

Мотивы одиночества и отчуждения.

Эти мотивы относятся к числу поэтических инвариантов Бродского^[25].

Лирический герой Бродского отчужден и от людей, и от вещей:

Вещи и люди нас
окружают. И те,
и эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте.
<...>
Мне опротивел свет.
<...>
Я не люблю людей.

(«Натюрморт», 1971 [II; 270–271])

Повторяющийся образ, воплощающий разрыв и одиночество лирического героя, — гибнущий корабль:

Я бы заячьи уши пришил к лицу,
наглotalся б в лесах за тебя свинцу,
но и в черном пруду из дурных коряг
я бы всплыл пред тобой, как не смог «Варяг».
Но, видать, не судьба и года не те.

(«Навсегда расстаемся с тобой, дружок», 1980 [III; 12])^[26].

Кругосветное плаванье, дорогая,
лучше кончить, руку согнув в локте и
вместе с дредноутом догорая
в недрах камина. Забудь цусиму!

(«Восходящее солнце следит косыми...», 1980 [III; 19])^[27].

Лирический герой Бродского — *сирота, отщепенец*:

<...> Ты и сам сирота,
отщепенец, стервец, вне закона.
За душой, как ни шарь, ни черта.

(«Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве»,
1980 [III; 8])

Если герой Бродского не один, то он и *другой* — это не двое, а два одиночества. Два существа, одиноких в мире и отчужденных друг от друга. Таковы «Я» и муха, его alter ego:

И только двое нас теперь — заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.
Нас только двое.

<...>
<...> И никому нет дела
до нас с тобой. <...>

(«Муха», 1985 [III; 102–103])

Одинок не только лирический герой Бродского, одинок и сам Бог. И их одиночество схоже:

И по комнате точно шаман кружа,
я наматываю, как клубок,
на себя пустоту ее, чтоб душа
знала что-то, что знает Бог.

*(«Как давно я топчу, видно по каблуку», 1980, 1987
[III; 141])*

Символ одинокого «Я» у Бродского — **повторяющийся образ**: ископаемый моллюск, вновь извлеченный на свет спустя вечность после своей жизни^[28]:

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

*(«Это — ряд наблюдений. В углу — темно», 1975–
1976 [II; 400])*

...мы превращаемся в будущие моллюски,
бо никто нас не слышит, точно мы трилобиты.

*(«Стихи о зимней кампании 1980 года», 1980 [III;
11])*

Все равно, на какую букву себя послать,
человека всегда настигает его же храп,
и, в исподнем запутавшись, где ералаш, где гладь,
шевелюсь, разбираешь, как донный краб.

(«Прилив», 1981 [III; 34])

...во мне говорит моллюск.

(«Тритон», 1994 [IV (2); 187])

Разрыв, расставание непреодолимы. В «двойчатке» «Строфы» этот мотив воплощен в сходных **поэтических формулах** (вместе не

лечь) и **повторяющихся образах** (он — обитатель Ада, «сатир», она — насельница Рая, «ангел»):

На прощанье — ни звука.
Граммфон за стеной.
В этом мире разлука —
лишь прообраз иной.
Ибо врозь, а не подле
мало веки смежать
вплоть до смерти.
И после
нам не вместе лежать.
<...>
И, чтоб гончим не выдал
— ни моим, ни твоим
адрес мой — храпоидол
или твой — херувим...

*(«Строфы» («На прощанье — ни звука...»), 1968
[II; 94, 96])*

Бедность сих строк — от жажды
что-то спрятать, сберечь;
обернуться. Но дважды
в ту же постель не лечь.
Даже если прислуга
Не меняет белье.
Здесь — не Сатурн, и с круга
Не соскочить в нее.
<...>
В общем, песня сатира
вторит шелесту крыл.

