



**Вячеслав СУХАНОВ**

**Лирический герой как граница мира  
в поэзии И. Бродского 1960-х годов  
(«Я обнял эти плечи и взглянул...»)\***

Имманентная интерпретация поэтического текста — часть современного стиховедческого анализа (Ю. М. Лотман, Б. О. Корман, М. Л. Гаспаров), помогающая реконструировать картину мира одного, «тут» и «сейчас» присутствующего стихотворения и в этом отношении раскрывающая смыслы его уникальной художественной реальности наиболее репрезентативно. Такое прочтение поэзии И. Бродского оформилось и как одно из направлений исследования его поэтического мира\*\*. Стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» имеет точную датировку, что не совсем характерно для поэта и говорит об особом отношении к нему автора\*\*\*.

Я обнял эти плечи и взглянул  
на то, что оказалось за спиною,  
и увидел, что выдвинутый стул  
сливался с освещенною стеною.  
Был в лампочке повышенный накал,  
невыгодный для мебели истертой,  
и потому диван в углу сверкал  
коричневою кожей, словно желтой.  
Стол пустовал, поблескивал паркет,  
темнела печка, в раме запыленной

---

\* Впервые: *Суханов В. А. Принципы создания художественной реальности в поэзии И. Бродского 1960-х гг. («Я обнял эти плечи...»)* // Вестник Томского госпед. ун-та, 2004. Вып. 3. Серия: Гуманитарные науки (Филология). Печатается в новой редакции.

\*\* Как работает стихотворение Бродского: сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2002.

\*\*\* Здесь и далее сноски на стихотворение И. Бродского даются по изд.: Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. / Сост. Г. Ф. Комаров. СПб., Пушкинский фонд, 1997–2000. Т. 1. С. 147.

застыл пейзаж, и лишь один буфет  
казался мне тогда одушевленным.  
Но мотылек по комнате кружил,  
и он мой взгляд с недвижимости сдвинул.  
И если призрак здесь когда-то жил,  
то он покинул этот дом. Покинул.

2-II-62

Сразу обращает на себя внимание организация фонетического уровня, в котором основными становятся аллитерации на «л», «с» и «т». Звук «л» в глагольном ряду повторяется 19 раз, а в целом стихотворения — 34 раза, звук «т» в стихотворении повторяется 25 раз, а «с» — 20: «**Сту Л** / **СливаЛ**Ся **С** оСвещенно**С**Теною», «**СтОЛ** пу**Ст**ова**Л**, поб**Л**еСкива**Л** парк**Е**т / **Т**ем**н**Е**л**а п**Е**чка». Одновременно с этим основными ударными становятся гласные «о» и «а». Из 48 ударных слогов фонема «о» оказывается ударной 14 раз, а фонема «а» — 15. На фоне остальных ударных фонем (е — 7, у — 3, и — 8, ы — 6) доминирование фонем заднего ряда очевидно. В рифме фонема «о» встречается 6 раз: спиною, стеною, истертой, желтой, запыленной, одушевленным. Ассонансы на «е» («поб**л**Ескивал парк**Е**т // т**Е**м**н**Е**л**а п**Е**чка» — 4 ударных «е») и на «о» («к**О**жей сл**О**в**н**О ж[**О**]лт**О**й» 3 — ударных «о») в совокупности с аллитерациями и глагольным рядом стихотворения, в котором все 16 глаголов использованы в прошедшем времени, рождают ощущение завершенности изображенной ситуации, поставленной точки, смерти («Покинул») и создают эффект переживаемого настоящего (момент объятия) как прошлого.

На передачу этого эффекта ориентирован и стилистический уровень стихотворения.

Общее количество предложений — 6. Из них 3 приходится на последнее четвертое четверостишие, в то время как каждое из трех предыдущих представляет собой одно предложение. Первое предложение — сложноподчиненное с двумя придаточными изъяснительными. Второе предложение — сложносочиненное и осложнено определительным и сравнительным оборотами. Третье — сложное предложение с разными видами связи: бессоюзной и сочинительной. Четвертое — сложносочиненное. Пятое — сложноподчиненное с придаточным условным. Шестое — простое, неполное. Таким образом, по мере развития лирического сюжета обнаруживается стремление к резкому упрощению синтаксических конструкций. Такой синтаксический «слом» становится знаком завершения прежней сложности и обретения предельной ясности о случившемся, чему и служит переход от предпоследнего

сложноподчиненного к последнему простому, неполному предложению: «И если призрак здесь когда-то жил, / то он покинул этот дом. Покинул».

