

И. В. Фоменко
Нью-Йорк, США

ЦИКЛ «ЧАСТЬ РЕЧИ»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Трудно найти работу о лирике И. Бродского, в которой так или иначе не упоминалась бы «Часть речи», но еще труднее назвать такую, в которой цикл был бы убедительно проинтерпретирован. Многочисленные обращения к циклу свидетельствуют об интересе и к нему, и к его особому статусу в поэзии Бродского. Отсутствие интерпретаций столь же непреложно свидетельствует о трудности ответить на главный вопрос, о чем, собственно, цикл.

Основания для этого дает прежде всего вынесенный в заглавие термин «часть речи». Понятно, что в стихах речь пойдет не о грамматических категориях, а, скорее всего, о части чьей-то или какой-то где-то произнесенной или еще не произнесенной речи. Но это значение столь широко и неопределенно, что трудно представить, о чем именно будет говорить автор.

Первая строка первого стихотворения («Ниоткуда с любовью надцатого мартабря») отсылает к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя, к датировке одной из них «*Мартобря 86 числа. Между днем и ночью*»¹. У читателя, который заметит эту аллюзию, неизбежно возникнет установка на понимание цикла как «записок сумасшедшего». В третьем стихотворении структура речевой несуразницы «я не слово о номер забыл говорю полку» не только подтвердит справедливость такой догадки, вновь отсылая к Гоголю («*Чи 34, сло, Мц гдао, чивдвѣѢ 349*»²), но может внести серьезное уточнение в предпонимание. Аллюзия именно на последнюю гоголевскую «записку» может значить, что уже в третьем стихотворении Бродский достигает, как писал он о Цветаевой, «прав[ого], т.е. верхне[го] угл[а] октавы... “верхнего до”» (5, 148). Иными словами, то, чем заканчивал Гоголь, для него лишь начало.

С одной стороны, такое предпонимание подтверждается: отдельные стихотворения не объединены общей темой, видимой логикой и даже не нумерованы. Это создает ощущение спонтанности и фрагментарности речи. Кроме того, по свидетельству В. Полухиной, Бродский говорил, что «Часть речи» — это записки сумасшедшего и что он убирал оттуда стихотворения, которые не отвечали этому. С другой стороны, в отличие от Поприщина у лирического героя «Части речи» нет никакой мании.

В результате возникает странная ситуация: автор отсылает к Гоголю, а текст упрямо не вписывается в такое понимание.

Возможна другая установка. Аллюзии на «Записки сумасшедшего» — это отсылка не к конкретному тексту и даже не к Гоголю, а к теме сумасшествия в русской литературе, традиции, заложенной Грибоедовым и позже поддержанной Толстым (рассказ «Записки сумасшедшего»), к ситуации, когда «жестокий, зверский, оправдываемый людьми небратский склад жизни — неизбежно приводит к признанию сумасшедшим себя или всего мира»³.

Для такого прочтения «Часть речи» тоже и дает, и не дает оснований. С одной стороны, это художественный мир, в котором неразличимы причины и следствия, сомнительны доказательства:

Потому что каблук оставляет следы — зима.
В деревянных вещах замерзая в поле,
по проходим себя узнают дома.

(3, 129)

С другой — никто не обвиняет ни мир за то, что он «жесток и зверский», ни людей, оправдывающих «небратский склад жизни».

Та же непроясненность и на уровне речи. С одной стороны, в цикле много

— непонятных словосочетаний: «...в гортани... все отчетливей раздается снег» (3, 126);

— темных речений: «я не слово о номер забыл говорю полку, / но кайсацкое имя язык во рту / шевелит в ночи, как ярлык в Орду» (3, 127);

— нарушенной внутренней логики микрообразов: «...осень в стекле внизу / узнает по лицу слезу» (3, 127);

— странной арифметики: «я любил тебя больше, чем ангелов и самого, / и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих» (3, 125); «сумма мелких слагаемых при перемене мест / неузнаваемее нуля» (3, 138);

— не менее странных утверждений: «настоящий конец войны... крылатый полет... пули, / уносящей жизни на Юг в июле» (3, 133) (почему конец войны — это полет пули? почему именно в июле она уносит жизни и именно на Юг? какое отношение это имеет к Мюнхену (послетекстовый топоним. — *И. Ф.*), о котором, вероятно, написано стихотворение?).

