

УДК 82.161.1  
DOI 10.25991/AE.2023.1.1.006

### М. А. Бурая

Бурая Мария Анатольевна — кандидат филологических наук  
Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований  
Дальневосточного федерального университета,  
Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского  
m\_buraya@mail.ru

## СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТР СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА И. БРОДСКОГО («Я БЫЛ ТОЛЬКО ТЕМ, ЧЕГО...»)\*

В работе на материале стихотворения И. Бродского «Я был только тем, чего...» исследуется семантико-символический комплекс сверхтекстового единства, возникающего в рамках творчества поэта. Выделенное стихотворение рассматривается как смысловой центр сверхтекстового единства и изучается в единстве его содержательных и поэтологических особенностей, а также его особых поэтических функций.

**Ключевые слова:** И. А. Бродский, сверхтекстовое единство, смысловое единство, «Я был только тем, чего...».

### М. А. Buraya

THE SEMANTIC CENTER OF J. BRODSKY'S CONVOLUTIONAL UNITY  
(«I WAS ONLY WHAT...»)

In the work, based on the material of the poem by J. Brodsky «I was only what...», the semantic-symbolic complex of the supra-textual unity arising within the framework of the poet's creativity is investigated. The selected poem is considered as the semantic center of the supra-textual unity and is studied in the unity of its content and poetological features, as well as its special poetic functions.

**Keywords:** J. Brodsky, supertextual unity, semantic unity, «I was only what...».

Поэтическое творчество И. Бродского, поэта, эссеиста, нобелевского лауреата остается постоянным предметом интереса исследователей, предлагая новые аспекты в признанных классическими областях изучения лирики. К последним относится и явление поэтической циклизации, значимое для развития русской литературы на протяжении XIX–XXI веков. Особенно интенсивно стремление к созданию сверхтекстовых форм в поэзии и их теоретическому осмыслению в теории литературы начинает активизироваться на рубеже XIX–XX веков: в творчестве А. Блока, В. Иванова, Н. Гумилева, Б. Л. Пастернака, М. Цветаевой и др. Во второй половине XX века актуализируются связи с наследием Серебряного века, в том числе посредством личных контактов молодой творческой интеллигенции с представителями старшего поколения (например, А. Ахматовой), интенсификацией деятельности творческих студий и кружков, изменением общей социокультурной ситуации, требующей поиска и эксперимента, синтеза традиций и новаторства. Все это способствует формированию художественного мышления Бродского как поэтического феномена, сумевшего объединить в своем творчестве высшие достижения предшествующего русского и мирового поэтического процесса с подчеркнуто индивидуальным авторским взглядом и оригинальной системой поэтологических средств и приемов. Тенденция к созданию сверхтекста проявилась

в творчестве Бродского различно: обращение к жанру поэмы и большого стихотворения, формирование первичных и вторичных поэтических сборников, создание текстов в форме диптихов и др. Однако не исключается и возможность рассмотрения творчества поэта как потенциального нетрадиционного сверхтекстового явления, свойственного как классической поэтической традиции, так и современной постмодернистской.

В изучении сверхтекстовых образований в поэзии Бродского преобладают работы, посвященные традиционным формам циклизации, прежде всего — авторскому циклу и поэтическому сборнику, исследуемым в различных аспектах [см.: 1].

С. Бройтман в книге «Поэтика русской классической и неклассической лирики» посвящает раздел «Авторская позиция в лирике Бродского (На материале книги «Часть речи»)» [см.: 2] корректировке утвердившихся в науке взглядов об отстраненности субъекта речи поэта и представляет комплексную интерпретацию системы форм лирического высказывания.

Е. Семенова рассматривает сборник «Часть речи» с точки зрения жанрового своеобразия и актуализации поэтической традиции Серебряного века, используя понятие «поэма-цикл» в диссертации «Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского (Традиции А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой в поэме И. Бродского «Часть речи»)» [8].

\* Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда № 22–28–01671, <https://rscf.ru/project/22-28-01671/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

Среди нетрадиционных сверхтекстовых образований в творчестве Бродского интерес литературоведов вызывают прежде всего топонимные или тематические тексты: петербургский текст, античный текст, итальянский текст, рождественский текст, исследуемые в работах А. Ранчина [6], В. Гудониене [5], Т. Савченко [7] и др. Однако данные ученые рассматривают каждое из этих явлений имманентно, не ставя вопроса о возможности включения их в более широкий поэтический контекст.

Наиболее продуктивной идеей для исследования нетрадиционных циклических единств можно считать наблюдение, высказанное К. Тарановским, который предложил на основе повторяющихся в творчестве поэта тем и образов включать стихотворение «в более широкий контекст» [9, с. 18]. Ученый практически применил данный метод интерпретации к поэтическому творчеству О. Мандельштама, не оставив развернутого теоретического описания, однако, стоит считать данное направление филологического изучения нетрадиционных циклов перспективным для поэтического наследия других поэтов.

Таким образом, можно сделать вывод о постоянном и непрекращающемся интересе исследователей к множественным вопросам циклизации в творчестве Бродского. Однако не все аспекты нетрадиционной циклизации были изучены в полной мере, вопрос о статусе нетрадиционного сверхтекстового единства, его границах, формирующих тенденций, содержательно-поэтологических особенностей продолжает оставаться открытым.

Для наследия Бродского, тяготеющего к циклизации в различных ее формах, крайне значимо то субстанциональное свойство художественного мира, которое циклизация воплощает на поэтологическом уровне, — стремление к особенной целостности. Восстановление разрушенного или недостижимого в реальности, но необходимого единства в потенциальном состоянии бытия становится одним из основных импульсов творческого акта. При этом формирующаяся целостность не требует обязательного эксплицитного выражения в традиционной циклической форме, последняя — частное по отношению к общему. Принципиально важным оказывается специфический ракурс перцепции, предполагающий активное участие читательского сознания в восстановлении данной целостности в акте чтения, который, таким образом, воспроизводит акт создания (творчества).