Изображаемое в лирической ситуации первое действие («Я обнял...») намеренно «затемняет» характер ситуации (встреча или расставание?), поскольку только развитие лирического сюжета в своем целом отвечает на этот вопрос. Принципиально важно, что объятие как жест соединения в дискурсе высказывания сразу компенсируется отчуждающим «эти плечи», дистанцирующим субъект лирического переживания от самого объекта переживания, о котором больше ничего не сообщается. Одновременно с этим переживания субъекта отчуждены и от самого внутренне переживаемого чувства, они направлены вовне — «взглянул», что переключает субъект («Я») на переживание ситуации вовне. Это подчеркивается одновременностью нескольких действий, выраженной повторяющимся соединительным союзом «и»: «...обнял ... и взглянул ... и увидел» и направленной на переживание пространства и предметов, вошедших вместе с этим пространством в кругозор лирического сознания.

Таким образом, в самой лирической ситуации снимается претензия субъекта высказывания на внешнюю активность «говoreния», за ним остается только право скриптора, фиксирующего увиденное во внутренней речи, субъективность оценок уступает место объективному «действию», «говорению» самих вещей. «Объективный ход вещей», их состояние, замещающее состояние субъекта, рождает иллюзию последней достоверности, сути самой ситуации\*. Исследователи по-разному объясняют особенность такой позиции. В. С. Баевский связывает ее с ориентацией И. Бродского на поэтику И. Анненского\*\*, И. И. Плеханова — с теорией деперсонализации лирики Т. Элиота\*\*\*. Представляется, что эта особая позиция героя в поэзии И. Бродского отражает его ориен-

\* Установка на беспристрастность и отстраненность лирики И. Бродского отмечена многими исследователями. См.: *Ерофеев В.* Поэта далеко заводит речь...» И. Бродский: свобода и одиночество // *Иностранная литература.* 1988. № 9. С. 226–231; *Шайтанов И.* Предисловие к знакомству // *Лит. обозрение.* 1988. № 8. С. 55; *Баткин Л. М.* Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях Иосифа Бродского. М., 1997. С. 38; и др.

\*\* *Баевский В. С.* История русской поэзии: 1730–1980 гг. Компендиум. Изд. 2-е, испр. и доп. Смоленск: Русич, 1994. С. 274.

\*\*\* *Плеханова И. И.* Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Под знаком бесконечности: эстетика метафизической свободы против трагической реальности. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 2001. Ч. 2. С. 11.

тацию на деконцептуализацию практического опыта, «положения дел» Л. Витгенштейна\*.

Это делает актуальной интерпретацию субъектов действия стихотворения. В стихотворении две группы субъектов действия, противопоставленных друг другу по принципу живое / вещное\*\*. Живыми являются два субъекта (Я и мотылек), действия субъектов максимально редуцированы: Я — 3 действия (обнял, взглянул, увидел), мотылек — 2 (кружил, сдвинул). Если мотылек принадлежит изображаемому миру («по комнате кружил»), то второй субъект, «Я», изъят из него. Существенно, что Я как субъект представляет собой «голос, который хранит молчание» (Ж. Деррида), говорение как действие этого субъекта не обозначено в дискурсе стихотворения. Мы сталкиваемся с ситуацией невозможности описания самого себя, не со смертью субъекта, но с его предельной редукцией до действия («обнял») и глаза («взглянул», «увидал»). Эта редукция и не присутствие в мире обозначает отсутствие субъекта в изображаемом, он превращен из «Я» как части мира, пребывающей в нем наряду с вещами, в «Я» как границу.

