

УДК 821.161.1  
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.003

**О. В. Богданова, Е. А. Власова**

Богданова Ольга Владимировна — доктор филологических наук, профессор,  
Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,  
Русская христианская гуманитарная академия  
orcid.org/0000-0001-6007-7657  
E-mail: olgabogdanova03@mail.ru

Власова Елизавета Алексеевна — кандидат филологических наук,  
Российская национальная библиотека,  
Русская христианская гуманитарная академия  
orcid.org/0000-0001-5781-7466  
E-mail: kealis@gmail.com.

**ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ПЛАНЫ МИСТЕРИАЛЬНОЙ ПОЭМЫ И. БРОДСКОГО\***

На материале поэтической мистерии «Шествие» в статье последовательно выявлены и дифференцированы интертекстуальные планы, позволяющие проникнуть в подтекстовые пласты поэмы Иосифа Бродского, выявить философские размышления поэта о времени и о себе, о вечности и современности, о жизни и смерти, о жизни «после смерти».

**Ключевые слова:** И. Бродский, мистерия «Шествие», интертекстуальные пласты, философские векторы.

**Bogdanova O. V., Vlasova E. A.**

INTERTEXTUAL PLANS OF I. BRODSKY'S MYSTERY POEM

Based on the material of the poetic mystery "Procession", the article consistently identifies and differentiates intertextual plans that allow us to penetrate the subtext layers of Joseph Brodsky's poem, to reveal the poet's philosophical reflections on time and about himself, about eternity and modernity, about life and death, about life «after death».

**Keywords:** I. Brodsky, the mystery "Procession", intertextual layers, philosophical vectors.

О «поэме-мистерии в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» Иосифа Бродского писали многие исследователи [1, 7, 9, 11, 12, 13, 14 и др.]. Между тем мало кто обращался к непосредственному текстуальному анализу «Шествия». Как правило, критики ограничиваются указанием на трагический пафос поэмы, говорят о «настойчивых мотивах смерти» [7, с. 161], а те немногие, кто пишет с прямой опорой на текст «Шествия», предлагают несколько облегченные и далекие от Бродского интерпретации. Так, И. В. Романова видит поэму Бродского следующим образом:

Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь. <...> Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще <...> От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы [13, с. 100].

В представлении исследователя, «финал поэмы расставляет все точки над "i"»:

Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой,

оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество [13, с. 100].

В работе Е. Э. Феоктистовой, тоже непосредственно обращенной к тексту «Шествия», ставится задача «в преломлении к неоакмеистической парадигме рассмотреть <...> поэтику, хронотоп, композицию практически неисследованной поэмы-мистерии «Шествие»» [14, с. 109]. Однако итоговое наблюдение, к которому приходит исследователь, во-первых, слишком общее:

Мистерия И. Бродского — это причудливый синтез античной драмы (пролог, монолог, эпилог, ин-термедия), средневековой мистерии (жанр «романса», куртуазная тональность) и итальянской комедии «dell'arte» [14, с. 109];

во-вторых, требующее коррекции и уточнения (напр., ни пролог, ни монолог, ни эпилог не могут быть атрибутированы как признаки античной драмы, точнее — трагедии). Выводы Феоктистовой можно существенно дополнить, назвав, в частности, другие очевидные претексты Бродского — «Балаганчик» А. Блока или «Поэму без героя» А. Ахматовой [см. об этом: 1, с. 57]. В результате жанровые доминанты

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

дефиниции, предложенной Феоктистовой, окажутся смещенными. Другими словами, на наш взгляд, поэма Бродского «Шествие» пока так и остается вне рамок серьезного научного исследования, что дает основание задуматься над ее текстом основательнее.

Прежде всего следует вспомнить, что в момент работы над поэмой Бродскому был только 21 год. Но, как отмечают друзья поэта, близко его знавшие (Я. Гордин [7], Л. Лосев [9]), именно этот период был связан у него с глубинным осмыслением темы смерти, осознанием трагизма человеческого существования. И, как можно предположить, не любовная тематика, но философская направленность размышлений составляет ядро поэмы-мистерии, в которой по «тротуарам» «вечного города» [5, с. 67] — Петербурга-Петрограда-(Ленинграда) — проходит странное шествие видений-героев, теней-страстей, образов-архетипов. Бродский исходно предлагает емкую поэтическую метафору, которую будет реализовывать в ходе повествования: «Вот так всегда, — куда ни оглянись, / проходит за спиной толпою жизнь...» [5, с. 83], где «толпа» — человеческие мысли, страсти, персонифицированные видения.

В атмосфере «вечного города» и мистически «вечного» движения герой-повествователь фактически берет на себя роль проводника по царствам теней — принимает на себя роль Харона [5, с. 113]:

Ступай, ступай, печальное перо,  
куда бы ты меня ни привело,  
болтливое, худое ремесло,  
в любой воде *плещи мое весло* [5, с. 82].

Петербург-Петроград — не столько собственно город, сколько некая осязаемая часть незримого и мистически бесконечного пространства. Именование города (на тот момент Ленинграда) удаленными во времени названиями (Петроград → Петербург) указывает путь-вектор в неизвестность, в доименное пространство «тьмы лесов» и «топи блат». Город-пространство предстает в поэме Бродского царством Аида, почти потусторонним миром, в котором ни разу ни в одной из 42 глав не появляется солнце, но постоянно льет непрекращающийся дождь (почти библейские «небесные хляби»). Контурный облик сумрачного и сумеречного города-пространства сформирован штрихами-впечатлениями от оград и ворот [5, с. 88, 89 и др.], дворов-колодцев, узких улочек и тупиков, порождающих представление о запутанных лабиринтах «пустого» [5, с. 89] и таинственно мистического межпутья — в «никуда» и в «никогда».

