

*М. А. Бурая**

**ПОЭТИКА СТИХОТВОРЕНИЯ
«ИСПАНСКАЯ ТАНЦОВЩИЦА» И. А. БРОДСКОГО
КАК СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТР В СВЕРХТЕКСТОВОМ
ЕДИНСТВЕ О ПОЗНАНИИ****

Цель данной статьи — рассмотреть стихотворение И. А. Бродского в составе особенного нетрадиционного циклического образования, выделяемого в рамках творчества поэта — сверхтекстового единства с магистральным сюжетом о познании. Исходной гипотезой послужило предположение о вхождении стихотворения «Испанская танцовщица» в сверхтекстовое единство о познании, состоящее из таких частных элементов, как любовный, рождественский, итальянский тексты. В результате анализа были обнаружены тождественные или аналогичные особенности указанных стихотворений на различных уровнях художественного целого. В системе образов основное внимание было сосредоточено на анализе женского персонажа — испанской танцовщицы, ряд характеристик которой (амбивалентная связь с жизнью и смертью, активное взаимодействие с героем и др.) позволяет признать ее alter ego главного адресата сверхтекстового единства о познании Бродского.

Ключевые слова: И. Бродский, сверхтекстовое единство, «Испанская танцовщица»

Maria A. Buraya

POETICS OF THE POEM «SPANISH DANCER» BY I. A. BRODSKY AS A SEMANTIC CENTER IN THE SUPERTEXTUAL UNITY ABOUT COGNITION

The purpose of this article is to consider a poem by J. Brodsky as part of a special non-traditional cyclic formation, which is distinguished within the framework of the poet's work — a supertextual unity with a main theme of cognition. The initial hypothesis was the

* Бурая Мария Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент, Дальневосточный федеральный университет; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского. E-mail: m_buraya@mail.ru

** Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-28-01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского

assumption of the inclusion of the poem «Spanish Dancer» in the supertextual unity about cognition, consisting of such private elements as love, Christmas, Italian texts. As a result of the analysis, we found identical or similar features of the above poems at different levels of the artistic whole. In the system of images, the main attention was focused on the analysis of a female character — a Spanish dancer, a number of whose characteristics (ambivalent connection with life and death, active interaction with the hero, etc.) allows us to recognize her alter ego of the main addressee of the supertextual unity on Brodsky's cognition.

Keywords: J. Brodsky, supertextual unity, «Spanish Dancer».

Стихотворение «Испанская танцовщица» неоднократно становилось предметом исследовательского интереса как глубоко самобытный текст в творчестве поэта, связанный многоаспектно с различными направлениями русской и мировой поэтической традиции [6, 10–12]. Однако не менее интересной оказывается попытка установить содержательные и поэтологические связи данного произведения с другими в контексте творчества Бродского в рамках моделируемого нетрадиционного сверхтекстового единстве о познании. Последнее объединяет в своем составе любовный, рождественский, петербургский и итальянские тексты, а модель его лирического метасюжета можно условно определить как архетипический сюжет пути героя, проходящего своеобразную инициацию в любви и обретающему поэтический дар (голос) для познания мира и восстановления его утраченной целостности [2, 13].

«Испанская танцовщица» в этом отношении может показаться произведением, выходящим за пределы такого нетрадиционного цикла, рядом отрицательных характеристик оно выделяется из основного числа рассматриваемых стихотворений: оно, на первый взгляд, не принадлежит ни к одному из обозначенных текстов, не имеет отнесенности к эксплицитному адресату Бродского М. Б., а также не содержит многих устойчивых содержательно-поэтологических особенностей, отличаясь оригинальными чертами. Однако при более пристальном прочтении можно установить непосредственные текстовые переклички, задающие многообразные мотивно-тематические и встающие за ними концептуальные связи с такими значимыми стихотворениями Бродского в составе сверхтекстового единства, как «Я был только тем, чего», «Горение», «25. XII. 1993» и др., репрезентирующими единство основных частных текстов, прежде всего любовного, итальянского, петербургского и рождественского.

