его стихотворения «The Truest Poetry Is The Most Feigning» (1953), названного цитатой из «Как вам это понравится» Шекспира («самая правдивая поэзия – самый большой вымысел»):

For given Man, by birth, by education,  
Imago Dei who forgot his station,  
The self-made creature who himself unmakes,  
The only creature ever made who fakes,  
With no more nature in his loving smile  
Than in his theories of a natural style,  
What but tall tales, the luck of verbal playing,  
Can trick his lying nature into saying  
That love, or truth in any serious sense,  
Like orthodoxy, is a reticence?<sup>211</sup>

(Данный человеку рождением и образованием / Образ Божий забыл о своем положении. / Творение, создавшее само себя, само себя разрушает; / Единственное творение, которое мошенничает, / В чьей нежной улыбке не осталось натуральности (природы), / В отличие от его теорий натурального стиля, / Что, кроме длинных сказок, удачной игры слов, / Может обмануть его лживое естество и (заставить) сказать, / Что о любви или правде в серьезном смысле / Умалчивается как о чем-то общепринятом?)

Представление о несовершенстве человека и неспособности поэзии его изменить заставляет Одена пересмотреть взгляды на сферу ее функционирования. В эссе «Христианство и искусство» (1951) он

рассуждает о противоречиях, заключенных в религиозной поэзии: «Стихотворения – подобные многим из тех, что написаны Донном и Хопкинсом – передающие чувства религиозной преданности или раскаяния приводят меня в смущение. Все в порядке, когда поэт пишет сонет, выражающий его личную преданность мисс Смит, и все его читатели отдают себе отчет в том, что если поэту случится полюбить мисс Джонс, то его чувства будут вполне такими же. Но если он пишет сонет, выражающий его преданность Христу, то, конечно, необходимо, чтобы эта преданность была обращена к Христу, а не к Будде или Магамету, но это-то как раз и невозможно в поэзии: имя собственное в данном случае ничего не значит. Покаянное стихотворение еще более проблемно. Поэт должен стремиться к тому, чтобы написать бессмертное стихотворение, иначе говоря, оно должно стать предметом восхищения читателей. Но разве не странно превращать в предмет публичного восхищения личное чувство вины и раскаяния перед Богом?»<sup>212</sup>.

Сужение сферы, доступной поэтическому выражению, влечет за собой изменение аксиологического статуса поэзии в творчестве Одена, которое сопровождается сменой концепций ее существования. Представление о поэзии как об устном искусстве, активном начале уступает место представлению о стихотворении, существующем преимущественно в письменной форме, то есть пассивно<sup>213</sup>. Этот процесс прослеживается и на материале названий поэтических книг Одена: один из первых своих сборников английский поэт назвал «Ораторы», а один из последних посвятил Клио – музе, изображавшейся со свитком и грифельной палочкой в руке, которую назвал в стихотворении, ей посвященном, «музой милосердной тишины» (*Muse of merciful silence*).

Принципиальной невозможности любовного признания в поэзии посвящен вошедший в сборник «Homage to Clio» текст Одена «*Dichtung und Wahrheit (An Unwritten Poem)*» (1961). Это рассуждение о стихотворении, не написанном потому, что слова, обращенные к отъезжающему другу: *я люблю Тебя*, можно прочесть как «я люблю тебя». Оден использует курсив для отделения действительности – подлинного чувства – от тривиальности его поэтического выражения, которое он берет в кавычки:

#### IV

It would not be enough that I should believe that I had written was true: to satisfy me, the truth of this poem must be self-evident. It would have to be written, for example, in such a way that no reader could misread *I love You* as “I love you”<sup>214</sup>.

(Было бы недостаточно, чтобы я поверил в то, что написанное мною – правда. Чтобы удовлетворить меня, правда этого стихотворения должна быть самоочевидна. Оно должно быть написано, например, так, чтобы ни один читатель не прочел *Я люблю тебя* как «Я люблю тебя»).

Поэтика позднего Одена противоположна романтической концепции «невыразимого», поскольку обращение к письменной речи позволяет ему выразить то, что невыразимо или искажается в традиционной устной форме. Оден в отличие от поэта-романтика именно «передает в мертвое живое» (Жуковский). В его послевоенном творчестве из поэтического пейзажа вытесняется человек, оставляя место известняковому пейзажу («Хвала известняку»), рекам, озерам, лесам, равнинам и т. д. («Буколики»), туману («Спасибо, туман»). Именно эта особенность оденовского творчества вместе с сопутствующей ей нейтральностью тона привлекла внимание Бродского, став «фирменным знаком» и его поэзии. Более того, типологическая близость с «письменным началом», преобладающим в поэзии позднего Одена, усматривается в стихотворениях Бродского, написанных в переломный для его поэтики период конца 60-х – начала 70-х годов.

Тему соотношения *устного* и *письменного* в поэзии Бродского можно назвать периферийной, но все же не обойденной вниманием исследователей. Так, М. Ю. Лотман, одним из первых обратившийся к изучению графической структуры стихотворений Бродского (в частности, «гиперстрофики»), приходит к выводу о необычайно высокой семантической нагрузке, которую несет «графический элемент» его поэзии, воспринимаемый только в письменной форме репрезентации текста. Взаимная неадекватность графики, поэтического синтаксиса, строфики и звучания стихотворения (особенно в авторском исполнении<sup>215</sup>) связывается Лотманом с «центральной платонической парадигмой Бродского, темой метаморфозы»<sup>216</sup>. «Приращение» смысла целого текста за счет графической формы – от барочных строф «Му-



хи» и до более сложных «гиперстрофических» единств – то есть превращение элемента формального в элемент семантический – становится основным направлением такого рода исследований<sup>217</sup>.

Функциональная сфера устного начала в поэтической онтологии Бродского наиболее ярко представлена в поэме «Горбунов и Горчаков» (1968). В главе «Песня в третьем лице» акт сотворения мира описывается персонажами как акт наименования, осуществляемый демиургом, наделенным в соответствии с иудео-христианской традицией перифрастическим именем «Он Сказал». Сама семантика этого имени указывает на «устную» природу творца и характер им творимого. Переход от небытия к бытию представлен как «победа слов» над *молчанием*. «Вещь» обретает существование только вместе с именем и становится «немедля частью речи». Молчание является мотивным коррелятом времени и смерти (небытия) и метафорически описывается как грамматические категории времен: *praeteritum*, *praesens* и – преимущественно – *futurum*:

Молчанье – это *будущее* дней,  
катящихся навстречу нашей речи...  
Молчанье – это *будущее* слов...  
Молчанье есть *грядущее* любви...  
Молчанье – *настоящее* для тех,  
кто *жил до нас*...  
Жизнь – только *разговор* перед лицом молчанья...<sup>218</sup>  
(Гл. «Разговор на крыльце»)

Промежуточное положение между словом и молчанием занимает пространство:

«И самая равнина, сколько взор  
охватывает, с медленностью почты  
поддерживает ночью разговор».  
«Чем именно?» «Неровностями почвы».  
(Гл. «Разговор в третьем лице»)

Знаменательно, что поэма представляет собой своеобразный не-дискретный речевой поток, фактически монолог, лишь формально разделенный на реплики лишенных сколько-нибудь значимых индивидуальных черт персонажей:

Ты, Боже, если властен сразу двум,  
двум голосам внимать, притом бегущим  
из уст одних, и видеть в них не шум,  
а вид борьбы минувшего с грядущим...  
...и сумму дней и судорожных дум  
Ты раздели им жестом всемогущим.  
А мне оставь, как разность этих сумм,  
победу над молчаньем и удушьем.

(Гл. «Горбунов в ночи»)

Тем самым подчеркивается обязательная коммуникативная направленность устной речи, речи, обесмысливающейся при отсутствии адресата. В широком социокультурном контексте это связано с традиционным представлением об изначально ритуальной и «устной» природе поэзии, требующей адресата-слушателя, каковым в различных обстоятельствах становится Бог, народ или конкретная личность:

А ежели мне впрямь необходим  
здесь слушатель, то, Господи, не мешкай:  
пошли мне небожителя. Над ним  
ни болью не возвышусь, ни усмешкой,  
поскольку он для них неуязвим.

(Гл. «Горбунов в ночи»)

Культура «устного» типа, по определению Ю. М. Лотмана, как раз тяготеет к ритуалу и преимущественно ориентирована «на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют <...> пророчества»<sup>219</sup>. В качестве такого рода пророчеств в «устном» тексте поэмы Бродского выступают приведенные выше определения *молчания* как *будущего*, а просьба о собеседнике-небожителе устанавливает интертекстуальную связь с пушкинским «Пророком» – эталонным в русской поэзии сти-

хотворением, где генетическая связь с «устным» типом культуры очевидна: язык как орган устной речи выступает метонимией поэзии вообще, а судьба поэта определяется рефлексией над собственной поэтической речью и явлением небожителя-серафима, направляющего поэта-пророка из «духовной пустыни» к «сердцам людей».

Еще в 1961 году в поэтической онтологии Бродского была выработана «концепция линейного времени», воздействие которого, по Бродскому, является главной причиной «несовершенства» данной реальности. Но уже в поэме «Шествие» «Бродский декларирует возможность остановить время в стихе и этим перехитрить смерть»<sup>220</sup>. Однако к концу 60-х годов поэт приходит к выводу, что с помощью традиционно «устного» поэтического слова он не создаст «альтернативной реальности», о которой писал в предисловии к польскому изданию стихотворений Т. Венцловы<sup>221</sup>.

Причинами такого убеждения равно послужили собственная судьба поэта, фактически изолированного от читателя, и избавление от «культурного сиротства», которое Бродский находит не в отечественной поэзии, а в англоязычной «метафизической» традиции. Отголоском последней причины в стихотворении «Разговор с небожителем» звучит благодарность поэта за то, что ему «не подошли» «ни предлагаемый словарь, ни формы». Обретая адекватную собственному творчеству традицию и отказываясь от «устной» парадигмы творчества в пользу «письменной», Бродский обращается к *прошлому*, которое представляется более совершенным, причем «письменный» тип культуры ориентирован именно на прошлое и связан с фиксацией культурной памяти<sup>222</sup>:

*И речь бежит из-под пера  
не о грядущем, но о прошлом;  
затем что автор этих строк  
чьей пронизательности беркут  
мог позавидовать, пророк,  
который нынче опровергнут,  
утратив жажду прорицать,  
на лире пробует бряцать<sup>223</sup>.  
(«С видом на море», 1969)*

Тема отказа от «устной» парадигмы творчества соседствует в стихотворениях Бродского начала 70-х годов с «антипророческой» темой. В процитированном отрывке присутствуют лишь единичные реминисценции из пушкинского «Пророка». «Антипророком» Бродского является стихотворение «Разговор с небожителем»:

...уже ни в ком  
не видя места, коего глаголом  
коснуться мог бы, *не владея горлом,*  
давясь кивком  
звонкоголосой падали, слюной  
кропя уста взамен кастальской влаги,  
кренясь Пизанской башнею к бумаге  
во тьме ночной,

*тебе твой дар*  
*я возвращаю ...*<sup>224</sup>

Это стихотворение согласно специальному указанию автора написано в страстную неделю 1970 года. События библейской истории тем самым проецируются Бродским на современность и усиливают сакрально-символическое значение этой декларации новой поэтики. Этой же цели служат образы старика и младенца, вводящие в финал стихотворения мотив перерождения – метаморфозы автора, природы, всей реальности.

Едва ли не важнейшим мотивом, связанным с *письменным* началом в поэтике Бродского 70-х годов, становится мотив воплощения автора в текст, что представляется своего рода вариантом идеи культурного бессмертия – идеи, понижывающей все творчество поэта:

И я, который пишет эти строки,  
в негромком скрипе *вечного пера,*  
ползущего *по клеткам* в полумраке,  
совсем недавно метивший в пророки,  
я слышу голос своего *вчера,*  
и волосы мои впадают в руки<sup>225</sup>.  
(«Друг, тяготея к скрытым формам лести...», 1970)

Многозначность слова «клетки» (его наиболее очевидное контекстуальное значение – *клетки на тетрадном листе*) обуславливает в том числе понимание этого образа как *клеток органической материи*, которая, в свою очередь, является *клеткой души*. «Вечное перо», «ползущее по клеткам» – метонимия *письменного* начала и связываемой с ним культурной традиции – превращает человека в *res poetica*, избавляя его от воздействия линейного времени («я слышу голос своего вчера») и перенося автора в Вечность.

## § 5. Социальная функция искусства. Поэт и общество

Повышенное внимание к общественной тематике в творчестве Одена проявлялось в 30-х годах, когда поэты «оксфордской школы» находились в авангарде социальной борьбы в Великобритании. Однако отъезд Одена в США накануне Второй мировой войны был в числе прочего продиктован желанием избавиться от ложного пафоса общественной поэзии, а его обращение к христианству открывает перед ним новые поэтические перспективы. Едва ли не последним «громким» социально-политическим стихотворением Одена стало «1 сентября 1939 года». Именно оно было избрано Бродским в качестве претекста для написания стихотворения «Сидя в тени». Принцип продолжения или «дописывания» чужих (а зачастую и своих собственных) текстов лежит в основе многих его стихотворений. В одном из эссе об Одене Бродский чрезвычайно точно и лаконично сформулировал едва ли не ключевой принцип собственных взаимоотношений с предшественниками: «самое большее, что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжать в его духе; и в этом, я думаю, суть всех цивилизаций»<sup>226</sup>.

«Цивилизаторская функция» стихотворения «Сидя в тени» состоит в том, чтобы представить реакцию Одена на состояние современного мира, то есть Бродский стремится по-оденовски поставить диагноз человечеству, используя наиболее приспособленную для этого поэтическую форму.

В принадлежащем Е. Рейну экземпляру сборника «Урания» Бродский сделал следующую приписку к этому стихотворению: «Размер оденовского “1 сентября 1939 года”. Написано – дописано на острове Иския в Тирренском море...»<sup>227</sup>. На Иския с 1948 по 1957 годы У. Х. Оден проводил лето, часть весны и осени, чего Бродский не мог не знать при написании парафраза этого известного стихотворе-

ния. «Оденковский размер» стихотворения Бродского используется как добавочный автокоммуникативный код, перестраивающий и сообщение, и личность автора, поместившего себя в оденовский локус. Применяя стратегию, уже опробованную при написании «Йорка», Бродский пишет стихотворение, как если бы его продолжал писать Оден 44 года спустя:

Брюзжа, я брюзжу как тот,  
кому застать повезло  
уходящий во тьму  
мир, где, делая зло,  
мы знали еще – кому<sup>228</sup>.

Ср.:

I and the public know  
What all schoolchildren learn,  
Those to whom evil is done  
Do evil in return.

«Тот» в стихотворении Бродского – это, несомненно, Оден, сидящий «в одном из кабачков на 52-й улице» в Нью-Йорке 1 сентября 1939 года, «растерянный и испуганный» – именно так начинается оденовское стихотворение. Ничего подобного у Бродского нет. Более того, автор «1 сентября 1939» «чувствовал себя ответственным за то, что не сумел предотвратить случившегося, поскольку смысл написания этого стихотворения и состоял в том, чтобы повлиять на состояние умов в обществе»<sup>229</sup>. Именно так Бродский прокомментировал стихотворение Одена. Теперь в 1983 году Бродский чувствует уже себя ответственным за происходящее превращение человечества в массу, в дурную бесконечность:

<...> После нас не потоп,  
где довольно весла,  
но наваждение толп,  
множественного числа,  
пусть торжество икры  
над рыбой еще не грех,  
но ангелы – не комары,  
их не хватит для всех<sup>230</sup>.

Тема стихотворения – возрастание энтропии в обществе и личное противостояние ей<sup>231</sup>. Чтобы не слиться с массой, не «разменивать ничто на собственные черты», поэт находит способ персонифицироваться в знаковой для культуры фигуре, воссоздавая эффект реального, творческого присутствия Одена в мире.

Источником темы стихотворения Бродского, возможно, стала его же рецензия 1977 года на книгу стихотворений Эудженио Монтале, в которой Бродский цитирует прозаический отрывок, написанный итальянским поэтом: «Сегодняшний человек унаследовал нервную систему, которая не может сопротивляться современным условиям жизни. Ожидая, когда родится завтрашний человек, человек сегодняшний реагирует на изменившиеся условия не тем, что он встает с ними вровень, и не попытками противостоять их ударам, но превращением в массу»<sup>232</sup>. В пользу того, что Эудженио Монтале выполняет роль медиатора между стихотворениями Бродского и Одена, свидетельствует факт переименования рецензии. Первоначально она была опубликована под названием «Искусство Монтале», а в сборник эссе Бродского «Меньше единицы» (1986) вошла под названием «В тени Данте». «Тень» – элемент заглавия текстов, входящих в оденовский контекст у Бродского.