Всё это осложняется строчными переносами:

Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
оттиском «доброй ночи» уст
не имевших сказать кому.

(3, 128)

С другой стороны, трудно сказать, что считать «странным» и «непонятым» после В. Хлебникова, А. Блока, М. Цветаевой и вообще поэзии XX в.

Конечно, для того чтобы прояснить темные места, можно логизировать отдельные фрагменты. Например, в стихе «я не слово о номер забыл говорю полку» можно соединить «*слово о*» не с находящимся рядом («*номер*»), а с далеко стоящим «*полку*» — и тогда восстанавливается фрагмент фразы: «Слово о полку [Игоре-ве]...»⁴. Но в этом случае на фоне полученного синтаксически нормативного фрагмента отчетливо выявляются только особенности авторского синтаксиса. Смысл, к сожалению, не проясняется, во-первых, потому, что объектом анализа становится не поэтический текст автора, а прозаизированная версия интерпретатора; во-вторых, логизации поддаются только отдельные фрагменты предложения. Всё предложение невозможно логизировать прежде всего потому, что оно, скорее всего, воссоздает речь теряющего сознание («глаза закатывающего к потолку») лирического героя:

И, глаза закатывая к потолку,
я не слово о номер забыл говорю полку,
но кайсацкое имя язык во рту
шевелит в ночи, как ярлык в Орду.

(3, 127)

Здесь без видимых связей соединяются какое-то «слово» (то ли «забытое» и отсылающее к мандельштамовскому «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», то ли осколок «Слова о полку...») с каким-то «номером» (полка?), и все это почему-то противопоставлено чьему-то (или какому-то) «кайсацкому имени», отсылающему к державинской «Фелице» («Богородица / Киргиз-Кайсацкия орды!»⁵) и соотнесено с ярлыком на княжение, обернувшимся пропуском (ярлык — не пропуск в Орду, а грамота на княжение, которая выдавалась в Орде).

Бессвязность бредовой речи вряд ли случайность: цикл четко вписывается в литературную традицию, на которую указал сам автор. Поэтому вполне возможно, что аллюзии отсылают не к отдельному автору или тексту, не к традиции сумасшествия, а к ситуации, когда «абсурд в грамматике» есть единственная возмож-

ность самой речью воплотить безумство мира и/или «запредельность» состояния. Если это так, то у Бродского были предшественники, к которым он относился с неподдельным уважением.

Прежде всего, М. Цветаева, у которой, настаивал Бродский, «технические достижения продиктованы не формальными поисками, но являются побочным — то есть естественным — продуктом речи, для которой важнее всего ее предмет» (5, 146). А главный ее предмет — «нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира».

Это... не реакция революционера или прогрессиста, требующих перемен к лучшему, и не консерватизм или снобизм аристократа, помнящего лучшие дни. На уровне содержания речь шла о трагичности существования вообще, вне зависимости от временного контекста» (5, 152).

Затем А. Платонов, в «Котловане» которого «наличие абсурда в грамматике свидетельствует не о частной трагедии, но о человеческой расе в целом» (7, 72). Рядом с Платоновым — его «единственный реальный сосед по языку... Николай Заболоцкий периода “Столбцов”» (7, 73)⁶.

Платонов и Заболоцкий равноценны для Бродского, скорее всего, потому, что независимо от индивидуальной системы ценностей искали и находили возможность описать свои представления об абсурдности мира адекватной абсурдной грамматикой. Если Цветаева писала «о трагичности существования» вообще, Заболоцкий и Платонов — о «человеческой расе в целом», то Бродский в «Части речи» показал трагизм существования отдельного человека. Отсюда сюрреализм как «форма философского бешенства, продукт психологии тупика» (7, 73).

