

О. В. Зырянов  
Екатеринбург

## ЖАНРОВОЕ САМОСОЗНАНИЕ БРОДСКОГО

(к вопросу о жанровой авторефлексии поэта)

Фигура И. А. Бродского — своего рода метонимия всей русской поэзии второй половины XX столетия — особенно репрезентативна для эпохи постмодернизма, ознаменованной, как известно, кардинальными жанровыми сдвигами в литературном сознании, по сути, даже (как нередко декларируется в исследованиях) кризисом жанрового мышления. Вместе с тем именно для поэзии Бродского, зараженного «нормальным классицизмом» (2, 135), наиболее типичными оказываются трансформация жанровых форм, выработка определенных стратегий жанрового мышления, специфических, иначе говоря, собственно жанровых, способов миромоделирования, характерных для современной эстетической практики, так называемой «поэтики художественной модальности» (термин С. Н. Бройтмана).

Сущность новой эстетической ситуации, серьезно обостренной многочисленными экспериментами постмодернистского толка, как раз и заключается в том, что на практике становится все сложнее идентифицировать природу жанра. Это объясняется его уходом «с поверхности в ядерные глубины произведения»<sup>1</sup> и, вообще, усиливающейся тенденцией к деканонизации всей жанровой системы лирики. Особый интерес в этой связи представляет *жанровое самосознание* поэта, предполагающее различные формы метажанровой рефлексии и выражающееся в индивидуальных жанровых стратегиях, или, другими словами, в свойственных индивидуальному авторскому сознанию вариантах (траекториях, модусах) жанрового развития. Заметим, что в случае с жанровым самосознанием художника речь должна идти не просто о бытовании тех или иных жанровых форм в его творчестве, но о включенности жанровой традиции («память жанра») в художественно-перерабатывающую активность авторского сознания. Преднамеренно-активный характер творческого диалога с жанровой традицией, иногда даже откровенное экспериментирование с жанровым каноном, установка на постижение креативных возможностей жанра — вот наиболее существенные проявления фено-

менологии жанрового сознания в эпоху индивидуально-авторской эстетики.

Наследующая эпохе рефлексивного традиционализма и одновременно полемически от нее отталкивающаяся, эстетика рефлексивного персонализма обостряет сам принцип метажанровой рефлексии. Далее нас будет интересовать жанровая авторефлексия, которая непосредственно отражена в произведении. Вербальное эксплицирование элементов жанровой рефлексии, проявленные в тексте знаки жанровой интенциональности авторского сознания будем именовать *жанровыми рефлексивами*<sup>2</sup>. Соотношение жанровых номинаций и жанровых рефлексивов таково, что первые признаются лишь частным случаем жанровой авторефлексии. По месту в тексте все жанровые рефлексивы можно разграничить следующим образом:

- рефлексивы, входящие в так называемый заголовочный комплекс (заглавие, эпитафия, подзаголовок, авторское предисловие);
- внутритекстовые рефлексивы — жанровая интертекстуальность, жанровый метатекст, или авторские примечания метатекстуального характера;
- рефлексивы, содержащиеся в авторских комментариях, инкорпорируемых в основной текст (например, примечания к отдельным стихотворным строчкам, состав финального комплекса, авторское послесловие);
- рефлексивы, содержащиеся в контекстных комментариях (авторские примечания, хронологически дистанцированные от основного текста).

К сфере собственно жанровой номинации могут быть отнесены любые из вышеперечисленных видов рефлексивов, эксплицирующих то или иное жанровое имя. В плане жанровой авторефлексии поэзия Бродского особенно показательна. В орбиту жанрового самосознания поэта включается целый ряд канонизированных в европейской традиции жанров и строгих стиховых форм: ода, элегия, идиллия (эклога), песня, романс, баллада, антология, послание (письмо), басня (притча), сонет, отрывок, подражание, цикл и др. Сюда же следует отнести и окказиональные жанровые номинации, такие как «доклад», «диалог», «дневник», «заметка для энциклопедии», «комментарий», «инструкция», «ответ на анкету», «неоконченное», «вариант», «строфы» и т.п. Отмеченные пересекающиеся ряды жанровых номинаций составляют, по сути, номенклатуру жанрового самосознания Бродского.

