Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Смоленский государственный университет»

На правах рукописи

АЗАРЕНКОВ Антон Александрович

Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского

10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент И.В. Романова

Смоленск – 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ ... 4

ГЛАВА I. «БОЛЬШИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» В ПОЭТОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ И. БРОДСКОГО ... 22

1.1. Категория длины поэтического текста и ее значение в поэтологии Бродского ... 22

1.2. Композиция «больших стихотворений» в свете категории поэтического «красноречия» ... 36

1.3. Литературный контекст возникновения «больших стихотворений» ... 42

1.4. Выводы к главе I ... 49

ГЛАВА II. КОМПОЗИЦИЯ «БОЛЬШИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» БРОДСКОГО: ПРИНЦИП ЛЕЙТМОТИВНОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ ИНВАРИАНТА ... 51

2.1. Доэмигрантский период (1962–1971 годы): формирование лейтмотивной поэтики «больших стихотворений» ... 51

2.2. 1970–1980-е годы.: автоматизация и углубление лейтмотивной поэтики «больших стихотворений» ... 96

2.3. Поздний период творчества: мотивика «больших стихотворений» в свете структурной автоцитации ... 114

2.4. Выводы к главе II ... 140

ГЛАВА III. РИТМИКО-КОМПОЗИЦИОННОЕ ЕДИНСТВО «БОЛЬШИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» ... 144

3.1. Стихотворный ритм и размер в поэтологии Бродского; проблема семантизации ритма в поэзии Бродского ... 144

3.2. Взаимовлияние ритмической и композиционной структур в «больших стихотворениях» ... 148

3.3. Метрический повтор и вариация как средство поддержания смыслового единства «большого стихотворения» ... 158
3.4. Выводы к главе III ... 163
ЗАКЛЮЧЕНИЕ ... 165
ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ ... 187
ЛИТЕРАТУРА ... 187
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 ... 204
ПРИЛОЖЕНИЕ 2 ... 215
ПРИЛОЖЕНИЕ 3 ... 216
ПРИЛОЖЕНИЕ 4 ... 217
ПРИЛОЖЕНИЕ 5 ... 219

ВВЕДЕНИЕ

Узнаваемым и характерным критерием поэтики И.А. Бродского является категория объема поэтического текста. Так или иначе это отмечается почти во всех обзорах творчества поэта, а рецепция читателями многих стихотворений Бродского может быть сведена к словам Кейса Верхейла: «Его стихи различны по длине, но как раз про стихи в три, четыре, пять страниц знаток тотчас же скажет: это Бродский»[1].

Тексты, о которых говорит Верхейл, в бродсковедении принято называть «большими стихотворениями». В.П. Полухина указывает на внешнюю «неверифицируемость» этого термина, говоря, что для «больших стихотворений» Бродского «пока не найдено названия, кроме как их определения по величине»[2]. Очевидно, эта традиция наименования (если не прямо, то по смежности предпосылок) восходит к репрезентации Бродским своих объемных текстов именно как «больших стихотворений»[3] или «длинных стихов»[4], противопоставленных эпической поэме. Мы считаем термин «большие стихотворения» самодостаточным, выражающим главные установки этой формы: объем как принцип поэтики и лирические по преимуществу средства организации композиции.

В этой связи встает вопрос о количественном измерении объема «большого стихотворения». Сам Бродский в одном из ранних писем говорил о предпочтительной длине «не меньше 200 строк»[5]. Однако во время своей деятельности в качестве преподавателя поэт отмечал определенные структурные изменения в стихотворении, как только оно достигает объема в 8 [Т. VII, с. 174],

---

[1] *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским: авторский сб. / К. Верхейл; пер. с нидерландского Ирины Михайловой. – СПб.: Журнал «Звезда», 2002. – С. 173.

[2] *Полухина В.П.* Жанровая клавиатура Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 124.

[3] *Сергеев А.Я.* Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики / А.Я. Сергеев. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – С. 428.

[4] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским / С.М. Волков. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 35.

[5] *Сергеев А.Я.* Omnibus. С. 428.

16 [Т. VI, с. 316], 40 [Т. VI, с. 340–341], 70–80 строк [Т. V, с. 248] и т.д., понимая увеличение стихотворной длины как градационный процесс: «Любое стихотворение спускается вниз в такой же степени, в какой в смысле духовном поднимается вверх» [Т. VI, с. 277]. По подсчетам Барри Шерра, русскоязычное поэтическое творчество Бродского насчитывает 690 текстов (30 353 стиха)[1], что дает средний объем стихотворения в 44 строки. В составленном Я.А. Гординым в сотрудничестве с самим Бродским[2] поэтическом сборнике «Холмы. Большие стихотворения и поэмы»[3] можно встретить тексты, состоящие из 48–72 строк, в соседстве с куда более объемными произведениями. Другими словами, относительно размера «больших стихотворений» не может существовать неспекулятивной исследовательской предпосылки, кроме непосредственно перцептивной; взаимовлияние структуры текста и его объема раскрываются только в процессе анализа[4].

Опираясь на данные подсчетов, высказывания самого Бродского и опыт Я.А. Гордина по составлению первого корпуса «больших стихотворений» Бродского, в качестве нижней границы длины рассматриваемых в данной работе текстов мы принимаем число от 48 строк. Выбор этого значения оправдан, в частности, широким распространением в творчестве Бродского (особенно в 60-е гг.) стихотворений объемом в 36–44 стиха; наиболее частотные способы разбития на строфы при этом – 6–7 шестистиший[5] или 5 восьмистиший[6]; отклонение от

---

[1] *Шерр Б.* Строфика Бродского: новый взгляд / В. Шерр // Как работает стихотворение Бродского. Сборник статей. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 270. Эти данные были получены исследователем исходя из сопоставления различных академических собраний сочинений; Шерр также приводит данные на 1983 год (319 текстов, 15 155 строк), что в среднем (47,5 стиха) весьма точно соотносится с конечным результатом. Уменьшение итоговых средних показателей, скорее всего, вызвано включением в расчеты самых ранних, а также позднейших стихов Бродского, где частотность появления большой поэтической формы сравнительно невелика.

[2] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского / Я.А. Гордин. – 2-е изд., испр – М.: Время, 2010. – С. 179

[3] *Бродский И.* Холмы. Большие стихотворения и поэмы / И. Бродский; сост. Я. Гордин; послесл. С. Лурье. – СПб.: ЛП ВТПО «Киноцентр», 1991. – 360 с.

[4] В этой связи стоит учитывать и среднюю длину стиха: такие объемные тексты, как «Облака» (1989) (92 строки) [Т. IV, с. 66-68] или «Испанская танцовщица» (1993) (80 строк) [Т. IV, с. 152-154], предполагающие по два ударения в строке, воспринимаются «короче», чем стихотворение «Конец прекрасной эпохи (1969) (66 строк) [Т. II, с. 311-312], написанное пятистопным анапестом.

[5] «Стансы» (1965) [Т. II, с. 152–153], «Строфы» (1968) [Т. II, с. 247–248], «Я всегда твердил, что судьба – игра» (1971) [Т. II, с. 427–428], «24 декабря 1971 года» (1972) [Т. III, с. 7–8], «Песчаные холмы, поросшие сосной» (1974) [Т. III, с. 74–75] и др.

[6] «Покинул во тьме постель» (1963) [Т. I, с. 269–270], «Твой локон не свивается в кольцо» (1964) [Т. II, с. 37–38], «В распутицу» (1964) [Т. II, с. 39–40], «Осень в Норенской» (не датировано) [Т. II, с. 351–352], «Пророчество»

этой «модели» в сторону увеличения объема стихотворения даже в пределах пары строф весьма существенно ввиду слома автоматизма авторской установки.

В творчестве Бродского мы насчитываем 126 текстов, чья длина превышает заявленную нижнюю границу объема «большого стихотворения», но состав этого корпуса неоднороден. Выделяются группы стихотворений, приближающихся к средним показателям по величине и весьма превосходящих эти показатели; в данный корпус вошел и ряд произведений, атрибутированных самим автором как «поэмы» или находящихся на грани между целостным композиционным образованием и лирическим циклом, а также длинные стихотворения, реализующие периферийные для творчества Бродского традиции повествовательной поэзии. Мы представили разборы наиболее важных произведений, входящих в ядро выделяемого нами корпуса «больших стихотворений», обосновывая глубинные структурные сходства между этими текстами.

Первым проблему осмысления новаторства «больших стихотворений» Бродского поставил Я.А. Гордин. В таких статьях, как «Странник» («прецедентный» для изучения «больших стихотворений» текст 1993 года), «Рыцарь и смерть», «Жизнь на воздушном потоке», «Дверь в пустоту», «Величие замысла»[1], а также в различных заметках, предисловиях[2], материалах мемуарного характера и интервью[3] исследователь формулирует свое мнение о природе «больших стихотворений». Согласно Гордину, «большие стихотворения» – это особый жанр русской поэзии (отчасти согласующийся с «одическим сомнамбулизмом Ломоносова», длинными элегиями Баратынского и поздними «поэтическими отрывками» Пушкина), созданный Бродским «для решения

(1965) [Т. II, с. 125–126], «Отказом от скорбного перечня – жест» (1967) [Т. II, с. 193–194], «Подсвечник» (1968) [Т. II, с. 240–241] и др.

[1] Все статьи собраны в книге *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. – 2-е изд., испр. – М.: Время, 2010. – 256 с.

[2] См., напр., вступительные заметки к *Бродский И.* Холмы. Большие стихотворения и поэмы. С. 11; *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 11-12.

[3] Прежде всего см. разговор под названием «Трагедийность мировосприятия», воспроизведенный в сборнике интервью *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. Сборник интервью. Т. I / В.П. Полухина. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – С. 55–73, а также в упомянутой выше книге Гордина.

экзистенциальных задач»[1]; «большие стихотворения» быстро выкристаллизовались из фабульной поэмной традиции, свойственной раннему творчеству Бродского[2]. Основные черты этого жанра – это собственно объем, ослабление эпических элементов («преобладание внутреннего сюжета над внешним»[3], отсутствие «сюжетной завершенности поэм»[4]) и конструктивное значение «принципа потока»[5] (контекстуально: эффекты суггестии, амплификации, особая интонационная и синтаксическая организованность языка «больших стихотворений»). Гордин признает за «большими стихотворениями» Бродского главенствующее («фундаментальное») место в творчестве поэта[6], приписывая подобным текстам гипертекстовую функцию «грандиозной эпопеи», пронизанной повторяющимися «структурными приемами» и интертекстуальными перекличками[7]. Для «больших стихотворений» Гордин отмечает особую композиционную роль некоторых устойчивых в творчестве Бродского мотивно-тематических стратегий: «сюжетообразующий принцип движения», стремление к вертикальной организации художественного пространства (мотив полета), связь этих инвариантов с принципом перечисления (намекающим на раздробленность художественной картины мира)[8]. Существенно, что все это исследователь приписывает лишь ограниченному кругу ранних «больших стихотворений», не признавая подобную структурно-жанровую природу за «крупными вещами, написанными в эмиграции»[9]. Восходящая к Гордину традиция наименования корпуса ранних объемных текстов «лирическим эпосом» присуща и первому систематическому исследованию творчества Бродского в России – диссертации

[1] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 46, 192, 197, 228.
[2] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 198.
[3] Там же. 215. Однако наличие в некоторых текстах, которые исследователь относит к «большим стихотворениям», системы персонажей и диалогической организации речи представляется Гордину «несущественным» относительно усиления эпического начала; на первый план выходит «проблема повторов». Там же. С. 192.
[4] Там же. С. 228.
[5] Там же. С. 47, 199-200, 235
[6] Там же. С. 202.
[7] Там же. С. 201
[8] Там же. С. 186, 231-232, 234-235.
[9] Там же. С. 201.

В.А. Куллэ (1996), предоставляющей образцы анализа некоторых «больших стихотворений» Бродского с точки зрения эволюции его поэтики[1].

Исследовательскую позицию Гордина характеризует несколько отрывочный и априорный характер, однако мы принимаем некоторые соображения ученого в качестве важнейших предпосылок настоящей работы, прежде всего – мысль о лирическо-инвариантном, основанном на повторе характере организации композиции «больших стихотворений» (основные расхождения с теорией Гордина будут прокомментированы в процессе исследования).

В трудах В.П. Полухиной также поднимается вопрос о природе «больших стихотворений» – зачастую в прямом значении: в качестве интервьюера Полухина нередко интересуется отношением своих собеседников к большим поэтическим формам в творчестве Бродского[2]. В научных работах Полухина более осторожно, нежели Гордин, подходит к жанровой природе «больших стихотворений», принимая определение жанра по величине (как отмечает исследовательница, имеющее еще античные корни) лишь для некоторых крупных вещей Бродского, упоминая о «двух десятках традиционных жанров, которые Бродский <…> наделил индивидуальной тональностью»[3].

К этой традиции восприятия «больших стихотворений» как формы, вписывающейся в течение литературного процесса и подспудно развивающей уже существующие (вне)жанровые установки, принадлежит – не хронологически, но по схожести основных положений – исследование М.Б. Крепса (впервые – Ardis, 1984)[4], упоминающего, в числе прочего, и о новаторстве раннего Бродского в «жанре повествовательной поэмы на русской почве»[5]. Вектор основных интересов Крепса в этой работе – поэтика образа и композиции, а не поэтика жанра. Исследователь приводит развернутые примеры анализа нескольких «больших

---

[1] *Куллэ В.А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972): автореф. дис. … канд. филол. наук / В.А. Куллэ. – М., 1996. – 24 с.
[2] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. Т. I. С. 37–38, 207, 237, 252, 283.
[3] *Полухина В.П.* Жанровая клавиатура Бродского // Полухина В.П. Больше самого себя. С. 124-125.
[4] Мы пользуемся изданием *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского / М.Б. Крепс. – СПб.: Журнал «Звезда», 2007. – 200 с.
[5] *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 134.

стихотворений» Бродского («Бабочка»[1], «Лагуна»[2], «Пенье без музыки»[3]), отмечая некоторые их структурные особенности (в частности, ключевую роль мотивно-тематической вариации и повтора), но не выделяя эти тексты в особую группу.

Подобная «индуктивная» исследовательская установка – выявление общих закономерностей поэтики через последовательный анализ конкретных текстов – характерна и для сравнительно современных монографических работ о Бродском. Отметим книгу Л.А. Колобаевой «И.А. Бродский: анализ поэтического текста»[4], где эволюция поэтики Бродского, а также ее основные категории представлены в виде целостных разборов этапных стихотворений. Книга Колобаевой предоставляет образцы анализа некоторых «больших стихотворений» с точки зрения их композиционной структуры; для «”больших” хронотопических форм» утверждается приоритет «конструктивных, композиционных начал»[5], особая роль «символических образов» (инвариантов)[6], «единая логика развития»[7] – выводы, во многом созвучные нашему исследованию, но не образующие единой системы взглядов на форму «больших стихотворений».

Таким образом, в литературе, касающейся «больших стихотворений» Бродского, можно выделить две тенденции. В русле первой из них подобные тексты рассматриваются как жанр (с точки зрения наследования или сознательной оппозиции традиционным жанрам)[8]; ученые, примыкающие ко второй,

---

[1] *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 27–45.
[2] Там же. С. 52–56.
[3] Там же. С. 71–80.
[4] *Колобаева Л.А.* И.А. Бродский: анализ поэтического текста / Л.А. Колобаева. – М.: ООО «Русский импульс», 2014. – 176 с.
[5] Там же. С. 7.
[6] Там же. С. 15.
[7] Там же. С. 21.
[8] *Ахапкин Д.Н.* «Прощальная ода»: у истоков жанра «больших стихотворений» / Д.Н. Ахапкин // Звезда. – 2000. – № 5. – С. 104–110. *Чевтаев А.А.* Жанровый канон и поэтика его преодоления: «Прощальная ода» Иосифа Бродского / А.А. Чевтаев // Русская филология: язык, текст, культура: материалы междунар. заоч. науч. конф. «Поэтика художественного текста»: в 2 ч. – Борисоглебск, 2010. – Ч. 2. – С. 73–80. *Кудрявцева Т., Саундерс Т.* В кровотоке европейской литературы: Эклоги Бродского / Т. Кудрявцева, Т. Саундерс // Европа в России: сб. ст. – М., 2010. – С. 410–416. *Глебович Т.А.* Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: дис. ... канд. филол. наук / Т.А. Глебович. – Екатеринбург, 2005. – 203 с. *Полторацкая А.Ю.* «Зофья» И. Бродского как большая баллада / А.Ю. Полторацкая // Вестн. Московского университета. Серия 9: Филология. – 2006. – № 6. – С. 111–119. *Осипов А.И.* Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении И. Бродского «Ты поскачешь во мраке…» / А.И. Осипов // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Тюмень, 2001. – Вып. 5. – С. 146–149. *Клешнина Н.И.* Жанровое своеобразие поэмы И. Бродского «Горбунов и Горчаков» / Н.И. Клешнина // Вестн. Бурятского гос. университета. Филология. –

используют «большие стихотворения» преимущественно в качестве материала для исследования общей поэтики Бродского или предлагают отдельные образцы смысловой интерпретации этих текстов[1].

Количество статей, посвященных разбору отдельных «больших стихотворений», достаточно велико (список может быть продлен, если добавить фрагменты многочисленных монографических исследований и книг мемуарно-критического характера[2]), однако это не приводит к прояснению темы: жанровые и/или структурные особенности «больших стихотворений» Бродского в целом еще не становились объектом систематического научного исследования. В бродсковедении существуют редкие работы, в которых предпринимается попытка изучить взаимовлияние объема бесфабульного текста и его композиционных особенностей и на этом основании выработать некоторые критерии объединения «больших стихотворений» Бродского в единый корпус на основе их глубинного

2007. – Вып. 7. – С. 180–184. *Соколов К.* Стихотворение И. Бродского «Осенний крик ястреба»: Традиция темы, жанра, образов / К. Соколов // Поэтический текст и текст культуры. – Владимир, 2000. – С. 224–236.

[1] *Арьев А.* Из Рима в Рим: (Стихотворение Иосифа Бродского «Пьяцца Маттеи») / А. Арьев // Размером подлинника: сб., посвященный 50-летию И. Бродского. – Таллинн, 1990. – С. 222–241. *Клешнина Н.И.* Риторические стратегии жанра поэмы И. Бродского «Речь о пролитом молоке» / Н.И. Клешнина // Художественный текст: варианты интерпретации: тр. XIII Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Бийск, 2008. – Ч. 1. – С. 138-145. *Клешнина Н.И.* Внешняя и внутренняя архитектоника, способы упорядоченности мира поэмы И. Бродского «Горбунов и Горчаков» / Н.И. Клешнина // Художественный текст: варианты интерпретации: тр. XII Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Бийск, 2007. – Ч. 1. – С. 306–318. *Лекманов О.* «Эклога 5-я (летняя)»: 24 примечания / О. Лекманов // Озерная текстология: тр. IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. – Поляны (Уусикирко), 2007. – С. 32–40. *Яранова А.* Специфика пространственно-временных отношений в стихотворении И. Бродского «Осенний крик ястреба» / А. Яранова // Вестн. студ. науч. общества. – Ярославль, 2006. – № 4. – С. 141–145. *Вроон Р.* Метафизика полета: «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англоязычные источники / Р. Вроон // Шиповник: историко-филологический сб. к 60-летию Р.Д. Тименчика. – М., 2005. – С. 48–64. *Калашников С.Б.* «Большая элегия Джону Донну» как модель «самоопределения» лирического «я» в поэтическом творчестве И. Бродского / С.Б. Калашников // Вестн. Волгоградского гос. университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – Волгоград, 2002. – Вып. 2. – С. 43–50. *Мороз. О.Н.* «Большое стихотворение» И.А. Бродского «Горбунов и Горчаков» и книга М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» / О.Н. Мороз // Современная поэзия: Русская и зарубежная. – Краснодар, 2011. – С. 77–98. *Смит Д.* «Колыбельная Трескового мыса» (1975) / Д. Смит // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 77–99. *Нестеров А.В.* «Портрет трагедии» как поэтическое «Credo» / А.В. Нестеров // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2003. – С. 275–289. *Глазунова О.И.* В погоне за призраками (о стихотворении Бродского «Новый Жюль Верн») / О.И. Глазунова // Русская литература. – 2007. – № 2. – С. 64–83. *Madloch J.* «Представление» Josifa Brodskiego: Synteza poezji i fotografii / J. *Madloch* // Przeglad Rusycystyczny. – 2006. – Z. 1 (113). – S. 36–50.

[2] *Глазунова О.И.* Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции / О.И. Глазунова. – СПб.: Нестор-История, 2005. – 374 с. *Глазунова О.И.* Люди и Боги. О стихотворении «Вертумн» Бродского / О.И. Глазунова. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2006. – 140 с. *Баткин Л.М.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1996. – 333 с. *Янгфельдт Б.* Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском / Б. Янгфельдт. – М.: Corpus, 2011. – 368 с. *Штерн Л.Я.* Поэт без пьедестала: воспоминания об Иосифе Бродском / Л.Я. Штерн. – М.: Время, 2010. – 352 с. *Macfadyen D.* Joseph Brodsky and the Soviet Muse / D. Macfadyen. – Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2000. – 210 p. *Семенов В.* Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма / В. Семенов. – Тарту: Tartu University Press, 2004. – 172 с.

структурного родства. В этой связи следует назвать статью И.В. Романовой «”Пришла зима, и все, кто мог лететь…” И. Бродского в свете проблемы “больших стихотворений”»[1], где исследователь анализирует стратегии создания Бродским лирического сюжета «большого стихотворения» (особо отмечая конструктивную роль приема повтора и реализации возможностей предикативного инварианта) и приходит к выводам о цельной, завершенной природе этой формы. Нам близка подобная исследовательская интенция, и в своей работе мы развиваем и дополняем некоторые наблюдения Романовой на материале всего русскоязычного поэтического наследия Бродского.

Таким образом, в нашем понимании «большие стихотворения» Бродского объединены единством лирического сознания, текстовым объемом и особенностями нефабульной композиции. Начинать разработку этих критериев *в их взаимосвязи* закономерно с анализа поэтологической системы Бродского. Мы отделяем это понятие от собственно «философии» Бродского, системы философских взглядов поэта, исследованных учеными с разных сторон – метафизических[2], экзистенциальных[3], культурологических[4] и т.д. Более близко к нашему предмету подходят некоторые работы, посвященные «философии творчества» и «философии Языка» Бродского[5], рассматривающие это явление в неразрывной связи с особенностями собственно поэтики. Наконец, третья группа исследований касается комплекса «литературоведческих» и поэтологических высказываний Бродского, посвященных функционированию поэтического текста[6].

---

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

[2] *Плеханова И.И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени / И.И. Плеханова. – Томск: ИД СК-С, 2012. – 384 с. *Глазунова О.И.* Иосиф Бродский: метафизика и реальность / О.И. Глазунова. – СПб.: Нестор-История, 2008. – 312 с.

[3] *Келебай Е.* Поэт в доме ребенка (Пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского) / Е. Келебай. – М.: Книжный дом «Университет», 2000. – 335 с.

[4] *Медведев В.* Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии / В. Медведев – Тула: Тульский полиграф, 2000. – 147 с.

[5] *Кругликов В.А.* Между эпохой и пространством: Подступы к поэтической философии И. Бродского / В.А. Кругликов // Философия возвращенной литературы: сб. ст. – М., 1990. – С. 88–97. *Волгина А.* Философия языка Иосифа Бродского: время, пространство и движение в поэтической речи / А. Волгина // Пространство и время в литературном произведении: тез. и материалы медунар. науч. конф. – Ч. 2. – Самара, 2001. – С. 231–234.

[6] *Новиков А.* Поэтология Иосифа Бродского / А. Новиков. – М: МАКС Пресс, 2001. – 100 с. *Корчинский А.В.* Поэтология И.А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (Стихотворения конца 1960-х – начала 1980-х гг.): автореф. дис. … канд. филол. наук / А.В. Корчинский. – М., 2004. – 26 с. *Третьяков В.А.* Еще раз о литературной теории И. Бродского как системе / В.А. Третьяков // Русская словесность в контексте мировой культуры: материалы междунар. науч. конф. РОПРЯЛ. – Н. Новгород, 2007. – С. 434–438. *Андреева А.Н.* Просодия в теории и

Нам также близки недавние работы И.И. Плехановой, устанавливающие, на наш взгляд, убедительные связи между поэтологией и поэтической практикой Бродского. Так, в монографии «Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов»[1], часть которой посвящена анализу интеллектуальной субстанции лирики Бродского, высказаны некоторые соображения, соответствующие основным установкам нашей работы. Прежде всего это касается поэтологического обоснования инвариантной поэтики стихов Бродского, в том числе и композиции некоторых «больших стихотворений». Говорится о автокоммуникативной природе лирического сознания, выражающейся в мотиве отражения[2], о проявляющейся на уровне лирического сюжета «постоянной интенции движения-освобождения»[3], об «образах-идеях» («идеях-доминатах») как «семантическом комплексе мотивов»[4]. Рассуждая о природе поэтической композиции текстов Бродского, Плеханова неоднократно подчеркивает конструктивный принцип ее функционирования – «резонанс речи и мысли»[5], авторефлексивное совмещение «выстроенности и внерациональности <…>, парадоксально четких и “темных” строк»[6] – идеи, оказавшиеся наиболее продуктивными для нашей исследовательской реконструкции поэтологических предпосылок «разрастания» стихотворного объема в творчестве Бродского.

Несмотря на такую интенсивность освоения теоретического наследия Бродского, проблема соотнесенности установок поэта и структуры «больших стихотворений» остается на периферии исследовательского внимания, в то время как «большие стихотворения» Бродского, как мы покажем в нашей работе, занимают центральное место в его поэтической эстетике, становясь приоритетным воплощением теоретических построений. Так, мы определяем «большие стихотворения» Бродского как «автоинтертексты» – тексты, по

практике И. Бродского / А.Н. Андреева // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2003. – С. 205-215.

[1] *Плеханова И.И.* Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов / И.И. Плеханова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 168 с.

[2] *Плеханова И.И.* Интеллектуальная поэзия. С. 41–42.

[3] Там же. С. 45.

[4] Там же. С. 69.

[5] Там же. С. 59.

[6] Там же. С. 47–49.

определению Н.А. Фатеевой, реализующие «инвариантный код смыслопорождения, который вовлекает в единый трансформационный комплекс <…> единицы тематического и композиционного уровня»[1]. Это постоянно самовоспроизводящаяся структура, задающая «организацию различных типов семантической информации в текстах»[2], своеобразная композиционная матрица, порождающая «текстово-метатекстовую цепочку [стихотворений – А.А.], взаимно интегрирующих смыслы друг друга и проясняющих поверхностные семантические преобразования каждого из них»[3]. Этим оправдано рассмотрение корпуса «больших стихотворений» Бродского как единого гипертекстуального поля, предпринятое в нашей работе.

С точки зрения анализа поэтики самих «больших стихотворений», наиболее перспективным нам представляется исследование особенностей функционирования композиции, в частности, мотивной структуры в ее взаимосвязи с динамикой системы образов (в соотнесении с развертыванием лирического сюжета).

В трактовке мотива в художественном тексте мы придерживаемся дихотомического подхода как своеобразного научного синтеза семантической трактовки мотива А.Н. Веселовским и морфологической концепции функции В.Я. Проппа[4]. Дихотомический подход утверждает дуальную, инвариантно-вариантную природу мотива. Впервые в отечественном литературоведении эта мысль была высказана А.Л. Бемом в книге «К уяснению историко-литературных понятий», где исследователь приходит к выводу о существовании некоего условного мотивного инварианта, который реализуется рядом своих семантических вариантов[5] (Е.М. Мелетинский позже показал, что логика

---

[1] *Фатеева Н.А.* Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Н.А. Фатеева; предисл. И.П. Смирнова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – С. 18.
[2] Там же.
[3] *Фатеева Н.А.* Поэт и проза. С. 18.
[4] *Силантьев И.В.* Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М: Языки славянской культуры, 2004. – С. 41.
[5] *Бем А.Л.* К уяснению историко-литературных понятий / А.Л. Бем // Изв. Отд. рус. яз. и лит-ры АН. – 1918. – Т. 23. Кн. 1. – СПб., 1919. – С. 227–228.

развертывания инварианта требует его «зеркального инвертирования» в пределах произведения[1]).

Такое понимание инвариантно-вариантной сущности мотива во многом совпадает с появившейся позже теорией функции Проппа как обобщения семантики мотива[2]. Окончательное теоретическое обоснование дихотомических представлений о мотиве связано с именем А.И. Белецкого, выявившего отношения между «схематическим» (инвариантным) и «реальным» (вариантным) значениями мотива как двумя уровнями реализации единого мотива[3]. Инвариантно-вариантная модель мотива оказалась востребована современным литературоведением (Н.Д. Тамарченко[4], А.К. Жолковский[5]) и послужила основой для развития новых представлений о природе мотива, в частности, вероятностного подхода, развиваемого И.В. Силантьевым[6], а также интертекстуальной трактовки Б.М. Гаспарова.

Некоторые положения теории Б.М. Гаспарова актуальны и для нашей работы. Так, Б.М. Гаспаров понимает текст как «сетку мотивов», трактуемых как смысловые повторы, обеспечивающие целостность самого текста, а также его связи с другими текстами[7]. Применение интертекстуального подхода в анализе мотивной структуры (как одного из вариантов подхода дихотомического) в рамках корпуса «больших стихотворений» Иосифа Бродского может быть обусловлено принципиальной нераздельностью самого этого корпуса, а также всего творчества поэта в целом[8]. В русле интертекстуального анализа лирики Бродского (как с точки зрения выделения устойчивых поэтических формул и

---

[1] *Мелетинский Е.М.* Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е.М. Мелетинский // Учен. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 635. – Тарту, 1983. – С. 122–123.

[2] *Пропп В.Я.* Морфология сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1928. – С. 29.

[3] *Белецкий А.И.* Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – М., 1964. – С. 98.

[4] *Тамарченко Н.Д.* Мотив / Н.Д. Тамарченко // Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. – М., 1994. – С. 229–231.

[5] См., в частности, об «инвариантной подоплеке» одного стихотворения Бродского: *Жолковский А.К.* «Я вас любил…» Бродского / А.К. Жолковский // Блуждающие сны и другие работы. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – С. 209–216.

[6] *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. С. 105–106.

[7] *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – С. 288.

[8] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 206.

инвариантных мотивов, так и относительно выявления реминисценций) находятся исследовательские работы А.М. Ранчина[1].

Ключевым для нашего анализа мотивики «больших стихотворений» также является понятие лейтмотива. Мы принимаем точку зрения Бориса Томашевского, определявшего лейтмотив как часто повторяющийся в пределах одного текста сквозной свободный мотив[2]. Для теории Томашевского характерно сближение понятий мотива и темы[3]. Эта точка зрения имеет свою традицию: считается, что тема выступает в неразрывной связи с рядом мотивов, которые ей сопутствуют и раскрывают ее[4]. Это сказывается и на практике литературоведческого анализа, когда за носители мотивной семантики принимаются не только глагольные формы и отглагольные существительные, но и непредикативные слова, содержащие в себе «комплекс характерно-вероятностных действий-предикатов»[5]. Таким образом, выделение лейтмотива в мотивной структуре художественного текста сопряжено с анализом повтора, в том числе и на уровне предикативных характеристик тем и образов. Более поздние концепции, наследовавшие взглядам Томашевского, расширяют сферу функционирования лейтмотива до повтора в тексте «любого смыслового “пятна”»[6] или регулярного «образного повтора»[7]. В любом случае, за лейтмотив в современном литературоведении принимается ведущий мотив в пределах одного произведения, приобретающий свой статус ввиду регулярной вариативной повторяемости. Обобщение лейтмотивной семантики и составляет инвариант (в теории понятия «лейтмотив» и «мотивный

---

[1] *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского / А.М. Ранчин. – М., 2001. – 464 с. *Ранчин А.М.* Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII-XX веков / А.М. Ранчин. – М.: Макс Пресс, 2001. – 206 с. *Ранчин А.М.* О Бродском: Размышления и разборы / А.М. Ранчин. – М.: Водолей, 2016. – 248 с.

[2] *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский; вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. – М., 1996. – С. 187.

[3] Там же. С. 182.

[4] *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов; предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – С. 19.

[5] *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. С. 85.

[6] *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы. С. 30.

[7] *Краснов Г.В.* Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса / Г.В. Краснов // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1980. – С. 77.

инвариант» взаимообусловлены[1]; в своем исследовании мы будем говорить о *лейтмотивном принципе развертывания инварианта*).

Важной составляющей в теории мотива является определение его связи с более сложной структурой – фабулой и сюжетом, или принцип системности мотива (отметим, что на раннем этапе развития теории мотива понятия «фабулы» и «сюжета» часто не различались). Мотив может пониматься как дискретная единица (фабула/сюжет состоит из отдельных мотивов)[2] либо как сложная инвариантная структура, которая в процессе развертывания собственной семантики и реализации потенциальных значений как бы сама «вырастает» в фабулу/сюжет. Для нашей работы более актуальна вторая точка зрения. Она берет начало в уже упомянутой работе Бема, где исследователь утверждает способность инварианта «осложняться побочными мотивами» и развиваться в сюжет[3]. В.Б. Шкловский понимает фабулу/сюжет как тематический итог развертывания мотива[4]. Г.В. Краснов пишет, что «сюжет <…> олицетворяется в мотиве произведения, в опосредованной от конкретных образов ведущей теме»[5]. Такое понимание сюжетостроения как реализации потенциальных значений мотива приводит к рассмотренной выше гаспаровской теории лейтмотива как смыслового повтора. То есть исчерпание семантических возможностей какого-либо инвариантного мотива посредством повтора теоретически может быть движущей силой сюжета, в том числе и лирического.

Природа лирического мотива в целом совпадает с природой мотива повествовательного: в обоих случаях в основу положен «предикативный аспект событийности»[6]. Что касается практики мотивного анализа лирики, стоит учитывать и некоторые выделяемые исследователями особенности. Во-первых, мотивная структура лирического произведения характеризуется серийностью

---

[1] *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. С. 19.
[2] *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М., 1989. – С. 305.
[3] *Бем А.Л.* К уяснению историко-литературных понятий. С. 227.
[4] *Шкловский В.Б.* О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М., 1929. – С. 69–70.
[5] *Краснов Г.В.* Сюжет, сюжетная ситуация / Г.В. Краснов // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1997. – С. 48.
[6] *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. С. 87.

взамен эпического фабульного развертывания[1]. Во-вторых, основу лирического события составляет, как правило, не действие как таковое, а «перемещение лирического сознания»[2]. Поддерживаемое приемами мотивного повтора единство лирического сознания сообщает тексту качества цельности и связности[3]. Особо отмечается также и тесная взаимосвязь между лирическим мотивом и темой: очевидно функциональное совмещение этих понятий в практике анализа поэтического текста; утверждается тематический по существу характер лирического мотива[4].

Таким образом, мы считаем, что работать с мотивной структурой «больших стихотворений» Иосифа Бродского продуктивнее всего, применяя теорию лейтмотивного принципа организации художественного текста. Серия повторяющихся мотивов обуславливает целостность лирического произведения взамен фабулы. Перед нами встает задача выяснить, каковы особенности функционирования серий повторяющихся мотивов в больших по объему стихотворных текстах Бродского, очертить примерный круг мотивных инвариантов, свойственных «большим стихотворениям», определить семантику и место этих инвариантов в поэтике Бродского в соотнесении с особенностями их бытования в «больших стихотворениях».

Актуальность нашей работы обусловлена отсутствием в бродсковедении полноценных исследований «больших стихотворений» как *отдельного* пласта лирики Бродского; в трудах авторитетных ученых ставятся вопросы о жанровой природе «больших стихотворений», об особенностях их композиции и об их месте в теории и практике поэта, однако разработке этих проблем до сих пор уделено мало внимания.

Объект исследования – механизмы образования, функционирования и эволюции формы «больших стихотворений» в творчестве Бродского.

---

[1] *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. С. 231–242.

[2] Хроника. 3-й семинар «Вопросы сюжетосложения» // Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – С. 159. Как мы покажем далее, мысль, схожую с данным тезисом Ю.Н. Чумакова, автор «больших стихотворений» трактует буквально: «перемещение лирического сознания» как движение поэтического двойника субъекта в пространстве-тексте («движение души»); в подобных приемах находит свое выражение (авто)рефлексивная направленность «больших стихотворений».

[3] *Силантьев И.В.* Поэтика мотива. С. 87.

[4] *Жирмунский В.М.* Введение в литературоведение / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996. – С. 412–414.

Предмет исследования – историко-литературный контекст «больших стихотворений»; теоретические представления и высказывания Бродского о поэтике «больших стихотворений»; инвариантные и вариативные мотивы, мотивная организация «больших стихотворений»; их ритмико-метрическая структура и ее связь с семантикой; особенности композиции и системы образов данных текстов.

Цель работы – выявление специфических структурных особенностей «больших стихотворений» (от минимальных мотивов-предикатов до сюжетных тем и их сочетаний), а также определение места данной формы в литературном наследии поэта.

Для достижения поставленной цели предполагается решение следующих **задач**:

- исследование поэтологических установок Бродского, касающихся создания объемного поэтического текста;
- определение места подобных текстов в эстетике Бродского, рассмотрение продуктивных путей влияния традиции на форму «больших стихотворений»;
- анализ предикативной структуры «больших стихотворений» на протяжении всего творческого развития поэта;
- установка типологических особенностей мотивной поэтики «больших стихотворений»;
- нахождение критериев спецификации формы «больших стихотворений» в творчестве Бродского на основании не только их объема, но и внутренней организации, в том числе и ритмико-метрической.

Материалом исследования является корпус объемных поэтических произведений Бродского (всего 126 текстов), выделяемый нами в соотнесенности со всем русскоязычным поэтическим творчеством Бродского; анализ поэтологии автора производится нами на материале всех опубликованных на сегодняшний день эссе, лекций, публичных выступлений, критических заметок и большинства интервью. Основным источником текстов для нашей работы послужило наиболее

полное на данный момент семитомное собрание «Сочинений Иосифа Бродского»[1].

Методологическая основа работы состоит в сочетании формального, структурного, типологического и описательного подходов.

Теоретической базой для исследования мотивики послужили работы Б.В. Томашевского, В.Б. Шкловского, Б.М. Гаспарова, А.К. Жолковского, И.В. Силантьева; композиции поэтического текста – В.М. Жирмунского, Б.М. Эйхенбаума, И.В. Романовой; вопросов литературной эволюции – Ю.Н. Тынянова; поэтологии – М.В. Тростникова, А.А. Новикова, И.И. Плехановой; ритмико-метрической организации стихотворения – М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой, А.М. Левашова, С.Е. Ляпина; системы образов – Н.В. Павлович, Л.В. Павловой.

Теоретическая значимость данной работы заключается в последовательном анализе такой важнейшей составляющей лирики Бродского, как «большие стихотворения», и в нахождении условий выделения этих текстов в качестве самостоятельной формы в творчестве поэта.

Практическая ценность исследования состоит в возможности применения основных положений данной работы для дальнейшего изучения большой поэтической формы в творчестве Бродского и предикативной системы его поэтического мира в целом; разработанные в нашем исследовании механизмы анализа композиции «больших стихотворений» Бродского могут быть частично перенесены и на объемные бесфабульные тексты других авторов; прояснение неявной структуры «больших стихотворений», наиболее репрезентативных и в то же время трудных для восприятия произведений Бродского, способствует более углубленному изучению творчества поэта в высших учебных заведениях и в средней школе.

Научная новизна диссертации заключается в предложенном подходе к изучению формообразования в лирике Бродского, совмещающем в себе анализ поэтологии и поэтики этого автора; кроме того, широта охваченного материала

[1] *Бродский И.А.* Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. / И.А. Бродский. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001-2003.

делает нашу работу первым систематическим исследованием «больших стихотворений» Бродского.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Форма «больших стихотворений» занимает центральное положение в поэтологии и поэтической практике Иосифа Бродского. Разрабатываемые в его литературной теории принципы композиции стихотворного текста («центробежность», «следующий шаг», уравновешенность «спонтанности языка» и «чистой мысли») наиболее последовательно реализуются в объемном бесфабульном стихотворении.

2. Некоторые особенности композиции «больших стихотворений» соотносятся с конструктивными принципами оды как ораторского жанра. В целом же «большие стихотворения» функционируют в творчестве Бродского как новаторская *форма*, полнее всего выражающая основные черты поэтики и мировоззрения автора, но не как особый жанр русской поэзии или деконструкция жанров, укорененных в традиции.

3. Мотивная структура «больших стихотворений» носит инвариантно-лейтмотивный характер. Каждый из нескольких инвариантных для творчества Бродского мотивов реализуется в «большом стихотворении» целым веером своих семантических вариантов, повторяющих ведущую предикативную сему.

4. В самом общем виде семантика мотивных инвариантов сводится к предикатам движения как перемещения в пространстве, распада и письма. Взаимообусловленное развертывание этих инвариантов представляет собой устойчивую последовательность, инвариантный лирический сюжет: движение влечет за собой распад и наоборот, синтезом этих предикатов выступает важнейший инвариант письма. Этот сюжет соотносится с авторским мифом и отчасти – с поэтикой романтизма.

5. На базовом уровне все «большие стихотворения» обладают схожей предикативной организацией, эволюционирующей количественно (появление новых реализаций инварианта и мотивных сцеплений), но не качественно. Автоматизация некоторых мотивных связей обуславливает практически полный

перенос мотивной структуры из текста в текст и установку на гипертекстуальное прочтение «больших стихотворений».

6. Вариация ритмико-метрического устройства «больших стихотворений» соотносится с закономерностями развития их лирического сюжета.

Апробация работы. Результаты исследования отражены в 14 публикациях, 4 из которых – в периодических научных изданиях, входящих в Перечень ВАК. По материалам диссертации сделано 14 докладов на конференциях разных уровней, в том числе и международных: Смоленск (2013, 2014, 2015, 2016), Москва (2013, 2016), Санкт-Петербург (2015), Екатеринбург (2013).

Структура и объем диссертации. Работа состоит из вступления, трех глав, заключения, списка источников, списка литературы и пяти приложений. Основная часть диссертации изложена на 186 страницах. Список литературы включает 163 наименование. 16 страниц занимают приложения.

ГЛАВА I. «БОЛЬШИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ» В ПОЭТОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ И. БРОДСКОГО

1.1. Категория длины поэтического текста и ее значение в поэтологии Бродского

В данной главе будет проведен анализ рецепции Бродским-теоретиком основных категорий поэтики во взаимосвязи с объемом поэтического текста. Это позволит определить место «больших стихотворений» в поэтологии Бродского, проследить истоки формирования большой поэтической формы в творчестве поэта и выделить важнейшие для него конструктивные принципы организации «больших стихотворений».

Таким образом, объектом нашего исследования в данной части работы выступит система эстетических взглядов Иосифа Бродского на природу «большого стихотворения», реконструируемая на материале трех томов эссеистики поэта (тома V, VI и VII «СИБ»), а также двух книг интервью (под редакцией В.П. Полухиной[1] и С.М. Волкова[2]). С точки зрения определения историко-литературного контекста возникновения формы «больших стихотворений» отдельно будут рассмотрены мнения поэтов и филологов, друзей и современников Бродского, представленные в первом томе книги интервью «Бродский глазами современников» под редакцией В.П. Полухиной[3] .

Несмотря на то, что сам Бродский не признавал у себя наличия урегулированной эстетико-философской системы (но «только нервы»[4]), обилие смысловых (и дословных) повторов в прозе и интервью поэта позволяет нам

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью / И. Бродский; сост. В. Полухина. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2011. – 784 с.
[2] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским / С.М. Волков. – М.: Независимая газета, 1998. – 327 с.
[3] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников: сб. интервью. Т. I / В.П. Полухина. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – 336 с.
[4] *Бродский И.* Книга интервью. С. 607.

выделить, классифицировать и соотнести с поэтикой «больших стихотворений» довольно обширный ряд принципиальных высказываний Бродского.

Применительно к поэтике «больших стихотворений» эстетика Бродского оказывается удивительно амбивалентной. Так, настаивая на априорности для себя классических форм и системы жанров (которые он только наполняет современным содержанием), постоянно апеллируя к поэтическому прошлому, называя себя человеком другой эпохи и жестко критикуя постмодернистские тенденции внежанрового мышления и освобождения формы[1], Бродский-теоретик снимает претензии исследователей называть его «большие стихотворения» новым жанром русской литературы. Заявляя, что решает, прежде всего, проблемы содержания, Бродский, однако, оказывается в высшей степени формальным поэтом-новатором, что и составляет основу его теоретической авторефлексии. Другими словами, для Бродского «классической» является идея формы, но не сама форма. Проанализируем основные составляющие этой идеи.

Бродский редко прямо говорит о такой характерной черте своей поэтики, как сравнительно большой объем поэтического текста. Скудость написанного или сказанного Бродским о формальных особенностях своих «больших стихотворений» объясняется тем, что в сознании поэта эта форма, видимо, существовала как естественное продолжение некоей традиции.

Это связано с функционированием в эстетике Бродского творческого принципа, условно формулируемого им как «следующий шаг». Сложная концепция «следующего шага» представляется нам ключевой для понимания структуры «больших стихотворений» на данном этапе работы и поэтому требует последовательного рассмотрения. Пока остановимся на одной из сторон этого понятия – *историко-литературной проблеме формального наследования.*

По Бродскому, писать следует так, чтобы быть понятным своим предшественникам, потому что именно они дали поэзии ее язык, жанры и формы [Т. VI, с. 370]. Современный поэт часто прибегает к творчеству лишь по недостатку кругозора, исходя из факта собственного физического присутствия.

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 32, 202, 261, 270, 276 и т.д.

Такую поэзию мгновенного чувственного отклика Бродский называет «неврастенической»[1], относя к ней в том числе и авангардные эксперименты, которые «разрушают границы жанра, <…> пребывая в стилистическом тупике» [Т. VII, с. 94]. С другой стороны, при наличии достаточного уважения к литературе прошлого современный поэт легко может впасть в молчание, так как количество и качество уже созданного отрицает какие-либо нововведения, кроме антиэстетической деформации. Здесь и следует сделать «следующий шаг»: изучив и восприняв уроки прошлого, их нужно использовать и развивать, то есть начать с того места, где закончили предшественники, «отталкиваться от того, что уже сделано»[2]. С точки зрения формального новаторства Бродского в области «больших стихотворений» это означает, скорее, не «выращивание жанра»[3], но охранительно-эволюционистскую работу по развитию некоторых одических и элегических установок, что будет показано позднее.

Тем не менее у Бродского все же можно найти некоторые заявления, связанные с собственными «большими стихотворениями». Самым важным из них можно считать раннее письмо Бродского из ссылки, адресованное А.Я. Сергееву, датированное 14 мая 1965 г. В этом письме Бродский касается вопроса длины стихотворения: «Я не мастер писать короткие стихи <…>. Не меньше 200 строк – и тогда вы почувствуете, с кем имеете дело. “Холмы”, “Большая элегия”, – все это только экзерсисы. Реален только “Исаак и Авраам”. Да и еще одно большое стихотворение…»[4]. В сознании поэта существовало четкое разделение между эпической поэмой и «большим стихотворением»: Бродский утверждал, что раздел «Поэмы», вошедший в составленный без его активного участия сборник «Остановка в пустыне», «озаглавлен неправильно, [потому что] это на самом деле не поэмы, а длинные стихи»[5].

Но наиболее полно и последовательно свои соображения по поводу формального устройства стихотворения Бродский высказывает в лекциях и эссе,

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 661

[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 150. Об «охранительном» пафосе своего литературного поколения, развивающего прерванную поэтическую традицию, см. там же на с. 120, 450.

[3] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 228.

[4] *Сергеев А.Я.* Omnibus. С. 428.

[5] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 35.

посвященных творчеству других поэтов. Полемичным, но устойчивым является представление о том, что «говоря о других писателях и поэтах, Бродский в значительной степени говорит о себе»[1]. Бродского никак нельзя назвать беспристрастным литературоведом; его теоретические и критические эссе наполнены безапелляционными высказываниями о природе и механизмах творчества и оригинальными соображениями по поводу функционирования той или иной поэтической формы. Систематизация этих идей расширяет наше представление о Бродском как об авторе «больших стихотворений».

Главной структурной составляющей стихотворения для Бродского-преподавателя выступает строка. Во всех анализируемых им текстах поэт скрупулезно считает и нумерует стихи, даже когда это представляется трудоемким и не осуществимым «на глаз». Так, Бродский разбивает на строки длинное астрофическое «Новогоднее» Цветаевой [Т. V, с. 153][2] или может отослать учеников к 38-му стиху «На смерть князя Мещерского» Державина как к возможному интертексту, строчку при этом не озвучивая [Т. V, с. 157]. Такой подход оправдывается практикуемой Бродским техникой «медленного чтения», согласно которой, чтобы понять следующую строку, нужно держать в голове во всей полноте содержание предыдущих.

В этом отношении длина как собственных стихотворений (ср. точность определения объема «большого стихотворения»: «не меньше 200 строк…»), так и чужих представляется для Бродского существенным фактором. Кроме того, на основании длины стихотворения поэтом активно разрабатывается метафизика языка.

По Бродскому, язык есть «разведенная форма материи», то есть земное воплощение метафизической категории «чистой материи» – Времени [Т. VI, с. 256]. Язык стремится к своему первоначальному состоянию – к Слову [Т. V, с. 135]. Язык существует автономно, он старше и сложнее любого из носителей, кроме того, в языке возможны такие столкновения значений, которые немыслимы

[1] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 222.

[2] И, минуя естественные метонимические установки языка, представляет Цветаеву к моменту написания «Новогоднего» как «автора нескольких тысяч стихотворных строк» [Т. V, с. 175].

в логической картине мира, что сообщает системе языка признаки самодовлеющей реальности. Задача поэта состоит лишь в том, чтобы «писать хорошо»[1], то есть актуализировать скрытые в языке возможности и связи, стихотворение же «само диктует» себя[2].

Помочь приблизиться языку к состоянию Слова можно лишь в процессе рождения стихотворения, которое является «колоссальным ускорителем сознания» ввиду особого рода организации поэтической речи. Поэтический язык семантически перегружен, он должен увлекать лирическое сознание за метафизический горизонт, «туда, где ни один поэт еще не бывал» [Т. VI, с. 54]. С этой точки зрения Бродский говорит о необычайной сжатости поэтической речи [Т. VI, с. 95, 325][3]. Но эта краткость относительная: она не состоит в апологии малой формы (так, говоря о коротких стихах Ахматовой, Бродский усматривает в их объеме лишь мнемоническую функцию «догуттенберговской эпохи» цензуры [Т. V, с. 32, 41, 110]), а противопоставляется прозе на основании большей экономии языковых средств [Т. VI, с. 83]. Сам же объем стихотворения напрямую зависит от замысла поэта: чем ниже текст спускается по поверхности листа, тем выше «в смысле духовном поднимается вверх» [Т. VI, с. 277].

Стихотворный объем – это площадка для разгона языка, на которой авторское (и читательское) сознание может набрать нужное ускорение, чтобы вырваться в метафизические пределы. Таким образом, объем для Бродского становится не только важной характеристикой поэтического текста, но и принципом поэтики. В эссе о Мандельштаме Бродский пишет: «…длина его стихотворений вполне обычна – от шестнадцати до двадцати четырех строк. Но, используя эти скромные средства передвижения, он уводил своего читателя много дальше, чем любой <…> из метафизиков…» [Т. V, с. 98][4].

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 659.
[2] Там же. С. 604.
[3] Одним из важнейших средств экономии языком своих ресурсов Бродский считает заголовок, который определяет дальнейшее развитие стихотворения [Т. VI, с. 326]. Отметим, что все «большие стихотворения» Бродского за редким исключением имеют заголовочный комплекс.
[4] Ср. также: «Язык выталкивает поэта <…> туда, где в начале было слово. <…> Отсюда множество длинных стихов, отсюда склонность поэзии к метафизике» [Т. VI, с. 70].

Объем поэтического текста Бродский также связывает с его условной «интертекстуальной вместимостью»: чем богаче предшествующая традиция, тем «требуется больше времени, чтобы запустить стихотворение. <…> Практика такого рода приводит к <…> длиннотам» [Т. VI, с. 185–186]. Таким образом, категория литературного наследия как «следующего шага» отчасти обуславливает форму «большого стихотворения».

Главной движущей силой языка является поэтическая композиция, точнее, заложенный в ее основу принцип «центробежности», который реализуется несколькими приемами.

Во-первых, «центробежное» развитие стихотворения противопоставляется поэтике детали, «микрокосма»; писать нужно не о «назначении» вещей, а об их «сути и сущности» [Т. VII, с. 346]. Здесь, вероятно, берет начало стратегия абстрагирования (самим Бродским определяемая через понятие «аллегории» [Т. V, с. 346]), заставляющая поэта рассматривать образы в метафизической перспективе, в их категориальном значении (Вещь, Пространство, Время и проч.); этим также объясняется тенденция к тематизации мотива, существование его в «больших стихотворениях» не только в виде предикативной характеристики конкретных образов, но и в качестве мотивно-тематического инварианта.

Во-вторых, центробежная сила распространяется и на фигуру лирического субъекта. Построение стихотворения вокруг лирического субъекта бессмысленно, равно как и фиксация на преходящем «микрокосме»: главным объектом и автором поэтического текста является сам Язык, стремящийся обрести метафизическое состояние Слова. В этой связи принцип «центробежного» развития стихотворения реализуется в стратегии деиндивидуализации лирического субъекта, в провозглашении им отказа от собственной идентичности в пользу Языка: «Оно [тело – А.А.] редко высовывает первое лицо единственного числа. <…> В языке, столь богатом флексиями, трудно сосредоточиться на собственных несчастьях» [Т. VI, с. 379].

В-третьих, «центробежное» развитие мыслится Бродским как динамический композиционный процесс приращения смысла. «Центробежное» развитие имеет

некую точку отсчета и несколько расширяющихся семантических кругов (сам Бродский сравнивал это с брошенным в воду камнем[1]). С другой стороны, представление Бродского о композиции стихотворения не одномерно. Так, композиция текста (или, если пользоваться терминологией поэта, «вектор душевных движений» [Т. V, с. 145]) направлена вверх. Это представление нашло самую глубокую проработку в разборах Бродским стихотворений Цветаевой со свойственной им композиционной «вертикалью» («эффектом эмоционального взлета» [Т. V, с. 149]). Очевидно наложение двух композиционных моделей – радиальной и вертикальной, что в сумме дает условную схему поэтической композиции в поэтологии Бродского: поднимающаяся расширяющаяся спираль[2].

Представляется, что именно в «больших стихотворениях» возможна полная реализация этого принципа «центробежности», поступательного семантического расширения. Идея цикличности, заложенная, по Бродскому, в природе поэтической композиции, открывает дорогу к изучению роли повтора и вариации как принципу поэтики «больших стихотворений».