*(«Строфы» («Наподобье стакана...»), 1978 [II;
459])*

Духота. Так спросонья озябшим коленом пиная мрак,
понимаешь внезапно в постели, что это — брак;
что за тридевять с лишним земель повернулось на бок
тело, с которым давным-давно
только и общего есть, что дно
океана и навик

наготы. Но при этом — не встать вдвоем.
Потому что пока там — светло, в твоём
полушарье темно. <...>

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975 [II; 362])
[\[29\]](#).

Но землю, в которую тоже придется лечь,
тем более — одному, можно не целовать [\[30\]](#).

(«Новая Англия», 1993 [III; 242])

Поэтическая формула *невозможность вместе лечь* повторена и в одном из последних стихотворений Бродского — «Я слышу не то, что ты мне говоришь, а голос» (1993):

Я рад был бы лечь рядом с тобою, но это — роскошь.
Если я лягу — то с дерном заподлицо.

(III;266)

Знак разделенности, отчужденности в поэтическом мире Бродского — неуслышанность, невозможность коммуникации, а соответствующая **поэтическая формула** — невозможный телефонный разговор / звонок.

Я говорю с тобой, и не моя вина,
если не слышно.

(«Послесловие», 1987 [III; 150])

<...> И палец, вращая диск
зимней луны, обретает бесцветный писк
«занято»; и это звук во много
раз неизбежней, чем голос Бога.

(«Темза в Челси», 1974 [II; 352])

<...> покамест палец
набирает свой номер, рука опускает трубку.

(«В Англии», VI «Йорк», 1977 [II; 439])

<...> Мы — только части
крупного целого, из коего вьется нить
к нам, как шнур телефона, от динозавра
оставляя простой позвоночник. Но позвонить
по нему больше некуда, кроме как в послезавтра,
где откликнется лишь инвалид — зане
потерявший конечность, подругу, душу
есть продукт эволюции. И набрать этот номер мне
как выползти из воды на сушу.

*(«До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...»,
1982 [III; 68])^[31].*

Но ничего не набрать, чтоб звонком извлечь
Одушевленную вещь из недр каменоломни.

(«Корнелию Долабелле», 1995 [IV (2); 199])

Один из вероятных источников этой поэтической формулы — строки из повести Осипа Мандельштама «Египетская марка», в которых говорится о главном герое: «С таким же успехом он мог бы позвонить к Прозерпине или к Персефоне, куда телефон еще не проведен»^[32]. У Мандельштама упоминается о невозможном телефонном звонке в царство мертвых, у Бродского — о звонке в отдаленное прошлое (то есть тоже в мир мертвых, в мир каменоломни / археологии) или в будущее, тождественное ископаемому прошлому (ассоциация-рифма «динозавра — послезавтра»).

Когда у Бродского встречается телефон как средство коммуникации (телефон, *по которому звонят*), этот образ наделен парадоксальной семантикой, построенной на самоотрицании: телефон — средство коммуникации, не связывающее лирического героя с другими, а приносящее нежеланное сообщение, субъект которого (говорящий) отсутствует: им как бы является сам телефонный аппарат. Телефон сообщает о невозможности коммуникации, о разрыве связей героя с миром:

Я трубку снял и тут же услышал:
— Не будет больше праздников для вас
не будет собутыльников и ваз

не будет вам на родине жилья
не будет поцелуев и белья
<...>

не будет вам рыдания и слез
не будет вам ни памяти ни грез

не будет вам надежного письма
не будет больше прежнего ума

Со временем утонете во тьме.
Ослепнете. Умрете вы в тюрьме.

Былое оборотится спиной,
подернется реальность пеленой. —

Я трубку опустил на телефон,
но говорил, разъединенный, он.

(«Зофья», 1962 [I; 171–172])

Одиночество и не-существование присущи не только лирическому герою, но и Земле («в мирозданье потерян, / кружится шар» — «Я был только тем, чего...», 1981 [III; 42]), бытию в целом («Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже / одиночество» — «Колыбельная Трескового мыса», 1975 [II; 356]; «<...> жизнь — синоним // небытия <...>» — «Муха», 1985 [III; 104]) и воплощены в *поэтической формуле* безадресность бытия:

...вся вера есть не более, чем почта
в один конец.