Отметим также, что почти каждый из перечисленных жанров осуществляет стратегию развития, в которой выделяются, с одной стороны, полемически-пародийное (ироническое) «остранение», травестийная трансформация известного в историческом плане жанрового канона (или, точнее, жанровой парадигмы<sup>3</sup>), а с дру-

гой — творческое освоение и обновление жанровой традиции, своего рода реконструкция исходного «жанрового архетипа». Следует признать, что в Бродском мы находим носителя именно такого конструктивного мышления жанрами. Это положение истинно даже для тех случаев, когда налицо откровенное травестирирование классических (канонических) жанров. И в этом случае эстетическая практика поэта демонстрирует не деструкцию или разрушение жанра, а его творческую реконструкцию и реинтерпретацию, т.е. творческий диалог с жанровой традицией.

Особенность жанрового сознания Бродского базируется на *рационалистических принципах* миромоделирования, что выражается в авторской рефлексии (особенно это касается стихотворений, содержащих жанровую атрибуцию или представляющих жанровое самоопределение поэта), а также в конструктивном мышлении жанром, нередко задающем самостоятельную тему поэтического высказывания. Этим И. Бродский существенно отличается от своего младшего современника Т. Кибирова, чье «жанровое раблезианство» (термин С. Гандлевского) обеспечивается, как правило, установкой на перепев или создание «вторичного жанра» — результата именно жанрового подражания и стандартизации жанрового канона<sup>4</sup>. Творческий характер и рационалистические основания жанрового самоопределения Бродского подводят поэта к пониманию жанра как продуктивной категории и полноценного гаранта художественной целостности. Не случайно, по замечанию одного из исследователей, «главным творческим методом Бродского на этом пути стал вновь переосмысленный метод поэтической (или творческой) *реинтерпретации*, позволивший ему поднять значимость поэтического слова второй половины XX века на высоту, достигнутую ранее Ломоносовым, Державиным, Пушкиным и поэтами Серебряного века, создать поле собственной традиции»<sup>5</sup>.

Не ставя цель исчерпать всю систему жанрообразовательных тенденций в поэзии Бродского, остановимся лишь на самых, по нашему мнению, важных и показательных случаях.

Один из ранних и уникальных опытов метажанровой рефлексии — поэма «Шествие» (1961). Авторский подзаголовок «Поэма-мистерия в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» актуализирует развертывание некоего театрального представления, разыгрывающегося на сценической площадке. Подтверждением становится знаменательная оговорка автора по ходу действия «пьесы» (здесь и далее выделения в цитатах принадлежат автору статьи. — О. З.):

Итак, за *сценой* нарастает джаз,  
и красные *софиты* в три луча  
выносят к *рампе* песню Скрипача.

(1, 95)

Однако для нас интереснее даже не это, а то, что составные части поэмы (главы или сцены) четко определены автором в жанровом отношении: *романс, баллада, элегия, комментарий*. В основных персонажах поэмы заданы, по словам Бродского, «персонификации представлений о мире». Именно ролевая позиция персонажей определяет всякий раз жанровые модусы романса или баллады.

О романсе автор пишет в предисловии к поэме: «Романс — здесь понятие условное, по существу — монолог. Романсы рассчитаны на произнесение — и на произнесение с максимальной экспрессией... Романсы, кроме того, должны произноситься высокими голосами: нижний предел — нежелательный — баритон, верхний — идеальный — альт» (1, 79). Итак, романс — это тот же монолог, но с произносительной экспрессией. Песенность, музыкальность, строфическая организация, синтаксическая упорядоченность, лексический повтор с усилением и градацией — таковы отличительные черты романса. Романс, по сути, «маленький рассказ» от лица ролевого персонажа. Вообще, для Бродского (как и некогда для Пушкина, создателя первого «романа в стихах») различие между автором и персонажем принципиально:

Горюй, горюй, попробуем сберечь  
всех персонажей сбивчивую речь,  
что легче, чем сулить и обещать,  
чем автора с героями смешать,  
чем, вздрагивая, хмыкая, сопя,  
в других искать и находить себя.