Тени прошедшей жизни выстраивают «за спиной» героя событийный (и персонифицированный) ряд ступеней жизненного (бытийного) познания. Образы-тени прочерчивают условный сюжет, ориентируют композиционное построение «в сторону сюжетной системы» [7, с. 198].

Нарратор-повествователь программно заявляет, что его не устраивает чужое, «книжное» («вот

книжка на столе» [5, с. 81]) знание о мире, наскучивший «разговорчик о добре и зле» [5, с. 81], и он (= Харон) намерен предоставить лирическому герою знание о мире «из первых уст». Причем тот, во имя кого разворачивается шествие, с одной стороны, невидим в поэме, с другой — наличествует в ней («присутствует герой» [5, с. 80]). Герой лишен права явления в тексте, даже права голоса (подобно Орфею в Аиде, получившему запрет оборачиваться):

Таков герой. В поэме он молчит,  
Не говорит, не шепчет, ни кричит,  
Прислушиваясь к возгласам других,  
Не совершает действий никаких [5, с. 80].

Автор отделяет образ лирического персонажа от образа повествователя-Харона (почти демиурга), порождая систему субъективного и объективного знания, вопроса и ответа, сомнения и утверждения. Лирический персонаж (явно неп(р)освященный) словно бы вводится в сакрально бесконечное пространство-время, проходит обряд посвящения и, как следствие, взросления. По верному замечанию Я. Гордина, «диалог для Бродского важен как метод взаимоотношения с миром» [7, с. 204]. Однако в рамках поэмы эти взаимоотношения еще слабы, потому молчание и закулидность персонажа позволяют нарратору в какой-то момент определить его как «полугероя» [5, с. 115], которому еще только предстоит стать героем.

Таким образом, в «Шествии» на первый план выходит ракурс познания мира и самопознания персонажа, «по случаю» [5, с. 80] погруженного в сонм блуждающих теней («ведь мы и плоть и тень» [5, с. 112]), способных поделиться знанием-истиной о жизни/смерти.

Размах замысленного Бродским шествия с первых строк поэмы эксплицирует бытийный масштаб возникающего перед героем вопроса, им постигаемого через рефлексии девятнадцати персонажей-теней. Поскольку в Предупреждении Бродский актуализирует имя Шекспира и даже указывает более точно — на Гамлета («Прочие наставления — у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте» [5, с. 79]), то становится ясно, что в контексте шекспировского «Гамлета» центральным вопросом окажется вопрос «Быть или не быть?». Именно на него в самом начале повествования укажет повествователь-Харон: «Осмелюсь полагать, за триста лет, / принц-Гамлет, вы придумали ответ, / и вы его изложите...» [5, с. 81].

Имена Шекспира, Гамлета, Харона (включая и «затекстового» Платона с его философскими «Диалогами»), с опорой на которые сформирована драматургия «Шествия» маркируют повествование, задавая вневременной масштаб поиска героя (и странствиям его наставника-проводника), высвобождая вечностную компоненту цели и направления незримого бытийного путешествия. Античные и средневековые прецедентные тексты мирового эпического наследия становятся для Бродского из-

бренным ориентиром при выборе «основного способа познания мира» [7, с. 200].

Однако вообразить, что двадцатилетний Бродский предполагал написать неоклассицистическую эпическую поэму в духе Вергилия или Шекспира, было бы наивно. Молодой поэт воспользовался «каркасом», который предлагала ему мировая культура, но применил его особым способом. В значительной мере Бродский *травестировал* исходный образец. С одной стороны, он актуализировал знаменитую шекспировскую трагическую философию «*Вся жизнь — театр*», с другой — ему доставало опыта, чтобы признать, что сегодняшняя жизнь — не просто театр, но балаган, точнее «Балаганчик» (уже по Блоку), с героями-куклами, героями-масками, героями-амплуа. Потому традиция итальянского *dell'arte*, намеченная Е. Э. Феоктистовой [14, с. 109–110], у Бродского скорее «русифицирована», точнее «символизована» — выведена не из традиции итальянского площадного представления, но из традиции символистской поэтики Серебряного века, из текстов Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и др.

Примеривая «одежды» классицистического эпоса к современности, Бродский смело смешивает высокое и низкое (высокое прошлое и низкое настоящее) и, наряду с именем Шекспира, во вводной ремарке Предупреждения словно бы шутя квалифицирует замысел: «Идея поэмы — идея персонификации представлений о мире, и в этом смысле она — *гимн баналу*» [5, с. 79; выд. нами. — О. Б., Е. В.]. Бродский применяет «лекало» классики к современности, но не претендует на большее, чем на банальность. В целях «самооправдания» автор обращается к приему (само)иронии, намереваясь говорить о важном (хотя, может быть, и известном), понимая, насколько банальными могут выглядеть поиски его героя со стороны.

Постановка имени Шекспира и лексемы «банал» в единый контекст вводной «афишки» порождает некоторый стилевой диссонанс, утверждая в мысли об иронии, привносимой автором в текст. При этом Бродский явно наследует стилистику «от противоположного» — по примеру известной лермонтовской «Благодарности»:

За все, за все тебя благодарю я:  
За тайные мучения страстей,  
За горечь слез, отраву поцелуя,  
За месть врагов и клевету друзей;  
За жар души, растроченный в пустыне,  
За все, чем я обманут в жизни был... [8, с. 84]

Бродский словно вторит Лермонтову, благодаря за то, за что благодарить невозможно:

Пора давно за все благодарить,  
за все, что невозможно подарить  
когда-нибудь, кому-нибудь из вас  
и улыбнуться, словно в первый раз  
в твоих дверях, ушедшая любовь,  
но невозможно улыбнуться вновь [5, с. 79].