Отсюда и композиция цикла, организованная не логическими структурами (например, «сюжетом»), а принципом свободных вариаций (неважно, сознательно это сделано автором или нет).

(1). Первое стихотворение играет роль вступления (интродукции):

— автор предупреждает об абсурдной грамматике, воплощающей абсурд жизни («Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря»);

— намечает контуры «жанра»: это не только письма к несуществующему или условному адресату⁷, но и письма, которые некому отправлять, «записки самому себе», где можно о чем-то не говорить («как не сказано ниже по крайней мере»), о чем-то говорить невнятно для других, потому что все равно их «черт лица, говоря / откровенно, не вспомнить уже»;

— называет конкретную ситуацию, породившую цикл: «чужое» пространство и разлука («в уснувшей долине, на самом дне, / в городке, занесенном снегом по ручку двери, / извиваясь ночью на

простыне... / я взбиваю подушку мычащим “ты” / за морями, которым конца и края, / в темноте всем телом твои черты, / как безумное зеркало повторя»);

— определяет главную тему: абсолютное одиночество души («не ваш, но / и ничей верный друг»).

(2). *Одиночество*. Мир — это холод («холод меня воспитал и вложил перо / в пальцы, чтоб их согреть в горсти»). Жизнь — угасание в безграничности пустого мира: «Замерзая, я вижу, как за моря / солнце садится, и никого кругом».

(3). *Одиночество в «чужом» пространстве*. Гибельные видения из мифологии прошлого: трава, лежащая под налетающий ветер, «точно под татарву / ...лист, в придорожную грязь / падающий, как обгаренный князь». Обыденность непостижимой логики: «...в чужой земле / ...осень в стекле внизу / узнает по лицу слезу». Рассыпаются связи в сознании: «И, глаза закатывая к потолку, / я не слово о номер забыл говорю полку, / но кайсацкое имя язык во рту / шевелит в ночи, как ярлык в Орду».

Ощущение разрывающихся связей больше не будет так отчетливо демонстрироваться читателю. Оно воплотится в «грамматике» — в частности, в строчных переносах на служебных словах.

Строчный перенос (ситуация, когда от синтагмы отрывается слово или словосочетание и переносится в следующий стих) — прием достаточно распространенный. Его смыслообразующая роль в том, что, не разрушая гармонию между ритмом и синтаксисом, он сильно колеблет ее⁸. Оторванное от своей синтагмы слово получает дополнительное ударение и порождает дополнительный смысл. Кроме того, поскольку перенос — это точка столкновения рационального (логически завершенного и синтаксически оформленного) и эмоционального (ритмического) начал, граница двух строк может стать «местом перехода от стихии к разуму»⁹. Бродский всегда широко использовал смыслообразующую роль переносов¹⁰. Но концентрация традиционных переносов и переносов на служебных словах в «Части речи» не сопоставима ни с одним другим текстом.

Обычно переносятся полнозначные слова. Перенос на служебных словах крайне редок. (С точки зрения грамматики они не имеют самостоятельного значения и называются служебными именно потому, что их роль — связать полнозначные слова, указать на их отношения.)

Однако если сопоставить структуру предложений, например, А. Ахматовой, М. Цветаевой, раннего и позднего Б. Пастернака, то становится очевидным, что особенности авторского мышления материализуются не только в описаниях и декларациях, но и в структуре предложения¹¹. С этой точки зрения частицы, союзы,

предлоги играют роль слов структурных, т.е. указывающих на отношения между явлениями, обозначенными словами полными. Поэтому перенос на служебном слове может породить дополнительный смысл: свидетельствовать о разрыве связей между явлениями.

В «Части речи» единая структурная сеть разрывается 15 раз, чтобы затем, после паузы, восстановиться¹². Структура мира рвется, становясь сигналом возможности обрыва связей в любое время и в любом месте, даже когда они представляются нерасторжимыми.