(1, 94—95)

Баллада — тот же романс, но только, как правило, рассказ от 3-го лица (например, «Баллада КОРОЛЯ»). Но даже в том случае, когда баллада смыкается с романсом (монологом от 1-го лица), она отличается от него драматическим характером сюжетного развития, повышенной долей художественного вымысла, литературной условности (например, «горестная история» «Баллада ЛЖЕЦА»). Драматизированная природа романса, генетически связанная с балладой, заставляет припомнить архетипическую форму античной трагедии. Именно этим обстоятельством мотивирован в «Романсе для ЧЕСТНЯГИ и ХОРА» драматический конфликт героя (с ярко выраженной личностной позицией) и обезличенной толпы, что отсылает к пушкинскому контексту («Поэт и толпа», «Не дай мне, Бог, сойти с ума...»).

К романсу близка жанровая форма «ГОРОДСКОЙ ЭЛЕГИИ», которая не случайно сопровождается подзаголовком «Романс

УСТАЛОГО ЧЕЛОВЕКА». Отличие этих двух смежных жанров (романса и элегии) прослеживается прежде всего на стиховом уровне: при соблюдении строфической организации (восьмистишия драматического 5-ст. ямба) Бродский в элегии позволяет себе более тонкое варьирование перекрестной и опоясывающей рифмовки.

От романса (уровень сюжетно-фабульный) следует отличать систему *комментариев* — еще один «внутренний» жанр, инкорпорированный в структуру поэмы-мистерии. Авторский «комментарий» задает метатекстовый уровень, что предполагает, как в пушкинском романе в стихах, «свободную болтовню» и игру с читателем (курсивом в цитатах отмечены приемы метажанровой рефлексии. — О. З.):

Читатель мой, куда ты запропал.  
Ты пару *монологов* переспал,  
теперь ты посвежел, сидишь, остришь,  
а вечером за преф или за бридж  
от нового *романса* улизнешь,  
конечно, если раньше не заснешь;  
(1, 94)

Но, Боже мой, останемся в надежде,  
что все же нам удастся преуспеть:  
вам — поумнеть, а мне — не поглупеть;  
(1, 104)

Я затянул, что дальше и нельзя.  
Но скоро все окончится, друзья.  
Да слишком долго длился мой *рассказ* —  
часы не остановятся для вас;  
(1, 120)

Закончим нашу *басню* в ноябре<sup>6</sup>.  
В осточертевшей<sup>7</sup>, тягостной игре  
не те заводки, выкрики не те,  
прощай, прощай, мое *моралите*  
(и мысль моя, как белочка и круг).  
Какого чорта в самом деле, друг!  
(1, 121)

Но кто-то пишет далее меня.

Вот пешеход по городу кружит,  
и снегопад вдоль окон мельтешит,

читатель мой, как заболтались мы,  
глядишь — и не заметили зимы;  
(1, 126)

Ни у кого прошенья не прошу  
за все дурноты.  
(1, 133)

На метрическом уровне от романсов и баллад комментарии отличаются более свободной (аморфной), астрофической структурой: если внутри комментариев и выделяются некие композиционные части, то они больше похожи (по форме) на прозаические абзацы.