(«Разговор с небожителем», 1970 [II; 210])

Рассчитанный на прочный быт,
он [дом. — А.Р.] из безадресности плюс
необитаемости сбит.

(«Взгляни на деревянный дом...», 1993 [III; 223])

...безымянность, безадресность, форму небытия
мы повторяем в сумерках — вяз и я?

(«В кафе», 1988 [III; 174])

<...> волны местные, катящиеся вдаль
без адреса. Как эти строки.

(«Голландия есть плоская страна...», 1993 [III; 225])

Мы здесь втроем, и, держу пари,
то, что вместе мы видим, в три
раза безадресней и синей,
чем то, на что смотрел Эней.

(«Иския в октябре», 1993 [III; 228])

Похожая **поэтическая формула** — невозможность написать письмо, текст и отсутствие адресата: «А как лампу зажжешь, хоть строчи донос / на себя в никуда, и перо — улика» («Полонез: Вариация», 1982 [III; 65]); «А письмо писать — вид бумаги пыл / остужает, как дверь, что прикрыть забыл» («Метель в Массачусетсе», 1990 [IV (2); 93]).

Выражение и воплощение «одинокости» бытия — пустота как кардинальное свойство пространства:

Пустота раздвигается, как портьера.
Да и что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела?

(«К Урании», 1982 [III; 64])

...помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

(«Назидание», 1987 [III; 133])

Одинокость лирического героя выражено еще в ранней лирике, например в стихотворении «Глаголы» (1960). Программное в выражении этого мотива произведение — поэма «Зофья»:

Не чувствуя ни времени, ни дат,
всеобщим Solitude и Soledad,
прекрасною рукой и головой
нащупывая корень мировой,
нащупывать в снегу и на часах,
прекрасной головою в небесах,
устаами и коленями — везде
нащупывать безмерные О, Д —
<...>
нащупывать свой выхОД в никогДА.

(I; 175)

В поэзии Бродского 1960-х — начала 1970-х гг. одиночество лирического героя имеет романтический ореол^[33]. Герой — «певец», гонимый несправедливой властью и готовый принять не только «зеленый лавр», но и «топор» («Конец прекрасной эпохи», 1969 [II; 162]); упоминание о топоре, занесенном над главою поэта, отсылает к пушкинскому «Андрею Шенье», посвященному «певцу», убиенному коллективной тиранией якобинцев. Лирический герой уподобляет себя Пушкину — автору стихотворения «К морю», говоря о своем узничестве в державе, «главный звук / чей в мироздании — не сорок сороков, / <...> / но лязг оков» («Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе», 1969 (?), 1970 (?) [IV; (1) 8–9]). Позиция героя Бродского — стоическое противостояние Власти и Судьбе и готовность принять смертный жребий:

Не купись на басах, не сорвись на глухой фистуле.
Коль не подлую власть, то самих мы себя перебором.
Застегни же зубчатую пасть. Ибо если лежать на столе,
о не все ли равно ошибиться крюком или морем.

(«Время года — зима. На границах спокойствие.
Сны...», 1967–1970 [II; 62])

Лирический герой Бродского — поэт, служитель высшей истины, расплачивающийся за нее; хранитель Слова и поэтического Огня; изгнанник, подобный лермонтовскому поэту, символизирующему поэта отверженного:

Сжимающий пайку изгнанья
в обнимку с гремучим замком,
прибыв на места умиранья,
опять шевелю языком.
Сияние русского ямба
упорней — и жарче огня,
как самая лучшая лампа,
в ночи освещает меня.
Перо поднимаю насилу,
и сердце пугливо стучит.
Но тень за спиной на Россию,
как птица на рощу, кричит
<...>
Сжигаемый кашлем надсадным,
все ниже склоняясь в ночи,
почти обжигаюсь. Тем самым
от смерти подобье свечи
собой закрываю упрямо,
как самой последней стеной.
И это великое пламя
колеблется вместе со мной.