В эстетике Бродского следует различать понятия «тавтология» и собственно «повтор». «Тавтология» – это тиражирование (враг индивидуальности) [Т. V, с. 9] и клише (враг искусства) [Т. V, с. 136]. Сам принцип «тавтологии» Бродским распространяется на многие явления: от избыточности повторяющихся смыслов в тексте до демографии. Судя по всему, «тавтология» воспринимается как статичная сила, противостоящая идее «следующего шага»[3].

Собственно литературный «повтор» ставится Бродским необычайно высоко. Во-первых, повторяемость, регулярность (в эстетике Бродского связываемая с

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 162.

[2] В бродсковедении характерна подобная рецепция композиции «больших стихотворений»: «[Это] подобно выходу в открытый космос. <…> Стихотворение молодого Бродского раскручивается, ускоряясь, по расширяющейся спирали; обозначенные вначале немногочисленные реалии уносит прочь центробежная сила». *Лурье С.* Свобода последнего слова / С. Лурье // Размером подлинника: сб., посвященный 50-летию И. Бродского. – Таллинн, 1990. – С. 167. Очевидно, позднейшие абстрактные рассуждения Бродского о направленности поэтической композиции имеют своей причиной вертикальную организацию художественного пространства ранних «больших стихотворений», которую Я.А. Гордин называет «опасным стремлением видеть мир сверху». *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 234.

[3] «Едва ли не самое осудительное у Бродского слово – “тавтология”. Применительно вовсе не только к словесности: пагубная склонность к повтору в жизни, к общему месту в поведении, к пошлости в этикете неизбежно отражается на любых занятиях, сочинительских тоже». *Вайль П.* Покрой языка / П. Вайль // Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. – М.: Corpus, 2012. – С. 94–98.

природой Времени [Т. V, с. 35]) – это признак классической формы, важный для «больших стихотворений» принцип поэтики. Во-вторых, в поэтологии Бродского разработана целая система приемов повтора. Лексический повтор расширяет семантику слова, выводя его на метафизический уровень [Т. VII, с. 147]; грамматические повторения могут внести в стихотворение «элемент абсурда»[1]; фразовый повтор – «это плод отчаяния» [Т. V, с. 182]; структурную схожесть «больших стихотворений» разных периодов, отмечаемую интервьюером, Бродский объясняет «постоянством приемов»[2] («повтор» как принцип поэтики). То есть «повтор», в отличие от «тавтологии», способствует приращению смысла.

Таким образом, спираль композиции подразумевает принцип повтора, точнее – смысловой вариации. Это касается не только отдельных языковых единиц, но и всей стихотворной структуры. При изучении композиции «больших стихотворений», где прямое фабульное развитие заменено «спиральным» развертыванием свободных мотивов, большое внимание следует уделять приемам вариации, обуславливающим целостность текста на семантическом уровне, а также феномену структурной автоцитации, устойчивым композиционным решениям, переходящим из текста в текст.

Из ряда эссе, посвященных творчеству того или иного поэта, а также разборов отдельных стихотворений следует, что Бродский представлял себе поэтическую композицию как трехчастное образование. Стихотворение начинается со «свободной экспозиции» [Т. VI, с. 271], призванной ввести читателя в систему образов и проблематику стихотворения и подготовить «эвфонический взрыв» («повышение тона», следующее за набором стихотворением «критической массы»), место в стихотворении, где автор высказывается наиболее ясно и «художественно» [Т. VI, с. 340-341][3]; затем

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 16.

[2] Там же. С. 275.

[3] В этом месте Бродский также говорит, что рубежной точкой набора стихотворением «критической массы» выступает длина в 40 строк. Отметим, что это соответствует среднему размеру поэтического текста в творчестве Бродского (44 строки). Предположим, что после этого условного рубежа начинают себя проявлять структурные особенности «большого стихотворения». В другом случае Бродский утверждает, что строфически организованное стихотворение постепенно начинает «набирать центробежную силу» с 8 строки [Т. VII, с. 174], то есть поэт обозначает начальную точку этого процесса (границы «экспозиции»), который, таким образом, мыслится как

следует «чистый лиризм, не связанный тематическим развитием» [Т. V, с. 180] (или «размытие фокуса» [Т. VI, с. 353] и т.п.). Примечательна стратегия завершения стихотворения внешне чужеродным композиционным включением, вступающим, однако, на глубинном уровне в смысловые отношения с предыдущим развитием системы образов, – практика, как мы покажем во II главе, во многом характерная для «больших стихотворений»; в интервью Бродский называет это метафизическим (мифолого-христианским) «расширением понятия»[1].

Трехчастность композиции стихотворений Бродского уже была отмечена исследователями. Так, в статье «Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции» Ольга Глазунова выделяет следующую структуру: описание ситуации, в которую вовлечено лирическое сознание, – интерпретация ситуации – афористическое обобщение ситуации. Подобную композиционную схему Глазунова предпосылает и «большим стихотворениям» Бродского[2].

Трехчастное «центробежное» развитие композиции, основанное на семантической вариации и абстрагировании, по Бродскому, осуществляется в неразрывной связи с формальными признаками стихотворения, в частности со строфикой.

Очевидны фиксация Бродского на проблеме строфы, изобретение для каждого «большого стихотворения» нового строфического рисунка[3]. Отвечая на вопрос о поэтике «Горбунова и Горчакова», Бродский говорит, что писал эту поэму децимой, десятистрочной строфой со сложной системой рифмовки. Сконструированная подобным образом строфа «выворачивает мозги» и сама по себе представляется законченным произведением. Но «язык диктует» дальше, приходится браться за новую строфу, делать «следующий шаг», «выворачивая

градационный и обусловленный стихотворным объемом: «строфы накапливаются и обретают массу, которая требует <…> расширения» (*Бродский И.* Книга интервью. С. 604).

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 615.

[2] *Глазунова О.И.* Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции / О.И. Глазунова // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы междунар. науч.-исслед. конф. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ; МИРС, 2010. – С. 95–101.

[3] *Шерр Б.* Строфика Бродского: новый взгляд / Б. Шерр // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 275.

мозги» еще сильнее[1]. Таким образом, развитие композиции имеет строфическую обусловленность: чем больше строф, тем сильнее «центробежность» композиции[2].

Так, практика «следующего шага» из области строфической самовоспроизводимости «большого стихотворения» была перенесена Бродским и на развитие поэтического образа. Бродский говорит, что в своих стихах стремится довести интерпретацию образа «до логического конца», диалектически рассмотреть образ «со всех сторон», выявить в нем самые неожиданные, даже абсурдные, стороны, то есть вскрыть «саму невозможность образа»[3].

Поэтика «следующего шага», на наш взгляд, соотносится с традицией английской метафизической поэзии. Бродский по-своему воспринял и переосмыслил главный композиционный прием английских метафизиков, «кончетти», развернутую утонченную метафору. Бродский, познакомившейся в ссылке с поэзией Джона Донна, писал оттуда Я.А. Гордину от 13 июня 1965 г.: «Композиция, а не сюжет! <…> Нужно стоить композицию. <…> Ведь и сама метафора – композиция в миниатюре»[4]. Там же поэт предлагает методично описывать какой-либо образ (например, дерево – от корней до кроны), но вводит в традиционную поэтику прием «разрыва», кратковременного отвлечения от темы (реализация циклического спирального принципа); там же Бродский призывает «связывать строфы не логикой, а движением души», выводя на первый план приемы нефабульного сопряжения частей[5].

И.О. Шайтанов в статье «Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский», проводя исторический и теоретический экскурс в метафизическую поэзию, формулирует основные ее

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 61-62.

[2] Бродский будет всегда настаивать на этой мысли: «Стихотворение с повторяющимся рисунком строфы почти неизбежно развивает центробежную силу, чей расширяющийся радиус выносит поэта далеко за его первоначальный пункт назначения» [Т. VI, с. 257]. См. также [Т. VI, с. 345].

[3] *Бродский И.* Книга интервью. С. 61-62, 202, 555.

[4] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 28.

[5] Отметим, что этому принципу Бродский-теоретик будет верен всегда, подобные мысли можно найти и в позднейших эссе. Так, в «Набережной неисцелимых» читаем: «Качество рассказа зависит не от сюжета, а от того, что за чем идет» [Т. VII, с. 20]. Неприятие «сюжета» пронизывает эссеистику и интервью поэта насквозь, Бродскому претит «вымысел, стоящий за повествованием» (*Бродский И.* Книга интервью. С. 296). В подавляющем большинстве случаев контекстуально под «сюжетом» Бродский подразумевает «фабулу».

признаки: «концентрация смысла – метафоризм (кончетти) – драматическая и глубоко личная ситуация лирического монолога – разговорность тона – построение текста как остроумного доказательства (аргументами в котором служат кончетти)»[1]. Автор показывает, что подобные черты во многом свойственны и поэтике Бродского. В статье Шайтанова речь идет не о прямом наследовании английской метафизической школе, а о восприятии Бродским соответствующих принципов композиции, в том числе и через опыт параллельного усвоения русской поэтической традиции.

Представления Бродского-теоретика о природе композиции поэтического текста часто находят метафорическое воплощение в интерпретации поэтом некоторых внелитературных рядов, таких как музыка и архитектура, а также в конструировании Бродским собственной метафизической топографии, в которой большая роль отводится образам-категориям Моря и Космоса и направлению движения к ним: «в сторону» и «вверх»[2]. Таким образом, модель ориентации художественного пространства переносится на семантические композиционные механизмы.

В этой связи мы можем говорить об «идеограммном» принципе функционирования лирического сознания, совмещающем художественные и структурно-теоретические понятия в одном образе или мотиве, а также об авторефлексивной направленности лирики Бродского, где ключевые образы и мотивы приобретают знаково-символическую природу, в конечном итоге отсылающую к композиционным механизмам порождения данного текста (метатекстуальность как черта поэтики[3]). Именно в «больших стихотворениях» эти принципы реализуются последовательно и в полной мере.

---

[1] *Шайтанов И.* Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и И. Бродский / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 26.

[2] Ср.: «Поэзия <…> – это устремленность языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово» [Т. V, с. 135].

[3] О том, что для поэзии Бродского характерен тип стихотворения о стихотворении, «речи о речи, точнее – о речи Поэта» см. *Маймескулов А.* Стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор» / А. Маймескулов // Текст. Интертекст. Культура: материалы междунар. научн. конф. – М., 2001. – С. 237. Средствам выражения метатекстуальности в поэзии Бродского посвящены следующие работы: *Ахапкин. Д.Н.* «Филологическая метафора» в поэтике И. Бродского: автореф. дис. … канд. филол. наук / Д.Н. Ахапкин. – СПб., 2002. – 21 с. *Пярли Ю.* Лингвистические термины как тропы в поэзии И. Бродского / Ю. Пярли // Труды по знаковым системам. – Tartu, 1998. – Vol. 26. – P. 256–273. *Ким Х.Е.*. Стихотворения И. Бродского как метатекст:

С вектором движения авторского сознания «в сторону» связан образ воды. Воду (Море) поэт считал символом Времени, божественной субстанцией и воплощением собственных представлений о поэтическом языке [Т. VII, с. 22]. Вода у Бродского – это выражение спонтанности[1] и своеволия поэтической речи, апеллирующей прежде всего к авторскому образу русского языка, языка «придаточного предложения»[2], инверсионного, флективного, *«со спиральными витками синтаксиса»* (sic!) [Т. V, с. 117, 196][3]. Поэт также связывает воду с музыкой, называя последнюю «близнецом воды» [Т. VII, с. 41]. Модус «спонтанности» Бродского не имеет никакого отношения к фрейдистскому методу «свободных ассоциаций» и связанным с ним литературным практикам[4]; «спонтанность» выводится Бродским напрямую из возможностей самого языка: «В системе поэтического мышления роль подсознания выполняется эвфонией» [Т. VII, с. 187].

Принцип «спонтанности» характеризует и отношение Бродского к самой музыке, дающей «лучшие уроки композиции»; особенно в этой связи поэт выделял Гайдна, чьи музыкальные ходы казались ему «непредсказуемыми»[5]. Бродский отмечает отдельные приемы музыкальной композиции, которые можно применить при написании стихотворения. Это логика контрапунктов (что можно соотнести с параллельным развитием в «больших стихотворениях» нескольких лейтмотивов), трехчастная структура «кончерто гроссо» (смена быстрых и медленных частей), «чередование лирических пассажей и легкомысленных пиццикато», попытка вместить поэтическое высказывание в хронологические рамки двадцати минут[6] и проч. Также стоит учитывать и импровизационную

На материале книги «Часть речи»: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Х.Е. Ким. – М., 2003. – 24 с. Во всех этих работах особому метатекстуальному статусу «больших стихотворений» в связи с функционированием их композиции особого внимания не уделяется.

[1] Ср.: «Анархия воды, которая плюет на понятие формы» [Т. VII, с. 22].

[2] Это заключение Бродского о природе русского языка в первую очередь соотносится с синтаксисом «больших стихотворений», который, по словам исследователя, представляет собой «обескураживающие нанизывание второстепенных элементов» (*Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. С. 56). Об этом же см. *Крепс М.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 27.

[3] Английский язык наделялся Бродским кардинально противоположными характеристиками [Т. V. С. 117].

[4] Неприятие фрейдистской теории и практики – общее место интервью Бродского; ср., напр.: *Бродский И.* Книга интервью. С. 607–608.

[5] *Бродский И.* Книга интервью. С. 510-511.

[6] Там же. С. 108.

природу джазовой композиции, перенесенную Бродским в некоторые свои стихи. Теме музыки в поэзии Бродского посвящено обстоятельное исследование Е.М. Петрушанской «Музыкальный мир Иосифа Бродского»[1]. Касательно нашей проблемы заметим лишь соотнесенность в эстетике Бродского музыки и поэтического языка на основании их «звучности» и интенции к спонтанному развитию; сам Бродский говорил, что в «поэзии форма, содержание и самый дух произведения – подбираются на слух» [Т. V, с. 150][2].

«Спонтанность» поэтического высказывания уравновешивается «умышленностью» замысла. По Бродскому, написание стихотворения – это «абсолютно рациональный процесс»[3], не имеющий ничего общего с вдохновением и заключающийся в приведении речевого потока в состояние застывшей структуры. Интенция «умышленности» прежде всего проявляется в конструировании классической формы, требующей концентрации внимания автора. Приступая к стихотворению, Бродский руководствуется «представлением о количестве»: он знает, из скольких строф будет состоять стихотворение, «сколько оно будет длиться»; но язык обычно вносит свои коррективы, что требует «следующего движения»[4].

Вектор этого движения направлен «вверх». Но вместо традиционных представлений о Рае у Бродского появляется образ Космоса, стихии, основанной на холодной рациональности, логике отрицания. Это безвоздушное пространство метафизики, «разреженный воздух абстрактных понятий» [Т. V, с. 138], находящийся выше и дальше Бога и отвергающий идею конечности движения [Т. VII, с. 72].

С этой точки зрения «большие стихотворения» Бродского представляют собой одновременно как замкнутую, так и разомкнутую структуру. Последнее проявляется в приемах структурной автоцитации и установке на

---

[1] *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродкого / Е. Петрушанская. – СПб.: Журнал «Звезда», 2004. – 352 с.

[2] «Большое стихотворение» «Колыбельное Трескового мыса» (1975) Бродский называл «партией в фортепиано»; этот «жанр» поэт противопоставляет «арии», возможно, имея в виду очевидное усложнение (лейт)мотивной структуры своих «больших стихотворений». *Бродский И.* Книга интервью. С. 275.

[3] Там же. С. 205.

[4] Там же. С. 34, 60.

интертекстуальное прочтение «больших стихотворений», чьи теоретические основания мы выявили выше. Идея законченности поэтического текста соотносится с представлениями Бродского о смерти. Перефразируя Сократа, Бродский говорит, что «написание стихов тоже есть упражнение в умирании» [Т. V, с. 92][1], ввиду того что любое стихотворение, едва начавшись, тяготеет к концу, а истинное поэтическое высказывание воспринимается читателем как принципиальное и неизбежное. «Идеограммное» наложение в лирическом сознании пространственных категорий (движение вверх), временной протяженности, а также композиции стихотворения актуализирует «длину» поэтического текста в значении специфической пространственно-временной «вертикали», что обуславливает авторефлексивную направленность многих «больших стихотворений» Бродского, а также важнейшую роль инварианта перемещения в пространстве, чье вариативное развитие организует мотивную структуру рассматриваемых во второй главе данной работы «больших стихотворений».

Установка на «умышленность» стихотворения апеллирует к внелитературному ряду архитектуры. Бродский называет классицистическую архитектуру Петербурга «школой меры, школой композиции»[2]. Категории «пропорциональности» и «чрезвычайной заботы о форме» приписываются Бродским и всей петербургской поэзии, которая «была зачата под знаком классицизма» [Т. V, с. 64]; важнейшим звеном в поэтологической цепочке «классицизм – форма – архитектура – Петербург» является рецепция Бродским

[1] Ср. также «искусство “подражает” скорее смерти, чем жизни. <…> Отсюда родство поэзии с идеей загробной жизни» [Т. V, с. 78]. В эстетике Бродского происходит наложение категорий «Время», «смерть» и «стихотворение» посредством характеристики «длины»: стихотворение – это «реорганизованное Время» [Т. V, с. 38, 101, 131 и т.д.], стихотворение «подражает смерти», в то время как «жизнь имеет гораздо меньшее отношение к Времени, чем смерть (которая – длинней)» [Т. V, с. 175]. Ср. также: «Метафора – <…> вещь… незавершимая, она хочет продления – в загробной жизни» [Т. VII, с. 35]. Другими словами, «длина» для Бродского становится важнейшей философской категорией, которая отчасти определяет поэтику «больших стихотворений». Справедливости ради отметим, что Бродский мог высказываться и в противоположном ключе: «Хорошая поэзия имитирует жизнь»; однако Бродский имеет в виду именно «сюжетную поэзию», которая тем лучше, чем «ближе к жизни», см. *Бродский И.* Книга интервью. С. 23. Как видно из настоящего исследования, повествовательная поэзия стоит на периферии теории и практики поэта.

[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 620.

образа «камня»[1] Мандельштама [Т. V, с. 98]. Архитектура в поэзии Бродского часто выступает как авторефлексивная метафора (метаобраз) «большого стихотворения», «башни слов» («Разговор с небожителем», 1970), состоящей из «эвфонических строительных блоков»-строф [Т. VI, с. 275][2]. Однако архитектура поэтического текста, по Бродскому, должна быть уравновешена противоположной интенцией: «Произвольность в поэзии – хороший архитектор, ибо она придает стихотворной структуре особую атмосферу» [Т. VI, с. 329]. С архитектурной образностью связаны и такие инвариантные для творчества Бродского мотивы, как перемещение/коммуникация в вертикально организованном пространстве и разрушение.

В представлениях Бродского о композиции поэтического текста намечены два противостоящих модуса: «спонтанность» языковых средств выражения и «умышленность» развития системы образов. Даруемая языком «беспомощность чувств» противостоит «чистой мысли», при этом крайне важно соблюсти баланс [Т. V, с. 184][3]. На наш взгляд, эти теоретические предпосылки Бродского полностью согласуются с понятиями «языковой ассоциации» и «силлогизма», конструктивными принципами одической композиции.

1.2. Композиция «больших стихотворений» в свете категории поэтического «красноречия»

Напомним, что намеченная в бродсковедении тенденция к рассмотрению «больших стихотворений» как особого явления поэтического наследия Бродского

---

[1] В эстетике самого Бродского «камень» противостоит «текучести воды» (см. эссе «Набережная неисцелимых») [Т. VII, с. 15]. Любимая Бродским Венеция (как и ее образный «двойник» Петербург), совмещающая «текучесть воды» и «камень», в художественном мире поэта выступает авторефлексивной эмблемой поэтической композиции.

[2] Там же Бродский говорит об особом «чувстве симметрии», присущем строфически организованным стихам, когда «строфическая структура <…> определяет длину [стихотворения] не в меньшей, если не в большей степени, чем сюжет» [Т. VI, с. 275].

[3] «Чистую мысль», уравновешиваемую ассоциативностью языковых средств выражения, Бродский мог отождествлять с «сюжетом»: «В поэзии <…> сюжетная линяя управляется и определяется каденцией и благозвучием, ибо стихотворение движется силой их прирастания» [Т. VII, с. 162]. Более того, «аллитеративность» приравнивается Бродским к «семантической конденсации» и напрямую влияет на объем стихотворения, то есть стихотворение получается сжатым, если «каденция» не оказывается совмещена с «мыслью» (о разнице в объеме цветаевской (третье стихотворение цикла) и пастернаковской «Магдалин») [Т. VI, с. 191–192]. Бродский утверждал «бессюжетный» по преимуществу характер стихотворения, «развертывающегося в соответствии с внутренней логикой языковой гармонии» [Т. VII, с. 217]. Таким образом, Бродского-автора «больших стихотворений» больше всего интересуют альтернативные фабульным механизмы развертывания лирического сюжета.

находится в русле соотнесения поэтики этих текстов с жанром оды. Об «одическом сомнамбулизме» «больших стихотворений» Бродского говорит Я.А. Гордин [Бродский 1991, с. 11]; Д.Н. Ахапкин прослеживает одические жанровые истоки «большого стихотворения» Бродского «Прощальная ода»[1]; одной из целей диссертации С.Б. Калашникова «Поэтическая интонация в лирике И.А. Бродского» является определение генезиса жанра «больших стихотворений», который исследователь усматривает в приведении к единому интонационному образцу жанровых разновидностей элегии, эклоги и оды[2]. Отчасти эта направленность научных изысканий в области поэтики «больших стихотворений» обусловлена саморепрезентацией Бродского как «запоздалого поэта классицизма»[3]. В данной части работы мы предпримем попытку сравнения подобных поэтологических установок Бродского с классицистической традицией.

Согласно Бродскому, поэзия является «искусством красноречия», а не искусством умолчаний и пауз [Т. VII, с. 166]; главным содержанием поэзии Бродский считает сам язык. Вскрыть потаенные возможности языка, сделать просодию не только инструментом познания, но и самоцелью – в этом, по-видимому, и состоит «поэтическое красноречие»[4]. Кроме того, нельзя забывать и прямое значение этого слова, означающего риторическое искусство убеждения, технику построения высказывания и его произнесения. Отметим, что «красноречие», по Бродскому, присуще только русскому языку; английский язык поэт называет «антириторическим»[5].

Бродский прибегает к термину «красноречие» также в интервью, отвечая на вопросы о своей специфической манере чтения. Свое чтение автор называет «литургическим», говоря, что именно к псалмопению, где псаломщик интонационно выделяет наиболее значимые места, и восходит традиция русской

---

[1] *Ахапкин Д.Н.* «Прощальная ода»: у истоков жанра «больших стихотворений» / Д.Н. Ахапкин // Звезда. – 2000. – № 5. – С. 104–110.

[2] *Калашников С.Б.* Поэтическая интонация в лирике И. А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Б. Калашников . – Воронеж, 2001. – 23 с.

[3] *Бродский И.* Книга интервью. С. 209.

[4] Другими словами, «красноречие» в понимании Бродского напрямую апеллирует к объему поэтического текста, требующего не «афористических предложений», но «языка… полностью» [Т. VII, с. 166].

[5] *Бродский И.* Книга интервью. С. 582.

поэзии (прежде всего классицизма)[1]. «Красноречие» уравнивалось Бродским с мандельштамовской формулой о «работе с голосу» [Т. V, с 104][2], а также с «орфической, точнее мелической[3], природой… творчества» [Т. VII, с. 215]. В эстетике Бродского происходит наложение категорий «музыкальности» и «красноречия» через принцип «звучности» и «спонтанности» языка, охарактеризованный нами выше.

Интересно сравнить это «поэтическое красноречие» Бродского с некоторыми особенностями классицистической оды, понимаемой Тыняновым как ораторский жанр. В одноименной статье Тынянов доказывает, что установка на красноречие для ломоносовской оды – это конструктивный принцип, «позволяющий вскрыть в поэтическом слове новые стороны». Динамика «витийственного» словесного развертывания определяет и логику лирического сюжета, развивающегося по принципу ассоциации. В этом берет начало ломоносовское «сопряжение далековатых идей» как освобождение посредством красноречия от очевидных словесных ассоциаций. Приобретает влияние поэтика слома, неочевидного семантического развертывания образа, иногда – на основании эвфонии («поэтика родственной звуковой среды», или поэтика анаграммы). Те оды, в которых это ассоциативное сцепление образов, обязанное речи (языку), превалировало над логикой («началом наибольшего действия»), современники называли «бессмысленными». Такие оды значительно превосходят по размеру оды «сухие», построенные не на ассоциативной логике речи, а на логике силлогизма. Державин отмечал, что композиция «бессмысленной» оды «извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям» (ср. «центробежную» восходящую спираль Бродского). То есть размер стихотворения определяется «не развитием и исчерпанностью темы (или не только ими), но и, главным образом, исчерпанностью ораторских воздействий».

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 142.

[2] В других случаях Бродский говорит, что Мандельштам «работал со слуха, <…> как композитор за роялем» (Там же. С. 573).

[3] Древнегреческая лирика, предназначенная как для сольного, так и для хорового исполнения (*Гаспаров М.Л.* Древнегреческая хоровая лирика / М.Л. Гаспаров // Об античной поэзии. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9–37).

Главным формальным показателем, выражающим ораторские установки оды, является строфа: одическое мышление есть мышление строфическое. Строфы организовывались особого рода синтаксисом, соотносимым с фигурой периода. Выделялись различные строфические периоды, определяющие количество стихотворных пауз, анжамбеманов, интонационный рисунок в строфе. Как уже говорилось выше, количество строф в оде зависело от ее разновидности. Построенной по принципу силлогизма «сухой» оде требовался значительно меньший объем, нежели ораторским всплескам «бессмысленной» оды, насчитывающей до 50 строф. Итак, строфа в контексте одического красноречия представляется базовой композиционной единицей[1].

Представленные Тыняновым характеристики оды как ораторского жанра во многом соотносятся с представлениями Бродского о композиции объемного стихотворного текста и поэтическом языке: «ассоциативность» языковых средств выражения[2] и «силлогичность» «следующего шага»; автоматизированная строфическая возобновимость («строфа есть самовоспроизводящееся устройство» [Т. V, с. 231]); риторические установки при написании и чтении стихов и проч. Ключевым понятием при сопоставлении эстетики Бродского и ораторских предпосылок оды выступает длина поэтического текста: объем стихотворения прямо соотносится с его структурными особенностями; «большое стихотворение» функционирует не совсем так, как стихотворение «малое».

Другим перспективным направлением сопоставления установок оды и поэтики композиции Бродского, представляемой самим поэтом как серия «эвфонических взрывов» («всплесков») «освобожденной массы языка», является осмысление так называемой практики «пороков».

Согласно Тынянову, идея «пороков», или «отдыхов», в лирическом произведении является общеклассицистической. Упоминание о том, что «в

---

[1] *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 227–252.

[2] Кейс Верхейл возводит эту особенность стиля Бродского к практике «словесной выдумки (wit)» английских поэтов-метафизиков, см. *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. С. 86. Верхейл также отмечает «риторическую усложненность <…> пространных стихотворений» Бродского (с. 43–44), совмещение в них «упрямства <…> и словоохотливости» (с. 106), называет Бродского «поэтом завлекающего словесного гула» (с. 142), а его жизненную и поэтическую стратегии – «вокальным явлением» (с. 174); в конечном итоге чтение Бродским своих стихов исследователь прямо называет «торжественным» (с. 180).

высоких замыслах паденье благородно», можно найти еще у Буало. Классицистическая ода мыслилась не как «совершенная равность» эстетического факта, а как «красота с пороками», то есть текст, построенный на чередовании всплесков красноречия («откровений») и нейтральных мест, призванных подготовить читателя (слушателя) к этим всплескам и служить «приглашением к отдыху». Таким путем в длинном тексте достигалось семантическое и эвфоническое разнообразие, основанное на идее вариации и повтора. Практика «пороков» была широко распространена в среде русских классицистов и нашла дальнейшее развитие в рядах архаистов и шишковцев. В традиции высокой лирики поэтика «пороков» воспринималась не только как композиционный прием, но и как стилистическая практика. Пропагандируется «шероховатость» поэтического слова, его самодовлеющая ценность в противовес семантической точности карамзинистов. На этом основание резкое разграничение получила поэзия, своими «подъемами» и «падениями» отражающая тонкость человеческих чувств, и проза, точно и ровно отражающая течение обыденной жизни[1].

Хорошо известны представления Бродского о качественной иерархии литературных родов, где поэзия сравнивается с воздушными войсками, а проза – с пехотой [Т. VI, с. 83]. Принципиальное разделение поэзии и прозы Бродским проводится не на основании формальной структуры, а с точки зрения работы с языковым материалом. Суммируя высказывания Бродского о природе языка, можно утверждать, что именно в поэтическом тексте слово высвобождает максимум своих значений, превращается из коммуникативного в риторическое (акустическое) явление. Одной из главных функций поэтического языка, по Бродскому, является его постоянное расширение, стилистический плюрализм. Стилистические и семантические столкновения признаются Бродским как неотъемлемый элемент поэтической речи, отличающий ее от прозы[2]. Стратегия

[1] *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин / Ю.Н. Тынянов // Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1969. – С. 92–94.

[2] Это отмечает и И.А. Снегирев, приводя анализ рецепции Бродским стиля Донна и Державина; так, Бродский говорит о «стилистической шероховатости» Донна и пользуется тем же словом для характеристики стиля русской поэзии XVIII века. Снегирев прямо возводит прием Бродского, заключающийся в употреблении в близком контексте «слов неравно высоких», к державинской поэтике нарушения автоматизма восприятия, см. *Снегирев И.А.* Донн и Державин в восприятии И. Бродского / И.А. Снегирев // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 4. – С. 155. Однако исследователь не соотносит эти особенности поэтики Бродского с практикой «пороков»,

чередования у Бродского распространяется в том числе и на строки: «слабые» строки подготавливают восприятие «более важных мест»[1]; и стилистические, и «стиховые» установки Бродского прямо соотносятся с тактикой «пороков»[2].

Но наиболее плодотворным представляется сопоставление классицистической идеи о «подъемах» и «спадах» с воззрениями Бродского на композицию поэтического текста, которая, как мы писали выше, являет собой трехчастное образование: «экспозиция – взрыв – чистый лиризм». Ввиду выявленной нами особенности композиции «большого стихотворения», заключающейся в «центробежной цикличности» и повторяемости, эта модель развития лирического сюжета мыслится Бродским как своеобразный структурный «фрактал», организующий композицию как целого текста, так и его частей.

Бродский называет «взрывами» множество структурных элементов в одном тексте: неожиданный анжамбеман, наиболее точное слово, семантически нагруженную паузу и др.: под «взрывом» и «повышением тона» поэт имеет в виду определенное риторическое воздействие. После «взрыва» лирический сюжет переходит на качественно новый уровень, повинуясь «центробежной» силе. Многократное повторение подобной структуры и образует композицию «большого стихотворения».

Таким образом, трехчастность как принцип композиции прежде всего относится к области «поэтического красноречия», где стиль и структура стихотворения взаимообусловлены. Этот принцип реализуется регулярно и вкупе с приемами мотивно-тематического повтора и стилистической избыточностью согласуется с классицистической практикой «подъемов» и «спадов» в объемном поэтическом тесте. Установка Бродского на классицистическую поэтику сообщает «большим стихотворениям» языковую цельность риторического

реализующейся не только на уровне стиля, но и на уровне композиции, организующей большой стихотворный объем.

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 81.

[2] Эта тактика реализуется Бродским и на уровне ритмико-метрической организации текста, чтобы избежать «инерции просодии» [Т. V, с. 74]. Прежде всего это характерно для стихов эмигрантского периода Бродского. О композиционной взаимообусловленности мотивно-образной и ритмической вариаций в «большом стихотворении» «Назидание» (1987) см. нашу статью: *Азаренков А.А.* Ритмико-композиционное единство «больших стихотворений» Бродского: алгоритм анализа (на примере стихотворения «Назидание»). Статья первая / А.А. Азаренков // Изв. Смоленского гос. университета. – 2016. – № 1(33). – С. 45–51, а также Главу III настоящей работы.

высказывания. Разумеется, мы говорим лишь о частичном перенесении одного конструктивного одического принципа на поэтику «больших стихотворений», опираясь на мысли самого Бродского о природе поэтической композиции, языке и историко-литературных механизмах наследования. В случае «одизма» «больших стихотворений» речь идет, скорее, не о закономерностях литературного процесса, а о сознательном синтезе со стороны Бродского элементов архаичной поэтики, их коренной переработке, «следующем шаге».

На основе высказываний поэтов-современников, образующих литературный контекст творческого развития Бродского начала 60-х годов (время появления первых «больших стихотворений»), можно сформировать более точную картину относительно предпосылок возникновения большой поэтической формы в творчестве Бродского и возможных путей влияния.

1.3. Литературный контекст возникновения «больших стихотворений»

Усилия Бродского по синтезированию формы «больших стихотворений» современниками воспринимались как однозначно новаторские. В тех литературных кругах Ленинграда, в которых вращался Бродский, по словам Евгения Рейна, «…не умели так писать. Кроме Бродского, написать никто их [“большие стихотворения”] не мог»[1]. Влияние «ахматовской школы» с этой точки зрения тоже можно исключить. Д.В. Бобышев в «Ахматовских сиротах» пишет, что Ахматова своих воспитанников призывала к краткости, «пока ее окончательно не “переубедил” Бродский своими длиннейшими поэмами»[2]. Говоря об Ахматовой, Бродский признавался: «Это не та поэзия, которая меня интересует»[3].

Значит, Бродский развивал, точнее, диалектически отталкивался от некой традиции. Здесь в первую очередь необходимо назвать Баратынского, со стихами которого Бродский познакомился в 1959 году, то есть как минимум за два года до того, как в его творчестве стали появляться первые большие формы (одним из

[1] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 16.
[2] *Бобышев Д.В.* Ахматовские сироты / Д.В. Бобышев // Русская мысль. – 1984. – № 3507 – С. 8–9.
[3] *Полухина В.П.* Ахматова и Бродский (к проблеме притяжений и отталкиваний) / В.П. Полухина // Ахматовский сборник. – Париж, 1989. – С. 143

ключевых событий в своей жизни Бродский считал покупку в геологической экспедиции томика Баратынского[1]). Особенно Бродский ценил стихотворение «Осень», строфически организованный текст в 160 стихов. Бродский отмечал и другие объемные тексты Баратынского, например, «Дядьке-итальянцу», «Недоносок», «Бокал»[2]. Анатолий Найман говорил, насколько для него и для Бродского в молодости были важны стихи Баратынского, при этом проводя параллель со стихотворением тридцатипятилетнего Бродского «Осенний крик ястреба» (1975), называя этот текст «вариацией на тему “Осени” Баратынского»[3].

Стоит отметить влияние на раннего Бродского и пушкинской поэмной традиции. В 1961 году появляются первые известные, законченные и ныне опубликованные опыты Бродского по созданию большой поэтической формы: не имеющее авторской жанровой атрибуции стихотворение «Три главы» [Т. I, с. 37–39], поэма в трех главах «Гость» [Т. I, с. 40–43], поэма в трех частях «Петербуржский роман» [Т. I, с. 48-67] и «поэма-мистерия» «Шествие» [Т. I, с. 79–132]. Показательно стремление Бродского обозначать свои первые объемные произведения именно как «поэмы», хотя для этого не всегда есть формальные основания, как и в случае с «Зофьей» (1962) [Т. I, с. 149–167], написанной год спустя. Яков Гордин видит в образах, персонажах, ритмике и настроении многих этих «поэм» явное влиянии Пушкина и блоковского «Возмездия»[4].

Обращает на себя внимание и разделение рассматриваемых текстов на три части (кроме двухчастного деления «Шествия» и «Зофьи»; впрочем, «Шествие» имеет усложненную структуру, включающую 42 «главы-сцены», а две главы «Зофьи» оканчиваются отдельно стоящим «Криком» маятника). В связи с выявленной нами в поэтологии Бродского трехчастной природой поэтической композиции можно предположить, что еще в самом раннем творчестве Бродский

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 86.

[2] Там же. С. 555. В интервью Соломону Волкову Бродский называет длинное стихотворение Баратынского «Запустение» «лучшим стихотворением русской поэзии» (*Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 229). Важность «Запустения» для раннего «большого стихотворения» «От окраины к центру» (1962) и для «поэтического мифа» Бродского в целом уже не раз отмечалась исследователями, см. *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 164.

[3] *Полухина В.* Бродский глазами современников. С. 37.

[4] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 198.

не только закладывал основы формы «больших стихотворений», переосмысляя классические традиции, но и определял фундаментальные принципы своей поэтики. Это соотносится с общим представлением современников о формировании основных для Бродского приемов; Лев Лосев заявляет: «Бродский как поэт и человек сформировался достаточно рано. Он просто развивает идеи, содержащиеся уже в юношеских стихах»[1]; Анатолий Найман соглашается с этой мыслью и также считает, что «к 1965 году Бродский, в общем, написал все»[2]; Яков Гордин говорит, что основные тенденции позднего творчества Бродского «в каком-то виде были намечены в первые годы работы»[3] и т.д.

Параллель с пушкинской традицией может быть продолжена. В поздний период творчества Пушкиным был написан ряд больших непоэмных текстов, таких как «Езерский», «Когда владыка ассирийский», «Альфонс садится на коня», «Странник», называемых Гординым «большими поэтическими отрывками». Гордин утверждает, что «Бродский осознанно или полуосознанно идет тем же путем»[4]. Отметим, что различий между этими текстами Пушкина и «большими стихотворениями» Бродского гораздо больше, чем сходства. Все перечисленные пушкинские стихотворения имеют вполне восстанавливаемую фабулу. «Езерский» написан онегинской строфой и потому существует в рамках мощной повествовательной традиции. Однако в «Езерском» Пушкин использует прием прерванной фабулы, все больше отвлекаясь по ходу стихотворения, что создает комический эффект. Сходным приемом пользуется и Бродский в своих первых поэмах. «Все мы <…> продолжаем писать “Евгения Онегина”», – сказал однажды Бродский[5]. Александр Кушнер усматривал связь Бродского с пушкинской поэтикой там, где «он обращается к повествовательному стиху, стиху-рассказу»[6], имея в виду редкие для Бродского ранние фабульные тексты.

Очевидно, самыми важными источниками для создания формы «больших стихотворений», как уже отмечалось выше, Бродскому послужили барочно-

[1] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 47.
[2] Там же. С. 37.
[3] Там же. С. 63.
[4] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 228.
[5] *Бродский И.* Книга интервью. С. 157.
[6] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 143.

классицистическая русская традиция и творчество английских поэтов-метафизиков. Друг поэта А.Я. Сергеев писал, что Бродский «любил идею оды, длинного стихотворения, ему нужны были их полнозвучие, громогласность, он сам так писал»[1]. Английская метафизическая традиция, возможно, повлияла на представления Бродского о композиционной роли развертывания метафоры, а также на строфическую организацию «больших стихотворений»; так, в одном из интервью Соломону Волкову Бродский говорил, что ключевую роль в этом процессе сыграло посредничество Ахматовой, призывавшей для каждой поэмы «придумывать свою строфу – вот как англичане это делают»[2]. В интервью Бродский также неоднократно подчеркивает, что «идее строфы» научился у Донна[3], переводами которого поэт активно занимался, начиная с норенского периода. Работу по переводу поэтов-метафизиков Бродский не прекращал вплоть до своего отъезда из страны и, как отмечают многие исследователи, в этом преуспел, найдя в русской поэзии сходную по принципам построения текста традицию – ломоносовское «сопряжение далековатых идей»[4]. По мнению Бродского, в русской литературе метафизической традиции наиболее близок классицизм, особенно творчество Державина[5]. Называя Тредиаковского и Кантемира «наследниками английской метафизики»[6], Бродский приводит важнейшие для себя влияния в стройную систему.

Неожиданным возможным источником формы «больших стихотворений» для Бродского выступает творчество Лермонтова. Комментируя его стихи, Бродский близко подходит к трактовке композиции собственных «больших стихотворений»: «стих приходил к нему приливами, <…> что объясняет склонность поэта к длинным стихотворениям и поэмам» [Т. VII, с. 105]. Я.А. Гордин отмечает близость мотивных интенций ранних «больших

---

[1] *Сергеев А.Я.* Omnibus. С. 431.
[2] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 233
[3] *Бродский И.* Книга интервью. С. 126, с. 163. Молодого Бродского также поражала «центробежная сила» стихов Донна (Там же. С. 555).
[4] *Кружков Г.М.* «Героический куплет» в передаче И. Бродского (по стихотворениям Донна «Шторм» и «Элегия на смерть леди Маркхэм») / Г.М. Кружков // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы междунар. науч.-исслед. конф. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ; МИРС, 2010. – С. 114.
[5] *Бродский И.* Книга интервью. С. 38.
[6] Там же. С. 554.

стихотворений» и творчества Лермонтова, исходя из реализации мотива движения вверх, поэтического «движения души»[1]. В позднем творчестве Бродского Гордин также усматривает существенные структурные переклички с поэзией Лермонтова (ср. «большое стихотворение» «Облака» (1989) [Т. IV, с. 66–68], называемое Гординым «сложным вариантом лермонтовских “Туч”»[2]; отметим, однако, что в последнем случае речь, скорее, идет о явлении другого порядка – приспособлении мотивной структуры очевидного подтекста (мотив изгнанничества) к предикативной направленности «большого стихотворения», значительно превосходящего лермонтовскую миниатюру. Множество аналогичных примеров мы приводим во второй главе настоящей работы).

Несмотря на то, что «большие стихотворения» Бродского часто сравнивают с речевым «потоком», где смысл слов отступает перед их напором (точка зрения Гордина, ставшая традиционной[3]), желание поэта планировать и структурировать свои объемные тексты обозначилось задолго до знакомства с логическими построениями метафизиков. Есть свидетельства о том, как Бродский читал друзьям незаконченные «большие стихотворения»: сначала декламировал написанные фрагменты, остальное подробно рассказывал[4]. Ольга Седакова, говоря о «больших стихотворениях» Бродского, особо указывает на их сложную строфику как организующее начало, называя это «этосом формы»: «За мимикрией разрушения, за перечислительностью чувствуется сильная воля, этос»[5]. Елена Шварц, чья просодия основывается, как она говорит, на «перебивчатом ритме», длинные вещи Бродского считает «однообразными» и «безумно накрученными», в то же время отмечая «холодность и рациональность» их поэтики[6]. Таким образом, даже далекие в творческом плане от Бродского поэты признавали за его

[1] *Гордин Я.А*. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 234.
[2] Там же. С. 247.
[3] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 199. Возможно, решающую роль в рецепции ранних «больших стихотворений» Бродского как «словесного потока» сыграла и специфическая манера чтения автором своих стихов. Гордин вспоминает, что от «интонационной интенсивности [этих стихов – А.А.] слушателям становилось физически дурно». Там же. С. 20.
[4] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 90.
[5] Там же. С. 217–218.
[6] Там же. С. 207.

ранними «большими стихотворениями» нечто большее, чем просто «поток», а именно идею четко продуманной композиции.

Кроме английского барокко, русского классицизма, некоторых текстов Баратынского, Пушкина и Лермонтова, влияние на складывание поэтики «больших стихотворений» могли оказать и поэты русского модернизма, особенно Цветаева, на примере стихотворений которой Бродский позднее и высказывал свои соображения о композиции поэтического текста. Со списками цветаевских стихотворений и поэм Бродский познакомился достаточно рано, и уже в период создания первых своих «больших стихотворений» он пишет тексты, композиционно и образно перекликающиеся с цветаевскими[1]. В это время двадцатилетний Бродский, по собственному признанию, работает по принципу состязательности с великими поэтами, рассматривая поэзию как соревнование, «где тебе нужно занять какое-то место»; там же Бродский говорит, что пытался писать «цветаевские» стихотворения и в первую очередь интересовался «проблемами технического порядка», однако решил «не связываться» с этой поэтикой[2]. Формальное влияние поэтики Цветаевой на Бродского, по мнению Кушнера, заметно с точки зрения запутанного построения фразы, частотности и радикальности синтаксических переносов и «насилия над языком»[3]. Позднейшая рационализация Бродским своих представлений о поэтической композиции так или иначе соотносится с рецепцией поэтом некоторых формул цветаевских стихов[4], но не их глубинной структуры.

Складывающаяся еще до ссылки поэтика «больших стихотворений» в 1964–1965 годах автоматизируется и теоретически осмысляется самим поэтом, окончательно закрепляясь в постссылочный период. Глубокое знакомство ссыльного Бродского с оригиналами современной американской поэзии, представляется, коренным образом не влияло на выработанную ранее и

---

[1] См. статью *Мищенко Е.В.* И. Бродский и М. Цветаева: уроки композиции / Е.В. Мищенко // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы междунар. науч.-исслед. конф. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ; МИРС, 2010. – С. 37–41.

[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 570–571.

[3] *Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 112.

[4] Ср. излюбленные Бродским строки Цветаевой: «Поэт – издалека заводит речь. / Поэта – далеко заводит речь». В случае с поэтологией Бродского мы отмечаем актуализацию в этой цветаевской мысли прямой глагольной семантики в отношении метафизической категории пространства; как мы показали выше, и язык, и композиция стихотворения воспринимаются Бродским в значении пространственной протяженности, «длины».

многократно апробированную форму[1]. Речь прежде всего идет о развитии конкретных образов или философских категорий (например, оденовской мысли о «языке, боготворимом временем» [Т. V, с. 260]) или идее «усложненной строфы»[2]. Чеслав Милош пишет, что Бродский «в экспериментах с поэтическими жанрами – одой, лирическим стихотворением, элегией, поэмой – напоминает Одена»[3]. Большие «элегии» и «оды» Бродский писал еще до знакомства с поэтикой Одена[4], однако важна сама стратегия молодого поэта – оставаться новатором внутри некой традиции.

Таким образом, в раннем творчестве Бродского можно наблюдать своеобразное соседство двух способов организации большого объема поэтического текста: «пушкинского» поэмного и «державинского» одического.

Первый предполагает наличие фабулы, системы персонажей, установку на диалогическую организацию речи и драматургические эффекты; эта условная линия, начатая с первых опытов по созданию поэм 1961 года, на наш взгляд, включает в себя такие стихи, как «Шествие» (1961), «Зофья» (1962), «Исаак и Авраам» (1963), «Остановка в пустыне» (1966) и позже – «Горбунов и Горчаков» (1968) и «Посвящается Ялте» (1969), тексты, отмеченные уже более широким спектром влияний[5], в том числе и иноязычных. Элементы подобной поэтики будут мало актуальны для «больших стихотворений» Бродского американского периода (исключение составляют «Новый Жюль Верн» (1976), построенный на чередовании повествовательных и лирических фрагментов, «Развивая Платона» (1976) и отчасти «Колыбельная Трескового мыса» (1975)); возвращение к повествованию и персонажно-диалогической системе наметится в поздних

---

[1] Более того, именно в русской поэтической традиции, в противовес западной, Бродский усматривает «нравственную чистоту», соотносимую поэтом с «приверженностью к классическим формам без всякого ущерба для содержания» [Т. V, с. 105]. Американская же поэзия, по Бродскому, «страдает недомоганием формы», см. *Бродский И.* Книга интервью. С. 661. Отметим в этой связи абсолютно классицистический пафос этих мыслей поэта.

[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 645.

[3] *Милош Ч.* Борьба с удушьем / Ч. Милош // Иосиф Бродский: труды и дни / М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. – С. 238.

[4] Бродский говорит, что в молодости «увлекался жанром элегии» как «попыткой автопортрета», но знакомство с элегиями Одена позднее переменило отношение поэта к этому жанру. Другими словами, оденовское влияние отмечается Бродским на уровне «спокойного, бесстрастного отношения к чувству», но не на уровне формального эксперимента [Т. V, с. 258–259]. И более прямо: «Назовите это влиянием. Я называю это сродством» [Т. VI, с. 394].

[5] В качестве важнейших подтекстов Л.В. Лосев отмечает рассказ Акутагавы и стихотворные новеллы Кузмина, см. *Лосев Л.В.* Солженицын и Бродский как соседи / Л.В. Лосев. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 467.

объемных текстах Бродского, таких как «Вертумн» (1990), «Каппадокия» (1992), «Театральное» (1993–1995), «Посвящается Пиранези» (1995), находящихся в соседстве с чисто лирическими «большими стихотворениями».

Другая, гораздо более богатая традиция «больших стихотворений» предполагает отказ от явных повествовательных ресурсов и другие средства организации композиции, которые будут рассмотрены нами во второй главе. В раннем творчестве Бродского появляются объемные тексты, построенные на явном совмещении нарративного и итеративного дискурсов («Холмы» (1962), «Большая элегия Джону Донну» (1963)), что является отражением «борьбы» и взаимовлияния повествовательного и лирического начал в «больших стихотворениях» Бродского. Воздействие лирических композиционных механизмов проявляется уже в первых поэмах Бродского, актуализирующих приемы повтора. Поэтому и «поэмы», и ранние «большие стихотворения» Бродского находятся в едином гипертекстовом поле: черпая из разных источников, они обогащают поэтику друг друга, приводя к синтезированию особого формата объемного поэтического текста.

1.4. Выводы к главе I

Бродский рассматривает объем поэтического текста как важнейшую категорию поэтики. В поэтологии Бродского длина стихотворного высказывания напрямую связана с представлениями поэта о назначении языка и природе композиции. Другими словами, форма «больших стихотворений» в эстетике Бродского занимает центральное положение. Исходя из анализа теоретических установок поэта, можно сделать вывод, что именно в «больших стихотворениях» в полной мере реализуются магистральные для Бродского категории поэтики.

При анализе поэтологии Бродского мы выделяем несколько ключевых для понимания «больших стихотворений» характеристик: композиция как движение свободных мотивов, основанное на приемах вариации и повтора; существование мотивно-тематической и образной систем сразу на нескольких уровнях

семантического обобщения (включая и образ лирического субъекта); конструктивная роль организации художественного пространства и инварианта перемещения в пространстве, понимаемого как «вертикаль» поэтического текста; авторефлексивность и метатекстуальность, выражающаяся в использовании ресурсов предикативной полисемии[1]; установка на структурную автоцитацию и гипертекстуальное прочтение «больших стихотворений».

Основные концепции Бродского-теоретика, относящиеся к композиции «большого стихотворения» («центробежность», «следующий шаг», обуславливающая семантику текста регулярная строфическая повторяемость, практика «эвфонических взрывов», «красноречие»), во многом соотносятся с чертами классицистической поэтики оды, в том числе и с таким приемом нефабульной организации большого поэтического объема, как метод «подъемов» и «отдыхов». Однако Бродский лишь частично наследует эстетическим установкам классицизма; «большие стихотворения» не являются прямым продолжением классических жанров, равно как и не становятся новым жанром русскоязычной поэзии; уместнее говорить о форматах оды, элегии, эклоги и проч., которые по-своему переосмысляются Бродским, в том числе и в категориях объема.

Поэтика «больших стихотворений», имея многообразные источники как в отечественной, так и в зарубежной литературе разных эпох, является новаторской для той литературной среды, в которой формировался Бродский. Прежде всего это касается приемов синтеза повествовательного и лирического начал в пределах объемного поэтического текста (что позднее отрефлексировано самим поэтом). Поэтому наиболее продуктивным представляется анализ мотивной структуры «больших стихотворений», выявление устойчивых композиционных механизмов развития лирического сюжета, установка корреляции между длиной текста и особенностями его предикативной организации.

---

[1] При анализе мотивной структуры «больших стихотворений» мы отмечаем ключевую роль приема игры на многозначности предикативной семантики (см. вторую главу); как мы показали выше, этот же принцип является конструктивным и для поэтологической системы Бродского, где «движение души», движение в пространстве и движение поэтической композиции – одно и то же движение (выражение «идеограммного» характера лирического сознания).

ГЛАВА II. КОМПОЗИЦИЯ «БОЛЬШИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» БРОДСКОГО: ПРИНЦИП ЛЕЙТМОТИВНОГО РАЗВЕРТЫВАНИЯ ИНВАРИАНТА

2.1. Доэмигрантский период (1962–1971 годы): формирование лейтмотивной поэтики «больших стихотворений»

Согласно выводам предыдущей главы, в своей поэтологической теории Бродский провозглашает концепцию лирической последовательности, при которой на первое место выступает логика сопряжения частей: композиция поэтического текста характеризуется движением свободных мотивов взамен фабульности.

В данной главе мы ставим цель выявить особенности функционирования мотивной структуры «больших стихотворений» Бродского. Кейс Верхейл призывает рассматривать тексты Бродского не как «ряд случайных, зависящих от внешних стимулов импрессий», а как последовательно-строфическое развитие «одной линии идей»[1]. В другом месте он говорит о том, что стихотворения Бродского могут быть «целиком основаны на каком-то одном мотиве, в котором по ходу дела обнаруживаются все новые и новые смыслы»[2], имея в виду, что лейтмотивная вариация изначального инварианта обеспечивает целостность поэтического текста. Этот общий мотив как бы входит в структуру большинства значимых образов стихотворения, придавая им функциональное родство друг с другом и тем самым сообщая смысловую цельность «большому стихотворению»; то, что другой исследователь Бродского, М.Б. Крепс, называл «смысловой лесенкой», «плавным переходом от одной мысли к другой» и «живой временной и причинно-следственной гармонией»[3]. Крепс отдельно отмечает лейтмотивность

[1] *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. С. 165.
[2] Там же. С. 87.
[3] *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского: монография. С. 44.

как важнейшую черту поэтики Бродского, имея в виду, скорее, тематический повтор (последовательную разработку в большинстве текстов Бродского таких категорий, как Время, Пространство, Смерть и проч.[1]). Поэтому, прежде чем перейти к анализу «больших стихотворений» Бродского, оговорим некоторые методологические положения.

За общее свойство мотива мы признаем предикативность, которая может быть выражена эксплицитно или имплицитно. В первом случае мы говорим о глагольных формах и отглагольных образованиях, во втором – о более широком охвате языковых единиц, в которых можно выделить соответствующую предикативную сему.

Так, например, мотивный инвариант «распад», помимо глагольных форм, каждая из которых выражает один из его вариантов (*«рвет», «щиплет», «разбитый в прах»*), в том же тексте может быть выделен и как предикативная характеристика образа (*«пилорама», «разлука»*), и как состояние образа (*«осколки», «черепки», «развалины»*). В последнем случае дополнительную значимость приобретает грамматика (категория множественного числа). Однако большее внимание мы будем традиционно уделять глагольной семантике.

Разумеется, любой стихотворный текст, особенно объемный, включает в себя целое множество мотивов. Объектом нашего внимания в данной части работы являются именно инвариантные, семантически обобщенные мотивы, а также принцип их лейтмотивного развертывания. Изначально заданный в поэтической картине мира мотивный инвариант реализуется в «большом стихотворении» множеством своих вариантов, то есть имеет место маркированный повтор предикативной семантики, частота которого и отличает подобную мотивную стратегию от общеязыковых установок.

Под вариацией мотива мы понимаем незначительные колебания в семантике действия (или состояния), небольшой сдвиг в лексическом значении предиката в рамках единого семантического поля. Выделяя инвариант, условную

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

«начальную форму» группы мотивов, мы находим наиболее общую и значимую для них сему.