Ритмический рисунок строк совпадает. Избранный Бродским в 1-й главе стихотворный размер отвечает лермонтовскому: пятистопный ямб (5Я). Как и в случае с именем Шекспира, оказавшимся рядом с «баналом», лермонтовское горькое «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» [8, с. 84], — у Бродского иронизируется обращением к ушедшей любви и погружением в современность: «Прощай, любовь, *когда-нибудь звони*» [5, с. 79]. Минорное настроение лермонтовского героя сменяется почти бравадой героя Бродского, становясь знаком не горечи прощания с возлюбленной (как полагает И. В. Романова [13]), а мерой благодарности за преподнесенный ему *дар* (от «подарить») размышления, за пробужденную расставанием способность услышать и увидеть шествие «по тротуару» героев-мыслей.

Заглавный образ поэмы «Шествие» (концепт *шествие*) и характер повествования в 1–3-й сценах I части позволяют говорить о важном композиционном приеме, который использует Бродский при контурировании поэмы. Уже в прологе обращают на себя внимание отчетливые повторы (напр., концептуально настойчивый мотив «процессия по улице идет»), которые множатся, дробятся, прирастают, повторяются, возвращаются. Причем мотив повтора словно бы мультиплицируется: он находит реализацию и в звуке и в букве, и в слове и в слоге, и во фразе и в речевом обороте, даже в повторении и вариациях частей строфы.

Звукопись «И шум дождя и вспышки сигарет, / шаги и шорох утренних газет, / и шелест непрочитанных *штанин*... <и т. п.>» [5, с. 80] дополняется анафорическим многократным союзом/частицей **И**, усиливается повтором отдельных словоформ (напр., «кое-кто... кое-кто... кое-кто...» [5, с. 80; и др.]), утрируется возвращением к одним и тем же реалиям («а меж домами...» [5, с. 80, 81 и др.]), формирует одни и те же устойчивые образные ряды (напр., *дождь*), которые отмечены грамматическими вариантами и смысловыми вариациями, и — множится и множится, возвращается и возвращается. Суммарность вариантов и вариаций, повторений и импровизаций, ритмических сдвигов и переходов наводит на мысль, что Бродский в тоническом отношении ориентируется на некие музыкальные образцы-формы.

О музыкальном сопровождении «Шествия» уже писали исследователи, в частности Е. Петрушанская. Исследователь сравнила музыку «Шествия» с «баховскими “Страстями”»: «Это шествие-восхождение персонажей-призраков (если не мертвецов), где чередуются сольные высказывания (“Романсы”-арии) с авторскими “комментариями”, а подчас <...> звучат “хоровые” высказывания <...>» [10, с. 144].

Нельзя не довериться суждению специалиста-музыковеда. Однако, на наш взгляд, Бродский эксплуатирует в тексте поэмы не «архаичные» классические каноны (в т. ч. «романса» и «баллады»), которые жанрово маркируют монологи его героев-



теней — «Романс Арлекина» или «Баллада Лжеца», и др.), а ориентируется на более свободные музыкальные формы — джазовые вариации, блюзовые проигрыши, свинговые повторы, которые стилистически близки современности и не чужды пристрастиям повествователя (= автора).

Музыкальные вариации джазовых композиций, особая метрическая пульсация, дробление слов и составные рифмы помогают Бродскому оттенить (и отчасти оправдать) «банал» с его «повторами» / вариациями, представить «классику темы» в формах, родственных современности. Более того, даже название «Шествие» словно бы получает отзвук-отенок названия известной джазовой композиции «Когда святые маршируют» («When the saints go marching in...»; go marching in — возможный перевод «шествуют»), весьма популярной и в течение долгих лет актуализированной в репертуаре «Ленинградского диксиленда», любимого Бродским. Тематические векторы выделенной джазовой композиции вполне соотносимы с поисками героя Бродского:

I am just a lonesome traveler,  
Through this big wide world of sin;  
Want to join that grand procession,  
When the saint go marching in.  
Oh when the saint go marching in,  
Lord I want to be in that number  
When the saint go marching in.

Герой джазовой композиции не только желает («по случаю») присоединиться к этой «grand procession», вступает в диалог с Высшими Силами, ища ответы на свои вопросы, но и прибегает к тем же ритмико-стилистическим приемам, что и герой-повествователь Бродского: All my folks... // All my friends...; When the saint go marching in... // When the saint go marching in...; When the sun refuse to shine... // When the moon has turned the blood...; и др. (анафоры, повторы, синтаксический параллелизм, свободный диалог, и др.). Подобно тому как джаз — история о жизни, расписанная разными красками, с юмором, с сантиментами, с иронией и меланхолией, с особым «драйвом», так и поэма Бродского обретает определенную джазовую архитектуру, когда ритмический рисунок речи/стиха напоминает джазовое «раскачивание», которое уподобляется медленному (пере) движению — шаг вперед и полшага назад.

Некоторые строки и строфы поэмы Бродского приобретают весьма оригинальный вид: их пошаговая соотнесенность допускает переход с одной строки на другую не последовательно, а через строку, посредством пере-шагивания, пере-ступания:

Радость или злобу сотри с лица,  
орлик мой орлик, крылья на груди,  
Жизни и Смерти нет конца,  
где-нибудь на свете, лети, лети [5, с. 100],

когда смысловая нить соединяет первую и третью строки («Радость или злобу сотри с лица, <...> Жизни и Смерти нет конца»), и соответственно вторую

и четвертую («орлик мой орлик, крылья на груди, <...> где-нибудь на свете, лети, лети»).