(4). *Одиночество в нигде*. Еще остаются иллюзорно-точные наблюдения («В углу — тепло. / Взгляд оставляет на вещи след»). Всё пристойно («зимний вечер с вином...»). Только всё это вне пространства. Если в (1) лирический герой чувствовал себя одиноким в конкретном, хотя и мифологизированном пространстве одного из «пяти континентов, держащегося на ковбоях»; «в уснувшей долине, на самом дне, / в городке, занесенном снегом по ручку двери», в (3) — «в чужой земле», то теперь он одинок в «нигде» («Зимний вечер с вином в нигде»). И одинок на тысячелетия: «через тыщу лет из-за штор моллюск / извлекут с проступившим сквозь бахрому / оттиском “добрый ночи” уст, / не имевших сказать кому».

(5). *Тоска одиночества*. Причина неотличима от следствия, субъект — от объекта, ночные воспоминания «о тепле твоих — пропуск — когда уснула, / тело отбрасывает от души / на стену, точно тень от стула / на стену ввечеру свеча».

(6). *Безуспешная попытка вырваться*. Нарастает экспрессия. «...Порывы резкого ветра. Голос / старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла. /... Одицавшее сердце все еще бьется за два». Но мир неизменен и прост до идиотизма: «каждый охотник знает, где сидят фазаны, — в лужице / под лежачим». Так есть и так будет: «За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим. (Поэтому, кстати, строчный перенос, отрывающий подлежащее от сказуемого, в цикле — такой же сигнал возможного разрушения связей, как и перенос на структурных словах.)

(7). *Все предопределено*. Человек — порождение ландшафта и даже рельефа. Если он «родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших по две», то именно «отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос, / вьющийся между ними, как мокрый волос». «Отсюда» его ухо различает в шуме волн не романтический «рочот», но бытовые «хлопки полотна, ставень, ладоней, чайник, / кипящий на керосинке, максимум — крики чашек». И не фальшивит он не потому, что таковы его

мораль, желание, а потому, что «в этих плоских краях... скрыться негде и видно дальше».

Причинность вообще — один из важных мотивов, связывающих разные стихотворения-вариации и определяющих особенности художественного мира цикла. Причинные отношения суть объективное свойство и природы, и человека («дождь идет, потому что...»). Но в отличие от дождя человек может сделать нечто не только *потому что*, но и с какой-то *целью*. Целевая установка, целенаправленное действие — одно из свойств, отличающее человека от природного мира. Причинность есть проявление зависимости, цель — сознательное волевое усилие, направленное на преодоление. Поэтому их соотношение — одна из основных характеристик лирического героя.

В «Части речи» его характер определяется причинностью как зависимостью от неожиданного или предсказуемого следствия: «я любил тебя больше, чем ангелов... / и поэтому дальше теперь от тебя» (1); «Потому что каблук оставляет следы — зима» (5); «Я родился... в балтийских болотах... и отсюда — все рифмы...» (7); «крепче спишь, / потому что снится...» (10); «а как жив, то пьяный сидит в подвале» (11). Всё неизбежно и предопределено. Целевая установка прорывается только дважды в конце цикла, подчеркивая безнадежность усилий преодоления: «потому что как в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде / нет страны податься в живой природе» (15); «за рубашкой в комод полезешь, и день потеряю» (20).

(8). *Человек и звезды (противостояние художественной парадигме «звезды»)*. Сверху, мигая, смотрят звезды. Снизу на них смотрит человек. И не знает, нужны они ему или нет: «Небо выглядит лучше без них. Хотя / освоение космоса лучше, если / с ними». Вот, пожалуй, и вся проблема. И нечего об этом думать, прислушиваться к тому, о чем они «говорят», и надеяться на то, что «если звезды зажигают — / значит — это кому-нибудь нужно», и рваться туда от одиночества: как сказал «половину лица в тени / пряча [принадлежащий обоим мирам?], пилот одного снаряда, / жизни, видимо, нету нигде, и ни / на одной из них [звезд] не удержишь взгляда».