Таким образом, мы предполагаем, что мотивную структуру «большого стихотворения» организует реализация мотивного инварианта в семантически близких вариативных формах: «веерное» развитие событийности взамен фабульной последовательности.

Обратимся к анализу мотивной структуры «больших стихотворений». В основу нашего исследования положен диахронический принцип, чтобы очертить вектор эволюции мотивной поэтики «больших стихотворений» Бродского. С другой стороны, наблюдая определенную автоматизацию приема, мы будем прибегать к сравнению и классификации текстов, относящихся к разным периодам творчества поэта, с целью выявления и моделирования закономерностей их композиционного строения.

Самые ранние опыты молодого Бродского по созданию большой поэтической формы несут отпечаток повествовательной поэзии, традиции эпической поэмы или романа в стихах[1]. Но уже в стихотворении **«Холмы»** 1962 года [Т. I, с. 213–218] использован композиционный прием совмещения «балладного»[2] повествования (первая половина текста) и лирической рефлексии (вторая половина). В написанной примерно в то же время поэме[3] **«Зофья»** [Т. I, с. 149–167] внешняя повествовательная канва едва прослеживается, постоянно прерывается суггестивным образно-ритмическим нагнетанием, которое в завершающей части поэмы находит выражение в образе раскачивающегося маятника; большую роль играет усиление приемов анафоры и синтаксического параллелизма. «Зофья» и вторая часть «Холмов», на наш взгляд, обретают цельность в первую очередь благодаря тотальности синтаксического повтора, обусловленного в том числе инерцией ритмико-метрической структуры; повтор лексический в этом случает мыслится как следствие метрико-синтаксической воспроизводимости целых блоков текста. Но уже в этих произведениях Бродский

[1] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 198.
[2] *Жигачева М.В.* Баллада в раннем творчестве Иосифа Бродского / М.В. Жигачева // Вестн. Московского университета. – Серия 9: Филология. – 1992. – № 4. – С. 52.
[3] Жанровая атрибуция – авторская.

использует приемы, которые разовьет и автоматизирует позже в других «больших стихотворениях»: сопоставление нескольких разных тематических рядов на протяжении всего текста; «реестровое» перечисление; мотивная вариация как средство движения лирического сюжета; приемы деиндивидуализации лирического субъекта; вывод системы образов на обобщенный (христианско-мифологический) уровень; тяготение к «рамочной» организации текста (строфическое и гиперстрофическое деление, заголовочный комплекс).

Первым текстом, воплотившим все эти принципы, стало «большое стихотворение» **«От окраины к центру»** (1962) [Т. I, с. 201–204]. Лирический сюжет стихотворения становится итогом развертывания семантики мотивного инварианта перемещения в пространстве со значением ухода.

Ускользание жизни и времени характеризуется мотивными вариантами все ускоряющегося движения, разлуки, относящимися как к самому лирическому субъекту, так и к иным элементам системы образов. Перечислим по порядку: *«закат / гонит вдаль огневые полотна»,* годы «*промчались», «несутся борзые», «пропадая в дыму редколесья, / вылетает такси», «не столкнуться», «не может обратно вернуться», «уходим», «разбегаемся», «мы все потеряем, / отбегая навек», «бежит <…> Ева», «стремительна жизнь», «машины летят», «я <…> бежал пустырями», «кто-то вечно идет», «нет для зимы возвращения», «остается <…> проходить», «отстать», «обгонять», «спешим», «проплыванье баржи», «с описанием утрат», «я никуда не вернулся», «я иду, тороплюсь, обгоняю», «без отчизны остался», «не вернусь».* Сюда стоит добавить предикативные характеристики таких повторяющихся образов, как *«пароход», «трамвай», «гудки поездные», «такси», «машины», «баржи», «борзые».*

Логика развития мотивного инварианта требует его инвертирования, внедрения в текст мотивов остановки движения, возвращения, встречи: *«я вновь посетил», «мы встретились», «приветствует нас», «прижимая к лицу», «встреча»* (2 раза)*, «смерть нас <…> собирает», «нету разлук»* (2 раза)*, «обнимает за плечи», «мы все вместе стоим», «обвивается змей», «ни с кем не расстался», «я вернусь».* Здесь также значимы временные отношения (*«вновь»,*

«опять», «вечно») и предикативные характеристики таких подчеркнуто статичных образов, как *«кирпичные ограды», «труба комбината» («трубы предместий»), «растенье», «остановка»* и проч.

«Тезис» и «антитезис» мотивного инварианта организует главные смысловые дихотомии стихотворения: «жизнь/смерть», «рай/ад», «душа/плоть», «дом/бездомность». Ключевыми, на наш взгляд, здесь являются образы рая и ада, многократно воспроизводимые в тексте.

О рае сказано следующее: *«парадиз», «аркадия», «рай»* (3 раза). Ассоциативно к «райской» семантике отсылают такие образы, как *«младенческие лары», «золотой диксиленд»*, *«дорогая страна»*. Внутренний адресат стихотворения (попеременно – возлюбленная, юность, душа, *«чья-то тень»*) назван *«прекрасным»* и *«бесплотным»*; упоминается сцена соблазнения Евы змием. Также в связи с конструированием образа рая стоит учитывать и интенсивные световые характеристики художественного пространства: *«просветлела», «горят ослепительно тысячи окон», «освещенный тремя фонарями», «разливается свет темно-синий»* и проч. Это рай воспоминаний лирического субъекта о собственной юности; для этого пространства-времени характерны мотивы статики, а также связанный с ними образ льда и мотив замерзания (*«по замерзшим холмам»*, *«над холодной блестящей рекою», «ледяная гора», «свет темно-синий»*).

О наличии образа ада можно судить по следующим характеристикам: *«каменноугольный дым» («в дыму редколесья»), «в ярко-красном кашне <…> ты стоишь», «огневые полотна», «среди красных болот», «темнота»* (6 раз), *«мрак», «ярко-красный Адам», «сиянье <…> клубилось», «ад»*. Для ада характерны мотивы неустанного хаотического движения, распада.

Рай в художественном мире стихотворения «От окраины к центру» приобретает черты абсолютной статики, мертвенности, вертикальной коммуникативной направленности (ср. *«возвышаю свой крик, / чтоб с домами ему не столкнуться»*). Мысль о «Рае-тупике» Бродский много позже разовьет в зрелых стихах и в эссеистике [Т. VII, с. 72]); ад же приобретает черты суетной

жизни, обреченной на вечное горизонтальное движение, чреватое распадом. Яков Гордин называет «движение в пространстве среди хаоса предметов»[1] одним из важнейших мотивов раннего творчества Бродского, часто разворачивающихся в лирический сюжет первых «больших стихотворений», характеризующийся напряженностью между «устремлением ввысь» и «не менее стремительным движением по горизонтали – в вещном мире»[2]. Подобная организация художественного пространства «больших стихотворений» посредством сюжетообразующего инварианта движения будет характерна для абсолютного большинства анализируемых нами в данной части работы текстов.

Бродский синтезирует полюса мотивного инварианта движения/статики (ухода/возвращения) в образе лирического субъекта, называющего себя *«посредником»* и *«чужим»*, который *«вернется – но уже не вернется»*. Субъект не принимает ни одну из крайностей мотивного инварианта (закона, организующего художественный мир стихотворения). Лирический субъект и движется, и не движется, одновременно пребывает в двух взаимоисключающих пространствах рая и ада; он *«не жилец этих мест, / не мертвец, а какой-то посредник»*. Лирическое сознание в полной мере обнаруживает себя как конструктивную силу художественного мира «большого стихотворения».

Эта авторефлексивность – одна из основополагающих, как мы покажем далее, черт поэтики «больших стихотворений» Бродского. С эволюцией творчества поэта лирическое «я» уступит место атрибуции лирического сознания по функции – стихописанию. Авторефлексивный мотив письма станет главной синтезирующей силой, конечной точкой развития инвариантных мотивов и содержанием большинства «больших стихотворений» Бродского.

По схожим моделям развертывания инварианта «движения, бегства, странствия <…> без определенной конечной цели»[3] организуется мотивика таких ранних «больших стихотворений», как **«Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам…»** (1962) [Т. I, с. 210–211], **«Вдоль темно-**

[1] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 231.
[2] Там же. С. 197.
[3] Там же. С. 232.

желтых квартир...» (1963) [Т. I, с. 223–224], и **«Большая элегия Джону Донну»** (1963) [Т. I, с. 231–235]. Обратимся к анализу текстов раннего периода, так или иначе развивающих композиционные находки первых «больших стихотворений»[1].

«Полевая эклога» (1963) [Т. I, с. 276–280] строится вокруг инвариантного мотива движения со значением взлета/погружения, утверждающего вертикальную ориентацию художественного пространства. Лирическая ситуация первой строфы намечает полярность художественной картины мира: стрекоза *«устремляется кверху»*, а ее отражение в деревенском колодце уменьшается и как бы *«пускается ко дну»*. Этот закон раздвоенности, разнонаправленного одновременного движения и задает вектор развития композиции данного стихотворения.

Лирический субъект вслед за отражением стрекозы спускается в колодец на веревке, попадает в своеобразный перевернутый мир и там, в глубине, созерцает своего двойника – изгнанника, скитальца. Отчуждение субъекта от самого себя поддерживается субъектным «ты» и оборотом «тот, кто» вместо лирического «я», а также с помощью определенно-личных и инфинитивных предложений, предполагающих обобщенность опыта субъекта и объекта речи. Таким образом, начало движения семантически пересекается с развертыванием другого ключевого для данного текста мотивного инварианта – распада, характеризующего сущностную раздвоенность самого лирического субъекта, а также художественной картины мира в целом.

В экспозиции стихотворения устанавливаются устойчивые амбивалентные предикативные пары: стрекоза *«устремляется кверху»*, а ее *«отраженье пускается ко дну»*; лирический субъект *«опускается в глубину»,* но веревка в его руках *«вверх уходит»*; по мере спуска субъекта небо над его головой в проеме колодца отдаляется и одновременно приближается в отражении на воде.

Далее мир и лирический субъект распадаются еще сильнее, предикаты разнонаправленного движения контекстуально расходятся друг с другом.

---

[1] Разбор семантики мотива движения и его композиционной роли в ранних стихах Бродского представлен в статье *Рогинский Б.* «Это такая моя сверхидея…» (О ранних стихах И. Бродского) / Б. Рогинский // Звезда. – 2000. – № 5. – С. 99–103.

Движение вниз характерно в основном для лирического субъекта: *«добираясь до дна», «устремиться мизинцем на дно», «проникая поверхность* [воды – А.А.] *на треть»*; движение вверх становится лейтмотивом для многих других образов: *«над грядкой встает», «возвести <…> крышу», «биплан стрекозы / распростер свои крылья», «пернатый певец / распускает все краски убора».* Устанавливающаяся вертикаль, с одной стороны, перенимает символику парения поэтической души: ср. функционирование овеянных традицией образов стрекозы, птицы, осы[1]; с другой стороны, спуск лирического субъекта на дно колодца отмечен признаками телесности[2]: *«ноют суставы предплечий»*, *«ладонь поснует / по грязи»*, *«бедный мозг»* и проч., повторяются темы грязи, ветхости, разрушения, что поддерживает предикативную семантику распада. Таким образом, развертывание мотивного инварианта напрямую связано с дуальной философской проблематикой текста, расщеплением лирического субъекта на две составляющие – «поэтическую», совершающую некое восхождение, и «телесную», которой уготована смертная участь скитальца.

Структура художественного пространства стихотворения усложняется, когда в середине текста образ деревенского колодца по созвучию переходит в образ петербургского «дома-колодца» (реализация приема языковой ассоциации), а колодезная вода превращается в *«половодье»*. В этой связи не случайно появление имени Назона (Овидия), автора знаменитых «Метаморфоз», поэмы, содержанием которой является постоянное превращение и перетекание форм друг в друга; другим ближайшим подтекстом для «Полевой эклоги» выступают овидиевские «Скорбные элегии», повествующие о судьбе поэта-изгнанника, чей

---

[1] *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. С. 89–90.

[2] Интерпретация мотива отчуждения от самого себя как реализации распада между поэтическим сознанием и уязвимым телом была разработана в статьях В.П. Полухиной: «Сделав “шаг в сторону от собственного тела” <…>, автор становится объектом самоанализа и с большой долей профессионализма анатомирует собственное тело» (*Полухина В.П.* Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 62). Также Полухиной предпринята попытка классификации поэтических двойников в художественном мире Бродского (см. статью *Полухина В.П.* Больше одного: двойники в поэтическом мире Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 70–88). Мы опираемся на выводы исследовательницы, касающиеся важности для поэта мотивной стратегии двойничества, применяя их к композиции «больших стихотворений» и рассматривая ее как выражение более обширного круга предикативных значений – инвариантного мотива распада.

образ в культуре был для Бродского невероятно важен[1]. Интертекстуально образ Овидия, *«проклинающего ропот»* волн, развивает предикативную семантику движения в значении изгнания.

Во второй половине стихотворения мотивный инвариант движения реализуется в мотивах бесприютного скитания (неотъемлемым «спутником» здесь выступает мотив расставания), а также в противоположных предикатах статики: *«распростившийся», «изгнанник с собой / все уносит»* (*«уносит»* – 3 раза)*, «не оставит», «страх <…> носит», «ветер, несущий проклятья, / подгоняет, толкая его», «пловец, / рассекающий грудью озера», «бредет», «от всякой прогулки вдвоем <…> застрахован», «круги растворяются, тают», «бродит с сумою»*; инверсия мотива: *«не сдвинет с решенья», «отраженье <…> лежит без движенья», «заморозь и куски раскроши», «пейзаж / неподвижно глядит», «весы / замирают», «замри»*.

Лейтмотивная вариация изначально заданного мотива разнонаправленного движения (а также мотива раздвоения, распада как такового) является конструктивным принципом развертывания лирического сюжета. Кроме того, инварианты движения и распада обнаруживают амбивалентную, конфликтную природу и находят разрешение в образе лирического субъекта-поэта, сложностью своей структуры примиряющего противоречия. Он погружен в себя и прозябает в статике на дне колодца, ассоциируемого с образом несвободной отчизны; с другой стороны, его «поэтическая душа»[2], подобно стрекозе или *«пернатому певцу»*, витает на свободе.

Авторефлексивный мотив поэтического творчества в «Полевой эклоге» не назван прямо (кроме, возможно, предостережения лирического субъекта самому

---

[1] *Ичин К.* Бродский и Овидий / К. Ичин // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 227–249.

[2] Бродский-теоретик рано стал говорить о «движении души» как о композиционном принципе, «связывающем строфы» (см. письмо Якову Гордину от 13 июля 1965 года: *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 28). Проведенный нами анализ лирики и поэтологии Бродского позволяет увидеть в «движении души» не просто условно-риторическую формулу, но один из вариантов реализации мотива движения как такового: вертикальное перемещение поэтического двойника лирического субъекта («души», «тени», «призрака», «отражения» и проч.), мотив поэтического восхождения. В сознании Бродского понятия «приема» и «движения души» отождествлялись: «Цель всех этих приемов – или: движений души – избавить свою речь от поэтической априорности» (о «Новогоднем» Цветаевой) [Т. V, с. 161]. Таким образом, «движение души» для Бродского – это этико-эстетическая категория, ср. высказывание об Ахматовой: «Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение, потому что в ее присутствии ты как бы отказывался от себя» (*Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 256).

себе *«не сбиться в сравненьях с пути»*). Само же понимание поэтического акта как одновременного движения вверх и вниз характерно для Бродского-теоретика, устанавливающего прямую связь между степенью подъема поэтической мысли и уровнем «спуска» стихотворения по бумаге [Т. VI, с. 277]. Другими словами, в рассматриваемом стихотворении мы, возможно, наблюдаем рефлексию лирического сознания относительно формы «большого стихотворения»: лирический субъект все глубже погружается в *«колодец»* и все выше восходит в своем поэтическом видении; «большое стихотворение» все ниже спускается по бумаге и все больше обогащается новыми смыслами. То есть итогом развертывания мотива движения в «Полевой эклоге» на глубинном уровне становится осмысление лирическим сознанием принципов композиции конструируемого им текста.

Метафора «текст-колодец» открывает череду авторефлексивных тропов, характерных для более поздних «больших стихотворений»: так, *«башней слов»* называет субъект-поэт стихотворение **«Разговор с небожителем»** (1970) [Т. II, с. 361–367]; Михаилом Крепсом отмечено родство трехчастной архитектоники **«Пенья без музыки»** (1970) [Т. II, с. 384–391] и центрального образа «недостроенного» треугольника[1], разрабатываемого в тексте; в конце стихотворения **«Бабочка»** (1972) [Т. III, с. 20–24], чьи строфы, как уже не раз отмечалось исследователями, графически уподоблены телу этого насекомого[2], говорится о *«тучах»* бабочек, что ассоциативно отсылает и к внушительному количеству предыдущих строф, и т.д. «Большие стихотворения» Бродского доссылочного периода отмечены постепенным усилением мотивного инварианта поэтического творчества, письма – неотъемлемой авторефлексивной предикативной характеристики их лирического субъекта.

По схожей с «Полевой эклогой» мотивной схеме раздвоенного движения – одновременного взлета и падения – построена и **«Прощальная ода»** (1964) [Т. II, с. 14–19], где соответствующие предикаты присутствуют практически в каждой

---

[1] *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 79.

[2] *Степанов А.Г.* Типология фигурных стихов и поэтика Бродского / А.Г. Степанов // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. –Тверь: ТГУ, 2003. – С. 259–261.

строфе (субъект попеременно оказывается то прижатым к земле и занесенным снегом, то подхваченным воздушным потоком, то погруженным в дантов ад и на морское дно, то вознесенным к небу и в конце стихотворения превращается в птицу). Объект речи, чья символическая природа сложна (ушедшая возлюбленная, Беатриче, память, жизнь), вполне может быть определен как поэтический двойник самого лирического субъекта. В стихотворении лейтмотивно проявлен инвариант творчества, связанный с динамикой восходящего движения, но семантика мотивно-тематического комплекса «поэзия» пока остается в русле поэтологической традиции «пения» (позже мы в основном будем говорить о гораздо более рефлексивном мотиве письма, в «Прощальной оде» намеченном как предикативная характеристика образа *«смятого клочка бумажного»*). Таким образом, «Прощальная ода» приобретает черты метатекста, стихотворения о механизмах собственного возникновения – важнейшей семантической черты последующих «больших стихотворений» Бродского.

Обратимся к анализу «большого стихотворения» **«Einem alten Architekten in Rom»** (1964) [Т. II, с. 81–84]. Как отмечают исследователи, подтекстом этого произведения стало стихотворение Уоллеса Стивенса «To an Old Philosopher in Rome», впрочем, Томас Венцлова усматривает лишь поверхностные лексические переклички между двумя этими текстами при совпадении «общей темы», представляющей собой «парадоксальное соотнесение материи и духа на пороге смерти, неразрешимую противоположность трансцендентного – имманентного»[1]. Затекстом стихотворения явилась командировка Бродского от журнала «Костер» в Калининград в качестве фотокорреспондента, где, как пишет Лев Лосев в комментарии к двухтомному собранию сочинений поэта, Бродский «увидел только руины» [Бродский 2011. Т.1, с. 497]. Венцлова полемизирует с Волковым, считая, что «Einem alten Architekten in Rom» – стихотворение не только «о невосстановимой архитектуре Кенигсберга»; это кантианское высказывание, исследование «структур сознания и души», данных через традиционную

[1] *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского / Т. Венцлова // Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 245–246.

архитектурную образность[1]. Как бы то ни было, структура стихотворения тесно соотносится с оформляющейся в раннем творчестве Бродского традицией лейтмотивной организации объемных текстов: лирический сюжет прогулки лирического субъекта по руинам Кенигсберга с тенью Канта построен на вариации мотивов движения/остановки, характерных для лирического субъекта, путешествующего в коляске, и распада/соединения, становящихся функцией большинства образов стихотворения[2].

В первую очередь это видно в прямых предикативных характеристиках, генеральная сема которых – воздействие на предмет с целью нарушения его целостности: *«призрак переносит тряску», «лошадь упряжи не рвет», «дождь щиплет камни», «рыбки <…> заброшены сюда взрывной волной», «трепещут робко лепестки», «поковырять», «разбитый дом», «жизнь бушует с двух сторон стены», «гранит, / разбитый в прах», «чувств твоих провал / начнет зиять», «бушует страх», «скала – и та дрожит», «вздрогнешь ты», «ласка <…> стреляет в мозг», «постромки – в клочья».* Отметим также предикативные характеристики таких образов и атрибуций, как *«развалины» («руины»), «обрубки», «век атомный», «пилорамы свист»*, *«щебень», «черепки», «осколки», «пир бомбардировщиков»* и проч.

В стихотворении предельно семантизирован характерный для Бродского прием реестра: перечисление как констатация дискретности мироздания, амплификация как попытка собирания элементов художественной картины мира[3]. Нарушено и единство языка: появляются вкрапления немецких фраз (Томас Венцлова называет это «метонимическим сдвигом»[4]); распадается синтаксис,

---

[1] *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского. С. 247.

[2] Это замечает также и Л.В. Лосев: «В “Einem alten Architekten in Rom” <…> получили развитие два инвариантных мотива поэзии [Бродского] – зеркала и руины» [Бродский, 2001. Т. I, с. 497]. На наш взгляд, Лосев говорит, скорее, о предикативных характеристиках важнейших в художественной картине мира Бродского, но все же отдельных образов, не исчерпывающих семантику инварианта распада.

[3] Это соотносится с поэтологией Бродского, где «лучшим – если не единственным – способом понять мир является перечисление его содержимого» [Т. VI, с. 376]. О том же см. [Т. VII, с. 85]. Перечисление Бродский считает признаком эпического (*Бродский И.* Книга интервью. С. 248). И.В. Романова усматривает одну из функций амплификации в стихотворениях Бродского в мнемонической каталогизации и демонстрации «тотальности» художественного мира, см. *Романова И.В.* «Самостоятельная реальность» перечислений в лирике И. Бродского / И.В. Романова // Подробности словесности: сб. ст. к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. – СПб.: Свое издательство, 2016. – С. 292–294.

[4] *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского. С. 247.

особенно это заметно в 14 строфе («архитектурные обломки – обломки фраз»[1]; прием разложения языка авторефлексивен: субъект призывает *«простить нескладность»* его слов, что в контексте реализует метафору «текст – архитектура»).

Кроме того, лейтмотивный принцип проявляется и в грамматике: большинство существительных дано во множественном числе. В этом случае особенно заметными становятся «единичные» образы, например: *«Клен выпускает первый клейкий лист»*; то есть то, что должно быть множественным (листья), преподносится как одиночный предмет (здесь также важна предикативная характеристика слова *«клейкий»*, то есть «скрепляющий»). В стихотворении реализуется антитетичный мотиву распада мотив собирания, скрепления частей: *«пассажиры собрались стеной», «археолог черепки / ссыпает в капюшон», «не разжимая уст, <…> ты смотришь», «сердца <…> скрепив», «несокрушимей», «в большую сумку спрячь», «зонт сложи»*. Ключевой семой для этой группы мотивов является понятие «структуры» (*«срисовав такой пейзаж в листы, / своей душе ищи другой структуры»*) – слово, как подмечает Венцлова, заимствованное Бродским у Стивенса[2].

Стихотворение о поиске «структур сознания и души» заканчивается образом моря, одновременно дискретного (*«гребни <…> несут черты / того пейзажа, что остался сзади»*) и целостного-трансцендентного (море названо *«благой вестью»*); волны окончательно уничтожают коляску, в которой путешествовали лирический субъект и тень Канта, и одновременно приобщают лирическое сознание к опыту неделимости. Море – это граница художественного пространства многих поздних «больших стихотворений» Бродского, универсальный синтезирующий образ Вечности и поэзии. Как мы показали в главе, посвященной анализу основных поэтико-теоретических концепций Бродского, образ моря (и воды в целом) в эстетике Бродского[3] связывается с понятием вдохновения, спонтанности, ассоциативности («музыкальности»)

---

[1] *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского. С. 248.
[2] Там же. С. 246.
[3] *Александрова А.А.* Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.А. Александрова. – М., 2007. – 24 с.

стихотворной композиции – в противовес архитектуре, строгой и продуманной мере сопряжения частей. Совмещение рационального («силлогического») и иррационального («ассоциативного») характеризует риторические стратегии Бродского-автора «больших стихотворений». Разрушенная архитектура, главная тема стихотворения «Einem alten Architekten in Rom», таким образом, может быть рассмотрена и как авторефлексивная метафора данного стихотворения, язык и синтаксис которого постепенно размываются (*«нескладность слов»* на фоне руин), приводя к едва расшифровываемой инверсии последних («морских») строк стихотворения.

Инвариантный мотив распада/соединения[1], лейтмотивная вариация которого на разных уровнях системы образов организует лирический сюжет стихотворения, выступает в неразрывной связи с мотивом движения, как мы показали выше, часто предполагающего установление вертикальных пространственных отношений и разработку мотивно-тематических комплексов «изгнанничество» и «разлука». Особенно это видно в 11 строфе: *«Так астронавт, пока летит на Марс, / захочет ближе оказаться к дому»; «небосвод разлук / несокрушимей потолков убежищ»*. Но вертикальная организация пространства здесь только намечена, и мотив движения подчинен логике развертывания инварианта распада: перемещающаяся между кенигсбергских руин коляска (равно как и ее образный «двойник» – дребезжащий трамвай, выходящий *«в свой миллионный рейс»*) постепенно разваливается, соотносясь с общим законом феноменальной раздробленности, и полностью исчезает в море, в то время как движение переходит в трансцендентно-вертикальную стадию.

Для многих «больших стихотворений», законченных, написанных или начатых в норенской ссылке, характерно лейтмотивное развертывание мотивного инварианта распада материи и цельности лирического субъекта. Повторяется не только неявная структура этих текстов, но и конкретные приемы: использование

[1] Реализация этого мотива начинается с традиционного для ранних «больших стихотворений» расслоения целостности лирического сознания на «я» и «тень» (поэтического двойника, «старого архитектора» Канта, в данном случае выражающего конструктивную, «архитектурно-философичную» интенцию текста). В этой связи в начале текста появляется мотив отражения: *«И, наклонясь – как в зеркало – с холмов / развалины глядят в окно вагона»*, *«Не пожелал бы сам Нарцисс иной / зеркальной глади»* и проч.

немецкого языка (**«Два часа в резервуаре»** [Т. II, с. 137–140], «Einem alten Architekten in Rom»), «размывание» языковых структур в конце стихотворения (**«Письмо в бутылке»** [Т. II, с. 68–75], «Einem alten Architekten in Rom», «Прощальная ода»), образы вышедших из строя механизмов (коляска, поезд, корабль), образы дождя и снега и проч.

Часто реализации мотивного инварианта распада связаны с предикатами бесцельного движения, заканчивающегося остановкой, и образуют с ними каузальные связи: блуждание в коляске по улицам Кенигсберга, обрывающееся на морском берегу; скитание субъекта **«Новых стансов к Августе»** [Т. II, с. 90–94] в полях, переходящее на *«иноходь с галопа»* в метафизическом пространстве; кораблекрушение в «Письме в бутылке».

В стихотворении **«Пришла зима, и все, кто мог лететь…»** [Т. II, с. 102–112] предикативной характеристикой многих образов становится перемещение, бегство, а движение поезда заканчивается катастрофой. А.М. Ранчин пишет, что последнее стихотворение «построено на инвариантном мотиве <…> перехода границы»[1]; И.В. Романова в своем анализе образно-мотивного ряда стихотворения особое внимание уделяет фигуре двойника лирического субъекта и конструктивному «принципу метаморфозы»[2]. Я.А. Гордин особо отмечает «взорванный покой» стихотворения, то есть нагнетание предикатов движения, и «зимний апокалипсис, разрушение мира», описанное в тексте, то есть связь мотивов движения с мотивами распада[3]. В целом, из довольно обширной панорамы научных комментариев к стихотворению «Пришла зима…» складывается четкая картина мотивной структуры этого «большого стихотворения», полностью соотносящаяся с основными положениями нашей работы. Вслед за исследователями мы отмечаем в данном стихотворении лейтмотивное развертывание инвариантов движения и распада, выражающееся в том числе и в структуре лирического субъекта (наличие двойника); в

[1] *Ранчин А.М.* О Бродском: Размышления и разборы. С. 35.
[2] *Романова И.В.* «Пришла зима, и все, кто мог лететь…» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений». С. 24.
[3] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 239.

стихотворении также присутствует мотив поэтического творчества (*«я песнь свою тебе одной пою»* и проч.), имеющий синтезирующее авторефлексивное значение.

В случаях стихотворений «Пришла зима…» и «Письмо в бутылке» сцепление групп мотивов с генеральными семами «движение», «остановленное движение», «распад», «творчество» («пение», «письмо») образует некое подобие повествовательной структуры, поскольку эти мотивы скреплены не только единством лирического сознания, но и единством ситуации, определяемой как некое конкретное событие. Так, герой «Письма в бутылке» странствует по морям, и его корабль терпит крушение во льдах; в «Пришла зима…» субъект становится свидетелем (жертвой) природной катастрофы (начало зимы) и катастрофы человеческой (авария на железной дороге). Но намек на фабульное развертывание инварианта не переводит эти стихотворения в разряд «эпических»: фабула очерчена прерывисто, персонажи условны, как и диалогическая организация речи отдельных фрагментов; скорее, имеет место то, что М.Б. Крепс называл «игрой на тоне повествования»[1] некоторых стихотворений Бродского. Также обращает на себя внимание и сравнительно большой объем этих текстов.

Образование групп сцепленных мотивов внутри лирической серии, таким образом, может поддерживать целостность предикативной структуры слишком длинного стихотворения (как и в случае с объемистыми **«Колыбельной Трескового мыса»** (1975) [Т. III, с. 81–91] или **«Новым Жюль Верном»** (1976) [Т. III, с. 115–121], где тоже встречаются отдельные фабульные фрагменты. Еще один вариант фабульного развития инварианта – более-менее цельно очерченная нарративная канва, прерываемая итеративными отступлениями (лейтмотивно организованными блоками текста), – это случай **«Исаака и Авраама»** (1963) [Т. I, с. 252–266], одного из самых длинных текстов Бродского, функционирующего, на наш взгляд, в рамках конвенций персонажной поэмы).

Наиболее очевидны лейтмотивные стратегии выстраивания предикативной структуры в «большом стихотворении» **«Новые стансы к Августе»** (1964) [Т. II, с. 90–94]. Лирическая ситуация стихотворения в общих чертах представляет

[1] *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 78.

собой скитание одинокого лирического субъекта на фоне сырой осенней природы. Природа распадается, отторгает самое себя; лирическое «я» тоже оказывается лишено гармонии и целостности – как на уровне телесной деформации, так и на уровне ментального разлада.

Пейзажные описания наполнены предикатами разложения, деформации: *«небосвод разрушен», «бушует <…> четверг», «срезанные стебли», «прутья верб, / вонзают розоватый мыс / в болото, <…> опрокидывают гнездо», «крошит темноту дождя порыв», «подгнивший мост», «хляби <…> высасывают краску», «жизнь отступает от самой себя», «скручивает грязь тропинки ленту», «топорщится и лезет вверх стерня», «природа расправляется с былым», «тень <…> роется в корнях оборванных», «в распахнутых рывком дверях», «отросток лиры вересковой, изогнутый <…> подковой»*. Важны и предикативные характеристики таких образов, как *«плещущее водой»* дупло (то, что должно служить укрытием, оказывается непригодным для жизни), опрокинутое *«гнездо жулана»* с копошащимися над ним муравьями и т.п.

Многие образы стихотворения подразумевают заведомую множественность: *«стебли» («стерня»), «прутья», «волосы», «муравьи», «звезды», «капли», «корни»* и проч. Природа сравнивается с трупом (*«срезанные стебли лезут вверх, / как волосы на теле мертвом»*), а надличностные законы, которые ей управляют, «олицетворяются» в образе призрака (*«бессмысленности тень»*), чьи предикативные характеристики также отличаются деформирующей направленностью: *«стучи и хлюпай, пузырись, шурши», «топчи», «бушуй», «жуй», «вторгайся», «булькает»* (прочие мертвецы также пробуждаются и *«бегут, срезая угол»*). Этот призрак – одновременно и отражение героя в *«темном ручье»*, его поэтическое alter ego, знаменующее отчуждение лирического субъекта от самого себя, на этот раз – крайне болезненное.

Так, недружелюбной агонизирующей природе вторят телесные и портретные предикативные характеристики лирического субъекта, разрушающего и разрушающегося одновременно: *«сапог мой разрывает поле», «впиталась сырость / мне в бороду», «кепка – набекрень», «где-то я пропорот», «холод*

трясет» сердце*, «тянется мороз в прореху рта», «не лицо, а место, где обрыв / произошел», «ветер рвет из рук моих тепло», «всею пятернею чувств – пятью! – / отталкиваюсь я от леса», «Боже, отруби ладонь мою», «я стою в распахнутом пальто», «мир течет в глаза сквозь решето», «сердце рвется*[1] *все сильней к тебе»*.

Субъект пытается безуспешно сохранить единство своего тела: прижимает замерзшую ладонь к бедру (но ветер *«рвет из рук <…> тепло»*, а Бог грозит отсеченьем этой ладони, *«как финн – за кражу»*), кутается в одежду (но пальто все сильней продувает ветер), *«глядит с испугом»* на свое отражение, которое начинает жить собственной жизнью. Он не стремится *«за козырек, за пуговку, за ворот, / за свой сапог, за свой рукав»*, то есть хочет остаться равным себе: тождественным своим очертаниям и внутренней природе, которая, по-видимому, заключается в смирении и стоической невозмутимости перед лицом личного распада и одиночества, ставшего следствием неустанного движения и разлуки с возлюбленной. Поэтому субъект более *«не убыстряет шага»*, не хочет прокладывать путь *«меж звезд и капель»* (совершать поэтическое восхождение), его душа отказывается *«переходить черту»* (буквализированный отказ от «движения души», то есть творчества, послужившего причиной незавидного положения субъекта и его болезненных духовных исканий). Мотив вертикального движения приобретает насильственное значение: упорно *«лезут вверх»* стебли-волосы на *«мертвом теле»* природы. Обозначенный мотивный конфликт приводит к нарушению целостности лирического субъекта.

Выступая в неразрывной связи с инвариантом распада, раздвоения, мотив все ускоряющегося движения (ухода, бегства, изгнания) организует динамику

---

[1] В данном случае мы наблюдаем характерный для Бродского прием игры на многозначности глагольной семантики, совмещающей предикативную направленность распада (сердце «разрывается», что прочитывается контекстуально и биографически) и движения (тогда мотив «рвущегося сердца» продолжает лейтмотивную цепочку стремления к движению, начатую еще *«улетевшими прочь»* птицами из первых строк и поддерживаемую вертикальным движением роста злаков). О биографических затекстах «Новых стансов к Августе» см. *Медведева Н.Г.* «Новые стансы к Августе» И. Бродского: соотношение биографического и мифопоэтического / Н.Г. Медведева // Изв. РАН. Серия лит. и яз. – 2012. – № 3(71). – С. 50–56. Отметим, что все восстанавливаемые реалии жизни поэта в норенской ссылке, его болезни и разлуки с М.Б. органично входят в предикативную структуру данного стихотворения, соотносящуюся внутри творчества Бродского с более ранними опытами по созданию «больших стихотворений» и имеющую автономное значение, то есть больше подчиняющуюся логике творческой эволюции, нежели биографии.

художественного пространства. В начале стихотворения герой *«в сумерках бродит жнивьем» «от бугра к бугру»*, затем странствует уже его отражение (которое попеременно называется *«душой», «образом вторым», «призраком», «двойником», «тенью»*; метонимически – *«смехом», «кашлем», «эхом»*, но не *«песнью»,* что поддерживает семантику отказа от творчества). Призрак *«бежит»* и *«подскакивает»*, вместе с другими тенями *«срезает угол»* и оказывается уже не в «реальном» пространстве холмов, погоста, моста, ручья и леса (пространстве, насыщенном мифопоэтической символикой перехода), а в метафизическом измерении *«ничьей земли»* (*«меж звезд и капель»)*, отмеченном традиционно-поэтической образностью (*«луна», «свеча», «отросток лиры вересковой»*). Лирическое сознание помимо воли заходит в те края, «где до него никто не бывал»[1] и куда Бродский в своих эссе предписывает стремиться поэтической душе.

Это неостановимое «движение души», насильственный «следующий шаг» представляет собой акт творчества, ассоциируемый в данном стихотворении с процессом распада, завершающая стадия которого – сущностный разлад поэта с самим собой, выражающийся в разрушении его телесного единства. Так, *«склоняясь к темному ручью»* (обнаруживая поэтического двойника), герой *«бормочет»* (открывает рот, нарушает герметичность тела чтением стихов), и мороз *«тянется в прореху рта»*. Акт поэзии, от которого субъект пытается себя предостеречь (*«известную тебе лишь искру / гаси, туши»*), свершается. Со структурной точки зрения семантика поэтического творчества – это результат лейтмотивного (а не фабульного) взаимодействия серий мотивов распада и движения. Эксплицитно мотив письма обнаруживается только в конце стихотворения: *«Все общество – свеча. / Но тень еще глядит из-за плеча / в мои листы»* (и в самом финале – предикативные характеристики образов *«лиры*

[1] «… и дальше, может быть, чем он сам бы [поэт – А.А.] желал. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихотворение – колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса» [Т. VI, с. 54]. Лирический сюжет стихотворения «Новые стансы к Августе» (написанного задолго до вербализации принципа «поэтического ускорения» в первых теоретических эссе Бродского), опирающийся на мотивику более ранних «больших стихотворений», представляет собой констатацию невозможности отказа от этого «опыта ускорения», понимаемого как болезненный процесс, чреватый изгнанием, одиночеством и болезнью.

вересковой», «Эвтерпы» и *«Калиопы»*), но синтезирующий мотив глубоко обусловлен предшествующим семантическим развертыванием мотивной структуры.

В «большом стихотворении» «Новые стансы к Августе», на наш взгляд, обнаруживает себя и «авторефлексия формы». Она выражается в упоминании в последней строфе Эвтерпы и Калиопы, которые *«не ведают»*, как лирическому сознанию *«перейти на иноходь с галопа»* в том загадочном пространстве, где оно сейчас пребывает. Другими словами, ни Эвтерпа (муза лирической поэзии), ни Калиопа (муза эпической поэзии) не могут дать совет «автору» «большого стихотворения», которое совмещает в себе лирическое и эпическое начала; лирическое сознание оказывается там, «где до него никто не бывал», не только в плане метафизического умозрения, но и в плане формальной организации поэтической речи (вещи, неразделяемые в эстетико-теоретической системе Бродского).

Как мы показали в первой главе, в своих позднейших эссе и интервью Бродский конкретизирует принципы поэтической композиции, опробованные им в ранних стихах; в частности, поэт изобретет для композиции метафору «центробежного движения», отталкивания от локального смысла с последующим расширением объема и, как следствие, семантического ореола стихотворения. Мы полагаем, что категория «центробежности» в эстетике Бродского – это рационализация развертывания мотивного инварианта движения (поэтического восхождения), характерного для многих «больших стихотворений». Но уже в ранних стихах можно встретить подобную авторефлексию. Так, в «Новых стансах к Августе», субъект *«всею пятернею чувств <…> отталкивается от леса»* (лес выступает в качестве обобщенной темы стихотворения, жестокой природы; при этом «отталкиваться» контекстуально читается в обоих значениях: «отодвигаться» и «исходить из чего-либо») и продолжает свое скитание в мире, уже перцептивно не постигаемом. Можно предположить, что происходит процесс тематизации композиционных структур; разворачивается метафора композиции стихотворения как «движения души» – в прямом смысле («двойник субъекта →

композиция текста»). «Новые стансы к Августе», как и многие «большие стихотворения» Бродского, – это стихотворение о том, как пишется стихотворение.

Лейтмотивное развертывание и переплетение инвариантов распада и движения – не единственное, что организует целостность системы образов «Новых стансов к Августе». Большую роль в стихотворении играют коммуникативные стратегии[1] (постепенная смена объекта речи: Августа, М.Б., двойник субъекта, природа, Эвтерпа) и перцептивные мотивы[2], которые также предполагают сложный механизм композиционного развития (рука субъекта все больше замерзает, зрение слабеет, навязчиво повторяются некоторые звуки). В целом, мы можем говорить о лейтмотивном принципе «больших стихотворений» как о градационном развитии генеральных предикативных сем.

На развитии мотивного инварианта распада/соединения и его пересечении с предикативной семантикой восходящего движения построено стихотворение того же периода, что и «Новые стансы к Августе», **«Чаша со змейкой»** (1964) [Т. II, с. 64–66]. Это стихотворение имеет сравнительно малый объем – всего 72 стиха (что все равно превышает средний объем текстов Бродского примерно на 25 строк). Такие тексты, как «Ты поскачешь во мраке…», «Чаша со змейкой», «Конец прекрасной эпохи» [Т. II, с. 311–312], «Сретенье» [Т. III, с. 13–15] и другие, ненамного превосходящие средние показатели длины поэтического текста в творчестве Бродского, но тем не менее включенные Я.А. Гординым (с согласия Бродского) в сборник «больших стихотворений» и поэм «Холмы», уместнее условно обозначить как «средние» стихотворения.

В центре мотивной структуры текста стоит инвариант распада, понимаемый в данном случае в соответствии с главной темой стихотворения – сохранением идеалов классической поэтической традиции.

---

[1] *Двоенко Я.Ю.* Система лирической коммуникации в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»: структура, модели, стратегия: дис. … канд. филол. наук / Я.Ю. Двоенко. – Смоленск, 2014. – С. 80–81. См. также представленный в данной диссертации анализ мотивной структуры всей поэтической книги, где отмечается частотность мотивов движения и перемещения в пространстве и их связь со зрительными мотивами (Там же. С. 57), а также мотивами отражения (Там же. С. 58) и поэтического творчества (Там же. С. 63).

[2] О композиционной роли перцептивных мотивов см. *Трифонова А.В.* Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: дис. … канд. филол. наук / А.В. Трифонова. – Смоленск, 2014 – 163 с.

Но распадом отмечены судьба и тело лирического субъекта. В самом начале он называет себя *«сельским вдовцом-говоруном»*, занимающимся творчеством (двойное «отпадение»: от литературного «городского» процесса и от семейных связей). Затем следует описание субъектом своей внешности, увиденной в зеркале (отражение – мотив, переходящий у Бродского из текста в текст и знаменующий сущностный разлад поэта с самим собой): у него *«не перечесть»* седых волос, он покрыт «змеиными» пятнышками и в целом *«страшноват»*; в противовес он одарен поэтическим талантом.

Далее в мире лирического субъекта все распадается, оказывается не на своих местах: нельзя поклясться *«нерушимостью скалы на почве сейсмологии»*, моряк может *«заночевать на мели»*, цыган может *«украсть у расстояния нули»*, но главное, что в этом мире *«меняются столы»*, то есть происходит непрестанный распад поэтической традиции, над литературным миром нависла угроза захвата *«новичками, / коверкающими слова и падежи»*.

Всему этому субъект противопоставляет акт сохранения целостности. Центральным в этом отношении является мотив насильственного подчинения Асклепию, древнеримскому богу врачевания, *«мертвеца / из гроба поднимавшему»*. Субъект не хочет своего возвращения к суетной жизни (литературному процессу), отмеченной признаками распада, не желает, чтобы *«кукарекающий маг»* отрывал его от письменной работы, которая заключается в укладке *«старого, побежденного материала»* в *«борозду»* (авторефлексивная метафора регулярной формы). Субъекту грозит слияние со своим письменным столом, а его «творческий метод» заключается в том, чтобы, *«украв у расстояния нули»*, нанизать их на *«пятерню чувств»* (то есть, возможно, облекать идею движения, изгнания, ухода в собственную судьбу, а также в творчество, письмо: *«пятерня чувств»* прочитывается и как образ руки, держащей ручку).

Переплетаясь с вариациями мотивного инварианта распада/соединения, в стихотворении по градационному признаку развивается мотив движения, связанный с вертикальной ориентацией художественного пространства и, следовательно, как мы показали ранее, с мотивом поэтического восхождения,

письма. Все начинается с полной статики, наиболее выразительно представленной в образе ужа в виварии (статика, неподвижность – предикативные характеристики слова *«экспонат»*). Затем возникает образ Асклепия, *«мертвеца / из гроба поднимающего»* (то есть *«отрывающего от бумаг»* самого субъекта, оживляющего *«экспонат»* – чашу со змейкой). Затем появляется темы *«скала»* и *«Олимп»*, имплицитно предполагающие мотив восхождения, в том числе и поэтического; этот мотив появляется, когда говорится, что *«сердце, как инструктор Шамони, / усиленно карабкается вверх»*. Хотя субъект и аттестует себя как *«моряка, заночевавшего на мели»*, он уже не в силах противостоять этому духовному восхождению. В следующей строфе появляется традиционный для Бродского мотив полета в космос и образ *«бывалого астронавта»*. Стихотворение заканчивается образом *«Альп в пыли»*, стремлением к *«движению к теплу»* – и первым реальным движением субъекта: он барабанит пальцами по стеклу *«навстречу тарахтению дождя»* (здесь мотивы движения и соединения с миром переплетаются).

Из анализа мотивной структуры «больших стихотворений» 1964 года видно, что творчество, по Бродскому, представляет собой далеко не всегда приятный процесс постоянного душевного движения и сущностного распада, отчуждения от мира и от самого себя. Письмо напрямую задает программу действий и место субъекта в мире: «движение души» превращается в разлуку и ссылку, динамика и диалектика внутреннего мира чреваты острым переживанием телесной порчи и несовершенства окружающей реальности. Сочинение стихотворения – это разрушающее и заново преображающее движение, связываемое в сознании Бродского с метафизикой Времени (как известно, позднее поэт создаст развернутую систему сопоставлений между Временем и письмом). Начиная со стихотворений ссылочного периода, вариации мотивно-тематического комплекса «Времени» становятся неотъемлемым элементом многих «больших стихотворений» Бродского. Отчасти это связано с упоминаемым самим поэтом озарением, которое он пережил в ссылке над строкой Уистена Одена о том, «что время боготворит язык» [Т. V, с. 260]. С другой стороны, всего один эпизод

личной мифологии Бродского не может быть рассмотрен как повод к революционному преобразованию его поэтики. Язык, «боготворимый» временем, – это удачная формула, синтез исканий Бродского 1962–1964 годов о поэтическом творчестве как «движении души», противостоящем конечности человеческой жизни и распаду окружающего мира (но чреватом изгнанничеством и внутренним расщеплением). Предикаты движения и разрушения, обладающие амбивалентной оценочной природой, в «больших стихотворениях» норенского периода нашли философско-композиционное осмысление в категории Времени.

Хотя в стихотворении «Чаша со змейкой» обозначено разрушительное воздействие времени (наступление холодов, седина субъекта, образ *«тикающего в ужасе брегета»*) и намечены пути противостояния этому воздействию (творчество, поэтическое восхождение), мотив движения вверх и его тематизация (*«Альпы», «Шамони», «скала», «почва», «сейсмология»*) созвучны, скорее, не оденовской апологии языка, а шестовской философии и лексике. Автор «Апофеоза беспочвенности», по признанию самого Бродского, сильно повлиявший на молодого поэта, проповедует отрыв «от почвы» мировоззрений и стройных философских систем для самостоятельных духовных поисков. Ко второй части своего трактата Шестов предпосылает эпиграф «Nur für Schwindelfreie»[1] [«Для тех, кто не боится головокружения»], предупредительную фразу, увиденную им на табличке во время подъема в Альпах. Бродский утверждал, что в Шестове его привлекал в первую очередь «стиль письма»[2]. Но, к каким бы источникам ни восходила семантика мотива восхождения у Бродского, совершенно очевидно, что лейтмотивная реализация этого инварианта (в неразрывной связи с мотивом распада) организует структуру стихотворения «Чаша со змейкой».

«Среднее» по размеру стихотворение, таким образом, оказывается выстроено по той же мотивной модели, что и «большое». Но мотивы зачастую

---

[1] *Шестов Л.И.* Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Л.И. Шестов. – СПБ.: Авалонъ, Азбука-Аттикус, 2011. – С. 111. Ср. взаимосвязь образа Альп и предикатов духовного восхождения там же, с. 198–200. Лирическая ситуация подъема в Альпах позднее будет развита Бродским в «большом стихотворении» «В горах» (1984) [Т. III, с. 266–271]; ср. также *«головокруженье над пропастью»* в «Назидании» (1987) [Т. IV, с. 13-16].

[2] *Бродский И.* Книга интервью. – С. 246-247.

выражены имплицитно через предикативные характеристики образов, они «рассеяны» по тексту (это не столько мотивный повтор, сколько мерцание «смысловых пятен»). На первый план выходят сугубо формальные способы организации стихотворного объема: повтор строк[1], сентенций, синтаксических структур.

Именно с точки зрения «эволюции формы» интересно сравнить мотивику «среднего» стихотворения «Чаша со змейкой» с особенностями функционирования лейтмотивного принципа в сопоставимом по размеру, но более позднем стихотворении **«Конец прекрасной эпохи»** (1969) [Т. II, с. 311–312]. Этот текст состоит из 66 строк, но его объем увеличивается за счет стихотворного размера – тяжеловесного пятистопного анапеста, «растягивающего» строку[2].

Как и в случае «Чаши со змейкой», стихотворение «Конец прекрасной эпохи» построено в первую очередь на единстве риторических воздействий – в основном на анафоре и синтаксическом повторе («поэтическое красноречие», противостоящее официальной риторике *«вечерней газеты»*, которую читает субъект, – это одна из главных тем данного стихотворения, находящая свое отражение и в форме высказывания).

С точки зрения мотивики в тексте на первый план выходит реализация конфликта между движением и статикой в смысле обретения личной свободы субъектом в тоталитарном государстве (или за его пределами). Лирический субъект проявляет все возрастающую, но безрезультатную активность: *«спускается в киоск»*, *«обалделой трясет головой»*, задирает *«платье красавице»*, хочет *«дернуть осюдова»* и *«стол вертануть»*. С лирическим субъектом тесно связаны и предикативные характеристики таких образов, как листва, которую *«гонит ветер»*; рыбы, которые *«знают цену свободе»*; челн и паровоз, которые *«не оставят следа»*; воры, которые *«крадут апельсин, амальгаму скребя»*; младенцы, *«выпадавшие из люлек»* (в последних двух случаях мотив перемещения

[1] О важности феномена фразового повтора для раннего Бродского см. *Романова И.В*. «Плод отчаяния»: повторы фраз в лирике Бродского / И.В. Романова // Повтор в художественном тексте. – Быдгощ, 2012. – С. 257–269.

[2] О семантизации ритма в стихотворениях периода написания «Конца прекрасной эпохи» см. *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л.В. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2008. – С. 188–194.

в пространстве переплетается с мотивом распада, нарушения целостности). Сам себя субъект называет *«послом второсортной державы»*.

Посягательствам лирического субъекта на свободу противостоит «прекрасная эпоха», которой настал «конец» – застой, обветшание, оцепенение: здесь *«все рассчитано на зиму»*, *«этот край недвижим»*, *«садятся орлы, как магнит»*, *«стулья <…> держатся здесь на болтах»*, *«пространство торчит прейскурантом»*, *«раздвинутый мир <…> сужается»*, *«тут конец перспективы»*, *«эпоха корнями вплетается» в прошлое*. Характерный для Бродского прием перечисления в данном случае как бы сам становится предикативной характеристикой многих образов, застывших на своих местах и в своем развитии: *«сны / стены тюрем, пальто, туалеты невест – белизны / новогодней, напитки, секундные стрелки…»* и т.д. Образы, характеризующие бытие *«в этих грустных краях»*, имеют семы тяжеловесности, изношенности, грубости: *«старые лампочки», «в руках скрипачей / деревянные грелки», «объем валовой / чугуна и свинца», «вещи тупика», «динозавр»* и проч.

Общая стагнация влияет и на поведение лирического субъекта: он *«отсюда бежать не может», «чешет котофея»*, возникает перспектива *«лежать <…> вниз лицом у кирпичной стены»*, он *«не по древу умом растекается, <…> но плевком на стене»*, а его голова *«ждет топора / да зеленого лавра»*.

Таким образом, лейтмотивная вариация мотива движения полностью организует лирический сюжет, проблематику и систему образов стихотворения «Конец прекрасной эпохи»; однако этот мотив пересекается с другими важными для Бродского предикатами.

Мотив отражения, семантически связанный с мотивом поэтического отчуждения от подверженного распаду «тела»[1] и часто подвигающий лирического субъекта многих «больших стихотворений» «взяться за перо», разрабатывается и

[1] Эта стратегия созвучна с представлениями Чеслава Милоша: «Можно без преувеличения сказать, что “Я” теряет свое тело в зеркале: оно видит существо рождающееся, растущее, подверженное разрушительному воздействию времени и долженствующее умереть» (см. *Милош Ч.* Шестов, или О чистоте отчаяния / Ч. Милош // Лев Шестов. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). – М.: Прогресс – Гнозис, 1992. – С. 5). О влиянии идей Милоша на поэтику Бродского, а также о философском основании некоторых мотивов и образов в творчестве Бродского см. *Ранчин. А.М.* «Человек есть испытатель боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм / А.М. Ранчин // Октябрь. – 1997. – № 1. – С. 154–168.

отрицается уже во второй строфе: *«чувство, с которым глядишь на себя <…> забыл я»*. До этого, в первой строфе, упоминается внешняя непривлекательность субъекта: он назван *«облысевшим, угрюмым»*. То есть перед нами аналог начала обобщенного лирического сюжета многих «больших стихотворений»: констатация физического и сущностного распада через свое отражение; целостность обретается в акте поэтического творчества (вектор движения вверх); начало же этого акта (письмо, говорение, пение) крайне болезненно, знаменуется еще большим распадом и требует усилий; субъект пытается отказаться от творчества, но не может.

В стихотворении «Конец прекрасной эпохи» субъект в рамках лирического сюжета предпринимает попытку отказа от поэзии: он выступает более в роли «читающего» (вечернюю газету), нежели «пишущего»; сам себя он называет *«местом ошибки»*, *«не желает насиловать собственный мозг»* и не может *«для последней строки <…> вырвать у птицы пера»* (вся «птичья» образность в стихотворении явно отсылает к имперской символике как трагикомическому переосмыслению символики традиционно поэтической). Примечательно, что за газетой субъект именно *«спускается в киоск»,* то есть отказывается от восходящего вектора «движения души»; ср. также: *«орлы садятся», «стулья <…> держатся здесь на болтах», «эпоха вплетается корнями»* и ироничное *«некая добрая фея / надо мной ворожит»*: вертикаль в пределах мира этого стихотворения устанавливается только в значении надзора «сверху»[1] (*«зоркость эпохи»*).