### Строфа

Взор их неуловим.  
Жилистый сорванец,  
уличный херувим,  
впившийся в леденец,  
из рогатки в саду  
целясь по воробью,  
не думает – «попаду»,  
но убежден – «убью»<sup>233</sup>

подключает к стихотворению Бродского еще один оденовский интертекст. «Жилистый сорванец» появляется в «Сидя в тени» из стихотворения «Щит Ахилла»:

A ragged urchin, aimless and alone,  
Loitered about that vacancy; a bird  
Flew up to safety from his well-aimed stone:  
That girls are raped, that two boys knife a third,  
Were axioms to him, who'd never heard  
Of any world where promises were kept  
Or one could weep because another wept<sup>234</sup>.

(Маленький сорванец, одиноко и бесцельно / бродит по пустырю;  
птица / отлетела на безопасное расстояние от его хорошо нацеленного  
камня. / То, что девушки изнасилованы, а два парня зарезали третьего, /  
Было аксиомами для него, который никогда не слышал / О мире, где  
держат слово / или могут плакать, потому что плачет другой).

По-видимому, высказанный в «Сидя в тени» пессимистический прогноз на ближайшее будущее человечества начал оправдываться, потому что в 1991 году Бродский предпринимает активную попытку вмешаться в жизнь социума.

Весной 1991 года Иосиф Бродский вступил в должность поэта-лауреата США, а осенью выступил с речью «Нескромное предложение» в Библиотеке Конгресса.

В названии своего выступления Бродский обыгрывает название памфлета Дж. Свифта «Скромное предложение», в котором тот советовал ирландцам поедать детей бедняков, чтобы уничтожить нищету и избежать голода, грозившего стране в 1729 году из-за неурожая. Суть «Нескромного предложения» сводится к проекту превращения Америки в «просвещенную демократию»<sup>235</sup> посредством массового распространения поэтических текстов.

Полемическая фигура Свифта важна для Бродского: поэт-лауреат как бы надевает ризу проповедника и призывает «страну массового производства» не совершать «антропологического преступления»<sup>236</sup> по отношению к собственному народу, лишая его возможности общаться с американской поэзией, поскольку «распространение стихов, рассчитанное лишь на один процент населения, лишает американский народ естественного источника стойкости, равно как и источника гордости»<sup>237</sup>. Антропологическая норма и девиация, гротескно поменявшиеся местами в «Скромном предложении» Свифта, ста-



новятся главной темой «Нескромного предложения» Бродского. Впрочем, Бродского в отличие от Свифта, высказавшего свое провокационно-шокирующее предложение как ответ на вопрос «что делать с “массами”?»), занимает иная проблема: во что превратится человечество, ставшее «массой», и как противостоять этому процессу.

Еще в середине XX века Т. С. Элиот оценивал динамику социокультурных отношений вполне оптимистически: «*по-настоящему* важно, чтобы у поэта была достойная его небольшая аудитория современников. Всегда должен существовать небольшой авангард – люди, понимающие поэзию, не зависящие от своей эпохи и в чем-то ее опережающие, способные быстро усваивать новое. <...> развитие культуры предполагает <...> сохранение такого рода элиты при условии, что основная, более пассивная масса читателей отстает не слишком много – скажем, культивируемое элитой сегодня будет усвоено уже следующим поколением таких читателей»<sup>238</sup>. Регулирование или насильственное ограничение воздействия поэзии на общество, по Элиоту, вряд ли возможно, поскольку «мы столкнемся с живыми процессами, обладающими собственными законами развития, не всегда разумными, но требующими, чтобы разум принял их, с процессами, которые не поддаются расчетливому планированию и упорядочению точно так же, как не поддаются им ветры, дожди и смены времен года»<sup>239</sup>. В заключение своего эссе автор пишет об одном из недугов, поразивших современную цивилизацию, – о кризисе религиозного чувства (но не веры). Следствием кризиса становится духовное оскудение цивилизации, лишившейся того способа восприятия, который был присущ нашим предкам; Элиот проводит возможную аналогию этого процесса с кризисом поэтического чувства: «Точно так же не исключено, что повсюду исчезнут поэтическое чувство и те чувства, которые дают материал поэзии; что ж, возможно, это только ускорит пришествие того всемирного единообразия, в котором некоторым людям видится всемирное благо»<sup>240</sup>.

Однако то, что представлялось Элиоту в 1945 году лишь одним из возможных и маловероятных состояний человечества, по прошествии всего нескольких десятилетий воспринимается Бродским уже как данность. Эпоха «всемирного единообразия» уже наступает:

Ветреный летний день.  
Сад. Отдаленный рев  
полицейских сирен,  
как грядущее слов <...>

<...> Дело столь многих рук  
гибнет не от меча,  
но от дешевых брюк,  
скинутых сгоряча.

Будущее черно,  
но от людей, а не  
оттого, что оно  
черным кажется мне.

Как бы беря взаймы,  
дети уже сейчас  
видят не то, что мы;  
безусловно не нас<sup>241</sup>.  
(«Сидя в тени»)

Этот диагноз еще раз повторен в «Нескромном предложении»: «Для общества, главная сила которого заключается в том, чтобы воспроизводить себя, потеря поэта равнозначна гибели мозговой клетки, ибо она нарушает речь, лишает способности сделать этический выбор в критической ситуации – или же засоряет и стопорит речь оговорками и превращает человека в сосуд, с готовностью принимающий в себя демагогию или просто шум. Детородные органы, однако, при этом не страдают»<sup>242</sup>.

Лекарством против распространения «нашего культурного недуга в следующем поколении» должна – по мысли Бродского – стать национальная поэзия, поскольку именно она сохраняет черты американской аутентичности, утраченные нынешним поколением сограждан поэта: «Поэзия по определению – искусство весьма индивидуали-

стическое, и, в каком-то смысле, Америка – логичное для нее пристанище. <...> На мой взгляд и на мой слух, американская поэзия – это настойчивая и нескончаемая проповедь человеческой автономии; если угодно – песнь атома, бунтующего против цепной реакции. Для ее общей тональности характерны стойкость и твердость, готовность не сморгнув, пристально взглянуться в худшее. <...> Она скупа на утешения (столь привычные в европейской и особенно русской поэзии), богата деталями и чрезвычайно на них зорка, свободна от ностальгии по некоему Золотому веку, ценит дерзость и стремление найти выход»<sup>243</sup>.

Для того чтобы сделать поэзию продуктом *массового потребления*, Бродский предложил увеличить тиражи поэтических сборников и уменьшить их стоимость. Эти сборники должны распространяться повсеместно, начиная от супермаркетов и гостиниц и кончая заводскими проходными.

Проект оздоровления нации, выдвинутый в 1991 году, начал осуществляться двумя годами позже, когда Бродский и Э. Кэрролл зарегистрировали некоммерческую организацию American Poetry & Literacy Project (APL). Кэрролл стал ее исполнительным директором. С тех пор во время своих акций APL бесплатно распространила свыше 125 тысяч поэтических книг по всей стране от Нью-Йорка до Калифорнии.

Общественная деятельность Бродского так же, как и его поэзия, может быть представлена в контексте освоения традиции как творческое преобразование застывших или отвергнутых форм общественного поведения (служения) поэта. При этом вектор поэтической эволюции Бродского противоположен оденовскому. Если английский поэт уходит от политической и социальной проблематики, которая к концу жизни вызывает в его стихах только едкую иронию, а с конца сороковых годов надолго покидает центры цивилизации, подолгу живя сначала на Искии, а потом в Кирхштеттене, то Бродский, чья жизненная позиция вначале выражалась лишь в написании стихов, наоборот, становится на Западе публичной фигурой. Как представляется, в обоих случаях поэты руководствуются схожими – исключительно языковыми причинами. Оден, пересмотрев свои взгляды на поэзию, уходит

как бы на периферию той культуры, которая вызвала к жизни его раннее творчество. Бродский, усваивающий опыт западной поэзии и культуры, постепенно укореняется в ней, инкорпорируется в общественную жизнь и уже не на правах «чужака» и «аутсайдера» пытается улучшить общество и культуру, которым он теперь принадлежит.

### **Вопросы и задания**

1. Охарактеризуйте понятие «клинический взгляд» в поэтике Одена.
2. Восстановите элементы условного «инициационного ритуала» в современной культуре.
3. Опишите жанровые разновидности элегии.
4. Почему элегия становится механизмом передачи культурной памяти?
5. Сопоставьте стихотворение И. Бродского «Развивая Платона» со стихотворениями Одена «Memorial for the City», «Under Sirius» и циклом «*Horae Canonicae*» (в любом переводе). Какие особенности поэтики Одена перенимает и развивает Бродский?
6. Почему И. Бродского иногда называют «поэтом империи»?
7. Какие черты поэтики Одена можно обнаружить в цикле Бродского «*Post aetatem nostram*»?
8. Сопоставьте оригинал стихотворения Одена «*In Memory of W. W. Yeats*» с переводом Бродского. Проанализируйте замеченные смысловые разночтения.

### Глава 3

## АНТИЭЛЕГИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО

### § 1. Ирония в маске элегии (И. Бродский и У. Стивенс)

Уоллес Стивенс занимает не самое видное место в поэтическом пантеоне Бродского, по крайней мере, он не писал ему элегий, не посвящал эссе разбору его стихотворений и не предлагал «воздвигнуть церковь на этом поэте»<sup>244</sup>, но в то же время в личных беседах и интервью имя Стивенса неизменно называлось в числе наиболее значительных поэтов XX века. Значимость Стивенса в «американской парадигме» Бродского не связана с формированием его поэтической карьеры и репутации, не становится фактором, определяющим его самоидентификацию. Поэзия Стивенса проявляется как добавочный смысловой пласт, элемент образной системы целого ряда его стихотворений. Мысль, высказанная Бродским в интервью Божене Шелкросс, достаточно точно характеризует этот тип творческих связей: «...такой человек, как я, меньше думает о ценности того или иного поэта и больше о том, как можно использовать ту или иную идиому»<sup>245</sup>.

Стивенсовская «идиоматика» Бродского, на первый взгляд, оказывается включенной в иронический контекст игры с цитатами: «Мне нравится Стивенс <...> как такой американский эстет. Он мне безумно нравился, когда я был моложе, я даже запускал руку в его карман, таскал у него названия: «Einem alten arckitekten in Rome», например»<sup>246</sup>. Характеристика Бродского показательно совпадает с инокультурным восприятием поэзии Стивенса, как оно представлено Хэролдом Блумом: «Мы столкнулись с некоторыми сложностями, экспортируя его Британцам, которые – за редким исключением – продолжают считать его таким роскошным офранцузившимся щеголем, недо-платоником из верхнего среднего класса, в лучшем случае представителем американского эстетства»<sup>247</sup>.

Отмеченное совпадение – «американский эстет» – объясняет отчасти игровой характер «кражи» чуждых для европейского художественного сознания стивенсовских названий молодым русским поэтом. Непоэтическим примером такого чисто игрового заимствования может служить встречающаяся в письмах Бродского подпись: «Твой

Джозеф (или «Жозеф» – *K. C.*) – *connoisseur of chaos*. «Знаток» или «Ценитель хаоса» – название одного из известнейших стихотворений Стивенса из сборника «*Parts of a World*». В 1991 году Дэвид Бетеа, заканчивая беседу с Бродским, попросил его назвать «первые пришедшие в голову» стихотворения целого ряда поэтов. Перечисляя стихотворения Стивенса: «Воскресное утро» (*Sunday Morning*), «Клавир» (*Peter Quence at the Clavier*), «Идея порядка на Ки-Уэст» (*The Idea of Order at Key West*), «Монокль моего дяди» (*Le Monocle de Mon Oncle*), «Открытка с вулкана» (*A Postcard from the Volcano*), Бродский добавляет: «Прекрасные названия, их легко запомнить»<sup>248</sup>. Из перечисленных «прекрасных названий» в поэзии самого Бродского встречаются только два: «*Peter Quence at the Clavier*» трансформировалось в «Томас Транстремер за роялем», а «*A Postcard from the Volcano*» – в «Открытку из города К.» и, возможно, еще в две «Открытки» – «с тостом» и «из Лиссабона». Название стихотворения «*Not Ideas About the Thing But the Thing Itself*» становится у Бродского устойчивой поэтической формулой и встречается в стихотворениях «Подсвечник» (1968), «Бабочка» (1972) и «Новая жизнь» (1988).

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

Стихотворение Стивенса представляет собой исследование пограничной области между жизнью и смертью: Римом, где умирает философ, и Римом – Вечным городом (*The threshold, Rome, and that more merciful Rome / Beyond*), которые в угасающем сознании адресата стихотворения совмещаются подобно двум параллельным линиям (*Two parallels become one*). Мир реальный как предмет последней медитации приобретает черты вечности, и философ находит «источники счастья в форме Рима»:

The bed, the books, the chair, the moving nuns,  
The candle as it evades the sight, these are  
The sources of happiness in the shape of Rome <...><sup>249</sup>

Вероятно, стихотворение Стивенса заинтересовало Бродского в начале 60-х годов именно как элегия – жанр, содержащий концентрированное описание искомой поэтической традиции и в то же время позволяющий молодому поэту заявить о себе как о ее наследнике. Обе эти особенности в равной степени проявляются в ключевых текстах Бродского первой половины 60-х годов – «Большой элегии Джону Донну» и «Стихах на смерть Т. С. Элиота». Однако «Einem alten Architekten in Rom» не вписывается в этот ряд, так как представляет собой не декларативный знак наследования, но, скорее, случай трансформации или перекодировки смыслов претекста. Стихотворение Бродского, хотя и адресовано в Рим, посвящено Кенигсбергу – Калининграду: «<...> в коляску, под зонтом, без верха, / мы молча взгромоздимся и вперед / покатым по кварталам Кенигсберга»<sup>250</sup>, чем, вероятно, объясняется немецкое его название. Подмена адресата – архитектор вместо философа – служит, как полагал Лев Лосев, указанием на невечность (в отличие от Рима) разрушенного бомбардировками города. Иную точку зрения высказывает Томас Венцлова в статье «“Кенигсбергский текст” русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского». По мнению исследователя, название стихотворения является результатом серии метонимических сдвигов, где «немецкий язык <...> есть метонимия английского (и русского); Рим – метонимия Кенигсберга; точно так же «старый архитектор», скорее всего, есть метонимия «старого философа», в данном случае Канта»<sup>251</sup>. Венцлова отмечает, что Бродский «несомненно, учился у Стивенса <...> искусству медитации, в которой стих, уснащенный запутанными синтаксическими построениями и переносами, превращается почти в философскую прозу»<sup>252</sup>. Примечательно, что в это же время поэт экспериментирует с поэтическим синтаксисом и геометрическими метафорами в духе Донна, создавая свой так называемый метафизический стиль. Этими поисками, вероятно, объясняется внимание Бродского к образу пересекающихся прямых, возникающему во второй строфе стихотворения Стивенса («Two parallels become one») как метафоре единения мира земного и мира идеального<sup>253</sup>.

Рассматривая отношения текста и претекста, Венцлова приходит к выводу, что «поиск прямых цитат почти не дает результатов: они обнаруживаются разве что на уровне отдельных слов и образов <...> В целом Бродский вполне самостоятелен. Совпадает лишь общая те-

ма: парадоксальное соотнесение материи и духа на пороге смерти, неразрешимая противоположность трансцендентного – имманентного»<sup>254</sup>. Однако, как это часто бывает у Бродского, тематическая соотнесенность двух стихотворений свидетельствует о возникновении нового расширяющегося контекста – некоей тематической парадигмы, охватывающей новые тексты и смыслы.

Вряд ли можно считать совпадением то, что другой «кенигсбергский текст» Бродского – «Открытка из города К.» (1967) также может быть соотнесен с претекстом из Стивенса: стихотворение прочитывается как вариация на тему «A Postcard from the Volcano».

Тема состояния мира после катастрофы проявляется в названиях стихотворений. Безымянный вулкан и редуцированное до одной буквы название города указывают на постисторичность обоих посланий. Ветер, ворошащий «листву запрошлогодную» среди развалин дворца курфюрста в «Открытке из города К.», дети, «собирающие наши кости» (Children picking our bones) подле особняка с закрытыми ставнями (the shuttered mansion-house) из «Открытки с вулкана», равно как и «юный археолог», который «черепки ссыпает в капюшон пятнистой куртки» из «Einem alten arckitekten in Rome», одинаково не способны проникнуть в смысл произошедшего, установить связь между настоящим и прошлым. Одна из постоянных тем Бродского представлена в финале «Открытки из города К.», где «речь идет о словах, о человеческой коммуникации, о той же памяти, которая обесмыслена в мире развалин, приравнена к мертвой листве»<sup>255</sup>. Так же в «A Postcard from the Volcano» Стивенса:

<...> Children  
Still weaving budded aureoles,  
Will speak our speech and never know,  
  
Will say of the mansion that it seems  
As if he that lived there left behind  
A spirit storming in blank walls,  
  
A dirty house in a gutted world,  
A tatter of shadows peaked to white,  
Smear'd with the gold of the opulent sun<sup>256</sup>.