Являясь границей, «Я» становится точкой, в которой пересекаются метафизика мира, видение того, что не доступно другим, что у них «за спиной», и его физика, материя вещей, «положение дел». «Я» как граница не может быть описано ни изнутри, ни извне, но о том, что «Я» существует как граница, показывает ее наличие, что подтверждает мое зрительное поле, то, что вижу, и мой язык. Язык как граница моего «Я» нужен не для того, чтобы говорить о «Я», а для того, чтобы показывать меня как границу. О мире нельзя сказать, но его можно показать. Таким образом, можно говорить о своеобразном солипсизме И. Бродского, отличающегося от обычного, сводящего мир к совокупности личных представлений, безличностью «Я»\*\*\*.

---

\* *Витгенштейн Л.* 1) *Логико-философский трактат.* М.: Иностранная литература, 1958. 5.64; 2) *Дневники 1914–1916.* Томск: Водолей, 1998. С. 108.

\*\* *Лотман Ю. М.* Между вещью и пустотой: (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Урания») // *Лотман Ю. М. Избранные статьи:* в 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 292–295.

\*\*\* «<...>... На протяжении человеческой жизни на вас действуют две силы, две гравитации — одна тянет к земле, к друзьям, к дому; и другая, которая как бы вытаскивает во вне. <...> Рано или поздно наступает момент, когда на вас земное притяжение перестает действовать, когда вы оказываетесь во власти тяготения во вне, и тогда уже вернуться никак не возможно <...> отстранение от самого себя <...>... Что называется self-defence, самозащита <...> вы отключаетесь от самого себя <...> кроме того, еще христианская тенденция прощать, понимать — когда

При таком дистанцированном изображении принципиальное значение приобретает как пространственная позиция субъекта высказывания, определяющая его кругозор, так и то, как увидены им предметы, поскольку в этом и проявляется внутренняя ценностная позиция сознания, его субъективная оценка. С одной стороны, это сознание претендует на исчерпанность видения, поскольку в его кругозор входят все вещи в комнате, это сознание, собственно, исчерпывается этим видением вещей. Такой обзор возможен только в том случае, если субъект речи находится в такой пространственной точке, из которой возможен обзор всей комнаты. Такой точкой может быть либо угол комнаты, либо порог. Невозможность размещения в углу комнаты подчеркивается заполненностью этого локуса предметом («диван в углу сверкал»), а с другой стороны, угол комнаты не соответствует ситуации встречи или расставания. Нахождение в дверях, напротив, означает одну из этих двух возможных ситуаций, а с учетом обзора комнаты становится очевидным, что субъект речи стоит спиной к выходу, что возможно как при встрече, так и при расставании. Единство речи организовано этим единством взгляда и кругозора говорящего, который не перемещается из горизонтальной плоскости в вертикальную, перед нами нет обзора, дано одномоментное видение всего пространства комнаты и всех вещей сразу как рядоположенных. Это своеобразная ментальная фотография на память, кадрирование реальности по принципу кинематографического видения, истолкованного А. Бергсоном.

Наряду с живыми субъектами в стихотворении самостоятельно действуют вещи: стул сливался, был накал, диван сверкал, стол пустовал, паркет поблескивал, темнела печка, пейзаж застыл. Вещи и каждая «говорит» сама за себя, но они и тождественны, подтверждают одно и то же в том, что выражают, поскольку их тождественность порождена единством меня как границы мира. Таким образом, в стихотворении вещи образуют особый тип высказывания, своего рода предложение, из которого только и становится понятным окончательный смысл всей ситуации.

Дополнительным подтверждением этого на фонетическом уровне становится и анаграмма как способ формально-семантической организации текста, воспроизведение ключевых в смысловом отношении слов: СТОЛ (12 раз), ПОЛ (12 раз) как центральных пространственных образов стихотворения.

---

она накладывается на механизм самоотстранения, тогда наступает такая минута, когда вам с людьми не то, что нечего делать, но вы на них смотрите не так, как они на вас...» (*Бродский И.* Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2000. С. 476–477).