Более существенным для субъекта, отказавшегося от творчества, становится мотив смерти как окончательной статики, связанный с мотивно-тематическим комплексом «Время» (образы секундных стрелок, курантов, сопоставление *«этих времен»* и *«прежней власти»*). Мотив смерти дан в развитии: *«вспомнишь прежнюю власть на штыках»*, *«время создано смертью»*, *«то ли пулю в висок»*,

[1] Возможно, на авторефлексивном формальном уровне это выражается в сравнительно «невысокой» вертикали самого стихотворения из 66 строк, но ощутимо графически «растянутой» горизонтали тяжелого пятистопного анапеста: реализация инварианта движения в данном стихотворении в подавляющем большинстве случаев предполагает именно горизонтальное движение, также преобладают темы тяжести, неповоротливости. Авторефлексия Бродского распространяется не только на объем текста, но и на длину строки: ср. извинение лирического субъекта за *«бедность строк»* в «Строфах» (1978) и проч.

«приговор приведен в исполненье», *«не с кем стола вертануть»*, *«неповинной главе <…> ждать топора»*). Авторефлексивный мотив письма также обнаруживается, но обозначен пунктирно, рамочно (в первых и последних строках, а также стерто – в середине текста, где упоминается «немота» рыб); структурная и семантическая связь этого мотива с разнообразными вариациями инварианта движения не очевидна в полной мере в пределах рассматриваемого текста; это стихотворение не «о том», как пишется стихотворение, а о тех силах и обстоятельствах, которые могут этому воспрепятствовать.

Поэтика «больших стихотворений», усложняясь, после ссылки не претерпевает сущностных перемен. Развертывание композиции текста начинает задавать развитие нескольких, на первый взгляд, не связанных друг с другом тем (помимо постоянных, кочующих из текста в текст); в процессе смыслового развертывания эти темы переплетаются, обуславливают друг друга.

Смысловое единство стихотворения **«Речь о пролитом молоке»** (1967) [Т. II, с. 179–190] обусловлено развитием нескольких тем, заданных в первых же строках: *«Я пришел к Рождеству с пустым карманом»* (тема Рождества, тема денег); *«Издатель тянет с моим романом»* (тема писательской судьбы); *«Календарь Москвы заражен Кораном»* (тема ислама); *«Не могу я <…> поехать <…> к знакомой девке»* (тема женщины, любви, брака). В дальнейшем тема Рождества перетекает в размышления о христианстве, переплетаясь с темой исламского востока; бытовая бедность подвигает героя на пространные рассуждения об экономике и политологии; неудачи в личной жизни накладываются на невозможность писательской карьеры в государстве, организованном на манер восточных деспотий, и т.п. Парадоксальным образом совмещаются и, казалось бы, далекие друг от друга темы: брак – экономика (*«пора настала / для брачных уз Труда – Капитала»*), христианство – женщины (*«”Бога нет” <…> “Отключусь на бабах”»*), ислам – деньги (*«Не падая сверху – Аллах свидетель – / деньги чаще летят на ветер»*) и проч. Субъект, сидящий на стуле и размышляющий о своей жизни, оказывается в самом центре мировых процессов и личных перипетий, но он обладает *«личным взглядом на роль*

человека в жизни», выпадает из привычного хода вещей и потому несчастен. Нас интересует в первую очередь мотив сидения (шире – неподвижности, статики и его инверсия), развертывание которого организует лирический сюжет, органично соединяющий в одном «большом стихотворении» разнородные семантические поля.

Так, предикативные характеристики субъекта, когда он говорит о себе (композиционно его *«речь»*[1] – это чередование уничижительных самохарактеристик и ироничных замечаний об окружающем мире), подчеркнуто статичны: *«я пришел к Рождеству», «не могу я встать», «я сижу на стуле» (5 раз), «все основания быть спокойным», «я торчу на стальной пружине», «я отнюдь не стремлюсь в пророки»* (обыгрывание предикативной семантики глагола «стремиться»), *«я не занят <…> чужим блаженством», «тоскуя, <…> я пою», «не принято плясать на могиле», «не желаю искать жемчуга в компосте», «я закрыл парадное на засов»* (из страха перед незваными гостями, а также для того, чтобы не выходить самому), я «*как Аристотель на дне колодца», «лень <…> суетиться. / Остается тихо сидеть».*

Этот мотив отказа от движения, характерный для лирического сюжета «больших стихотворений», распространяется и на окружающий мир (в том числе и в качестве призывов со стороны субъекта): *«моя невеста <…> за меня ни с места», «никто уже не кричит “По коням!”», «Джугашвили хранится в консервной банке», «деньги прячутся в сейфах», «снег на крыши кладет попону, / и дома стоят, как чужие», «к нам не плывет золотая рыбка», «вернемся в свои пивные», «сядьте на свои табуреты!».*

Можно сказать, что отказ от движения – это «тезис» мотивной структуры стихотворения. «Антитезисом» выступает мотив порыва к движению. Касательно предикативных характеристик самого лирического субъекта этот мотив разворачивается именно в области возможности, желания; реальные же движения,

[1] Название стихотворения «Речь о пролитом молоке» отсылает к английской пословице «It is no use crying oyer spilt milk» («что толку плакать над пролитым молоком», то есть «нет смысла сожалеть о случившемся»; таким образом, огромное стихотворение Бродского аттестуется как «безделица», которой, согласно смыслу пословицы, и существовать не должно. Другими словами, размер стихотворения вкупе с заголовочным комплексом порождает ироническую «авторефлексию формы», которая будет развита далее).

которые совершает субъект «Речи о пролитом молоке», крайне скупы: *«я подхожу к балкону»*, *«я прикладываюсь к микстуре»*, *«я включаю газ, согреваю кости»* (*«двадцать шесть лет непрерывной тряски»* – в прошлом; эти перемещения субъекта по квартире только подчеркивают его бездеятельность в мировом контексте экономики, религии и политики, а также намекают на то, что неконтролируемый порыв может привести к *«судейской таске»*).

Основная активность субъекта – это «движение души» (внутренняя эмоциональная динамика, разворачивающаяся в условном пространстве), которое становится лейтмотивом второй половины стихотворения: *«я занят внутренним совершенством»*, *«скорость внутреннего прогресса / больше, чем скорость мира», «нерв разошелся, как черт в сосуде», «меня ловят багром», «я дразню гусей», «я беснуюсь, как мышь в пустоте сусека!», «поваляюсь в сугробе», «я помышляю почти о бунте!», «за червонец помчусь за зайцем!», «непротивление <…> мерзко», «можно поехать в бордель»*. Субъект призывает *«вынести святых и портрет генсека»* или *«разбить хоть пару стекол»*.

Мир вокруг субъекта тоже отмечен динамикой: *«жизнь вокруг идет как по маслу», «деньги <…> летят на ветер <…>», «с нами в гроб они* [деньги – А.А.] *не ложатся», «планеты раскачиваются, как лампады»*. Но перспектива всеобщего бессмысленного движения, суеты, возни, которую рисует лирический субъект в своем воображении, ужасает: все может *«пойти Христа ради», «мы закружимся в облаках каруселью», «паутиною траекторий / покрыт потолок. Как быстро!», «мы их* [цветных – А.А.] *сошлем в иные / миры», «мы бы предали Божье Тело, / расчищая себе пространство», «творец <…> делает слишком большие рейды»*.

Движение в художественном мире рассматриваемого стихотворения мыслится как деструктивная сила, разрушающая культуру и приводящая к демографической катастрофе. Но возможен и позитивный синтез мотива неподвижности и мотива бессмысленного перемещения в предикат «движения души». Заключительная строфа, представляющая собой (псевдо)фольклорную «коду» (максимальный уровень унификации лирической ситуации, характерный

для композиции «больших стихотворений» вывод системы образов в мифологическое пространство), полностью построена на положительно трактуемых мотивах движения: *«хорошо пройтись без жилета!»*, *«ходит девочка <…> ходит по полю», «в небе ласточка вьется»*. Девочка, которая *«рвет цветочки»*, или вьющаяся в небе ласточка вполне могут быть поняты как образы «души» поэта: движение возможно только в поэтическом вымысле («движение души»), и это единственная неразрушительная динамика.

Композиционно описание прогулки по цветочному полю противостоит той демографически-наркотической антиутопии, которая развернута в 23–26 строфах (одинокое, умиротворенное движение ласточки в небе противопоставляется *«паутине траекторий»* из условного будущего); мифологический пейзаж последней строфы (*«зелень лета»*) отрицает действительный пейзаж стихотворения (Рождество, снег; дата, проставленная автором в конце стихотворения, – *«14 января 1967»*). Пространство последней строфы (как и движение в нем) – чистое умозрение, «прекрасная страна, где смерти нет»[1].

Кроме того, стихотворение симметрично поделено на три части (I часть – 9 строф, II часть – 22 строфы, III часть – 9 строф), и финальные строфы каждой из этих частей представляются этапами духовного восхождения лирического сознания: *«Вижу только лампаду. Зато икону / я не вижу»* (9 строфа) – *«Планеты раскачиваются, как лампады, / которые Бог разжег <…> перед непознанным нами ликом»* (31 строфа) – *«Зелень лета…»* (40 строфа), где *«зелень»* посередине зимнего пейзажа в контексте религиозной образности стихотворения может отсылать к видению рая и божественной сущности (ср. там же: *«Что мне шепчет куст бересклета?»*, что, возможно, является отсылкой к библейскому образу куста Неопалимой Купины, важному для поэмы «Исаак и Авраам»[2] 1963 года и подготовленному появлением выше темы «пророка»).

---

[1] Анализ образа «прекрасной страны» в раннем творчестве Бродского представлен у Гордина, см. *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 165–176

[2] И для художественной картины мира Бродского в целом, см. *Измайлов Р.Р.* Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского / Р.Р. Измайлов. – Саратов: Научная книга, 2010. – С. 79. Кроме того, «бересклет крылатый» из-за красной окраски листьев в западной традиции принято называть «неопалимой купиной» (см. Кустарник бересклет – неопалимая купина или волчьи серьги. – URL: http://pro-otvety.ru/chagarnik-beresklet-neopalima-kupina-abo-vovchi-serezhki (дата обращения: 27.09.2016)). Вероятно, что этот образ, равно как и пословица, легшая в

Развитие инварианта движения/неподвижности в «Речи о пролитом молоке», как и в других «больших стихотворениях», тесно связано с лейтмотивным развертыванием предиката распада/соединения. Возникновение этого мотива обусловлено лирической ситуацией стихотворения: *«изоляции»* лирического субъекта. Он не вписывается в привычные товарно-денежные отношения (он беден), в социальный строй (*«по Марксу / давно пора бы меня зарезать»*), он *«относится с недоверьем к ближним»*, его невеста далеко (*«там, где выпьет»*). Субъект отчужден от истории (*«я делаю из эпохи сальто»*) и от самого себя: вводится традиционный для начала многих «больших стихотворений» мотив отражения (*«я вижу в стекле себя холостого»*). Предельно одинокий, субъект размышляет над тем, что может объединить человечество (и о тех силах, которые его разъединяют): *«экономика <…> объединяет нас вместо церкви», «Шарик обычно стремится в лузу. <…> Союзу / принадлежит прекрасное завтра», «пора настала / для брачных уз Труда – Капитала», «у Труда с Капиталом контактов нету», «хватит трепаться о пополаме», «есть влечение между полами. / Полюса создают планету», «наркоманы <…> объединят нас сплошной спиралью», «чистых отделять от нечистых – / не наше право».*

Но у субъекта все же нет *«общего интереса»*: он не может наладить даже личные контакты (*«лень»* ехать в бордель), ему остается набирать все большую *«скорость внутреннего прогресса»*. Логика развития мотива распада/соединения такова: 1) сущностный распад и изоляция от мира, разрыв личных связей и коммуникации (условие творчества); 2) попытка умозрительного восстановления единства, оборачивающаяся фантасмагорическим кошмаром; 3) усиление состояния отчужденности, переходящей в сущностную цельность, обретаемую в завершенном акте творчества. Развитие серии вариантов инвариантного мотива движения/неподвижности идет тем же путем: 1) констатация всеобщей статики и

основу заглавия «Речи о пролитом молоке», вступают в сложный процесс интертекстуальных перекличек с англоязычной поэзией, важнейшим источником вдохновения Бродского с середины 60-х годов. В комментарии к двухтомному собранию сочинений Бродского Л.В. Лосев называет последние строки «Речи…» (*«…взять бы в дочки. / В небе ласточка вьется»*) реминисценцией на стихотворение Мандельштама «Что поют часы-кузнечик…» (1917) [Бродский 2011, Т.1, с. 524]. Относительно генеалогии образа бересклета у Бродского отметим предикативную направленность мандельштамовского подтекста («шелестит», «шуршит», «горит», «бормочет», «услышит», «простит», «горячка») и образ черемухи.

желание самому эту статику сохранить; 2) болезненное начало движения, градационное усиление предикативных характеристик движения; 3) перевод движения вовнутрь, в «движение души» в акте творчества.

Поэтическая авторефлексия в «Речи о пролитом молоке» выражена в саморепрезентации лирического субъекта: он называет себя «*поэтом*» (дважды), говорит о своих напряженных отношениях по этому поводу с *«законной властью»*, возлюбленной, семьей и издательствами. Субъект обнаруживает себя за письменным столом: *«Пишу и вздрагиваю: вот чушь-то»*; кроме того, субъект говорит, что *«вероятно, терзает Музу»*, подразумевая свою излишнюю обстоятельность, выражающуюся в том числе и в объеме стихотворения. Лирическое «я» осознает свое отчуждение от окружающего мира, чему виной послужила именно поэзия. Мир не просто отдален от героя, но и враждебен ему. Так, в стихотворении есть упоминание *«вологодской стражи, Крестов, Бутырки»*. Но, поступившись социальными условностями и личным благополучием, поэт обретает способность к живому религиозному чувству, к осознанию истинной (взамен марксизма) причинности мирового движения и «движения души» (*«поэзия делает смотр уликам* [божественного – А.А.]*»*). Таким образом, мотив поэтического творчества и письма в «Речи о пролитом молоке» приобретает ключевое значение.

В стихотворении **«Памяти Т.Б.»** (1968) [Т. II, с. 228–237], одном из самых объемных текстов Бродского (258 строк), инварианты движения и распада реализуются поочередно и семантически обуславливают друг друга.

В «Памяти Т.Б.» развиваются и пересекаются несколько тематических групп: «похороны», «свадьба», «ислам» (шире – «религия»), «вода», «память». Во многом это обусловлено биографией адресата: Татьяна Боровкова (Тата), подруга поэта, девушка-востоковед, трагически погибла в водах Финского залива (ее тело было найдено рядом с лодкой, подозревали суицид, возможная причина – неудачная попытка замужества[1]). В стихотворении доминирует мотив движения

[1] *Аллой Р.* Веселый спутник. Воспоминания об Иосифе Бродском / Р. Аллой. – СПб.: Журнал «Звезда», 2008. – 104 с.

как ухода, закономерно связанный со смертью адресата, но реализация этого мотива, перекличка с другими магистральными предикатами обусловлена уже сложившимися и автоматизированными принципами поэтики «больших стихотворений» Бродского.

Так, уходом в первую очередь отмечен образ самого адресата; «движение души» Т.Б. становится конструктивным принципом организации мотивной структуры стихотворения: ты «*опередила меня стопою», «прощанье с ней* [твоей оболочкой, телом – А.А.] *для меня больнее, / чем расставанье с твоей душою»*, *у* души *«сразу масса забот, <…> стоит ей только покинуть тело»*, *«повод к разлуке важней разлуки», «лежа в столь малом и столь великом // от челнока расстояньи»* (то есть тело – рядом с лодкой, душа – уже далеко), *«ты не цеплялась»* (за лодку и за жизнь). Эта картина похорон и предшествующих смерти событий дана примерно в первой трети стихотворения (строфы 1–14). Уходу Т.Б. вторят предикативные характеристики других образов; мир пребывает в тревожном движении, ускользает: *«пока не увяли цветы и лента / еще не прошла через зелень лета»* (траурная лента как объективация движения времени), *«рифмо-лента, которая <…> пройдет сквозь Лету»* (здесь мотив ухода перекликается с авторефлексивным мотивом письма), *«чаек не спросишь и тучи скрылись», «остаются только / тучи – но их разгоняет ветер»*. Мотивам ухода противопоставлены мотивы постоянства и статики: *«у каждой <…> богини / есть фавориты»* (но *«вовсе нет их / у Персефоны»*), *«рябь извилин / тем доверяет, чей брак стабилен»*, *«челнок твой <…> остался возле», «впиться пальцами в край постели»*. Таким образом, в первых 14 строфах реализация инвариантного мотива ухода связана со смертью, в то время как стабильность, постоянство – залог жизни и необходимый атрибут памяти (одной из магистральных тем стихотворения, заявленной в названии и дважды повторенной уже в начале – 1 и 6 строфах).

На протяжении следующих десяти строф (строфы 15–25) на первый план выходит мотивный инвариант распада и его инверсия – соединение, смешение. Предикативная направленность распада начинается с констатации *«двойной роли»*

Т.Б. (роли *«свидетеля»* смерти и одновременно *«жертвы»;* тематика тайны, преступления, детектива также важна на этом отрезке текста), *«разброса складов душевных»* (мнений о смерти Т.Б.: самоубийство или несчастный случай), *«разрыва сердца <…> в холодной воде»* (самого факта ее смерти). Но лирический субъект провозглашает частицу *«либо»*, *«тождество двух вариантов»* (то есть поводом к развертыванию целой серии мотивов выступают семантические характеристики неопределенной частицы – сам язык становится «двигателем» композиции). Провозглашается равенство, соединение всего, стирание границ: Т.Б – христианка, *«включая и этот случай»*; *«в каждой вере / есть та черта*, *что <…> объединяет ее с другими»*; Т.Б. *«может идти без страха»*, так как ее ждет Рай – *«соединенье газели с пловом / или цветущие кущи»* (то есть исламский или христианский рай: *«ризы Христа иль чалма Аллаха»*); *«Бог примет в свое объятье»*, а *«время повсюду едино»*. Сам же лирический субъект *«данные строки <…> соединяя, уже превысил / разность выбитых в камне чисел»* (мотив соединения обнаруживает свою связь с мотивом письма, заявленным ранее в соседстве с другим ключевым мотивом – мотивом ухода; таким образом, демонстрируется синтезирующая роль мотива поэтического творчества).

Далее, в строфах 26–37, говорится о невозможности возвращения, обратного движения, об окончательности разлуки с Т.Б.: *«ты в юдоли / лучшей, чем наша», «как будто <…> что-то остаться могло живое», «расстаются двое», «неглубоко надежду прячу, / будто ты слышишь меня», «ко мне не выйдешь», «тебе, <…> из жизни нашей / прочь уходящей», «только напев и плывет наружу»* (то есть из мертвых не возвращаются, возможно только услышать голос мертвых в своем стихотворении), *«имя твое расстается с горлом сдавленным», «чтоб мы пропажи / не заметили, <…> будто тебя “умерла” и звали»*.

Мотиву окончательного ухода противопоставлены мотивы соединения, прежде всего – субъекта и адресата. Лирический субъект соотносит себя с Т.Б.: о смерти «*только / то ты и знала, что сам я».* Это постоянно повторяемое по тексту сравнение наводит на мысль о реализации мотивной стратегии

«двойничества», характерной для художественного мира «больших стихотворений». Наличие двойника у Бродского всегда означает сущностный разлад: так, Т.Б. (вернее, ее теперь свободная душа) одновременно родственна и противопоставлена самому лирическому субъекту, чья душа *«живет лишь в теле»*. Здесь следует напомнить, что инициатором мотива движения и адресатом стихотворения является именно образ души Т.Б., то есть речь идет буквально о «движении души», мотиве, связанном с предикатами письма, творчества, поэтического восхождения. Души лирического субъекта и Т.Б. были соединены при жизни; после смерти Т.Б. душа субъекта ищет встречи в метафизическом пространстве, конструируемом в процессе «соединенья строк», – и добивается ее.

Сама же смерть уподобляется браку, которого при жизни Т.Б. не знала (*«смерть – это <…> свадьба в черном, / это те узы, что год от года / только прочнее»*). Смерть сплачивает людей (в этом отрезке стихотворения, в строфах 26–37, часто повторяется местоимение *«мы»*), являясь своего рода *«браком»* памяти с усопшей, высшей степенью соединения. Таким образом, происходит семантическое пересечение мотивов ухода и соединения: расставание предполагает *«вечную верность»* – память.

«Фоновым» мотивом выступает мотив оплакивания (слово *«плакать»* в 11 строфах повторено 6 раз). Примечательно, что этот «плач» выступает своего рода эвфемизмом письма: *«Плачу. Вернее, пишу, что слезы / льются»*. Субъект стихотворения обнаруживает себя в качестве автора в кульминационный момент погребения Т.Б., тем самым как бы отстраняясь от травматического опыта, трансформируя его в творческий процесс (характерная для Бродского стратегия)[1] и переводя стихотворение в регистр авторефлексии, в мотивы письма. Так, называя имя *«Таня»*, автор-субъект говорит, что оно состоит из двух слогов и обещает *«пользоваться впредь глаголом»*; позже, в 42 строфе, будет сказано, что разговор с мертвыми о жизненной суете *«не стоит строчки»*. То есть на протяжении всего стихотворения автор-субъект последовательно разрушает иллюзию «реальности» описываемых событий.

[1] *Двоенко Я.Ю.* Система лирической коммуникации в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе». С. 156.

Итак, метафизическая *«свадьба»* живых с мертвой произошла; в финале стихотворения (строфы 38–43) пути их окончательно расходятся (центральный образ – пересечение двух прямых, бывших параллельными, а теперь, после парадоксальной встречи, все более расходящихся в разные стороны: *«Как две прямых расстаются в точке, / пересекаясь, простимся»*). Мотив ухода распространяется теперь в перспективе как на лирического субъекта, так и на всех живущих: *«посуху двину туда, куда ты // первой ушла»*, *«два этих жизни посмертных вида* [Ад и Рай] */ лишь продолжение идей Эвклида»* (смерть как движение по бесконечным расходящимся вверх и вниз – в Рай и в Ад – прямым).

Мотивный «тезис» в начале стихотворения заключался в том, что смерть есть движение от жизни, параллельная жизни прямая. «Антитезис»: мотивы ухода и разрыва повинуются закону всеобщего объединения, который выводит творческая воля лирического субъекта (соединение религий, времен, строк, душ); параллельные прямые жизни и смерти преобразуются в *«поток волнистых»*[1]. Возможно даже пересечение бывших параллельных прямых, *«брак»* жизни со смертью – в памяти. «Синтез» предполагает, что движение не остановится в точке соединения, а продолжится дальше – вплоть до полного разрыва и забвения.

Так, в 39 строфе говорится, что Т.Б. *«не сумевши ступать по водам, / с каждым начнет становится годом, / туфельки следом на волнах тая, / все беспредметней»*. Этот мотив бесконечного движения в смерти, не останавливающегося даже в Раю, найдет продолжение и в более поздних стихах и эссеистике Бродского, постепенно эволюционируя в мотив полета в метафизический Космос, в «разреженный воздух абстрактных понятий» [Т. V,

[1] В комментарии к этому стихотворению Л.В. Лосев замечает, что речь может идти о преобразовании знака равенства (=) в знак приблизительного равенства (≈) [Бродский, 2001. Т. I, с. 525]. Соглашаясь с Лосевым, отметим куда более сложную структуру образов *«параллельных»* и *«волнистых»* прямых в стихотворении: параллельные линии, как уже отмечено нами выше, означают и судьбы субъекта и Т.Б., и онтологические категории жизни и смерти, и – в значении равенства – тождество душ субъекта и адресата (при этом пересечение линий, заявленное в конце стихотворения, в числе прочего подразумевает и фигуру креста, закономерного символа в стихотворении «на смерть»). «Поток волнистых», помимо соотнесенности знака приблизительного равенства и логических интенций частицы «либо», в пределах текста отсылает к *«воде залива»*, в которой погибла Т.Б., и к *«ряби извилин»* самого субъекта, то есть к творческому акту как таковому (ср. также взаимосвязь в эстетике Бродского понятия творчества и водной символики). Развертывание образа параллельных линий в мотивах ухода (линии движутся в пространстве), разъединения/соединения (линии пересекаются и вновь расходятся) и письма (*«поток волнистых»*, кроме связи с водной символикой поэзии, прямо отсылает к алфавитной графике – к русской и еще более к арабской, что соотносится с развитием «исламской» темы стихотворения) организует композицию стихотворения.

с. 138]. Кроме того, когда уйдет и сам лирический субъект, мистическая встреча будет невозможной: *«вряд ли свидимся вновь»*, *«вниз не спустишься»* (из Рая в Ад), *«долой ходули – / до несвиданья в Раю, в Аду ли»*.

Употребленный в последней строке выразительный окказионализм *«до несвиданья»* аккумулирует в себе все значения главных мотивов и парадоксальным образом завершает их развитие. Можно предположить, что конструирование неологизмов, равно как и «филологические метафоры», в творчестве Бродского актуализируют сам процесса письма. Тогда объединяющая интенция мотива творчества, поддерживаемая на протяжении всего стихотворения, проявляется в слове *«до несвиданья»* буквально – как синтез несводимых значений в одном удачно сконструированном неологизме (*«соединяя строки»*, субъект соединяется с Т.Б., соединяя предикаты ухода и встречи (лейтмотивы стихотворения) в одном слове, субъект-поэт демонстрирует превосходящую противоречия силу языка).

Заявленный еще в самом раннем творчестве, осмысленный в период норенской ссылки и автоматизированный позднее, мотив письма как выражение авторефлексии становится главнейшей составляющей в мотивной структуре «больших стихотворений». Итогом развития инварианта поэтического творчества во всей его полноте в доэмигрантский период становится «большое стихотворение» **«Разговор с небожителем»** (1970) [Т. II, с. 361–367]. Этот текст, занимающий особое положение в творчестве Бродского, уже не раз привлекал внимание исследователей; магистральные направления изучения «Разговора…» сводятся к выявлению либо его философских источников[1], либо

[1] *Ранчин А.М.* «Человек есть испытатель боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм. С. 154-168. См. также *Служевская И.* «Разговор с небожителем»: поэтика рационального / И. Служевская // Вавилон. – URL: http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/sluzhevskaya.html (дата обращения: 30.09.2016). Подробный анализ соотнесенности «Разговора с небожителем» с экзистенциальной проблематикой см. в книге *Polukhina V.* Joseph Brodsky: A Poet for Our Time / V. Polukhina. – Cambridge, 1989. – P. 264-281.

коммуникативных стратегий[1]. Проанализируем стихотворение с точки зрения композиционного развертывания большой поэтической формы[2].

Конструктивным принципом композиции этого стихотворения является вертикальная организация художественного пространства.

В первой части стихотворения, объемлющей 8 строф, вертикаль носит, скорее, отрицательный характер. Так, по вертикали происходит отчуждение лирического субъекта от самого себя: *«Здесь на земле <…> я на себя взираю свыше»*. Вертикаль разъединяет субъекта и небожителя, отдаляет их друг от друга, делая коммуникацию невозможной. Мотив всеобщей безответности – ключевой для первой части стихотворения: небожителю чужд язык субъекта; сам субъект *«ни в ком / не видит места, коего глаголом / коснуться мог бы»*; небожителя субъект также не хочет *«жечь <…> глаголом, исповедью, просьбой»* – Ангел *«удален»* от этой боли; субъект и сам *«не станет ждать <…> ответов»* небесного духа и плохо представляет себе его лик; вопль *«Услышь!»* не порождает эха в *«просторном»* молчании небожителя; не возвратившийся в Ковчег птенец свидетельствует о безответности молитвы, которая названа *«почтой в один конец»*; убожество лирического субъекта (он *«наг и сир»*) *«избавит от ответа»* Ангела (здесь же появляется мотив кражи, который будет многократно повторен позднее: *«в нищете / влачащий дни не устрашится кражи»*); в финале первой части лирический субъект отказывается возопить: *«Почто меня оставил?!»*.

Лирическая ситуация первой части такова: субъект отделен от самого себя, от окружающих, от небожителя; мир явлен субъекту распавшимся, лишенным гармонии (структурно это выражается в лейтмотивной вариации предикатов отсоединения части от целого, коммуникативная стратегия безответности выступает, на наш взгляд, лишь одной из граней развертывания инварианта).

---

[1] *Романова И.В.* Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – С. 193–197. Отметим, что в данной работе предпринята убедительная попытка выявления композиционных механизмов с точки зрения смены коммуникативных моделей.

[2] В комментарии к двухтомному собранию сочинений Бродского Л.В. Лосев высказывает интересную мысль относительно жанровой природы «Разговора…», «переходной формы – от оды (пантеистический стиль, высокопоставленный адресат) к элегии, которая часто является медитацией на метафизическую тему» [Бродский 2011. Т. I, с. 534].

Далее лирический сюжет будет строиться в русле попытки восстановления этой гармонии посредством написания стихотворения, сокращения расстояния до трансцендентного (точнее, поиска принципиально иного пути) в процессе «движения души».

Мотив поэтического восхождения, во многих «больших стихотворениях» данный подспудно, в «Разговоре с небожителем» занимает центральное место. Так, письмо привносит динамику в холодную отчужденность и неподвижность вертикали: лирический субъект, *«кренясь Пизанской башнею к бумаге»,* возвращает дар небожителю, обращает к нему свою душу. Этот крен в сторону – начало развития мотива движения по горизонтали, который наберет силу позднее.

Во второй части стихотворения, состоящей из 9 строф, вертикаль художественного пространства приобретает новую координату – глубину, движение вниз: *«горы <…> кончаются не пиками, но спуском», «идешь на вещи по второму кругу, сойдя с креста»* (игра слов: либо отказ от распятия, либо его закономерное следствие – сошествие в ад по дантовским кругам), *«из бездонных мозеровских блюд / я нахлебался», «на чердак карабкаясь, летишь / на дно колодца»*. Последний пример наиболее ярко показывает, что сама вертикаль непреодолима для лирического субъекта, ср. также: *«взгляд в потолок», «как на сопле, / все виснет на крюках своих вопросов»* (экстатическое восхождение подменяется вялостью и ненадежностью рационального познания, стремящегося вниз, к земле). Субъект пытается совершить это восхождение с помощью вертикали стихотворного текста, мотив восхождения связывается с мотивом письма: стихотворение названо *«башней слов, / все время недостроенной»* (*«правнучкой вавилонской»*). Этот мотив в высшей степени авторефлексивен: «большое стихотворение» о невозможности коммуникации с божественным, состоящее из 28 «блоков»-строф и поделенное на части в пропорции 8/9/11, в процессе его написания сравнивается с недостроенной вавилонской башней в самой середине – в 14 строфе.

Наравне с мотивами нисхождения и письма вторую часть стихотворения организуют мотивы распада/соединения. Для «земного» бытования характерно

стремление к целостности: *«сжав уста, / стигматы завернув свои в дерюгу»* (отказ от распятия)*; «здесь на земле <…> все формы жизни есть приспособленье. / И в том числе <…> жажда слиться с Богом»; «из всех углов несет <…> слиянием с природой или с девой».* «Небесное» же, напротив, требует утрат и разлук (необходимое условие творчества, равно как и поэтическое восхождение): *«тех нет объятий, чтоб не разошлись», «разжав железные объятья, / будильники <…> гремят в ночи»; «ты отнял все, чем <…> владел я»; «созданное прочно <…> есть пища вора и прообраз Рая»;* ты «*не дал прилепиться / к тем кущам».* Переживание «небесного», данное в процессе творчества, есть опыт осмысления разрушающего воздействия Времени: *«то Времени, невидимые прежде, / в вещах черты / вдруг проступают»*.

Трагический опыт Времени, попытка поставить себя вне его законов определяют тематику завершающей части стихотворения. Лирический субъект находит способ буквально сбежать от Времени, ему чудится *«за каждым диском / в стене туннель»*. Образ туннеля, уходящего вбок от установившейся вертикали, усложняет структуру художественного пространства, поддерживая направление движения в сторону, означающее некий отказ от строгого детерминизма и иерархичности. Две пространственные модели начинают спорить друг с другом.

С одной стороны, ориентация пространства по вертикали достигает своего максимума: говорится о *«бездне мук»* (финал градационного развития семы спуска), повторяется и образ мыши, взбирающейся по *«кирпичному позвоночнику»* печной трубы. Перед нами традиционный для Бродского мотив поэтического восхождения, в финале стихотворения совмещающий в себе векторы движения вверх и вниз: утратив все, отказавшись от роли визионера и пророка («*не стану жечь / тебя глаголом», «сойдя с креста»*), углубившись в *«бездну мук»*, лирический субъект полностью признает невозможность вертикальной коммуникации с *«одной из кукол, / пересекающих полночный купол»*. Логика развития мотива поэтического восхождения завершается тем, что субъект замечает окно, горящее *«на тридевятом этаже»* (то ли свое собственное – в

порыве самоотчуждения[1], то ли, вероятнее, «окно в мир иной». Но через строфу сказано, что *«в окне больницы / старик торчит»*: налицо наложение планов «небесной» (*«тридевятый этаж»*) и «земной» (*«окно больницы»*) реальностей; субъект, приобретя опыт поэтического восхождения, начинает видеть мир вокруг себя преображенным). Тут же говорится о снеге как об *«отброс[ах] света, падающих с неба»*.

В последнем примере хорошо видно, как усиление мотива вертикального движения/спуска (*«падающих с неба»*) требует своего семантического «спутника» – мотива распада/соединения (*«отбросы»*). В финальной части стихотворения этот инвариант распада реализован множеством повторов: *«ты за утрату / горазд все это <…> счесть / моим приспособленьем к циферблату, / борьбой, слияньем с Временем»*; *«как вырванное с мясом, / шей сердцу страх»*; *«Все откололось… / И время. И судьба. И о судьбе…»*. Ср. также предикативную функцию таких образов, как *«шлак перегоревший, гравий», «отрепья дыма роются в обломках / больничных крыш», «отбросы света»*. Переориентированный на провиденциальную вертикаль мир открывается лирическому субъекту в своей разобщенности, требующей восстановления единства в поэзии: *«Гортань исходит грифелем и мелом»*.

С другой стороны, образ открывающегося за каждым циферблатом туннеля означает и горизонтальное движение по стреле времени – будущее: уже упоминавшаяся *«бездна мук»* – это и тупик в конце этого туннеля времени, *«смертный час»*; не найдя ответа в небе, лирический субъект хочет *«прокричать и посмотреть / вперед – раз перспектива умереть доступна глазу / кто издали / откликнется?»*.

---

[1] Ср. похожий образ и его предикативное окружение у Бориса Лунина (1892–1960), ленинградского философа, автора книги «Неслучайные заметы», опубликованной только в 2008 году: «Я гляжу ночью в окно. Висит над бездной деревянный квадрат моего окна, словно портрет в комнате мироздания» (*Лунин Б.* Неслучайные заметы / Б. Лунин. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – С. 15). Рукопись «Замет», хранившаяся у близких родственников Лунина, очевидно, не была знакома Бродскому. Тем не менее культуролог Борис Парамонов в интервью Дмитрию Волчеку отмечает некоторое совпадение философских координат Лунина и Бродского (через Шестова и Хайдеггера): «Это мне напоминает мне, странно сказать, Бродского, который всегда стремился к краю и за край, где “вещи сходят на конус”, по слову поэта» (*Волчек Д.* Окно над бездной. О судьбе писателя Бориса Лунина / Д. Волчек. – URL: http://www.svoboda.org/a/2021617.html (дата обращения: 30.09.2016)). Интертекстуальную наполненность образа умирающего старика в окне больницы отмечает в своем комментарии и Л.В. Лосев [Бродский 2011. Т. I, с. 538].

Движение по туннелю времени, стремление наладить коммуникацию именно в этом пространстве (а не в вертикально-иерархическом) для субъекта-поэта означает пересмотр оснований своей прежней поэтики: от «визионерства», связанного с образом безответного небожителя, пушкинского серафима, к монотонности Времени. Этому созвучно знаменитое высказывание Бродского: «Меня более всего интересует и всегда интересовало время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает»[1]. Ср. также тенденцию восприятия раннего Бродского-автора «больших стихотворений» и поэм как вдохновенного «пророка»: «В “Исааке и Аврааме” <…> словесно автор не вполне справляется с нахлынувшим на него визионерским потоком. Полного мастерства во владении стихом он достигнет два-три года спустя»[2]; или: «В “Зофье” мы впервые видим тот “принцип потока”, на котором будут построены последующие “большие стихотворения”»[3]. В «большом стихотворении» «Разговор с небожителем» эволюция поэтики автора представлена образно (от *«Ангела»* ко *«Времени»*) и связана с авторефлексивным мотивом письма.

Лирическая ситуация «Разговора с небожителем» заключается в том, что субъект-поэт пишет стихотворение, не сообразуясь с условной пушкинской «вдохновенной» поэтикой; субъекту не нужен небожитель, он строит *«башню слов»*, конструируя текст из строф, ведущих к заранее продуманной цели. О том, что «большое стихотворение», которое пишет субъект-поэт, не соотносится с исступленным вдохновением, сказано в последней части: *«и невдомек, / зачем так много черного на белом»* (поэтическое многословие довлеет само себе, не превращаясь в молитву). Субъект-поэт не скрывает механизмов порождения текста: говорится, что *«за стеною в толщину страницы / вопит младенец»*. Характеристика письменной страницы (*«на белом», «в толщину»*) соотносится с описанием снега, данным в ближайшем контексте (*«отбросы света, падающие с неба», «мир еще во льду и белизне»*); стоит упомянуть и *«комок <…> мысли о победе снега»* в гортани лирического субъекта, который можно сопоставить со

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 115.
[2] *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 139.
[3] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 199.

снежком. Налицо сквозная для творчества Бродского авторефлексивная метафора «страница – снег/лед»[1].

То есть единственная реальность для субъекта-поэта – это лежащая у него перед глазами рукопись, и в процессе написания «большого стихотворения» лирическое «я» постепенно приходит к осознанию процесса письма как высшего проявления творческой воли (в противовес религиозно-философским устремлениям). Сам Бродский в интервью на вопрос о «богоискательстве» «Разговора с небожителем» отвечал так: «Это не поиски Бога, нет. Там есть <…> лингвистическая энергия. Вы знаете, не надо судить стихи по содержанию…»[2]. То сть истинным «содержанием» стихотворения выступает поэтическая («лингвистическая») авторефлексия.

Часто в финале стихотворения мотив письма бывает усилен развитием мифологической образности, как правило христианской[3]. Христианская образность выводит стихотворение на новый уровень лирического обобщения: «Христианская система <…> это совершенно замечательная парадигма, которой ты пользуешься в своем творчестве. <…> Это такие архетипические ситуации, которые как бы расширяют понятия»[4]. По Бродскому, «христианская система» – это композиционный прием, позволяющий сделать еще один «следующий шаг» в сторону авторефлексивного осмысления языка.

В «Разговоре с небожителем» в последних строфах мы узнаем, что события стихотворения развиваются в ночь после Страстной пятницы (упоминание Страстной композиционно перекликается с ситуацией Распятия из первой части и объясняет невозможность коммуникации с божественным: Христос временно мертв). Введенные тут же образы младенца и больного старика прочитываются в библейском контексте (близком к ситуации смерти старца Симеона, узревшего младенца Христа, описанной в «среднем» стихотворении **«Сретение»** (1972) [Т. III, с. 13–15]). Их жизни пересекается в данный момент времени и

[1] Ср.: «Зима – это черно-белое время года. То есть страница с буквами». *Бродский И.* Книга интервью. С. 672–673.
[2] Там же. С. 614.
[3] Для Бродского периода эмиграции больше свойственна собственная мифология моря, отчасти перекликающаяся с христологической символикой – через образ рыбы.
[4] Там же. С. 615.

парадоксальным способом уравниваются: для младенца апрельский снегопад за окном – пока единственная форма существования мира; для старика этот снегопад – последний и потому в каком-то смысле единственный. «Старое» и «новое» не противопоставляются, также снимается противоречие между «земным» и «небесным» – эти два образных пласта накладываются друг на друга в сознании субъекта-поэта, занятого творчеством. Стихотворение, одним из своих основных конфликтов имеющее противопоставление старой «визионерской» и новой «монотонной» поэтик и заканчивающееся образами старика и младенца, примиряет эти крайности фактом своего существования; лейтмотивное развитие основных инвариантов приводит к синтезу в мотиве поэтического творчества (через образ общей для всех зимы-страницы).

В «большом стихотворении» того же периода **«Натюрморт»** (1971) [Т. II, с. 422–424], также использован композиционный прием христологического «расширения понятия» в сцене Распятия, аккумулирующей в себе развитие всех основных мотивов стихотворения и соотносящейся с представлениями автора о поэтическом слове. В мотивной структуре на первый план выходит предикат «овеществления»[1], проявляющий себя на данном этапе жизни и творчества поэта как возможность сопротивления распаду тела в перспективе близкой смерти[2].

За первое десятилетие развития формы «больших стихотворений» в творчестве Бродского выработалась модель их предикативной структуры, основанной на лейтмотивной вариации трех основных инвариантов движения как перемещения, распада и письма. Семантическая глубина этих предикатов постоянно пополнялась, разрабатывались устойчивые мотивные сцепки, организующие в общих чертах лирический сюжет «большого стихотворения». К

[1] И.И. Ковалева соотносит мотив превращения тела в вещь с «декларируемым торжеством объекта над субъектом», то есть видит в мотиве «овеществления» истоки стратегии деиндивидуализации позднего творчества поэта (*Ковалева И.И.* На пиру Мнемозины / И.И. Ковалева // Бродский И. Кентавры. Античные сюжеты. – СПб.: Журнал «Звезда», 2001. – С. 50). Мы понимаем мотив «овеществления» как один из этапов эволюционного развития в творчестве Бродского инвариантов движения и распада, их предикативный синтез: «вещь» статична и противостоит распаду, в то время как поэтическая идентичность субъекта («душа», «тень», «призрак») отделена от «вещи» и пребывает в постоянном движении. Таким образом, деиндивидуализацию лирического субъекта (проявленную уже в «Натюрморте») мы увязываем с разрабатываемой в раннем творчестве Бродского стратегией «двойничества».

[2] О том, что поводом к написанию «Натюрморта» могла послужить диагностируемая врачами злокачественная опухоль, см. *Лосев Л.В.* О «Натюрморте» Бродского / Л.В. Лосев. – URL: http://www.svoboda.org/a/448927.html (дата обращения: 03.10.2016).

концу русского периода творчества Бродского в полной мере сложилась мотивная стратегия апологии языка; «большие стихотворения» осмысляются как метатексты, актуализирующие собственные композиционные механизмы.

2.2. 1970-1980-е годы: автоматизация и углубление лейтмотивной поэтики «больших стихотворений»

В первые американские годы в поэтике «больших стихотворений» не происходит коренных изменений. Это отчасти связано с установкой поэта воспринимать эмиграцию лишь как «перемену империи», в творчестве продолжая методично следовать намеченному курсу[1]. В 1972–1975 годах в Америке Бродский заканчивал начатые замыслы и по-новому перерабатывал отдельные фрагменты; это подтверждается архивными изысканиями исследователей[2] и общими замечаниями ученых, свидетельствующими об использовании поэтом готовых «поэтических формул», перекочевывающих из текста в текст[3].

Поэт не признавал традиционных понятий о творческой эволюции в значении непрестанного самоотрицания и самоопровержения и многократно высказывался по этому поводу в интервью, отмечая только «просодические» (ритмико-метрические) изменения[4].

Что касается глубинной структуры «больших стихотворений», то говорить о качественно новых сдвигах, по-видимому, не приходится. Мотивные стратегии остаются по преимуществу теми же, что и раньше, но несколько расширяется семантика самих мотивов. Усиливается заявленный еще во времена «Натюрморта» (1971) мотив «овеществления», приобретая два модуса: обретение далее не разрушимой цельности (превращение в «гладкую вещь», в статую) и, напротив, метонимическое разложение тела субъекта на отдельные вещи-органы (с этим связана тенденция все большего отчуждения лирического субъекта от

---

[1] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 313–314.
[2] Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош – Иосиф Бродский – Томас Венцлова: материалы междунар. конф. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. – С. 131–132.
[3] *Ранчин А.М.* На пиру Мнемозины: Интертексты Иосифа Бродского. С. 23–54.
[4] *Бродский И.* Книга интервью С. 124, 615, 663–664 и т.д.

своего «я»). Мотив «овеществления» окончательно срастается с мотивно-тематическим комплексом «смерть», которая понимается как стирание индивидуальности. Мотив соединения, противостоящий дискретности художественного мира, обогащается значением «кентаврического» превращения, метаморфозы (прецедентно разрабатываемым и ранее). Актуализируется образ границы (границы Империй, вещей, самого субъекта) и мотив ее перехода, в том числе и мнимого возвращения, обретаемого в творчестве. Мотив творчества, таким образом, связывается теперь не только с мотивом ухода (изгнания, «движения души»), но и с мотивно-тематическим комплексом «память» и «встреча» (что, впрочем, очевидно и ранее, особенно в «большом стихотворении» **«Пенье без музыки»** (1970) [Т. II, с. 384–391]). Мотив перемещения в пространстве часто выступает в связи с образом «туриста», мотив поэтического восхождения – с образом Космоса (и авиации вообще), мотив письма соотносится с водной образностью. Однако сам лейтмотивный принцип развития лирического сюжета остается прежним.

В эмиграции Бродский получил возможность публичного высказывания, а также написания и публикации эссе, где рационализируются и приводятся в единую эстетическую систему те принципы, по которым, как показал предыдущий анализ, функционировала поэтика доэмигрантских «больших стихотворений». Вероятно, эта систематизация взглядов на природу поэтической техники явилась не только следствием всего предыдущего творчества поэта, но и причиной усиления авторефлексивности последующих «больших стихотворений».

В первых «больших стихотворениях» эмигрантского периода сохраняется мотив неподвижности, противостоящий перспективе ухода; за единственное «положительное» движение по-прежнему принимается внутренняя динамика, выраженная в «движении души» (сильный, но болезненно сдерживаемый эмоциональный порыв, ощущение «живого» сердца и проч.), что для лирического субъекта является необходимым условием творчества. Мотивная структура,

лирический «метасюжет» «больших стихотворений», оттачиваемый на родине на протяжении 10 лет, в основном сохраняется и в эмиграции.

Так, мотив отказа от движения во имя сохранения, «консервации» жизни (пусть даже на ее переломе) становится центральным в знаковом «большом стихотворении» **«1972 год»** (1972) [Т. III, с. 16–19].

Усиление семантики мотивов потери, утраты, прецедентных, но не основополагающих для русского периода творчества поэта, дало основания некоторым исследователям говорить о «поэтике потерь и исчезновений»[1] в позднем творчестве Бродского. Это породило также некоторую традицию восприятия эмигрантских текстов Бродского исключительно через эти мотивы. Так, в монографии Р.Р. Измайлова находим: «“Потери и исчезновения”, которые несет время, присутствуют на всех уровнях строения текстов: тематическом, образном, сюжетном. Особенно это заметно в стихах после вынужденной эмиграции. В стихах после 72-го года семантические поля утраты, исчезновения, того или иного ущерба, причиняемого временем бытию или человеку, главенствуют»[2]. Там же говорится о том, что «тема утраты <…> может разрабатываться на уровне целостного сюжета»[3] (в пример приводится «большое стихотворение» **«Осенний крик ястреба»**[4] (1975) [Т. III, с. 103–106]).

На наш взгляд, лирический сюжет стихотворения «1972 год», как и большинства других «больших стихотворений», организован вариацией мотивных инвариантов движения, распада и письма, где мотив потери – это только частный случай предикативной семантики. Главным же мотивом творчества Бродского становится письмо, его апология или попытка отказа от него.

---

[1] *Павлов М.* Поэтика потерь и исчезновений / М. Павлов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 22–30.

[2] *Измайлов Р.Р.* Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского. С. 29.

[3] Там же. С. 30.

[4] Не вступая в концептуальный и терминологический спор с авторами данных работ, заметим только, что мотивы потери, утраты, ущерба и проч. закономерно вытекают из всего предыдущего (доэмигрантского) творчества Бродского, по своей семантике соприкасаясь с такими мотивными инвариантами, как движение и распад, находящимися в неразрывной связи с мотивом письма и поэтического восхождения (который, на наш взгляд, и организует лирический сюжет «Осеннего крика ястреба» – как формально, так и интертекстуально, что уже не раз было отмечено исследователями; о мотиве движения вверх см. *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. С. 132).

Так, тема молчания – одна из основных в стихотворении «1972 год»; она связывается с мотивом отказа от творчества, потому что стихи принесли лирическому субъекту лишь утраты: *«творил я <…> ради речи родной словесности, <…> чаши лишившись в пиру Отечества, / ныне стою в незнакомой местности», «здесь и скончаю я дни, теряя / волосы, зубы, глаголы, суффиксы».* Но отказ от творчества (вызванный вынужденной потерей *«речи родной»* и чужой языковой средой) – это только возможная отдаленная перспектива. Пока же лирический субъект, всего *«достигший начерно»* (характерный для лирического субъекта Бродского прием – отождествлять себя с текстом[1]), *«глаголает»* и авторефлексивно отмечает в скобках важность некоторых своих суждений (*«Это суждение стоит галочки…»*); для него *«нелепица / сдерживать чувства»* («чувства», «сердце», «душа» для лирического субъекта – единственный источник внутреннего движения). То есть на мотивном уровне творчество, как это всегда бывает у Бродского, преодолевает утраты и смерть, и конечный призыв «маршировать со своей тенью в ногу» может быть воспринят и как приятие своей экзистенции («тень» – мысль о смерти, прошлое), и как демонстрация поэтической отчужденности от самого себя («тень» – это «двойник», «душа», наделенная даром; ср. атрибуцию Бродским почитаемых им поэтов прошлого именно как великих «теней» [Т. V, с. 256]).

В «больших стихотворениях» эмигрантского периода автоматизируется прием, когда «актуальная» тема текста, восходящая к затекстовой реальности, разрабатывается преимущественно в первой половине стихотворения, в то время как вторая часть произведения представляет собой размышления сугубо метафизического или авторефлексивного характера, заканчивающиеся «архетипической» мифологемой. Такое обобщенное деление композиции «больших стихотворений» весьма условно и в разных текстах проявляется с неодинаковой силой. Наиболее очевидно это можно продемонстрировать на примере стихотворения **«Литовский ноктюрн: Томасу**

[1] *Полухина В.П.* Грамматика метафоры и художественный смысл / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 207–208.

Венцлова» (1973 (1974?)–1983) [Т. III, с. 48–57], во второй половине которого мотивы движения вверх становятся конструктивными для развития лирического сюжета, завершающегося образами «небожителей» Святого Казимира, Николая Чудотворца и Музы. Подробный разбор этого стихотворения представлен самим Томасом Венцловой[1]. Отметим только, что композицию «Литовского ноктюрна…» образует ряд семантически переплетающихся лейтмотивов, одинаково характерных как для «актуальной» темы, так и для метафизических размышлений лирического субъекта о природе стихотворной речи. Причем эта мотивная схема была выработана Бродским заранее; именно она, а не литовские реалии и личность адресата, представляет собой «глубинное» содержание стихотворения. С этой точки зрения показательна заметка в дневнике Томаса Венцловы, воспроизводящая размышления Бродского в период работы над «Литовским ноктюрном…»: «Бродский много спрашивает о Вильнюсе, его башнях и т.д., и т.д. – для стихотворения. “В конце там надо влезть на высокую гору – не знаю, сумею ли, я уже немного устал от этих стихов”»[2].

В одном из интервью Соломону Волкову Бродский говорит, что «не видит психологической границы» в своих стихах, написанных сразу после эмиграции, делая исключение только для «большого стихотворения» **«Темза в Челси»** (1974) [Т. III, с. 76–78], где «имеет место быть несколько иная поэтика»[3]. Действительно, «Темза в Челси» – одно из первых эмигрантских стихотворений Бродского, исполненных в новой, «монотонной» ритмической манере (шестииктовый дольник с варьирующейся цезурой; Бродский так комментировал этот метрический эксперимент: «Это стихотворение для меня достаточно важное; <…> именно с него начинается отход от стандартной, что называется, железной метрики. Здесь я начинаю немножко разваливать размер»[4]). Но с точки зрения мотивной структуры «Темза в Челси» не является новаторским для Бродского произведением в форме «больших стихотворений».

---

[1] *Венцлова Т.* «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» / Т. Венцлова // Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 190–222.
[2] Там же. С. 191.
[3] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 313-314.
[4] *Ахапкин Д.Н.* Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972–1995) / Д.Н. Ахапкин. – СПб.: Журнал «Звезда», 2009. – С. 27–28.

Лейтмотивная организация композиции вокруг традиционных для поэтического мира Бродского инвариантов – к 1974 году полностью автоматизированный и хорошо заметный принцип. Меняется только семантическая глубина характерных мотивов, появляются новые мотивно-образные единства. Так, в стихотворении «Темза в Челси», полностью построенном на вариации мотива перемещения в пространстве, лирический субъект предстает в маске «туриста», знаменующей и его «экзистенциальную ситуацию»: поэт как гость во Времени (в этом смысле движение понимается метафорически как движение в сторону смерти). Кроме того, посредством образа субъекта-«туриста» мотив перемещения выступает в неразрывной связи с со зрительными мотивами, которые все чаще осознаются как способ перемещения лирического сознания в пространстве. Часты образы различных преград, на которые наталкиваются движущиеся предметы и зрение; границы, как правило, оказываются нарушены.

Стихотворение начинается с образа *«светила, поднявшегося натощак»,* то есть постулируется принцип движения во «вселенских» масштабах (ситуация, подобная той, которая описана в начале «большого стихотворения» **«Строфы»** (1978) [Т. III, с. 181–187], построенного на той же предикативной семантике движения, что и «Темза в Челси»: *«Светило ушло в другое / полушарие»*). Но движение *«светила»* тут же оказывается прерванным: оно *«замирает на банках с содой в стекле аптеки»*. Далее сказано, что *«ветер находит преграду во всех вещах»,* и одной из таких преград оказывается *«движущийся человек»* (характерная для Бродского отстраненная репрезентация лирического субъекта, восходящая, возможно, к мотиву отражения, отчуждения двойника, наблюдаемому в начале многих ранних «больших стихотворений»). Движение, дважды остановленное в первых строках стихотворения, постепенно набирает силу: *«неколесный транспорт ползет по Темзе, <…> извивающейся без нужды»;* зрение уравнивается с перемещением: *«взгляд <…> прочней, чем железный мост <…>, это лучший способ покинуть Челси».*

В начале второй строфы движение по-прежнему натыкается на преграду, но его сила и скорость увеличиваются: *«Бесконечная улица <…> выбегает к реке, кончаясь железной стрелкой»*. Лирический субъект продолжает свое движение: *«Тело сыплет шаги»*. Вторая строка, как и первая, заканчивается игрой на многозначности слов, отождествляющих перемещение в пространстве-времени и зрение: *«Человек, способный взглянуть на сто / лет вперед, узрит побуревший портик»* (слово *«вперед»*, попадая в контекст лейтмотивного повтора, прочитывается сразу во временном и пространственном значениях). Кроме того, отметим в этой строфе инверсию мотивного инварианта (*«деревья стоят, точно в очереди»*), а также предикативную характеристику таких образов, как *«автобус у галереи Тейт»* и *«труба Агриппы»*, которую *«затмевает»* местный дождь: в числе прочего, полководец Агриппа занимался и общественными работами – проводил трубы и акведуки; Бродский имеет в виду работу лондонской ливневой канализации, течение воды – еще одно движение в «ускользающем» мире стихотворения. Сам же дождь, неотъемлемый атрибут «лондонского мифа», может служить причиной ускорения движения лирического субъекта и еще одним «водным» образом, наряду с Темзой, что подготавливает тему Времени, традиционно выступающую в творчестве Бродского в соседстве с образами воды.