(... А дети, / Венцы сплетая цветущие, / Повторять будут наши слова, // Не зная о том, и скажут, что тот, / Кто жил в этом доме, оставил / Дух, бушующий средь голых стен // Грязного дома в заброшенном мире, / Лохмотья теней, заостренных на белизне, / Замазанной золотом пышного солнца) (*пер. Я. Пробиштейна*).

Однако оба стихотворения объединяет не только (и не столько) переживаемая трагедия, но и способ самого этого переживания, ставший в XX веке характерным жанровым признаком элегического мышления. К чувству утраты и попытке (само)утешения примешивается скептическая ирония, «дегуманизирующая» традиционный элегический код. И Бродский, и Стивенс выносят слово «открытка» в названия стихотворений, тем самым актуализируя семантику послания – горько-ироничного послания без адреса, парадоксально написанного в ситуации, обесмысливающей саму идею коммуникации<sup>257</sup>.

По-видимому, кроме возможности игры с «прекрасными названиями», Бродского привлекает в поэзии Стивенса то, что, по словам исследователя современной элегии, «Стивенс, при всех его отличиях от Харди, Йейтса, Оуэна и Одена, также подготавливает элегию к скептицизму нового века, соединяя ее пафос с усиливающейся иронией и сатирой»<sup>258</sup>. Элегические стихотворения Бродского являются результатом такого соединения, сочетая в себе надежду и скепсис, силу непосредственного переживания и отрезвляющую «имперсональную» отстраненность. Поэзия Стивенса становится одним из факторов, определяющих вектор стилистических изменений поэзии раннего Бродского. Позднее стивенсовская «идиоматика» будет реминисцентно включаться в изначально нестивенсовские поэтические контексты и выступать смысловым аккомпанементом основной темы стихотворения. Примеры такого присутствия в чужом контексте находим в двух «оденовских» стихотворениях Бродского – «Сидя в тени» (1983) и «Иския в октябре» (1993).

Претекстом стихотворения «Сидя в тени» стало «1 сентября 1939 года» У. Х. Одена. Стремление продолжить или «дописать» чужой (а зачастую и свой собственный) текст лежит в основе многих стихотворений Бродского. В одном из эссе об Одене он чрезвычайно точно и лаконично сформулировал едва ли не ключевой принцип собственных взаимоотношений с предшественниками: «самое большее,

что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжать в его духе; и в этом, я думаю, суть всех цивилизаций»<sup>259</sup>. «Цивилизаторская функция» стихотворения «Сидя в тени» состоит в том, чтобы по-оденовски поставить диагноз современному человеку, используя наиболее приспособленную для этого поэтическую форму.

Тема «Сидя в тени» – превращение человечества в безликую и бессловесную массу как следствие бескровной культурной катастрофы – расширяет контекстуальное поле стихотворения, вводя в него характерные стивенсовские элементы, восходящие к «A Postcard from the Volcano»: тип речи – первое лицо множественного числа, образ детей и связанные с ним темы деградации, энтропии, провала коммуникации позволяют говорить о – «Сидя в тени» и как о развитии – «Открытки с вулкана».

В «Искии в октябре» (1993) переплетаются мотивы уже двух «открыток» – «...с вулкана» и «...из города К.». В обветшалых, полустершихся признаках цивилизации лишь призрачно проступает память о ней. «Мы» повествователя уподобляется ветру, ворошащему листву в финале «Открытки из города К.» и хлопающему ставнями особняка из «A Postcard from the Volcano».

Еще одним важным источником стивенсовской «идиоматики» в целом ряде текстов Бродского становится стихотворение «The Common Life», которое, по мысли Л. Мартца, наиболее полно отражает одну из существеннейших особенностей мировосприятия У. Стивенса: «Мир греческих мифов и традиционной красоты, мир иудейского бога, мир северных легенд – миры, <представляющие> творческую веру и единство между человеком и вселенной, – все они утрачены. Манна больше не падает. Поэт живет в мире, где природное, сверхъестественное и мифологическое начала истоцились и, следовательно, подавляются глубинные интуиции человечества <...> постоянное обращение к энергии рации разрушает воображение, ограничивает чувства, заталкивает человечество в “The Common Life”»<sup>260</sup>.

Стихотворение Стивенса послужило источником множества характерных для Бродского поэтических микротем. Например, Эвклид как символ рационального детерминизма мира встречается в его поэзии шесть раз. Но наиболее богата реминисценциями из «The Common Life» «Эклога 4-я (зимняя)» (1980). Здесь стивенсовская «идио-

матика» опять оказывается помещена в «чужой» контекст: «Эклога» посвящена Дереку Уолкотту в ответ на его стихотворение «Forest of Europe» (из сборника «The Star-Apple Kingdom», 1979), в свою очередь, посвященное Бродскому, однако зимние сумерки, «роза и незабудка», которые «в разговорах всплывают все реже» (у Стивенса – «a woman / Without rose and without violet»); «мир, где рассеянный свет – генератор будней» (где «будни» – эквивалент «the common life»), и лампа, загорающаяся «взамен светила» (у Стивенса – «a morbid light / In which they stand / Like an electric lamp / On a page of Euclid»), образуют смысловое поле, общее со стихотворением Стивенса. Заключительная метаописательная строфа «Эклоги» соотносится с центральным образом заключительной строфы «The Common Life»: «The paper is whiter / For these black lines»<sup>261</sup> и указывает на этот свой источник:

Так рождается эклога. Взамен светила  
загорается лампа: кириллица, грешным делом,  
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,  
знает больше, чем та сивилла,  
о грядущем. О том, как чернеть на белом,  
покуда белое есть, и после<sup>262</sup>.

Учитывая известную условность жанровых заглавий у Бродского, можно предположить, что «Эклога 4-я (зимняя)» представляет собой вариант классической пасторальной элегии с ее двухчастной структурой ламентации / утешения, соответствующей природному циклу умирания / возрождения. Как отмечает Э. Зетцел-Ламберт, «Основная цель пасторальной элегии – утверждение неразрывности: жизнь, хотя и в новой форме, продолжается»<sup>263</sup>. В контексте «Эклоги» Бродского холодный скепсис «The Common Life» трансформирует тональность традиционного пасторально-элегического утешения. Не менее традиционная для элегической поэтики тема сохраняющей памяти и воплощения поэта в слово также по-стивенсовски, в духе антиэлегий XX века, уступает место лишенному жанровых иллюзий знанию будущего, знанию «о том, как чернеть на белом, / покуда белое есть, и после».

## § 2. Кладбищенская поэзия в антиэлегической перспективе (контексты стихотворения И. Бродского «At the City Dump in Nantucket»)

Оформление последнего составленного самим Бродским англоязычного сборника «So Forth» (1996) выдержано в стилистике двух предыдущих его поэтических книг, выходявших в издательстве «Farrar, Straus and Giroux»: между крупно набранным именем автора и названием книги помещен рисунок. Обложку сборника «A Part of Speech» (1980) украшает венецианский крылатый лев, держащий раскрытую книгу, обложку «To Urania» (1988) – барельефное изображение муз. На третьей книге в нарушение традиции помещена черно-белая фотография свалки: несколько чаек копошатся в груде мусора, задний план кадра перекрыт то ли дымом, то ли густыми мелкими брызгами. В сочетании с названием книги «So Forth» («И так далее») изображение создает мрачно-иронический, абсурдный, если не пародийный эффект. И лев св. Марка, и музы являются вполне ясными знаками принадлежности к определенной культурной традиции, в некотором смысле частью авторской мифологемы. Фотографическое изображение свалки подчеркнуто не вписывается в этот ряд, нарушает и временную, и смысловую последовательность, является ее оксюморонным эпилогом. Этот знаковый сдвиг закрепляется в содержании книги стихотворением «At the City Dump in Nantucket»:

*To Stephen White*

The perishable devours the perishable in broad daylight,  
moribund in its turn in late November:  
the seagulls, trashing the dump, are trying to outnumber  
the snow, or have it at least delayed.

The reckless primordial alphabet, savaging every which  
way the oxygen wall, constitutes a preface  
to an anarchy of the refuse:  
In the beginning, there was a screech.

In their stammering Ws one reads not the hunger but  
the prurience of comma-sharp talons toward  
what outlasts them, or else a torn-out  
page's flight from the volume's fat,

while some mad anemometer giddily spins its cups  
like a haywire tea ceremony, and the Atlantic  
is breasting grimly with its athletic  
swells the darkening overcast<sup>264</sup>.

В неопубликованном переводе В. Кулле это стихотворение выглядит так:

На городской свалке в Нантакете

*Стивену Уайту*

Здесь тлен пожирает тлен при свете дня – в свой черёд  
гаснущего по причине позднего ноября:  
чайки пируют в отбросах, в соперники снег беря,  
чтоб белизной отсрочить его приход.

Их первозданный отчаянный алфавит, раздирая высь  
сквозь кислородный барьер, служит вступительной частью  
к этой анархии мусора – ибо для чаек,  
безусловно, в начале был Визг.

В этих невнятных литерах «W» – не голод, но зуд  
острых когтей, как запятые цепких,  
на всё, что переживёт их, нацелен;  
страницы, из книги выдранной, маршрут –

там, где анемометр безумный вращает чашечки без  
малейшего смысла, как на церемонии чайной, а мясо  
Атлантики яростно волны вздымает  
против чёрных небес.

Совпадение словесного и фотографического образов не случайно. Фотография, помещенная на обложку, была сделана и прислана Бродскому его бывшим студентом Стивеном Уайтом<sup>265</sup>, которому и посвящено датированное 1995 – 1996 годами стихотворение<sup>266</sup>. Оно может быть прочитано как развитие возникающей у Бродского еще во второй половине 1960-х годов (например, в «Открытке из города К.»)

серии поэтических пейзажей, отмеченных печатью распада и как бы уходящих в постисторическое время. Характерные черты этих пейзажей: руины, обломки, развалины, фрагменты статуй – знаки умершей или умирающей культуры у позднего Бродского – все чаще заменяются знаками умирающей или деградирующей жизни как таковой. Описание развалин превращается в автоописание. Городская свалка в стихотворении Бродского целиком состоит из «знаков распада» и «знаков времени», а предлог «at» в его названии делает автора если не участником, то непосредственным свидетелем того, как «бренное жадно пожирается бренным» перед лицом времени – «неумолимо вздымающегося» океана. Эта универсальная картина распада, однако, имеет точные координаты, указанные в заглавии стихотворения. Оно отсылает не столько к реальному Нантакету – сохраняющему «новоанглийский дух» островку, лежащему в 30 милях от побережья Массачусетса, – сколько к одному из хрестоматийных стихотворений Р. Лоуэлла «The Quaker Graveyard in Nantucket»<sup>267</sup> из сборника «Lord Weary's Castle» (1946), удостоенного в 1947 году Пулитцеровской премии.

Стихотворение Лоуэлла посвящено памяти Уоррена Уинслоу, двоюродного брата поэта, погибшего 3 января 1944 года при взрыве эсминца «Гернер» у входа в Нью-Йоркскую бухту. Тело лейтенанта Уинслоу не было найдено, поэтому на кладбище в Нантакете был установлен кенотаф – надгробие без захоронения. Появление кенотафа на квакерском кладбище связано не с вероисповеданием (Уинслоу не были квакерами)<sup>268</sup>, а с тем, что Нантакет, бывший до середины XIX века центром китобойного промысла, в американской истории и культуре ассоциируется с морской судьбой. Именно на Нантакете начинается действие романа Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит».

Элегия Лоуэлла воспроизводит и одновременно разрушает основные черты английской пасторальной элегии, восходящей к «Люсидасу» Дж. Мильтона, поводом к написанию которой также послужила безвременная смерть в море. Среди черт, указывающих на элегию Мильтона как на претекст «Квакерского кладбища», стоит отметить мотив ненайденного тела, расширение тематического плана стихотворения, попытку объяснить или «ответить на очевидную бессмысленность ранней гибели», использование «библейских и античных источников как моделей для собственных образов». Оба поэта

прямо или косвенно обращаются к значимым для своих традиций фигурам: Лоуэлл – к Торо, Мелвиллу и самому Мильтону, Мильтон – к Феокриту, Биону и Вергилию. Оба, «вызывая *genius loci*», включают в стихотворения топонимы, но мильтоновские Гебриды, Наманку и Байону Лоуэлл заменяет массачусетскими Мадакетом, Вудс Холлом, Сайасконсетом, Нантакетом, Кейп Кодом и Мартас-Винъярдом. Так же как и «Люсидас», «Квакерское кладбище» написано в основном пятисложником, чередующимся с трехсложником. Оба стихотворения отличаются изощренной рифмовкой и почти совпадают по количеству строк: 194 – у Лоуэлла и 193 – у Мильтона<sup>269</sup>.

Указанными параллелями фактически исчерпывается сходство «Квакерского кладбища» со своим жанровым образцом. Если Мильтон последовательно реализует элегическую модель *плач – восхваление – утешение*, то у Лоуэлла первые два элемента отсутствуют, а *утешение* (*consolatio*), роль которого выполняет VI часть элегии, разительно контрастирует с общим ее тоном и не завершает стихотворение. Трансформация элегического канона – характерная черта поэзии XX века – отражает процесс избавления от художественных, политических, социальных и иных иллюзий. Скептицизм свидетеля мировых войн, революций, дегуманизации общества распространяется и на жанровые конвенции, превращая скорбящего в диагноста<sup>270</sup> или обвинителя, а элегию в антиэлегия<sup>271</sup>. В случае Лоуэлла эта общая тенденция индивидуализируется: в момент гибели Уоррена Уинслоу он отбывал годичный тюремный срок (впоследствии сокращенный до пяти месяцев) за пацифистские убеждения и уклонение от призыва в армию Соединенных Штатов.

Пацифизм Лоуэлла связан с переходом в католичество накануне войны. Отказ от веры предков объяснялся, прежде всего, эстетическими соображениями, но в годы войны становится отчетливым этическое противостояние католической и протестантской доктрин. Для Лоуэлла-католика *спасение* даруется «по делам и по вере» (Матф. 25: 31 – 46; Иак. 2: 14), тогда как для протестантского большинства Америки и для его родственников-кальвинистов – лишь «по вере» (Рим. 3: 28). С точки зрения поэта, немилосердные «дела» воюющего человечества лишают его милосердия Божия. Гибель эсминца «Тернер» от взрыва собственных глубинных бомб вдалеке от основного театра военных действий подтверждает эту конфессиональную логику и, казалось бы, определяет главную идею «католической» элегии Лоуэлла.

Однако в яростных строках «Квакерского кладбища» не находится места католическому милосердию или личной жалости к погибшему кузену. Стихотворение, удачно названное одним из исследователей «теологическим гибридом»<sup>272</sup>, пропитано суровым духом пуританской строгости и нетерпимости, а в самом развитии темы проявляется родовая черта американской поэзии, которая, по мнению Д. Дэйви, связана с тем, что «американский поэт со времен Отцов Пилигримов мыслит в утопических категориях. Он убежден в том, что разыгрывает вечную драму, смысл которой в сущности прост и неизменен – достаточно лишь отбросить случайный исторический покров»<sup>273</sup>.

«Отбрасывая покровы», Лоуэлл явно или реминисцентно цитирует «Кейп Код» Эмерсона, «Моби Дика», «Потерянный рай», Библию, греческие мифы. Тело пропавшего без вести Уоррена Уинслоу уподобляется непогребенным телам китобоев-квакеров, война – морскому промыслу, алчность благочестивых китобоев – беспощадности их поглощающего океана, их смерть – возмездие за насилие над мирозданием, гарпун капитана Ахава – копьё, пронзающему распятого Христа, Христос – Ионе, три дня проведенному во чреве кита. «Вечная драма» завершается эсхатологическим описанием мира, переполненного разлагающимися китовыми внутренностями.

