

К. С. Соколов
Владимир

**ДВЕ СВАЛКИ И ОДНО КЛАДБИЩЕ:
О ЛОУЭЛЛЕ, СТИВЕНСЕ
И ТРАНСФОРМАЦИИ
ЭЛЕГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ
В «AT THE CITY DUMP
IN NANTUCKET»**

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

To Stephen White

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

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

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

while some mad anemometer giddily spins its cups
like a haywire tea ceremony, and the Atlantic
is breasting grimly with its athletic
swells the darkening overcast¹.

Совпадение словесного и фотографического образов не случайно. Фотография, помещенная на обложку, была сделана и прислана Бродскому его бывшим студентом Стивенсом Уайтом², которому и посвящено датированное 1995—1996 гг. стихотворение³. Оно может быть прочитано как развитие возникающей у Бродского еще во второй половине 1960-х гг. (например, в «Открытке из города К.») серии поэтических пейзажей, отмеченных печатью распада и как бы уходящих в постисторическое время. Характерные черты этих пейзажей: руины, обломки, развалины, фрагменты статуй — знаки умершей или умирающей культуры у позднего Бродского — все чаще заменяются знаками умирающей или деградирующей жизни как таковой. Описание развалин превращается в автоописание. Городская свалка в стихотворении Бродского целиком состоит из «знаков распада» и «знаков времени», а предлог *at* в его названии делает автора если не участником, то непосредственным свидетелем того, как «бренное жадно пожирается бренным» перед лицом времени — «неумолимо вздымающегося» океана. Эта универсальная картина распада, однако, имеет точные координаты, указанные в заглавии стихотворения. Оно отсылает не столько к реальному Нантакету — сохраняющему «новоанглийский дух» островку, лежащему в 30 милях от побережья Массачусетса, — сколько к одному из хрестоматийных стихотворений Р. Лоуэлла «The Quaker Graveyard in Nantucket»⁴ из сборника «Lord Weary's Castle» (1946), удостоенного в 1947 г. Пулитцеровской премии.

Стихотворение Лоуэлла посвящено памяти Уоррена Уинслоу, двоюродного брата поэта, погибшего 3 января 1944 г. при взрыве американского эсминца «Тернер» у входа в Нью-Йоркскую бухту. Тело лейтенанта Уинслоу не было найдено, поэтому на кладбище

в Нантакете был установлен кенотаф — надгробие без захоронения. Появление кенотафа на квакерском кладбище связано не с вероисповеданием (Уинслоу не были квакерами)⁵, а с тем, что Нантакет, бывший до середины XIX в. центром китобойного промысла, в американской истории и культуре ассоциируется с морской судьбой. Именно на Нантакете начинается действие романа Г. Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит».

Элегия Лоуэлла воспроизводит и одновременно разрушает основные черты английской пасторальной элегии, восходящей к «Люсидасу» Дж. Мильтона, поводом к написанию которой также послужила безвременная смерть в море. Среди черт, указывающих на элегию Мильтона как на претекст «Квакерского кладбища», стоит отметить мотив найденного тела, расширение тематического плана стихотворения, попытку объяснить или «ответить на очевидную бессмысленность ранней гибели», использование «библейских и античных источников как моделей для собственных образов». Оба поэта прямо или косвенно обращаются к значимым для своих традиций фигурам: Лоуэлл — к Торо, Мелвиллу и самому Мильтону, Милтон — к Феоокриту, Биону и Вергилию. Оба, «вызывая *genius loci*», включают в стихотворения топонимы, но мильтоновские Гебриды, Наманку и Байону Лоуэлл заменяет массачусетскими Мадакетом, Вудс Холлом, Сайасконсетом, Нантакетом, Кейп Кодом и Мартас-Винъярдом. Так же как и «Люсидас», «Квакерское кладбище» написано в основном пятисложником, чередующимся с трехсложником. Оба стихотворения отличаются изощренной рифмовкой и почти совпадают по количеству строк: 194 — у Лоуэлла и 193 — у Мильтона⁶.