Некоторые строфы построены на джазовом «стыке», с перетеканием строки из финала одной строфы в начало следующей (т. н. «перенос»):

Я продолжаю. Начали. Вперед.  
<Глава> 21  
Вот шествие по улице идет [5, с. 104].

Музыкальная транскрипция позволяет объяснить особенности речестилевого оформления текста: джазовые «шаг вперед / полшага назад» или «step by step» находят формальное отражение на уровне текстуального (и визуального) контурирования строф или их частей.

Джазовая тональность, спонтанная импровизация, прямое общение с героями и слушателями, в свою очередь, опосредует и еще одну особенность повествования поэмы: на фоне отточенных и пронзительно выверенных в звуковом отношении стихов Бродского начала 1960-х годов «Шествие», как может показаться, отличается некой неряшливостью речи, взломанностью языка, сбоем словесных конструкций, нарушением стилистических норм и проч. На лексическом уровне: «будь к себе и к другим не плох...» [5, с. 84]; «в последние года» [5, с. 84]; «где-нибудь на свете потанцуй» [5, с. 95], «несложней тосковать» [5, с. 106] и др. На синтаксическом уровне: «иногда судьба, / иногда стрельба, / иногда по любви, иногда из-за книг...» [5, с. 83–84]; «мы в этом мире на столе / совсем чуть-чуть берем...» [5, с. 85]; «чего ты дорываешься над русскими людьми...» [5, с. 109]. Отсутствие пунктуации — прежде всего в пределах прямой и косвенной речи (напр., «Романс Крысолова и Хора» и др.). Но такая особенность речевой стихии сознательно продуцирована автором поэмы и проистекает именно из природы джаза, который подталкивал Бродского к тому, чтобы речь его персонажей (в согласии с за-текстовым музыкальным фоном-сопровождением) была спонтанной, простой, «невычищенной», подчас косноязычной, доступной ошибкам и оговоркам, бытовой, разговорной, уличной. Шествие героев Бродского словно бы марширует по пространству поэмы, как «святые маршируют» в джазовой композиции.

Напряжение трагического эпоса античности и средневековья нивелируется в поэме Бродского «баналом» джаза и уловимой иронией, однако серьезность вопроса, поставленного повествователем-Хароном, не снимается. В атмосфере подземно-пещерного Петербурга (не Ленинграда), погруженного во тьму веков, острейшую значимость сохраняет осознание инвариативной корреляции «жизнь/смерть». Мысль (героев) Бродского о том, что каждый раз «смерть приходит словно в первый раз» [5, с. 83], позволяет выстроить череду романсных монологов-зонгов героев. Один и тот же вопрос — «Быть или не быть?» (вариант «жизнь/смерть») — подобно джазовой импровизации варьируется

в размышлениях-«песенках» [5, с. 101] различных персонажей-идей.

Парад героев Бродского организован шествием персонажей-архетипов, неких культурных универсалий-ментефактов, с закрепленными за ними особыми кодами и узнаваемыми моделями мышления и поведения. Как известно, К. Юнг выдвинул гипотезу, что коллективное бессознательное состоит из константных «первичных моделей», неких «психических образов» — архетипов, которые закрепляются в сознании человечества и диктуют как устойчивую стратегию их (архетипов) восприятия, так и определенную реакцию на события, с ними связанные. Именно на архетипичность человеческого сознания и ориентируется Бродский, выстраивая шествие идей-абстракций поэмы, по сути — интертекстуальных философов.

Представление героев-теней начинается в поэме с Арлекина и Коломбины. Можно предположить, что акцент на этих героях (именно с них начинается представление персонажей и им же предоставляется первое слово-зонг) необходим Бродскому, чтобы актуализировать «балаганский» характер раздумий или, как уже было сказано ранее, трагестивировать, замаскировать серьезность «вечной» проблемы «жизнь-театр», признать ее «банальность». В том же контексте — но на ином уровне — оказывается и стремление актуализировать атмосферу мистического Серебряного века с розенкрейцеровской мистикой «Балаганчика» А. Блока [3] и трагической театральностью ностальгической «Поэмы без героя» А. Ахматовой [2].

Между тем Арлекин Бродского не таков, как типаж комедии dell'arte или одноименные персонажи Блока и Ахматовой. Из знаменитого «любовного треугольника» изгнан Пьеро, и его функцию (черты типа-характера) вбирает в себя Арлекин Бродского. Если традиционно Арлекин — шут и шутник, весельчак и балагур, лентяй и пустослов, то у Бродского Арлекин и трудяга («По всякой земле / Балаганчик везу...» [5, с. 83]), и романтик («... одна любовь ему нужна» [5, с. 84]), и «мудрец», который «плачет по ночам» о том, что «нам скоро всем придет конец» [5, с. 84].

В первых же романах-монологах Арлекина и Коломбины проявляет себя устойчивый мотив смерти.

За веком век, за веком век  
ложится в землю любой человек,  
несчастлив и счастлив,  
зол и влюблен,  
лежит под землей не один миллион [5, с. 83] —

выплакивает Арлекин. Ему вторит Коломбина:

...мы едем, едем по земле,  
покуда не умрем [5, с. 85].