Тема «Бродский и Лоуэлл» уже освещалась в работах Д. Бетеа, А. Вайнера и Д. Ригсби<sup>274</sup>. Основное внимание в них уделяется присутствию лоуэлловских реминисценций в «Колыбельной Трескового мыса» и «Элегии для Роберта Лоуэлла» («Elegy: For Robert Lowell») Бродского. Связь «На городской свалке в Нантакете» с «Квакерским кладбищем» не столь очевидна: поиск цитат в тексте стихотворения не дает результата, но смысловой сдвиг в названии позволяет рассматривать свалку как своего рода дериват лоуэлловского кладбища. Бродский делает следующий шаг, продиктованный именно американским способом поэтического осмысления истории. Подобно Лоуэллу, обнажившему исконный смысл «вечной драмы» в заключительной части элегии, он предлагает свой вариант универсального итога: лишенный конфессиональных черт результат столкновения цивилизации с вечностью. Стихотворение Бродского символично короче седьмой части стихотворения Лоуэлла на одну строку. В шестнадцатой строке «Кладбища» возникает образ убивающего дыхания океана, «Свалка» также завершается образом Атлантики, навалившейся на



темнеющие облака, но в варианте Бродского нет места для радуги Завета (the Rainbow of His Will), встающей над Океаном Лоуэлла. Построенный на аллюзиях, цитатах, столкновении религиозных доктрин, текст Лоуэлла у Бродского редуцируется, превращается в «декультурированную» вещь, выброшенную на свалку<sup>275</sup>.

Своеобразный культурный редуционизм в целом характерен для позднего Бродского. Говоря о последней его книге, Д. Ригсби отмечает, что «традиционным путям к трансцендентному» Бродский предпочитает «метод натуралиста». Натуралистический буквализм помогает «превзойти саму форму элегии», которая представляется неспособной справиться со своим жанровым предназначением. Исследователь полагает, что вследствие «утраты надежды на трансцендентное» поздний Бродский вынужден выбирать между иронией и отчаянием<sup>276</sup>.

Казалось бы, в стихотворении «На городской свалке в Нантакете» выбор сделан в пользу отчаяния. Даже «бездумный первобытный алфавит» (The reckless primordial alphabet) не служит источником поэтической надежды для логоцентриста Бродского, но является лишь «предисловием к анархии мусора» (constitutes a preface / to an anarchy of the refuse). Однако поэтика этого отчаяния сложнее. Отталкивание от лоуэлловского претекста придает стихотворению Бродского черты *recusatio* (отказа)<sup>277</sup>, а замена «кладбища» на «свалку» отсылает к одному из образцовых примеров *recusatio* в американской поэзии XX века – стихотворению У. Стивенса «The Man on the Dump» (1938)<sup>278</sup>. Значимым представляется не только совпадение локусов и использование сходных грамматических форм для их обозначения<sup>279</sup>, но и сам принцип трансформации чужого заглавия. Аналогичный смысловой сдвиг встречается в названии стихотворения «Einem alten Arckitekten in Rome», которое является вариацией названия «To an Old Philosopher in Rome» Стивенса, о чем говорилось выше.

Согласно воспоминаниям дочери Стивенса, «Человек на свалке» был написан после того, как в Хартфорде, где почти всю жизнь прожил поэт, во время Великой депрессии некий эмигрант из России построил на свалке свою лачугу, став предметом многочисленных детских историй, многие из которых начинались словами «человек на свалке»<sup>280</sup>. Однако стихотворение Стивенса лишено очевидного социального пафоса, и реальный обитатель свалки в нем отсутствует. Первые четыре строки вводят иной контекст:

Day creeps down. The moon is creeping up.  
The sun is a corbeil of flowers the moon Blanche  
Places there, a bouquet. Ho-ho... The dump is full  
Of images. Days pass like papers from a press<sup>281</sup>.

(День сползает вниз. Луна ползет наверх. / Солнце – легкая корзина с цветами, которую поставила луна Бланш, / букет. Хо-хо... Свалка полна / образов. Дни проходят как листы из типографского прессы).

Затасканные (и поэтому буквально немощные – «ползущие») поэтические образы и напыщенные метафоры населяют свалку, она наполняется не мусором, но тиражированными поэтическими образами:

The freshness of night has been fresh a long time.  
The freshness of morning, the blowing of day, one says  
That it puffs as Cornelius Nepos reads, it puffs  
More than, less than or it puffs like this or that.  
The green smacks in the eye, the dew in the green  
Smacks like fresh water in a can, like the sea  
On a cocoon – how many men have copied dew  
For buttons, how many women have covered themselves  
With dew, dew dresses, stones and chains of dew, heads  
Of the floweriest flowers dewed with the dewiest dew.  
One grows to hate these things except on the dump<sup>282</sup>.

Сам «отказ» выражается эксплицитно как внутренний жест человека на свалке, отказывающегося от поэтического хлама:

Now, in the time of spring (azaleas, trilliums,  
Myrtle, viburnums, daffodils, blue phlox),  
Between that disgust and this, between the things  
That are on the dump (azaleas and so on)  
And those that will be (azaleas and so on),  
One feels the purifying change. One rejects  
The trash<sup>283</sup>.  
(...Ощущается освежающая перемена. Отрицается / мусор)

Заканчивается этот каталог изношенных и отвергаемых образов вопрошанием о месте обитания истинного поэтического слова: «Where was it one first heard of the truth? The the». Ответ («The the») – одна из самых загадочных строк в американской поэзии XX века. Из массы толкований выделим мнение Х. Блума, полагающего, что второй определенный артикль, заменяющий существительное, обозначает любой предмет, снова становящийся достоянием языка, и в ироническом смысле – осознание того, что в поэтическом языке нет подходящих значений для его выражения<sup>284</sup>.

Утилизируя условно-романтические образы, Стивенс не только задается вопросом о соотношении поэзии и правды, но создает сложное автометаописание традиции. Эта черта, исторически присущая жанру элегии, дает основание для включения стихотворения «The Man on the Dump» в довольно многочисленную группу антиэлегий Стивенса, деконструирующих традиционную жанровую топику<sup>285</sup>.

Стихотворения Стивенса и Бродского связывает прежде всего структурно-семантический параллелизм в названиях и некоторые прямо соотносящиеся образы. Прежде всего это лист, вылетающий из-под печатного пресса у Стивенса, и вырванная из толстого тома страница у Бродского: оба принадлежат культуре, традиции, и оба символизируют ее несоответствие реальности, ее «первобытному алфавиту». В стихотворении Стивенса «соловей терзает ухо, заполняет сердце и царапает разум», у Бродского крики чаек напоминают «изначальный визг». Очевидно, что оба текста реализуют схожую модель *recusatio* с той разницей, что «отказ» у Стивенса непосредственно обращен к многовековой элегической традиции, а Бродский «отказывается» уже от традиции вторичной, трансформированной поэзией XX века.

Таким образом, «Человек на свалке» Стивенса выполняет функцию добавочного кода или медиатора, определяющего отношение текста Бродского к тексту Лоуэлла. Превращение кладбища в свалку означает не возрастание вдруг проявившегося у позднего Бродского отчаяния или пресечение основной для его творчества жанровой традиции. Напротив, в таких «итоговых» вещах, как «At the City Dump in Nantucket», «To My Daughter» (1994) или «Август» (1996), происходит обновление жанра элегии, ревизия ее стиля и системы образов.

Таким образом, формы присутствия творческого наследия Стивенса у Бродского весьма разнообразны: от чисто игровых подписей до концептуальных поэтических образов и тем. Известен также подстрочник к стихотворению Стивенса «On An Old Horn», хранящийся в архиве Бродского в Российской национальной библиотеке. Широта этого диапазона может быть объяснена принципиальной неперево­димостью (неэкспортируемостью, как сказал бы Х. Блум) стивенсовской комбинации абсурдно-комического и сдержанно-трагического на родную для русского поэта почву, отсутствием в русской поэтической традиции (по крайней мере для традиционалиста Бродского) не только эквивалентов, но и предпосылок для развития соответствующего художественного языка. В этом смысле Донн, Оден, Харди и Фрост оказываются для русской поэзии ближе, чем Стивенс – любимый Бродским-читателем, реминисцентно повторенный Бродским-поэтом, но почти неизвестный читателям Бродского.

### § 3. Эпиграммическая лирика Т. Харди в восприятии И. Бродского

Имя Томаса Харди в кругу поэтов, обычно упоминаемых в связи с творчеством Бродского, одно из наименее «мифологизированных»: временная дистанция и отсутствие знаковых стихотворений (подобных «Большой элегии Джону Донну» или «Стихов на смерть Т. С. Элиота»), казалось бы, превращают английского поэта в фигуру для Бродского периферийную, малозначимую. Однако, по крайней мере, для позднего Бродского поэзия Харди становится едва ли не центром «канона» – своего рода моделью эпиграммической лирики, появляющейся в конце столетия, в ожидании собственного конца.

Наиболее ранним свидетельством интереса Бродского к поэзии Харди, по мнению Дэвида Ригсби, служат начальные строки «Стихов на смерть Т. С. Элиота», в которых исследователь усматривает «frequently ironic <...> use of traditional elegiac imagery pertaining to seasons in a manner similar to a very un-Eliotian poet, Thomas Hardy (whom Brodsky had also read during this period)»<sup>286</sup>. Впрочем, автор ничем не подтверждает эту мысль, что позволяет воспринимать ее скорее как догадку. По свидетельству Томаса Венцловы, Бродский «о Харди <...> заговорил только в эмиграции»<sup>287</sup>. Показательно, что Оден также отдавал дань многообразию строфических форм в поэзии Харди: «no English poet, not even Donne or Browning, employed so many and so

complicated stanza forms»<sup>288</sup>. Тогда же стихотворения Харди становятся предметом университетских лекций Бродского, а курс, прочитанный осенью 1994 года в Mount Holyoke College, лег в основу его эссе «Wooing the inanimate. Four poems by Thomas Hardy».

В следующем году Бродский составляет сборник «The Essential Hardy» для издательства «Ессо Press», где текст эссе помещен без названия в качестве предисловия<sup>289</sup>. Постоянное обращение к поэзии Харди в конце жизни, ее популяризация среди американских студентов и читателей отражается и в поэзии самого Бродского. Д. М. Бетеа в своем блестящем анализе стихотворения «To my daughter» (1994) указывает на «Afterwords» Харди и посвященные этому стихотворению строки из «Wooing The Inanimate» как на очевидный подтекст прощальной элегии Бродского<sup>290</sup>. Также весьма любопытен случай скрытой цитации из Харди в лекции, прочитанной в октябре 1991 года в Библиотеке Конгресса при вступлении в должность поэта-лауреата США: «To my eye as well as my ear, American poetry is a relentless nonstop sermon on human autonomy; the song of the atom, if you will, defying the chain reaction. Its general tone is that of resilience and fortitude, of exacting the full look at the worst and not blinking. It certainly keeps its eyes wide open, not so much in wonderment, or poised for a revelation, as on the lookout for danger. It is short on consolation (the diversion of so much European poetry, especially Russian); rich and extremely lucid in detail; free of nostalgia for some Golden Age; big on hardihood and escape. If one looked for its motto, I would suggest Frost's line from “A Servant to Servants”: “The best way out is always through”» (На мой взгляд, а также и на мой слух, американская поэзия – бескомпромиссная и неутомимая проповедь обособленности человеческого бытия, песня атома, если угодно, отвергающая цепную реакцию. Ей присущи бодрость и самообладание, умение смотреть на худшее, не моргая. Ее глаза широко открыты не от удивления или в предвкушении разгадки бытия, но на случай опасности. В ней мало утешения (любимый конек европейской поэзии, особенно русской); изобилие отчетливых подробностей; отсутствие тоски по какому-то золотому веку; она учит твердости в поисках выхода. Если подбирать для нее девиз, я бы предложил строку Фроста из “Слуги служителей”: “Наилучший выход всегда насквозь” – пер. Дм. Чекалова)<sup>291</sup>. Эксплицированная отсылка к «самому американскому» поэту XX века – Ро-

берту Фросту вполне логично завершает перечень родовых черт американской поэзии, но строка из едва ли не самого неамериканского – Томаса Харди – выглядит здесь как ироничная и характерная для «культурного космополита» Бродского попытка сократить дистанцию между двумя поэтическими традициями. «The full look at the worst» – одно из его любимых выражений – восходит к стихотворению Харди «In Tenebris II»:

Let him in whose ears the low-voiced Best is killed by the clash of the First,  
Who holds that if way to the Better there be, it exacts a full look at the Worst,  
Who feels that delight is a delicate growth cramped by crookedness, custom  
and fear,  
Get him up and be gone as one shaped awry; he disturbs the order here<sup>292</sup>.

(Впусти же того, кто слышит голос Добра, убитого Злом,  
Кто путь продолжает, будто Лучшее есть, и стоит на своем.  
Кто чувствует – поросль счастья сгибают привычка, страх и бесчестье.  
Дай же встать и уйти, он – урод, и порядку враг в этом месте).

*(Пер. А. Ситницкого)*

Внутренняя форма употребленного Бродским слова «hardihood» дает ключ для расшифровки и атрибуции этой скрытой цитаты.

«Пристальный взгляд на худшее» – характернейшая черта Харди-поэта, превратившая его в одну из ключевых фигур английского поэтического канона во второй половине XX века. Показательна история вхождения Томаса Харди в этот традиционно формирующийся посредством поэтических антологий канон. В 1912 году появляется антология «Georgian poetry», составленная Эдвардом Маршем. Рецензируя ее, Д. Г. Лоуренс упоминает Харди: «This collection is like a big breath taken when we are waking up after a night of oppressive dreams. The nihilists, the intellectual, hopeless people – Ibsen, Flaubert, Hardy – represent the dreams we are waking from. It was a dream of demolition» (Этот сборник подобен глубокому вдоху после ночи гнетущих кошмаров. Нигилисты, интеллектуалы, люди без надежды – Ибсен, Флобер, Харди – воплощение тяжкого сна, от которого мы пробуждаемся. Этот сон был разрушителен)<sup>293</sup>. По мнению Дж. Гилпина, упоминание Харди среди «основателей» европейского «рационального пессимизма» является признанием того, что самые совершенные образцы ев-

ропейской поэзии первых десятилетий XX века (и традиционной, и модернистской) возникают «на фоне» мрачной тревоги о состоянии цивилизации<sup>294</sup>. Однако то, что Лоуренсу представлялось кошмаром, стало источником вдохновения для следующего поколения английских поэтов – поэтов «оксфордской школы», Дилана Томаса, Джона Бетжемана и др. В эссе «A Literary Transference» Оден пишет об определяющем влиянии Харди, а наиболее ценным свойством его поэзии называет «hawk's vision» – взгляд на мир с огромной высоты: «To see the individual life related not only to the local social life of its time, but to the whole of human history, life on the earth, the stars, gives one both humility and self-confidence. For from such a perspective the difference between the individual and society is so slight, since both are so insignificant, that the latter ceases to appear as a formidable god with absolute rights, but rather as an equal, subject to the same laws of growth and decay, and therefore one with whom reconciliation is possible» (Видеть частную жизнь связанной не только с жизнью социума того времени, но со всей историей человечества, жизнью Земли, звезд – одновременно и умаляет ее, и придает уверенности. Ибо с такой перспективы различия между индивидуумом и обществом столь несущественны, и оба так мало значащи, что последнее перестает изображать из себя грозное божество, наделенное абсолютными правами, и предстает как ровня человеку, подчиняясь тем же законам роста и увядания, и в следствие этого – тем, с кем возможно примирение)<sup>295</sup>.

Окончательная «канонизация» Харди-поэта произошла в 50-х годах и связана с группой «The Movement». Самый яркий ее представитель – Филип Ларкин, полагавший, что Харди учит поэтов «независимо чувствовать»<sup>296</sup>, – в 1973 году составляет «The Oxford Book of Twentieth Century Verse», получившую известность как «книга Харди» (подобно тому как «The Golden Treasury» (1861) Пэлгрейва была «книгой Уордсворта», а антологии Марша – «книгами Теннисона»). В это же время появляется книга Дональда Дэйви «Томас Харди и британская поэзия», которая начинается с утверждения, что «в британской поэзии последних пятидесяти лет (но не в американской) наиболее сильно влияние <...> не Йейтса, в еще меньшей степени Т. С. Элиота или Паунда, не Лоуренса, но Харди»<sup>297</sup>. В том же 1973 году появляется американская антология современной поэзии, подготов-

ленная поэтами «The Black Mountain School» – Ч. Олсоном и Р. Крили – апологетами так называемых projective verse – открытых форм в поэзии. Таким образом к началу 70-х годов формируются два полюса в англоязычной поэзии XX века. В этом контексте Харди становится центральной фигурой «традиционного» канона.

Особое значение приобретает то, что Харди – поэт с репутацией элегика. Репутация составила из стихов памяти жены Эммы («Стихотворения 12 – 13 гг.»). Но значительное место в его творческом наследии занимают так называемые public elegies – элегии эпохе, элегии с размытым образом адресата<sup>298</sup>. Именно в них проявляется то, что Оден назвал «hawk's vision» и что станет отличительной чертой его собственной поэтики, а затем и поэтики Бродского: совсем не элегическая степень отстранения скорбящего от объекта скорби, словно широта пасторальной по своему происхождению ламентации, образующей первую часть традиционной (private) элегии, не сменяется частным, приватным утешением. Скорбящий, таким образом, превращается в ставящего диагноз наблюдателя.