(«Сжимающий пайку изгнанья...», 1964 [I; 319])

Возвышенный ореол лирического героя создается не только благодаря мотиву охранения поэтического Огня, но и благодаря перекличкам со стихами поэтов XIX столетия — хранителей классической традиции. С трудом шевелящийся язык стихотворца — узника — аллюзия на строку Мандельштама «Губ шевелящихся отнять вы не могли» («Лишив меня морей, разбега и разлета...»)^[34]; такая параллель устанавливает сходство судеб Мандельштама, убиенного за

Слово, и узника Бродского, вступающего вслед за ним на тот же гибельный и великий путь. А упоминание о «русском ямбе» ведет к строкам Ходасевича о русском четырехстопном ямбе:

С высот надзвездной Музикии
К нам ангелами занесен,
Он крепче всех твердынь России,
Славнее всех ее знамен.

(«*Не ямбом ли четырехстопным...*»^[35])

Изгнание лирического героя также интерпретируется как расплата за дар поэзии:

Все, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности.
За какое раченье-жречество^[36]
<...>
чаши лишившись в пиру Отечества,
ныне стою в незнакомой местности.

(«1972 год», 1972 [II; 292])

Показательно у Бродского 1960-х — начала 1970-х гг. и уподобление лирического героя распинаемому Христу («Разговор с небожителем», 1970), воскрешающее романтический миф о поэте-страдальце (ср. этот мотив хотя бы в «Смерти Поэта» Лермонтова).

Лирический герой раннего Бродского совершает тотальный «отказ» («Речь о пролитом молоке», 1967), вступает в прение с самим Богом («Разговор с небожителем»).

В поэзии Бродского середины 1970–1990-х гг. (условно — эмигрантского периода) мотив одиночества сохраняется^[37], но романтическая оппозиция «Я — другие» переосмыслена. У лирического героя теперь отнимается право на уникальность, исключительность. Исчезают параллели с Христом или пушкинским и

лермонтовским пророком. Мотив изгнанничества сохраняется, но герой Бродского теперь переадресует другому право «лучшего певца»^[38] и видит в себе скорее не страдальца за Слово, а жертву обстоятельств:

Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.

(«Пятая годовщина (4 июня 1977)», 1977 [II; 421])

Отныне роль героя, добровольно идущего на смерть, отвергается, а такой герой иронически именуется «бараном», что знаменует глупость жертвенного поступка:

Теперь меня там нет. Об этом думать странно.
Но было бы чудней изображать барана,
Дрожать, но раздражать на склоне дней тирана,
Паясничать. <...>

(Там же [II; 421–422])

Иронически лирический герой именует себя бараном также в первом из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт». Семантики жертвы это самонаименование здесь лишено. Слово «баран» — часть переиначенного фразеологизма «смотреть (уставиться) как баран на новые ворота»; такие переписанные фразеологизмы — один из отличительных приемов Бродского: «Сюды / забрел я как-то после ресторана / взглянуть глазами старого барана / на новые ворога и пруды» (II; 337).

Баран — жертва тирана — один из **повторяющихся образов** Бродского; в «Пятой годовщине <...>» он также может быть интерпретирован как **автоцитата** из стихотворения «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...», входящего в цикл «Часть речи» (1975–1976):

Свобода —
это когда забываешь отчество у тирана,
а слюна во рту слаще халвы Ширази,
и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана,
ничего не каплет из голубого глаза.

(II; 416)

В этом стихотворении ряд ассоциаций «Я — жертва (баран)» лишен пейоративных коннотаций, которые он приобретает в «Пятой годовщине <...>».