Веселое балаганное представление dell'arte сменяется печальными зонгами героев-масок, рассуждающих о долге, полном препятствий шествии

человека по жизни. Размышления героев отталкиваются от образа Петрограда («вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь» [5, с. 85]), мистического города-локации, который «уводит в свою мглу» [5, с. 85] уставших от жизни персонажей. Дуэт Арлекина и Коломбины, подобно «трагическому тенору эпохи» Блоку и «трагической плакальщице» Ахматовой, задает сквозную тональность повторов и повторений (напр., городского пейзажа или мотивов усталости и тоски) и, как следствие, вводит в монологи ритм джаза, оттеняя повествование звуками (мелодией) непрекращающегося дождя.

Герой-Поэт — точнее архетип-поэт — в «коллективном бессознательном» программирует представление о герое-стихотворце, посвящающем вирши преимущественно любви и нередко грустящем об ушедших днях былого счастья, всецело отдающемся не-желаемому, но желанному одиночеству (нередко — искомой смерти). Произнесенные Поэтом Бродского слова, кажется, свидетельствуют именно об этом:

И жизнь, как смерть, случайна и легка,  
так выбери одно наверняка,  
так выбери, с чем жизнь свою сравнить,  
так выбери, где голову склонить [5, с. 86].

Между тем, если вслушаться, зонг Поэта представляет собой «вариацию» на тему человеческого («поэтино») одиночества, которую Бродский опробовал ранее в своей лирике: в сознании оживает стихотворный текст, в котором ситуация «возвращения» и даже стиливые обороты лирического героя уже были «слышимы». Речь идет об элегии Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...», созданной (чуть ранее) в том же 1961 году и входящей в «Июльское интермеццо» [5, с. 71].

Знаменитое «Воротишься на родину...» — насквозь интертекстуально. Прежде всего оно явно пробуждает в памяти романс А. Вертинского «Без женщины» (1940):

Как хорошо без женщины, без фраз,  
Без горьких слов и сладких поцелуев,  
Без этих милых слишком честных глаз,  
Которые вам лгут и вас еще ревнуют!

Как хорошо без театральных сцен,  
Без длинных «благородных» объяснений,  
Без этих истерических измен,  
Без этих запоздалых сожалений.

И как смешна нелепая игра,  
Где проигрыш велик, а выигрыш — ничтожен,  
Когда партнеры ваши — шулера,  
А выход из игры уж невозможен. <...>

Как хорошо проснуться одному  
В своем веселом холостяцком «флете»  
И знать, что вам не нужно никому  
Давать отчеты, никому на свете! <...> [6, с. 363]

Интонационный рисунок, пятистопный ямб (5Я), анафорическое «Как хорошо...», синтаксический параллелизм «Без... Без... Без...», центральный мотив одиночества («без женщины», «одному») — весь комплекс поэтических средств заставляет счесть романс А. Вертинского ближайшим претекстом Бродского. Однако композиционная структура элегии Бродского и возникающая в первой строке лексема «родина» («Воротишься на родину...») пробуждает еще одну значимую аллюзию — к стихотворению М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» (1934). Как помним, в продолжение девяти с половиной строк лирическая героиня Цветаевой упорно и настойчиво отрицает свою любовь к родине: «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все — равно, и все — едино...» [15, с. 315]. И только в двух заключительных строках (полу)признается, не договаривая: «Но если по дороге — куст / Встает, особенно — рябина...» [15, с. 315].

В стихотворении «Воротишься на родину...» Бродский использует стратегию Цветаевой: настаивая многократно «как хорошо...» остаться одному, «как хорошо...» быть «никому не нужным», «как хорошо...», что «никогда во тьму / ничья рука тебя не провожала» (и т. д.), только в последнем катрене элегии лирический герой («вдруг») проговаривается:

Как хорошо, на родину спеша,  
поймать себя в словах неоткровенных  
и вдруг понять, как медленно душа  
заботится о новых переменях [5, с. 71].

Лирический герой Бродского, как и героиня Цветаевой, почти признается в собственной лжи («словах неоткровенных») и ощущает желание «перемен»: не быть «на свете одному», «до смерти любить» и быть «обязанным» кому-то.

В «Шествии» в «Романсе Поэта» тот же мотив «Как хорошо...» (мотив одиночества), с одной стороны, настойчиво повторяется, с другой — варьируется («Как нравится...»). Герой-Поэт словно бы прибегает к (авто)цитации, одновременно девальвируя и травестируя стиховой текст. Если лирический герой «Июльского интермеццо» рефлексивен по поводу жизни, вины, друзей, любви, то у персонажа-Поэта тематика существенно сужена, обмелена, сведена исключительно к любовной теме, о которой «нравится <ему>» «громко плакать днем» и «кричать по телефону» [5, с. 86]. Лексические маркеры «плакать *днем*», о любви «*кричать*», штамп «*покуда я дышу*» позволяют прочувствовать иронический подтекст, который вкладывает автор в «исповедальный» романс Поэта. Однако интертекстуальный фон зонга Поэта — романс А. Вертинского и элегия М. Цветаевой — подчеркивает эмоциональный диссонанс, который возникает на пересечении претекстуальных единиц. «Тень» Александра Вертинского, как известно, выступавшего на сцене в костюме Пьеро, словно бы восполняет недостающее звено балаганного «любовного треугольника» — роль несчастного обманутого любовника делегиру-

ется Поэту, горько плачущему «днем» и ночью о своей Коломбине. «Тень» Цветаевой дополняет символический контекст Серебряного века и удерживает «расшатанное» иронией повествование в рамках нешуточных авторских раздумий.