(9). *О войне и мире, жизни и смерти*. Взгляд на мир как на глобус. Городок, «из которого» когда-то «смерть расползлась по школьной карте». Теперь здесь царят чистота («мостовая блестит, как чешуя на карпе»), тишина («чугунный лев сучает по пылкой речи») и пустота, потому что концы и начала сопряжены: «Настоящий конец войны — это на тонкой спинке / венского стула платье одной блондинки / да крылатый полет серебристой жужжащей пули, / уносящей жизни на Юг в июле». Любовь и уносящая жизнь пуля нераздельны. Может быть, это и есть то, что Бахтин называл амбивалентностью, приводя в пример «беременную смерть».

(10), (11). «Двойчатка» о покое одиночества, бессмыслице и пустоте.

(10). Идиллический пейзаж («около океана, при свете свечи»). Неизменность вечного соседства причинности и необъяснимого («Упадая в траву, сова настигает мышь, / беспричинно поскрипывают стропила»). Покой и статика. Если раньше (5) говорилось о том, что ночные воспоминанья «тело отбрасывает от души / на стену, точно тень от стула / на стену ввечеру свеча», то теперь к стене навсегда «прилип профиль стула». Безнадежный порыв («Ввечеру у тела, точно у Шивы, рук, / дотянуться желающих до бесценной») сменяется мирным сном и покоем, «потому что снится уже только то, что было». Умиротворенное мирозданье («луна поправляет лучом прилив, / как сползающее одеяло»). Да, собственно, и прошлого нет. Русская выморочная деревня, «затерянная в болотах / занесенной губернии, где чучел на огородах / отродясь не держали — не те там злаки» (11). Где зимою «колют дрова и сидят на репе, / и звезда моргает от дыма в морозном небе». Здесь было наше прошлое. Сейчас вместо него «праздник пыли / да пустое место, где мы любили».

(12). О стихах. Воспетая поэтами луна — яичница-глазунья. Неистовство творчества («вручную стряхиваешь пыль безумия / с осколков желтого оскала в писчую»¹³) порождает «немое, однако тяглое» «тихотворение», которое куда-то рвется «на страх поводьям», но никому не нужно так же, как и ты сам. «Как эту борзопись, что гуще патоки, / там ни размазывай, но с кем в колене и / в локте хотя бы преломить, опять-таки, / ломоть отрезанный, тихотворение?»

(13). *Все живут параллельно*. Опыт, начиная со школьного, подтвердил: никто никогда ни с кем не пересечется. И жить не хочется. «Насчет параллельных линий / все оказалось правдой и в кость оделось; / неохота вставать. Никогда не хотелось».

Этим выводом, формулирующим непреложный закон существования человека («все оказалось правдой и в кость оделось»), исчерпана точка зрения лирического героя.

Но, по Бродскому, любая точка зрения ограничена, потому что человек ограничен тем, что подвластно его пониманию (или непониманию), а частная точка зрения ограничена еще и принадлежностью к определенной культуре, и личным опытом каждого («Стансы», 1965). Преодолеть это можно двумя способами. Один — посмотреть на привычное «со стороны», сменить точку наблюдения так, чтобы увидеть все «ниоткуда». Этот путь (1) и (4) не оправдал себя. Другой путь — попробовать увидеть жизнь со всех возможных точек зрения. В этом случае равноценными становятся точки зрения любого проявления бытия¹⁴. А их совокупность дает представление о многогранной сложности мира.

(14), (15). «Двойчатка». *Мир с разных точек зрения*.