Течение дождевой воды (Времени) преодолевает любые преграды, о чем говорится в начале третьей строфы: *«Ни жесть / для него* [дождя, Времени – А.А.] *не преграда, ни кепки и ни корона»*. Границы оказываются нарушены, и движение в стихотворении ускоряется еще сильнее: *«вашей спины настичь / даже тень не в силах»*. Ср. также многозначность слова «исход» в воспроизведенном строкой ниже выражении *«на исходе деньги»*; мотив движения все отчетливее приобретает коннотации ухода (это значение было заявлено еще в первой строфе, где говорилось о том, как *«покинуть Челси»*).

В этой связи получает развитие и мотив передвижения, связанный с образом лирического субъекта: *«можно, глядя в газету, столкнуться со / статьей о прохожем, попавшим под колесо»* (двойная остановка: взгляд «сталкивается» со статьей, прохожий попадает под машину; движение пока не выходит в

метафизическую перспективу и поэтому раз за разом обрывается, но имплицитно уже заявлен мотив ухода из жизни). В самом конце строфы сказано, что происшествие, описанное в газете, все же *«не про меня»*, что усиливает процесс деиндивидуализации лирического субъекта.

Интересен в связи со стратегией деиндивидуализации также образ тени, которая «не в силах настичь спины»; как мы показали ранее, призыв «маршировать в ногу» со своей тенью из стихотворения «1972 год» (1972) может свидетельствовать о наличии в тексте мотива поэтического отчуждения, которому вторит распад целостности окружающего мира, личных связей и телесного облика. Этот мотив распада, раздвоения, дискретности неявно присутствует в стихотворении «Темза в Челси»: Темза имеет два берега, которые трудно соединить мостом; у лирического субъекта есть прошлое, которого не вернуть (он жил *«как буква “г” в “ого”»*, по замечанию Ольги Глазуновой – «между двумя нулями»[1]), тело именно *«сыплет»* шаги; волны названы *«мелкой осетриной»*, говорится про *«вереницы барж»*, *«цифирь»* телефонных номеров и проч.

Четвертая строфа вводит авторефлексивный мотив письма; этот мотив, как видно из предыдущего анализа, на структурном уровне служит для внедрения в текст фигуры субъекта-поэта и связанных с этим биографических мотивов (также мотив поэтического творчества в художественной картине мира Бродского стоит рассматривать как один из аспектов коммуникации с «возвышенным», с Музой или «тенями» великих). Действительно, лишь в четвертой строфе появляется лирическое «я»: *«Эти слова мне диктовала не / любовь и не Муза»*. Четвертая строфа, занимающая центральное композиционное положение, полностью построена на диалоге, телефонном разговоре лирического субъекта. Мотив движения здесь инвертируется (это подготовлено усилением мотива прерванного движения, развитого в предыдущих строфах; в данной строфе этот мотив также встречается в воспоминаниях субъекта: *«Я катался на санках, меня продуло»*). Субъект разговаривает по телефону, *«лежа лицом к стене»*; ему отвечает *«потерявший скорость / звука пытливый голос»*. Примечательно, что

[1] *Глазунова О.И.* Иосиф Бродский: американский дневник. 108 с.

перцептивно стихотворение переходит в акустический модус, зрение ослабевает, равно как и уравненное с ним движение: смерть – «*это та же тьма, / но, привыкнув к ней, не различишь в ней стула»* (с уходом зрения торопливый «турист» уступает место «поэту», «работающему с голосу»[1], и это место – стул, еще одна традиционная для поэтического мира эмблема авторефлексивности; можно предположить, что подобная смена масок лирического субъекта знаменует собой осмысление процесса творчества: «турист» набирается впечатлений и знаний о мире, «поэт» переосмысляет этот материал в языке, насыщает его личным содержанием, отсылками к своему прошлому, придает ему форму и т.д.). Отметим также, что именно в этой строфе появляется «филологическая метафора», сопоставляющая лирического субъекта и букву (*«как буква “г” в “ого”»*).

Перемена перцептивного модуса, коммуникативной направленности, художественного времени (ориентация на прошлое) и пространства (вместо лондонских реалий – комната и далее – тьма, пустота) и, главное, внедрение мотива творчества переводит стихотворение на новый уровень обобщения. Полная статика лирического субъекта в соседстве с мотивом письма предполагает внутреннее движение, «движение души», ориентацию пространства по вертикали. И действительно, пятая строфа открывается описанием воздуха, который *«начинается над головою / и нигде не кончается»*. Воздух, движение вверх не имеют предела, в отличие от движения по горизонтали, ассоциирующегося с обыденной жизнью (ср. также вертикальное движение дождя в третьей строфе, на этот раз сверху вниз, для которого также не существует преград). Возвращается мотив смотрения: *«Взглянув в окно, / видишь трубы и шпили, кровлю»* (все образы здесь имеют вертикальную направленность, подчеркивая мотив движения-взгляда на небо).

В эстетике Бродского вертикаль связана с поэтическим творчеством, вертикальное движение бесконечно; в мире «профанном», отмеченном

[1] Выражение Мандельштама, которое Бродский-теоретик ценил как доказательство того, что стихотворение «начинается звуком» [Т. V, с 104]. Ср. многочисленные высказывания Бродского о том, что для него написание стихотворения начинается со «звучащего вербального гула»: *Бродский И.* Книга интервью. С. 504, 637, 726.

смертностью, движение всегда конечно. Так, мостовая представляет собой *«конец / преждевременный»* лондонского *«сырого мира»*. Мотивы перемещения и смерти здесь окончательно уравниваются; единственный способ этому противостоять – неподвижность поэта за работой (на стуле) и парение его души.

Мотив вертикального движения в пятой строфе подчеркивается описанием восхода солнца: *«Брезжит рассвет»*. Это уже второй рассвет в стихотворении (первый описан в первой строке), что указывает либо на движение художественного времени (прошли сутки), либо на его затянувшуюся остановку: в первом случае светило *«замирает»*, во втором – *«брезжит»*, то есть это продолжение описания одного и того же рассвета.

Свет солнца противостоит тьме смерти, описанной строфой ранее, и подготавливает появление характерных для финала «больших стихотворений» библейских реминисценций: *«Это – благая весть»*. Ср. Евангелие (греч. «благая весть») от Иоанна 1:5: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»; образ *«проезжающей почты»*, кроме того, что развивает лейтмотив движения, также намекает на коммуникацию, «весть». Но в поэтическом мире Бродского трансцендентальная коммуникация невозможна: так, в «Разговоре с небожителем» молитва называется *«почтой в один конец»* (в «Темзе в Челси» слова «конец» и «почта» расположены на концах соседних строк, то есть связаны вертикально). Поэтому лирическому субъекту *«больше не во что верить»*, а «благая весть» оказывается банальной: у Темзы есть два берега. И контекстуально, и на глубинном смысловом уровне тема безбожия (и мотив невозможности коммуникации с божественным по образцу пушкинского «Пророка») связана с семантикой вертикали: движение вверх бесконечно, и там не может быть Рая, иначе он был бы последней и неодолимой границей для лирического сознания, не терпящего никаких преград[1].

[1] «В отличие от стандартного христианского рая, представляющегося некоей последней инстанцией, тупиком души, поэтический рай скорее – край, и душа певца не столько совершенствуется, сколько пребывает в постоянном движении. Поэтическая идея вечной жизни вообще тяготеет более к космогонии, нежели к теологии…» [Т. V, с. 147]. Эта мысль будет многократно подчеркиваться Бродским в эссе и интервью разных лет.

Заключительная строфа также наполнена мотивами движения, посредством игры на полисемии осмысляемого как Время: *«всюду идут часы», «сердце может отстать от Большого Бена»*. В контексте течения Времени (*«текущей жизни»,* где *«сливаются»* в памяти номера телефонов) возобновляется и течение воды: *«Темза катится к морю, разбухшая, словно вена»* (отметим появление образа моря, образ Времени, типичного локуса для конца многих «больших стихотворений»; несколькими строками ниже говорится, что Лондон раскинулся *«как нельзя безбрежней»*, что представляет собой завершение градационного нарастания «водной» образности). Интересна и серия метафор, соотносящих городскую инфраструктуру и тело лирического субъекта («сердце → Биг Бен», «Темза → вена»). Это двухстороннее уравнивание Лондона и тела субъекта означает «апроприацию» лирическим сознанием всего пространства города, логический финал стратегии деиндивидуализации. Кроме того, Лондон раскинулся *«вширь»* и *«вниз по реке»*, но не *«ввысь»*: вертикаль – вектор максимально индивидуализированной «души», но не безличного «туриста». «Движение души» вверх продолжается: *«когда <…> спишь* [в Лондоне]*, номера телефонов <…> дают цифирь астрономической масти»* (сон – предел статики тела, метафизический Космос; ср. также образ *«диска зимней луны»*). Стихотворение завершается утверждением невозможности коммуникации: звук *«занято»* оказывается *«неизбежней, чем голос Бога»*.

Стихотворение «Темза в Челси», чья поэтика самим автором в контексте собственного творчества признавалась «несколько иной», композиционно оказывается построено по старой модели: развитие нескольких тем (в данном случае это «Лондон», «вода», «телефон», «смерть»), лейтмотивная организация (на основе вариации мотива остановленного движения), смена субъектно-объектных моделей. Причем генезис лирической ситуации стихотворения – невозможность коммуникации, веры и прошлого – восходит к семантике мотивов, разрабатываемых Бродским задолго до того, как подобная экзистенциальная проблематика стала основополагающей для художественной картины мира поэта.

По идентичной модели организовано «большое стихотворение» 1976 года **«Декабрь во Флоренции»** [Т. III, с. 111–113], сопоставимое по объему с «Темзой в Челси» (81 и 82 строки соответственно). «Декабрь во Флоренции» – «туристическое» стихотворение, построенное на разработке мотива движения, преодолевающего преграду и переходящего в уход (по горизонтали – в изгнание, по вертикали – в «движение души», в деталях соотносимое с вертикальной интенцией ближайшего подтекста, «Божественной комедии» Данте: от сумеречной набережной Арно, по которой гуляют *«звери»*, ко *«второй Флоренции с архитектурой рая», «городам, в которые нет возврата»* – бытию в Культуре и памяти).

Между этими стихотворениями, помимо общих мотивных стратегий, обнаруживаются и более заметные переклички, в том числе лексические, как и с циклом **«Римские элегии»** (1981) [Т. III, с. 227–232]. Если читать «Римские элегии» как «большое стихотворение»[1], воспринимая отдельные пронумерованные тексты как строфы (нумерация строф – характерный прием для «больших стихотворений» Бродского), то мы увидим композицию, не отличающуюся от других длинных «туристических» текстов Бродского, построенную на лейтмотивном развитии движения, «овеществления», распада, письма.

В середине 70-х годов композиция «больших стихотворений» автоматизируется, «застывает»; можно говорить о переносе мотивной структуры. Такие тексты, как **«Лагуна»** (1973) [Т. III, с. 44–47], **«Темза в Челси»** (1974), **«Декабрь во Флоренции»** (1976), **«Развивая Платона»** (1976) [Т. III, с. 122–124], **«Квинтет»** (1977) [Т. III, с. 151–153], **«Сан-Пьетро»** (1977) [Т. III, с. 156–159], цикл **«В Англии»** (1977) [Т. III, с. 160–166], **«Пьяцца Маттеи»** (1981) [Т. III, с. 207–212], **«Прилив»** (1981) [Т. III, с. 216–218], **«Римские элегии»** (1981), **«Венецианские строфы I»** (1982) [Т. III, с. 235–237] и **«Венецианские строфы II»** (1982) [Т. III, с. 238–240] оказываются построены по схожим

[1] Ю.А. Гастищева, исследователь «Римских элегий» Бродского, в качестве конструктивных принципов композиции этого текста отмечает тематический и мотивный повторы, которые формируют «единый для цикла сюжет» (см. *Гастищева Ю.А.* «Римские элегии» И. Бродского как художественное целое / Ю.А. Гастищева // Пристальное прочтение Бродского: сб. ст. – Ростов н/Д: Логос, 2010. – С. 146).

мотивным моделям и объединены общим лирическим субъектом-«туристом», тематизирующим свое движение по миру в терминах изгнания и ухода, спасающегося письмом.

Своеобразным апофеозом мотивных стратегий, установившихся в «больших стихотворениях» Бродского середины 70-х – начала 80-х годов, стало стихотворение **«Колыбельная Трескового мыса»** (1975) [Т. III, с. 81–91], одно из самых объемных поэтических произведений Бродского, насчитывающее 360 стихов и сочетающее в себе черты нарративного и итеративного дискурсов, что дало основания некоторым исследователям классифицировать «Колыбельную…» как поэму[1]. С другой стороны, сам Бродский утверждал, что писал «Колыбельную…» как «лирическую последовательность»[2]. Конструктивным принципом организации композиции «Колыбельной…» становится вариативное пересечение предикатов движения, распада и письма, обуславливающих семантику лейтмотива перехода границы, при этом в нарративных четных частях реализуется только одна из граней инварианта – эмиграция субъекта-поэта как переход границы между *«Империями»*; фабульные композиционные элементы «выкристаллизовываются» из общей предикативной направленности[3].

Заметнее всего мотив перехода границы проявляется по отношению к художественному пространству. *«Черта»* между Западным и Восточным полушариями преодолевается сначала телесно (эмиграция), затем – ментально (память, «движение души»). Лирическому субъекту хочется *«шагнуть с дебаркадера вбок, вовне»*, то есть переступить границу между сушей и океаном (в поэтологии Бродского – между Временем и Вечностью, «профанным» и «поэтическим» бытием). Топоним «Тресковый Мыс», Кейп-Код, также отсылает к

---

[1] В.А. Кулле в интервью В.П. Полухиной: «В “длинных” же стихотворениях (например, в Эклогах) Бродский как бы стремится максимально приблизиться к поэме, оставаясь при этом в рамках стихотворения, никоим образом не переступая некую незримую, им лично открытую границу. В этом смысле особняком стоит <…> “Колыбельная Трескового Мыса”, которая совершенно состоялась именно как поэма» (*Полухина В.П.* Бродский глазами современников. С. 253).

[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 275. Отвечая на вопрос о композиционной близости двух «больших стихотворений» разных периодов, «Большой элегии Джону Донну» и «Колыбельной…», Бродский признает у себя «постоянство приемов» (Там же. С. 274–275).

[3] Подробный разбор мотивной и образной систем «Колыбельной Трескового мыса» см. в нашей статье *Азаренков А.А.* Система образов «больших стихотворений» И.А. Бродского: статика и динамика (на примере «Колыбельной Трескового Мыса») / А.А. Азаренков // Смоленский филологический сборник. Труды молодых ученых. Вып. VI – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2014. – С. 110–116.

пограничному положению между сушей и морем (*«мыс, вдающийся в море»* – полуостров, самая восточная, то есть наиболее приближенная к прежней «Империи» лирического субъекта, точка штата Массачусетс). Лирическое «я» находится на пике *«как бы горы»*, то есть на границе вертикального пространства[1], и отрывается от земли, от самого себя в процессе «движения души». Граница между внутренним пространством дома и улицей тоже нарушается – субъект выходит на веранду.

Образ художественного пространства накладывается на образ тела лирического субъекта: оно приобретает характерную симметричность (*«полушария мозга»*), ориентацию по сторонам света (*«на севере поднимают бровь»*), а также свою *«изнанку»* и *«покров»*, где глаза выполняют функцию границы, а *«взгляд за море»* ее нарушает (наложение мотивов смотрения и перемещения). Постепенно тело вслед за пространством теряет свои границы почти в овидиевском смысле – сращивается с предметами, само превращается в «вещь».

Сознание субъекта пребывает в пограничном состоянии поэтического восхождения, постепенно переходящего в сон. Устанавливаются и нарушаются посредством парадокса и метафизические границы между плоскостью и шаром, между геометрией Евклида и Лобачевского (*«полушарие орла»* и *«полушарие решки»*). Имеет смысл говорить и о границе между прошлым и настоящим, преодолеваемой памятью, между Временем и Вечностью (а также между историей и мифом), нарушаемой поэзией, и др. Инвариант проявляется в более частных случаях: птица кладет яйцо в баскетбольную корзину, рыба выползает из воды и эволюционирует, корешок раскрытой книги становится водоразделом для строк и т.д. Композиционная определенность чередования нарративных и

[1] В бродсковедении эта реализация мотива поэтического восхождения связывается с семантикой «острия». См. *Ваншенкина Е.* Острие. Пространство и время в лирике Иосифа Бродского / Е. Ваншенкина // Литературное обозрение. – 1996. – № 3. – С. 35–41. С композиционной точки зрения «острие» является «точкой соединения разных систем бытия, в которой происходит трансформация идеологической позиции повествователя или героя, однако в их семантике усиливается значение перехода из одной пространственно-временной системы в другую. <…> [Семантика «острия» – А.А.] мотивирует сюжетно фабульное развитие повествования» (*Чевтаев А.А.* Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: дис. … канд. филол. наук / А.А. Чевтаев. – СПб., 2006. – С. 143).

итеративных частей также авторефлексивно размывается к концу стихотворения, где говорится о сне.

Многократно повторенный и усиленный лейтмотив вытесняет линейное повествование о судьбе поэта-эмигранта. То есть преодоление *«черты»* становится не объектом изображения, а принципом выстраивания всего поэтического мира.

Однако повествование в «Колыбельной Трескового мыса» не исчезает полностью: можно проследить перемещение лирического субъекта из одной империи в другую, из дома на улицу и обратно и т.д. Но связи между мотивами в «Колыбельной…» очень ослаблены полисемией предикатов, непосредственное действие часто подменяется мотивами смотрения, представления. По нашему мнению, композиция «Колыбельной…» представляет собой переходную структуру между «большим стихотворением» и эпической поэмой, а внедрение элементов фабулы служит для организации беспрецедентного даже для «большого стихотворения» объема в 360 стихов. Прием совмещения ослабленной фабулы и лейтмотивности Бродский иногда использует в своих ранних «больших стихотворениях», а также наиболее длинных вещах. М.Б. Крепс утверждает, что в подобных текстах проявляется во многом новаторская для русской нарративной поэзии установка уравновешения рассказа и «сложной символики, метафоричности и философского переосмысления события»[1].

Устойчивыми композиционными, образными и лексическими перекличками могут обладать «большие стихотворения», значительно отстоящие друг от друга по времени написания, а также различающиеся по теме. Такова, например, структурная «двойчатка» **«Келломяки»** (1982) [Т. III, с. 243–247] – **«Назидание»** (1987) [Т. IV, с. 13–16]. Если в первом стихотворении речь идет о русском севере, где лирический субъект Бродского провел свою молодость (Келломяки – финское название поселка Комарово), то в «Назидании» говорится о просторах Азии (но в этом случае стоит подчеркнуть, что в «азиатском тексте» Бродского, как его

[1] *Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 134.

определяет Л.В. Лосев[1], России отводится роль азиатской державы; в «Назидании» российские и среднеазиатские реалии намеренно смешаны до неразличения).

В «Келломяки»[2] конструируется пространство прошлого, куда лирическому субъекту-«туристу» вход закрыт (как по политическим, так и по метафизическим причинам: «прошлого» как такового не существует[3]). Конструктивным принципом организации этого пространства становится мотивный инвариант движения; так, обитателям Келломяки свойственна неподвижность (или прерванное движение): городок назван *«заблудившимся в дюнах»*; волны *«набегают»* и *«смерзаются»*; говорится о *«спинах длинных очередей»*; любовь *«постояльцев сближает с жильем»*; в подобных городках, *«хранящих в подвалах скарб»*, *«дым норовит назад / воротиться в трубу»*. Развитие мотивного варианта неподвижности завершается на абстрактном уровне: констатируется, что *«у вещей есть пределы»* и одной из таких онтологических границ является *«неспособность сдвинуться с места»*.

Лирический субъект некогда покинул Келломяки, и теперь он только вспоминает *«бывших вещей покой»*. Он сам и его память обречены скитаться, на что в первую очередь намекает предикативная характеристика таких образов, как *«рельсы»* и *«расписание железных вещей», «пригородные платформы», «скворечня, пережившая скворца»* (очевидно, аллюзия на знаменитый «Приморский сонет» Ахматовой [Ахматова 1999, с. 206], написанный в Комарове), *«лобачевские полозья»*, *«азимут»*, *«край света»* и т.д. Таким образом, для лирического субъекта характерен мотив ухода из застывшего пространства Келломяки (памяти о нем): его смех здесь некогда *«скрипел, оставляя следы, как снег»*; ему больше *«ту дверь не отпирать ключом»*; как и его возлюбленная, он

[1] *Лосев Л.В.* «Азия» в мире Бродского // Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. С. 163–164.

[2] См. подробный разбор «финских» образов и затекстов в стихотворении «Келломяки»: *Кененен М.* Осязаемый мир вещей и неосязаемый мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии» / М. Кененен// Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 225–243. Исследовательница приходит к некоторым созвучным нашей работе выводам о «путешествии в собственный внутренний ландшафт» (С. 227) и «материализации времени в опыте пространства» (С. 235), отмечая в этой связи организующую роль мотива движения/остановки (и связанных с этим мотивно-тематических комплексов «геометрия», «оледенение»).

[3] Ср. у Майи Кененен: «В заглавии стихотворения Бродский дает исконное финское название поселка, но записывает его кириллицей. Это превращает Келломяки в несуществующее место» (Там же. С. 227).

теперь *«глядит в другой пейзаж»;* свое прошлое субъект сравнивает с *«падавшей клином»* тенью, а затем – с локтем, *«выдвинутым вовне»*; стихотворение заканчивается призывом к самому себе *«выйти вон»* из пространства прошлого.

Лирический субъект говорит, что его *«память бродит по комнатам в сумерках, точно вор»*. Эта «одушевленная» память, способная производить беспорядок в доме (*«шарить по шкафу»*, *«уронить роман»*), отсылает к целой галерее сущностей, отчуждаемых лирическим субъектом Бродского от самого себя – тень, отражение, душа, призрак (ср. в «Литовском ноктюрне»: *«призрак бродит по Каунасу»*) – и знаменующих творческую работу (ср. серию «филологических метафор»: *«плоские волны моря на букву “б”», «экспресс, игнорируя “b” и “c”, / выпускает, затормозив, в конце / алфавита пар из запятых ноздрей»* и проч., что актуализирует пространство памяти как пространство текста, а уход оттуда – как «движение души»). Только в мире написанного стихотворения лирический субъект (его «душа», память) может снова встретиться со своей возлюбленной: в финале говорится, что любовники *«слились, хотя кровать / даже не скрипнула»* (скрип как знак «вещной» реальности невозможен в идеальном[1] пространстве памяти).

Вертикальная организация пространства в «Келломяки» выражена слабо: говорится лишь, что отличить себя от обывателей можно было, только *«срисовывая с рубля / шпиль кремля, сужавшегося к звезде»,* а деревья стремились *«перерасти небо»* (отметим также, что в описываемом пространстве *«дым норовит назад / воротиться в трубу»*, то есть мотив подъема инвертируется). Отсутствие привычного для «больших стихотворений» четко выраженного

[1] Интертекстуально образ кровати, которая *«не скрипит»*, пересекается со знаменитым фрагментом «Государства» Платона, где о разнице между идеей, образом и вещью говорится на примере кровати: «единственная по своей природе» идея кровати, созданная богом; множество реальных кроватей (несовершенная реализация идеи), сделанных плотниками; кровать-образ на картине живописца-подражателя, воспроизводящего «призраки» вещей (*Платон.* Государство / Платон; пер. с древнегреч. А.Н. Егунова; вступ. ст. Е.Н. Трубецкого; коммент. В.Ф. Асмуса; примеч. А.А. Тахо-Годи. – М.: Академический проект, 2015. – С. 328–331). Отметим, что этими размышлениями о троякой сущности кровати открывается десятая книга «Государства», в которой говорится о том, что поэзии нет места в идеальном государстве, так как поэзия не истинна, подражательна и распаляет душу; на ироническом осмыслении этой идеи ненужности Поэта в Государстве основано «большое стихотворение» Бродского «Развивая Платона» (1976) (подробнее об этом см. *Подвойский Л.Я.* Платон и Бродский: концепция идеального города-государства / Л.Я. Подвойский // Гуманитарные науки. Вестн. Финансового университета. – 2011 – № 4. – С. 25–30). Вполне вероятно, что образ кровати из «Келломяки» включается в систему поэтической авторефлексии как «призрак» вещи, на которой может возлежать лишь «призрак» («душа», память) субъекта – поэтому кровать *«так и не скрипнула»*.

вектора движения вверх, вероятно, обусловлено тем, что лирический субъект погружен в опыт переживания горизонтального пространственного разрыва, связываемого с изгнанием: *«негашеная известь зимних пространств»* (снежные равнины), рельсы, поезда, *«лобачевские полозья»*, *«длина вещей»* – это прежде всего приметы ухода, эмиграции, удаленности. Мотив движения находит свое подтверждение в завершении последней строфы: лирический субъект обнаруживает рядом с воображаемой кроватью, где соединились возлюбленные, *«сбоку дверь»*, которая *«годится только, чтоб выйти вон»*. Таким образом, движение в художественном мире стихотворения осуществляется в основном по горизонтали (изгнание – возвращение в памяти – отказ от памяти).

«Келломяки» имеют со стихотворением «Назидание», помимо общности сюжетообразующего мотива «движения души» во враждебном пространстве памяти, связываемом с Россией, и множество более частных образных и мотивных перекличек: рубка дров, описание убогих деревянных строений, отправка письма, образ рубля и т.д. – вплоть до повтора эпитета *«рябой»* по отношению к портрету (см. подробный разбор стихотворения в 3.2).

Во многом схожие «Келломяки» и «Назидание» отличаются полнотой реализации инвариантного мотива движения и, следовательно, исчерпанностью потенциальных семантических связей инварианта с другими предикатами. Однако мотивы, в обоих текстах остающиеся потенциальными (поэтическое восхождение в «Келломяки» и встреча с возлюбленной посредством поэтического творчества в «Назидании»), все же прецедентно проявляются, но не приобретают статус лейтмотива. Это свидетельствует, с одной стороны, об устойчивости мотивики «больших стихотворений» (так или иначе, большинство характерных для «больших стихотворений» Бродского мотивных вариантов переходит из текста в текст), с другой стороны, это наводит на мысль о вариативности мотивной схемы «больших стихотворений», обуславливающейся характером репрезентации лирического субъекта, адресата и художественного пространства. Сам же лейтмотивный принцип исчерпания семантических возможностей инвариантных мотивов остается неизменным.

К «Назиданию» примыкает[1] другое большое стихотворение 80-х годов **«В горах»** (1984) [Т. III, с. 266–271]. Эти тексты роднит лирическая ситуация прогулки в горах, *«мира на краю»*, и организующая роль мотива восхождения; кроме того, обнаруживаются и более частные композиционные переклички. Так, финальной точкой устремленности лирического сознания вверх в «Назидании» выступает ангел, точнее, его феноменологическая неразличимость (*«пилот / или ангел разводят изредка свой крахмал»*); в конце стихотворения «В горах» образу ангела также предпосылается схожая предикативная характеристика (*«то не ангел пролетел. <…> То две лампы в тыщу ватт»*).

Стихотворение «В горах» примечательно большой долей авторефлексивности относительно конструктивных мотивов, в частности мотива распада. Другими словами, мотив, организующий посредством вариации и повтора композицию текста, становится темой: дискретность, «разорванность» горного пейзажа названа *«местным лейтмотивом»,* отзывающимся и в отношениях двух влюбленных, прогуливающихся в горах; их объятия – *«сумма двух распадов, с двух / жизней сдача».*

Полнота раскрытия мотивных связей в «больших стихотворениях» зависит от лирической ситуации, но сами эти связи и переходят из текста в текст.

2.3. Поздний период творчества: мотивика «больших стихотворений» в свете структурной автоцитации

Наиболее показательным является сравнение мотивной организаций таких «больших стихотворений», которые сам Бродский явно сопоставлял по принципу «жанра», определяющего характер номинации текста (установка на интертекстуальное прочтение).

Сопоставим два стихотворения под одинаковым названием «Строфы», раннее из которых датировано 1968, а позднее – 1978 годом. Кроме названия, эти тексты объединяет характер строфы (пронумерованные восьмистишия из двух

[1] Еще одним своеобразным образно-композиционным «прологом» к «Назиданию» выступает «азиатское» стихотворение «Стихи о зимней кампании 1980-го года» (1980) [Т. III, с. 193–195].

катренов с перекрестной рифмовкой), ритмическая интенция («укороченные» строки, совпадение метрического рисунка – двухстопный анапест – первого стиха, при этом более позднее стихотворение далее отходит от силлабо-тоники в пользу дольника, чем подчеркивается «просодический» сдвиг эмигрантской поэтики Бродского[1]), апеллятивная направленность (обращение к оставленной возлюбленной). На мотивно-тематическом уровне стихотворения пересекаются через предикаты разлуки и лейтмотивный принцип организации лирического сюжета, но семантическая наполненность мотивных инвариантов в обоих случаях кардинально различается.

В стихотворении **«Строфы»** (1968) [Т. II, с. 244–246] в каждой строфе повторяется мотив расставания. Разлука с возлюбленной (*«На прощанье – ни звука»*) переходит в расставание с жизнью (*«В этом мире разлука – лишь прообраз иной»*); далее разрабатывается предикативная семантика одиночества в смерти (*«И после / нам не вместе лежать»; «в Раю не сойдемся, / не столкнемся в Аду»*); метафизической тематизации мотива посвящены строфы с IV по IX, причем пропущенные, замененные отточием строфы также поддерживают семантику разрыва на графическом уровне; в последних двух строфах вводится авторефлексивный мотив письма, подготовленный *«уничтоженными»* строками выше (*«Что ж без пользы неволишь / уничтожить следы? / Эти строки всего лишь / отголосок беды»*); стихотворение заканчивается мифолого-христианским «расширением понятия» (*«храпоидол», «херувим», «хор Аонид»*) и переводом разлуки в предустановленный надмирный порядок (*«Так посмертная мука / и при жизни саднит»*). Таким образом, в стихотворении «Строфы» (1968) использована лейтмотивная стратегия градационного усиления предикативной семы, как во многих других «больших стихотворениях» Бродского; однако мотивный инвариант распада, легший в основу лирического сюжета, реализует лишь часть своих значений, а связи, которые он образует с другими магистральными предикатами (движение, письмо), хоть и намечены, но проявлены слабо.

[1] Бродский убеждал студентов, что «именно вторая, а не первая строчка показывает, куда стихотворению предстоит двигаться метрически» [Т. V, с. 217]; об этом же см. [Т. VI, с. 372]. «Строфы» 1978 года – наглядное подтверждение этой идеи.

Иначе дело обстоит со **«Строфами»** 1978 года [Т. III, с. 181–187], стихотворением заметно более длинным, реализующим возможности лейтмотивной поэтики в полной мере. Мотивным «стержнем» стихотворения является мотив движения как ухода, актуализирующийся по тексту во множестве вариантов и семантически пересекающийся с другими предикатами.

В I строфе лирический субъект воспринимает закат солнца именно как уход (*«светило ушло в другое / полушарие»*). Т. е. речь идет о некоем непреложном законе природы, перемещение трактуется как конструктивный принцип в иерархии поэтического мира стихотворения. Отметим также повтор многозначного слова *«оставлять»* (*«оставившего печать», «оставляют в покое»*).

Центральная тема II строфы – одиночество лирического субъекта в этом ускользающем мире. Мотив ухода реализуется с помощью игры на многозначности предикативной семантики (*«неприкосновенность тела, / зашедшая далеко»*); отметим, что мотив «частного» существования был заявлен и в «Строфах» 1968 года: *«В чести – одаренность осколка / жизнь сосуда вести»*.

В III строфе инвариант принимает значение потери и вводится с помощью приема разрушения фразеологического сочетания (*«Иголку / больше не отыскать / в человеческом сене»*). Таким образом, намечается тенденция переосмысления традиционных значений слов с целью маркирования магистральной семы. В этой же строфе говорится о житейском расчете (*«вместе со всеми / передвигать ферзя»*) в словах, также предполагающих наличие инварианта (горизонтальное передвижение с одной клетки на другую).

В IV строфе продолжается развитие инварианта в качестве мотива потери со значением временности (*«Все, что мы <…> копили, <…> время <…> стачивает»*). Образ *«цикладской вещи без черт лица»*, данный в конце строфы, можно прочитать по-разному. С одной стороны, архаическое пластическое искусство Кикладских островов отличается крайней обобщенностью,[1] и *«цикладская вещь»* (идол) есть в таком случае, на наш взгляд, метафорическое

[1] *Ахапкин Д.Н.* Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского. С. 59.

наименование смерти (трупа) и реализация мотива «овеществления» субъекта, более не подверженного распаду, который несет время. С другой стороны, Ольга Глазунова видит здесь намек на судьбу римского поэта Ювенала, высланного за публичное чтение своих сатир (в том числе и о Кикладах[1]). В этом случае рассматриваемый нами мотив ухода обогащается значением изгнания поэта, вполне восстанавливаемым из затекста и контекста ближайших «больших стихотворений».

В V строфе мотив потери находит свое продолжение; на этот раз потерян сам лирический субъект, физически отдален в пространстве, спрятан в пейзаже и отчужден от самого себя (*«пропажа / тела из виду»*). Предикативные семантические поля перемещения (уход), распада (отчуждение от окружающих и от самого себя) и поэтического творчества (намек на Ювенала, образ *«тени»*, поэтологическая символика *«прибоя»*) постепенно переплетаются.

Далее, в VI строфе, мотив перемещения в пейзаже только усиливается (*«в тычущем вдаль персте»; «чем ты дальше проник»*). Также говорится и о *«скорости света в пустоте»*, что дает повод расширительно трактовать то пространство, о котором говорит Бродский: не только расстояние между лирическим субъектом и М. Б., к которой обращено стихотворение (условная «горизонталь»), но и Пространство как метафизическая категория, выход за пределы которого в «чистое Время», по Бродскому, возможен только посредством поэтического восхождения (условная «вертикаль») [Т. V, с. 148–149]. Традиционный мотив отрыва от земли, поэтического парения и в стихах, и в эссеистике Бродского маркирован «механической» терминологией и образностью: «ускорение», «набор критической массы», встречаются также образы разнообразных летательных аппаратов. Именно в этом ключе стоит трактовать *«вертикаль»* и *«авиатора»*, уходящего в облака, в VII строфе. Здесь мотив ухода подспудно обогащается семой поэтического творчества («движения души») как отрыва от условностей земного существования, где по горизонтальной плоскости *«передвигают фердя»*.

---

[1] *Глазунова О.И.* Иосиф Бродский: американский дневник. С. 27.

В VIII строфе инвариант реализуется мотивом ухода со сцены, знаменующим отказ от трагедии жизни, переход в позицию наблюдателя (поэта). Этот мотив самоустранения, «возвращения билета Творцу»[1] отдается эхом в IX строфе (*«Жизнь есть товар на вынос»* – еще одно переосмысленное «стертое» выражение) и в X строфе (*«Как тридцать третья буква, / я прячусь всю жизнь вперед», «все, кто далече <…> – жертвы законов речи»*), переплетаясь с мотивом письма как своеобразного бегства от реальности и судьбы.

В следующей, XI, строфе мотив письма реализуется в смысле констатации временности человека и вечности языка (слова названы *«бисером»,* который *«переживет всех нас»*), зеркально перекликаясь с подобным мотивом из IV строфы. Уже здесь можно констатировать некую смену авторской точки зрения: переход от идентификации с *«цикладской вещью»* (творением, которое «обтачивает Время») на позицию самого Времени (творца языковых значений).

Начиная с X–XI строф (в качестве подготовительного намека – с *«вертикали»* в VII строфе), авторское сознание переключается в сторону развития темы языка и мотива творчества (поэзия как способ ухода от мира; творческая рефлексия как изживание внутренней травмы, связанной с разлукой с М. Б.). Вводится тема памяти (*«незабудка мозга»*), предзнаменуя дальнейшее развитие мотива возвращения далее (память, письмо как инверсия потери).

Мотив поэтического восхождения и письма занимает центральное положение еще на протяжении четырех строф. Формально он выражается словами, содержащими сему удаления, перемещения, что сближает его с магистральным мотивом перемещения как ухода. Очевидней всего это выражено в конце XII строфы (*«…бегство / по бумаге пера»*).

Зачин XIII строфы продолжает уравнивание мотивов перемещения в пространстве и поэтического творчества с помощью возможностей полисемии (*«Ты не услышишь ответа, / если спросишь “куда”»*): *«куда»* бежит перо и/или *«куда»* пишущего «заводит речь». Далее говорится о конечном пункте подобных

[1] *Кушнер А.* Противостояние / А. Кушнер // Аполлон в снегу: Заметки на полях. – Л.: Советский писатель, 1991. – С. 500–501.

перемещений – о *«полюсе языка»*, объединяющем значения географического и метафизического локуса и подготавливающем мотив соединения (*«стороны света / сходятся в царстве льда»*). О том, что образ «полюса» в поэзии Бродского стоит прочитывать именно в значении крайней степени поэтического вдохновения (отчуждения), подробно говорит А.М. Ранчин в статье[1], посвященной стихотворению «Полярный исследователь» (1978) [Т. III, с. 169]. В этом случае белизна льда обозначает белизну листа, проглядывающую сквозь черноту букв (*«сквозь эльзевир»*), а перемещение лирического сознания на *«полюс языка»* может быть понято как «всматривание» в рукопись, то есть «вдумывание» в смысл написанного, в многозначность текста (или, скорее, затекста – в то, что осталось невысказанным, неисписанным, белым).

О том, что мотив письма в данной части стихотворения стоит понимать как специфическое напряжение между «высказанным» и «невысказанным», текстом и затекстом (*«судьбой»*), говорится в начале XIV строфы: *«Бедность сих строк – от жажды / что-то спрятать, сберечь, / обернуться»*. Сравнительно «скупой» для Бродского синтаксис, небольшая длина строки и строфическая «компактность» авторефлексивно репрезентируются как желание оставить как можно больше белого на полях листа, как можно больше перенести в умолчание, многозначность, двусмысленность. Это вводит мотив отказа «от следующего шага» (*«обернуться»*), демонстрирует болезненность творчества. Лирический субъект, достигнув определенного пика (*«полюса»*), стремится вернуться назад, *«дважды лечь в ту же постель»* с любимой, но это уже невозможно.

В XV строфе говорится о том, что вернуться в прошлое, сойти с *«дурной карусели, / что воспел Гесиод»* (то есть монотонной реальности «трудов и дней») нельзя; но можно повторить *«судьбу»* в написанном стихотворении (*«повторимо всего лишь / слово: словом другим»*).

В следующей, XVI, строфе эта сцепка мотивов письма и возвращения (обретения) заявлена с полной силой (*«Я, как мог, обессмертил, / то, что не*

[1] *Ранчин А.М.* «Полярный исследователь» Бродского: текст и подтекст / А.М. Ранчин // О Бродском: Размышления и разборы – М.: Водолей, 2016. – С. 10–30.

удержал»). Снова возникает мотив повторения (*«песня сатира / вторит шелесту крыл»*) как вариант соединения, парности, а также авторефлексивно – мотива письма, рифмовки.

В последней трети стихотворения инвариант ухода в полной мере реализуется инверсивно – через предикаты возвращения, соединения, со-бытия́, данные через призму творчества.

В XVII строфе говорится о врачующей, соединяющей роли памяти (*«...к друг другу мы / точно оспа привиты / среди общей чумы»*). Это «врачевание» связано с (само)утешением, противостоящим разлучающему пространству (*«вместе с шансом в пятно / уменьшаться предплечье / дано»*).

Мотив временности существования избывается в XVIII строфе (*«мы живы, покамест / есть прощенье и шрифт»*). Образ *«присущих друг другу» «аиста»* и *«свертка»* в этой же строфе также намекает на развитие мотивов поэтического бессмертия и заповеданной слитности.

Точка зрения в XIX строфе – это взгляд *«астронавта»*, для которого разъединенность лирического субъекта с возлюбленной не имеет никакого значения ввиду одновременности их существования в пространстве, на одной планете (*«эти вещи сольются / в свое время в глазу / для воззрившихся с блюдца»*). Это Космос воображаемый, завершающий логику инварианта: зайдя далеко, даже слишком далеко (сойдя с *«дурной карусели»* Земли, заменив «горизонталь» жизни «вертикалью» поэзии, а прошлое и настоящее – Вечностью), можно по-настоящему вернуться.

В XX строфе лирическое сознание уходит еще дальше, на Луну, отчего в перспективе влюбленные становятся еще ближе – и в смысле видимого пространства, и в смысле *«судьбы»*: они теперь семья (*«вставь семейное фото – / вид планеты с Луны»*[1]), а вместо лика *«Пречистой Жены»* в авторском сознании

[1] Ольга Седакова приводит эти строки, рассуждая в одной из критических статей о родстве Бродского и поэтов-метафизиков и очерчивая основные для творчества Бродского мотивные инварианты в их взаимосвязи, что близко подходит к выводам нашей работы: «С английскими метафизиками если что и роднит его [Бродского – А.А.], то острое и неотступающее переживание смерти, конечности, распада (барочная травма тления <…>). В этом свете действительность, несомненно выглядит смещенно (“Вид планеты с Луны”) – но метафизическое ли это смещение <…>? Скорее уж радикально физическое, причем произведенное по законам ньютоновской

возникает фотография несостоявшейся жены биографической. В XXI строфе мы находим этому подтверждение: М. Б. – это жена лирического субъекта в Вечности; *«в настоящем»* же вид их вдвоем *«неуместен»*.

В завершающих строфах стихотворения уход лирического сознания в метафизические области не прекращается и опровергает себя вторично: появляется мотив исчезновения, конца, где категории соединенности/разъединенности уже не столь существенны. Так, завершение *«судьбы»* – это старость и смерть, о чем говорится в XXII и XXIII строфах (*«В нашем возрасте судьи / удлиняют срока»; «лучше все, дорогая, / доводить до конца»*).

«Конец перспективы» из XXIV строфы читается не только как завершение личной *«судьбы»*, но и – в прямом значении – как окончание космического «движения души» (Земля пропадает из вида в Космосе, в чистом Времени); вместо мнемонического акта творения вводится его противоположность – забывание (*«лишних слов, из которых / ни одно о тебе»;* при этом привычно актуализируется и длина текста – *«лишние слова»*).

Пространство в предпоследней, XXV, строфе – это берег океана, традиционный для Бродского топос пограничной черты между жизнью и Вечностью. Образ снятой с апельсина кожуры подводит итог скитаниям авторского сознания: кожура *«жухнет»*, предположительно, намекая на старость субъекта; сознание *«жухнет»* в метафизическом пространстве, из которого нет возврата (ср. *«жухлую незабудку мозга»* из X строфы). Мухи, творящие обряд над апельсиновой кожурой (корой мозга), *«как жрецы Элевсина»*, воспринимаются как музы, а также как знак близкой смерти, окончательного и невосполнимого распада. В XXVI строфе лирический субъект принимает перспективу небытия как окончательного ухода: *«за этим / не следует ничего»*.

В стихотворении «Строфы» (1978) реализован прием структурной автоцитации, соотносящий тексты, разница между написанием которых

механической физики…» (*Седакова О.А.* Иосиф Бродский: воля к форме / О.А. Седакова // Четыре тома. Т. III. Poetica – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – С. 500).

составляет десять лет. Лирические сюжеты стихотворений совпадают «качественно» (в обоих случаях мы наблюдаем лейтмотивное развертывание одного и того же инварианта), но противопоставлены «количественно» (в более позднем стихотворении инвариант реализуется большим количеством вариантов, его развитие сопряжено с разработкой других важнейших предикатов; в центре мотивной структуры стихотворения поставлен мотив письма).

Другой вариант структурной автоцитации представляют две эклоги, написанные в 1980 и 1981 годах (**«Эклога 4-я (зимняя)»** [Т. III, с. 197–202] и **«Эклога 5-я (летняя)»** [Т. III, с. 219–225] соответственно), публикуемые попарно, и примыкающее к ним гораздо более раннее «большое стихотворение» **«Полевая эклога»** (1963), анализ мотивики которого представлен выше. Перед нами не стоит задача выявить особенности трансформации Бродским античного жанра и раскрыть функционирование в данных текстах вергилиевских подтекстов (большая часть разборов эклог Бродского посвящены именно этим проблемам[1]); наша задача – провести целостный сопоставительный анализ мотивной структуры этих стихотворений в контексте эволюции лейтмотивного принципа в «больших стихотворениях» поэта и продемонстрировать сходство и различие композиций текстов, в сознании Бродского образующих некое единое «жанровое» поле.

О явном формальном родстве всех трех эклог Бродского говорит Барри Шерр, сопоставляя длину текстов, их строфику и рифмику; исследователь также отмечает и некоторые содержательные переклички между текстами (на уровне функционирования тех или иных образов[2]). Примечательно, что подобное сходство характерно не только для «зимней» и «летней» эклог, написанных примерно в одно время, но и для ранней «Полевой эклоги», что заостряет тезис об известном постоянстве поэтики Бродского. Но все же формальное сходство «зимней» и «летней» эклог для Шерра более очевидно, так как определено

---

[1] Наиболее подробный анализ см. *Глебович Т.А.* Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет. С. 22–68. См. также *Фунтусова Т.* Бродский и Вергилий: диалог в эклогах / Т. Фунтусова // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы междунар. научн. конф. – М.: ИСТФИЛ РГГУ, Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 319–327.

[2] *Шерр Б.* «Эклога 4-я (зимняя)» и «Эклога 5-я (летняя)» / Б. Шерр // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 165–167.

композиционно: обе эклоги делятся на тематически обусловленные части, а финал обоих стихотворений посвящен теме языка[1].

Рассмотрение двух поздних эклог с точки зрения мотивной структуры было предпринято О.И. Глазуновой в статье, посвященной мотивам оледенения и конца жизненного пути в поэзии Бродского 80-х годов[2]. В этой статье приводится анализ семантики избранных мотивов, их возможных источников и связей с темой памяти, разрабатываемой в «зимней» и «летней» эклогах. О функционировании этого мотива на уровне композиции, о его роли в формировании целостности «большого стихотворения» почти ничего не говорится.

Приведем собственный анализ мотивной структуры «зимней» эклоги. Но прежде отметим, что для данного текста, как и для всех «больших стихотворений» Бродского, характерен маркированный тематический повтор; в «зимней» эклоге в первую очередь повторяются темы холода (тепла), еды, детства, войны и Космоса (помимо традиционных для поэта тем-категорий пространства, времени, смерти и проч.). И если темы холода, еды, войны и детства обусловлены самой лирической ситуацией «зимнего» стихотворения, предполагающей в том числе и воспоминания лирического субъекта о собственном послевоенном ленинградском детстве, то Космос появляется здесь не только как температурный эквивалент зимы, но и как необходимый семантический «спутник» инвариантных для «больших стихотворений» Бродского мотивов «движения души» и письма. Именно различные вариации мотива движения (равносильного уходу) и организуют семантику «зимней» эклоги.

Лирический субъект репрезентирует свою жизнь как затянувшееся движение, в конце концов приведшее его к состоянию окоченения, близкого к смерти; жизнь, бытие во времени (старение) и пространстве (изгнание) воспринимаются в значении перемещения: *«Жизнь моя затянулась»* (вариативно – 4 раза); *«реже снятся дома, где уже не примут»*; *«тело* <…>

[1] *Шерр Б.* «Эклога 4-я (зимняя)» и «Эклога 5-я (летняя)». С. 169-170.
[2] *Глазунова О.И.* Мотивы оледенения и конца жизненного пути в поэзии И. Бродского 80-х годов (о стихотворении «Эклога 4-я (зимняя)») / О.И. Глазунова // Русская литература. – 2005. – № 1. – С. 241–253.

становится пищею телескопа: / остывает с годами, удаляется от светила»; *«самый глубокий выдох / не гарантирует вдоха, уход – возврата»* и проч. Свою лучшую, «первую» жизнь субъект характеризует как мир, *«не слыхавший о лондонах и парижах»*; субъект *«вздрагивает, обнаружив, / что и здесь кто-то прошел на лыжах»* (вторжение в свою жизнь воспринимается субъектом через метафору движения; уместно было бы говорить об образной актуализации таких языковых клише, как «внутреннее пространство», «экзистенциальная территория» и т.п.).

Ныне субъект пребывает в статике, его движения остановлены, «заморожены»; перспектива движения кажется болезненной: *«Сны в холодную пору длинней, подробней. / Ход конем лоскутное одеяло / заменяет <…> прыжком лягушки»* (полнокровное, напряженное движение только мнится: *«И вам снятся настурции, бурный Терек / в тесном ущелье»*); *«Я нанизан на холод, как гусь на вертел»* (холод для лирического субъекта *«в зрелом возрасте <…> – вариант колыбели»*); *«Пальцы мерзнут <…>, напоминая забравшемуся на полюс / о любви, о стоянии под часами»* (образ полюса, как уже неоднократно говорилось ранее, в творчестве Бродского выступает как некая кризисная точка жизни, подчиненной творчеству; этот «полюс языка» требует покорения и преодоления, поэтому в следующих двух строфах усиленное развитие получает тема Космоса). Жизнь подвела лирического субъекта к крайней черте, пересекать которую опасно.

Субъект сам себя воспринимает как преграду для метафизического закона всеобщего движения, и эту последнюю границу он нарушать не желает: *«Единственная преграда – / теплое тело. <…> Стои́т оно <…>, грядущему не позволяя слиться / с прошлым»*. Логика движения требует смерти как окончательного ухода, поэтому субъект медлит со «следующим шагом», и этот мотив остановки движения, отступления становится конструктивным для всей системы образов.

В первых двух гиперстрофах стихотворения еще до появления субъекта (в третьей гиперстрофе фигурирует прилипший на морозе к металлу взгляд как

синекдоха лирического «я») вводятся различные варианты инвертированного движения. Все стремится остаться на своих местах или вернуться в изначальное положение: *«Зевок загоняет в берлогу простую фразу»; «Роза и незабудка / в разговорах всплывают реже»* (характерная для Бродского игра на многозначности глагола); *«Собаки с вялым / энтузиазмом кидаются по следу»; «Ночь входит, <…> застает ребенка под одеялом»; «Всякое "во-саду-ли" / есть всего лишь застывшее "буги-вуги"»; «вернувшееся восвояси "морзе" попискивает, не застав радиста»*. Мотив возвращения, отказа от дальнейшего движения предполагает некоторые особенности функционирования художественного времени: развитие получают рассуждения лирического субъекта о своем прошлом и представление себя в качестве ребенка.

Но движение не остановить, так как оно относится не только к пространству и времени, но и к письму, о чем заявлено почти в самом начале: *«Перо скрипит, как чужие сани»*. Движение пера становится одновременно и причиной «оледенения» субъекта (ср. авторефлексивное *«слух различает невольно тему / оледенения»* сразу после упоминания пера), и спасением: поэзия дает возможность избыть любую травму, нанесенную временем, избежать смерти; «следующий шаг» переносится из области личной судьбы в область поэтики. Об этом говорится в последней части стихотворения, где *«рождение эклоги»* уравнивается с волей к движению: *«Можно <…> прикрутить к ботинку железный полоз»*. Этот порыв переживается субъектом с поистине стоическим смирением: *«Зубы, устав от чечетки стужи, / не стучат от страха»*. Но субъект-поэт вознагражден, он слышит *«голос Музы»*, рассыпанная им кириллица *«знает больше, чем <…> сивилла»* и обещает бессмертие: *«…чернеть на белом, / покуда белое есть, и после»*.

В стихотворении установлены четкие вертикальные пространственные отношения: в восьмой части говорится о колоннах городов, *«жаждущих переворота»* (в описании города контекстуально угадывается послевоенный Ленинград – характерный топос лирики Бродского эмигрантского периода), а также о том, что *«холод спускается с неба / на парашюте»*. В следующей части

описано понижение уровня ртути в термометре (смысловое обыгрывание выражения «температура упала»; до этого мороз сравнивался с *«богатым галактическим прошлым»*, то есть холод, зима в системе образов данного стихотворения буквально *«спускаются с неба»*, из Космоса). Тут же появляется образ звезд-ангелов, видимых только ночью или духовно (*«воззри мы / вправду горе»*), то есть вводится ситуация невозможности коммуникации с трансцендентным. В следующей гиперстрофе субъект *«поднимается на полюс»*. Одиннадцатая часть развивает тему трудностей выживания уже на околоземной орбите. Постепенное восхождение лирического сознания, связываемое с поэтическим творчеством, представляет собой разрушительный процесс.

Ощущение субъектом себя как преграды между холодом вечности и временем[1] привносит мотив раздвоения, сущностного распада: пока *«теплое тело»* живо, оно не позволяет *«грядущему <…> слиться с прошлым»*, то есть восстановить онтологическое единство в смерти, завершить судьбу. Поэтому субъект проживает две жизни (*«точных примет с лихвой хватило бы на вторую / жизнь»*), композиционно это выражается в смешении времен и пространств. Как и в случае со *«второй Флоренцией»* из стихотворения «Декабрь во Флоренции», нельзя точно сказать, о каких именно жизнях говорит субъект: о прошлой и нынешней (в этом случае граница между ними сливается с границей политической) или о жизни «земной» и «небесной» (где границей пролегает *«теплое тело»*); скорее всего, происходит наложение этих моделей. Это обусловлено выявленной нами структурой инварианта движения в творчестве Бродского: изгнание, творчество, «туризм», сама смерть существуют в русле семантики ухода, перехода границы и обуславливают друг друга.

Необходимым «спутником» этой группы предикатов становится мотив распада, берущий свое начало в самоотчуждении лирического субъекта и выражающийся в констатации феноменальной раздробленности мира, отсутствия в нем «общего», «целого». Так, в «зимней» эклоге мы встречаем лейтмотив

[1] Ср. реализацию этого мотива в финальной строфе «большого стихотворения» «Бабочка» (1972) [Т. III, с. 20–24], где насекомое названо *«легкой преградой»* между небытием и лирическим субъектом.

распада/восстановления единства в разных его проявлениях: *«затыкают щели кусками пакли»; «мечтают об общей пользе»; «Пар изо рта чаще к вздоху, чем к поцелую»; «Звезды / как разбитый термометр»; «выпадая / из космического аппарата, // ничего не поймаете»* и проч. Но этот распад, равно как и беспрестанное «движение души», и составляет сущность поэзии: *«И голос Музы / звучит как сдержанный, частный голос»* («частность», «отдельность» как выражение семантики отсоединения части от целого – важнейшие для Бродского этическо-эстетические категории; именно с констатации собственной «частности» Бродский и начнет свое самое знаменитое выступление – «Нобелевскую лекцию»[1]. Ныне высказываются мысли о том, что жизненная стратегия Бродского и положила начало новой мифологии поэта: «частный человек» взамен «пророка»[2]).