Подобно тому, как в блоковском «Балаганчике» самостоятельной роли удостаивается Автор, в поэме Бродского, как уже было сказано, комментирующая функция («Комментарий») возложена на проводника-повествователя. Его «партии» приносят аксиологический ракурс в оценку голосов-рассуждений героев, придают объективирующий акцент «баналу» суждений участников шествия. Он же — герой-повествователь — обеспечивают последовательность сцен-глав и связь между ними на уровне представления нового «соло». Повествователь словно бы режиссирует драматургию поэмы, выдвигая на авансцену тот или иной персонаж — тип, амплу, маску. Им определяется последовательность «репертуарных» тез, предлагаемых к осмыслению бессловесному герою, постигающему законы мира. Герой-повествователь выдвигает и контртезы. Так, после исповеди Поэта, кажется, искренней и открытой, повествователь без сантиментов итожит: «Вот наш поэт <...> он говорит неправду...» [5, с. 86]. А уже далее почти по-шекспировски: «Да, все слова...», вызывая аллюзию к гамлетовскому: «Слова, слова, слова...» [16, с. 98]. Дихотомия определяемой «истины» выходит на передний план, позволяя «качаться» (джазовый термин) в ту или иную сторону.

Логика и закономерности в последовательности появления героев-архетипов по ходу шествия у Бродского не оговорены. Если первые персонажи — Арлекин и Коломба, а следом и Поэт-Пьеро — были маркерами-сигналами мира-театра, то появление образа Дон Кихота в пространстве сумеречного Петрограда (Петербурга) отчетливо ничем не мотивируется. Никакая внешняя закономерность не опосредует его «очередность», если не исключать *внутреннюю* логику поэта-автора. Близкие друзья Бродского [см.: 12] не раз отмечали некое «донкихотство» в характере самого поэта — можно предположить, что таковая ипостась *субъективного* мира Бродского и инициировала актуализацию этого архетипа.

Рыцарь Печального образа М. де Сервантеса — «вечный» образ, возникающий в пространстве «вечного города» Бродского. Архетипически рыцарь-странник — мудрец и шут, герой и жертва, влюблённый романтик и обреченный идеалист. Но нравственное совершенство и духовные приоритеты личности Дон Кихота не обеспечивают ему связи с миром и людьми, становятся причиной одиночества и тоски, отторгнутости и отшельничества. Бродский опирается на «коллективное» культурологическое знание, на узнаваемость Дон Кихота, но не дублирует его хрестоматийные черты, а «маленький рассказ» [5, с. 88] героя пронзает мотивами «безликости», «чьей-то» вины, пророчеством близящей-



ся «великой войны». И главное — опытом, который акцентирован графически: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ — НЕУЯЗВИМО ЗЛО!» [5, с. 88]. Наивный и доверчивый Дон Кихот Сервантеса оказывается обладателем нового знания — о неуязвимости зла и о несчастьях, заполняющих улицы города-вечности («по улице с несчастьями бегу» [5, с. 88]).

С образом Дон Кихота в поэме Бродского начинается формироваться еще один «банальный» мотив — *все мы дураки* («Да, все мы таковы», «легко теперь остаться в дураках» [5, с. 88]), который впоследствии будет трансформирован в мотив «все мы...» сумасшедшие, безумные, «идиоты» («...что в общем для меня одно и то же» [5, с. 90]). Петербург-Петроград становится тем мистическим пространством, которое в рамках мистического хронотопа актуализирует представления о мире-«маскараде» [5, с. 90], в котором сложно за маской различить лицо, за ложью истину (или наоборот). Потому очередной зонг — монолог Лжеца — облекается Бродским в форму баллады «без счастливого конца» [5, с. 90], а сам Лжец — парадоксальным образом — выводит поэму на разговор об искренности и истине. Традиционно облегченный в площадном театре образ Лжеца у Бродского обретает черты умудренного жизненными наблюдениями философа, который, как и другие персонажи-тени, обращен прежде всего к мысли о конечности жизни, в итоге — о желанности смерти:

Лови, лови. Лови меня на слове,  
Что в улице средь солнца и метели,  
Что во сто крат лежащий в луже крови  
Счастливее лежащего в постели [5, с. 91].

Смерть — как избавление от хаоса жизни («счастливее»), уход — лучше болезни, в контексте поэмы — в том числе лучше болезни душевной (сумасшествие), болезни совести (обмана). «Лживый» персонаж Бродского осознает эвристический характер высказанной «банальности», но утверждает ее на уровне закона вселенской жизни:

Слова Лжеца — вы скажете. Ну что же.  
Я шеголяю выдумкой и ложью,  
лжецу всегда несчастья дороже:  
они на правду более похожи.

Ночное шествие «во мраке» [5, с. 90] от арии к арии, от соло к соло аккумулирует трагические мотивы, нагнетая и подчеркивая символистский (и символический) ракурс миропонимания, исполненного философии *краткой жизни* как пути к *вечной смерти*. И дело не в том, чтобы понять, кто из философов — С. Кьеркегор или Л. Шестов — оказывал большее влияние на Бродского в тот период [11], существеннее иное — трагизм мировосприятия, присущий самому (еще совсем молодому) Бродскому и получивший отражение в многолюдном шествии его персонажей-теней.