Главная героиня стихотворения в таком случае может рассматриваться как одно из ролевых воплощений основного женского персонажа-адресата лирики Бродского — М. Б. даже вне факта эксплицитного посвящения. В этом смысле можно говорить о значимом сходстве с произведением «Горение», которое, в свою очередь, необходимо предполагает для полного понимания и восстановления смысловых связей другой текст из сборника «Новые стансы к Августе» «Я был только тем, чего».

На уровне лирического сюжета прослеживается аналогия двух стихотворений, представляющих варьирование одного инвариантного ряда событий, где танцу испанской танцовщицы из одноимённого стихотворения соответствует пляска менады в «Горении». При этом сближение текстов происходит с первых стихов и на иных уровнях художественного целого, в частности — хронологического развития в аспекте времени: «Умолкает птица. / Наступает вечер» [4,

с. 229] — «Зимний вечер. Дрова» [там же, с. 29]. В стихотворении «25. XII. 1993» не эксплицирован период суток, но включение своеобразной лампы-звезды при уходе может подразумевать наступление темноты-вечера. «Я был только тем, чего», в свою очередь, чьё хронотопическое развитие происходит в двойной плоскости пространства земного с эротическим и любовным сюжетом и одновременно вселенского с космогоническим сюжетом, является эксплицированно ночным текстом: «в глухую, воронью / ночь» [там же, с. 42]. При этом во всех стихотворениях наблюдается движение во времени в прямом или переносном смысле от вечера/ночи/тьмы (темноты) к наступлению утра, появлению света, непосредственному или подразумеваемому. Так, в финальных строфах «Испанской танцовщицы» сконцентрированы символические образы и мотивы с общим значением света, восходящим к инварианту жизни в оппозиции жизнь-смерть, значимой для всех элементов сверхтекстового единства, которые развиваются в остальных разбираемых стихотворениях: пламя (центральный образ «Горения», являющийся своего рода двойником героини) и лучина (её аналогом можно считать лампу-звезды в четыре свечи из «25. XII. 1993»), виденье Рая и небесный престол, одеваемый в багрянец (образы творящихся миров из «Я был только тем, чего» и небес, творящих чудеса в «25. XII. 1993»).

Очевидно, что такая модель хронотопического развития соотносится с лирическим метасюжетом сверхтекстового единства, наиболее концентрированное и символически ёмкое выражение которого представлено в частном тексте — прежде всего в рождественском, где ключевое событие (Рождество) предполагает движение от тьмы к свету (а также к бытию, Раю, познанию и любви). В этой связи может показаться, что «Испанская танцовщица» максимально удалена от контекста рождественских и зимних текстов поэта с преобладанием традиционных южных реалий, соответствующих заглавному образу. Однако при внимательном прочтении не удаётся обнаружить непосредственных маркёров, противопоставляющих хронотопические и сюжетные модели, более того ряд текстовых переключек позволяет подтвердить близость «Испанской танцовщицы» «Горению» с зимним хронотопом (и соответственно с «Я был только тем, чего»), а также с рождественским текстом. При этом все эти интертекстуальные связи внутри поэтического наследия Бродского представлены синтезно, в многочисленных взаимных переключках, которые, в свою очередь, органично вписаны в сюжет танца-представления.

Так, в четвёртой строфе впервые эксплицитно вводится мотив женского начала («О, женский танец!» [4, с. 229]), которое по отношению к номинации испанской танцовщицы из названия и первой строфы может быть рассмотрен как расширяющий и приобретающий символически-обобщённое значение и отсылающий к любовному тексту, где значим образ героини-возлюбленной, репрезентирующей женское начало. Её образ в контексте рассматриваемого единства является сложным и амбивалентным, реализующимся в целом ряду вариантных образов, часто прецедентного характера. Одним из таких образов является образ Беатриче из «Божественной комедии», имплицитно заявленный в подтексте стихотворения «Я был только тем, чего» и связанный с мотивами творения, пробуждения творческого дара, подлинного рождения. Второй частью амбивалентного женского образа станет противопоставленный

указанному образ менады из «Горения» с мотивами разрушения, умирания, катастрофизма.