Указанными параллелями фактически исчерпывается сходство «Квакерского кладбища» со своим жанровым образцом. Если Милтон последовательно реализует элегическую модель *плач — восхваление — утешение*, то у Лоуэлла первые два элемента отсутствуют, а *утешение* (*consolatio*), роль которого выполняет VI часть элегии, разительно контрастирует с общим ее тоном и не завершает стихотворение. Трансформация элегического канона — характерная черта поэзии XX в. — отражает процесс избавления от художественных, политических, социальных и иных иллюзий. Скептицизм свидетеля мировых войн, революций, дегуманизации общества распространяется и на жанровые конвенции, превращая скорбящего в диагноста⁷ или обвинителя, а элегию — в антиэлегию⁸. В случае Лоуэлла эта общая тенденция индивидуализируется: в момент гибели Уоррена Уинслоу он отбывал годичный тюремный срок (впоследствии сокращенный до пяти месяцев) за пацифистские убеждения и уклонение от призыва в армию Соединенных Штатов. Пацифизм Лоуэлла связан с переходом в католи-

чество накануне войны. Отказ от веры предков объяснялся прежде всего эстетическими соображениями, но в годы войны становится отчетливым этическое противостояние католической и протестантской доктрин. Для Лоуэлла-католика *спасение* даруется «по делам и по вере» (Матф. 25: 31—46; Иак. 2: 14), тогда как для протестантского большинства Америки и для его родственников-кальвинистов — лишь «по вере» (Рим. 3: 28). С точки зрения поэта, немилосердные «дела» воюющего человечества лишают его милосердия Божия. Гибель эсминца «Тернер» от взрыва собственных глубинных бомб вдалеке от основного театра военных действий подтверждает эту конфессиональную логику и, казалось бы, определяет главную идею «католической» элегии Лоуэлла. Однако в яростных строках «Квакерского кладбища» не находится места католическому милосердию или личной жалости к погибшему кузену. Стихотворение, удачно названное одним из исследователей «теологическим гибридом»⁹, пропитано суровым духом пуританской строгости и нетерпимости, а в самом развитии темы проявляется родовая черта американской поэзии, которая, по мнению Д. Дэйви, связана с тем, что «американский поэт со времен Отцов Пилигримов мыслит в утопических категориях. Он убежден в том, что разыгрывает вечную драму, смысл которой, в сущности, прост и неизменен — достаточно лишь отбросить случайный исторический покров»¹⁰. «Отбрасывая покровы», Лоуэлл явно или реминисцентно цитирует «Кейп Код» Эмерсона, «Моби Дика», «Потерянный рай», Библию, греческие мифы. Тело пропавшего без вести Уоррена Уинслоу уподобляется непогребенным телам китобоев-квакеров, война — морскому промыслу, алчность благочестивых китобоев — беспощадности их поглощающего океана, их смерть — возмездие за насилие над мирозданием, гарпун капитана Ахава — копью, пронзающему распятого Христа, Христос — Ионе, три дня проведенному во чреве кита. «Вечная драма» завершается эсхатологическим описанием мира, переполненного разлагающимися китовыми внутренностями. Шестая часть стихотворения имеет название «Our Lady of Walsingham», отсылающее к «Английскому Назарету» — деревне на севере графства Норфолк, где находится храм Богородицы, ставший местом паломничества католиков. Описание пути к Богородице и заключительное утверждение («...и весь мир придет в Уолсингэм»¹¹) вполне могли бы стать умиротворяющей «католической» концовкой неистовой картины самоистребления человечества¹², но в седьмой части Лоуэлл опять возвращается к суровому стилю пуритан:

The empty winds are creaking and the oak
Splatters and splatters on the cenotaph,

The boughs are trembling and a gaff
 Bobs on the untimely stroke
 Of the greased wash exploding on a shoal-bell
 In the old mouth of the Atlantic. It's well;
 Atlantic, you are fouled with the blue sailors,
 Sea-monsters, upward angel, downward fish:
 Unmarried and corroding, spare of flesh
 Mart once of supercilious, wing'd clippers,
 Atlantic, where your bell-trap guts its spoil
 You could cut the brackish winds with a knife
 Here in Nantucket, and cast up the time
 When the Lord God formed man from the sea's slime
 And breathed into his face the breath of life,
 And blue-lung'd combers lumbered to the kill.
 The Lord survives the rainbow of His will¹³.

Образ католической святыни контрастно сменяется пустынным кладбищем, где «пустые ветры» раскачивают дуб над пустой могилой, а отдаленный звон колокола на отмели звучит погребальным звоном «в старом рту Атлантики», наполненном утонувшими матросами и морскими чудовищами¹⁴. Океан, как мясник, потрошит клиперы, но может разрезать соленые ветры Нантакета. Он вспоминает, как «Господь Бог создавал человека из морского ила / И вдыхал ему в лицо дыхание жизни», но может смыть эту жизнь обратно в океан. Последняя строка, отсылающая к радуге завета (Быт. 9: 8—17), установленного между Богом и человеком после потопа, прочитывается двояко и может означать как сохранение обещания больше не уничтожать сотворенное, так и то, что в его воле нарушить (буквально — «пережить») этот договор.