Восходящая к Данте **поэтическая формула**^[39] «хлеб изгнания», первый раз употребленная в «Сжимающий пайку изгнания...», повторяется в стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980): «жрал хлеб изгнания, не оставляя корок» (III; 7). Но в раннем стихотворении она окружена романтическим контекстом, изображающим горестную судьбу поэта — страдальца за Слово. А в тексте сорокалетнего Бродского поэтическая формула изгнанничества обрамлена такими «прозаическими» деталями, как «жил у моря, играл в рулетку, / обедал черт знает с кем во фраке» или «надевал на себя что сызнава входит в моду» (III; 7).

Амбивалентный, серьезно-саркастический мотив благодарности за страдания (**повторяющийся мотив**) из «Разговора с небожителем» приобретает в этом же тексте 1980 года утвердительный смысл, далекий от романтической позиции, которая теперь, видимо, воспринимается как поза:

Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

(III; 7)

С середины 1970-х гг. в поэзии Бродского утверждается инвариантный мотив *не-существования, не-бытия* «Я», облекающийся в слегка варьирующуюся **поэтическую формулу**. Один из первых примеров — в стихотворении «На смерть друга» (1973): «Имяреку,

тебе, — потому что не станет за труд / из-под камня тебя раздобыть, — от меня, анонима / <...> / Посылаю тебе безымянный прощальный поклон / с берегов неизвестно каких. Да тебе и не важно» (II; 332).

Найденная тогда же **поэтическая формула** — «совершенный никто»:

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще.

(«Лагуна», 1973 [II; 318])

Ее вариация:

Ты, в коричневом пальто,
я, исчадье распродаж.
Ты — никто, и я — никто.
Вместе мы — почти пейзаж.

(«В горах», 1984 [III; 83])

Ее вариант, отсылающий к исходному контексту — к «Одиссее» Гомера:

И если кто-нибудь спросит: «кто ты?» — ответь: «кто я,
я — никто», как Улисс некогда Полифему.

(«Новая жизнь», 1988 [III; 169])

Другой вариант этого же мотива — **мотив отчуждения поэта от читателя и от собственного текста**:

Ты для меня не существуешь; я
в глазах твоих — кириллица, названья...
Но сходство двух систем небытия^[40]
сильнее, чем двух форм существованья.
Листай меня поэтому — пока
не грянет текст полуночного гимна.
Ты — все или никто, и языка
безадресная искренность взаимна.

(«Посвящение», 1987 [III; 148])

Этот же мотив автономности текста от автора («автора») выражен, хотя и не столь явно, в стихотворении «Тихотворение мое, мое немое...» из цикла «Часть речи»: (с)тихотворение в нем именуется *тяглым*, то есть оно влечет, тянет за собой поэта, и *ломтем отрезанным*, то есть вещью, живущей независимо от того, кого считают ее творцом (II; 408). Первая строка содержит прием игры, построенной на сдвиге границ слов: «Тихотворение мое, мое немое» (II; 408) = «(С)тихотворение мое, мое **не** мое».

Мотив отчуждения поэта от текста содержится и в «Эклоге 4-й (зимней)» (1980), хотя здесь он лишен трагического оттенка:

Так родится эклога. Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

(III; 18)

В этих строках варьируется пушкинский образ из «Осени»: *перо, просящееся к бумаге*. Перу у Пушкина, которое записывает текст как бы независимо от воли поэта, у Бродского соответствуют язык, алфавит («кириллица»), буквы, которые словно сами складываются в строки. У Пушкина в «Осени» грамматические субъекты — *пальцы* и

перо, стихи, а не «Я», и строение фраз передает мотив спонтанности вдохновения, неподвластности разуму. Но «лирическое волнение» испытывает всё же душа поэта. У Бродского «Я» поэта просто отсутствует, стихи рождаются из алфавита, из Языка^[41].

Мотив *не-существования, не-бытия* «Я» появляется в поэзии Бродского примерно в одно время с мотивом отчуждения «Я» поэта от своих текстов, и это не случайно. Идея, что поэт — не творец своих текстов, а лишь орудие Языка, лишает жизнь «Я» — стихотворца экзистенциального оправдания, смысла. Наполнения. Воплощаясь в тексте, «Я» превращается в факт языка, в «местоимение», отчуждается от себя самого. Знаком «Я» становится «пустая» геометрическая фигура, обреченная на уничтожение:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге простой кружок.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него — и потом сотри.