В содержательном плане автокомментарии отличаются аналитической дискурсивностью, что совершенно не свойственно романсам. Пожалуй, единственное исключение в «Романсе принца ГАМЛЕТА» — реплика заглавного персонажа, переводящая его из статуса ролевого героя в статус поэта-автора: «Гораций мой, я в рифму говорю!» (1, 130). Уникальный случай сближения (почти до идентичности) позиций автора и героя — «Романс ПОЭТА». Именно в этом романсе ведущей темой становится «боль души», правда пока еще ограниченная исключительно сферой любви:

Всё мальчиком по жизни, о любовь,  
без устали, без устали пляши,  
по комнатам расплескивая вновь,  
расплескивая боль своей души.  
(1, 86)

Только в более позднем «Комментарии», высказываясь на сходную тему, но серьезно расширяя ее до сферы жизни и творчества вообще, автор позволит себе некое итоговое резюме:

— Как велики страдания твои.  
Но, как всегда, не зная для кого,  
твори себя и жизнь свою твори  
всей силою несчастья твоего.  
(1, 111)

На материале «Шествия» можно видеть, как нестандартно обходится поэт с каноническими жанрами (элегия, романс, баллада). Нечто подобное происходит у Бродского с другими жанрами и жанрово-композиционными формами: например, идиллией (эклогой), басней (притчей) и сонетом. На это указывает огромный массив поэтических текстов, заключающий в себе ту или иную

жанровую номинацию: например, «Большая элегия Джону Донну», «Стрельнинская элегия», «Почти элегия», «Римские элегии», «Лесная идиллия», «Полевая эклога», «Эклога 5-я (летняя)», «Послесловие к басне», «Развивая Крылова», «Сонет», «Сонетик» и т.д. Обращение к подобным текстам (что сделано пока избирательно<sup>8</sup>) — при условии соблюдения исчерпывающей полноты и строгости хронологического порядка — позволило бы уточнить феноменологию жанрового сознания Бродского, определить персональные стратегии жанрообразования.

Не имея возможности проследить вышеуказанные жанровые «траектории» в поэзии Бродского, остановимся лишь на одном красноречивом варианте переосмысления поэтом традиционно канонического жанра — стихотворении «Мужик и Енот (Басня)». Жанровый подзаголовок здесь принципиален, так как определяет всю систему читательских конвенций. Казалось бы, басня во времена Бродского — безнадежно устаревший, почти отживший жанр. Вместе с тем басня близка поэту своей рационалистичностью и — одновременно (традиция, идущая еще от А. Сумарокова и И. Крылова) — спонтанной анекдотической структурой, возможностями сказового повествования.

Обращение в новое время к архаическому жанру свидетельствует, как может показаться, об иронической установке Бродского на использование жанрового «ярлыка»<sup>9</sup>. Подтверждают это и слова басенного героя Енота:

Но одного не понимаю я:  
как все-таки не стыдно Мужiku  
примеры брать у дикого зверья?  
(2, 382)

Мужик — еще один басенный персонаж, выступающий в роли шаржированного баснописца: «порывшись в ладном сюртуке», он достает «блокнот и карандаш, без / которых он не выходил из дома», и заключает следующую сентенцию: «Сильнейший побеждал. Слабейший — нет» (2, 382). Образ «ученого мужика» (или мужа) заставляет вспомнить его прототипа — автора теории происхождения человека от обезьяны — Ч. Дарвина. Дискредитация теории вызвана тем, что «Мужик наш был ученым мужиком, / но с языком животных не знаком» (2, 382). Стихотворение, таким образом, может рассматриваться как «басня в басне». Мужик наблюдает процесс, из которого выводит «обезьянью» теорию, а за всем этим следит современный баснописец-ироник. Ему ведом «остраняющий» язык Енота (животного мира), позволяющий за человеческим «нечто обезьяньим» усмотреть настоящую «чело-

веческую комедию». Финальный фрагмент басни подтверждает эту мысль:

Но слова «обезьянье» странный звук  
застрял в мозгу. И он всегда, везде  
употреблял его в своем труде,  
принесшем ему вскоре торжество  
и чтимом нынче, как Талмуд.  
Что интереснее всего,  
так это то, что за подобный труд  
ему, хоть он был стар и лыс,  
никто гортань не перегрыз.