Тема «Бродский и Лоуэлл» уже освещалась в работах Д. Бетеа, А. Вайнера и Д. Ригсби¹⁵. Основное внимание в них уделяется присутствию лоуэлловских реминисценций в «Колыбельной Трескового мыса» и «Элегии для Роберта Лоуэлла» («Elegy: For Robert Lowell») Бродского. Связь «На городской свалке в Нантакете» с «Квакерским кладбищем» не столь очевидна: поиск цитат в тексте стихотворения не дает результата, но смысловой сдвиг в названии позволяет рассматривать свалку как своего рода дериват лоуэлловского кладбища. Бродский делает следующий шаг, продиктованный именно американским способом поэтического осмысления истории. Подобно Лоуэллу, обнажившему исконный смысл «вечной драмы» в заключительной части элегии, он предлагает свой вариант универсального итога: лишенный конфессиональных черт результат столкновения цивилизации с вечностью. Стихотворение Бродского символично короче седьмой части стихотворения Ло-

уэлла на одну строку. В шестнадцатой строке «Кладбища» возникает образ убивающего дыхания океана, «Свалка» также завершается образом Атлантики, навалившейся на темнеющие облака, но в варианте Бродского нет места для радуги завета. Построенный на аллюзиях, цитатах, столкновении религиозных доктрин, текст Лоуэлла у Бродского редуцируется, превращается в «декультиви-рованную» вещь, выброшенную на свалку¹⁶.

Своеобразный культурный редукционизм в целом характерен для позднего Бродского. Говоря о его последней книге, Д. Рисби отмечает, что «традиционным путям к трансцендентному» Бродский предпочитает «метод натуралиста». Натуралистический буквализм помогает «презойти саму форму элегии», которая представляется неспособной справиться со своим жанровым предназначением. Исследователь полагает, что вследствие «утраты надежды на трансцендентное» поздний Бродский вынужден выбирать между иронией и отчаянием¹⁷.

Казалось бы, в стихотворении «На городской свалке в Нантакете» выбор сделан в пользу отчаяния. Даже «бездумный первобытный алфавит» (*The reckless primordial alphabet*) не служит источником поэтической надежды для логоцентриста Бродского, но является лишь «предисловием к анархии мусора» (*constitutes a preface / to an anarchy of the refuse*). Однако поэтика этого отчаяния сложнее. Отталкивание от лоуэлловского претекста придает стихотворению Бродского черты *recusatio* (*отказа*)¹⁸, а замена «кладбища» на «свалку» отсылает к одному из образцовых примеров *recusatio* в американской поэзии XX в. — стихотворению У. Стивенса «*The Man on the Dump*» (1938)¹⁹. Причем связь «На городской свалке в Нантакете» и «Человека на свалке» декларируется уже в названии стихотворения Бродского. Значимыми оказываются не только совпадение локусов и использование сходных грамматических форм для их обозначения²⁰, но и сам принцип трансформации чужого заглавия. Аналогичный смысловой сдвиг встречается в названии стихотворения «*Einem alten Architekten in Rom*», которое является вариацией названия «*To an Old Philosopher in Rome*» Стивенса²¹.

Согласно воспоминаниям дочери Стивенса, «Человек на свалке» был написан после того, как в Хартфорде, где почти всю жизнь прожил поэт, во время Великой депрессии некий эмигрант из России построил на свалке свою лачугу, став предметом многочисленных детских историй, многие из которых начинались словами «человек на свалке»²². Однако стихотворение Стивенса лишено очевидного социального пафоса и реальный обитатель свалки в нем отсутствует. Первые четыре строки вводят иной контекст:

Day creeps down. The moon is creeping up.
 The sun is a corbeil of flowers the moon Blanche
 Places there, a bouquet. Ho-ho... The dump is full
 Of images. Days pass like papers from a press²³.

(День сползает вниз. Луна вползает вверх. / Солнце — корзина цветов, который луна Бланш / Ставит туда. Букет. Хо-хо... Свалка полна / образов. Дни проходят, как листы из печатного станка.)

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

The freshness of night has been fresh a long time.
 The freshness of morning, the blowing of day, one says
 That it puffs as Cornelius Nepos reads, it puffs
 More than, less than or it puffs like this or that.
 The green smacks in the eye, the dew in the green
 Smacks like fresh water in a can, like the sea
 On a cocoanut — how many men have copied dew
 For buttons, how many women have covered themselves
 With dew, dew dresses, stones and chains of dew, heads
 Of the floweriest flowers dewed with the dewiest dew.
 One grows to hate these things except on the dump²⁴.