Метафора «клиничности» воплощается, например, во второй строфе хрестоматийного, проанализированного Бродским в «Wooing The Inanimate» стихотворения «The Darkling Thrush» (впервые напечатано в январе 1901 года под названием «At The Century's Deathbed») в образе «простертого трупа века»:

The land's sharp features seemed to be  
The Century's corpse outleant,  
His crypt the cloudy canopy,  
The wind his death-lament.  
The ancient pulse of germ and birth  
Was shrunken hard and dry,  
And every spirit upon earth  
Seemed fervourless as I<sup>299</sup>.

(Острые черты земли, казалось, были / Простертым трупом Века, / Его склеп – облачный полог, / Ветер – плач по нему. / Древний ритм зачатия и рождения / Сократился, став жестким и сухим, / И всякая душа на земле / Казалась такой же остылой, как я).



Она же отзывается, например, у Элиота в «Любовной песни Дж. Альфреда Пруфрока», где «вечер разлегся как пациент на столе под эфиром», у Одена в стихотворении «Памяти У. Б. Йейтса», где «ртуть понижается во рту остывающего дня» или у Маяковского в «Мама и убитый немцами вечер». Следствием такого видения становится не просто появление универсальной модернистской метафоры, но той степени отстранения объекта описания, которая разрушает традиционный элегический строй. В «Дрозде в сумерках» Харди не столько оплакивает столетие, сколько провозглашает автономию певца. Песнь тщедушного дрозда показательно не связывается с состоянием мира, где «нет поводов для радости», в котором «poetry makes nothing happen», как позже скажет Оден. Разложение традиционного элегического топоса на рубеже столетий рождает новую – антиэлегическую поэтику, позволяет описывать происходящее в антиэлегическом ключе. Таково «The convergence of the twain» – стихотворение на гибель «Титаника» с очевидными сексуальными обертонами и полным отсутствием скорби по 1513 погибшим, среди которых были двое знакомых Харди (это ли не повод для элегии!).

Антиэлегическая элегия Харди, по-видимому, открывает ряд новых возможностей для позднейшей поэзии, где традиционный пафос скорби уступает место пафосу описательному («зоркости к детали»), аналитическому, пафосу констатации и точной оценки. Следуя этому пафосу, Оден давал нелицеприятную характеристику Фрейдю в стихотворении его памяти, а о Йейтсе писал: «you were silly like us», что снимало необходимость появления жанрово-конвенциональной похвалы, звучащей вслед ушедшему. Обновленный жанр окончательно избавился от условной интимности тона.

Поздний Бродский, обратившийся к Харди, развивает в своих стихотворениях ту же изначально антиэлегическую поэтику, где скорбь соседствует с самоиронией и скепсисом, избирая своим адресатом мироустройство «календарного» и «некалендарного» конца столетия – «Fin de siecle» (1989).

Но в эссе о Харди Бродский, как кажется, обходит вниманием эту жанровую метаморфозу и сосредоточивается на вполне характерных для себя вещах: он рассуждает о поэтическом языке как идеальном субституте личности поэта, задается вопросами о значении балладного размера «The Darkling Thrush» или почему старый поэт избирает гекзаметр для «Afterwords»: «Что нам сообщает о поэте его поведение в этой строфе? Что он очень расчетлив, по крайней мере, считает свои ударения» и т. п. Или, обсуждая грамматический женский род корабля («Титаника»), Бродский уподобляет его, точнее, ее встречу с айсбергом свиданию брюнетки с блондином. И лишь в самом конце, «любовь к неодушевленному» получает жанровое толкование, в котором отчетливо проявляются автореферентные, авторские черты: «... поэзия Томаса Гарди совершает существенные набеги на цель всяческого познания: на неодушевленную материю <...> его стихи начали приобретать некие безличные черты самого предмета его исследований, в особенности интонационно. Это, разумеется, можно рассматривать как камуфляж – как защитную форму в окопах или как новую моду, которая воцарилась в английской поэзии нашего века: бесстрастный взгляд стал практически нормой, безразличие – художественным приемом. И все же все это были лишь побочные черты <...> Гарди стремился постичь неодушевленное <...> ради его дикции <...> Его стихи часто звучат так, будто материя приобрела дар речи как еще один аспект своего человеческого обличья»<sup>300</sup>. В финале «Wooing the inanimate» Бродский применяет свой излюбленный прием – онтологизирует поэтическую форму. Жанровые особенности и черты индивидуальной поэтики при этом нивелируются, растворяясь в универсальном гуле языка или молчании неодушевленного.

### Вопросы и задания

1. Назовите основные черты жанра антиэлегии.
2. Почему антиэлегия появляется в XX веке?
3. Проанализируйте стихотворение Т. Гарди «In Tenebris II», укажите фактические и типологические параллели с творчеством И. Бродского.

4. Проанализируйте стихотворение Р. Лоуэлла «У океана», укажите фактические и типологические параллели с творчеством И. Бродского.

5. Проанализируйте стихотворение Р. Лоуэлла «Флоренция», укажите фактические и типологические параллели с творчеством И. Бродского.

6. Проанализируйте стихотворение И. Бродского «Fin de siecle». Какие черты антиэлегии можно в нем выделить?

7. Прочитайте стихотворения Ч. Милоша «Элегия для NN» и «Дитя Европы» в переводе Бродского. Какие мотивы позволяют включить их в ряд антиэлегических стихотворений?

8. Проанализируйте стихотворение У. Стивенса «Of Modern Poetry» («О современной поэзии» в пер. Г. Кружкова) и сопоставьте с циклом И. Бродского «Часть речи». Какой вывод о взглядах двух авторов на поэзию можно сделать?

## ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ И КУРСОВЫХ РАБОТ

1. «Оксфордская школа» в английской поэзии (судьбы, темы, мотивы).
2. Модернистская концепция традиции.
3. Барочная метафорика в поэзии Бродского.
4. Поэзия английских метафизиков в переводах Бродского.
5. Стихотворения в жанре *in memoriam* в творчестве Бродского.
6. Поэтическая аналитика у Бродского и Стивенса.
7. Тема моря в поэзии Бродского и Р. Лоуэлла.
8. Геометрические мотивы в поэзии Бродского.
9. Д. Томас и Б. Пастернак: типологические параллели.
10. Парадокс как прием в поэзии И. Бродского и У. Стивенса.
11. Тема назначения поэта в эссеистике Бродского.
12. Категории прекрасного и безобразного в поэзии У. Стивенса.
13. Тема истории в творчестве Бродского и У. Х. Одена.
14. Наследие метафизической школы в поэзии Бродского и Р. Уилбера.
15. Образ города в творчестве Бродского и У. Х. Одена.
16. Метафоры творческого процесса в поэзии Бродского.
17. Бродский – читатель Т. Харди (особенности восприятия и интерпретации).
18. Т. С. Элиот и Бродский о назначении культуры.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подготовка современного специалиста-филолога предполагает формирование не только широкого литературного и общекультурного кругозора. Едва ли не более важной задачей оказывается выработка навыков, помогающих видеть типологическую близость и способы взаимодействия, казалось бы, разнородных явлений. Спецкурс, посвященный творчеству Иосифа Бродского в контексте западной поэзии XX века, призван помочь в решении этой задачи.

В пособии невозможно отразить все многообразие литературных связей поэта: некоторые еще недостаточно изучены, другие пока не обнаружены. К настоящему времени наиболее глубоко и разносторонне освещен англо-американский пласт поэзии Бродского, поместившего себя в англоязычную поэтическую среду еще до вынужденной эмиграции. Именно этим объясняется отбор предложенного для изучения материала. Его структура и логика представления отражают и выявляют не просто случайные переклички между авторами и произведениями. Курс выстроен таким образом, чтобы продемонстрировать, как в рамках модернистской творческой парадигмы происходит отбор и освоение эстетически близких явлений «чужой» литературы, как формируется стратегия самоидентификации поэта, совмещающего в своем творчестве черты нескольких традиций, как, наконец, элементы западной традиции проявляются в традиции исконной.

При работе с учебным материалом студенты углубляют навыки сопоставительного анализа произведений, совершенствуют умение читать, понимать и интерпретировать иноязычный текст. Предлагаемые задания и темы для написания рефератов и курсовых работ призваны стимулировать их самостоятельную исследовательскую активность.

## РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### *Основная литература*

1. *Бродский, И. А.* Стихотворения и поэмы : в 2 т. / И. А. Бродский ; авт. вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. Л. В. Лосев. – СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. – Т. 1. 656 с. – Т. 2. 576 с. – ISBN 978-5-87781-025-9 (Т. 1) ; ISBN 978-5-87781-045-7 (Т. 2).
2. *Бродский, И.* Большая книга интервью / И. Бродский ; сост. В. П. Полухина. – М. : Захаров, 2000. – 703 с. – ISBN 5-8159-0081-8.
3. *Волков, С.* Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М. : Независимая газ., 1998. – 328 с. – ISBN 5-86712-049-X.
4. Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / ред.-сост.: Л. В. Лосев и В. П. Полухина. – М. : Новое лит. обозрение, 2002. – 304 с. – ISBN 5-86793-177-3.
5. *Лосев, Л. В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л. В. Лосев. – М. : Молодая гвардия, 2006. – 447 с. – ISBN 5-235-02935-6.
6. *Полухина, В. П.* Бродский глазами современников : сб. интервью / В. П. Полухина. – СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 1997. – 336 с. – ISBN 5-7439-0029-9.

### *Дополнительная литература*

7. *Аствацатуров, А. А.* Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота / А. А. Аствацатуров // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев : AirLand, 1996. – С. 15 – 39.
8. *Ахапкин, Д.* «Колыбельная Трескового мыса»: Открытие Америки Иосифа Бродского / Д. Ахапкин // Новое литературное обозрение. – 2017. – № 6 (148). – С. 249 – 265.
9. *Бродский, И.* Изгнание из рая: Избранные переводы / И. Бродский. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 304 с. – ISBN 978-5-9985-1104-2.
10. *Вроон, Р.* Метафизика полета: «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англоязычный источник / Р. Вроон // Шиповник : историко-филолог. сб. к 60-летию Р. Д. Тименчика – М. : Водолей Publishers, 2005. – С. 48 – 64.

11. Иосиф Бродский: Стратегии чтения : материалы междунар. науч. конф. – М. : Изд-во Ипполитова, 2005. – 521 с. – ISBN 5-93856-068-3.

12. Иосиф Бродский: труды и дни / под ред. и сост. П. Вайль и Л. Лосев. – М. : Независимая газ., 1998. – 272 с. – ISBN 5-86712-040-6.

13. Иосиф Бродский: Проблемы поэтики : сб. науч. тр. и материалов / под ред. А. Г. Степанова, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемовой. – М. : Новое лит. обозрение, 2012. – 504 с. – ISBN 978-5-86793-990-8.

14. *Крепс, М.* О поэзии Иосифа Бродского / М. Крепс. – Ann Arbor : Ardis, 1984. – 278 с.

15. *Кэвана, К.* Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т. С. Элиот, Э. Паунд / К. Кэвана // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. – СПб. : Петро-РИФ, 1993. – С. 400 – 421.

16. *Нестеров, А. В.* «Дело наше – почти антропологическое...»: Поэтическая публицистика И. Бродского и У. Х. Оден [Электронный ресурс] / А. В. Нестеров // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Журналистика. Литературная критика». – 2012. – № 13 (93). – С. 192 – 205. – URL: [https://www.rsuh.ru/upload/main/vestnik/ifkv/archive/Zhurnalistika/2013\\_2012.pdf](https://www.rsuh.ru/upload/main/vestnik/ifkv/archive/Zhurnalistika/2013_2012.pdf) (дата обращения: 01.10.2020).

17. *Полухина, В. П.* Больше самого себя. О Бродском / В. П. Полухина. – Томск : ИД СК-С, 2009. – 416 с. – ISBN 978-5-904255-07-7.

18. Поэтика Иосифа Бродского : сб. науч. тр. – Тверь : Изд-во ТвГУ, 2003. – 473 с. – ISBN 5-94205-023-3.

19. *Проффер Тисли, Э.* Бродский среди нас / Э. Тисли Проффер. – М : Corpus, 2015. – 224 с. – ISBN 978-5-17-088703-3.

20. *Шайтанов, И. О.* Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский / И. О. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1998. – № 6 (нояб. – дек.). – С. 3 – 39.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России, 1957 – 1972 : дис. ... канд. филол. наук. М. : Лит. ин-т им. А. М. Горького, 1996. 246 с. URL: <http://liter-net.lgb.ru/=Kulle/evolution.htm> (дата обращения: 28.08.2020).

<sup>2</sup> См., напр.: *Kline G.* On Brodsky's 'Great Elegy to John Donne' // *Russian Review*. 1965. № 24. P. 341 – 353 ; *Иваск Ю.* Литературные заметки: Бродский, Донн и современная поэзия // *Мосты*. 1966. № 12. С. 161 – 171 ; *Emmanuel P.* A Soviet Metaphysical Poet // *Quest*. 1967. № 52. P. 65 – 74.

<sup>3</sup> *Мейлах М.* Освобождение от эмоциональности // *Полухина В. П.* Бродский глазами современников : сб. интервью / под ред. В. Куллэ. СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 1997. С. 159.

<sup>4</sup> *Рейн Е.* Прозаизированный тип дарования // *Полухина В. П.* Бродский глазами современников. С. 22.

<sup>5</sup> *Куллэ В. А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России, 1957 – 1972. URL: <http://liter-net.lgb.ru/=Kulle/evolution.htm> (дата обращения: 28.08.2020).

<sup>6</sup> К подобным выводам приходит В. М. Жирмунский, исследуя типологически близкий материал. См. : *Жирмунский В. М.* Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л. : Наука, 1978. С. 20.

<sup>7</sup> *Лотман Ю. М.* К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Таллин : Александра, 1992. С. 111.

<sup>8</sup> Проблема существования языка, на котором «могла бы изъясняться по-русски» «ученость, политика и философия», занимала в начале XIX века Пушкина, Вяземского, Баратынского. Возникновение и смысловое наполнение понятия «метафизический язык» в контексте пушкинского творчества исследовано, в частности, А. Б. Рогачевским. См.: *Рогачевский А. Б.* Риторические традиции в творчестве А. С. Пушкина. М. : ИМЛИ, 1994. С. 107 – 146.

<sup>9</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью / сост. В. П. Полухина. М. : Захаров, 2000. С. 80.

<sup>10</sup> *Сергеев А.* О Бродском // *Знамя*. 1997. № 4. С. 142.

<sup>11</sup> *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М. : Независимая газ., 1998. С. 157.



<sup>12</sup> *Бродский И. А.* Сочинения. В 7 т. Т. 5 / под ред. Г. Ф. Комарова. СПб. : Пушкинский фонд, 1999. С. 219.

<sup>13</sup> *Мейлах М.* Освобождение от эмоциональности. С. 163.

<sup>14</sup> *Фишер Р.* Благородный труд Дон-Кихота // Полухина В. П. Бродский глазами современников. С. 283.

<sup>15</sup> *Bayley J.* Sophisticated Razzmatazz // Parnassus. 1981. Spring/Summer. P. 87.

<sup>16</sup> *Полухина В. П.* Интервью с Джеральдом Смитом // Иосиф Бродский: труды и дни / под ред. и сост. П. Вайль, Л. Лосев. М. : Независимая газ., 1998. С. 122 – 123.

<sup>17</sup> *Она же.* Интервью с Даниэлом Уэйсбортом // Там же. С. 131.

<sup>18</sup> *Бродский И. А.* Сочинения. В 4 т. Т. 1 / под ред. Г. Ф. Комарова. СПб. : Пушкинский фонд, 1992. С. 14.

<sup>19</sup> *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев : AirLand, 1996. С. 158.

<sup>20</sup> *Кэвана К.* Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т. С. Элиот, Э. Паунд // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб. : Петро-РИФ, 1993. С. 404, 407.

<sup>21</sup> *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 159.

<sup>22</sup> *Элиот Т. С.* Назначение критики // Назначение поэзии. С. 172.

<sup>23</sup> *Аствацатуров А. А.* Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота // Назначение поэзии. С. 19.

<sup>24</sup> *Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант. С. 161.

<sup>25</sup> *Eliot T. S.* The Metaphysical Poets // Eliot T. S. Selected Essays. L. : Faber & Faber, 1963. P. 288. Взгляды Элиота на историю английской поэзии были постоянны в целом, но менялись в деталях. Так, в «Кларковских лекциях», прочитанных в 1926 году в Кембридже, он утверждает, что «распад целостности восприятия» затронул уже поэзию Донна и других «метафизиков», не затронутой этим процессом видится ему поэзия Данте (См.: *Eliot T. S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. San Diego, N.-Y., L. : A Harvest Book, 1996. P. 61 – 80).