В «Испанской танцовщице» обе эти ипостаси представлены в одном заглавном персонаже и главном действии-событии лирического сюжета — испанском танце. Синтезный характер женского начала эксплицирован в седьмой строфе по отношению именно к танцу: «В нём — всё: угрозы, / надежда, гибель» [4, с. 229]. Этот ряд привлекает внимание соединением разнородных и противопоставленных мотивов, характеризующим женский образ через танец. Очевидно, что угроза вызывает ассоциацию с контекстом «Горения», где героиня-адресат характеризуется преимущественно через мотив опасности, надежда возникает в «Горении» неявно в обращённости в потенциальное или моделируемое будущее, в «Я был только тем, чего» имплицитно определяет божественную ипостась героини, а гибель — есть амбивалентный итог всех стихотворений.

Значимо, что и в «Горении», и в «Испанской танцовщице» потенциальная смерть героя под действием женской страсти есть не тотальное уничтожение и исчезновение, а перерождение. В «Горении» эта идея связана с представлением об обожжённом мозге как потерянной рациональности и приобщению к страсти, которая могла бы воскресить и Назаря. В «Испанской танцовщице» возникает представление об обратном ходе роста-развития с образом розы, стремящейся вернуться в стебель. Вероятно, что помимо очевидных аналогий цветка розы и танцовщицы фламенко в данном сопоставлении гибели как финала ряда характеризующих танец мотивов содержится отсылка и к значимому в истории русской поэзии мотиву движения вспять, возвращения к исходному состоянию. Интересно, что в хрестоматийном стихотворении О. Э. Мандельштама «Silentium» подобная ситуация представлена также как связанная с влиянием женского начала и любви — богини Афродиты: «Останься пеной, Афродита, / И слово в музыку вернись» [8, с. 48].

Очевидно, что с этим же образно-мотивным рядом, развивающим идею влияния на героя возлюбленной, связано и тождественное понимание разрушаемого мозга в «Горении» и «Испанской танцовщице»: «и как сплошной ожог — / не удержавший мозг» [4, с. 31] — «слепок боли / в груди и взрыва / в мозгу, доколе / сознание живо» [4, с. 229]. Характерное уточнение во втором стихотворении выделяет момент временного этапа — жизнь сознания, сосредоточенная в мозгу, т. е. рациональное начало подвергается уничтожению женским влиянием — появлением героини-возлюбленной в «Горении» в качестве огня и испанским танцем в «Испанской танцовщице». Мотив физической боли или ранения также соотносит два произведения: закушенная губа героини в «Горении» и «кровь из раны: / побег из тела» [4, с. 230] в «Испанской танцовщице». Интересно, что в и том, и в другом случае эти разрушительные, на первый взгляд, мотивы связаны с возможным возрождением: способная потенциально воскресить пляска менады и новая ветка-побег из раненого тела.

Здесь, вероятно, можно говорить о возникающей связи «Испанской танцовщицы» с рождественским текстом в сверткестовом единстве Бродского о познании. Образ розы, очевидно, не только воссоздаёт общепринятую стилистику испанской культуры и, в частности, фламенко, но и отсылает к христианской символике. При этом оба ряда ассоциаций являются не противо-

а скорее со-поставленными в своей амбивалентности. Так, в испанской картине мира «красная роза, как и гвоздика, нередко выступает обозначением раны» [7, с. 2]. В таком случае стремление розы вернуться в стебель может быть истолковано как желание сохранить целостность и единство, однако телеологическое развитие жизненного цикла предполагает появление нового побега, т. е. динамику и движение через рану, соответственно — цветок розы. Связь же с рождественским текстом имплицитно устанавливается через символику розы как цветка не только Богоматери (белая роза), но и ран-страданий Христовых (красная или алая роза).

Роза, как известно, возникает в контексте раннего рождественского стихотворения Бродского в связи с мотивом света и жёлтого цвета: «ночной фонарик нелюдимый, / на розу жёлтую похожий» [3, с. 150]. Другое, противопоставленное по значению с акцентированием мотива смерти употребление роз также появляется в раннем творчестве в стихотворении «Холмы», задавая и актуализируя амбивалентную символику цветка: «Розы, герань, гиацинты, / пионы, сирень, ирис — / на страшный их гроб из цинка — / розы, герань, нарцисс <...> розы и сноп гвоздик» [там же, с. 233]. Интересным оказывается и двойное прочтение мотива побега: как самостоятельный уход из ограниченного пространства (из тела — в пейзаж без рамы) и как молодой стебель растения. Очевидно, что оба значения в контексте стихотворения становятся сближенными, связывая мотивы движения, распространения в пространстве, свободы и развития. Всё это может быть осуществлено через разрушение целостности плоти: кровь из раны. Такое развитие сюжета характерно для «Горения», а также и для мифопоэтической модели рождественского текста, основу которого составляет путь жизни Христа, смерть которого стала одновременно новым рождением.