(2, 383)

Ирония заключительной фразы состоит в ниспровержении теории самого Мужика — теории «борьбы за существование», согласно которой побеждает сильнейший, а слабейший (в данном случае «старый и лысый») — проигрывает. Торжество практической мудрости над абстрактным теоретизированием — исходная установка жанра басни. Стоящая за жанром нормативная программа, «некоторое долженствование», обнаруживаемое в авторской метажанровой рефлексии, не дает до конца утратить «ощущение жанра»<sup>10</sup>.

Однако Бродский использует и более радикальные возможности реформирования жанровой системы лирики. На примере использования поэтом сонетной формы мы уже отмечали эффект своего рода *драматического напряжения* между тем, что говорится в стихотворении (вполне современное и провокационное содержание), и формой (классически строгой и регулярной в случае с сонетным каноном)<sup>11</sup>. В одном из интервью Бродский высказывался об этом так: «Если же вы придадите стихотворению определенную форму, например форму сонета, людям это покажется необычным. Эта форма им знакома. Но они считали сонеты чем-то величественным. Одну и ту же вещь можно воспринимать по-разному. Вы прогуливаетесь по улице и видите на ней нечто ужасное. Эта вещь ужасна не сама по себе, а потому, что она происходит на улице, где, предполагается, должны царить спокойствие и порядок. Современное содержание, облеченное в строгую форму, выглядит как автомобиль, едущий на автострате не по той полосе»<sup>12</sup>. «Ужасное» нарушение установившегося спокойствия и классического порядка, свойственных жанровому канону сонета, как раз и демонстрируют многочисленные примеры сонетных форм Бродского — часто вообще нерифмованных и не соблюдающих правила внутреннего синтаксического членения, но практически никогда не отступающих от традиции 5-ст. ямба.



Помимо уже рассмотренной тенденции — творческого переосмысления канонических жанров — поэзия Бродского демонстрирует достаточно богатый опыт жанрообразования, выражающийся в освоении «внутренних жанров сознания» (термин М. М. Бахтина)<sup>13</sup>, в создании окказиональных жанровых форм, своеобразных *квази-* и *идиожанров*<sup>14</sup>. Используемые поэтом разного рода стихотворные эссе («доклад для симпозиума», «заметка для энциклопедии», «примечание к прогнозам погоды» и др.), ряд чисто музыкальных композиций («ноктюрн», «менуэт», «полонез», «интермеццо», «дивертисмент» и др.) — все это, можно сказать, «внутренние жанры» сознания Бродского. Каковы их статус и механизм участия в трансформации классических литературных жанров? Способны ли они развиться в общезначимое культурное явление и тем самым положить начало новой жанровой традиции? Эти вопросы задают проблемное поле научных исследований<sup>15</sup>.

Иногда даже кажется, что от привычных или окказиональных жанровых дефиниций поэт движется к совершенно свободному и не закрепощенному никакими жанровыми стереотипами процессу письма. Формирующаяся при этом *медитация-эссе* — по сути, основная и самая свободная жанрово-архитектоническая форма — позволяет Бродскому оформить сам процесс мышления в виде особого лирико-философского дискурса. Иными словами, позволяет избавить поэта «от необходимости — прости за дерзость — / объяснять самый факт письма» (2, 174). В уже цитируемом стихотворении «Сумерки. Снег. Тишина. Весьма...» формируется достаточно оригинальная концепция поэтического языка:

Так утешает язык певца,  
превосходя самоё природу,  
свои окончания без конца  
по падежу, по числу, по роду  
меняя, Бог знает кому в угоду,  
глядя в воду глазами пловца.

(2, 175)

Субъектом письма у Бродского становится сам язык, превосходящий природу (и человеческую в том числе), присваивающий себе в ходе процесса письма антропологические черты, или «взгляд пловца».