(Свежесть ночи долго была свежей. / Свежесть утра, дуновение дня, кто-то говорит, / Что оно налетает, как гласит Корнелий Непот, оно налетает / Более чем, менее чем, или оно налетает, как это или то. / Зелень смакуется в глазу, роса в зеленом / Смачна, как свежая вода в жестянке, как море / на кокосах [на этикетке банки из-под кокосовой мякоти] — сколько мужчин скопировали росу / Для бутонов, сколько женщин покрыли себя / Росой, росяными платьями, драгоценными камнями и цепочками из росы, головки / Цветочнейших цветов орошены росистой росой. / Начинаешь ненавидеть все это повсюду, кроме свалки.)

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

Now, in the time of spring (azaleas, trilliums,
 Myrtle, viburnums, daffodils, blue phlox),
 Between that disgust and this, between the things
 That are on the dump (azaleas and so on)
 And those that will be (azaleas and so on),

One feels the purifying change. One rejects
The trash²⁵.

(Сейчас, весной (азалии, триллиумы, / Мирт, калина, нарциссы, голубые флоксы), / Между тем отвращением и этим, среди вещей, / которые уже на свалке (азалии и так далее), / И тех, которые будут (азалии и так далее), / Чувствуешь очистительную перемену. Отвергаешь / Хлам.)

Заканчивается этот каталог изношенных и отвергаемых образов вопрошанием о месте обитания истинного поэтического слова: «Where was it one first heard of the truth? The the»²⁶. Ответ («The the») — одна из самых загадочных строк в американской поэзии XX в. Из массы толкований выделим мнение Х. Блума, полагающего, что второй определенный артикль, заменяющий существительное, обозначает любой предмет, снова становящийся достоянием языка, и в ироническом смысле — осознание того, что в поэтическом языке нет подходящих значений для его выражения²⁷.

Утилизируя условно-романтические образы, Стивенс не только задается вопросом о соотношении поэзии и правды, но и создает сложное автометаописание традиции. Этот мотив, исторически присущий жанру элегии, дает основание для включения стихотворения «The Man on the Dump» в довольно многочисленную группу антиэлегий Стивенса, деконструирующих традиционную жанровую топику²⁸.

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

Таким образом, «Человек на свалке» Стивенса выполняет функцию добавочного кода или медиатора, определяющего отношение текста Бродского к тексту Лоуэлла. Превращение кладбища в свалку означает не возрастание вдруг проявившегося у позднего Бродского отчаяния или пресечение основной для его творчества жанровой традиции. Напротив, в таких «итоговых» ве-

шах, как «At the City Dump in Nantucket», «To My Daughter» (1994) или «Август» (1996), происходят обновление жанра элегии, ревизия ее стиля и системы образов.

¹ *Brodsky J. So Forth. New York, 1996. P. 117.* Автор выражает благодарность В. Куллэ, любезно разрешившему поместить здесь еще не опубликованный перевод этого стихотворения:

На городской свалке в Нантакете

Стивену Уайту

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

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

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

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

² Сообщено Энн Шеллберг. В сборнике «A Part of Speech» Бродский упоминает С. Уайта в числе тех, кому он благодарен за подготовку подстрочников.

³ Первый вариант был написан в 1995 г. и опубликован 4 апреля 1996 г. в «The New York Review of Books». Для публикации в «So Forth» Бродский переработал 11 из 16 строк стихотворения.

⁴ Об этом стихотворении см., в частности: *Staples H. B. Robert Lowell: The First Twenty Years. New York, 1962. P. 45—52; Mazzaro J. The Poetic Themes of Robert Lowell. Ann Arbor, 1965. P. 37—44; Perloff M. Death by Water: The Winslow Elegies of Robert Lowell // English Literary History. 1967. Vol. 34, No. 1. P. 124—130; Dolan P. Lowell's «Quaker Graveyard»: Poem and Tradition // Renaissance. 1969. Vol. 21, No. 2. P. 171—180; Fender S. What*

Really Happened to Warren Winslow? // *Journal of American Studies*. 1973. Vol. 7, No. 2. P. 187—190; *Ramazani J.* Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney. Chicago, 1994. P. 223—233.

⁵ Род Уинслоу — один из древнейших пуританских родов Америки. Дальний предок Уоррена Эдвард Уинслоу был одним из лидеров Пилигримов, прибывших в Новый Свет на «Мэйфлауэре». Он трижды исполнял обязанности губернатора Плимутской колонии.

⁶ Все отмеченные параллели подробно описаны Х. Стэйплсом: *Staples H. B.* Robert Lowell: The First Twenty Years. P. 45—47.