Таким образом, композиция «зимней» эклоги представляет собой конфликтное развертывание мотивного инварианта движения на всех семантических уровнях текста, приводящее к поэтической авторефлексии. Несмотря на то, что «Эклога 4-я (зимняя)» прямо развивает многие мотивы написанной семнадцать лет назад «Полевой эклоги» (1963) (восходящее и нисходящее движение, изгнание, письмо), на уровне интерпретации семантики этих мотивов заметны существенные различия. Метафизические пространства, где лирический субъект ранних «больших стихотворений» репрезентировал себя как случайного гостя или заблудившегося странника, ныне образуют его реальность: Космос сам спускается на Землю, зима воспринимается как «полюс языка». «Следующий шаг» в этом направлении грозит небытием, и лирический субъект-поэт пишет свою эклогу как жест преодоления страха творчества (идентичная ситуация и тот же комплекс мотивов встречаются в позднейшем «большом стихотворении» **«Тритон»** (1994), описывающем скитания лирического сознания по просторам Космоса и Моря; стихотворение

[1] В связи с установленной нами структурообразующей для «больших стихотворений» ролью инвариантов движения, распада и письма (а также их взаимообусловленностью и многозначностью), начальные фразы «Нобелевской лекции» приобретают программное значение: «Для человека частного, и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко – и, в частности, от родины…» [Т. VI, с. 44].

[2] Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. – М.: ОГИ, 2016. – С. 757.

заканчивается призывом *«сделать лишний шаг»* к творческой свободе [Т. IV, с. 192]).

Сложность мотивного анализа **«Эклоги 5-й (летней)»** заключается в том, что данное стихотворение построено на приеме амплификации, «реестрового» умножения разнородных предметов и явлений (прежде всего образов растений и еды, что сообщает тексту на тематическом уровне «буколистическую» направленность, очевидно, ассоциирующуюся в сознании Бродского с жанром эклоги). Перечисление существительных снижает процент предикатов, поэтому проследить динамику развития основных мотивов представляется затруднительным; с другой стороны, исходя из анализа мотивики других «больших стихотворений», можно предположить, что сам прием перечисления на смысловом уровне вводит в текст традиционный для Бродского мотив раздробленности, распада, который и занимает в мотивной структуре «летней» эклоги центральное положение.

Главным конфликтом стихотворения является специфическое напряжение между «центром» и «контекстом» («фигурой» и «фоном»), выражающееся на разных уровнях функционирования системы образов.

Так, в первой части стихотворения множащийся растительный и животный мир, выступающий в качестве метонимии жизни как таковой, назван *«суммой мелких движений»* и *«сценой, не имеющей центра»*.

Пространственные отношения (антиномия «близко-далеко») рассматриваемые во второй части стихотворения, также не предусматривают наличия фиксированной точки зрения и линейной перспективы (*«взор», «глаз», «вглядись»*, эти первые «акциденции» лирического субъекта, как и в «зимней» эклоге, не предполагают его физического присутствия в системе отношений между элементами художественной картины мира).

В третьей, самой объемной части стихотворения описываемое пространство-время образует традиционный среднерусский сельский («пасторальный») пейзаж, соотносящийся с летними дачными занятиями: упоминаются купание, сбор ягод, рыбалка, подготовка к экзаменам и проч.

Количество этих системно не связанных между собой предикатов, объединенных исключительно хронотопом, также порождает эффект событийной множественности, *«суммы мелких движений»*: человеческий мир функционирует по модели животно-растительного. В этой части стихотворения лирический субъект очерчен более явственно: упоминаются *«подросток», «тело»,* а также *«носок ботинка»* и прочие детали гардероба. Таким образом, лирический субъект представлен деиндивидуализированно: это подросток, беззаботно проводящий июль на даче[1].

Четвертая часть стихотворения воспроизводит ситуацию дружеского или семейного ужина на веранде (при этом, в соответствии с магистральным приемом амплификации, происходит умножение образов съестного). В самом конце стихотворения лирического «я» по-прежнему не возникает. Однако субъект репрезентирован во всей полноте телесного опыта (мальчик-подросток засыпает и долго ворочается в полусне), во временной перспективе (образ грозящей *«мысли прокурора»*), в момент зарождения импульса к творчеству (подросток разбирает *«клинопись лунных пятен»*).

Таким образом, «летняя» эклога, если пользоваться терминологией самого Бродского-теоретика, представляет собой вариант «центростремительного» стихотворения: начавшись с описания *«сцены, не имеющей центра»*, текст постепенно приходит к ситуации индивидуализированного творческого акта.

---

[1] Примечательно, что «зимнюю» и «летнюю» эклоги, помимо прочего, объединяет стремление лирического субъекта представить себя ребенком, что, кроме внутренних, структурных причин, может быть объяснено и характером важнейшего подтекста, IV эклоги Вергилия (строка из этого стихотворения послужила эпиграфом к «зимней» эклоге Бродского), где появляется образ младенца, традиционно трактующийся как предзнаменование рождения Христа. Интертекстуальная связь образа ребенка из поздних эклог Бродского с фигурой Младенца может быть интерпретирована и через условно выделяемый в творчестве Бродского цикл «рождественских» стихотворений, тематически пересекающийся с «зимней» эклогой (зима, сладости, звезды, детство, ангелы), но формально не включающий ее в свой состав. «Центростремительную» же композицию «летней» эклоги (постепенное обнаружение ребенка в мире, *«не имеющем центра»*) можно сопоставить с подобной композиционной стратегией в «рождественском» стихотворении «Рождественская звезда» (1987) [Т. IV, с. 10], где авторское внимание постепенно фокусируется на Младенце. Комментируя в интервью пастернаковский подтекст этого стихотворения, Бродский обращает особое внимание на композиционную направленность текста: «Бродский: У него [в «Рождественской звезде» Пастернака – А.А.] там центробежная сила действует. Радиус все время расширяется, от центральной фигуры, от Младенца. В то время как, по существу, все наоборот. – Вайль: У вас движение – центростремительное <…>. – Бродский: Совершенно верно». (*Бродский И.* Книга интервью. С. 603). Таким образом, подтверждается установка поэта на структурную автоцитацию, а также на конструктивную переработку подтекстов.

Постепенное обнаружение «центра» в *«сумме мелких движений»* жизни, лирического субъекта-поэта в череде амплифицированных рядов, на наш взгляд, представляет собой имплицитное проявление мотивного инварианта распада / соединения. Но и на уровне эксплицитного выражения можно наблюдать маркированный повтор предикатов с соответствующей семантикой.

В первой части распад / восстановление единства становится предикативной характеристикой растительного мира посредством преимущественно «военной» семантики (что также объединяет «летнюю» и «зимнюю» эклоги): *«Салют <…> болиголова сотрясаем грабками <…> богомола»; «сердцевина репейника напоминает мину, / взорвавшуюся наполовину»; «паук <…> латает <…> невод, распятый терпкой полынью»; «трепет пастушьих сумок»; «дрожь люцерны»; «И злак и плевел <…> отбрасывают <…> общую тень»; «лепечет ромашки отрывистый чет и нечет!»; «анис как рухнувшая колонна»* и проч.

Во второй части инвариант нарушения целостности выражен при помощи мотивов, предполагающих отделение абстрактного «взгляда» от природы: *«склонность // флоры к разрыву с натуралистом»; «сумма красивых и некрасивых <…> в силах глаз измучить»; «масса, / увы, не кратное от деленья / энергии на скорость зренья / в квадрате»* и проч. При этом появление во второй части даже такой деиндивидуализированной черты лирического субъекта, как взгляд, предполагает определенную иерархию пространства; тут же появляются мотив ухода и образы с соответствующими предикативными характеристиками: *«вдали», «удаленность», «удаляясь и приближаясь», «поблизости и вдалеке», «за горизонт», «свита // убежавших в Азию <…> особей», «остановившееся <…> светило: / дальше попросту не хватило», «в итоге / длинной дороги»*. Уход *«за горизонт»* воспринимается пока как функция абстрактного пространства и семантически обусловлен инвариантом распада: *«разрыв»* жизни со взглядом *«натуралиста»* (этому предшествовало описание механизмов нарушения единства в пределах самой «флоры») воспринимается в русле семантики движения.

В третьей части, где метафизический ландшафт превращается в сельскую местность и населяется людьми, предикаты, поддерживающие сему нарушения целостности, предпосылаются самим дачникам и элементам пейзажа: *«во́лны цвета мелкой рыбы»*; *«озера – части / воды, окруженные сушей»; «высовываются из окон // и немедленно прячутся, чтоб не выпасть»; «Лес – как ломаная расческа»; «жаворонок сыплет трели»*; *«в образовавшиеся просветы / видны сандалии»; «расползаются вправо-влево <…> червяки»*. Значение дискретности подчеркивается в этой части и с помощью категории множественного числа (порядка шестидесяти словоупотреблений субстантивированных частей речи во множественном числе в качестве словоизменительной категории; в единственном числе в основном употребляются слова, для которых эта форма является нормативной или семантически нейтральной: *«плеск», «тальник», «хвоя», «охра», «рыба», «лето», «ряска»* и проч. На этом фоне маркированными выглядят существительные с семантикой единичного объекта: *«жук-плавунец», «окунь», «пчела», «корова», «жаворонок»*. Эти слова в большинстве своем употребляются в близком контексте к слову *«подросток»*, знаменующему постепенное выделение идентичности лирического субъекта в дискретном мире. Таким образом, грамматика становится средством выражения «центростремительности»[1]).

Во второй половине третьей части усиливается мотив движения со значением ухода: *«бегущий убранными полями / проселок»; «тень от спицы, / удлиняясь до польской почти границы, / бежит вдоль обочины»; «ты глядишь на носок ботинка»* (контекстуально речь идет о прогулке); *«Слава <…> вальсу издалека “На сопках”»* (ср. также предикативные характеристики таких образов, как *«сандалии», «велосипеды», «педали»*, *«железные дороги»* и *«полустанки»*). Движение в третьей части стихотворения становится локальным: это перемещение по проселочной дороге; однако это движение окрашено различимыми зловещими коннотациями изгнания: повтор экспрессивного глагола

[1] О других аспектах функционирования категории единственного числа существительного в поэзии Бродского см. *Скоробогатова Е.А.* Семантика единственного числа существительного в поэзии И. Бродского / Е.А. Скоробогатова // Теория и практика современной русистики в мировом контексте: междунар. сб. науч. ст.: в 2 т. – Белгород, 2005. – Т. 1. – С. 130–134.

«бежит», появление образов *«польской границы»* и *«железных дорог»* (ср. значение «железнодорожных» образов и локуса финской границы для развития мотива ухода в рассмотренном нами выше стихотворении «Келломяки»).

Для четвертой, заключительной, части «летней» эклоги, несмотря на описываемую «идиллическую» ситуацию пира, характерно суггестивное усиление тревоги. Во многом этому способствуют образы семантической группы «жуткое»[1]: *«сумерки», «бармалеи деревьев», «адское пламя керосинки», «пляска теней на стене», «латы кипящего самовара», «обрывки лая», «сонное кукареку в подклети», «листва <…> как души живших до нас»* (заметим, однако, что это «жуткое» тяготеет к инфантильности, что обусловлено точкой зрения субъекта-подростка, и поэтому воспринимается иронически, чего нельзя сказать о возникающем в этом контексте слове *«прокурор»* и общей аллитерации на «р» в 8 строфе четвертой части). Мотивы распада употребляются прецедентно (*«мелко дрожит», «обрывки лая», «пазы в рассохшемся табурете», «бесчисленная листва», «расплетая, / где иероглиф, где запятая»*), зато мотивы ухода выступают на первый план. Так, говорится о *«соло / ухода в малиннике»* (тематизация мотива ухода характерна как для «летней», так и для «зимней» эклог), о *«стрелке // нового компаса»*, указывающей на север, о *«крике паровоза»* (ср. также имплицитную предикативность таких образов, как *«щиколотки яблоневой аллеи», «мысль Симонида насчет лодыжек», «мысль прокурора»*; в последнем случае, очевидно, говорится о предстоящей высылке на север – как географический, так и метафизический «полюс языка»).

Лирическому субъекту-подростку, беззаботно проводящему лето на даче, уготовано изгнание в будущем; в этом знании «грядущего» выражает себя другая ипостась субъекта – субъект-поэт, отчужденный от собственного прошлого и потому не идентифицирующий свое «я» с образом подростка. Как мы показали в других разборах, появление субъекта-поэта сопряжено с внедрением в текст мотивов письма, переводящих дискурс стихотворения в авторефлексивное русло.

[1] О мифопоэтике «летней» эклоги Бродского см. *Маймескулов А.* В вековом прототипе (Борис Пастернак в «Эклоге 5-й (летней)» Иосифа Бродского) / А. Маймескулов // Изв. Смоленского гос. университета. – 2009. – № 4(8). – С. 45–53.

В финале «летней» эклоги подросток в полусне внемлет *«диалекту»* листвы и почек, разбирает *«клинопись лунных пятен», «расплетая, / где иероглиф, где запятая»,* очевидно, готовясь стать поэтом.

Таким образом, и «зимняя», и «летняя» эклоги, несмотря на то, что каждая из них в полной мере реализует какой-то один комплекс значений основных для творчества Бродского предикатов (движение/статика и распад/структурирование соответственно), развивают семантику мотива ухода. Только в «зимней» эклоге представлена кризисная точка развертывания этого мотива, связанная с переходом в небытие, итог поэтического восхождения, а в «летней» эклоге описана ситуация, предшествующая будущим географическим и метафизическим скитаниям лирического субъекта-подростка, испытывающего, возможно, свой первый поэтический опыт (что также можно обозначить как своеобразный «момент перехода»; на глубинном уровне эти стихотворения объединяются именно семантикой нового качества, получаемого субъектом в процессе движения). Представляется, что своеобразным предтекстом для «зимней» и «летней» эклог послужила «Полевая эклога», в основе мотивики которой лежат те же предикаты «поэтического посвящения»; наиболее очевидное различие между «Полевой эклогой» и эклогами-«двойчатками» начала 80-х годов состоит в характере интерпретации лирическим субъектом своего движения (в степени авторефлексивности): если в раннем стихотворении мотивы перемещения, отражения как отчуждения поэтической сущности и письма только связываются в одно общее предикативное поле, то в поздних стихах этим мотивам (которые к тому же тематизируются) дается этическая оценка: движение фатально, болезненно; оно грозит полным уничтожением идентичности и закономерно переходит в окончательный уход; но только посредством волевого усилия, направленного на заведомое саморазрушение, *«родится эклога».* Синтезирующий мотив письма перестает восприниматься как следствие бесприютности, стремления вверх, сопряженного с распадом; поэтическое творчество, написание «большого стихотворения» становится альтернативной и наиболее предпочтительной формой существования.

К этим текстам примыкает «большое стихотворение» **«Муха»** (1985) [Т. III, с. 281–289], обнаруживая особо заметные образно-тематические переклички с «зимней» эклогой. В обоих стихотворениях описывается приход зимы, развиваются темы холода, оледенения, войны, раннего детства, «затянувшейся жизни». Доминантными мотивами в «Мухе» становятся статика (оцепенение мухи, метафорически связываемой с почерком, буквой, а также Музой лирического субъекта и с ним самим), письмо и нисхождение (падение).

Восприятие жизни как пути и времени как ухода, приложимое не только к судьбе лирического субъекта, но и к миру как таковому, можно наблюдать в такой семантической «двойчатке», как **«Сидя в тени»** (1983) [Т. III, с. 255–261] и **«Fin de siècle»** (1989) [Т. IV, с. 73–77]. В этих «больших стихотворениях» речь идет об уходе прежнего мира и всей мировой культуры, к которым принадлежит стареющий лирический субъект, под демографическим натиском новых поколений.

В позднейшем творчестве поэта (период с 1990 по 1996 год) представлено сравнительно немного примеров опубликованных «больших стихотворений» (характерен переход Бродского к другой «застывшей» форме, тяготеющей к шестнадцатистишному стихотворению). Тексты, которые будут интересовать нас в данной части исследования, представляются плавным эволюционным итогом всего предыдущего развития формы «больших стихотворений» Бродского и по большей части строятся на тех же композиционных основаниях, что и прежде. Однако стоит отметить ряд особенностей, присущих наиболее объемным поздним текстам Бродского: усиление повествовательной и коммуникативно-диалогической составляющих.

Анализу повествовательных стратегий в поэтическом творчестве Бродского посвящены работы Аркадия Чевтаева, где, в частности, «большому стихотворению» (у исследователя – поэме) **«Вертумн»** (1990) [Т. IV, с. 82–90] уделено особое место как произведению, наиболее последовательно воплощающему все структурно-семантические принципы поздней поэзии Бродского. В числе этих принципов названы следующие: выбор такого

повествовательного механизма, где лирический субъект (которого, согласно Чевтаеву, можно определить в качестве диегетического нарратора) «сообщает нарративную информацию тому, кто сам был участником повествуемых событий»; перекодировка информации из системы коммуникации «Я – ОН» в систему «Я – Я». Выбор подобной стратегии построения текста продиктован особенностями концепции времени, полностью оформившейся в позднем творчестве Бродского. Однако исследователь отмечает, во-первых, то, что на протяжении текста повествовательная структура постепенно размывается (происходит «совмещение типов высказывания (нарративного и итеративного) в дискурсе рассказчика» по модели раннего стихотворения «Холмы» (1962)), во-вторых, имеет место лейтмотивная организация текста («семантический код поэмы основывается на идее превращения как главном источнике любого движения»[1]).

По нашему мнению, наличие в структуре «большого стихотворения» повествовательного элемента (первая треть стихотворения «Вертумн») может свидетельствовать о реализации потенциальных возможностей мотивного инварианта (для лирики Бродского более универсальной структуры, нежели фабула), что и является конструктивным принципом организации предикативной направленности текста.

Нарративная часть стихотворения «Вертумн» реализует мотивные модели инварианта перехода от статики к движению (статуя Вертумна оживает и сопровождает лирического субъекта), а также поэтического восхождения (*«дорога туда, естественно, лежала сквозь облака»*). Инвариантный мотив движения представлен через призму постоянного изменения, метаморфоз (что отчасти обусловлено семантикой сакральных функций Вертумна, древнеиталийского божества перемен: *«Не удивляйся: моя специальность – метаморфозы»*). Мотив смешения, выступая в виде семантического варианта-синтеза инварианта движения и инварианта распада (смешиваются друг с другом разнородные детали

[1] *Чевтаев А.А.* Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского / А.А. Чевтаев // «Чернеть на белом, покуда белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: сб. ст. – Томск, 2006 (февраль). – С. 87–100.

феноменально раздробленного мира), характеризуется спутанностью времен, пространств, вещей, климатов и культур. Этот лейтмотив, заданный с первой же строки (*«Я встретил тебя впервые в чужих для тебя широтах»*), посредством повтора организует мотивную структуру «большого стихотворения» – как в нарративной, так и в итеративной его части. Ср.: *«места, где плоды обычно делаются из глины»; «И хотя ты не понимал / ни слова на местном наречьи, мы разговорились»; «чехарда с временами года»; «вначале, наверное, было / “ой” или “ай”»* – только в первой части; и далее: *«напоминавшие цветом то гипс, то мрамор»; «размытые очертанья, / хаос, развалины мира»; «ты несколько раз превратился* [в Помону – А.А.]*»; «дело <…> было <…> в склонности вообще / абсолютного слуха к нечленораздельным звукам»; «взгляд серых, странных / для южанина глаз»; «Я овладел искусством / сливаться с ландшафтом, как с мебелью или шторой»; «Айсберг вплывает в тропики»* и др.

Мотив восхождения традиционно связан с «космической» образностью и – как это характерно для поздних стихов – инвертирован: *«Мы <…> не Бетельгейзе»; «нельзя / ступить в то же облако дважды»* и проч. Отказ субъекта от восхождения приводит к обратному движению: в конце стихотворения субъект, раздавленный временем, прижимается *«к коричневой половице / мокрой щекою»*. Мотивы перемещения постепенно приобретают семантику изгнания и смерти как окончательного ухода, мотивы распада приводят к *«разрыву сердца»* и инвертируются в мотиве «овеществления»: лирический субъект сам превращается в статую. Сцепление и вариация этих мотивов и организуют композицию «Вертумна», нарративная часть которого – один из примеров исчерпания семантики магистральных для «больших стихотворений» Бродского предикатов.

По схожим моделям построены следующие стихотворения. **«Каппадокия»** (1992) [Т. IV, с. 101–103], где сюжет завоевания Каппадокии царем Митридатом представлен в виде развития инвариантов движения/неподвижности и распада/цельности, предикативных характеристик войска, передающихся азиатскому пейзажу, который постепенно растворяются *«на том свете»*. **«Театральное»** (1994–1995) [Т. IV, с. 178–185], где сама фигура ролевого

персонажа, странника, представляет собой переосмысленный в бутафорских декорациях Истории образ субъекта-«туриста» 70-х годов; мотивная ситуация стихотворения – странник, посаженный в тюрьму, – организует предикативную структуру композиции в русле инвариантных для Бродского мотивов движения/статики. **«Посвящается Пиранези»** (1993–1995) [Т. IV, с. 145–147] – «большое стихотворение», представляющее собой экфрастическое[1] описание гравюры Пиранези, служащей пространством диалога двух персонажей[2], *«пилигрима»* и *«человека в пальто»*: оба интертекстуально выступают масками лирического субъекта Бродского. Предикативные характеристики *«пилигрима»*, рассматривающего жизнь в значении пути, и самоотчужденного *«человека в пальто»* становятся конструктивными для композиции текста в целом.

В русле развития «архитектурно-пиранезианской» темы как *«пейзажа времени»* в связи с лейтмотивами восхождения-строительства, разрушения-распада организовано и стихотворение **«Архитектура»** (1990–1991) [Т. IV, с. 98–100]. Как мы показали в главе, посвященной анализу главных категорий эстетики Бродского, архитектура в творчестве поэта выступает метафорой стихотворной композиции (напомним, что подобные авторефлексивные метафоры разворачиваются и в раннем поэтическом творчестве Бродского: *«колодец»* из «Полевой эклоги» или *«башня слов»* из «Разговора с небожителем»). Графическая «вертикаль» регулярного стихотворения и «вертикаль» как коммуникативная

---

[1] В «больших стихотворениях» не только подтексты приобретают предикативную направленность, характерную для художественной картины мира Бродского, но и экфрасисы. Так, стихотворение «На выставке Карла Вейлинка» (1984) [Т. III, с. 290–292] композиционно представляет собой последовательное «чтение» картины Вейлинка в качестве пейзажа, натюрморта, декорации и (авто)портрета. При этом экфрастическое описание полностью подчиняется конструктивному принципу лейтмотивного развертывания инвариантов движения (в том числе и в значении установления вертикальных пространственных отношений), распада (предикативные характеристики изображенных на картине руин передаются всей системе образов) и поэтического творчества (картина становится авторефлексивной метафорой творческих интенций самого субъекта-поэта). Комментируя это стихотворение, Кейс Верхейл отмечает второстепенную роль зрительных образов, характерных для стихотворений о живописи, и абсолютно авторское (логоцентричное) видение Бродского; именно на примере этого стихотворения Верхейл призывает рассматривать тексты Бродского как «развитие одной линии идей» (тезис, легший в основу нашей работы по выявлению композиционных особенностей «больших стихотворений» Бродского). См. *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. С. 164–165.

[2] «В тех стихотворениях И. Бродского, где о событиях, происходящих с персонажами, рассказывается с “точки зрения” всеведущего нарратора, усиливаются эпические элементы сюжетной организации» (*Чевтаев А.А.* Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского. С. 98). Это замечание применимо к большинству позднейших «больших стихотворений» Бродского, в которых намечена тенденция к усилению «эпического» начала. Соответственно, очевидное отсутствие персонажей и фигуры всеведущего нарратора в большинстве «больших стихотворений» Бродского дает основания отграничивать эти тексты от поэмной традиции.

направленность поэтической речи характеризуют постоянно повторяющийся в творчестве Бродского мотив поэтического восхождения. «Движение души» выступает опоэтизированным вариантом композиции, равно как и концепция «следующего шага», выводящего поэта в «чистое Время», то есть способствующего его бессмертию. В стихотворении «Архитектура», чья мотивная структура основана именно на вариации мотива восхождения (в комплексе «больших стихотворений» Бродского «Архитектуру» можно считать формальной финальной точкой эволюции данного мотива), все эти предикаты связываются воедино в пределах одной сентенции: *«Рожденная в воображеньи, / которое переживешь, / ты – следующее движенье, / шаг за чертеж <…> / в ту сторону, откуда слышен / один тик-так».*

В стихотворении **«Портрет трагедии»** (1991) [Т. IV, с. 104–106] мотивные стратегии репрезентации тела лирического субъекта, знаменующие его сущностный распад на «поэтическую» (тень, призрак, душа) и «непоэтическую» (деиндивидуализированный субъект, подверженный синекдохическому разложению) составляющие, переносятся на аллегорическую фигуру Трагедии, представляющую отчужденное альтер эго лирического субъекта, его персонифицированные «судьбу» и мировоззрение. Но Трагедия, у которой *«подбородок мужчины»*, более не тень и не призрак, а уродливый, распадающийся и сам подвергающий распаду все вокруг двойник субъекта: у него есть *«морщины», «горбоносый профиль», «расширенные от боли / зрачки», «расшатанные цингою»* зубы и т.д. (предикатами разложения последовательно отмечены все составляющие данного «портрета»: лицо, тело, одежда, внутренности, голос, запах; кроме того, она сама *«уродует»* и *«превращает в трясину»* вещи). Это тотальное, карикатурное разложение является закономерным итогом развития в творчестве Бродского инвариантного мотива распада, выступающего в неразрывной семантической связи с мотивом движения/статики (ср. в стихотворении «1972 год» (1972): *«всякий распад начинается с воли / минимум коей – основа статики»*); в «Портрете трагедии» эти мотивы также часто находятся в близком контексте: *«Ты приходила в полночь,*

<…> была красивой. / Теперь лицо твое – помесь тупика с перспективой. / Так обретает адрес стадо и почву – древо».

Примечательна реализация в данном тексте и авторефлексивного мотива письма: на этот раз в центре внимания субъекта-поэта оказывается «непоэтичная» буква «Ы»: *«“Ы” мы хрипим, блюя от потерь и выгод»*. Вокальный строй части этой строки реализует звуковой образ конца алфавита: ы, [и^{э}], ю, я; в «большом стихотворении» того же периода «Вертумн» упоминался ряд *«икс, игрек, зет»*, а в «Театральном» сказано, что *«Я – просто буква, стоящая после Ю // на краю алфавита»*. Можно предположить, что, ввиду присущей Бродскому тяге к «филологической метафоре», образ конца алфавита связывается с мотивом ухода из жизни – предикативный контекст позднего творчества поэта делает подобную догадку возможной.

Стихотворение **«Тритон»** (1994) [Т. IV, с. 186–192], уже неоднократно привлекавшее наше внимание, вбирает в себя основные мотивные стратегии всего позднего творчества Бродского: рассмотрение времени жизни как пространства, в котором возможно движение, заканчивающееся уходом; сущностный распад лирического субъекта на *«туриста»* и *«моллюска»* (*«моллюск»* выступает эмблемой поэтической идентичности; «субмотивом» при этом становится отражение, предикативная характеристика многочисленных водных образов); маркированный отказ от вертикального движения и «космической» топики в пользу Моря; констатация дискретности, *«чехарды», «множественного числа»* художественной картины мира, противопоставление собственного *«единственного бытия» «массам»*; большая роль отведена развитию мотива письма (предикаты, сопутствующие разворачиванию образа «море → поэзия»); стихотворение заканчивается призывом *«сделать* [к свободе] *лишний шаг»* (под *«свободой»* понимается смерть, уход в небытие).

В позднейший период творчества (1990–1995) при сохранении основных принципов поэтики в «больших стихотворениях» все же намечен сдвиг в сторону усиления эпических и коммуникативных («драматических») составляющих; разноуровневый повтор предикативной семантики (мотивная вариация – вариация

предикативных характеристик – абстрагирование мотива до философской идеи) постепенно смешается в сторону тематизации и авторефлексии, то есть из неявного композиционного механизма все чаще переходит в объективируемую тему, субстантивируется; роль конструктивных, объединяющих принципов постепенно приобретают другие структурные единицы, такие как фабульность и диалогизм (то есть на первый план выходят прецедентные, но не актуальные ранее приемы). Но этот процесс завершен не был.

2.4. Выводы к главе II

В организации лирического сюжета «больших стихотворений» используется лейтмотивный принцип вариации инвариантных для творчества Бродского предикатов движения как перемещения в пространстве, распада и письма.

Каждый из этих инвариантов реализуется целой серией конкретных мотивов, варьирующих магистральную предикативную сему. Актуализация инварианта характерна как по отношению к образу лирического субъекта, так и относительно других составляющих системы образов «большого стихотворения»: лейтмотивный принцип развертывания инварианта для композиции «больших стихотворений» становится конструктивным.

Процессу реализации инварианта свойственна трехчастная структура[1]: мотивный повтор на уровне глагольной семантики (*«снега битого фарфор», «мир зазубрен», «горный воздух, чье стекло / вздох <…> разбивает»*); вариация предикативных характеристик образов (*«свалка туч», «ломаная кривая», «снега наждак»*); субстантивация инварианта в теме-категории (*«сумма двух распадов»*).

Инвариант движения реализуется в мотивах перемещения в пространстве, изгнания, ухода, перехода границы, «движения души». Последний мотив, чью номинацию мы заимствуем из поэтологии Бродского, имеет сложную структуру: отчуждение от лирического субъекта поэтического двойника (чаще всего это «тень», «отражение», «душа», «двойник», «призрак», в позднем творчестве –

[1] В качестве примера приведено бытование инварианта распада в «большом стихотворении» «В горах» (1984) [Т. III, с. 266–271].

«рыба», «авиатор») и движение его в метафизическом пространстве; как правило, это пространство имеет вертикальную организацию, в этом случае мы говорим о мотиве поэтического восхождения. «Движение души» – это метонимическая репрезентация акта творчества как перемещения лирического сознания в пространстве-тексте. Художественное время в «больших стихотворениях» Бродского также представляется в пространственных категориях, где возможно разворачивание инварианта: движение по жизненному «пути», восприятие смерти как ухода (в значении удаления). Инвариант движения реализуется и в инвертированном виде в мотивах неподвижности, оцепенения; практически всегда в пределах лирического сюжета «большого стихотворения» между внешней статикой лирического субъекта и внутренним «движением души» устанавливаются системные отношения.

Инвариант распада прежде всего выражается в «двойничестве» лирического субъекта: в «больших стихотворениях» происходит сущностное раздвоение идентичности субъекта на «поэтическую» и «телесную» составляющие; в поздних стихах «двойничество» переходит в механизмы деиндивидуализации субъекта, изначально представленного отчужденным от самого себя. Репрезентация субъекта как *«частного»*, одинокого человека (*«осколка»*) также поддерживает предикативную семантику отсоединения части от целого; установка на представление физического ущерба субъекта, метонимическое разложение целостности его облика – еще один случай развертывания инварианта распада. Вслед за субъектом разрушаются и остальные образы. Специфический способ реализации инварианта – демонстрация феноменальной раздробленности, дискретности, *«множественного числа»* элементов художественной картины мира. Инвариант инвертируется в мотивах собирания, построения, восстановления; касательно лирического субъекта значимость приобретает мотив «овеществления», превращение его в далее не разрушимую «гладкую вещь», сопротивляющуюся воздействию Времени.

Третий важнейший для мотивной структуры «больших стихотворений» инвариант – поэтическое творчество – реализуется в единстве темы языка и

предикатов письма. Этот мотив авторефлексивен, так как актуализирует процесс написания стихотворения, формирует образ субъекта-поэта и напрямую отсылает к формальным характеристикам данного текста (величине, строфе, рифме и проч.; мы называем этот прием «авторефлексией формы»). Мотивные инварианты движения/неподвижности и распада/соединения в полной мере реализуются (актуализируют большинство возможных семантических вариаций) только в «больших стихотворениях», «эволюционируя» до мотива письма, как правило, усиливающегося к концу стихотворения и требующего композиционного переосмысления в контексте мифолого-христианской символики.

Таким образом, инвариант творчества имеет синтезирующее значение; он продолжает развитие инварианта движения (мотивы «перемещения пера» и «движения души» как творческого акта) и инварианта распада (мотивированное творчеством отчуждение субъекта от самого себя и окружающего мира; восстановление единства – «гармонизация мира»[1] – провозглашается только посредством написания субъектом-поэтом «большого стихотворения»). Благодаря развертыванию инварианта творчества «большие стихотворения» Бродского являются программными текстами, в своей композиции реализующими и авторефлексивно осмысляющими главные теоретико-эстетические предпосылки поэта (принцип метатекстуальности).

Развитие инвариантов движения, распада и письма взаимообусловлено; в «больших стихотворениях» можно наблюдать устойчивые предикативные сцепки, формирующие обобщенные модели функционирования лирического сюжета. Это дает основания говорить о механизмах структурной автоцитации – переносе и вариативном развитии мотивной структуры «больших стихотворений» в едином гипертекстовом пространстве «больших стихотворений» Бродского.

Эволюция формы «больших стихотворений», ее мотивной организации на протяжении всего творчества Бродского осуществлялась поступательно: никакой из изначально избранных элементов не отбрасывался и не переосмыслялся коренным образом (кроме «просодии», отказа от силлабо-тоники). Скорее, стоит

[1] *Гордин Я.А*. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 187.

говорить о постепенном приращении семантики к мотивным сцепкам, их динамической реализации в тексте; сам же лейтмотивный принцип и его последовательность оставались неизменными.

ГЛАВА III. РИТМИКО-КОМПОЗИЦИОННОЕ ЕДИНСТВО «БОЛЬШИХ СТИХОТВОРЕНИЙ»

3.1. Стихотворный ритм и размер в поэтологии Бродского; проблема семантизации ритма в поэзии Бродского

«Большие стихотворения» Иосифа Бродского – это практически во всех случаях строфически организованные тексты с регулярной системой рифмовки и единообразным метрическим рисунком строфы. Это объясняется важностью для Бродского идеи строфического «строительства» объемного текста, поэтологические и историко-литературные предпосылки которой были проанализированы в I главе настоящей работы. Возведенная в конструктивный формальный принцип регулярность и строфическая повторяемость «больших стихотворений» имеет в своей основе максимально автоматизированную, на первый взгляд, структуру: стихотворный ритм. В данной части работы мы покажем, что ритм и метр «больших стихотворений» Бродского носят семантический характер, а их вариации выступают в неразрывной связи с композицией текста.

Сама категория ритма широко представлена в поэтологии Бродского. Написание стихотворения начинается с ощущения ритмически организованного невербализованного «гула», носящего, однако, некоторые «психологические характеристики, <…> оттенок отношения к вещам»; написание стихотворения – это процесс приближения «в смысловом отношении… к этой ноте <…> всеми доступными средствами стихосложения, ритмически (это для начала)»[1]. Таким образом, утверждается семантический по существу характер стихотворного ритма.

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 378.

Первые образы стихотворения («факты») Бродскому также «подсказывает ритм»[1]. Хорошо известно стремление Бродского «сохранять строй оригинала»[2] (прежде всего, ритмико-метрическую организацию) при переводе собственных стихов, которое проявлялось и относительно работы других переводчиков: размер мыслится как полноправный (если не первостепенный[3]) носитель поэтической семантики наравне с мотивно-тематической и образной системами.

Стихотворный размер, по Бродскому, это надличностные историко-культурные сущности, которые «выбирают» поэта; задача последнего сводится к тому, чтобы «преобразовать их формально» или столкнуть их с «непредсказуемым» содержанием [Т. V, с. 230], то есть актуализировать семантические возможности «просодии».

Напомним, что главной целью поэзии для Бродского является «ускорение мысли» и приближение языка к сакральному состоянию Слова [Т. V, с. 135]; стихотворный размер же мыслится одновременно как «просодический» инструмент подобной работы и как одна из важнейших характеристик Слова: так, собственное чтение стихов, «подчеркивающее метр, просодию», напрямую связывается Бродским с литургическими практиками[4]. Понятия о Боге, Языке и Времени метонимически пересекаются в поэтологии Бродского с концепцией стихотворного метра: организованный метрически стихотворный язык приобретает характер «монотонности метронома» [Т. VII, с. 101]; также стихотворный язык с его «цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой» становится формой «реорганизации времени» [Т. V, с. 260]. То есть, «играя» с метром, лирическое сознание Бродского запускает механизм авторефлексии, наиболее отчетливо проявляющей себя, как мы показали ранее, на уровне композиции текста.

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 60.
[2] Там же. С. 341.
[3] «Звук семантичен – зачастую более, чем грамматика; и ничто так не артикулирует акустический аспект слова, как стихотворный размер» [Т. VII, с. 122].
[4] *Бродский И.* Книга интервью. С. 142, 471.

Бродский уделяет внимание и тому, что принято называть «семантическим ореолом метра»[1], однако изобретает для излюбленных размеров и метров абсолютно авторские культурные, точнее метафизические, ассоциации. Так, например, белый пятистопный ямб несет в себе «запах чистого времени, <…> нейтральность тона и свободу от эмфазы» [Т. VI, с. 352]; логаэдические размеры с дактилями лучше любого спиритического сеанса способны «вызвать духов» [Т. VI, с. 371]; амфибрахий «снимает патетику», ему присуща «естественная монотонность»[2] (впрочем, эта «монотонность» предпосылается Бродским и дольнику, который поэт называет «интонационным стихом»[3]) и т.д.

По Бродскому, поэт этически (и психологически) раскрывается именно в использовании тех или иных размеров; поэты, предпочитающие свободный стих, – это всегда «закрытая книга» [Т. VI, с. 366]. Как видно из анализа высказываний Бродского о ритмико-метрической организации стихотворного языка, главной этико-эстетической ценностью своей поэтики (и личности) поэт считает «монотонность», «нейтральность тона», связываемую им с категориями интеллектуальной честности и творческой правды[4]. Исходя из обоснованного нами ранее вывода о том, что пиковым выражением инвариантно-семантической поэтики Бродского является наиболее развернутая и регулярно повторяющаяся в его творчестве форма «больших стихотворений», можно предположить, что поэтологическая категория «монотонности» в полной мере (то есть количественно и, как следствие, качественно) реализуется именно в «больших стихотворениях». И действительно, у Бродского можно найти высказывания, прямо подтверждающие эту мысль: его длинные стихи всегда «преднамеренно монотонны»; если же читатель не осознает умышленность этой «монотонности», то поэта ждет творческая неудача («тогда я в беде»)[5].

Категория «монотонности» в поэтологии Бродского представлена в эволюционном развитии: она актуализируется после 1974 года, времени

---

[1] *Шапир М.И.* «Семантический ореол метра»: термин и понятие. (Историко-стиховедческая ретроспекция) / М.И. Шапир // Литературное обозрение. – 1991. – № 12. – С. 36–40.
[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 599.
[3] Там же. С. 664.
[4] Там же. С. 664.
[5] Там же. С. 69.

написания этапного «большого стихотворения» «Темза в Челси» [Т. III, с. 76–78], ознаменовавшего «несколько иную поэтику»[1], то есть «просодические смещения», «иную музыку» – переход от силлабо-тоники к более сложным ритмико-метрическим структурам[2]. «Большие стихотворения» и поэмы до 1974 года написаны Бродским силлабо-тоническими размерами (изредка используются дольники или стилизация под силлабическое стихосложение, которая оказывается, тем не менее, более урегулированной, чем собственно русскоязычная силлабика[3]).

Однако и в этот период наблюдается тенденция к семантизации ритма на уровне композиции. М.М. Пироговская в статье «Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского» на примере поэмы «Зофья» (1964) доказывает, что внутренние ритмические закономерности организуют лирический сюжет поэмы и прямо соотносятся с мотивно-образными повторами, придавая данному тексту глубинную цельность (в том числе и на авторефлексивном уровне: центральный образ поэмы, раскачивающийся маятник, соотносится с основными ритмическими моделями Я5, задействованными в «Зофье»)[4].

О том, что «скопление [ритмически – А.А.] изоморфных строк» организует композицию и архитектонику ранней поэмы Бродского «Петербургский роман» (1961), говорит А.Л. Беглов в статье «И. Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба)»[5].

М.И. Шапир приходит к подобным выводам на материале «большого стихотворения» «Пенье без музыки» (1970): «одинаковые или близкие [ритмические – А.А.] формы скучиваются в многострочные группы»[6].

В работе А.М. Левашова и С.Е. Ляпина, посвященной анализу «большого стихотворения» «Прощальная ода» (1964), одного из первых экспериментальных

---

[1] *Волков С.М.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 313-314.
[2] *Бродский И.* Книга интервью. С. 59-60.
[3] *Орлицкий Ю.Б.* Новое в стихосложении русской поэзии (1990–2000-е гг.) / Ю.Б. Орлицкий // Журнальный зал. – URL: http://magazines.russ.ru/ra/2008/1/or21.html (дата обращения: 17.12.2016).
[4] *Пироговская М.М.* Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского / М.М. Пироговская // Русская филология. – Вып. 15. – Тарту, 2004. – С. 152–161.
[5] *Беглов А.Л.* И. Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба) / А.Л. Беглов // Philologica. – 1996. – Vol. 3, № 5/7 – С. 113.
[6] *Шапир М.И.* Три реформы русского стихотворного синтаксиса: Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский / М.И. Шапир // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С. 62.

объемных текстов Бродского, написанного неклассическим размером (шестииктный дольник), высказана мысль, что в ритмико-метрической структуре текстов Бродского «нет… ни одного элемента, который не позволял бы говорить о формально-семантической деривации»[1], то есть о соотнесенности формальной структуры и системы образов, в том числе и в интертекстуальном аспекте.

Исследованием «неклассического» ритмико-метрического периода Бродского занимается Джеральд Смит; в статье о формальной организации «большого стихотворения» «Колыбельная Трескового мыса» (1975) исследователь устанавливает связи между повторяющимися ритмико-метрическими блоками текста и семантикой соответствующих частей стихотворения[2].

Таким образом, и поэтологические установки Бродского, и отдельные замечания исследователей-стиховедов дают основания рассматривать «большие стихотворения» Бродского как ритмико-композиционную структуру, где семантика детерминируется глубинными закономерностями. Во II главе настоящей работы мы выявили механизмы структурной автоцитации, основанные на логике развертывания инвариантных для творчества Бродского предикатов в том или ином «большом стихотворении». Далее будет предложен пример композиционного анализа текста с точки зрения его ритмико-метрической организации.

3.2. Взаимовлияние ритмической и композиционной структур в «больших стихотворениях»

В эмиграции Бродский активно экспериментирует с метром и стихотворными размерами. В системе поэтологических представлений Бродского, помимо метафизических коннотаций, этот эксперимент имел и сугубо

---

[1] *Левашов А.М., Ляпин С.Е.* Ритмико-синтаксическое строение «Прощальной оды»: к гексаметрической концепции шестииктного стиха Бродского / А.М. Левашев, С.Е. Ляпин // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 149.

[2] *Смит Д.* «Колыбельная Трескового мыса» / Д. Смит // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 79–80.

практическое значение. По Бродскому, его «тяжелые», «силлабические», неурегулированные строки должны сообщать поэтической речи сходство с речью естественной[1]. Эта «немузыкальная» речь противопоставляется «гармонической школе», «гладкописи» (силлабо-тонике), где регулярный размер способствует автоматизму восприятия[2]. Бродский стремится всячески контролировать семантику своих текстов, сопротивляясь «инерции просодии» [Т. V, с. 74]. Таким образом, понятия «монотонности» (семантическая характеристика ритма) и «инерции» (внесемантическая характеристика ритма) строго разводятся: ритм должен быть «нейтрален» и актуализирован одновременно.

Основываясь на стиховедческих работах В. Семенова[3], С.Е. Ляпина и А.М. Левашова[4], мы предлагаем следующий порядок анализа ритмической структуры «больших стихотворений» как одного из композиционных средств на примере стихотворения «Назидание» [Т. IV, с. 13–16].

Сначала составляется ритмическая схема стихотворения, выделяются цезуры (см. «Приложение 1»). В большинстве случаев по классификации Гаспарова–Скулачевой это цезуры сильные, то есть возникающие на месте слабых синтаксических связей внутри стиха[5]. То есть для длинной строки Бродского синтаксически важнее опора на цезуру, чем на последнюю сильную позицию стиха, часто сопровождаемую радикальным синтаксическим переносом, но поддерживаемую рифмой. Количество ударений в стихе стремится к шести: перед нами традиционный для Бродского шестииктовик с обязательной цезурой. Бродский актуализирует подобное прочтение, в первых двух строках прибегая к внутренней рифме: *«в Азии – лабазах»*.

Так как строка распадается на две части, все подсчеты проводились относительно цезуры: подсчитывалось количество ударных и безударных слогов до и после цезуры, общее количество слогов в разных половинах стиха, затем

---

[1] *Бродский И.* Книга интервью. С. 59–60.
[2] Там же. С. 152-153.
[3] *Семенов В.* Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского / В. Семенов // Русская филология. 9. Сб. науч. работ молодых филологов. – Тарту, 1998. – С. 239–250.
[4] *Левашов А.М., Ляпин С.Е.* Ритмико-синтаксическое строение «Прощальной оды».
[5] *Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В.* Статьи о лингвистике стиха / М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 267–276.

суммировались значения для всей строки в целом. Это позволило получить средние показатели по каждой строфе. Учитывались средняя длина и средняя ударность стиха, то же самое – для каждой из его частей. Средняя ударность строки – отношение суммы ударных слогов к общей сумме всех слогов в строфе. Средняя длина строки – среднее арифметическое силлабического веса восьми строк в строфе. По аналогии были выявлены средняя ударность стиха до и после цезуры, а также средняя длина каждого из полустиший.

Полученные данные легли в основу графиков, где ось абсцисс представляет собой счет строф, а ось ординат – какое-либо из средних значений. Сопоставление общих графиков колебания среднего силлабического веса и средней ударности стиха в 11 строфах «Назидания» дает самую приблизительную, но в то же время показательную картину. Во-первых, чем длиннее строки в строфе, тем строфа менее ударна. Во-вторых, пики графиков образуют повторяющийся рисунок, или макроритм (рис. 1).

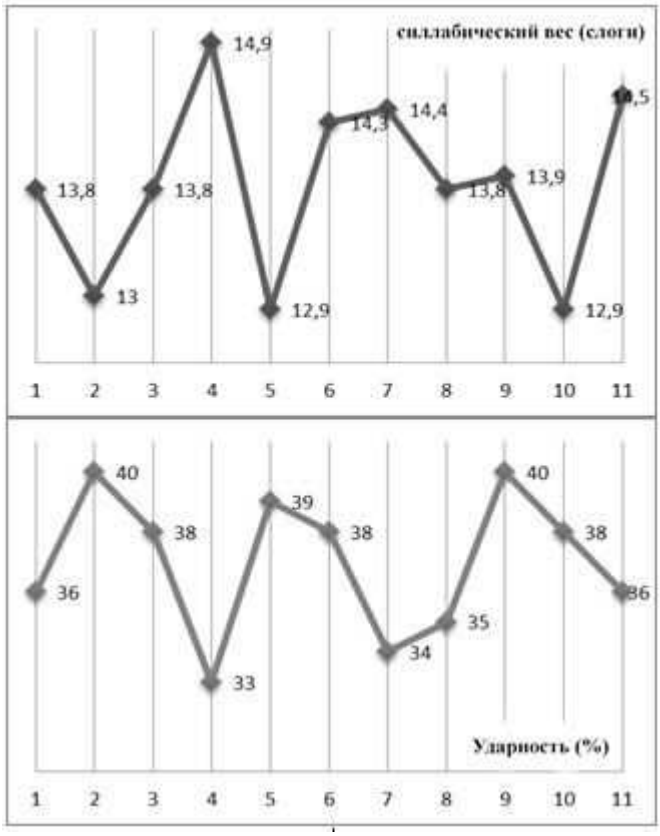

Рис. 1. *Колебание среднего размера и средней ударности строки в 11 строфах стихотворения*

Так, строки первой строфы слабо ударны относительно общей картины; во второй и третьей строфе ударность несколько повышается и резко падает в четвертой строфе. Колебания ударности происходят относительно изменения силлабического веса строк в данных строфах – почти в обратной пропорциональности. Тот же самый рисунок мы наблюдаем и дальше: в четвертой строфе строки длинные и слабо ударные, в пятой и шестой строфах следует нарастание ударности и «облегчение» размера, чтобы к седьмой строфе вернуться к значениям, близким изначальным. В следующий макроритмический блок нужно включить все оставшиеся строфы стихотворения – их на одну больше, чем было в наметившейся схеме, но сам принцип остается тем же.

Эта картина объясняется особенностями семантики ритма у Бродского. С одной стороны, ритмические изменения могут возникать ситуативно, в связи с появлением конкретного образа или мотива. Например, для того, чтобы показать опьянение и вязкость мысли, чреватые смертью, поэт прибегает к явному замедлению ритма:

> <…> лечь головою в угол, ибо в углу трудней
> взмахнуть – притом в темноте – топором над ней,
> *отяжелевшей от давеча выпитого, и аккурат*
> зарубить тебя насмерть…

То же мы наблюдаем и при описании статичного пейзажа:

> В горах продвигайся медленно; нужно ползти – ползи.
> *Величественные издалека, бессмысленные вблизи,*
> горы есть форма поверхности, поставленной на попа,
> *и кажущаяся горизонтальной вьющаяся тропа*
> в сущности вертикальна…

Заметим также, что в обоих случаях ритмически маркируются важнейшие для творчества Бродского мотивные инварианты: распад телесного облика в первом случае и движение в вертикальном пространстве во втором. Переход движения в модальность восхождения, «движение души», как мы показали ранее, знаменует статику тела субъекта (*«медленно», «ползи»*); на метатекстуальном же уровне, присущем всем «большим стихотворениям» и уравнивающем художественное пространство и «пространство текста», маркируется замедление стихотворного ритма: 4 ударения вместо 6.

С другой стороны, ритм в стихотворении может быть детерминирован и динамикой системы образов в целом. Замечено, что в «больших стихотворениях» поэт замедляет или убыстряет ритм в зависимости от композиции и поэтико-философской категории, разворачиваемой в данной части текста. Так, в «Колыбельной Трескового мыса» все нечетные «метафизические» гиперстрофы выглядят «тяжелее» и ритм в них менее упорядочен, чем во всех четных гиперстрофах, где говорится о непосредственном личном, биографическом переживании[1]. В «Назидании» строфы 2, 5, 10 – одновременно наиболее «легкие» в силлабическом отношении и наиболее ударные – главной своей темой имеют отношения «человек – человек», это наиболее «личные» места стихотворения. Самые «тяжелые» строфы – 4, 7 и 11 – говорят о пейзаже, об умалении личностного начала в сравнении с категориями Времени и Пространства, то есть выступают как наиболее деиндивидуализированные фрагменты. Остальные строфы в разных пропорциях содержат обе образные парадигмы.

«Назидание» Бродского как бы пульсирует ритмически, причем ритм и семантика диалектически определяют друг друга. Это средство слома «инерции просодии» и остранения.

Переходя от общей картины к частным явлениям, объясняющим общее, обратимся к анализу каждого из полустиший. Для средних значений

[1] *Смит Д.* «Колыбельная Трескового мыса». С. 79-80.

предцезурной и постцезурной частей стиха мы составили 4 графика по аналогии с общими данными по строкам (рис. 2).

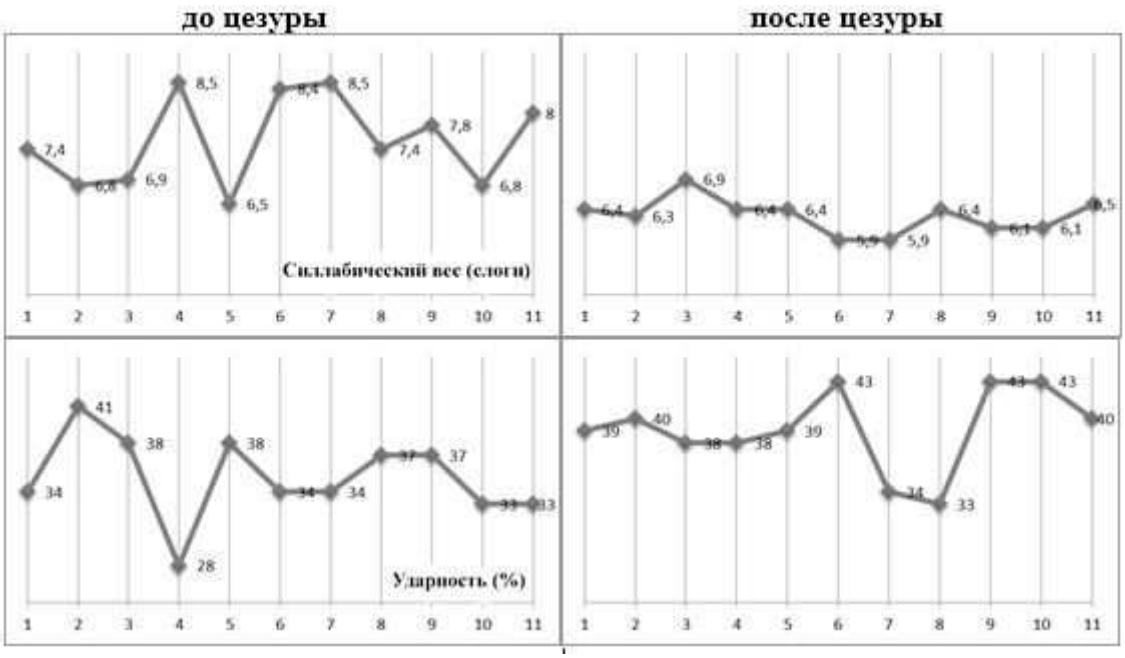

Рис. 2. *Колебание средней длины и средней ударности полустиший в 11 строфах стихотворения*

На графиках колебания силлабического веса хорошо видно, что от строфы к строфе первые половины строк в среднем то увеличиваются, то уменьшаются на 2 слога (вариации анакруз и клаузул), в то время как окончания строк находятся в достаточно узких пределах колебания (это объясняется обязательной мужской клаузулой). На графиках колебания ударности видим, что постцезурная часть в среднем более ударна, чем предцезурная. Можно сделать вывод, что основные ритмические процессы должны происходить в начале стиха, в то время как окончание строки кажется более организованным. Это согласуется с замечаниями Джеральда Смита о длинной неклассической строке Бродского: метрическая свобода в начале и усиление тенденции к регулярности в конце[1].

Сказанное полностью справедливо для первой половины стихотворения «Назидание» – до 6 строфы. Начиная с этой строфы, графики силлабического веса

[1] *Smith G.S.* The Development of Joseph Brodsky's «Dol'nik» Verse, 1972–1976 / G.S. Smith // Russian Literature. – 2002. – Vol. 52. – P. 473.