(14). С самых разных «индивидуальных» точек зрения мир — только «сумма мелких слагаемых», которые «при перемене мест / неузнаваемое нуля». Единственная распознаваемая реальность — болезненное, прерывистое (строчные переносы) скольжение безмолвной, «крича / жимолостью не разжимая уст», улыбки¹⁵. (15). «Сверхличная» точка зрения. Даже Пушкина и фольклор, заключающих в себе вечную ценность, безумие жизни трансформировало в перифраз:

Октябрь уж наступил — уж роша отряхает Последние листы с нагих своих ветвей; Дохнул осенний хлад — дорога промерзает.	Заморозки на почве и облы- сенье леса, небо серого цвета кровельно- го железа.
Роняет лес багряный свой убор, Сребрит мороз увянувшее поле...	Выходя во двор нечетного октября, ежась, число округляешь до «ох ты бя».
Зовет меня взглядом и криком своим И вымолвить хочет: «Давай улетим!	Ты не птица, чтоб улететь от- сюда.
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!	Потому что как в поисках милой всю-то
Всю-то я вселенную проехал, Нигде милой не нашел.	ты проехал вселенную, даль- ше вроде нет страницы податься в жи- вой природе.

Жизнь и искусство соединились и растворились в едином тупике: «нет страницы податься в живой природе».

(16). *Где лучше сойти с ума*. Осталась надежда только на то, что сойти с ума можно все-таки не в самом дурном месте. «Некоторые дома / лучше других: больше вещей в витринах; / и хотя бы уж тем, что если сойдешь с ума, / то, во всяком случае, не внутри них».

(17). *Что-то* все время (ср. 1, 3, 5, 11) *происходит с памятью*. «В памяти, как на меже, / прежде доброго злака маячит плевел». Еще хочешь, но уже не можешь ничего сказать о мире, даже трюизм («Можно сказать, что на Юге в полях уже / высевают сорго — если бы знать, где Север»). И окружающих ты интересуешь гораздо меньше, чем самоубийца.

(18). *О чем петь?* И «петь» тебе не о чем, разве что о «перемене ветра / западного на восточный, когда замерзшая ветка / перемещается влево, поскрипывая от неохоты, / и твой кашель летит над равниной к лесам Дакоты». И рука с пером никак не попадет в такт с жизнью. И рождается нечто трудно вообразимое, когда «голова с рукою / сливаются, не становясь строкою, / но под собственный голос, перекатывающийся картаво, / подставляя ухо, как часть кентавра».

(19). *О бессмертии.* Возможно, начало стихотворения — аллюзия на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Но то, в чем искал смысл лирический субъект Пушкина, теперь не тревожно-загадочно («Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье, / Жизни мышья беготня...»), но безысходно-понятно. Это не «скучный шепот, укоризна или ропот». Стихи никуда не зовут и ничего не пророчат. Уничтожая самое память о прошлом, орава мышей лишает человека будущего: «...и при слове “грядущее” из русского языка / выбегают мыши и всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти, что твой сыр дырявой». Теперь ему «безразлично, что / или кто стоит в углу у окна за шторой, / и в мозгу раздается не неземное “до”, / но ее [жизни] шуршание». Человек угасает, но оставляет след в мире, какими бы они — этот мир и этот человек — ни были. Финал стихотворения читается как аллюзия на пушкинское «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в «аранжировке» второй половины XX в.: «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи».

(20). *И все-таки это не конец. Нужна передышка.* «Я не то что схожу с ума, но устал за лето». Ничего еще не закончилось. Нужно отдохнуть от безумства этого времени и этого мира: «Стану спать не раздевшись или читать с любого / места чужую книгу...» И тогда как освобождение придет внутренняя свобода. Это будет не небо в алмазах, а нормальная, трудная, но не безумная жизнь. «Свобода — / это когда забываешь отчество у тирана, / а слюна во рту слаще халвы Шираза, / и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана, / ничего не каплет из голубого глаза».

Однако многозначные образы, порождаемые «абсурдной грамматикой», позволяют прочесть цикл и по-иному. Установку на понимание, например, может определить биография поэта. Вынужденная эмиграция неизбежно включит Бродского в миф «русский поэт в изгнании». Не составит труда расшифровать имена «дорогого», «уважаемого» и «милой», которым адресовано первое стихотворение. Драматическая любовная линия будет проецироваться на отношения с М. Басмановой и опорным станет (11), понимаемое как факт биографии (Норенская, в которой встречались Бродский и Басманова во время ссылки поэта).