<sup>26</sup> *Элиот Т. С.* Вордсворт и Кольридж // Назначение поэзии. С. 95.

<sup>27</sup> *Eliot T. S.* The Metaphysical Poets. P. 287.

<sup>28</sup> *Ibid.* P. 288.

<sup>29</sup> *Eliot T. S.* The Possibility of A Poetic Drama // Eliot T. S. The Sacred Wood. L. : Methuen, 1934. P. 63.

<sup>30</sup> *Элиот Т. С.* Шелли и Китс // Назначение поэзии. С. 102 – 103.

<sup>31</sup> *Аствацатуров А. А.* Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота. С. 28.

<sup>32</sup> *Eliot T. S.* The Metaphysical Poets. P. 289. В то же время в лекциях Элиот несколько раз подчеркивает, что поэзия, построенная на метафоре-концепте может быть и не метафизической. Такова, по его мнению, поэзия Дж. Марино. И наоборот: простота и внятность Данте позволяет ему находить «чувственный эквивалент, физическое воплощение для осознания самого неуловимого и утонченного по интенсивности опыта» (См.: *Eliot T. S.* The Varieties of Metaphysical Poetry. P. 67, 98).

<sup>33</sup> *Он же.* Гамлет и его проблемы // Назначение поэзии. С. 154 – 155.

<sup>34</sup> *Он же.* Назначение критики. С. 168.

<sup>35</sup> Переход Элиота в католицизм был актом подчинения поэта надличностному началу. Об определяющей роли религии в культуре Элиот писал в работе «Заметки к определению понятия культуры». При этом религия для Элиота не является синонимом религиозной веры, она скорее обозначает способность определенным образом мыслить и чувствовать. Утрата этой способности современным обществом равнозначна утрате целого языкового пласта, а это, в свою очередь, чревато тем, что «... повсюду утратят способность выражать, а стало быть и испытывать переживания, достойные цивилизованных людей. <...> Даже если вы и не принимаете больше на веру то или иное представление, вы до определенной степени все же можете его понять; но когда исчезает религиозное чувство, сами слова, в которых люди стремились его выразить, лишаются смысла» (*Элиот Т. С.* Социальное назначение поэзии // Назначение поэзии. С. 192).

<sup>36</sup> *Lamont R.* Joseph Brodsky: A Poet's Classroom // The Massachusetts Review. A Quarterly of Literature, the Arts and Public Affairs. 1974. Vol. 15. № 4. P. 564 – 565.

<sup>37</sup> Основу канонического корпуса стихотворений Бродского, написанных по-русски, составляют шесть сборников, опубликованных в американском издательстве «Ардис» с 1970 по 1996 годы. Все они в исправленном виде с комментариями Л. Лосева переизданы в двухтомнике серии «Новая библиотека поэта» в 2011 году. Кроме «ардисовских» сборников здесь удалось напечатать 36 стихотворений, не включенных автором в сборники, ряд неоконченных текстов, переводы на русский, стихи для детей и шуточные стихотворения. Автопереводы, стихи,

написанные по-английски, и одобренные автором переводы вошли в его «Collected poems in English» (2000).

<sup>38</sup> *Клайн Дж. Л.* История двух книг // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 219.

<sup>39</sup> Лишь в 1992 году при составлении первого издания «Сочинений Иосифа Бродского» поэт дал согласие на публикацию 12 стихотворений из этого списка. Как пишет Дж. Клайн: «Похоже, что и на этот раз редакторам пришлось убеждать Бродского включить в собрание сочинений эти ранние стихи, причем одним из аргументов было то, что В. Марамзин и М. Хейфец подверглись жестокой расправе за самиздатскую публикацию этих, наряду с другими, стихов» (*Ibid.* С. 219 – 220). Добавим, что часть из этих стихотворений появилась в 1960 году в третьем номере «Синтаксиса» А. Гинзберга, который вскоре также был арестован и осужден.

<sup>40</sup> *Könönen M.* “For Ways of Writing the City”: St. Petersburg – Leningrad as a Metaphor in the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki : Helsinki Univ. Press, 2003. P. 45 – 56.

<sup>41</sup> *Бар-Селла З.* Страх и трепет // Двадцать два. 1985. № 41. С. 203.

<sup>42</sup> *Бродский И.* Стихотворения и поэмы. Washington, D. C. N.-Y. : Inter-language Literary Associates, 1965. С. 54 – 55.

<sup>43</sup> Л. Лосев в «Опыте литературной биографии» вслед за Я. Гординым, принимавшем участие в «турнире», указывает дату его проведения: 14 февраля 1960 г. (*Лосев Л. В.* Иосиф Бродский : Опыт литературной биографии. М. : Молодая гвардия, 2006. – С. 55). Другой очевидец – В. Кривулин – относит описываемое событие к марту 1959 г. (*Кривулин В.* Слово о нобелитете Иосифа Бродского // Русская мысль. Литературное приложение. № 7 (3750). 1988. Пятница 11 ноября. С. II).

<sup>44</sup> *Кривулин В.* Слово о нобелитете Иосифа Бродского. С. II.

<sup>45</sup> *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел : О судьбе Иосифа Бродского. М. : Время, 2010. С. 22 – 23.

<sup>46</sup> *Там же.* С. 23.

<sup>47</sup> О значении Слуцкого для Бродского см., например, работы Д. Макфадьена (*MacFadyen D.* Joseph Brodsky and the Soviet Muse. Montreal & Kingston, L., Ithaca : McGill-Queen's University Press, 2000. P. 58 – 75), Л. Лосева (*Лосев Л. В.* Иосиф Бродский : Опыт литературной биографии. С. 61 – 64) ; П. Горелика и Н. Елисеева (*Горелик П., Елисеев Н.* Борис Слуцкий и Иосиф Бродский // Звезда. 2009. № 7. С. 177 – 184).

Стиховедческий аспект проблемы представлен в работе Н. Фридберг (*Friedberg N. Rule-Makers and Rule-Breakers : Joseph Brodsky and Boris Slutsky as Reformers of Russian Rhythm // The Russian Review. 2009. Vol. 68. № 4. P. 641 – 661*). В докладе, прочитанном на симпозиуме «Литература и война» в 1985 году, Бродский характеризует Слуцкого как поэта, который «едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии <...>. Ощущение трагедии в его стихотворениях часто перемещалось, помимо его воли, с конкретного и исторического на экзистенциальное – конечный источник всех трагедий. Этот поэт действительно говорил языком двадцатого века <...>. Его интонация – жесткая, трагичная и бесстрастная – способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он выжил» (*Brodsky J. Literature and War – A Simposium : The Soviet Union // Times Literary Supplement. № 42851 (17 May 1985). P. 544*).

<sup>48</sup> *Слуцкий Б.* Стихи разных лет: Из неизданного. М. : Сов. писатель, 1988. С. 121. Точная датировка стихотворения неизвестна.

<sup>49</sup> *Маркиш Ш.* «Иудей и Еллин»? «Ни иудей, ни Еллин»? О религиозности Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: труды и дни / ред.-сост. П. Вайль и Л. Лосев. М. : Независимая газ., 1998. С. 209.

<sup>50</sup> *Bethea D.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. – Princeton : Princeton Univ. Press, 1994. P. 48 – 73.

<sup>51</sup> В беседе с Бетеа Бродский сообщает: «<...> это кладбище... в общем, это место довольно трагическое, оно впечатлило меня, и я написал стихотворение... Не помню особых причин, просто на этом кладбище похоронены мои бабушка с дедушкой, мои тетки и т. д. Помню, я гулял там и размышлял – в основном об их судьбе в контексте того, как и где они жили и умерли» (*Бродский И.* Большая книга интервью. С. 528).

<sup>52</sup> *Лонгфелло Г.* Избранное. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. С. 273 – 274.

<sup>53</sup> Вы – свет мира. Не может укрыться город, стоящий на верху горы (Мф. 5:14).

<sup>54</sup> Таковы, например, его «Стансы», «Стансы городу» и «Бессмертия у смерти не прошу...» (1961).

<sup>55</sup> *Krenc M.* О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor : Ardis, 1984. С. 15.

<sup>56</sup> *Losev L.* Politics / Poetics // Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. by L. Loseff and V. Polukhina. Basingstoke ; L. : The Macmillan Press, 1990. P. 30.

<sup>57</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 142 – 143.

<sup>58</sup> *Там же.* С.143 – 144.

<sup>59</sup> См.: *Bethea D.* Joseph Brodsky as a Russian Metaphysical : A Reading of «Bol'shaia elegiia Dzhonu Donnu» // *Canad.-Americ. Slavic Studies.* 1993. Vol. 27. № 1 – 4. P. 69 – 89 ; *Куллэ В. А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России, 1957 – 1972; *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: За пределами «Большой элегии» // *Иосиф Бродский и мир : Метафизика, античность, современность.* СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 153 – 163 ; *Polukhina V.* Brodsky's Views on Eranlation // *Modern Poetry in Translation.* 1996. № 10, New series. P. 26 – 31.

<sup>60</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 155.

<sup>61</sup> *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: За пределами «Большой элегии». С. 155.

<sup>62</sup> См.: *Иваск Ю.* Литературные заметки: Бродский, Донн и современная поэзия. С. 121.

<sup>63</sup> *Куллэ В. А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России, 1957 – 1972.

<sup>64</sup> *Горбунов А. Н.* Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // *Английская лирика первой половины XVII века /* под ред. А. Н. Горбунова. М. : Изд-во МГУ, 1989. С. 26.

<sup>65</sup> *Адо П.* Плотин или простота взгляда. М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. С. 66 – 67.

<sup>66</sup> *Макуренкова С. А.* Джон Донн: Поэтика и риторика. М. : Академия, 1994. С. 139.

<sup>67</sup> Точную датировку переводов Бродского из Донна и Марвелла установить затруднительно. Известно лишь, что первые переводы были написаны в 1964 году, а последние – не позже 1973 (См.: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 161).

<sup>68</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 156.

<sup>69</sup> *Кэвана К.* Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т. С. Элиот, Э. Паунд. С. 404.

<sup>70</sup> *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 85 – 101.

<sup>71</sup> *Smith G.* 'Singing without Music' (Pen'e bez muzyki) // *Joseph Brodsky: The Art of a Poem.* Houndmills ; L. : MacMillan Press, 1999. P. 1 – 25.

<sup>72</sup> *Нестеров А.* Джон Донн и формирование поэтики Бродского: За пределами «Большой элегии». С. 165.

<sup>73</sup> *Там же.* С. 167.

<sup>74</sup> *Кэвана К.* Модернистское соиздание традиции: О. Мандельштам, Т. С. Элиот, Э. Паунд. С. 403 – 406.

<sup>75</sup> *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 290.

<sup>76</sup> *Там же.* С. 292.

<sup>77</sup> *Романова И. В.* Парадоксы жанра: «Неоконченный отрывок» (1964 – 1965) // Иосиф Бродский в XXI веке : материалы междунар. науч.-исследоват. конф. СПб. : СПбГУ ; МИРС, 2010. С. 164 – 169.

<sup>78</sup> Попытка самоубийства, видимо, получила широкую огласку, потому что уже 11 января Ахматова сообщает о произошедшем в письме Л. К. Чуковской (См.: *Чуковская Л. К.* Записки об Анне Ахматовой. В 3 т. Т. 3. М. : Согласие, 1997. С. 141). Остальные даты приводятся по «Хронологии жизни и творчества И. А. Бродского», составленной В. П. Полухиной при участии Л. В. Лосева. *Лосев Л. В.* Иосиф Бродский : Опыт литературной биографии. С. 323 – 424.

<sup>79</sup> *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 1. СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. С. 156.

<sup>80</sup> *Лосев Л. В.* Примечания // Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. С. 469.

<sup>81</sup> *Он же.* Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. Альманах литературы и искусства. № 2 – 3. Нью-Йорк : Серебряный век, 1982. С. 66.

<sup>82</sup> «Лирическая ситуация и лексика в «Неоконченном отрывке» перекликается со стихотворением Пастернака «Единственные дни»: «И полусонным стрелкам лень Ворочаться на циферблате, И дольше века длится день И не кончается объятье» <...>. Объединяет оба стихотворения мысль о несоответствии реального времени и его эмоционального восприятия влюбленными людьми» (Романова И. В. Парадоксы жанра : «Неоконченный отрывок» (1964 – 1965). С. 167).

<sup>83</sup> *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 162.

<sup>84</sup> *Синявский А. Д.* Поэзия Пастернака // Борис Пастернак. Стихотворения и поэмы. М. ; Л. : Сов. писатель, 1965. С. 19, 29, 30.

<sup>85</sup> Ср.: «<...> с Пастернаком Томаса сближает пантеизм и способ развития от раннего к позднему этапу. А. Д. Синявский в статье, послу-

жившей предисловием к изданию Пастернака в «Библиотеке поэта», выделил этот особый способ отношений с природой, пастернаковский пантеизм как одно из основных свойств его поэтики. <...> Да и ассоциативность раннего Пастернака по сути не менее пунктирна, чем томасовская, переходы образов не вынесены в слова, та же бешеная скачка. Поздние стихи обоих часто логически построены – удивительным образом эта построенность не мешает ни у позднего Пастернака, ни у зрелого Томаса. Простота не становится простоватостью» (*Кассель Е.* Послесловие // Томас Д. Собрание стихотворений 1934 – 1953 : пер. с англ. В. Бетаки. Б. м. : Salamandra P.V.V., 2010. С. 193 – 194).

<sup>86</sup> В ответ на предположение Венцловы о том, что «Томас – это такой английский Пастернак», Бродский заметил: «В общем, да. Только лучше», – сообщено автору Т. Венцловой.

<sup>87</sup> *Thomas D.* Selected Poems 1934 – 1952. N.-Y. : New Directions Books, 2003. P. 17.

<sup>88</sup> *Бродский И. А.* Сочинения. В 4 т. Т. 1. С. 392.

<sup>89</sup> *Хейт А.* Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М. : Радуга, 1991. С. 341.

<sup>90</sup> Полтора десятка лет спустя, обсуждая с С. Волковым переводы стихотворений Д. Томаса, сделанные А. Сергеевым, Бродский высказывает фактически ту же мысль, которая в свое время заставила его отказаться от следования за Томасом: «Это Дилан Томас сочен <...>. С сочностью приходят красоты, затемняющие суть оригинала. Сочность и красота суть комплимент русскому языку. И они как бы вынуждают читателя ориентироваться на собственный язык, в данном случае – русский» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 94).

<sup>91</sup> *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М. : Интрада, 1997. С. 30.

<sup>92</sup> Проблема «притяжений и отталкиваний» Бродского и Ахматовой подробно рассматривается в работах: *Лакербай Д.* Ахматова – Бродский: Проблема преемственности // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 2000. С. 173 – 184 ; *Лакербай Д. Л.* Ранний Бродский: Поэтика и судьба. Иваново : Иван. гос. ун-т, 2000. 162 с. ; *Полухина В.* Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний // Ахматовский сборник. Париж, 1989. Вып. 1. (Рус. б-ка ин-та славяноведения. Т. 85). С. 143 – 153 ; *Фокин А. А.* Рефлексия традиции в творчестве Иосифа Бродского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь : Ставроп. ун-т., 2000. 21 с. и др.

- <sup>93</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 224.
- <sup>94</sup> Полухина В. Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний. С. 151.
- <sup>95</sup> Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 257.
- <sup>96</sup> Там же. С. 256.
- <sup>97</sup> Сергеев А. О Бродском. С. 140.
- <sup>98</sup> Абаева-Майерс Д. «Мы гуляли с ним по небесам...» Беседа с Исайей Берлиным // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 103.
- <sup>99</sup> Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 259.
- <sup>100</sup> Там же. С. 260 – 261.
- <sup>101</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 224.
- <sup>102</sup> Osborn Ch. W. H. Auden: The Life of a Poet. L. : Methuen, 1980. P. 280.
- <sup>103</sup> Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 259.
- <sup>104</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 543.
- <sup>105</sup> Bethea D. M. Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's «Verses on the Death of T. S. Eliot» // PMLA (Publication of the Modern Lang. Assoc. of America). 1992. March. Vol. 107. № 2. P. 236.
- <sup>106</sup> См.: Polukhina V. Joseph Brodsky : A Poet for Our Time. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1989. P. 82 – 83 ; Янечек Дж. Бродский читает «Стихи на смерть Т. С. Элиота» // Поэтика Бродского : сб. ст. / под ред. Л. Лосева. Tenaflly, N.-J. : Hermitage, 1986. С. 180 – 181.
- <sup>107</sup> Ср.: «Иосиф страшно много ловил из воздуха. Он с жадностью хватал новый item и старался его оприходовать, усвоить в стихах. Можно сказать, ничего не пропадало даром, всё утилизировалось – с невероятной, ошеломляющей ловкостью» (Сергеев А. О Бродском. С. 144).
- <sup>108</sup> Стафьева Е. И. Формирование метафизического стиля в раннем творчестве Иосифа Бродского (Стихотворение «На смерть Т. С. Элиота») // Философский век. Вып. 16. Европейская идентичность и российская ментальность. СПб. : Центр Истории Идей, 2001. С. 244.
- <sup>109</sup> «Взбунтовавшиеся провинции» указывают на связь стихотворения Одена с вполне конкретным «погребальным» стихотворением: «The Funeral» Джона Донна. Поэт XVII века сравнивает венок из волос возлюбленной – знак любви, надетый на руку – с «внешней душой», она не дает распасться телу и уподобляется, в свою очередь, «вице-королю», который должен «хранить свои провинции» от распада.