и ударности предцезурной части более-менее выравниваются, зато начинает «скакать» график ударности постцезурной части, причем силлабический вес второй половины стиха остается почти неизменным. Это значит, что средством создания «макроритма» в первой половине текста являются в основном предцезурные части стиха, а во второй половине – постцезурные, точнее количество ударений в них.

Косвенно это соотносится с поэтологическими воззрениями самого Бродского на природу поэтической композиции, подробно разобранными нами в I главе: «экспозиция», «накопление критической массы» языковых значений – «эвфонический взрыв» – «чистый лиризм». Судя по графикам колебания силлабического веса и средней ударности, стиховое пространство вокруг 6 строфы выступает в качестве «повышения тона», или «эвфонического взрыва». С точки зрения конкретных образов и словоупотреблений это связано, скорее всего, с употреблением знакового для Бродского слова «душа»[1] в конце этой строфы:

> *Призраки, духи, демоны* – дома в пустыне. Ты
> сам убедишься в этом, песком шурша,
> когда от тебя останется тоже одна *душа.*

Образы разнообразных «призраков» и «душ», как мы показали во II главе, это маски поэтических двойников лирического субъекта, «спутники» авторефлексивных предикатов письма: действительно, душа деиндивидуализированного субъекта *«шуршит»* песком в 6 строфе, сам же он *«шелестит листом»*, отправляя письмо-стихотворение, в 10 строфе (повтор лексического значения, сближающий мотивы движения в пространстве и *«перемещенья пера»*).

[1] «Если я могу гордиться собой за что-нибудь в русской поэзии, так это за то, что <…> в одном из первых своих стихотворений <…> впервые в России за сорок лет или даже больше я употребил слово “душа”. <…> И я продолжаю его использовать». *Бродский И.* Книга интервью. С. 324.

В первой половине текста, до 6 строфы включительно, в стихотворении лейтмотивно развернут инвариант распада, направленный в первую очередь на целостность физического облика самого лирического субъекта, на чью смерть и кошелек постоянно покушаются в Азии: ему могут отрубить голову, перерезать горло, как собаке, по ночам его терзают демоны, его в любой момент могут ограбить, снять одежду и т.д. Для защиты субъекту-адресату предписывается *«терять очертанья»*, *«не мыть лица», «не выделяться»*, носить одежду *«цвета земли»* и т.п. Таким образом, преодолением опасного распада становится деиндивидуализация, чем обусловлена апеллятивная направленность текста («ты» в значении «я»).

Если стратегии репрезентации лирического субъекта и внутреннего адресата продиктованы лейтмотивным развитием инварианта распада, то художественное пространство организовано с помощью мотива движения, которое часто натыкается на опасные преграды, замедляется или останавливается вовсе: чтобы сохранить голову на плечах, нужно забиваться в углы; дорога упирается в чащу; можно утонуть в карих глазах азиата, словно *«в липком, как мед, вранье»*; в горах, чьи очертанья обманчивы, нужно передвигаться медленно и ползать; здесь легко потерять направление и упасть в пропасть; *«убыстрять шаги»* нужно лишь в случае опасности; нужно *«держаться на расстоянии»* от проводников в горах и т.д.

В реализации мотива движения субъекта-«туриста» в «Назидании» обращают на себя внимание два аспекта: во-первых, это движение двоякое (сначала движется «турист», а затем его «душа»; точкой смены пространств – с «профанного» на «мифологическое» – и является 6 строфа, композиционная середина; образы *«проводника»*, *«реки»*, которую нужно переплыть, *«ангела», «бездонного купола Азии»* во второй половине стихотворения также формируют образ мифологического пространства). Во-вторых, движение сопряжено с установлением вертикали (субъект странствует по горам, а в финальной строфе оказывается *«на пустом плоскогорье»*, над ним *«пилот / или ангел разводят <…> крахмал»*). Таким образом, тематизированное «движение души» требует

вертикальной организации пространства, связанной с мотивом поэтического восхождения, а на авторефлексивном уровне – с мотивом письма и представлением о текстовой «вертикали» самого «большого стихотворения». Мотив письма появляется в предпоследней строфе, где говорится о «письмах из этих мест» и «перемещенье пера по бумаге»; стихотворение завершается традиционным для Бродского христианским знаком, в данном случае *«ангелом»*. Примечательно, что подобная композиционная смена модальности (переход к метатекстуальности и «чистому лиризму» во второй половине стихотворения) может быть прослежена и на более абстрактном уровне – на графиках слогового и тонического колебания.

Прием перехода от нарративности к рефлексии, от реальности к метафизике наиболее очевидно впервые был использован Бродским в раннем большом стихотворении «Холмы». Этот прием со временем только усложнялся и утончался. В «Назидании» мы наблюдаем, как выстроенный таким образом лирический сюжет оформляется лексическими и образными вариациями, что находит свое отражение и в перипетиях ритма.

Шестииктовик Бродского предполагает по три икта – до и после цезуры. Те строки (и их половины), где икты совпадают с собственными ударениями слов, мы будем называть сильными. Те же стихи, где икты не полностью заполнены ударениями, мы будем называть слабыми. Все основные варианты заполнения иктов ударениями представлены уже в первых четырех строках стихотворения:

Путеше́ствуя в А́зии, | ночу́я в чужи́х дома́х,	2|3
в и́збах, ба́нях, лаба́зах | – в бревё́нчатых терема́х,	3|2
чьи́ копче́ные сте́кла | де́ржат просто́р в узде́,	3|3
укрыва́йся тулу́пом | и норови́ везде́…	2|2

В целом самыми частотными являются модели с сильной (с тремя ударениями) предцезурной частью, существенно превосходя в количестве сильные постцезурные части стихов (рис. 3).

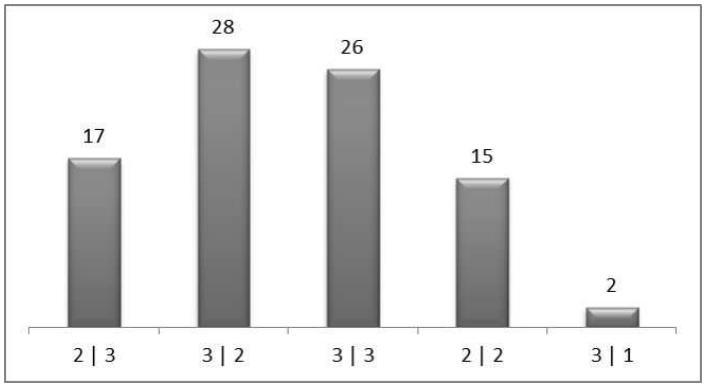

Рис. 3. *Частотность вариантов распределения ударений в строке*

Из 88 предцезурных полустиший сильными оказываются 64%, а из 88 постцезурных – только 49%. Это значит, что тоническая напряженность концентрируется в основном в первой половине строки, то есть там собирается больше самостоятельных слов, следовательно, вероятность семантизации первой половины строки гипотетически возрастает. Это согласуется с мыслью В. Полухиной о том, что у Бродского семантически нагружены все структурные элементы стиха, включая начала[1].

Нами была исчислена частотность сильной ритмической структуры в той или иной части строфы (рис. 4).

Рис. 4. *Вероятностное заполнение иктов ударениями в 8 строках строфы (%)*

[1] *Полухина В.П.* Как работает стихотворение Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 158.

В первой и последней строке строфы возможность появления полноударной постцезурной части значительно выше, чем во всех остальных местах, кроме того, 1 строка в целом представляется как наиболее сильная («ударная рамка» строфы соблюдена). Зато вторая половина 7 строки скорее всего окажется слабой, а начало каждой 2 строки – почти всегда сильным.

Данная картина свидетельствует о том, что строфа «большого стихотворения» Бродского является не только формальной, смысловой и фонетической целостностью, но и вероятностно регулярным ритмическим и мини-композиционным единством.

3.3. Метрический повтор и вариация как средство поддержания смыслового единства «большого стихотворения»

Более точную карту ритмических повторов поможет дать работа с метрической организацией стихотворения.

Кажущееся разнообразие метрического рисунка до и после цезуры в стихотворении «Назидание» в итоге свелось к ограниченному числу вариантов – к трем типологическим метрическим моделям (ТММ) и небольшому количеству аномальных метрических структур, часто связанных с ослаблением позиций цезуры, а также намеренным семантизированным сбоем ритма.

ТММ выделялась нами как самый объемный метрический отрезок, регулярно повторяющийся в наибольшем количестве стихов. При этом отсекались анакрузы (группы слогов перед первым ударением в стихе) и клаузулы (группы слогов после последнего ударения), учитывались икты, на которые не падало действительное ударение. В итоге нами были выделены всего 3 ТММ, напоминающие логаэдические структуры с дактилической или амфибрахической «основой».

До цезуры распространены все три ТММ, что доказывает сформулированное нами выше положение о том, что в данном стихотворении

предцезурная часть ритмико-метрически разнообразней постцезурной. Поскольку стих перед цезурой не обязан заканчиваться ударной клаузулой, как того требует система рифмовки для постцезурных частей, возможно варьирование не только анакруз, но и клаузул. Это объясняет выявленную нами силлабическую подвижность предцезурных частей.

Самая частотная ТММ 1 в наиболее «чистом» виде, то есть без анакруз и клаузул и с полностью заполненными ударениями иктами, выглядит так:

Да́же зна́я язы́к **– U – U U –**

Эта метрическая структура может разнообразно варьироваться, однако ее основа остается неизменной:

в и́збах, ба́нях, лаба́зах **– U – U U –** U
(+ женская клаузула)

когда́ из ни́х зачерпне́шь U **– U – U U –**
(+ анакруза)

Путеше́ствуя в А́зии **Ú U – U U –** U U
(+ дактилическая клаузула и пропуск ударения на первом икте)

Стара́йся не выделя́ться U **– U Ú U U –** U
(+ анакруза, женская клаузула и пропуск ударения на втором икте) и т.д.

Все варианты ТММ 1 и частотность появления каждого из них в первой половине стиха см. в «Приложении 2». В целом же 34 предцезурных полустишия

«Назидания», или 39% от всего количества, построены по этому метрическому «инварианту».

ТММ 2 и ТММ 3 по частотности приближаются друг к другу. ТММ 2, по сути, представляет собой дактилическое образование. В «чистом» виде оно выглядит так:

Бо́йся широ́кой скулы́ **– U U – U U –**

Вариации ТММ 2 затрагивают добавление одного слога в качестве анакрузы и 1–2 слогов в качестве клаузулы, а также – в сочетании с этим – возможность пропуска ударения *только* на первом икте:

и пью́щий из ни́х сокруша́ется U **– U U – U U –** U U
(+ анакруза и дактилическая клаузула)

головокруже́нье над про́пастью U **Ú U U – U U –** U U
(+ анакруза, дактилическая клаузула и пропуск ударения на первом икте) и т.д.

Примеры вариации ТММ 2 и их частотность в тексте см. в «Приложении 3»; всего же эта модель использована для 23 предцезурных полустиший «Назидания».

ТММ 3 в «чистом» виде представляет собой следующую структуру:

вни́з по реке́ скользя́ **– U U – U –**

Вариация ТММ 3 допускает наличие одного слога в анакрузе, 1–3 слогов в клаузуле и очень редко – пропуск ударения *только* на первом икте:

ле́чь голово́ю в у́гол **– U U – U –** U
(+ женская клаузула)

когда́ ты невóльно вздра́гиваешь U – **U U** – **U** – U U U
(+ анакруза и гипердактилическая клаузула)

Не откликáйся на́ **Ú U U** – **U** –
(+ пропуск ударения на первом икте)

Также к ТММ 3 по смежности можно отнести немногочисленные структуры, вероятно, реализующие редкий для русского стихосложения пропуск ударения на последнем икте:

лу́чше бара́хтаться **–** **U U** – **U Ú**
и т.д.

Таким образом, частотность ТММ 3 в предцезурной части составляет от 24 до 27 случаев (см. «Приложение 4»).

Малочисленные аномальные метрические структуры, встречающиеся в «Назидании», представляют собой либо тактовики, либо осколки ТММ:

и ка́жущаяся горизонта́льной U – U U U U Ú U U – U

Метрическая организация постцезурной части более монотонна: в подавляющем большинстве случаев это ТММ 3 с отсутствием безударных клаузул (требование системы рифмовки):

Ле́жа в гора́х – стои́шь **– U U – U –**

Переплыва́й на ту́ **Ú U U – U –**

Такое однообразие призвано уравновешивать полиметрию, возникающую в начале стиха, и скреплять текст в единое ритмическое образование. После цезуры ТММ 3 приобретает возможность пропуска ударения на второй стопе, что было недопустимо в начале стиха, и такие случае довольно частотны:

про́шлое и т.п́. **– U U Ú U –**

и т.д.

Этим объясняется значительное снижение полноударных постцезурных частей, которое мы наблюдали ранее, и возможность «компенсировать» ритмическое разнообразие после цезуры не за счет добавления клаузул (что исключает требование мужской рифмы), а за счет гибкой тонической вариации сразу в двух иктах.

В семантически маркированных частях стихотворения в постцезурных частях иногда возможен отход от ТММ 3, например, переход на чистый ямб во второй половине последней строки стихотворения:

Спосо́бен то́лько ты́ U – U – U –

Таким образом, метр «большого стихотворения» «Назидание» за кажущимся многообразием скрывает вполне урегулированные «инвариантные» модели и лишь ограниченное число аномальных образований, так или иначе обусловленных семантически. Однако всего три ТММ предполагают возможности самой разнообразной вариации, разрушающей «инерцию просодии» и обуславливающей макроритмическую пульсацию стихотворения – перцептивно ощущаемые силлабические и тонические колебания, связанные с семантически и композиционно выделенными местами стихотворения, в терминологии Бродского – «эвфоническими взрывами».

3.4. Выводы к главе III

Категория поэтического ритма актуализирована в поэтологии Бродского. За ритмом признается матричная, формопорождающая функция. Это неотъемлемый структурный элемент «центробежного», регулярного стихотворения.

Ритм, по Бродскому, это всегда «психологически» нагруженная структура, то есть соотносящаяся с характеристиками лирического сознания и лирическим сюжетом стихотворения. Ритм, метр и размер семантизируются, кроме того, с их вариацией связываются композиционные и архитектонические изменения в тексте. Размер стихотворения и деление его на части зависят от умножения и смены изоморфных ритмических блоков. Вкупе с заявлениями самого Бродского о том, что «ритм подсказывает факты», последний вывод наводит на мысль о ритмико-метрической основе основной поэтологической концепции Бродского – «диктата языка».

Главной качественной характеристикой поэтического метра признается «монотонность», то есть подспудная подвижность метрического рисунка, преодолевающего стихотворный синтаксис («музыку стиха»). «Монотонность» противостоит «инерции просодии» по принципу усиления собственной семантики метра и возможности слома автоматизма читательского восприятия. «Большие стихотворения» признаются формой, наиболее полно раскрывающей смыслопорождающие («смыслоакцентирующие») возможности метрической «монотонности».

Несмотря на то, что практически все «большие стихотворения» русского периода Бродского написаны силлабо-тоникой, данные исследователей говорят о безусловном новаторстве Бродского внутри этой системы и о связи метрических экспериментов поэта с композицией стихотворного текста. Переход поэтики Бродского к особенной тонической организации только усилил соотнесенность ритмико-метрической структуры и семантики «больших стихотворений».

Для ритмико-метрической организации «больших стихотворений» Бродского характерен макроритм – строфически урегулированное колебание силлабического веса и тонической напряженности, прямо соотносящееся с

динамикой развития системы образов, детерминирующее явную или неявную разбивку объемного текста на блоки. Архитектоника строфы, главного «строительного» элемента «больших стихотворений», на глубинном уровне обусловлена вероятностным ритмическим повтором в той или иной ее части.

В создании метрической «монотонности» участвует ограниченное число типологических метрических моделей, подразумевающих довольно широкое поле вариативности. Их различные сочетания, а также отказ от наиболее частотных метрических вариантов характеризуют семантически маркированные места стихотворения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исходя из анализа теоретических предпосылок поэта, можно сделать вывод, что форма «больших стихотворений» является центральной в поэтологии Бродского и реализует важнейшие для него принципы поэтики. Установки Бродского относительно композиции объемного поэтического текста соотносятся с теорией оды как ораторского жанра, но не находятся в прямой историко-литературной связи с эстетикой и жанровым мышлением классицизма. Также «большие стихотворения» трудно назвать новым поэтическим жанром, скорее, следует говорить о работе Бродского в пределах классических «форматов». Новаторство «больших стихотворений» как в рецепции самого поэта, так и в откликах современников, составлявших литературный контекст формирования первых «больших стихотворений», в основном сводится к отличным от повествования приемам организации лирического сюжета. По этой причине в центре нашего внимания находилась именно предикативная структура «больших стихотворений».

Из диахронического и сравнительного анализа корпуса «больших стихотворений» Иосифа Бродского можно сделать два общих вывода. Во-первых, мотивная структура «больших стихотворений» организована лейтмотивным вариативным развитием нескольких инвариантных мотивов. Во-вторых, семантика этих мотивных инвариантов в наиболее абстрагированном виде сводится к предикатам **1) движения как перемещения, 2) распада, 3) письма.**

Выделяемые нами три основных инварианта (мотивные категории) реализуются целой россыпью вариантов, объединяемых обшей семой.

Инвариант **движения-перемещения** в «больших стихотворениях» Бродского чаще всего представлен посредством лейтмотивной вариации следующих предикатов.

1. Физическое перемещение в пространстве – движение во внутреннем пространстве помещения и внешнем пространстве улицы или пейзажа, в том числе и путешествие лирического субъекта по миру в качестве «туриста».

2. Перемещение по «жизненному пути» – мотив, выделяемый нами ввиду характерного для Бродского метафорического комплекса «жизнь-пространство», где судьба лирического субъекта и Время в целом представлены в понятиях длины, скорости, «перспективы» и «тупика» (*«Жизнь моя затянулась… Точных примет с лихвой хватило бы на вторую / жизнь. Из одних примет можно составить… пейзаж»*, «Эклога 4-я (зимняя)», 1980 [Т. III, с. 197–202]).

3. Изгнание – предикативная характеристика лирического субъекта, репрезентирующего себя в качестве поэта (*«За каковое реченье-жречество <…> чаши лишившись в пиру Отечества, / ныне стою в незнакомой местности»,* «1972 год», 1972 [Т. III, с. 16–19])

4. Уход – комплексный мотив, представленный в разных вариантах: от покидания города субъектом-«туристом»[1] до смерти, трактуемой в значении удаления; сюда же следует отнести такой семантический «спутник» мотива ухода, как *разлука* (*«…посуху двину туда, куда ты // первой ушла, в ту страну, где все мы / души всего лишь»,* «Памяти Т.Б.», 1968 [Т. II, с. 228–237]).

5. «Движение души» – перемещение двойника лирического субъекта, носителя поэтической идентичности, в метафизическом пространстве; в большинстве случаев это движение имеет вертикальную направленность, тогда мы говорим о мотиве *поэтического восхождения*, часто выступающем предикативной характеристикой образов разнородных возвышенностей, неба, полюса или Космоса (*«И образ мой второй, как человек, / бежит от красноватых век, / подскакивает на волне…»*, «Новые стансы к Августе», 1964 [Т. II, с. 90–94]).

6. Переход границы – нарушение как пространственных (в том числе и политических), так и метафизических преград. Характерный локус многих

[1] Одна из важнейших культурных «масок» лирического субъекта Бродского после 1972 года, см. *Turoma S.* Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia / S. Turoma. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2010. – P. 68–69.

«больших стихотворений» Бродского – рубеж между Временем и Вечностью, носящий пространственное значение «острия» или берега Моря. В этом случае мотив *перехода границы* выступает естественным следствием *«движения души»* (*«И вот, с соленым / вкусом этой воды во рту / я пересек черту», «Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. <…> Мыс, вдающийся в море»*, «Колыбельная Трескового мыса», 1975 [Т. III, с. 81–91]).

7. «Следующий шаг» – долго мотивируемое в процессе развития стихотворения побуждение лирическим субъектом самого себя к возобновлению прерванного движения. Как правило, мотив *«следующего шага»* разворачивается в метафизическом пространстве и соотносится с семантикой *«движения души»*. Обе номинации мотивов мы заимствуем из поэтологии Бродского (*«…вам, подтянув кушак, / приятно, подстав ей, / этой свободе, грудь / сделать к ней лишний шаг»*, финал стихотворения «Тритон», 1994 [Т. IV, с. 186–192], где под «свободой» подразумевается море, смерть (вечность) и поэтическая речь).

8. «Движение» как (мета)физическая категория, активность как свойство предметов вообще (тематизация мотива) (*«Помни: / любое движенье, по сути, есть / перенесение тяжести тела в другое место»,* «Сан-Пьетро», 1977 [Т. III, с. 156–159]).

Логика мотивного развития в «больших стихотворениях» предусматривает **инвертирование инварианта движения** в следующих случаях.

1. Изначальная неподвижность в пространстве (ср. пятикратное *«я сижу на стуле»* в «Речи о пролитом молоке», 1967 [Т. II, с. 179–190]).

2. Остановка движения (*«Остановившись в пустыне, складывай из камней / стрелу, чтоб, внезапно проснувшись, тотчас узнать по ней, / в каком направлении двигаться»*, «Назидание», 1987 [Т. IV, с. 13–16]).

3. Возвращение (мотивным «спутником» часто выступает *встреча*) (*«Вот я вновь посетил / эту местность любви, полуостров заводов…»*, «От окраины к центру», 1962 [Т. I, с. 201–204]).

4. «Овеществление» – превращение тела лирического субъекта в вещь, в подчеркнуто неподвижную статую (вариация мотива – *оледенение*) (*«…я*

застываю, встречая взгляд / камеры Лейц или глаз Горгоны», «Письмо генералу Z», 1968 [Т. II, с. 220–224]).

5. Мотив отказа от поэтического восхождения – движение вниз, падение, придавленность к земле и проч. (*«Будь помоложе ты, я б взор направил / туда, где этого* [небытия – А.А.] *в избытке. Ты же / стара и ближе»*, «Муха», 1985 [Т. III, с. 281–289]).

6. «Статика» как (мета)физическая категория (тематизация мотива) (*«Всякий распад начинается с воли, / минимум коей – основа статики»*, «1972 год»).

Перечисленные выше вариации инварианта движение/статика выделяются нами с некоторой долей условности, так как в пределах «большого стихотворения», подчас реализующего их все, всегда возникают каузальные сцепки мотивов, контекстуальное насыщение их семантикой друг друга. Так, *изгнание* и *переход границы* обуславливают *скитание* по миру субъекта-«туриста» и неизбежность все новых *уходов* и *разлук*; *возвращение* чаще всего совершается посредством *«движения души»* и точки зрения «сверху», обретаемой в результате *поэтического восхождения* (*перехода границы* в метафизическом смысле), впрочем, крайне болезненного, поэтому нужно заставить себя совершить *«следующий шаг»*, запускающий новое движение по миру, и т.д.

Также происходит метафорическое наложение семантики мотивных вариантов: смерть превращается в *уход*, оставление города или *разлука* с возлюбленной также контекстуально могут быть уподоблены смерти и проч. Вследствие этого в «больших стихотворениях» происходит процесс раздвоения художественного пространства на эмпирически данное пространство и метафизическое Пространство-Время, в котором разворачивается «жизненный путь» лирического субъекта. Объединению этих пространственных моделей служит реализация предикативной семантики движения.

Часта в мотивике «больших стихотворений» причинно-следственная обусловленность и антонимичных мотивных пар. Так, *неподвижность в пространстве* лирического субъекта (как правило, сидящего за письменным

столом или спящего) является необходимым условием *«движения души»*. В некоторых «больших стихотворениях» мотивы смотрения принимают на себя семантику механического движения, вступая с вариантами последнего в каузальные или антонимичные отношения (*«Перемена империи связана с взглядом за / море»*, «Колыбельная Трескового мыса», 1975; *«Тусклый взгляд <…> это лучший способ покинуть Челси»*, «Темза в Челси», 1974 [Т. III, с. 76–78] и т.д.). Мы соотносили подобные мотивы с их контекстуальным значением перемещения, но не рассматривали перцептивную поэтику «больших стихотворений» отдельно.

Другой магистральный для структуры «больших стихотворений» Бродского инвариант – **распад** – выражается в следующих предикатах.

1. Распад целостности внешнего облика лирического субъекта – насильственная телесная деформация (*«Неповинной главе всех и дел-то, что ждать топора*», «Конец прекрасной эпохи», 1969 [Т. II, с. 311–312]); физический ущерб, связанный с мотивно-тематическими комплексами «болезнь» и «старение» (*«Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины, / ее горбоносый профиль, подбородок мужчины»*, «Портрет трагедии», 1991 [Т. IV, с. 104–106]); синекдохическое разложение лирического субъекта на объекты-вещи (*«Кожа спины благодарна коже / кресла за чувство прохлады…»*, «Колыбельная Трескового мыса», 1975) и, как следствие, его *растворение, метаморфоза* (*«Тело, застыв, продлевает стул. / Выглядит как кентавр…»*, «Полдень в комнате», 1978 [Т. III, с. 173–179]).

2. Сущностное отчуждение лирического субъекта от самого себя – расщепление его идентичности на «телесно-профанную» (*«тело», «человек в плаще», «мужчина»*) и «поэтическую» (*«тень», «отражение», «призрак», «душа», «авиатор», «астронавт»*, различного рода *птицы*) составляющие, реализация стратегии «двойничества». В ранних стихах предикативным «спутником» этого процесса выступает мотив *отражения*. Развитие этого мотива со временем обусловило принцип *деиндивидуализации*, всегда проявляющийся в «больших стихотворениях», когда отчуждение от самого себя изначально

закладывается в структуру лирического субъекта посредством эллиптического сокращения вариативной мотивной цепочки: «описание физического ущерба» – «отражение» – «отчуждение поэтического “другого”» – «точка зрения “другого” и действия “другого”».

3. Деление жизни «на́ два» – частый мотив после 1972 года, знаменующий распад судьбы лирического субъекта на две половины: жизнь до и после изгнания и/или жизнь земная и жизнь посмертная, осуществляемая посредством культуры. Эти две модели бытия часто метафорически определяют друг друга (*«…смерть – это всегда вторая / Флоренция с архитектурой рая»*, «Декабрь во Флоренции», 1976 [Т. III, с. 111–113]).

4. Констатации единичности бытия лирического «я» – репрезентация лирическим субъектом собственной судьбы как *«частного»* существования, связанного не только с провозглашением собственной политической и гражданской свободы, но и с разрушением личных и социальных связей (стихотворение как «*ария меньшинства, / петая сумме тел, / в просторечьи – толпе…»*, «Сидя в тени», 1983 [Т. III, с. 255–261]).

5. Утверждение феноменальной множественности, дискретности окружающей реальности – предикативная характеристика, сопровождающая приемы перечисления и усиление грамматического значения множественного числа, в пределах текста противостоящая единичности лирического субъекта.

6. Разложение объектов художественной картины мира (сюда примыкают мотивы *недостачи* и *потери* в значении отсоединения части от целого, распада единства) (*«Вещь можно грохнуть, сжечь, / распотрошить, сломать. / Бросить»*, «Натюрморт», 1971 [Т. II, с. 422–424]).

«Распад» как (мета)физическая абстракция (тематизация мотива) (*«Сумма двух распадов, с двух / жизней сдача – я и ты…»,* «В горах», 1984 [Т. III, с. 266–271])

Инвариант распада инвертируется в мотивах *восстановления целостности* вещей, собирания осколков, обретения, встречи; касательно образа лирического субъекта с этой точки зрения актуализируется мотив

«овеществления», выступающий как форма защиты «я» от разрушительного воздействия Времени, превращение в *«голую вещь»*, не подверженную дальнейшему разложению и смерти.

Как можно заметить, значения нескольких мотивных вариантов групп «движение» и «распад» пересекаются. Так, мотивы *разлуки* с возлюбленной и воображаемой *встречи* в метафизическом пространстве одновременно развиваются в двух лейтмотивных плоскостях: через предикаты движения (*ухода, изгнания, «движения души»*) и распада (нарушение и восстановление целостности бытия лирического субъекта, *находка*). Некоторые другие варианты из разнородных мотивных групп совмещают в себе оба предикативных значения в пределах «большого стихотворения»: *«овеществление»* как *статика* и *обретение цельности*, *растворение* как *уход* «в перспективу» и *нарушение физического облика*, двойную семантику обнаруживает и мотив *нарушения границы*. Удвоение художественного пространства также связано с мотивами распада, прежде всего с «двойничеством» лирического субъекта.

В мотивной структуре «больших стихотворений» между вариациями магистральных мотивов движения и распада устанавливается сложная система притяжений-отталкиваний, следствием чего выступает взаимообусловленность предикативных значений, образование устойчивых мотивных связей. Так, движение часто влечет за собой распад: сущностное отчуждение лирического субъекта от самого себя выступает необходимым условием «движения души», поэтического двойника субъекта, изгнание санкционирует деление жизни «на два» и проч. В процессе развития лирического сюжета между лейтмотивами движения и распада возникают двунаправленные «тезисно-антитезисные» отношения, синтезом которых выступает важнейший для «больших стихотворений» **инвариант письма**, выражающийся в следующих случаях.

1. Собственно формула письма и предикативные характеристики соответствующих образов («пишу», «шорох пера по бумаге», «строки», «клинышки букв» и др.).

2. Метонимические субституты письма, в целом восходящие к традиции представления поэтического творчества как речевого акта («пою», «речь», «эти слова» и др.).

3. «Филологические метафоры»[1] – характерные для Бродского тропы, в структуру которых входит само звучание/начертание слова или буквы (*«О неизбежность “ы” в правописаньи “жизни”*»), а также апеллирующие напрямую к составу данного стихотворения (*«Генерал! Я взял вас для рифмы к слову / “умирал” ...»*). На наш взгляд, реализация подобных метафор также актуализирует мотив письма.

Мотивный инвариант поэтического письма в художественном мире «больших стихотворений» Бродского носит **авторефлексивный характер**. Прежде всего это выражается в том, что данный мотив приводит к усложнению образа самого лирического субъекта «больших стихотворений»: субъект репрезентирует себя как поэта, занятого написанием данного стихотворения. В структуре лирической ситуации «больших стихотворений» всегда присутствует стратегия переживания субъектом фактов собственной биографии, явлений окружающего мира и метафизических категорий через письмо, представленное в виде процесса написания данного стихотворения. Так, говоря, например: *«Плачу. Вернее, пишу, что слезы / льются»*, субъект-поэт дистанцируется от ранее описанных в тексте трагических событий, обнаруживая их истинную природу – текст и его законы. Отстранение лирического субъекта от «реального» мира и репрезентация его как «пространства текста» парадигматически соотносятся с мотивами отчуждения поэтического двойника и тенденцией к усложнению художественного пространства «больших стихотворений».

В этой связи мы также говорим о **рефлексии лирического сознания относительно поэтической формы** – риторической условности, присущей многим «большим стихотворениям», обращающей внимание читателя на объем текста. Это могут быть метафоры, в которых основанием сопоставления

[1] Понятие, раскрытое в работе *Ахапкин Д.Н.* «Филологическая метафора» в поэтике И. Бродского: автореф. дис. … канд. филол. наук / Д.Н. Ахапкин. – СПб., 2002. – 21 с.

выступает сам протянувшийся по странице стихотворный «столбик» (например, *«башня слов»* из «Разговора с небожителем»), но чаще это прямые высказывания, указывающие на длину текста («эта речь длинновата», «эта песнь без конца», «длинноты эти», «длинноты, // затасканных сравнений лоск»; более опосредовано: «терзаю Музу», «схоластика» и т.п.).

Авторефлексивность лирического сознания, функционирующего в «больших стихотворениях», сообщает им характер метатекста, стихотворения о самом себе, на образном и мотивном уровнях апеллирующего к собственной природе. Так, мотивы «движения души» и «следующего шага», выделяемые нами из поэтологии Бродского, реализуются в «больших стихотворениях» сразу в двух своих значениях – прямом и авторефлексивном (движется поэтический двойник субъекта, его «душа», и одновременно развивается композиция стихотворения, чьи строфы, как известно, Бродский призывал связывать «движеньем души»[1]). То же относится и к метафизической топографии «больших стихотворений», где Космос и Море выступают знаками-символами композиции данного текста.

В той или иной форме инвариант поэтического письма является устойчивым топосом в лирическом сюжете «больших стихотворений» и обладает синтезирующим потенциалом относительно описанной нами ранее инвариантной мотивной пары «движение» – «распад».

Развертывание инварианта движения пересекается с семантикой письма через мотив *«движения души»*, поэтического восхождения и функционирования лирического сознания. Движение в пространстве лирического субъекта, заканчивающееся статикой, переходит в *«перемещенье пера по бумаге»*. Само представление Бродского-теоретика о законах развития поэтической композиции как о «движении души», «следующем шаге», «центробежной» силе языка (ср. также «ускорение мысли», стихотворный объем как «средство передвижения» и т.д.) также способствует взаимообусловленности предикатов движения и письма в «больших стихотворениях».

---

[1] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 28.

Инвариант распада тоже находит свое завершение в сцепке с мотивом письма. По Бродскому, в творчестве преодолевается пространственный и временной разрыв с адресатом; в даруемом поэзией бессмертии превозмогаются разрушительное воздействие Времени и собственная немощь; раздробленность окружающего мира структурируется в регулярной форме «больших стихотворений», где, по замечанию Э. Проффер Тисли, «рифма и метр – сами стали метафорами»[1].

Предположим, что эта выводимая Бродским «собирающая» функция поэтической речи и послужила «телеологическим» основанием развития в творчестве поэта формы сверхорганизованных «больших стихотворений» и их специфической мотивики. Ю.М. Лотман так писал об этой черте поэтики Бродского: «Опустошение вселенной компенсируется заполнением бумаги»[2]; К. Верхейл посвящает этому феномену отдельный очерк, где доказывает интенцию формы стихов Бродского «противостоять вселенскому Ничто», связывая это с «жадным восторгом <…>, с которым он [Бродский – А.А.] создает новые формы в языке»[3]; Я.А. Гордин говорит о языковой «гармонизации мира»[4] и т.п. Как правило, в «больших стихотворениях» эта апология Языка проявляется в усилении мотивов письма к концу текста, завершающегося мифологическим или евангельским обобщением, данным явно или восстанавливаемом из контекста.

Приведенные нами выше основные для «больших стихотворений» мотивные инварианты лейтмотивно развертываются на всех уровнях функционирования системы образов, которых в художественной картине мира Бродского условно можно выделить три: субъектно-биографический (действия или состояния субъекта), объектно-феноменальный (предикативные характеристики образов «объективной» реальности), абстрактно-метафизический (функционирование надмировых сил). Организуемая подобным образом композиция объемного бесфабульного поэтического текста обусловлена ритмико-

---

[1] *Проффер Т.* Бродский среди нас /Эллендея Проффер Тисли.; пер. с англ. В. Голышева. – М: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015. – С. 55.
[2] *Лотман Ю.М.* Между вещью и пустотой / Ю.М. Лотман // О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – С. 745.
[3] *Верхейл К.* Формы против пустоты // Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. С. 89–90.
[4] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 183.

метрической структурой стихотворения, чья вариация находится в тесной связи с развертыванием системы образов: «большие стихотворения» выступают как семантически целостное образование, ритмико-композиционное единство.

В ранних стихах развертывание инварианта, как правило, начинается с субъекта (собственное отражение в зеркале или перемещение в пространстве санкционируют распад и движение мира). В более поздних стихах Бродский постепенно отходит от субъектно-ориентированной модели инвариантного развертывания[1]: состояния субъекта становятся следствием феноменальной раздробленности и ускользания мира. Даже такой «субъективный» мотив, как письмо-творчество, может становиться предикативной характеристикой неодушевленного (прежде всего воды). Пронизывающий все уровни бытования образов в художественной картине мира «больших стихотворений» лейтмотивный принцип развития основных инвариантов становится конструктивным для их структуры.

В этой связи встает вопрос об эволюции лейтмотивной поэтики «больших стихотворений» в творчестве поэта. В целом, в бродсковедении утвердилась мысль об «устойчивости <…> как основных мотивов, так и художественных средств их выражения» в поэтическом творчестве Бродского[2] (и о «плавном переходе» ранних форм в поздние[3]). Это поддерживается высказываниями самого поэта, ставящего себе в заслугу «постоянство приемов» и отвергающего какую-либо динамику в собственном творчестве, кроме повышения уровня мастерства и «просодических» сдвигов[4]. В исследовании мотивной структуры «больших стихотворений» мы приходим к аналогичным выводам. Сформировавшись к 1962 году, лейтмотивный принцип развертывания и смыслового пересечения трех основных мотивных инвариантов не претерпел коренных изменений в процессе развития формы «больших стихотворений».

---

[1] Формально это впервые декларировано в «большом стихотворении» «Бабочка» (1972): *«Мир создан был без цели, / а если с ней, / то цель – не мы»* [Т. III, с. 23–24].
[2] *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Бродского. – М., 2001. – С. 19.
[3] *Чевтаев А.А.* Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского. С. 134-135.
[4] *Бродский И.* Книга интервью. С. 124, 274–275, 615, 663–664 и др.

Эволюция выражается в постепенном расширении семантических возможностей инвариантных мотивов, в веерном наполнении их новыми вариантами и способами их сочетания. Так, например, к концу 60-х – началу 70-х годов в «больших стихотворениях» формируется мотив «овеществления» который автоматизируется уже в эмигрантском творчестве поэта; после 1972 года появится (или усилится) целая россыпь вариантов перемещения субъекта – изгнание, скитание «туриста» по миру, разлука; настойчивей зазвучат мотивы потери, физической немощи и смерти как окончательного ухода; важный для эстетики Бродского мотив поэтического восхождения в позднем творчестве обнаружит тенденцию к инверсии, отказу от вертикали, выраженному в мотивах движения вниз, падения, болезненности «следующего шага». Само же предикативное ядро будет оставаться неизменным.

Выше уже говорилось о моделях лейтмотивного развертывания инвариантов в «больших стихотворениях». Под подобными моделями мы подразумеваем устойчивое композиционное расположение и пересечение мотивных вариантов, повторяющееся в тот или иной период творчества. «Большие стихотворения» Бродского, начиная с самого раннего этапа[1], обнаруживают существенные композиционно-образные переклички; это позволяет говорить о корпусе подобных текстов как о гипертексте, а также о процессе структурной автоцитации. Подобные наблюдения согласуются с анализируемыми нами в первой главе основными положениями поэтологии Бродского.

Некоторые «большие стихотворения» особенно похожи друг на друга, что выражается в ощутимых лексико-тематическом, образном и формальном повторах, ведущих к схожести их мотивных структур. Как правило, такие «двойчатки» в хронологическом плане расположены близко друг к другу («Новые стансы к Августе» и «Мужчина, засыпающий один…» 1964 и 1965 годы

[1] Об «общности структурных приемов» ранних «больших стихотворений», образующих гипертекстовую целостность, «грандиозную эпопею», пишет Я.А. Гордин, см. *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 201. Однако там же исследователь говорит, что «крупные вещи, написанные в эмиграции, <…> существенно отличаются от собственно “больших стихотворений”». Выводы нашего исследования свидетельствуют о глубинном структурном родстве всех «больших стихотворений» Бродского.

соответственно; «Прощайте, мадемуазель Вероника» и «Речь о пролитом молоке», оба 1967 года, и проч.). Но подчас, особенно в зрелом творчестве Бродского, когда можно наблюдать определенную автоматизацию приема, «двойчатки» могут отстоять друг от друга довольно далеко (например, «Сидя в тени» 1983 года и «Fin de Siecle» 1989 года). Постоянство мотивных вариантов и их композиционной обусловленности может связывать тексты и в более обширные группы. Так, на основе мотивного анализа мы условно выделяем цикл «больших стихотворений», объединенных фигурой субъекта-«туриста» (и соответствующими мотивными стратегиями), середины 70-х – начала 80-х годов.

Частичные же совпадения композиционно обусловленных предикатов могут сближать внешне непохожие и написанные в разное время тексты. С точки зрения мотивной структуры, «большие стихотворения» Бродского образуют единую гипертекстуальную сеть в большей или меньшей степени схожих друг с другом произведений, чья мотивика реплицируется, а сдвиги обнаруживаются только на уровне композиционной «мотивировки». Мотивика «больших стихотворений» – это постоянно возобновляющаяся структура, в чье функционирование сознательно заложена необходимость интертекстуального прочтения[1].

Но «большие стихотворения» являются хоть и основополагающей, но все же не единственной частью поэтического наследия Бродского. Закон интертекстуального прочтения распространяется на весь корпус стихотворений, вступающих в своеобразный диалог друг с другом, причем, как показывает практика литературоведческого анализа, некоторые стихотворения с большой долей достоверности можно интерпретировать только посредством выявления их связи с другими произведениями Бродского[2].

Описанные же нами мотивные инварианты, чье развитие организует лирический сюжет «больших стихотворений», судя по всему, являются

[1] Несмотря на то, что Я.А. Гордин разделяет «большие стихотворения» написанные до и после эмиграции, исследователь все же отмечает, что «все творчество Бродского пронизано явными и скрытыми смысловыми перекличками, образующими сколь бесконечно сложную, столь и монументально стройную систему». *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 206. В своем исследовании мы выявили систему «явных и скрытых» предикативных «перекличек», объединяющих «большие стихотворения» разных периодов.

[2] Ср. интерпретацию мотивов оледенения, письма и восхождения на полюс в статье, посвященной одному восьмистишному «экспромту» Бродского: *Ранчин А.М.* «Полярный исследователь» Бродского: текст и подтекст // О Бродском: Размышления и разборы. С. 10–30.

константами в поэтическом мире Бродского. Функционирование в творчестве поэта групп мотивных вариантов, объединенных общими семами «движения», «распада» или «письма», уже привлекало внимание исследователей. Я.А. Гордин пишет о «сюжетообразующей» роли «принципа движения в пространстве», свойственной многим текстам Бродского[1]. О «характерном для Бродского мотиве “распада”, “развала”» говорит А.К. Жолковский[2]; «скорбной песни распада и небытия»[3] и «поэтике потерь и исчезновений»[4] в творчестве Бродского посвящены некоторые статьи, страницы монографий. Предикат письма в разных его проявлениях, «логоцентризм» Бродского как основной пафос его поэзии и эстетики исследован с разных сторон; о синтезирующей относительно других главных инвариантов функции мотивно-тематического комплекса «поэзия» сказано еще в диссертации В.А. Куллэ, первом систематическом исследовании творчества Бродского: «В поэтическом мире Бродского *частный человек [курсив наш – А.А.]* сталкивается в физическом плане с *разрушающим воздействием динамического времени* <…>. Единственным способом противостояния смерти <…> является сохранение своей индивидуальности, высшая форма которой – *поэтическое творчество*»[5]. Таким образом, в связи с отмечаемой многими исследователями предикативной цельностью поэзии Бродского встает вопрос о спецификации формы «больших стихотворений» и их структурном отличии от стихотворений «малых».

Прежде всего речь идет о количественных показателях. Основу лирического сюжета «больших стихотворений» Бродского всегда составляет лейтмотивная вариация и пересечение трех важнейших предикатов (в добавление к уникальным

---

[1] *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 133. Ср. также: «В случае Бродского показано генетическое родство поэтического мотива странствия с творчеством ряда европейских и американских поэтов, стихи которых он переводил», см. *Пробштейн Я.Э.* Мотив странствия в поэзии О.Э. Мандельштама, В.В. Хлебникова и И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я.Э. Пробштейн. – М., 2000. – С. 23. Однако развитие этого мотива характерно и для самых ранних стихов Бродского, когда их автор не был знаком с западной поэзией; так, Гордин отмечает «один из ведущих внешних сюжетов Бродского – движение в пространстве среди хаоса предметов» уже в «Пилигримах» (1958) [Т. I, с. 21]. Добавим, что выделяемый нами инвариант поэтики «больших стихотворений» имеет куда более сложную, «палимпсестную» природу влияний и механизмов зарождения.

[2] *Жолковский А.К.* «Я вас любил…» Бродского // Блуждающие сны и другие работы. С. 210.

[3] *Измайлов Р.Р.* Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского. С. 99.

[4] *Павлов М.* Поэтика потерь и исчезновений // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. С. 22-30.

[5] *Куллэ В.А.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972). С. 23.

для каждого текста мотивам). Как мы показали выше, система образов «больших стихотворений» многослойна, и конструктивный мотивный принцип действует одновременно на всех уровнях, придавая функциональную цельность тексту. В расширенном лексическом пространстве мотивные инварианты разворачиваются последовательно и во всей полноте, то есть реализуется большое количество закономерно перетекающих друг в друга вариантов, причем это развитие часто бывает цикличным: лирический субъект и структурируемый лирическим сознанием художественный мир несколько раз в «большом стихотворении» начинают и останавливают движение, распадаются и восстанавливают цельность. То есть характерна сложная, сегментная природа лирической ситуации, что обуславливает объем стихотворения, а на уровне архитектоники текста требует явного или легко восстанавливаемого разбиения на части. Такая стратегия конструирования текста соотносится с представлениями Бродского о «центробежной» поэтической композиции как явлении количественном[1], то есть с разной степенью интенсивности реализующемся в разных по объему стихотворениях; сама же «центробежность» предписывается всякому стихотворению.

Лирический сюжет «больших стихотворений» всегда стремится к авторефлексии, синтезированию полюсов мотивов движения/статики и распада/соединения в предикатах письма, связанных с обязательным метафизическим «расширением понятия»[2].

В зависимости от периода творчества или конкретной тематики того или иного стихотворения некоторые мотивные варианты могут отходить на второй план, но, как правило, сохраняются прецедентно. Так, например, в текстах, где присутствует внутренний адресат, включающий в свою структуру возлюбленную субъекта, инвариант распада скорее проявит себя в мотивах *разлуки, разделения жизни «на два»*, чем в констатации физической *немощи, увечья*, хотя последние мотивы все равно будут присутствовать в структуре стихотворения. И наоборот, в

[1] Отметим, что в сознании Бродского, судя по всему, не происходило качественного (сущностного, структурного) разделения «больших» и «малых» стихотворений: «Более длинные – не знаю, могу ли я сказать, насколько они другие. <…> Иногда они более монотонны». *Бродский И.* Книга интервью. С. 69.
[2] Там же. С. 615.

тех случаях, где субъект сконцентрирован на собственном месте во Времени и Пространстве, усиливаются мотивы *отражения*, *сущностного распада, нарушения целостности внешнего облика*, но, так как *разлука* и *потеря* являются неотъемлемыми элементами самоощущения лирического субъекта, и эти мотивы будут заявлены. В обоих приведенных случаях распад будет выступать важнейшей предикативной характеристикой остальных составляющих художественной картины мира («распад материи»), превращаясь в лейтмотив, усиливающий состояния лирического субъекта.

В центре мотивной структуры некоторых «больших стихотворений» может находиться лишь один мотивный инвариант: одни тексты больше подчинены семантике перемещения, другие – семантике распада. Но в любом случае с разной степенью интенсивности разрабатываются оба инварианта. Подчас лейтмотивное усиление инварианта, его тематизация организуют композицию какой-либо части стихотворения, уступая в следующей части место другой предикативной направленности[1]. Независимо от подобных мотивных колебаний всегда проявляется мотив письма, пунктирно проходящий через все стихотворение и актуализирующийся в композиционно значимых его местах.

Эту «веерную» реализацию основных для Бродского мотивных инвариантов, их семантическое пересечение и взаимообусловленность, заданную установкой на внутреннюю цельность творчества и интертекстуальное прочтение, можно сравнить с многогранником, в разных «больших стихотворениях» поворачивающимся одной из граней, но при этом оставляющим возможность различить остальные.

В «малых» же стихотворениях Бродского в основном разрабатывается семантика отдельного мотивного варианта в изоляции от потенциально возможных предикативных «спутников»[2]. Другими словами, «малые» тексты выступают в качестве «лаборатории» мотивных вариантов, вместе составляющих единое поле инварианта в «больших стихотворениях»; в других случаях можно

[1] В большинстве случаев этим и обусловлено деление «больших стихотворений» Бродского на части-«главы».

[2] Ср. мотив сущностного распада-отражения в стихотворении «Сумев отгородиться от людей…» (1966) [Т. II, с. 173] или сцепку мотивов восхождения на полюс и отказа от «следующего шага» в стихотворении «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос…» (1989?) [Т. IV, с. 78].

говорить об автоматизации в «малых» текстах предикативной семантики, разработанной ранее в «больших стихотворениях». Как правило, именно «большие» тексты выступают в статусе программных и знаковых.

Многие «малые» тексты Бродского так же, как и «большие», могут быть организованы лейтмотивной вариацией; но особенностью лирической ситуации «малых» стихотворений является ее мотивно-тематическая однонаправленность. В этом случае лейтмотивное развитие получает только один инвариант, который к тому же не реализует большинства своих потенциальных значений. Удобнее всего показать это на примере таких «мифологических» стихотворений Бродского, как «По дороге на Скирос» (1967) [Т. II, с. 190–200], «Дидона и Эней» (1969) [Т. II, с. 313], «Одиссей Телемаку» (1972) [Т. II, с. 27], где лейтмотивно варьируется только часть семантики инварианта движения – уход как покидание, разлука. Таким образом, объем текста в поэтике Бродского выступает, скорее, не жанровым, но композиционно-семантическим показателем.

Позволим себе некоторые соображения относительно интерпретации семантики выделяемых нами мотивных категорий. На наш взгляд, зарождение и бытование в творчестве Бродского предикативной триады «движение – распад – письмо» обусловлено биографически, культурно-философски и историко-литературно.

Во-первых, исходя из определенного сближения в «больших стихотворениях» Бродского образов лирического субъекта и «автора», заметим, что литературная биография поэта представляет собой череду болезненно переживаемых уходов и разлук, санкционированных в том числе и поэтическим творчеством (расхождение с официальной литературной средой, ссылка, эмиграция). В автобиографическом эссе «Меньше единицы» Бродский пишет о внутреннем отказе от советской действительности как об «искусстве отключаться, <…> пути отчуждения» [Т. V, с. 9], что соотносится с некоторыми предикативными характеристиками лирического субъекта его стихов. Складывающаяся в самый ранний период творчества поэтика бесконтрольного движения и тотального распада была переосмыслена и углублена в период

норенской ссылки, расставания с М. Б. и далее – во время проявления серьезных симптомов болезни сердца и эмиграции, воспринятой поэтом как изгнание. В американский период творчества биографическую «подоплеку» обнаруживают мотивы телесной немощи (преждевременного старения), невосполнимой разлуки с близкими, движения по миру субъекта-«туриста», оторванного от родной языковой среды. Тогда же для поэтики «больших стихотворений» становится характерна некоторая рационализация и автоматизация представлений поэта о языке и, соответственно, мотива письма и его вариативных проявлений; на наш взгляд, это может быть связано с деятельностью Бродского-эссеиста, преподавателя-популяризатора, автора критических отзывов, речей и литературных интервью, где однажды удачно найденная «формула» переходит из текста в текст.

Но разрабатываемая в «больших стихотворениях» Бродского мотивная система все же во многом восходит к культурологическому контексту. Мы полагаем, что существенным для избранного нами пути интерпретации выступает культурный код «творческой меланхолии», особенно проявивший себя в эстетике романтизма и ранней экзистенциальной философии, особенно ценимой Бродским. В книге «Чернила меланхолии»[1] известный швейцарский филолог, культуролог и психиатр Жан Старобинский анализирует литературные практики, основанные на творческом переосмыслении меланхолического опыта. Исследователь выводит некоторые наиболее устойчивые мотивно-тематические топосы, во многом определяющие поэтику романтизма и вошедшие в западную философскую и эстетическую мысль в виде определенной культурной парадигмы, существующей не столько в качестве интертестуальных перекличек, сколько в виде подспудного усвоения традиции.

Так, Старобинский анализирует кьеркегоровскую категорию «герметизма»[2] (замкнутости личности на самой себе, отказе от взаимодействия с разрушительным внешним миром, отчуждения «я» от самого себя и проч.),

[1] *Старобинский Ж.* Чернила меланхолии / Ж. Старобинский; пер. с франц., общая ред. и предисл. С. Зенкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 616 с.
[2] *Старобинский Ж.* Чернила меланхолии. С. 371.

которая находит соответствия со стратегией деиндивидуализации в «больших стихотворениях» Бродского и мотивом «овеществления», превращением в «герметично закрытый» («Натюрморт», 1971 год) предмет.

Приводя обзор романтической литературы, посвященной ностальгии, исследователь выводит «готовые формулы, основные общие места», связанные с переживанием лирическим субъектом изгнанничества как глубинного внутреннего разрыва, раздвоения[1]. Это соотносится с логикой развития инвариантов движения и распада в эмигрантских «больших стихотворениях» Бродского, где изгнание понимается как *деление жизни «на два»* и связывается с мотивами *сущностного распада* и «удвоения» бытия субъекта. Старобинский отмечает и традиционность обращения в этой связи к мотивно-тематическому комплексу «творчество», где стихи, понимаемые субъектом как первоисточник невзгод, должны послужить поэту «лекарством» в изгнании и проводником в вечность[2]. Прецедентными в разработке мотивной сцепки «изгнание – внутренний разлад – спасение в стихах» в европейской литературе выступили «Скорбные элегии» Овидия; в этой структуре мотивы письма через посредство романтиков приобрели авторефлексивное звучание (по определению Фридриха Шлегеля, литература ностальгии – это «поэзия о поэзии»[3]). Отметим в этой связи особенную важность, которую приобретает раннее, написанное за год до ссылки и задолго до эмиграции «большое стихотворение» Бродского «Полевая эклога» (1963), соединяющее мотивы изгнания, раздвоения (в том числе и сущностный раскол лирического субъекта), поэтическую авторефлексию и явное обращение к «Скорбным элегиям» Публия Овидия Назона как ближайшему подтексту *(«…как Назон возле сумрачных волн»* [Т. I, с. 279]).

Сущность романтической иронии и неотъемлемые ее предикаты, выделяемые Старобинским (ирония как «акт рефлексии», сопровождаемый «отстраненностью не только “я” от самого себя, но и писателя от окружающего

[1] *Старобинский Ж.* Чернила меланхолии. С. 261.
[2] Там же. С. 278.
[3] Там же. С. 314.

мира»; творчество как «посредник в деле всеобщего восстановления»[1]), прямо соотносятся с мотивными спутниками лирического субъекта «больших стихотворений (напомним также, что «ироническое» выступает существенной чертой стиля Бродского[2]). Кроме того, сама литературная стратегия «двойничества» как ироническое выражение внутреннего разлада между «поэтическим» («идеальным») и «непоэтическим», важная для понимания структуры лирического субъекта «больших стихотворений», прочно укоренена в романтизме (как и традиционные двойники лирического субъекта Бродского: «тень», «отражение», «призрак», «душа»). Имеют место и буквальные переклички с романтической традицией: в раннем, ориентированном на Байрона стихотворении «Новые стансы к Августе» (1964) [Т. II, с. 90–94] личность субъекта раздваивается на уязвимое («пропоротое») тело и «призрак» (далее названный «душой», «тенью» и «двойником») после того, как лирическое «я» видит свое отражение «в темном ручье»; ниже говорится, что смех субъекта «крив» (то есть ироничен). На наш взгляд, это является выражением рефлексии Бродского относительно некоторых общеромантических клише[3]. Добавим к этому данные частотного словаря языка Бродского[4], где среди самых частотных слов появляется «душа», как и у романтиков[5].