⁷ Классическим примером такого превращения может служить стихотворение У. Х. Одена «Памяти Зигмунда Фрейда» (1939), где о покойном докторе говорится, что «он совсем не был умен», «часто бывал не прав и временами абсурден» (*Auden W. H.* Collected Poems. New York, 1991. P. 274, 275).

⁸ Об эволюции жанра элегии в англоязычных литературах XX в. см.: *Sacks P. M.* The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats. Baltimore; London, 1987. P. 227—328; *Ramazani J.* Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney.

⁹ *Labrie R.* The Catholic Imagination in American Literature. Columbia, 1997. P. 171.

¹⁰ *Davie D.* Thomas Hardy and British Poetry. New York, 1972. P. 186.

¹¹ *Lowell R.* Collected Poems. New York, 2007. P. 17.

¹² Источником этой части стихотворения Лоуэлла послужила книга Э. И. Уоткинса «Католическое искусство и культура» (см.: *Labrie R.* The Catholic Imagination in American Literature. P. 169).

¹³ *Lowell R.* Collected Poems P. 18.

¹⁴ Образ, восходящий к мильтоновскому Дагону из I книги «Потерянного рая».

¹⁵ См.: *Bethea D. M.* Joseph Brodsky and the American Seashore Poem: Lowell, Mandelstam and Cape Cod // *Harvard Rev.* 1994. No. 6. P. 115—122; *Weiner A.* Influence As Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: A Study of His Links to Modern English-Language Poets // *Russ. Rev.* 1994. Vol. 53, No. 1. P. 45—52; *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. Westport (Connect.); London, 1999. P. 119—124.

¹⁶ Сходная мысль высказана Д. Бетеа по поводу стихотворения «To My Daughter», где также разрабатывается мотив редукции «культурного» поэтического слова, его «овеществления»: «Вместо бюстов, торсов, Овидиевых подсвечников и бесформенных обломков “руин”, ассоциирующихся с мандельштамовской *тоской по мировой культуре*, — последние рубежи мебели, частицы пыли и декультивированной “материи как таковой”» (*Bethea D. M.* «To My Daughter» (1994) // Как работает стихотворение Бродского: Из исслед. славистов на Западе. М., 2002. С. 239).

¹⁷ *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. P. 142.

¹⁸ Этим термином классическая филология обозначает стихотворение, в котором поэт явно или скрыто отказывается писать на определенную тему или придерживаться определенного стиля (The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, New Jersey, 1993. P. 1017). Риторический прием *recusatio* характерен для программных текстов, обновляющих традицию.

¹⁹ Об этом стихотворении см., например: *Bloom H.* Wallace Stevens: The Poems of Our Climate. Ithaca; London, 1980. P. 84—85, 143—149; *Longenbach J.* Wallace Stevens: The Plain Sense of Things. New York; Oxford, 1991. P. 205—207, 213—217; *Dolan J.* Refusal to Mourn: Stevens and the Self-Centered Elegy // J. of Modern Lit. 1997—1998. Vol. 21, No. 2. P. 209—222; *Lowney J.* History, Memory, and the Literary Left: Modern American Poetry, 1935—1968. Iowa City, 2006. P. 1—3, 23—29; *Holander S.* Wallace Stevens and the Realities of Poetic Language. New York; London, 2008. P. 110—128. Аналогии между «отказом» от «Большого стиля» в римской поэзии и поэтикой *recusatio* в «The Man on the Dump» рассматриваются в работе: *Davis G.* The Disavowal of the Grand (Recusatio) in Two Poems by Wallace Stevens // Pacific Coast Philology. 1982. Vol. 17, No. 1/2. P. 92—102.

²⁰ Действительно, ничто в тексте стихотворения Бродского не требует употребления предлога «на» с существительным «свалка».

²¹ О соотношении этих двух текстов см.: *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского. С. 58—60. О Бродском и Стивенсе см. нашу работу: *Соколов К. С.* Уоллес Стивенс в художественном восприятии Иосифа Бродского // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 4. С. 157—162.

²² См.: *Longenbach J.* Wallace Stevens: The Plain Sense of Things. P. 205.

²³ *Stevens W.* Collected Poems. New York, 1990. P. 201.

²⁴ Ibid. P. 202.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. P. 203.

²⁷ *Bloom H.* Wallace Stevens: The Poems of Our Climate. P. 146.

²⁸ См.: *Ramazani J.* Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney. P. 87—134. «Отказ» от поэтических конвенций, по мнению Дж. Долана, обращен против одного из ключевых текстов этой традиции — «Элегии, написанной на сельском кладбище» Дж. Грэй (см.: *Dolan J.* Refusal to Mourn: Stevens and the Self-Centered Elegy. P. 209—212, 217—222).