Я Обнял эти Плечи и взглянул (пол)  
 на ТО, что ОказАЛОСь ЗА СПинОю, (стол, пол)  
 и увиДАЛ, что выдвинуТый СтуЛ (стол)  
 СЛивАЛСя С Освеще [О] ннОю СтенОю. (стол)  
 БыЛ в ЛАМПОчке ПОВыШенный накаЛ, (пол, пол)  
 невыгОдный дЛя мебеЛи иСТеРТОй, (стол)  
 и ПОТОму диван в угЛУ СвеРКАЛ (стол, пол)  
 кОРичневОю кОжей, СЛОВНО ж [О]ЛТОй. (стол)  
 СТОЛ ПУСТОВАЛ, ПоблескиВАЛ Паркет, (стол, стол, стол, пол)  
 ТемнеЛа Печка, в РАме заПыл [О] ннОй (пол)  
 заСТыл Пейзаж, и Лишь Один буфеТ (стол, пол)  
 казаЛся мне ТОгда ОдуШевЛ [О] нным.  
 Но МОТылек ПО комнаТе кРужил, (пол)  
 и Он мОй взгляД с недвижимОсти СдвинуЛ. (стол)  
 И еСЛи ПризРак здесь коГда-ТО жиЛ, (стол, пол)  
 ТО Он ПОкинул эТОТ дом. ПОкинул. (пол, пол)

Анаграммируемые — СТОЛ, ПОЛ — рассредоточены по всему тексту не только в виде отдельных звуков (букв) и слогов, но и целых слов (девятый и шестнадцатый стихи). Принадлежат к метатекстовым явлениям, анаграмма осуществляет глобальную связность текста, починая его не формальной, но семантической стороне. Чередование двух центральных пространственных образов, во-первых, восполняет отсутствие заглавия, поскольку анаграмма в этом случае занимает свободную сильную позицию текста. При этом характеристики анаграммируемых слов переносятся на весь текст: пустота («стол пустовал») и холод («поблескивал паркет»), поэтому семантическое заглавие-анаграмма этого стихотворения — СТОЛ — ПОЛ или ПУСТОТА — ХОЛОД. Вместе с этим многократное повторение переводит эти образы из ряда бытовых предметов в символы. ПОЛ — символ основания бытия, поскольку все в бытии на что-то опирается, поэтому стальная металлическая холодность основы бытия («поблескивал») не приемлется героем и определяет его уход. СТОЛ — символ средоточия, центра бытия: за столом едят, работают, общаются, т. е. соединяются с Другими. Пустота характеризует дыру в бытии, но не «дыру в пустоте» (Ю. М. Лотман), это провал, отсутствие центра и ощущение онтологической невозможности какого-либо соединения с бытием, т. е. Ничто. Отсюда устанавливается окончательное истолкование заглавия-анаграммы как единого целого: СТОЛ — ПОЛ / ПУСТОТА — ХОЛОД / ПУСТОЕ БЫТИЕ / НИЧТО.

Во-вторых, анаграмма внутренне интерпретирует текст, поэтому можно рассматривать анализируемый текст как текст с само-описанием. В-третьих, позволяет понять особенности пространственной модели, характеризующей особое «широкоформатное»

зрение субъекта и два плана пространства. Первый план составляют пол (паркет) и стол. Второй план — все остальные предметы. Предметы второго плана видятся только через предметы первого плана, которые все время удерживаются в поле зрения и выступают и своеобразной призмой, и последней видимостью устойчивости бытия. Обнаруживая вещи в пространстве и пространство в вещах (комната), субъект внутренне переживает их только в двух пространственных образах, анаграммируемых в тексте.

Пространственное состояние вещей складывается не только из функции (предназначения) вещи, из ее положение в пространстве, но ее цвета и характера освещенности, что позволяет говорить о пространстве, свете и цвете как главных действующих лицах этого стихотворения\*. Это единство всех трех составляющих предметного состояния обнаруживается в неразложимости ряда пространственных, световых и цветовых образов: «выдвинутый стул / сливался с освещенною стеною», «Был в лампочке повышенный накал, / невыгодный для мебели истертой, / и потому диван в углу сверкал / коричневою кожей, словно желтой», «поблескивал паркет, / темнела печка». Таким образом, художественная реальность стихотворения складывается из одновременного чередования и наложения друг на друга трех рядов: пространственных, цвето- и светообозначений, из совокупности которых и формируется представление о состоянии, переживаемом субъектом речи и сути изображенной в сюжете ситуации.