Можно усмотреть и более частные переклички между семантикой важнейших для Бродского мотивно-тематических комплексов и романтической поэтической парадигмой. Феноменальная раздробленность художественного мира

---

[1] Там же. С. 366–367.

[2] Ироничность стиля Бродского, чужеродную русской традиции, так или иначе отмечает большинство исследователей, однако их взгляды на ее природу и истоки кардинально разнятся. М.Б. Крепс считает, что «ирония Бродского <…> происходит не от влияний, а от себя и от века» (*Крепс М.Б.* О поэзии Иосифа Бродского. С. 88). Раннее творчество Бродского Я.А. Гордин называет «рассолом для романтического похмелья», но призывает не смешивать ее с «”победительной” иронией немецких романтиков” (*Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 184-185). А.А. Чевтаев, напротив, утверждает, что «иронический модус [Бродского] <…> сохраняет свои связи с романтическим мировидением» (*Чевтаев А.А.* Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского. С. 77). Для самого Бродского, судя по всему, ирония выступала стилистическим приемом, связанным с композиционной стратегией, соотносимой с классицистической практикой «пороков»: «Ирония – это нисходящая метафора. <…> В следующий, однако, раз твоей душе придется взбираться в стихе вверх с того места, до которого ты в нем давеча опустился» (*Бродский И.* Книга интервью. С. 721).

[3] Об этом подробнее см. *Макфадьен Д.* Бродский и «Стансы к Августе» Байрона / Д. Макфадьен // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С.161–165.

[4] A concordance to the Poetry of Joseph Brodsky, Books 1– 6. = Словарь поэтического языка Бродского: в 6 т. / сост. Т. Патера. – Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2003.

[5] *Баевский В.С., Романова И.В., Самойлова Т.А.* Тематические парадигмы русской лирики XIX–XX веков / В.С. Баевский, И.В. Романова, Т.А. Самойлова // Изв. АН. Серия лит. и яз. – 2000. – № 6(59). – С. 19–30.

«больших стихотворений» Бродского, «реестровое» перечисление отдельных вещей и собирание распадающегося мира посредством регулярной поэтической формы может отсылать к стратегии Бодлера, в стихах которого «гнетущий беспорядок» как выражение «нехватки организующей жизненной силы»[1] преодолевается сознательно выбранными «версификационными ограничениями, позволяющими преодолеть разрушительные, деконструирующие порывы, отсрочить их угрозу самим фактом придания им жесткой формы»[2]. У Бодлера также можно наблюдать мотив «овеществления», превращение субъекта в статую как результат процесса обезличивания и неустанной авторефлексии; статуи Бодлера, имеющие статус «живой материи», пребывают между миром живых и миром мертвых[3] (а также имеют «взгляд»), как и статуи Бродского[4].

Мотивы «двойного стремления»[5] (одновременного движения поэтической души вверх и вниз; ср. «Полевую эклогу», «Разговор с небожителем», «большие стихотворения» позднего периода), «непримиримости с местом» (движение, скитание как важнейшая интенция, заложенная в структуру лирического субъекта[6]) Старобинский характеризует как имеющие богатейшую культурную наследуемую традицию, которая в полной мере актуализируется в романтической парадигме. Примечательно, что мотивная структура «больших стихотворений» Бродского практически полностью пересекается с выявленными Старобинским предикатами культурологической категории «меланхолия», развивая и дополняя их.

Не ставя перед собой задачи включаться в длительную дискуссию о «романтизме» Бродского[7], выскажем предположение, что в основе мотивной структуры «больших стихотворений» Бродского лежат некоторые элегические

---

[1] *Старобинский Ж.* Чернила меланхолии. С. 432.
[2] Там же. С. 441.
[3] Там же. С. 478, 516.
[4] *Разумовская А.* Статуя в художественном мире И. Бродского / А. Разумовская // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. – СПб: Журнал «Звезда», 2000. – С. 232.
[5] *Старобинский Ж.* Чернила меланхолии. С. 572.
[6] Там же. С. 596.
[7] О несоответствии творчества Бродского романтическому мировидению см. *Нокс Дж.* Поэзия Иосифа Бродского: альтернативная форма существования, или Новое звено эволюции в русской культуре // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 216–223. О соотнесенности поэтики Бродского с романтическим культом героя см. *Лакербай Д.Л.* Ранний Бродский: Поэтика и судьба / Д.Л. Лакербай. – Иваново, 2000. – С. 13.

жанровые принципы, выступающие в симбиозе с риторическими установками, сходными с одической поэтикой. Формируясь под несомненным влиянием Баратынского, «большие стихотворения» Бродского, действительно, «перерастают свои традиционные рамки, <…> все элегизируют»[1]; однако это расширение объема происходит за счет особого типа лирического сознания, функционирующего в этих текстах, стремящегося в органичном синтезе вобрать в себя всю широту предшествующей поэтической традиции, восстановить посредством стихотворной формы собственный распавшийся мир, продолжить движение своей жизни в как можно более *длинном* «движении пера».

[1] *Курганов Е.* Бродский и искусство элегии / Е. Курганов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 168.

ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ

1. Ахматова А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 1: Стихотворения. 1941–1959 / А.А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и ст. Н.В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1999. – 640 с.
2. Бродский И.А. Сочинения Иосифа Бродского в 7 т. / И.А. Бродский – СПб.: Пушкинский фонд, 2001–2003.
3. Бродский И.А. Холмы. Большие стихотворения и поэмы / И.А. Бродский; сост. Я. Гордин; послесл. С. Лурье. – СПб.: ЛП ВТПО «Киноцентр», 1991. – 360 с.
4. Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: в 2 т. / И. Бродский; вступ. ст., сост., подгот. текста, прим. Л.В. Лосева. – СПб.: Вита Нова, Пушкинский Дом, 2011.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азаренков А.А. Ритмико-композиционное единство «больших стихотворений» Бродского: алгоритм анализа (на примере стихотворения «Назидание»). Статья первая / А.А. Азаренков // Изв. Смоленского гос. университета. – 2016. – № 1(33). – С. 45–51.
2. Азаренков А.А. Система образов «больших стихотворений» И.А. Бродского: статика и динамика (на примере «Колыбельной Трескового Мыса») / А.А. Азаренков // Смоленский филологический сборник. Труды молодых ученых. Вып. VI – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2014. – С. 110–116.

3. Александрова А.А. Мифологемы воды и воздуха в творчестве Иосифа Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / А.А. Александрова. – М., 2007. – 24 с.
4. Аллой Р. Веселый спутник. Воспоминания об Иосифе Бродском / Р. Аллой. – СПб.: Журнал «Звезда», 2008. – 104 с.
5. Андреева А.Н. Просодия в теории и практике И. Бродского / А.Н. Андреева // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2003. – С. 205–215.
6. Арьев А. Из Рима в Рим: (Стихотворение Иосифа Бродского «Пьяцца Маттеи») / А. Арьев // Размером подлинника: сб., посвященный 50-летию И. Бродского. – Таллинн, 1990. – С. 222–241.
7. Ахапкин Д.Н. «Прощальная ода»: у истоков жанра «больших стихотворений» / Д.Н. Ахапкин // Звезда. – 2000. – № 5. – С. 104–110.
8. Ахапкин Д.Н. Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972-1995) / Д.Н. Ахапкин. – СПб.: Журнал «Звезда», 2009 – 132 с.
9. Ахапкин Д.Н. Филологическая метафора в поэтике И. Бродского: автореф. дис. … канд. филол. наук / Д.Н. Ахапкин. – СПб., 2002. – 21 с.
10. Баевский В.С., Романова И.В., Самойлова Т.А. Тематические парадигмы русской лирики XIX–XX веков / В.С. Баевский, И.В. Романова, Т.А. Самойлова // Изв. АН. Серия лит. и яз. – 2000. – № 6(59). – С. 19-30.
11. Баткин Л.М. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1996. – 333 с.
12. Беглов А.Л. И. Бродский: монотония поэтической речи (на материале 4-стопного ямба) / А.Л. Беглов // Philologica. – 1996. – Vol. 3, № 5/7 – С. 109–119.
13. Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы / А.И. Белецкий. – М., 1964 – 483 с.
14. Бем. А.Л. К уяснению историко-литературных понятий / А.Л. Бем // Изв. Отд. рус. яз. и лит. АН. – 1918. – Т. 23, Кн. 1. – СПб., 1919. – С. 225–245.

15. Бобышев Д.В. Ахматовские сироты / Д.В. Бобышев // Русская мысль. – 1984. – № 3507. – С. 8–9.
16. Бродский И. Книга интервью / И. Бродский; сост. В. Полухина. – 5-е изд., испр. и доп. – М.: Захаров, 2011. – 784 с.
17. Вайль П. Свобода – точка отсчета. О жизни, искусстве и о себе. – М.: Corpus, 2012. – 704 с.
18. Ваншенкина Е. Острие. Пространство и время в лирике Иосифа Бродского / Е. Ваншенкина // Литературное обозрение. – 1996. – № 3. – С. 35–41.
19. Венцлова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского / Т. Венцлова // Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 235–254.
20. Венцлова Т. «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» / Т. Венцлова // Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 190–222.
21. Верхейл К. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским: авторский сб. / К. Верхейл; пер. с нидерландского Ирины Михайловой. – СПб.: Журнал «Звезда», 2002. – 272 с.
22. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М., 1989. – 404 с.
23. Волгина А. Философия языка Иосифа Бродского: время, пространство и движение в поэтической речи / А. Волгина // Пространство и время в литературном произведении: тез. и материалы междунар. науч. конф. – Самара, 2001. – Ч. 2. – С. 231–234.
24. Волков С.М. Диалоги с Иосифом Бродским / С.М. Волков. – М.: Независимая газета, 1998. – 328 с.
25. Волчек Д. Окно над бездной. О судьбе писателя Бориса Лунина / Д. Волчек. – URL: http://www.svoboda.org/a/2021617.html (дата обращения: 30.09.2016).

26. Вроон Р. Метафизика полета: «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англоязычные источники / Р. Вроон // Шиповник: историко-филологический сб. к 60-летию Р.Д. Тименчика. – М., 2005. – С. 48–64.
27. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 304 с.
28. Гаспаров М.Л. Древнегреческая хоровая лирика / М.Л. Гаспаров // Об античной поэзии. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9–37.
29. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха / М.Л. Гаспаров, Т.В. Скулачева. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 288 с.
30. Гастищева Ю.А. «Римские элегии» И. Бродского как художественное целое / Ю.А. Гастищева // Пристальное прочтение Бродского: сб. ст. – Ростов н/Д: Логос, 2010. – С. 146–171.
31. Глазунова О.И. В погоне за призраками (о стихотворении Бродского «Новый Жюль Верн») / О.И. Глазунова // Русская литература – 2007. – № 2. – С. 64–83.
32. Глазунова О.И. Люди и Боги. О стихотворении «Вертумн» Бродского / О.И. Глазунова. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2006. – 140 с.
33. Глазунова О.И. Иосиф Бродский: американский дневник. О стихотворениях, написанных в эмиграции / О.И. Глазунова. – СПб.: Нестор-История, 2005. – 374 с.
34. Глазунова О.И. Мотивы оледенения и конца жизненного пути в поэзии И. Бродского 80-х годов (о стихотворении «Эклога 4-я (зимняя)») / О.И. Глазунова // Русская литература – 2005. – № 1. – С. 241–253.
35. Глазунова О.И. Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции / О.И. Глазунова // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы междунар. науч.-исслед. конф. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ; МИРС, 2010. – С. 95–101.

36. Глебович Т.А. Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: дис. ... канд. филол. наук / Т.А. Глебович. – Екатеринбург, 2005. – 203 с.
37. Гордин Я.А. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского / Я.А. Гордин. – 2-е изд., испр. – М.: Время, 2010. – 256 с.
38. Двоенко Я.Ю. Система лирической коммуникации в книге И. Бродского «Новые стансы к Августе»: структура, модели, стратегия: дис. … канд. филол. наук / Я.Ю. Двоенко. – Смоленск, 2014. – 288 с.
39. Жигачева М.В. Баллада в раннем творчестве Иосифа Бродского / М.В. Жигачева // Вестн. Московского университета. Серия 9: Филология. – 1992. – № 4. – С. 51–56.
40. Жирмунский В.М. Введение в литературоведение / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996. – 438 с.
41. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.
42. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов; предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. – 344 с.
43. Измайлов Р.Р. Хронос и Топос: поэтический мир И. Бродского / Р.Р. Измайлов. – Саратов: Научная книга, 2010. – 130 с.
44. Ичин К. «Запустение» Баратынского в поэзии Бродского / К. Ичин // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. – Самара: СамГПИ, 1994. – С. 178–185.
45. Ичин К. Бродский и Овидий / К. Ичин // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 227–249.
46. Калашников С.Б. Поэтическая интонация в лирике И. А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Б. Калашников. – Воронеж, 2001. – 23 с.

47. Калашников С.Б. «Большая элегия Джону Донну» как модель «самоопределения» лирического «я» в поэтическом творчестве И. Бродского / С.Б. Калашников // Вестн. Волгоградского гос. университета. Серия 8: Литературоведение. Журналистика. – 2002. – Вып. 2. – С. 43–50.
48. Келебай Е. Поэт в доме ребенка (Пролегомены к философии творчества Иосифа Бродского) / Е. Келебай. – М.: Книжный дом «Университет», 2000. – 335 с.
49. Кененен М. Осязаемый мир вещей и неосязаемый мир смысла: стихотворение «Келломяки» и образ «Финляндии» / М. Кененен // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 225–243.
50. Ким Х. Е. Стихотворения И. Бродского как метатекст: На материале книги «Часть речи»: автореф. дис. ... кандид. филол. наук / Х.Е. Ким. – М., 2003. – 24 с.
51. Клешнина Н.И. Внешняя и внутренняя архитектоника, способы упорядоченности мира поэмы И. Бродского «Горбунов и Горчаков» / Н.И. Клешнина // Художественный текст: варианты интерпретации: тр. XII Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Бийск, 2007. – Ч. 1. – С. 306–318.
52. Клешнина Н.И. Жанровое своеобразие поэмы И. Бродского «Горбунов и Горчаков» / Н.И. Клешнина // Вестн. Бурятского гос. университета. Филология. – 2007. – Вып. 7. – С. 180–184.
53. Клешнина Н.И. Риторические стратегии жанра поэмы И. Бродского «Речь о пролитом молоке» / Н.И. Клешнина // Художественный текст: варианты интерпретации: тр. XIII Всерос. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Бийск, 2008. – Ч. 1. – С. 138–145.
54. Ковалева И.И. На пиру Мнемозины / И.И. Ковалева // Бродский И. Кентавры. Античные сюжеты. – СПб.: Журнал «Звезда», 2001. – С. 5–59.
55. Колобаева Л.А. И.А. Бродский: анализ поэтического текста / Л.А. Колобаева. – М.: ООО «Русский импульс», 2014. – 176 с.

56. Корчинский А.В. Поэтология И.А. Бродского в контексте «позднего модернизма» (Стихотворения конца 1960-х – начала 1980-х гг.): автореф. дис. … канд. филол. наук / А.В. Корчинский. – М., 2004. – 26 с.
57. Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения: К постановке вопроса / Г.В. Краснов // Вопросы сюжета и композиции. – Горький, 1980. – С. 69–81.
58. Краснов Г.В. Сюжет, сюжетная ситуация / Г.В. Краснов // Литературоведческие термины (материалы к словарю). – Коломна, 1997. – С. 47–49.
59. Крепс М.Б. О поэзии Иосифа Бродского / М.Б. Крепс. – СПб.: Журнал «Звезда», 2007. – 200 с.
60. Кругликов В.А. Между эпохой и пространством: Подступы к поэтической философии И. Бродского / В.А. Кругликов // Философия возвращенной литературы: сб. ст. – М., 1990. – С. 88–97.
61. Кружков Г.М. «Героический куплет» в передаче И. Бродского (по стихотворениям Донна «Шторм» и «Элегия на смерть леди Маркхэм») / Г.М. Кружков // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы междунар. науч.-исслед. конф. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ; МИРС, 2010. – С. 112–117.
62. Кудрявцева Т., Саундерс Т. В кровотоке европейской литературы: Эклоги Бродского / Т. Кудрявцева, Т. Саундерс // Европа в России: сб. ст. – М., 2010. – С. 410–416.
63. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972): автореф. дис. … канд. филол. наук / В.А. Куллэ. – М., 1996. – 24 с.
64. Курганов Е. Бродский и искусство элегии / Е. Курганов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 166–185.
65. Кустарник бересклет – неопалимая купина или волчьи серьги. – URL: http://pro-otvety.ru/chagarnik-beresklet-neopalima-kupina-abo-vovchi-serezhki (дата обращения: 27.09.2016).
66. Кушнер А. Аполлон в снегу: Заметки на полях / А. Кушнер. – Л.: Советский писатель, 1991. – 512 с.

67. Лакербай Д.Л. Ранний Бродский: Поэтика и судьба / Д.Л. Лакербай. – Иваново, 2000. – 162 с.
68. Левашов А.М., Ляпин С.Е. Ритмико-синтаксическое строение «Прощальной оды»: к гексаметрической концепции шестииктного стиха Бродского / А.М. Левашев, С.Е. Ляпин // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. тр. и материалов – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – С. 139–151.
69. Лекманов О. «Эклога 5-я (летняя)»: 24 примечания / О. Лекманов // Озерная текстология: тр. IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. – Поляны (Уусикирко), 2007. – С. 32–40.
70. Лосев Л.В. О «Натюрморте» Бродского / Л.В. Лосев. – URL: http://www.svoboda.org/a/448927.html (дата обращения: 03.10.2016)
71. Лосев Л.В. Солженицын и Бродский как соседи / Л.В. Лосев. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 608 с.
72. Лосев Л.В. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л.В. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 479 с.
73. Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой / Ю.М. Лотман // О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. – 731–746 с.
74. Лунин Б. Неслучайные заметы / Б. Лунин. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 304 с.
75. Лурье С. Свобода последнего слова / С. Лурье // Размером подлинника: сб., посвященный 50-летию И. Бродского. – Таллинн, 1990. – С. 165–176.
76. Маймескулов А. В вековом прототипе (Борис Пастернак в «Эклоге 5-й (летней)» Иосифа Бродского) / А. Маймескулов // Изв. Смоленского гос. университета. – 2009. – № 4(8). – С. 45–53.
77. Маймескулов А. Стихотворение Бродского «Похож на голос головной убор» / А. Маймескулов // Текст. Интертекст. Культура: материалы междунар. науч. конф. – М.: Азбуковник, 2001. – С. 237–247.

78. Макфадьен Д. Бродский и «Стансы к Августе» Байрона / Д. Макфадьен // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 161–165.
79. Медведев В. Творчество Иосифа Бродского в зеркале культурологии / В. Медведев. – Тула: Тульский полиграф, 2000. – 147 с.
80. Медведева Н.Г. «Новые стансы к Августе» И. Бродского: соотношение биографического и мифопоэтического / Н.Г. Медведева // Изв. РАН. Серия лит. и яз. – 2012. – № 3(71). – С. 50–56.
81. Мелетинский Е.М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема создания семиотического указателя мотивов и сюжетов / Е.М. Мелетинский // Учен. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 635. – 1983. – С. 115–125.
82. Милош Ч. Борьба с удушьем / Ч. Милош // Иосиф Бродский: труды и дни. – М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. – С. 237–247.
83. Милош Ч. Шестов, или О чистоте отчаяния / Ч. Милош // Лев Шестов. Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне). – М.: Прогресс – Гнозис, 1992. – М., 1992. – С. 1–16.
84. Мищенко Е.В. И. Бродский и М. Цветаева: уроки композиции / Е.В. Мищенко // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы междунар. науч.-исслед. конф. – СПб.: Филол. фак. СПбГУ; МИРС, 2010. – С. 37–41.
85. Мороз. О.Н. «Большое стихотворение» И.А. Бродского «Горбунов и Горчаков» и книга М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» / О.Н. Мороз // Современная поэзия: Русская и зарубежная. – Краснодар, 2011. – С. 77–98.
86. Нестеров А.В. «Портрет трагедии» как поэтическое «Credo» / А.В. Нестеров // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2003. – С. 275–289.
87. Новиков А. Поэтология Иосифа Бродского / А. Новиков. – М: МАКС Пресс, 2001. – 100 с.

88. Нокс Дж. Поэзия Иосифа Бродского: альтернативная форма существования, или Новое звено эволюции в русской культуре / Дж. Нокс // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 216-223.
89. Орлицкий Ю.Б. Новое в стихосложении русской поэзии (1990–2000-е гг.) / Ю.Б. Орлицкий // Журнальный зал. – URL: http://magazines.russ.ru/ra/2008/1/or21.html (дата обращения: 17.12.2016).
90. Орлова О.В. Коммуникативные аспекты лексической репрезентации концепта язык в лирике И. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / О.В. Орлова. – Томск, 2002. – 25 с.
91. Осипов А.И. Взаимодействие элегического и балладного начал в стихотворении И. Бродского «Ты поскачешь во мраке…» / А.И. Осипов // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной культуры. – Тюмень, 2001. – Вып. 5. – С. 146–149.
92. Павлов М. Поэтика потерь и исчезновений / М. Павлов // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 22-30.
93. Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского / Е. Петрушанская – СПб.: Журнал «Звезда», 2004. – 352 с.
94. Пироговская М.М. Ритм и смысл: пятистопный ямб Иосифа Бродского / М.М. Пироговская // Русская филология. – Вып. 15. – Тарту, 2004. – С. 152–161.
95. Платон. Государство / Платон; пер. с древнегреч. А.Н. Егунова; вступ. ст. Е.Н. Трубецкого; коммент. В.Ф. Асмуса; примеч. А.А. Тахо-Годи. – М.: Академический проект, 2015. – 398 с.
96. Плеханова И.И. Интеллектуальная поэзия: Иосиф Бродский, Генрих Сапгир, Д.А. Пригов / И.И. Плеханова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2016. – 168 с.
97. Плеханова И.И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени / И.И. Плеханова. – Томск: ИД СК-С, 2012. – 384 с.

98. Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош – Иосиф Бродский – Томас Венцлова: материалы междунар. конф. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2016. – 152 с.
99. Подвойский Л.Я. Платон и Бродский: концепция идеального города-государства / Л.Я. Подвойский // Гуманитарные науки. Вестн. Финансового университета. – 2011. – № 4. – С. 25–30.
100. Полторацкая А.Ю. «Зофья» И. Бродского как большая баллада / А.Ю. Полторацкая // Вестн. Московского университета. Серия 9: Филология. – 2006. – № 6. – С. 111–119.
101. Полухина В.П. Бродский глазами современников. Сборник интервью. Т. I / В.П. Полухина. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – 336 с.
102. Полухина В.П. Ахматова и Бродский (к проблеме притяжений и отталкиваний) / В.П. Полухина // Ахматовский сборник. – Париж, 1989. – С. 143–153.
103. Полухина В.П. Больше одного: двойники в поэтическом мире Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 70–88.
104. Полухина В.П. Грамматика метафоры и художественный смысл / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя. О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 177–212.
105. Полухина В.П. Жанровая клавиатура Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 123–132.
106. Полухина В.П. Как работает стихотворение Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском. – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 151–176.
107. Полухина В.П. Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского / В.П. Полухина // Полухина В.П. Больше самого себя: О Бродском – Томск: ИД СК-С, 2009. – С. 57–69.

108. Поэзия. Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. – М.: ОГИ, 2016. – 886 с.
109. Пробштейн Я.Э. Мотив странствия в поэзии О.Э. Мандельштама, В.В. Хлебникова и И.А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Я.Э. Пробштейн. – М., 2000. – 24 с.
110. Пропп В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – Л., 1928. – 152 с.
111. Проффер Т. Бродский среди нас / Эллендея Проффер Тисли; пер. с англ. В. Голышева. – М.: Изд-во АСТ: CORPUS, 2015. – 224 с.
112. Пярли Ю. Лингвистические термины как тропы в поэзии И. Бродского / Ю. Пярли // Труды по знаковым системам. – Tartu, 1998. – Vol. 26. – P. 256–273.
113. Разумовская А. Статуя в художественном мире И. Бродского / А. Разумовская // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. – СПб: Журнала «Звезда», 2000. – С. 228–242.
114. Ранчин А.М. «Человек есть испытатель боли...»: Религиозно-философские мотивы поэзии Бродского и экзистенциализм / А.М. Ранчин // Октябрь. – 1997. – № 1. – С. 154–168.
115. Ранчин А.М. Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII–XX веков / А.М. Ранчин. – М.: Макс Пресс, 2001. – 206 с.
116. Ранчин А.М. О Бродском: Размышления и разборы / А.М. Ранчин. – М.: Водолей, 2016. – 248 с.
117. Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского / А.М. Ранчин. – М., 2001. – 464 с.
118. Рогинский Б. «Это такая моя сверхидея…» (О ранних стихах И. Бродского) / Б. Рогинский // Звезда. – 2000. – № 5. – С. 99–103.
119. Романова И.В. «Пришла зима, и все, кто мог лететь…» И. Бродского в свете проблемы «больших стихотворений» / И.В. Романова // Изв. Смоленского гос. университета. – 2012. – № 4(20). – С. 16–26.

120. Романова И.В. «Плод отчаяния»: повторы фраз в лирике Бродского / И.В. Романова // Повтор в художественном текст. – Быдгощ, 2012. – С. 257–269.
121. Романова И.В. «Самостоятельная реальность» перечислений в лирике И. Бродского / И.В. Романова // Подробности словесности: сб. ст. к юбилею Людмилы Владимировны Зубовой. – СПб.: Свое издательство, 2016. – С. 291–308.
122. Романова И.В. Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография / И.В. Романова. – Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. – 328 с.
123. Седакова О.А. Четыре тома. Т. III. Poetica / О.А. Седакова – М.: Русский Фонд Содействия Образованию и Науке, 2010. – 584 с.
124. Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма / В. Семенов. – Тарту: Tartu University Press, 2004. – 172 с.
125. Семенов В. Очерк метрики и ритмики позднего неклассического шестииктного стиха Иосифа Бродского / В. Семенов // Русская филология. 9. Сб. науч. работ молодых филологов. – Тарту, 1998. – С. 239–250.
126. Сергеев А.Я. Omnibus: Альбом для марок. Портреты. О Бродском. Рассказики / А.Я. Сергеев. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 548 с.
127. Силантьев И.В. Поэтика мотива / И.В. Силантьев. – М: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
128. Скоробогатова Е.А. Семантика единственного числа существительного в поэзии И. Бродского / Е.А. Скоробогатова // Теория и практика современной русистики в мировом контексте: междунар. сб. науч. ст.: в 2 т. – Белгород, 2005. – Т. 1. – С. 130–134.
129. Служевская И. «Разговор с небожителем»: поэтика рационального / И. Служевская // Вавилон. – URL:

http://www.vavilon.ru/textonly/issue10/sluzhevskaya.html (дата обращения: 30.09.2016)

130. Смит Д. «Колыбельная Трескового мыса» (1975) / Д. Смит // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 77–99.
131. Снегирев И.А. Донн и Державин в восприятии И. Бродского / И.А. Снегирев // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 4. – С. 154–156.
132. Соколов К. Стихотворение И. Бродского «Осенний крик ястреба»: Традиция темы, жанра, образов / К. Соколов // Поэтический текст и текст культуры. – Владимир, 2000. – С. 224–236.
133. Старобинский Ж. Чернила меланхолии / Ж. Старобинский; пер. с франц., общая ред. и предисл. С. Зенкина. – М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 616 с.
134. Степанов А.Г. Типология фигурных стихов и поэтика Бродского / А.Г. Степанов // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. – Тверь: ТГУ, 2003. – С. 242–266.
135. Сюжетосложение в русской литературе. – Даугавпилс, 1980. – 162 с.
136. Тамарченко Н.Д. Мотив / Н.Д. Тамарченко // Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Литература путешествий и приключений. Путешествие в «чужую» страну. – М., 1994. – С. 229–231.
137. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский; вступ. ст. Н.Д. Тамарченко; коммент. С.Н. Бройтмана при участии Н.Д. Тамарченко. – М., 1996. – 333 с.
138. Третьяков В.А. Еще раз о литературной теории И. Бродского как системе / В.А. Третьяков // Русская словесность в контексте мировой культуры: материалы междунар. науч. конф. РОПРЯЛ. – Н. Новгород, 2007. – С. 434–438.
139. Трифонова А.В. Поэтический мир Иосифа Бродского: перцептивный аспект: дис. … канд. филол. наук / А.В. Трифонова. – Смоленск, 2014. – 163 с.

140. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 577 с.
141. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники / Ю.Н. Тынянов – М.: Наука, 1969. – 424 с.
142. Усачева А.С. О некоторых аспектах соотношения эмоционального и рационального в поэтических текстах И. Бродского / А.С. Усачева // Диалектика рационального и эмоционального в искусстве слова: сб. науч. ст. к 60-летию А. М. Буланова. – Волгоград, 2005. – С. 369–373.
143. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке / Н.А. Фатеева; предисл. И.П. Смирнова. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 400 с.
144. Фунтусова Т. Бродский и Вергилий: диалог в эклогах / Т. Фунтусова // Иосиф Бродский: стратегии чтения: материалы междунар. науч. конф. – М.: ИСТФИЛ РГГУ, Изд-во Ипполитова, 2005. – С. 319–327.
145. Чевтаев А.А. Жанровый канон и поэтика его преодоления: «Прощальная ода» Иосифа Бродского / А.А. Чевтаев // Русская филология: язык, текст, культура: материалы междунар. заоч. науч. конф. «Поэтика художественного текста»: в 2 ч. – Борисоглебск, 2010. – Ч. 2. – С. 73–80.
146. Чевтаев А.А. Нарратив как реализация концепции времени в поздней лирике И. Бродского / А.А. Чевтаев // «Чернеть на белом, покуда белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского: сб. ст. – Томск, 2006 (февраль). – С. 87–100.
147. Чевтаев А.А. Повествовательные стратегии в поэтическом творчестве Иосифа Бродского: дис. … канд. филол. наук / А.А. Чевтаев. – СПб., 2006. – 197 с.
148. Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и И. Бродский / И. Шайтанов // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 3–39.
149. Шапир М.И. «Семантический ореол метра»: термин и понятие. (Историко-стиховедческая ретроспекция) / М.И. Шапир // Литературное обозрение. – 1991. – № 12. – С. 36–40.

150. Шапир М.И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: Ломоносов – Пушкин – Иосиф Бродский / М.И. Шапир // Вопросы языкознания. – 2003. – № 3. – С. 31–78.
151. Шерр Б. «Эклога 4-я (зимняя)» и «Эклога 5-я (летняя)» / Б. Шерр // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 159–171.
152. Шерр Б. Строфика Бродского: новый взгляд / Б. Шерр // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 269–299.
153. Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления / Л.И. Шестов. – СПб.: Авалонъ, Азбука-Аттикус, 2011. – 224 с.
154. Шкловский В.Б. О теории прозы / В.Б. Шкловский. – М., 1929. – 267 с.
155. Штерн Л.Я. Поэт без пьедестала: воспоминания об Иосифе Бродском / Л.Я. Штерн. – М.: Время, 2010. – 352 с.
156. Янгфельдт Б. Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском / Б. Янгфельдт. – М.: Corpus, 2011. – 368 с.
157. Яранова А. Специфика пространственно-временных отношений в стихотворении И. Бродского «Осенний крик ястреба» / А. Яранова // Вестн. студ. науч. общества. – Ярославль, 2006. – № 4. – С. 141–145.
158. A concordance to the Poetry of Joseph Brodsky, Books 1–6. = Словарь поэтического языка Бродского: в 6 т. / сост. Т. Патера. – Lewiston, Queenston, Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2003.
159. Macfadyen D. Joseph Brodsky and the Soviet Muse / D. Macfadyen. – Montreal and Kingston: McGill-Queen’s University Press, 2000. – 210 p.
160. Madloch J. «Представление» Josifa Brodskiego: Synteza poezji i fotografii / J. Madloch // Przeglad Rusycystyczny. – 2006. – Z. 1(113). – S. 36–50.
161. Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time / V. Polukhina. – Cambridge, 1989. – 324 p.
162. Smith G.S. The Development of Joseph Brodsky's «Dol'nik» Verse, 1972–1976 / G.S. Smith // Russian Literature. – 2002. – Vol. 52. – P. 471–492.

163. Turoma S. Brodsky Abroad. Empire, Tourism, Nostalgia / S. Turoma. – Madison: The University of Wisconsin Press, 2010. – 292 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Ритмическая схема стихотворения «Назидание» (с подсчетом ударных и безударных слогов до и после цезуры)

«Назидание»	Ритмическая схема	Подсчеты
I		
Путеше́ствуя в А́зии, | ночу́я в чужи́х дома́х,	U U – U U – U U | U – U U – U –	6; 2|4; 3 8|7 10; 5 15
в и́збах, ба́нях, лаба́зах | – в бревё́нчатых терема́х,	– U – U U – U | U – U U U U –	4; 3|5; 2 7|7 9; 5 14
чьи́ копче́ные сте́кла | де́ржат просто́р в узде́,	– U – U U – U | – U U – U –	4; 3|3; 3 7|6 7; 6 13
укрыва́йся тулу́пом | и норови́ везде́	U U – U U – U | U U U – U –	5; 2|4; 2 7|6 9; 4 13
ле́чь голово́ю в у́гол, | и́бо в углу́ трудне́й	– U U – U – U | – U U – U –	4; 3|3; 3 7|6 7; 6 13
взмахну́ть – прито́м в темноте́ | – топоро́м над не́й,	U – U – U U – | U U – U –	4; 3|3; 2 7|5 7; 5 12
отяжеле́вшей от да́веча | вы́питого, и аккура́т	U U U – U U – U U | – U U U U U U –	7; 2|6; 2 9|8 13; 4 17
заруби́ть тебя на́смерть. | Впи́сывай кру́г в квадра́т.	U U – U U – U | – U U – U –	5; 2|3; 3 7|6 8; 5 13
		39;20|31;20 59|51 70;40 110
		Ср. ударность строки – 36%
		Ср. длина строки – 13,8 слога
		Ср. ударность до цезуры – 34%
		Ср. длина до цезуры – 7,4 слога
		Ср. ударность после цезуры – 39%
		Ср. длина после цезуры – 6, 4 слога

II						
Бо́йся широ́кой скулы́, | включа́я луну́, рябо́й	– U U – U U – | U – U U – U –	4; 3|4; 3	7|7	8; 6	14	
ко́жи щеки́; предпочита́й | ка́рему голубо́й	– U U – U U U – | – U U U U –	5; 3|4; 2	8|6	9; 5	14	
гла́з – осо́бенно е́сли | доро́га заво́дит в ле́с,	– U – U U – U | U – U U – U –	4; 3|4; 3	7|7	8; 6	14	
в ча́щу. Вообще́ в глаза́х | гла́вное – и́х разре́з,	– U U U – U – | – U U – U –	4; 3|3; 3	7|6	7; 6	13	
та́к как в после́дний ми́г | лу́чше уви́деть то́,	– U U – U – | – U U – U –	3; 3|3; 3	6|6	6; 6	12	
что́ – хотя́ холодне́й | – прозра́чнее, чем пальто́,	– U – U U – | U – U U U U –	3; 3|5; 2	6|7	8; 5	13	
ибо ле́д может тре́снуть, | и в полынье́	U U – U U – U | U U U –	5; 2|3; 1	7|4	8; 3	11	
лу́чше бара́хтаться, | чем в вя́зком, как ме́д, вранье́	– U U – U U | U – U U – U –	4; 2|4; 3	6|7	8; 5	13	
		32;22|30;20	54|50	62;42	104	
		Ср. ударность строки – 40%				
		Ср. длина строки – 13 слогов				
		Ср. ударность до цезуры – 41%				
		Ср. длина до цезуры – 6,8 слога				
		Ср. ударность после цезуры – 40%				
		Ср. длина после цезуры – 6,3 слога				

III

Всегда́ выбира́й избу́, | где́ во дворе́ вися́т	U – U U – U – | – U U – U –	4; 3| 3; 3	7|6	7; 6	13
пеле́нки. Якша́йся ли́шь | с те́ми, кото́рым под пятьдеся́т.	U – U U – U – | – U U – U U U U –	4; 3| 6; 3	7|9	10; 6	16
Мужи́к в этом во́зрасте | зна́ет доста́точно о судьбе́,	U – U U – U U | – U U – U U U U –	5; 2| 6; 3	7|9	11; 5	16
чтоб приписа́ть за твой сче́т | что́-то еще́ себе́;	U U U – U U – | – U U – U –	5; 2| 3; 3	7|5	8; 5	13
то́ же са́мое – ба́ба. | Прячь де́ньги в воротнике́	– U – U U – U | U – U U U U –	4; 3| 5; 2	7|7	9; 5	14
шу́бы; а е́сли ты́ | стра́нствуешь налегке́ –	– U U – U – | – U U U U –	3; 3| 4; 2	6|6	7; 5	12
в брю́чине ни́же коле́на, | но не в сапо́г – найду́т.	– U U – U U – U | U U U – U –	5; 3| 4; 2	8|6	9; 5	14
В А́зии сапоги́ | – пе́рвое, что́ краду́т.	– U U U U – | – U U – U –	4; 2| 3; 3	6|6	7; 5	12
		34;21|34;21	55|55	68;42	110

Ср. ударность строки – 38%

Ср. длина строки – 13,8 слога

Ср. ударность до цезуры – 38%

Ср. длина до цезуры – 6,9 слога

Ср. ударность после цезуры – 38%

Ср. длина после цезуры – 6,9 слога

IV					
В гора́х продвига́йся ме́дленно; | ну́жно ползти́ – ползи́.	U – U U – U – U U | – U U – U –	6; 3|3; 3	9|6	9; 6	15
Вели́чественные издалека́, | бессмы́сленные вблизи́,	U – U U U U U U U – | U – U U U U –	8; 2|5; 2	10|7	13; 4	17
го́ры есть фо́рма пове́рхности, | поста́вленной на попа́,	– U U – U U – U U | U – U U U U –	6; 3|5; 2	9|7	11; 5	16
и ка́жущаяся горизонта́льной | вью́щаяся тропа́	U – U U U U U U U – U | – U U U U –	9; 2|4; 2	11|6	13; 4	17
в су́щности вертика́льна. | Ле́жа в гора́х – стои́шь,	– U U U U – U | – U U – U –	5; 2|3; 3	7|6	8; 5	13
сто́я – лежи́шь, | дока́зывая, что ли́шь	– U U – | U – U U U U –	2; 2|5; 2	4|7	7; 4	11
па́дая, ты́ незави́сим. | Та́к побежда́ют стра́х,	– U U – U U – U | – U U – U –	5; 3|3; 3	8|6	8; 6	14
головокруже́нье над про́пастью | ли́бо восто́рг в гора́х.	U U U U – U U – U U | – U U – U –	8; 2|3; 3	10|6	11; 5	16
		49;19|31;20	68|51	80;39	119

Ср. ударность строки – 33%

Ср. длина строки – 14,9 слога

Ср. ударность до цезуры – 28%

Ср. длина до цезуры – 8,5 слога

Ср. ударность после цезуры – 38%

Ср. длина после цезуры – 6,4 слога

V

Не откликáйся нá | «Эй, пáря!». Будь глýх и нéм.	U U U – U – | U – U U – U –	4; 2|4; 3	6|7	8; 5	13
Дáже знáя язы́к, | не говори́ на нéм.	– U – U U – | U U U – U –	3; 3|4; 2	6|6	7; 5	12
Стара́йся не выделя́ться | – в прóфиль, анфáс; порóй	U – U U U U – U | – U U – U –	6; 2|3; 3	8|6	9; 5	14
прóсто не мóй лицá. | И когдá пилóй	– U U – U – | U U – U –	3; 3|3; 2	6|5	6; 5	11
рéжут горлó собáке, | не мóрщься. Куря́, гасúт	– U – U U – U | U – U U – U –	4; 3|4; 3	7|7	8; 6	14
папирóсу в плевкé. | Что до вещéй, носúт	U U – U U – | U U U – U –	4; 2|4; 2	6|6	8; 4	12
сéрое, цвéта земли́; | в осóбенности – бельé,	– U U – U U – | U – U U U U –	4; 3|5; 2	7|7	9; 5	14
чтоб умéньшить соблáзн | тебя́ закопáть в нéе.	U U – U U – | U – U U – U –	4; 2|4; 3	6|7	8; 5	13
		32;20|31;20	52|51	63;40	103

Ср. ударность строки – 39%

Ср. длина строки – 12,9 слога

Ср. ударность до цезуры – 38%

Ср. длина до цезуры – 6,5 слога

Ср. ударность после цезуры – 39%

Ср. длина после цезуры – 6,4 слога

VI

Останови́вшись в пусты́не, | скла́дывай из камне́й	U U U – U U – U | – U U U U –	6; 2|4; 2	8|6	10; 4	14
стрелу́, чтоб, внеза́пно просну́вшись, | то́тчас узна́ть по не́й,	U – U U – U U – U | – U U – U –	6; 3|3; 3	9|6	9; 6	15
в како́м направле́ньи дви́гаться. | Де́моны по ночам́	U – U U – U – U U | – U U U U –	6; 3|4; 2	9|6	10; 5	16
в пусты́не терза́ют пу́тника. | Вне́млющий и́х речам́	U – U U – U – U U | – U U – U –	6; 3|3; 3	9|6	9; 6	15
мо́жет легко́ заблуди́ться: | шаг в сто́рону – и кранты́.	– U U – U U – U | U – U U U U –	5; 3| 5; 2	8|7	10; 5	15
При́зраки, ду́хи, де́моны – | до́ма в пусты́не. Ты́	– U U – U – U U | – U U – U –	5; 3| 3; 3	8|6	8; 6	14
са́м убеди́шься в э́том, | песко́м шурша́,	– U U – U – U | U – U –	4; 3|2; 2	7|4	6; 5	11
когда́ от тебя́ оста́нется | то́же одна́ душа́.	U – U U – U – U U | – U U – U –	6; 3|3; 3	9|6	9; 6	15
		44;23|27;20	67|47	71;43	114

Ср. ударность строки – 38%

Ср. длина строки – 14,3 слога

Ср. ударность до цезуры – 34%

Ср. длина до цезуры – 8,4 слога

Ср. ударность после цезуры – 43%

Ср. длина после цезуры – 5,9 слога

VII						
Никто́ никогда́ ничего́ | не зна́ет наверняка́.	U – U U – U U – | U – U U U U –	5; 3|5; 2	8|7	10; 5	15
Гля́дя в широ́кую, пло́тную | спи́ну проводника́,	– U U – U U – U U | – U U U U –	6; 3|4; 2	9|6	10; 5	15
ду́май, что смо́тришь в бу́дущее, | и держи́сь	– U U – U – U U U | U U –	6; 3|2; 1	9|3	8; 4	12
от него́ по возмо́жности | на расстоя́ньи. Жи́знь,	U U – U U – U U | U U U – U –	6; 2|4; 2	8|6	10; 4	14
в су́щности, е́сть расстоя́нье – | ме́жду сего́дня и́	– U U – U U – U | – U U – U –	5; 3|3; 3	8|6	8; 6	14
за́втра, ина́че – бу́дущим. | И убыстря́ть свои́	– U U – U – U U | U U U – U –	5; 3|4; 2	8|6	9; 5	14
шаги́ стоит, то́лько е́жели | кто го́нится по тропе́	U – U U – U – U U | U – U U U U –	6; 3|5; 2	9|7	11; 5	16
сза́ди: уби́йца, граби́тели, | про́шлое и т.п́.	– U U – U U – U U | – U U U U –	6; 3|4; 2	9|6	10; 5	15
		45;23|31;16	68|47	76;39	115

Ср. ударность строки – 34%

Ср. длина строки – 14,4 слога

Ср. ударность до цезуры – 34%

Ср. длина до цезуры – 8,5 слога

Ср. ударность после цезуры – 34%

Ср. длина после цезуры – 5,9 слога

VIII						
В ки́слом ду́хе тряпья́, | в за́пахе кизяка́	– U – U U – | – U U U U –	3; 3|4; 2	6|6	7; 5	12
цени́ равноду́шье вещи́ | к взгля́ду издалека́	U – U U – U – U | – U U U U –	5; 3|4; 2	8|6	9; 5	14
и са́м теря́й очерта́нья, | недосяга́ем для́	U – U – U U – U | U U U – U –	5; 3|4; 2	8|6	9; 5	14
бино́кля, воспомина́ний, | жанда́рма или рубля́.	U – U U U U – U | U – U U U U –	6; 2|5; 2	8|7	11; 4	15
Ка́шляя в пы́льном о́блаке, | ча́вкая по грязи́,	– U U – U – U U | – U U U U –	5; 3|4; 2	8|6	9; 5	14
кака́я ра́зница, че́м | ока́жешься ты́ вблизи́?	U – U – U U – | U – U U – U –	4; 3|4; 3	7|7	8; 6	14
Да́же еще́ и лу́чше, | что челове́к с ножо́м	– U U – U – U | U U U – U –	4; 3|4; 2	7|6	8; 5	13
о тебе́ не успе́ет | поду́мать как о чужо́м.	U U – U U – U | U – U U U U –	5; 2|5; 2	7|7	10; 4	14
		37;22|34;17	59|51	71;39	110

Ср. ударность строки – 35%

Ср. длина строки – 13,8 слога

Ср. ударность до цезуры – 37%

Ср. длина до цезуры –7,4 слога

Ср. ударность после цезуры – 33%

Ср. длина после цезуры – 6,4 слога

IX

Ре́ки в А́зии вы́глядят | длинне́й, чем в други́х частя́х	– U – U U – U U | U – U U – U –	5; 3|4; 3	8|7	9; 6	14
све́та, бога́че аллю́вием, | то́ есть мутне́й; в горстя́х,	– U U – U U – U U | – U U – U –	6; 3|3; 3	9|6	9; 6	15
когда́ из ни́х зачерпне́шь, | остае́тся и́л,	U – U – U U – | U U – U –	4; 3|3; 2	7|5	7; 5	12
и пью́щий из ни́х сокруша́ется | по́сле о то́м, что пи́л.	U – U U – U U – U U | – U U – U –	7; 3|3; 3	10|6	10; 6	16
Не доверя́й отраже́нью. | Переплыва́й на ту́	U U U – U U – U | U U U – U –	6; 2|4; 2	8|6	10; 4	14
сто́рону то́лько на сби́том | тобо́ю сами́м плоту́.	– U U – U U – U | U – U U – U –	5; 3|4; 3	8|7	9; 6	15
Зна́й, что о́тблеск костра́ | но́чью на берегу́,	– U – U U – | – U U U U –	3; 3|4; 2	6|6	7; 5	12
вни́з по реке́ скользя́, | вы́даст тебя́ врагу́.	– U U – U – | – U U – U –	3; 3|3; 3	6|6	6; 6	12
		39;23|28;21	62|49	67;44	111

Ср. ударность строки – 40%

Ср. длина строки – 13,9 слога

Ср. ударность до цезуры – 37%

Ср. длина до цезуры –7,8 слога

Ср. ударность после цезуры – 43%

Ср. длина после цезуры – 6,1 слога

X

В пи́сьмах из э́тих ме́ст | не сообща́й о то́м,	– U U – U – | U U U – U –	3; 3|4; 2	6|6	7; 5	12
с че́м столкну́лся в пути́. | Но́, шелестя́ листо́м,	– U – U U – | – U U – U –	3; 3|3; 3	6|6	6; 6	12
повеству́й о себе́, | о чу́вствах и про́ч. – письмо́	U U – U U – | U – U U – U –	4; 2|4; 3	6|7	8; 5	13
мо́гут перехвати́ть. | И вообще́ само́	– U U U U – | U U U – U –	4; 2|4; 2	6|6	8; 4	12
перемеще́нье пера́ | вдо́ль по бума́ге е́сть	U U U – U U – | – U U – U –	5; 2|3; 3	7|6	8; 5	13
увеличе́нье разры́ва | с те́ми, с кем бо́льше се́сть	U U U – U U – U | – U U – U –	6; 2|3; 3	8|6	9; 5	14
или ле́чь не уда́стся, | с ке́м – вопреки́ письму́ –	U U – U U – U | – U U – U –	5; 2|3; 3	7|6	8; 5	13
ты́ уже не уви́дишься. | Все́ равно, почему́.	– U U U U – U U | – U U U U –	6; 2|4; 2	8|6	10; 4	14
		36;18|28;21	54|49	64;39	103

Ср. ударность строки – 38%

Ср. длина строки – 12,9 слога

Ср. ударность до цезуры – 33%

Ср. длина до цезуры – 6,8 слога

Ср. ударность после цезуры – 43%

Ср. длина после цезуры – 6,1 слога

XI					
Когда́ ты стои́шь оди́н | на пусто́м плоского́рье, по́д	U – U U – U – | U U – U U – U –	4; 3|5; 3	7|8	9; 6	15
бездо́нным ку́полом А́зии, | в чье́й синеве́ пило́т	U – U – U U – U U | – U U – U –	6; 3|3; 3	9|6	9; 6	15
или а́нгел развё́дит | и́зредка свой крахма́л;	U U – U U – U | – U U – U –	5; 2|3; 3	7|6	8; 5	13
когда́ ты нево́льно вздра́гиваешь, | чу́вствуя, как ты ма́л,	U – U U – U – U U U | – U U U U –	7; 3|4; 2	10|6	11; 5	16
по́мни: простра́нство, кото́рому, | ка́жется, ничего́	– U U – U U – U U | – U U U U –	6; 3|4; 2	9|6	10; 5	15
не ну́жно, на са́мом де́ле | нужда́ется си́льно во́	U – U U – U – U | U – U U – U –	5; 3|4; 3	8|7	9; 6	15
взгля́де со стороны́, | в крите́рии пустоты́.	– U U U U – | U – U U U U –	4; 2|5; 2	6|7	9; 4	13
И сослужи́ть эту слу́жбу | спосо́бен то́лько ты́.	U U U – U U – U | U – U – U –	6; 2|3; 3	8|6	9; 5	14
		43;21|31;21	64|52	74;42	116
		Ср. ударность строки – 36%			
		Ср. длина строки – 14,5 слога			
		Ср. ударность до цезуры – 33%			
		Ср. длина до цезуры – 8 слогов			
		Ср. ударность после цезуры – 40%			
		Ср. длина после цезуры – 6,5 слога			

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Метрическая организация стиха до цезуры

Типологическая метрическая модель	Реализация модели	Частотность	Пример
ТММ 1 **(U) Ú U Ú U U – (U) (U)**	Ú U – U U – U	6	укрыва́йся тулу́пом
	– U – U U – U	5	в и́збах, ба́нях, лаба́зах
	– U – U U –	5	Да́же зна́я язы́к
	Ú U – U U –	3	папиро́су в плевке́
	U – U – U U –	3	когда́ из ни́х зачерпне́шь
	– U Ú U U –	3	мо́гут перехвати́ть
	Ú U – U U – U U	2	Путеше́ствуя в А́зии
	U – U Ú U U – U	2	Стара́йся не выделя́ться
	– U – U U – U U	1	Ре́ки в А́зии вы́глядят
	U – U – U U – U U	1	бездо́нным ку́полом А́зии
	U – U – U U – U	1	и са́м теря́й очерта́нья
	– U Ú U U – U	1	в су́щности вертика́льна
	– U Ú U U – U U	1	ты́ уже не уви́дишься
		34	

ПРИЛОЖЕНИЕ 3

Метрическая организация стиха до цезуры (продолжение)

Типологическая метрическая модель	Реализация модели	Частотность	Пример
ТММ 2 **(U) Ú U U – U U – (U) (U)**	– U U – U U – U	5	в су́щности, е́сть расстоя́нье
	– U U – U U – U U	5	по́мни: простра́нство, кото́рому
	Ú U U – U U – U	4	Увеличе́нье разры́ва
	Ú U U – U U –	2	Перемеще́нье пера́
	– U U – U U –	2	Бо́йся широ́кой скулы́
	Ú U U – U U – U U	1	отяжеле́вшей от да́веча
	U Ú U U – U U – U U	1	головокруже́нье над про́пастью
	U – U U – U U – U	1	стрелу́, чтоб, внеза́пно просну́вшись
	U – U U – U U –	1	Никто́ никогда́ ничего́
	U – U U – U U – U U	1	и пью́щий из ни́х сокруша́ется
		23	

ПРИЛОЖЕНИЕ 4

Метрическая организация стиха до цезуры (окончание)

Типологическая метрическая модель	Реализация модели	Частотность	Пример
ТММ 3	– U U – U –	5	вни́з по реке́ скользя́
(U) Ú U U – U – (U) (U) (U)	U – U U – U – U U	5	в пусты́не терза́ют пу́тника
	– U U – U – U	3	ле́чь голово́ю в у́гол
	U – U U – U –	3	Всегда́ выбира́й избу́
	– U U – U – U U	3	Ка́шляя в пы́льном о́блаке
	U – U U – U – U	2	не ну́жно, на са́мом де́ле
	– U U – U – U U U	1	ду́май, что смо́тришь в бу́дущее
	U – U U – U – U U U	1	когда́ ты нево́льно вздра́гиваешь
	Ú U U – U –	1	Не отклика́йся на́
	похожие		
	– U (U) U – U –	1	в ча́щу. В(о)обще́ в глаза́х
	– U U – U Ú	1	лу́чше бара́хтаться
	U – U U – U Ú	1	мужи́к в этом во́зрасте
		24 (27)	

Аномальные	U – U U U U U U U – U – U U U U U U U U – U – U U – U U U – – U U –	1 1 1 1 4	Вели́чественные издалека́ и ка́жущаяся горизонта́льной ко́жи щеки́; предпочита́й сто́я – лежи́шь

ПРИЛОЖЕНИЕ 5

Метрическая организация стиха после цезуры

Типологическая метрическая модель	Реализация модели	Частотность	Пример
ТММ 3 **(U) (U) Ú U U Ú U –**	– U U – U – – U U Ú U – U – U U Ú U – U – U U – U – Ú U U – U – U U – U U – U – **похожие** – U U – U U U U – U U – U –	27 14 13 12 11 1 2 3 78 (83)	Ле́жа в гора́х – стои́шь про́шлое и т.п́. в осо́бенности – бельё ночу́я в чужи́х дома́х Переплыва́й на ту́ на пусто́м плоского́рье, по́д с те́ми, кото́рым под пятьдеся́т топоро́м над не́й

Аномальные	U U U – – U U U U U U – U – U – U U – U – U – U –	1 1 1 1 1 **5**	и в полынье́ вы́питого, и аккура́т песко́м шурша́ и держи́сь Спосо́бен то́лько ты́