Выбор «вариаций» во взаимоотношениях жизни и смерти, как демонстрирует повествователь-

комментатор в поэме Бродского, обширен, но и узок одновременно: победа неизменно остается за смертью. Каковыми бы ни были варианты выбора — итог один, будь то жизнь-война Короля [5, с. 98], или нравственные заповеди Честныги, осмеянные Хором [5, с. 108–110], или бегство из России «несчастливого российского князька» Мышкина [5, с. 106]. Как в джазовой композиции («...за сценой нарастает джаз» [5, с. 95]), каждый персонаж шествия привносит собственной импровизацией новый акцент в вариации «жизни-смерти», предлагает свой поворот, виток, зигзаг темы: мотив случайности жизни (Поэт: «жизнь <...> случайна» [5, с. 86]), мотив вины (Король: «чья вина», «кто виноват» [5, с. 99]), мотив одинаковости конца (Вор: «один конец» [5, с. 102]), мотив творческой силы несчастья (Честныга: «жизнь свою твори / всей силою несчастья своего» [5, с. 111]), мотив самоубийства (Скрипач [5, с. 95–97]) и т. д. Но каковыми бы ни были частности, общая тенденция сохраняется. Монолог Плача:

Звонки, гудки, свистки, дела,  
в конце концов — погост,  
и смерть пришла, и жизнь прошла  
как будто псу под хвост [5, с. 102].

Примечательно, что в монологе героя-Плача проступает интертекстуальная аллюзия к Э. Хемингуэю, к его (и Джона Донна) образу колокола, который «звонит по тебе». Джазовый «судорожный дождь» [5, с. 112], затихающий, возобновляющийся, возвращающийся и отступающий, но не прекращающийся в продолжение всей поэмы, начинает осознаваться повествователем как «плач по самому себе», по всем.

Это плач по каждому из нас  
<...>  
Это крик по собственной судьбе,  
это плач и слезы по себе,  
это плач, рыдание без слов,  
погребальный гром колоколов [5, с. 113].

Бесконечный петербургский дождь у Бродского — это слезы, это плач, это «общий крик за упокой» [5, с. 113], который выплакивает город и его шествующие ночные обитатели-тени. Плачущий дождливый Петербург становится своеобразным порталом вечности: метонимическим заместителем древнегреческого Аида, «Пещеры» Платона, «Ада» Данте: «Здесь <...> рядом вечность бьет, / и льется дождь, и шествие идет» [5, с. 115]. А голос мрачного ночного Хора-шествия трансформируется в синекдоху «похоронного хора» [5, с. 113], сопровождаемого аккомпанементом саксофона и ударных. Прошлое и настоящее, история и бесконечность смыкаются, интерферируют: в тексте Бродского появляется визуализированная метафора минуты-вечности, когда стрелки на циферблате, фиксирующие четверть часа, могут быть указанием на «вечность без пятнадцати минут» [5, с. 115]. Петербургская мистерия обретает очертания классической античной трагедии

и — аллюзийно — библейского Апокалипсиса, эксплицированного звуками галопа коня «всадника Апокалипсиса» и ожидания Судного дня [5, с. 117], Страшного Суда [5, с. 118].

Джазовое кружение и сюжетно повторяющиеся круги-темы закрепляются (стабилизируются) к финалу поэмы-мистерии кольцевой композицией, в 40-й главе-сцене возвращаясь к образам Шекспира и Гамлета, возникшим еще на уровне вводной ремарки (интерес Бродского к образам и мотивам Шекспира хорошо известен [см.: 4, с. 129–148]). Нарратор предоставляет слово Гамлету, и тот на заданный в Прологе вопрос отвечает: «НЕ БЫТЬ» [5, с. 130, 131].

Между тем одновременно с мотивом «НЕ БЫТЬ» возникает и мотив гамлетова безумия: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне» [5, с. 131]. И в результате императив «не быть» оказывается (словно бы) поставленным под сомнение. «Тень Гамлета» как бы отвергает собственный вопрос, отказывается от поиска ответа: «Не быть или быть! — какой-то звук пустой» [5, с. 131] — и персонаж отдается на чужую волю: «<...> Здесь все, как захотелось небесам» [5, с. 131].

Может возникнуть мысль, что герои Бродского, апеллируя к небесам, отдаются на суд Божий. Между тем весь текст поэмы, голоса участников шествия свидетельствуют о другом — Бродский и его всезнающий Харон, как и герои-тени, несмотря на длинное шествие-полилог, не ведают, от чего зависит человеческая жизнь/смерть, чьей волей определяется. Бродский эксплуатирует категорию неопределенных местоимений, чтобы квалифицировать эту неопределенность. Об Арлекине сказано, что он «*что-то* ищет в небесах» [5, с. 85]. Король признается, что «было *что-то* выше нас» [5, с. 98, 99]. Вор чувствует «*чей-то* взгляд», который «следит, следит за <ним> всегда, всегда» [с. 102], и обвиняет: «*кто-то* жизнь у нас крадет» [5, с. 102]. Подобно тому, как ранее в «Пилигримах» лирический герой отказывался от «веры в себя да в Бога» [5, с. 21], так и в близком по времени созданию «Шествии» роль Бога сдвинута на background. Заключительное слово (иронико-символично) предоставлено нарратором Чорту, который вполне (не)определенно заключает: «<...> кроме страха перед дьяволом и Богом, / существует *что-то выше человека...*» [5, с. 132; выд. нами. — О. Б., Е. В.]. Божественная инстанция признается, но не культивируется.

Некоторые исследователи бродское «что-то» определяют как творчество. И. В. Романова пишет: «Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы» [Романова, 2010]. Образ Рождества, завершающий поэму, по мысли исследовательницы, воплощает «сам акт творчества и внутреннее возрождение героя» [Романова, 2010, с. 100–101]. Подобное решение можно принять к сведению, однако, на наш взгляд, у Бродского «сам акт творчества» менее значим, чем *время*, течение времени, которое дало возможность его

«полугерою» к концу повествования слиться в миропонимании (и даже отчасти в сущности) с Хароном-проводником. Герой Бродского словно метафоризирует фразеологему «Время лечит» и соглашается с Соломоновой истиной: «Все проходит, и это пройдет...» (ср. финальная фраза мистерии: «Шествие прошло» [5, с. 133]). Рождественское шествие у Бродского коннотировано не столько идеей возрождения, сколько временности, текучести, проходящности, смены времен как смены сезонов. И семантически знаками этой перемены становятся пишущая машинка, которая заместила перо повествователя, и имя города, Ленинград, которое вернуло к настоящему исторические Петербург и Петроград. Смена перспективы организована обновленной детализацией пространства — исторический план приблизился к современному.