Первым в кругозор героя попадает «выдвинутый стул». Он пространственно отделен от стены и тем самым заполняет в пространстве комнаты некое место, стул присутствует в пространстве, бытийствует, но одновременно и не существует, поскольку увиден лирическим сознанием благодаря эффекту, порождаемому светом лампочки, как отсутствующий, слившийся, растворившийся в освещенной стене.

Этот образ сменяет образ света как накала в лампочке. Характеристика состояния лампочки («повышенный накал») передает три значения. Первое образует антитезу с внешней беспристрастностью рассказа, косвенно характеризуя подлинное состояние лирического героя. Второе — передает новый характер освещения, «невыгодный для мебели истертой». Это значение соотносится с обретаемым в момент объятия новым взглядом на привычный мир лирического сознания, при котором «диван в углу сверкал / коричневою кожей, словно желтой». Открывается знание, прежде не доступное субъекту переживания: коричневый диван становится

---

\* Об экзистенциальном характере света в связи с категорией существования см.: *Левинас Э. Избранное. Тотальность и бесконечное. М.; СПб.: Университетская книга, 2000. С. 27–30.*

желтым, что трансформирует зрение в про-зрение. Третье значение корреспондирует с пустотой, образовавшейся в результате исчезновения стула в стене, и характеризует предстоящее отсутствие света, т. е. темноту как эквивалент пустоты, поскольку вслед за кратковременным эффектом повышенного накала лампочка перегорает. Для лирического сознания это последние мгновенья освещенного присутствия реальности перед ее погружением в небытие исчезновения и ухода, а потому особенно значимые для него.

Следующим в этот ряд включен стол: «Стол пустовал». «Пустование» стола есть его сущностная характеристика в настоящем, противопоставленная за счет использования глагола «пустовал» (не «был пустым») прошлой наполненности. Стол пустует не вообще, а именно «сейчас», в момент объятия. Его пространственная незаполненность (пустота) достраивается образами, поблескивающего паркета и темной печи, передающими определенную семантику цвето- и светообозначений: «Стол пустовал, поблескивал паркет, / темнела печка». Освещенность паркета («поблескивал паркет») не содержит прямое указание на его цвет, хотя косвенно усиливает лейтмотив желтого цвета, как известно, являющегося сложным цветовым символом с ключевыми значениями разлуки, измены, болезни. С другой стороны, аллитерация («столь пустовал, поблескивал паркет») усиливает мотив стального холода, дополняющегося темнеющей печью: «темнела печка». Темнота печи не только вводит еще одно значение пустоты как отсутствия огня, но усиливает мотив смерти как холода, отсутствия примет жизни, одной из которых и выступает огонь. Таким образом, ряды цвето- и светообозначений передают в стихотворении устойчивые значения отсутствия тепла, стального холода, граничащих с безжизненностью обозреваемого пространства.

В особой интерпретации нуждается предложение: «в раме запыленной / застыл пейзаж». Из контекста непонятно, о какой «раме» (оконной? картины?) идет речь и какой пейзаж (реальный? нарисованный?) имеется в виду. Такая двойственность в границах столь маленького — 16 строк — стихотворения представляется принципиальной, поскольку становится важнейшей пространственной характеристикой изображаемого мира (возможной его открытости / герметичности, движения / остановки, жизни / смерти). Истолковать это предложение помогает выход к светообозначению: горящая лампочка содержит указание на время настоящего, это неосвещенное время суток (вечер или ночь), при которых состояние мира за окном не видно и, следовательно, не существенно, именно поэтому оно не может войти как ценностное в кругозор переживающего сознания. Пространство комнаты не разомкнуто в иное пространство, поэтому застывший пейзаж — картина, что

вводит оппозицию прежняя жизнь — наступившая смерть, прежняя одушевленность как признак жизни — наступившая неодушевленность как признак смерти: «и лишь один буфет / казался мне тогда одушевленным». Об этом свидетельствуют ряды контекстуальных синонимов смерти: застыл, запыленный, истертый, недвижимость и контекстуальных антонимов: застыл, запыленный, истертый, недвижимость — одушевленный, жил. Таким образом, центральная антитеза стихотворения — антитеза жизни и смерти, одушевленного и неодушевленного — последовательно реализуется в развертывании мотивного ряда. В первых двух стихах его основой становятся мотивы, связанные со свето- и цветообозначением: освещенная стена, лампочка, повышенный накал, сверкал, коричневый, желтый. Во второй части стихотворения основными становятся пространственные мотивы безжизненности, пустоты и отсутствия света (темноты): пустовал, темнела, запыленной, застыл.