Но и в этом случае лирико-философский дискурс Бродского отливается в некие устойчивые стиховые формы, начиная, к примеру, сближаться с так называемой «большой лирической формой»<sup>16</sup>, на языке пушкинской эпохи получившей название «капитальной пьесы». И. Л. Альми совершенно справедливо отметила, что «среди современных поэтов к большой лирической форме

чаще всего обращается Иосиф Бродский. Она [большая лирическая форма. — О. З.] соответствует общим свойствам его поэтического стиля — “распространенности”, склонности к исчерпывающей полноте, к собиранию оттенков и деталей. Становясь в творчестве Бродского господствующей, большая лирическая форма перестает осознаваться как самостоятельное жанровое образование: исчезает “фон”, подчеркивающий ее особость. Думается, однако, что это не конец бытия жанра, а скорее явление индивидуальной художественной манеры»<sup>17</sup>.

В этом высказывании для нас важны, по крайней мере, два момента: во-первых, указание на прямое соответствие жанра и стиля (по известной бахтинской схеме: «где стиль, там и жанр»); во-вторых, указание на автономный статус большой лирической формы, занимающей у Бродского господствующее положение и потому не нуждающейся в контрастном жанровом «фоне». Однако и здесь следует заметить, что большая лирическая форма отличается у поэта в строго строфическую (точнее, даже стансовую) композицию. Использование строфических, гипер- и квазистрофических образований, нередко пронумерованных, — типичный прием в поэзии Бродского, характеризующий, как правило, стихотворения большого лирического формата<sup>18</sup>. В пользу большой лирической формы свидетельствует жанровая номинация «строфы» (например, «Строфы», 1968; «Строфы», 1978; «Венецианские строфы»; 1982). Отлаженная стансовая структура отличает написанные в разное время стихотворения: «Речь о пролитом молоке», «Роттердамский дневник», «Лагуна», «Литовский ноктюрн», «Осенний крик ястреба», «Муха» и др.

Таким образом, в свете феноменологии жанрового сознания поэта становится объяснимым, что «внешние» жанры, или «отвердевшие» в виде отдельных жанровых парадигм (жанровых канонов) мировоззрительные структурно-содержательные формы, превращаются в специфические «образы» жанров. В свою очередь, «внутренние жанры сознания», или окказионально-авторские жанровые формы, приобретают конвенциональную устойчивость и стилевую определенность, выступая в роли одного из ведущих жанрообразующих факторов. Такова, как представляется, жизнь жанра в условиях эстетической практики Новейшего времени, о чем свидетельствует, в частности, процесс жанрообразования в поэзии Бродского.

---

<sup>1</sup> Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учеб. пособие. М., 2001. С. 363.

<sup>2</sup> Обоснование данного понятия см.: Зырянов О. В. Жанровые рефлексивы в свете исторической поэтики // Дергачевские чтения — 2008: Рус-

ская литература: национальное развитие и региональные особенности: проблема жанровых номинаций. Екатеринбург, 2009. Т. 1. С. 80—91.

<sup>3</sup> В разграничении содержательного объема терминов *канон* — *парадигма* мы опираемся на идеи М. Н. Виролайнен (см.: *Виролайнен М. Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб., 2003. С. 19—21). Отмеченная исследовательницей терминологическая оппозиция оправдывает себя не только в «структуре культурного космоса русской истории», но и в конкретно-исторической сфере жанрового развития. О жанровом каноне — не столько наборе принудительных правил письма, сколько некоем персонифицированном образе, слившемся почти до неразличимости с классическим образцом, — см.: *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. С. 218.

<sup>4</sup> *Кибиров Т.* Сантименты: Восемь книг. Белгород, 1994. С. 9. В заглавия стихотворений Кибирова также нередко входят те или иные жанровые номинации: идиллия, эклога, романс, баллада, послание, эпистола, эпиграфия, песня (песнь), русская песня, вариация, переложение псалма, цикл, диптих и пр. Подобное явление в предисловии к книге стихов Кибирова «Сантименты» С. Гандлевский и окрестил «жанровым раблезианством».

<sup>5</sup> *Фокин А. А.* К вопросу о поэтической реинтерпретации (на материале творчества Иосифа Бродского) // Дергачевские чтения — 2000: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург, 2001. Ч. 2. С. 327.