Смерть сознания героя во время танца, представленная как апокалиптический взрыв в мозгу, в «Испанской танцовщице» происходит параллельно с перифразом-определением танца — «рассказ светила» [4, с. 229]. Образ светила отсылает к стихотворению «Я был только тем, чего», которое является своеобразной парой-«двойчаткой» (по терминологии О. Э. Мандельштама [9, с. 252]) к «Горению, где светило не заявлено эксплицитно, но возникает имплицитно в интертексте «Божественной комедии» Данте. Так, шестая и седьмая строфы «Я был только тем, чего» развивают космогоническую часть сюжета творения и бытования мира, которому в «Горении» соответствует апокалиптическая часть. Их синтез представлен в содержании рассказа-танца героини «Испанской танцовщицы»: «о том, что было, / чего не станет» [4, с. 229]. Онтологический мотив существования как мира, так и человека в нём является ведущим как для «Я был только тем, чего» и «Горения», так и для «Испанской танцовщицы». При этом, как во всех трёх произведениях разрешается основное событие сверхтекстового единства о познании — прохождение героем инициатических испытаний, чаще всего в любви и умирание в прежнем качестве для возрождения в новом статусе, что соотносится уже с рождественским контекстом.

Космогоническо-апокалиптический сюжет и ряд онтологических мотивов бытия и существования продолжают уже отмеченную связь «Испанской танцовщицы» со стихотворением «Silentium» Мандельштама. В двенадцатой

строфе «Испанской танцовщицы» при описании платья героини возникают мотивы пены, чьё волнообразное движение соотносится с мотивами созидания и разрушения: «оборок пена: / её кружение / одновременно / её крушение» [4, с. 230]. Возникающая отсылка к богине любви Афродиты и её возвращению в первоначальный статус поддерживается и в следующей тринадцатой строфе «Испанской танцовщицы», где отрицается эротический мотив физического сближения: «свободней плоти / и чужд объятья» [там же, с. 230]. Эта проблематика возникает и в «Горении», где со- и противопоставлены страсть менады и целомудренность Назаря, а в «Я был только тем, чего» эротический мотив получает сакральный статус. Подобное развитие лирического сюжета происходит и в «Испанской танцовщице», где, начиная с четырнадцатой строфы, усиливается связь стихотворения с уже указанными произведениями в сверхтекстовом единстве Бродского о познании.

Так, в четырнадцатой строфе появляется образ мироздания, не удерживающего ткань («мирозданье / ткань не удержит / от разрастанья» [там же, с. 230]). В контексте сверхтекстового единства образ творящегося мироздания возникает в стихотворении «Я был только тем, чего»: «так творятся миры» [4, с. 42], а образ разрушающегося — в «Горении»: «так рушатся корпуса» [там же, с. 31]. Интересно, что, если в «Горении» разрушению подвергается корпус, т. е. тело (от лат. *corpus* «тело, туловище; единое целое»), то в «Испанской танцовщице» риску не разрушиться, но разрастись подвергается ткань. С одной стороны, как и в «Горении» возникает мотив нарушенной целостности, потери единства, с другой же стороны, исходная ткань, выходя за пределы своего первоначального объёма, не исчезает и уменьшается, а наоборот, «разрастается», т. е. увеличивается. Использование в «Испанской танцовщице» мотива ткани оказывается значимым в контексте сверхтекстового единства, где одним из важных событий инициатического характера в процессе познания становится обретение творческой способности и поэтического голоса. В «Испанской танцовщице» женский танец, воздействующий на лирического субъекта, в какой-то момент становится аналогичен творческому процессу в его космогоническом масштабе и всеохватной амбивалентности. Отсюда возникают мотивы мускула и ткани, с одной стороны, для танцовщицы характеризующие внешнее и внутреннее, с другой стороны, в контексте сверхтекстового единства и рассматриваемых стихотворений связанные с лирическим героем и обретением им себя (творение возлюбленной в «Я был только тем, чего» частей тела и пробуждение творческой способности к созданию текста, т. е. «ткани»).