<sup>110</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 261.

<sup>111</sup> Мотив памяти, противостоящей небытию, – еще одно непроизвольное сближение с Т. С. Элиотом, чьи представления о времени и памяти во многом опираются на работы А. Бергсона, лекции которого Элиот посещал в Париже в 1911 году и о котором Бродский ничего не знал в 1965 году.

<sup>112</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 261.

<sup>113</sup> *Клайн Дж. Л.* История двух книг // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 220 – 226.

<sup>114</sup> См. русский перевод предисловия в кн.: *Оден У. Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М. : Независимая газ., 1998. С. 274 – 280.

<sup>115</sup> *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 141.

<sup>116</sup> Приводим полный список этих изданий: *Auden W. H.* A selection by the author. L., 1966 ; *Idem.* About the House. N.-Y., 1959 ; *Idem.* City without Walls and other poems. L., 1969 ; *Idem.* Selected Poetry. N.-Y., 1958 ; *Idem.* Nolleced longer poems. N.-Y., 1969 ; *Idem.* Nolleced shorter poems 1927 – 1957. N.-Y., 1967 ; *Idem.* The Enchafed Flood or The Romantic Iconography of the Sea: Three critical essays on the romantic spirit. N.-Y., 1967 ; *Macneice L.* Selected Poems / Selected and introduced by W. H. Auden. L., 1964 ; *Auden W. H.* A Collection of Critical Essays / Edited by Monroe K. Spears. Englewood Cliffs, N.-J., 1964.

<sup>117</sup> *Муравьева И.* Автографы и библиотека Иосифа Бродского в собрании музея Анны Ахматовой (Фонтанный Дом) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 1998. С. 252 – 256.

<sup>118</sup> *Auden W. H.* A Certain World. A Commonplace Book. L. : Faber & Faber, 1971. P. 184, 307.

<sup>119</sup> *Idem.* Forewords and Afterwords. L. : Faber & Faber, 1973. P. 268 – 269.

<sup>120</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 534.

<sup>121</sup> *Там же.* С. 536

<sup>122</sup> *Там же.* С. 537

<sup>123</sup> *Оден У. Х.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М. : Независимая газ., 1998. С. 162 – 163.

<sup>124</sup> *Osborn Ch.* W.H. Auden: The Life Of A Poet. L. : Methuen, 1980. P. 325.

<sup>125</sup> *Полухина В.* Интервью с Даниэлом Уэйсбортом // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 126.

<sup>126</sup> *Лакербай Д. Л.* Ранний Бродский: Поэтика и судьба. Иваново : Иван. гос. ун-т, 2000. С. 95.

<sup>127</sup> *Polukhina V.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1989. P. 89.

<sup>128</sup> *Spender S.* (ed.) W. H. Auden: A Tribute. N.-Y. : Macmillan, 1975. P. 245.

<sup>129</sup> См.: *Polukhina V.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. P. 81 – 101 ; *Weiner A.* Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: A Study of His Links to Modern English-language Poets // The Russian Review. 1994. Vol. 53. № 1. P. 36 – 58 ; *Ахапкин Д. Н.* Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность, канон // Australian Slavonic and East European Studies. 2017. Vol. 31. № 1 – 2. P. 167 – 195.

<sup>130</sup> Таков, например, вывод в статье Д. М. Бетеа: «it is a tribute to Russia's greatest living poet, who also happens to be his tradition's most defiant *homo duplex* and unreconstructed cosmopolitan» (*Bethea D. M.* Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's «Verses on the Death of T. S. Eliot» // PMLA (Publication of the Modern Lang. Assoc. of America). 1992. March. Vol. 107. №. 2. P. 242).

<sup>131</sup> Ср. описание их последней встречи в «Поклониться тени»: «Поскольку стул (на котором сидел Оден. – К. С.) был слишком низким, хозяйка дома подложила под него два растрепанных тома Оксфордского словаря. Я подумал тогда, что вижу единственного человека, который имеет право использовать эти тома для сидения» (*Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 274).

<sup>132</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 257.

<sup>133</sup> Характерно, что несовершенство другого, также написанного по-английски, стихотворения «Elegy: for Robert Lowell» (1977) не стало причиной для создания его нового варианта.

<sup>134</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 256.

<sup>135</sup> *Он же.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. СПб. : Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. С. 46 – 47.

<sup>136</sup> *Он же.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 268 – 269.

<sup>137</sup> Этот пример позволяет внести определенные коррективы в концепцию, высказанную С. Калашниковым, согласно которой в стихотворениях Бродского «на смерть» поэт «перепоручает свой голос адресату послания, создавая тем самым эффект “присутствия отсутствующего” в целостности жизни и смерти, в единстве противоположных начал бытия. Это превращение и становится местом рождения голоса как онтологического абсолюта, стихотворения как реорганизованного времени» (*Калашников С. Б. Поэтическая интонация в лирике И. А. Бродского* : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград : Волгоград. гос. ун-т, 2001. С. 16). «Поэтический голос» у Бродского изначально обладает качествами «онтологического абсолюта», поэтому стихотворения «на смерть» скорее ориентированы на установление или подтверждение общекультурных связей внутри традиции или между традициями. Таково, например, стихотворение «На смерть Жукова», в котором автор не «перепоручает» свой голос адресату, но говорит голосом русской поэзии XVIII века.

<sup>138</sup> *Сергеев А.* О Бродском // *Знамя*. 1997. № 4. С. 153.

<sup>139</sup> См.: *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М. : Языки русской культуры, 1996. С. 24.

<sup>140</sup> *Лотман М. Ю.* Гиперстрофика Бродского // *Russ. Lit.* 1995. Vol. 37. № 2/3. С. 320

<sup>141</sup> *Polukhina V.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge : Cambridge Univ. Press, 1989. P. 93 – 94.

<sup>142</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 218.

<sup>143</sup> Ср.: «... существует большая вероятность того, что вы станете гражданами Великого Английского Языка (Курсив наш. – К. С.)». Там же. С. 219.

<sup>144</sup> *Weiner A.* Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: A Study of His Links to Modern English-language Poets. P. 43.

Ср. у Блока:

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала  
И, бросая, кричала: «Лови!..»  
А монисто брэнчало, цыганка плясала  
И визжала заре о любви.

<sup>145</sup> *Polukhina V.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. P. 98.

<sup>146</sup> *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. С. 36.

<sup>147</sup> Зеркальное отражение в стекле витрины соответствует концептуальному для поэтики Бродского представлению о тупике или границе «здешнего» мира (См.: *Полухина В., Пярли Ю.* Словарь тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи»). Тарту : Изд-во Тартус. ун-та, 1995. С. 17). В «Йорке», наоборот, образ тупика позволяет преодолеть эти границы и приблизиться к Одену.

<sup>148</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 259.

<sup>149</sup> *Там же.* С. 262.

<sup>150</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 551.

<sup>151</sup> Этот тип поведения в той или иной степени характеризует любого автора, стоящего перед проблемой самоидентификации. В связи с этим показателен случай, записанный К. Плешаковым: «В 1975 году, в Анн-Арборе, Свен Биркертс заметил, что Бродский курит «L&M». «Почему вы курите эти ужасные сигареты?» Бродский сухо ответил: «Потому что их курил Оден» (*Плешаков К.* Бродский в Маунт-Холиоке // *Дружба народов.* 2001. № 3. С. 186). Марка сигарет (а не сами «ужасные сигареты») в данном случае функционирует как знак приобщенности не к бытовой, а к вполне конкретной культурной традиции.

<sup>152</sup> Подобную попытку поэт предпринимает, например, в своих «римских» стихотворениях, размышляя над которыми Л. М. Баткин с удивлением восклицает: «Итак – заломим брови! – пятым в перечне, где лучшие римские поэты, согласно восходящей к Риму же риторической традиции, приравнены к кесарю, – автор “Пьящцы Маттеи” числит себя. Не слабо» (*Баткин Л. М.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М. : Изд-во РГГУ, 1997. С. 170).

<sup>153</sup> *Венцлова Т.* Развитие семантической поэтики // *Полухина В.* Бродский глазами современников. С. 268.

<sup>154</sup> *Найман А.* Сгусток языковой энергии // *Полухина В.* Там же. С. 37.

<sup>155</sup> См.: 97. *Курганов Е.* Бродский и Баратынский // *Звезда.* 1997. № 1. С. 200 – 209 ; *Его же.* Бродский и искусство элегии // *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций.* С. 166 – 185.

<sup>156</sup> *Он же.* Бродский и искусство элегии. С. 171.

<sup>157</sup> *Он же.* Бродский и Баратынский // *Звезда.* 1997. № 1. С. 207.

<sup>158</sup> См.: *Pilschchikov I. Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russ. Culture: Papers from an Intern. Conf. on the Occasion of the Seventieth Birthday of Y. M. Lotman (2 – 6 July 1992 Keele University, UK). Amsterdam, 1993. (Studies in Slavic Lit. a. Poetics; Vol. 20). P. 214 – 228.*

<sup>159</sup> *Найман А.* Сгусток языковой энергии. С. 37.

<sup>160</sup> *Гинзбург Л. Я.* О лирике. С. 82.

<sup>161</sup> *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений (Библиотека поэта. Большая серия). Л. : Сов. писатель, 1957. С. 192 – 193.

<sup>162</sup> Цит. по: *Песков А. М.* Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского. М. : Новое лит. обозрение, 1998. С. 337.

<sup>163</sup> *Левинтон Г.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. С. 196.

<sup>164</sup> *Там же.* С. 195.

<sup>165</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 7. СПб. : Пушкинский фонд, 2001. С. 175.

<sup>166</sup> *Там же.* Т. 5. С. 26.

<sup>167</sup> *Сергеев А.* О Бродском. С. 153.

<sup>168</sup> Ср. завершение 3 строфы I части: «...he became his admirers.» (...он стал своими почитателями).

<sup>169</sup> *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 152.

<sup>170</sup> К подобным выводам приходит и А. М. Ранчин (*Ранчин А.* На пиру Мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского. М. : Новое лит. обозрение, 2001. С. 190 – 191). Обратим внимание также на относительно небольшой временной интервал между «Осенним криком ястреба» и стихотворением «На смерть Жукова», написанным в 1974 году «на мотив» державинского «Снигиря». Более широкая картина возможных источников стихотворения Бродского представлена в статьях Р. Вроона (*Вроон Р.* Метафизика полета : «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англоязычные источники // Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика М. : Водолей Publishers, 2005. С. 48 – 64) и А. Долинина (*Долинин А. А.* Воздушная могила : О некоторых подтекстах стихотворения Иосифа Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткиндовские чтения II – III : сб. ст. по материалам чтений памяти Е. Г. Эткинда. СПб. : Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2006. С. 276 – 292).

<sup>171</sup> Ода Горация цитируется в пер. Г. Ф. Церетели по изданию: *Гораций*. Собрание сочинений. СПб. : Биограф. ин-т, студия «Биографика», 1993. С. 100.

Ср. соответствующие строфы державинского стихотворения:

Необычайным я пареньем  
От тленна мира отделиюсь,  
С душой бессмертною и пеньем,  
Как лебедь, в воздух поднимусь.

...

Прочь с пышным, славным погребеньем,  
Друзья мои! Хор муз, не пой!  
Супруга! облекись терпеньем!  
Над мнимым мертвецом не вой.

Здесь и далее стихотворение Державина цитируется по изданию: *Державин Г. Р.* Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л. : Сов. писатель, 1956. С. 303 – 304.

<sup>172</sup> У Державина:

И се уж кожа, зрю, перната  
Вкруг стан обтягивает мой;  
Пух на груди, спина крылата,  
Лебязьей лоснюсь белизной.

<sup>173</sup> Ср., например, хрестоматийное: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой».

<sup>174</sup> «Лебедь»:

Не заключит меня гробница,  
Средь звезд не превращусь я в прах  
Но, будто некая цевница,  
С небес раздамся в голосах.

...

Лечу, парю – и под собою  
Моря, леса, мир вижу весь;  
Как холм он высится главою,  
Чтобы услышать Богу песнь.

С Курильских островов до Буга,  
От Белых до Каспийских вод  
Народы, света с полукруга,  
Составившие россос род,  
Со временем о мне узнают...

Антитеза, заключенная в первой из приведенных строф, отсутствует в тексте Горация, что подтверждает интертекстуальную связь «Осеннего крика ястреба» сразу с двумя этими стихотворениями.

<sup>175</sup> Сам выбор ястреба в качестве объекта воплощения можно также истолковать как инверсию классического канона.

<sup>176</sup> «Перл» – еще один намек на Горация. В «Римских элегиях» этот образ возникает в контексте, близком к «Осеннему крику ястреба»:

...и в горячей  
полости горла холодным *перлом*  
перекатывается *Гораций*.  
Я не воздвиг уходящей к тучам  
каменной вещи для их острастки.  
О своем – и о любом – грядущем  
я узнал у буквы, у черной краски.

Вообще «Римские элегии» можно рассматривать как метаописание темы «поэтического памятника» в творчестве Бродского.

<sup>177</sup> В связи с этим укажем на композиционное соответствие стихотворения Бродского и «Осени» Баратынского.

<sup>178</sup> *Сергеев А.* О Бродском. С. 153.

<sup>179</sup> *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 319.

В обоих случаях Бродский оформляет свою мысль с помощью метонимии. Примечательно, что именно метонимия, по наблюдениям В. П. Полухиной, наиболее часто используется Бродским для авторепрезентации в поэтическом тексте (См.: *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // Звезда. 1992. № 5/6. С. 186 – 192).

<sup>180</sup> См.: *Левинтон Г.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. С. 199.

<sup>181</sup> Ссылаясь на К. Ф. Тарановского, Г. Левинтон описывает традицию употребления этого образа в «поминальной» поэзии Серебряного века (*Левинтон Г.* Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. С. 198 – 199). Ср. в упоминавшемся стихотворении Бродского «На смерть Т. С. Элиота»: «Будет помнить каждый знак, / как хотел *Гораций Флакк*».

<sup>182</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 274.

<sup>183</sup> Эти два поэта обладают, по Бродскому, не просто сходством. В одном из последних своих эссе, обращаясь к Горацию, он пишет: «Что до языка, царство это (*тот свет – К. С.*), как я сказал, по всей вероятности, все- или сверхъязычно. К тому же, только что вернувшись по исполнении Пифагоровой квоты [из пребывания] в Одене, ты, возможно, еще не совсем растерял английский. По этому, вероятно, я тебя и узнаю. Хотя, конечно, он гораздо более великий поэт, чем ты. Но поэтому ты и стремился принять его облик, когда последний раз был тут, в реальности» (*Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 6. СПб. : Пушкинский фонд, 2000. С. 384).

<sup>184</sup> *Лотман Ю. М.* Культура и взрыв. М. : Гнозис, 1992. С. 225.

<sup>185</sup> Здесь Бродский выступает последователем другого античного классика – Овидия, о чем он пишет в том же эссе: «Так или иначе, он научил меня практически всему, включая толкование сновидений. Которое начинается с толкования реальности. <...> Грубо говоря, Назон настаивает, что в этом мире *одно есть другое* (курсив автора – *К. С.*)» (*Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 6. С. 380). В то же время тождество телесного и поэтического восходит к одной из излюбленных идей Бродского о том, что поэзия – «видовая цель» человечества (См., например, его беседу с Анни Эпельбуэн: *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 143).

<sup>186</sup> *Goethe J. W.* Gedichte. М. : Радуга, 1980. С. 114.

<sup>187</sup> *Auden W. H.* Collected poems. N.-Y. : Vintage International, 1991. P. 644.

<sup>188</sup> *Ibid.* P. 693.