Как и Счастливец (которому предоставлено слово одним из последних), героя поэмы удивляет понимание: «Какое удивительное счастье / Узнать, что ты над прожитым не властен» [5, с. 119]. Своеобразный фатализм, отстраненность от суеты, «нежданно посещает» [5, с. 119] героя Бродского и порождает «ровное дыхание стиха» [5, с. 119]. Рассветная пора отделяет «чувством новизны» героя от «вчерашнего дня» [5, с. 119] и дарует понимание, что «когда над прожитым поплачешь власть», то обретаешь власть над прошедшим («над временем захватывая власть» [5, с. 120]). С наступлением мистического утра жизнь продолжает «шуметь», и у героя выкристаллизовывается знание о том, что счет времени идет «не по часам», но «по чувствам» [5, с. 120]. Однако «это *описание* правды чувств» герой не воспринимает высшим знанием, наоборот — «занятием невысшим» [5, с. 120]. Творчество подчинено времени, время есть то нечто («что-то»), которое властвует над всеми и над всем. Иными словами, «рождественского» оптимизма, как считает И. В. Романова, у Бродского не возникает: прошедший «инициацию» герой повзрослел, чтобы понять, что завтра (даже в рождественскую пору) не зажжется вечный свет, но начнется вечно новое шествие, возникнет другая «гурьба», вместе с которой снова и снова придется шествовать герою, постигая жизнь и время. И в них — себя.

Так научись минутой дорожить,  
которую дано тебе прожить,  
не успевая все пересмотреть,  
в которой можно даже умереть,  
побольше думай, друг мой, о себе,  
оказываясь в гуще и в гурьбе... [5, с. 115]

Мистерия шествия героев Бродского заканчивается аспектацией бесконечности шествия, осознанием продолжения «после конца», видением и видением вереницы нескончаемых теней движущейся процессии.

Таким образом, завершая размышления над поэмой-мистерией «Шествие», можно заключить, что одна из ранних поэм Бродского включала в себя



уже многие из тех важных поэтических откровений-открытий, которые демонстрировало его позднее творчество. Героями «Шествия» становятся не типы и персонажи, но персонифицированные «представления о мире» [5, с. 79] — преимущественно литературные персонажи-архетипы, наделенные «коллективным бессознательным» вариативностью жизненных представлений, неизменно связанных с шекспировским вопросом «Быть или не быть?» Именно смерть (мотив смерти) становится у Бродского средством/способом наиболее интенсивного переживания жизни и постижения бытийного смысла. Интертекстуальный контекст мировой литературы — древнегреческая трагедия (прежде всего «Энеида» Вергилия), «Диалоги» Платона, «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира (в первую очередь «Гамлет»), духовная поэзия Джона Донна, лироэпос Серебряного века (А. Блок, А. Ахматова) — позволяет охватить масштаб грандиозного мистического путешествия, которое совершают герои Бродского в поисках истины — о жизни и смерти, о мире и о себе. Фоновые интертекстуальные аллюзии порождают «второй план» поэмы-мистерии, позволяя за (внешним) любовным разочарованием лирического героя разглядеть (внутренний) абрис глубокой философской модели мироздания и метафизики его постижения, складывавшихся в 1960-е годы в поэтическом сознании Бродского.

## Литература

1. *Ахапкин Д.* Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1996. СПб.: Журнал «Звезда», 2009. 31 с.
2. *Ахматова А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Эллис Лак, 1998–2004. Т. 3. Поэмы. М., 1998. 765 с.
3. *Блок А.* Собрание сочинений: в 6 т. М.: Правда, 1971. Т. 1. Стихотворения. 1897–1903. 480 с.
4. *Богданова О. В., Власова Е. А.* «Иногда чувствую себя Шекспиром...» (интертекстуальные пласты «Пилигримов» И. Бродского) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 129–148. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-129-148.
5. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. 2-е изд. Т. 1. 304 с.
6. *Вертинский А.* Дорогой длиною... Стихи и песни. Рассказы, зарисовки, размышления. Письма. М.: Правда, 2006. 607 с.
7. *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. 256 с.
8. *Лермонтов М.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Художественная лит-ра, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. 648 с.
9. *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 446 с.
10. *Петрушанская Е.* Музыкальное «Представление» Бродского // *Петрушанская Е.* Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004. С. 141–161.
11. *Плеханова И. И.* Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Дис. ... докт. филол. наук. 10.01.01 — русская литература. Иркутск, 2002. 429 с.
12. *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников: в 2 кн. Изд. 2-е. СПб.: Журнал «Звезда», 2006.
13. *Романова И. В.* «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.
14. *Фетисова Е. Э.* Неоакмеизм И. Бродского: композиция мистерии «шествие» // Философская мысль. 2017. № 2. С. 109–117.
15. *Цветаева М.* Собрание сочинений: в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 2. Стихотворения. Переводы. 592 с.
16. *Шекспир В.* Собрание избранных произведений: в 5 т. СПб.: Terra Fantastica, КЭМ, 1992. Т. 1. 448 с.