Связи с любовным и эротическим сюжетом разрушения-воссоздания героя «Горения» возлюбленной в «Испанской танцовщице» усиливается в пятнадцатой строфе, где помимо всполохов, отсылающих к огню, возникает мотив шелков («О, этот сполох / шелков» [4, с. 230]). В «Горении» рвущиеся шелка («Так рвутся, треща, шелка» [там же, с. 30]) предшествовали в синтаксическом параллелизме строфа с апокалиптическими мотивами космического преобразования мира и одновременно разрушением тела-корпуса («Так рушатся корпуса» [там же, с. 31]).

Как и в «Горении», мотив шелков вводит эротический сюжет, причём, как и в «Горении», в «Испанской танцовщице» физическое сближение с героиней

предполагает не только тотальный распад-разрушение, но и возможность спасения, что задаётся мотивом спуска на парашюте («По сути — / спуск бёдер голых / на парашюте» [4, с. 230]). Так, в пятнадцатой строфе «Испанской танцовщице» в хронотопической модели сюжета возникает мотив движения по вертикале сверху вниз, содержащий в себе мотив спасения. Такая модель соответствует рождественскому сюжету, чьё главное прецедентное событие — пришествие Христа на землю — аналогично по семантике и символике. В частности, в «25. XII. 1993» подобное движение в пространстве осуществляют чудеса, которые тяготееют к земле.

Контекст второй строфы этого рождественского стихотворения в «Испанской танцовщице» актуализируется в начале шестнадцатой строфы повторением маркированного «зане»: «Зане не тщится, / чтобы был потушен» [4, с. 230]. Пожар, возникающий в этой строфе, — это и пожар «Горения», связанный с эротическим сюжетом разрушения, и огонь рождественского возрождения. Отсюда — концентрация мотивов и любовно-эротического, и рождественского сюжета в финальных строфах «Испанской танцовщицы», где представлена, по существу, концентрация главного события инициатического пути познания лирического героя в сверхтекстовом единстве: смерть в прежнем состоянии и возрождение в новом, преображённом.

Первый стих семнадцатой строфы вводит «Испанскую танцовщицу» в контекст «двойчатки» «Горения» и «Я был только тем, чего»: «Так рвутся, треща, шелка», «Так рушатся корпуса» [4, с. 31] — «Так творятся миры», «Так, бросаем то в жар» [там же, с. 42] — «так рвется пламя» [там же, с. 231]. Очевидно, что в каждом случае с помощью «так» вводится по аналогии картина космогоническо-апокалиптической символики, чьё появление мотивировано преображением лирического героя в ходе контакта, прямого или опосредованного с героиней-возлюбленной. При этом происходит не просто нарастание амбивалентных мотивов с инвариантным значением жизни-смерти, но и их диалектическое осмысление: возникновение виденья Рая и вырастающее пламя, творящее небесный престол, возможно только после того, как будет сгублена лучина, т. е. исходная материя, первооснова.

Очевидно, что, начиная с семнадцатой строфы, в «Испанской танцовщице» актуализируется также связь с итальянским текстом сверхтекстового единства о познании. Мотив тяготенья продолжает контекстуальную связь стихотворения с рождественским «25. XII. 1993» («факт тяготенья» [4, с. 231] — «к земле тяготеея» [5, с. 16]), а образ Рая с имплицитным интертекстом «Божественной комедии» в «Я был только тем, чего». Космогонические образы и мотивы моделируемой вселенной продолжают характеризоваться акцентированной амбивалентностью: в финальной строфе возникает как образ небесного престола и, соответственно, мотив абсолютного верха, так и образ бездны (абсолютного низа).