Актуализироваться может и социальная линия. Поскольку Бродский уехал вначале в Вену, она могла стать прообразом чистого добропорядочного «городка, из которого смерть расползлась / по школьной карте» (9).

Вся линия творчества легко укладывается в границы мифа «поэт, оставшийся без читателя» (здесь опорным станет (12) о «немом стихотворении»). Таким образом, весь цикл выстроится по

логике развертывания представлений интерпретатора о тяжести жизни поэта в эмиграции (чужом пространстве).

Понятно, что в одном и в другом случаях стихотворения будут по-разному структурироваться в цикл, но многозначные образы, порождаемые «абсурдной грамматикой», позволят аргументировать справедливость каждой из интерпретаций.

¹ *Гоголь Н. В.* Петербургские повести / Изд. подгот. О. Г. Дилакторская; отв. ред. С. А. Фомичев. СПб., 1995. С. 121.

² Там же. С. 125.

³ *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М., 1985. Т. 22: Дневники. 1895—1910. С. 62.

⁴ *Бройтман С. Н., Ким Х.-Ё.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003. С. 336—337.

⁵ Там же. С. 337.

⁶ Разумеется, список можно продолжать, но ограничимся только теми, кого назвал Бродский.

⁷ *Артёмов С. Ю.* О жанре письма в поэзии И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского. С. 128—139.

⁸ *Эткинд Е.* Материя стиха. СПб., 1998. С. 113.

⁹ *Зубова Л. В.* Стихия и разум на границе строк (в продолжение темы «Стиховой перенос Марины Цветаевой») // Стихия и разум в жизни и творчестве Марины Цветаевой. М., 2005. С. 384.

¹⁰ См., например: *Левинтон Г. А.* Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе... II. От всего человека вам остается часть / речи (Три заметки о Бродском)... // Россия / Russia. Вып. 1[9]. Семидесятые как предмет истории русской культуры. М.; Венеция, 1998. С. 213—288. Из содерж.: [О семантике переносов у Бродского]. С. 256—284; *Ким Хен Ен.* Поэтический перенос в цикле «Часть речи» И. Бродского // *Slavistika* 2002. No. 18. P. 150—166.

¹¹ Кстати, именно об этом писал Бродский в эссе «Об одном стихотворении», анализируя текст Цветаевой.

¹² «...Не ваш, но / и ничей верный друг...» (1); «Что сказать ввечеру о грядущем, коли / воспоминанье в ночной тиши...» (5); «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн...» (7); «Небо выглядит лучше без них. Хотя / освоение космоса лучше, если / с ними»; «...и ни / на одной из них не удержишь взгляда» (8); «...вокруг / поле, заросшее клевером, шавелем и люцерной» (10); «...куда пожалуемся на ярмо и / кому поведаем, как жизнь проводим?»; «...но с кем в колене и / в локте...» (12); «...всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде / нет страницы...» (15); «...выйти из дому на / улицу» (16); «...на Юге в полях уже / высевают сорго...» (17); «...и тем, что / оставляет следы» (18).

¹³ Может быть, это одно из лучших определений вдохновения: вручную стряхивать пыль безумия на лист писчей бумаги.

¹⁴ «...Несло горелым / с четырех сторон — хоть живот крести; с точки зренья ворон, с пяти» («Колыбельная Трескового мыса»; 3, 82); «...с точки зренья ландшафта, движенье необходимо» («Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...»; 4, 11); «Ты не скажешь комару: / “Скороя, как ты, умру”. / С точки зренья комара, / человек не умира» («Ты не скажешь комару...»; 4, 113).

¹⁵ Молчание как высшая форма страдания достаточно широко вошло в литературу. Ср. хотя бы «Реквием» Ахматовой: «А туда, где молча Мать стояла, / Так никто взглянуть и не посмел».