- <sup>189</sup> Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 6. С. 369.
- <sup>190</sup> Mendelson E. Later Auden. N.-Y. : Farrar Straus & Giroux, 1999. P. 454.
- <sup>191</sup> Журмунский В. М. Теория стиха. Л. : Наука, 1975. С. 12.
- <sup>192</sup> McDiarmid L. Auden's Apologies for Poetry. Princeton : Princeton University Press, 1990. P. 19.
- <sup>193</sup> Ibid. P. 15 – 16.
- <sup>194</sup> Carpenter H. W. H. Auden. A Biography. Boston : Faber & Faber, 1981. P. 89.
- <sup>195</sup> Цит. по: Mendelson E. Later Auden. P. 28.
- <sup>196</sup> Spender S. (ed.) W.H. Auden: A Tribute. N.-Y. : Macmillan, 1975. P. 34.
- <sup>197</sup> Mendelson E. Later Auden. P. 31.
- <sup>198</sup> Auden W. H. Collected poems. P. 155 – 156.
- <sup>199</sup> Оден действительно был третьим ребенком в семье.
- <sup>200</sup> Auden W. H. Preface // The Poet's Tongue. An Anthology chosen by W. H. Auden. L. : Methuen, 1935. P. IX.
- <sup>201</sup> Оден У. Х. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М. : Независимая газ., 1998. С. 65.
- <sup>202</sup> Auden W. H. Collected poems. P. 180.
- <sup>203</sup> Ibid. P. 181.
- <sup>204</sup> См.: McDiarmid L. Auden's Apologies for Poetry. P. 119 – 158.
- <sup>205</sup> Auden W. H. The Complete Works of W. H. Auden, Vol. II. Prose: 1939 – 1948. Princeton : Princeton University Press, 2002. P. 7. В единственном русском переводе диалога Одена в этом месте допущена ошибка: «искусство – продукт истории, а не идеи» (Оден У. Х. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. С. 123).
- <sup>206</sup> Оден У. Х. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. С. 114 – 115.
- <sup>207</sup> Там же. С. 124.
- <sup>208</sup> Auden W. H. The English Auden: poems, essays, and dramatic writings, 1927 – 1939. N.-Y. : Random House, 1977. P. 245.
- <sup>209</sup> Idem. Collected poems. P. 264.
- <sup>210</sup> Ibid.
- <sup>211</sup> Ibid. P. 621.
- <sup>212</sup> Auden W. H. Selected Essays. L. : Faber & Faber, 1964. P. 218.
- <sup>213</sup> См.: McDiarmid L. Auden's Apologies for Poetry. P. 22 – 45.

- <sup>214</sup> *Auden W. H. Collected poems. P. 649.*
- <sup>215</sup> См.: *Янечек Дж.* Бродский читает «Стихи на смерть Т. С. Элиота». С. 172 – 184.
- <sup>216</sup> *Лотман М. Ю.* Гиперстрофика Бродского. С. 321.
- <sup>217</sup> См., напр.: *Степанов А. Г.* «Ты лучше, чем Ничто»: Стихотворение И. Бродского «Бабочка» // Проблемы и методы исследования литературного текста : сб. науч. тр. Тверь, 1997. С. 16 – 24.
- <sup>218</sup> Текст поэмы цитируется по изданию, подготовленному Л. Лосевым: *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 1. С. 217 – 246.
- <sup>219</sup> *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. С. 347 – 348.
- <sup>220</sup> *Куллэ В. А.* «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года (Формирование линейной концепции времени) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб. : Изд-во журнала «Звезда», 1998. С. 104.
- <sup>221</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 7. С. 120.
- <sup>222</sup> См.: *Пярли Ю.* Память текста и текст как память // Труды по знаковым системам. Tartu, 1999. Vol. 27. P. 182 – 195.
- <sup>223</sup> *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 1. С. 287.
- <sup>224</sup> *Там же.* С. 290.
- <sup>225</sup> *Там же.* С. 258.
- <sup>226</sup> *Он же.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 256.
- <sup>227</sup> *Рейн Е.* Мой экземпляр «Урании» // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 195.
- <sup>228</sup> *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. С. 89.
- <sup>229</sup> *Он же.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 251.
- <sup>230</sup> *Он же.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. С. 89.
- <sup>231</sup> Образ «торжествующей над рыбой» икры, по-видимому, не случаен в данном контексте. Будучи метафорическим выражением безликости и множественности, этот образ встречается в стихотворениях и русских, и английских. Причем, как предполагает Г. Кружков, он прямо (как в случае стихотворений У. Б. Йейтса) или опосредованно (через Мережковского и Герцена у Пастернака) восходит к Дж. Ст. Миллю, писавшему о «подавляющих» массах паюсной икры, «сжатой из мириад мещанской мелкоты» (*Кружков Г.* Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М. : Новое литер. обозрение, 2001. С. 114 – 115).

<sup>232</sup> Цит. по: *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 82.

<sup>233</sup> *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. С. 90.

<sup>234</sup> *Auden W. H.* Collected poems. P. 598.

<sup>235</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 6. С. 165.

<sup>236</sup> *Там же.* С. 164, 169.

<sup>237</sup> *Там же.* С. 166.

<sup>238</sup> *Элиот Т. С.* Социальное назначение поэзии // Элиот Т. С. Назначение поэзии. С. 188.

<sup>239</sup> *Там же.* С. 191 – 192.

<sup>240</sup> *Там же.* С. 192.

<sup>241</sup> *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. С. 90.

<sup>242</sup> *Он же.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 6. С. 171.

Любопытно проследить за сменой дискурсивных масок, надеваемых Бродским в «Нескромном предложении». Автор последовательно предстает перед читателем как социолог, экономист, культуролог или, как в данном случае, врач.

<sup>243</sup> *Там же.* С. 166.

<sup>244</sup> *Там же.* Т. 5. С. 257.

<sup>245</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 601.

<sup>246</sup> *Там же.* С. 539.

<sup>247</sup> *Bloom H.* Figures of Capable Imagination. N.-Y. : The Seabury press, 1976. P. 103.

<sup>248</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 552.

<sup>249</sup> *Stevens W.* The Collected Poems of Wallace Stevens. N.-Y. : Vintage books, 1990. P. 508.

<sup>250</sup> *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 1. С. 194.

<sup>251</sup> *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. М. : Новое литер. обозрение, 2002. С. 60.

<sup>252</sup> *Там же.* С. 59.

<sup>253</sup> Схождение параллельных в перспективе, где «вещь обретает не ноль, но хронос», становится в дальнейшем одним из самых узнаваемых поэтических топосов Бродского и трактуется Львом Лосевым как «сим-

вол протеста против рационалистического представления о полностью умпостигаемом мире», унаследованный Бродским от Достоевского и таких писателей, как Белый, Пастернак, Набоков, Уоллес Стивенс (Лосев Л. В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 300).

<sup>254</sup> Венцлова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. С. 60.

<sup>255</sup> Там же. С. 58.

<sup>256</sup> Stevens W. The Collected Poems of Wallace Stevens. P. 159.

<sup>257</sup> Безадресность и оттого автокоммуникативность поэтической речи становятся характерной чертой «эпилогической» лирики Бродского. О смещении жанровых признаков письма и автокоммуникативном характере посланий Бродского «в ситуации “разговора с пустотой”» см. работу С. Ю. Артемовой (Артемова, С. Ю. О жанре письма в поэзии И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь : Тверской гос. ун-т, 2003. С. 128 – 139).

<sup>258</sup> Ramazani J. Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney. P. 89.

<sup>259</sup> Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 5. С. 256.

<sup>260</sup> Martz L. The Poem of The Mind. Essays on Poetry English and American. N.-Y. : Oxford University Press, 1966. P. 183, 188.

<sup>261</sup> Stevens W. The Collected Poems of Wallace Stevens. P. 221.

<sup>262</sup> Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. Т. 2. С. 76.

Андрей Ранчин полагает, что эта строфа «напоминает заключительные строки пушкинской «Осени», в которых описывается пробуждение поэтического воображения. Но они также – отражение ходасевичевских: «Я разгоняю мрак и в круге лампы / Сгибаю спину и скриплю пером»» (Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. С. 350). Заметим, что ключевой для стихотворений Пушкина и Ходасевича образ скрипящего пера у Бродского отсутствует.

<sup>263</sup> Zetzel-Lambert E. Placing Sorrow : A Study of The Pastoral Elegy Tradition from Theocritus to Milton. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1976. P. XXV.

<sup>264</sup> Brodsky J. Collected Poems in English. N.-Y. : Farrar, Straus And Giroux, 2002. P. 443.

<sup>265</sup> Сообщено Энн Шеллберг. В сборнике «A Part of Speech» Бродский упоминает С. Уайта в числе тех, кому он благодарен за подготовку подстрочников.

<sup>266</sup> Первый вариант был написан в 1995 г. и опубликован 4 апреля 1996 г. в «The New York Review of Books». Для публикации в «So Forth» Бродский переработал 11 из 16 строк стихотворения.

<sup>267</sup> Об этом стихотворении см., в частности: *Staples H. B.* Robert Lowell: The First Twenty Years. N.-Y. : Farrar Straus & Cudahy, 1962. P. 45 – 52 ; *Mazzaro J.* The Poetic Themes of Robert Lowell. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1965. P. 37 – 44 ; *Perloff M.* Death by Water: The Winslow Elegies of Robert Lowell // English Literary History. 1967. Vol. 34. № 1. P. 124 – 130 ; *Dolan P.* Lowell's «Quaker Graveyard»: Poem and Tradition // Renaissance. 1969. Vol. 21. № 2. P. 171 – 180 ; *Fender S.* What Really Happened to Warren Winslow? // Journal of American Studies. 1973. Vol. 7. № 2. P. 187 – 190 ; *Ramazani J.* Poetry of Mourning : The Modern Elegy from Hardy to Heaney. Chicago : University of Chicago Press, 1994. P. 223 – 233.

<sup>268</sup> Род Уинслоу – один из древнейших пуританских родов Америки. Дальний предок Уоррена Эдвард Уинслоу был одним из лидеров Пилигримов, прибывших в Новый свет на «Мэйфлауэре». Он трижды исполнял обязанности губернатора Плимутской колонии.

<sup>269</sup> Все отмеченные параллели подробно описаны Х. Стэйплсом: *Staples H. B.* Robert Lowell: The First Twenty Years. P. 45 – 47.

<sup>270</sup> Классическим примером такого превращения может служить стихотворение У. Х. Одена «Памяти Зигмунда Фрейда» (1939), где о покойном докторе говорится, что «он совсем не был умен», «часто бывал не прав и временами абсурден» (*Auden W. H.* Collected Poems. P. 274, 275).

<sup>271</sup> Об эволюции жанра элегии в англоязычных литературах XX в. см.: *Sacks P. M.* The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats. Baltimore; L. : The Johns Hopkins University Press, 1987. P. 227 – 328 ; *Ramazani J.* Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney. Chicago : University of Chicago Press, 1994. 419 p.

<sup>272</sup> *Labrie R.* The Catholic Imagination in American Literature. Columbia, Mo. : University of Missouri Press, 1997. P. 171.

<sup>273</sup> *Davie D.* Thomas Hardy and British Poetry. N.-Y. : Oxford University Press, 1972. P. 186.

<sup>274</sup> *Bethea D. M.* Joseph Brodsky and the American Seashore Poem: Lowell, Mandelstam and Cape Cod // *Harvard Rev.* 1994. № 6. P. 115 – 122 ; *Weiner A.* Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: A Study of His Links to Modern English-language Poets P. 36 – 58 ; *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. Westport, Ct; L. : Greenwood Press, 1999. P. 119 – 124.

<sup>275</sup> Сходная мысль высказана Д. Бетеа по поводу стихотворения «To My Daughter», где также разрабатывается мотив редукции «культурного» поэтического слова, его «овеществления»: «Вместо бюстов, торсов, Овидиевых подсвечников и бесформенных обломков “руин”, ассоциирующихся с мандельштамовской *тоской по мировой культуре*, – последние рубежи мебели, частицы пыли и декультивированной “материи как таковой”» (*Bethea D. M.* «To My Daughter» (1994) // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. С. 239.

<sup>276</sup> *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. P. 142.

<sup>277</sup> Этим термином классическая филология обозначает стихотворение, в котором поэт «явно или скрыто отказывается писать на определенную тему или придерживаться определенного стиля» (*The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton : Princeton Univ. Press, 1993. – P. 1017). Риторический прием *recusatio* характерен для программных текстов, обновляющих традицию.

<sup>278</sup> Об этом стихотворении см., например: *Bloom H.* Wallace Stevens: The Poems of Our Climate. Ithaca; L., 1980. P. 84 – 85, 143 – 149 ; *Longenbach J.* Wallace Stevens: The Plain Sense of Things. N.-Y. ; Oxford, 1991. P. 205 – 207, 213 – 217 ; *Dolan J.* Refusal to Mourn: Stevens and the Self-Centered Elegy // *J. of Modern Lit.* 1997 – 1998. Vol. 21. № 2. P. 209 – 222 ; *Lowney J.* History, Memory, and the Literary Left: Modern American Poetry, 1935 – 1968. Iowa City, 2006. P. 1 – 3, 23 – 29 ; *Holander S.* Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language. N.-Y.; L., 2008. P. 110 – 128. Аналогии между «отказом» от «Большого стиля» в римской поэзии и поэтикой *recusatio* в «The Man on the Dump» рассматриваются в работе: *Davis G.* The Disavowal of the Grand (Recusatio) in Two Poems by Wallace Stevens // *Pacific Coast Philology.* 1982. Vol. 17. № 1/2. P. 92 – 102.

<sup>279</sup> Действительно, ничто в тексте стихотворения Бродского не требует употребления предлога «на» с существительным «свалка».

<sup>280</sup> *Longenbach J.* Wallace Stevens: The Plain Sense of Things. N.-Y. ; Oxford : Oxford University Press, 1991. P. 205.

- <sup>281</sup> *Stevens W.* The Collected Poems of Wallace Stevens. P. 201.
- <sup>282</sup> *Ibid.* P. 202.
- <sup>283</sup> *Ibid.*
- <sup>284</sup> *Bloom H.* Wallace Stevens: The Poems of Our Climate. Ithaca : Cornell University Press, 1980. P. 146.
- <sup>285</sup> См. об этом в кн.: *Ramazani J.* Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney. P. 87 – 134. «Отказ» от поэтических конвенций, по мнению Дж. Долана, обращен против одного из ключевых текстов этой традиции – «Элегии, написанной на сельском кладбище» Дж. Грэя (См.: *Dolan J.* Refusal to Mourn: Stevens and the Self-Centered Elegy // *Journal of Modern Lit.* 1997 – 1998. Vol. 21. №. 2. P. 209 – 212, 217 – 222.
- <sup>286</sup> *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. P. 38.
- <sup>287</sup> Из письма автору от 17.10.2009. Венцлова добавляет: «Восторгался, кстати, тем, что у Харди ни разу не повторяется схема строфы <...>».
- <sup>288</sup> *Auden W. H.* A literary transference // Auden W.H. Collected prose. Vol. II: 1939 – 948. Princeton : Princeton University Press, 2002. P. 47.
- <sup>289</sup> *The Essential Hardy* / edited with an introduction by Joseph Brodsky. Hopwell, N.-J. : Ecco-Press, 1995. P. 3 – 66.
- <sup>290</sup> См.: *Бемеа Д. М.* «To My Daughter» (1994) // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. С. 230 – 249.
- <sup>291</sup> *Brodsky J.* On Grief and Reason. Essays. N.-Y. : Farrar, Straus And Giroux, 1994. P. 204.
- <sup>292</sup> *Hardy T.* The Complete Poems. N.-Y. : Palgrave, 2001. P. 168.
- <sup>293</sup> Цит. по: *The Columbia History of British Poetry.* N.-Y. : Columbia University Press, 1994. P. 533.
- <sup>294</sup> *Ibid.*
- <sup>295</sup> *Auden W. H.* A literary transference. P. 46 – 47.
- <sup>296</sup> *Larkin P.* 'A poet's teaching for poets' // *Thomas Hardy, poems: a casebook.* L. : Macmillan, 1979. P. 190.
- <sup>297</sup> *Davie D.* Thomas Hardy and British Poetry. P. 3.
- <sup>298</sup> Противоположностью public elegies (общественным элегиям) становятся элегии частные (private elegies), в которых сохраняются характерные элегические мотивы скорби/жалобы и утешения.
- <sup>299</sup> *Hardy T.* The Complete Poems. P. 150.
- <sup>300</sup> *Бродский И. А.* Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Т. 7. С. 315 – 316.

*Учебное издание*

СОКОЛОВ Кирилл Сергеевич

ТВОРЧЕСТВО ИОСИФА БРОДСКОГО  
В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

Учебное пособие

Редактор А. П. Володина

Технический редактор Ш. В. Абдуллаев

Корректор О. В. Балашова

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 06.12.21.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 8,84. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.