<sup>6</sup> Поэма содержит датировку и послетекстовый топоним: «*сентябрь, октябрь, ноябрь 1961. Ленинград*».

<sup>7</sup> Не потому ли «*ЧОРТ!*» становится последним монологом-сценой в поэме.

<sup>8</sup> См., например: *Курганов Е.* Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 166—185; *Шерр Б.* «Эклога 4-я (зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского: Из исслед. славистов на Западе. М., 2002. С. 159—171; *Глебович Т. А.* Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005; *Федотов О. И.* Сонеты Иосифа Бродского // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл. М., 2009. С. 84—119.

<sup>9</sup> Об этом подробнее см.: *Глебович Т. А.* Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского. С. 8.

<sup>10</sup> *Гинзбург Л. Я.* Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика. Л., 1929. [Вып.] 5. С. 96. В других своих «баснях» Бродский, по сути, развивает (ср. характерное название стихотворения «Развивая Крылова») сюжет известной басни «Ворона и Лисица», насыщая его глубоко личным, интимным содержанием. Предельно лиризуя традиционный басенный сюжет, поэт идентифицирует себя с «еврейской птицей» Вороной, а свое поэтическое ремесло — с «картавой» речью. В поэзии Бродского, таким образом, складывается цельный, если так можно выразиться, инвариант-

ный «вороний» сюжет. См. об этом специальное исследование: *Пярли Ю.* Память текста и текст как память // Тр. по знаковым системам. Tartu, 1999. Vol. 27. P. 182—195.

<sup>11</sup> См.: *Зырянов О. В.* Сонетная форма в поэзии И. Бродского: жанровый статус и эволюционная динамика // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003. С. 230—241.

<sup>12</sup> *Бродский И.* Большая книга интервью. 2-е изд., испр. и доп. М., 2000. С. 32.

<sup>13</sup> Напомним высказывание М. М. Бахтина: «Можно сказать, что человеческое сознание обладает целым рядом внутренних жанров для видения и понимания действительности. Одно сознание богато жанрами, другое — бедное, в зависимости от того, какова идеологическая среда данного сознания» (*Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. М., 1993. С. 149).

<sup>14</sup> Понятие *идиожанра* (по аналогии с понятием *идиолект*) на материале лирики Тютчева обосновывает Ю. Н. Чумаков, предпочитая в данном случае говорить не просто о внежанровом или «некоем наджанровом образовании», но более определенно — о статусе «твердого лирического идиожанра» (*Чумаков Ю. Н.* Заметки об идиожанрах Ф. И. Тютчева // Сибир. филол. журн. 2003. № 3/4. С. 5—6). Иное понимание идиожанра см.: *Иванюк Б. П.* Идиожанр: к постановке проблемы // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: В 2 ч. Минск, 2007. Ч. 1. С. 54—57.

<sup>15</sup> О сближении, например, отдельных свойств стихотворной речи Бродского с джазовой поэтикой см.: *Петрушанская Е.* Джаз и джазовая поэтика у Бродского // Как работает стихотворение Бродского. С. 250—268. Здесь же приведена библиография по данному вопросу.

<sup>16</sup> Суть этой жанровой формы И. Л. Альми усматривает в следующем: «объем, превышающий средний размер лирического стихотворения (на грани с поэмой); захват эпического материала, обработанного лирическими методами; повышенная роль образа лирического героя как явно осязаемого центра лирического произведения; строй размышления и связанный с ним эффект “говорения”, выражающийся, в частности, в особенностях строфического членения; фрагментарность, размытость композиционной рамки» (*Альми И. Л.* Большая лирическая форма в русской поэзии. Генезис и характер развития // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002. С. 492). Исследовательница отмечает, что данная жанровая форма реализует себя лишь по контрасту (или на фоне) с господствующей в лирике малой формой (в частности, лирической миниатюрой или фрагментом).

<sup>17</sup> Там же. С. 494.

<sup>18</sup> Обстоятельный обзор строфики Бродского см.: *Шерр Б.* Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского. С. 269—299.