(«То не Муза воды набирает в рот», 1980 [III; 12])

«Исторический» вариант мотива одиночества — отчуждение героя от нового поколения, вступающего в жизнь. По-видимому, он сформулирован впервые в стихотворении «1972 год»:

Смрадно дыша и треща суставами,
пачкаю зеркало. Речь о саване
еще не вдет. Но уже те самые,
кто тебя вынесет, входят в двери.

Здравствуй, младое и незнакомое
племя! Жужжащее, как насекомое,
время нашло наконец искомое
лакомство в твердом моем затылке.

(II; 290)

Пушкинское выражение «Здравствуй, племя, младое, незнакомое!» («...Вновь я посетил...») приобретает в новом контексте горько-иронический смысл: Пушкин говорил о преемственности поколений (их символизируют старые и молодые деревья) и приветствовал их смену как неизбежный и справедливый закон бытия; Бродский пишет о новом поколении как о *могильщиках* лирического героя.

Оппозиция «мир ценностей лирического героя — „варварские“ ценности нового поколения, культивирующего жестокость и презирающего человеческую личность» организует стихотворение «Сидя в тени» (1983):

Я смотрю на детей,
бегающих в сапу.

II

Свирепость их резвых игр,
их безутешный плач
смутили б грядущий мир,
если бы он был зряч.

<...>

VII

После нас — не потоп,
где довольно весла,
но наважденье толп,
множественного числа.

<...>

VIII

Ветреный летний день.
Запахи нечистот
затмевают сирень.
Брюзжа, я брюзжу как тот,
кому застать повезло
уходящий во тьму
мир, где, делая зло,
мы знали еще — кому.

(III; 71–73)

Дети изображены как «враги» уходящего поколения, как те, кто вытесняет старших из жизни, убивает их:

XIII

<...>

Как бы беря займы,
дети уже сейчас
видят не то, что мы;
безусловно не нас.

(Там же [III; 74])^[42].

Загорелый подросток, выбежавший в переднюю,
у вас отбирает будущее, стоя в одних трусах.

(«Август», 1996 [IV (2); 204])

В противоположность Пушкину, уподобляющему новое поколение молодым деревьям, Бродский противопоставляет «подростков» деревьям; их существование ассоциируется с гибелью, с вырубкой деревьев:

Теперь всюду антенны, подростки, пни
вместо деревьев.

(«*Fin de siècle*», 1989 [III; 191])

Оппозиция «лирический герой (его поколение) — новое поколение» имеет у Бродского глубокий культурный смысл. Сверстники лирического героя — последнее поколение, живущее ценностями высокой культуры. «...Нынешнее дело — дело нашего поколения; никто его больше делать не станет, понятие „цивилизация“ существует только для нас. Следующему поколению будет, судя по

всему, не до этого: только до себя, и именно в смысле шкуры, а не индивидуальности. Вот это-то последнее и надо дать им какие-то средства сохранить; и дать их можем только мы, еще вчера такие невежественные. <...> Уже сегодня, перефразируя основоположника, самым главным искусством для них является видео. За этим, как и за тем, стоит страх письменности, принцип массовости, сиречь антиличности. И у массовости, конечно, есть свои доводы: она как бы глас будущего, когда этих самых себе подобных станет действительно навалом — муравейник и т. п., и вся эта электронная вещь — будущая китайская грамота, наскальные — верней, настенные живые картинки. Изящная словесность, возможно, единственная палка в этом набирающем скорость колесе, так что дело наше — почти антропологическое: если не остановить, то хоть притормозить подводу, дать кому-нибудь возможность с нее соскочить» (из письма Я. А. Гордину, июль 1988 г.)^[43].