Рождающиеся в движении мотивов антитезы пустоты и наполненности, темноты и света, одушевленности и неодушевленности, подвижности и неподвижности достраивают центральную антитезу стихотворения — жизни и смерти, бытия, становящегося на глазах небытием. Таким образом, пространственный язык вещей вводит ряд принципиальных оппозиций: наполненности / пустоты, движения / остановки, жизни / смерти.

Об этом говорит и ритмическая организация. Стихотворение распадается на 4 четверостишия, хотя автор графически не выделяет их, что свидетельствует об установке на целостное переживание. Ей соответствует и синтаксическая организация первых трех четверостиший как отдельных предложений. Таким образом, целостность фразы поддерживается ритмически. Ритмический рисунок первых двух четверостиший одинаков, так же, как и 1, 2, 4, 5, 6 и 8 стихов (за исключением чередования мужских и женских окончаний). Переключение ритма возникает в 3 и 7 стихах, т. е. в третьем стихе первых двух четверостиший. Два последних четверостишия ритмически организованы как одно целое, и перебивка ритма возникает в последних двух стихах, что акцентирует их особое место в ритмической организации стихотворения.

Такая ритмическая организация акцентирует нуждающееся в объяснении противопоставление на семантическом уровне трех композиционных частей стихотворения, соответствующих трем стадиям сюжета, фиксирующего отношения субъекта к прошлой жизни. Первая — стадия жизненной наполненности любовью, даровавшей одушевленность существованию всем составляющим реальности (предметам, пространству, свету, цвету). Вторая стадия — стадия иллюзорного существования, жизнь с признаком

любви. Третья стадия — стадия неутопического, трезвого понимания смерти чувства, торжества Ничто, определившая необходимость ухода субъекта переживания.

Основным принципом организации художественного времени становится оппозиция мгновенности / длительности. Объятие как жест прощания кратковременно, мгновенно, но благодаря пространственной избыточности, заполняющей это мгновенье, оно обретает длительность, оказываясь разомкнутым в предстоящую жизнь «за порогом», во внетекстовый мир, что подчеркивается незавершенностью лирической ситуации: объятие не размыкается, «не кончается объятие» (Б. Пастернак), несмотря на завершенность переживания. Таким образом, особенности организации субъектного уровня, движение сюжета, особенности художественного времени и пространства позволяют через конкретную и частную ситуацию увидеть смерть любви не как частную, а как универсальную проблему, смерть любви как таковой, выступающую реализацией онтологического закона превращения бытия в небытие.

В такой ситуации возможно рождение нескольких ценностных ответов субъекта: от трагических до комических. Понять авторскую оценку позволяет глагольный ряд стихотворения. Ряд глаголов действия в первых 3-х стихах разрывается рядом глагольных форм с преобладающим значением состояния (сливался, был, сверкал, пустовал, поблескивал, темнела, застыл, казался), за которым вновь возникают глаголы действия (кружил, сдвинул, жил, покинул, покинул). Используемое количество глаголов действия равно количеству глаголов состояния — 8 против 8, что уравнивает покидаемую мертвую ценность прошлого с предстоящей ценностью внетекстового будущего. Трагедия разрыва, смерти и жизни вне любви трансформируется в драму. Направленность вовне становится формой преодоления трагедии разрыва, непереносимости боли, порожденной эгоистическим *Я*, и определяет рождение из традиционного лирического героя «Я» как границы мира, как не присутствующего. Это новое рождение, вероятно, интуитивно ощущалось и самим И. Бродским, что и определило особенности датировки как точной фиксации своего нового состояния в мире. Как показывает анализ стихотворения, многие особенности поэтики позднего И. Бродского (внимание к «линии горизонта», «уход автора») формируются уже в начале 1960-х годов, определяя устойчивость принципов создания художественной реальности в творчестве поэта.