Характерно, что такая амбивалентность оказывается следствием основного лирического события «Испанской танцовщицы»: влияния женского танца на воспринимающего субъекта и в конечном счёте на миропорядок, что отражается в мотиве изменения цвета небесного престола («престол небесный / одеть в багрянец» [4, с. 231]). Пламя-горение сначала достигло мозга лири-

ческого героя, а затем и высших небесных сфер. Как известно, в библейской традиции изображение небесного престола связывается как с зелено-синей цветовой гаммой, когда речь идет о месте пребывания бога (например, в видении пророка Исаяи), так и с цветовыми характеристиками огня или пламени, когда возникают апокалиптические картины Страшного суда (в книге пророка Даниила). При этом в стихотворении у апокалиптического мотива снимается разрушительная потенция, которая заменяется, напротив, скорее созидательной, связанной с семантикой и коннотациями глагола «одеть».

Интертекстуально на имплицитном уровне возникает отсылка к хрестоматийному пушкинскому стихотворению «Осень», за счёт которой в финале «Испанской танцовщицы» появляется мотив творчества. Очевидно, что в результате пройденного инициатического испытания танцем герой, испытавший взрыв в мозгу, получает дар поэтического слова. Он приобретает способности, аналогичные героини, и если её танец сближает бездну и Рай, то его слово, подобно пушкинскому, способно одеть престол в багрянец, т. е. придать отвлечённым идеям словесное оформление. Отсюда значимость мотивов ткани-текста в стихотворении, отнесённых как к героине (платье танцовщицы), так и к герою. Характерным оказывается и невыраженная эксплицитно форма присутствия лирического субъекта, что выделяет «Испанскую танцовщицу» из ряда рассматриваемых стихотворений сверхтекстового единства. Эта особенность определяется особенной формой присутствия лирического героя в мире, где главным событием оказывается видение им танца. Возникает своего рода «причастная венаходимость», когда всё изображаемое дано в фокусе воспринимаемого сознания и одновременно в его неразрывном слиянии с происходящим при сохранении собственного статуса: «продуктивность события заключается не в слиянности всех воедино, но в напряжении своей венаходимости и неслиянности» [1, с. 79].

Таким образом, можно говорить о том, что в развитии метасюжета сверхтекстового единства Бродского о познании «Испанская танцовщица» занимает особое место: являясь частью, это произведение концентрированно воплощает содержательные и поэтологические особенности целого, что сближает его с такими стихотворениями, как «Я был только тем, чего», «Горение» и «25. XII. 1993».

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев: «Next». 1994. 384 с.
2. Бурая М. А., Богданова О. В. Сверхтекстовое единство рождественского, итальянского и любовного претекстов в стихотворении «Я был только тем, чего» И. Бродского // Верхневолжский филологический вестник. 2022. № 2(29). С. 17–27.
3. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд. 1992. Т. I. 479 с.
4. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд. 1994. Т. III. 448 с.

5. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Т. IV. 336 с.
6. Клименко А. Д. Поэтическое наследие И. А. Бродского: история публикации и проблемы текстологии. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2017. 355 с.
7. Кутьева М. В. Испания и Россия: диалог культур в свете современной цивилизационной парадигмы: сборник материалов междунар. научно-практич. интернет-конференции. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011. 8 с.
8. Мандельштам О. Э. Полное собр. соч. и писем в 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
9. Мандельштам Н. Я. Комментарии к стихам 1930–1937 годов // Жизнь и творчество Мандельштама. М., 1990. 252 с.
10. Панн Л. Бродский и Цветаева: «Испанская танцовщица» и «Новогоднее» // Интерпоэзия. 2015. № 2. URL: <https://interpoezia.org/content/brodskij-i-cvetaeva-ispanskaya-tancovshhica-i-novogodnee/>
11. Панн Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: «Испанская танцовщица» Рильке и Бродского // Новая Юность. 2001. № 3. С. 65–68.
12. Степанов А. Г. О ритмических контекстах «Испанской танцовщицы» // Степанов А. Г. Что слышит поэт? Бродский и поэтика переключек. М.: ЯСК, 2022. С. 222–240.
13. Buraia M., Bogdanova O., Azarenkov A., Vlasova E. The poem «I was only what» as the semantic centre of Brodsky's supertextual unity // Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research. 2022. Т. 12. № 1. P. 38–44.