В творчестве Бродского циклообразующими единицами являются особые частные тексты, представляющие крупные составляющие части единого мифопоэтического пространства. К таким текстам могут быть отнесены топонимные (античный, петербургский и итальянский тексты), рождественский и любовный текст. Соотношение этих текстов в пределах отдельного стихотворного произведения, традиционного цикла или сборника может быть различным, однако идея действия целостности как стимула к формированию сверхтекста предполагает

акцентуацию именно вторичных образований, формируемых в рамках творческого со-действующего акта читателя и автора. Очевидно, что в результате такого эстетического события должно возникнуть особое сверхтекстовое единство с рядом содержательно-поэтологических признаков, обеспечивающих динамическое равновесие целого и частей. К таким признакам можно отнести общий лирический метасюжет, систему лирических субъектов, хронопоэтическое своеобразие, а также сквозной тематико-мотивный, образно-символический, интертекстуальный и мифопоэтический комплекс.

Потенциально в творчестве одного автора могут быть различные сверхтекстовые циклические образования, выстраиваемые в многообразные системы иерархических и равнозначных отношений. Однако возможно говорить о значимом доминировании отдельного сверхтекста по отношению к периферийным. В поэтическом творчестве Бродского на роль такого сверхтекста будет претендовать совокупность произведений, объединенных единством лирического метасюжета, в рамках которого лирический субъект подвергается своего рода инициатическим испытаниям: приобщается к особому состоянию любви и проживает ее; приобретает голос / поэтический дар слова / творческую способность, пересекает значимую границу времени-пространства, соотносимую с переходом границы мира живых-мертвых; получает или добывает особенное знание; вступает в потенциальный или реализованный коммуникативный акт. Чередование и последовательность этих событий может варьироваться, однако целостная модель сверхтекста предполагает определенные закономерности в их причинно-следственном и временном развертывании.

Восстановление читателем этапов развития метасюжета сверхтекстового единства в ряде случаев задает нарушение хронологии создания входящих в состав целого произведений, а также актуализацию так называемых смысловых центров. Под последними понимаются произведения, в которых указанные выше признаки особенной целостности всего сверхтекста реализованы полностью, в своего рода концентрированном, сжатом виде. Их роль и значение в функционировании сверхтекста оказываются особенно маркированными, так как они по метонимическому принципу могут являться его репрезентантами. Одним из проявлений этой специфической значимости может быть утвержденный статус произведения в читательском и исследовательском восприятии как текста намеренно усложненного смысла или же общепризнанного шедевра, одного из наиболее совершенных творений автора, относимого к программным, классическим и т. п. К последним относится и стихотворение Бродского «Я был только тем, чего...».

Особенно важным оказывается знаменитый метапоэтический комментарий к сборнику: «К сожалению, я не написал «Божественной комедии».

И, видимо, никогда уже не напишу. А тут получилась в некотором роде поэтическая книжка со своим сюжетом по принципу скорее прозаическому, нежели какому бы то ни было другому» [4, с. 317].

Тенденция к разомкнутости заложена на уровне авторского сознания, когда формируемый поэтом сборник воспринимается как ненаписанный большой текст с устремленностью в будущее, где подобная задача все еще актуальна. Так, стихотворения, посвященные к М. Б., будут создаваться поэтом и впоследствии. Ряд этих стихотворений будет принадлежать одновременно разным контекстам. Факт посвящения стихотворения из рождественского цикла М. Б. позволяет говорить о возникающем пересечении смыслов группы стихотворений любовного сюжета (текста) с рождественским, что позволяет устанавливать потенциальные связи между стихотворениями рождественского цикла, не имеющими посвящений, и стихотворениями, обращенными к М. Б. и не имеющими их, но входящими в ряд любовного текста. Отсылка к «Божественной комедии» и ряд других признаков, ориентирующих «Новые стансы к Августе» на поэтику итальянского текста, предполагает иное направление устанавливаемых связей. Таким образом, потенциально можно говорить о множественных рядах пересечений частных текстов в творчестве поэта, которые должны в результате составить единство, формируемое особенной целостностью.

Стихотворение «Я был только тем, чего...» является примером смыслового центра в том числе и потому, что в нем, как в фокусе, сходятся и актуализируются парадигматические смысловые связи, ведущие поэтически контексты в творчестве Бродского. Неслучайным оказывается и его место в композиции сборника «Новые стансы к Августе» как завершающего текста. Известно, что в любом цикле существуют различные отношения между частью и целым, а также различные уровни смысловых связей, возникающих между отдельными элементами, входящими в состав единства. Тогда можно рассматривать завершение сборника «Новые стансы к Августе» как значимое молчание, паузу, которая с финалом стихотворения «Я был только тем, чего...» актуализирует сформированный смысловой контекст в ожидании его продолжения. О возможности последнего в пределах поэтического творчества Бродского уже говорилось в связи с созданием впоследствии ряда стихотворений, обращенных к М. Б.

Таким образом, финал сборника «Новые стансы к Августе» предполагает открытую структуру данного цикла и его размыкание для формирования более масштабного единства в рамках акта рецепции читателем, восстанавливающим неканонический большой текст Бродского, аналогичный в своем замысле «Божественной комедии» Данте, в котором у произведения «Я был только тем, чего...» оказывается роль смыслового центра.

Лирический сюжет этого стихотворения воспроизводит основные этапы метасюжета свертк-

стового единства с главными событиями инициации-испытания, приобретения особенных знаний или умений, пересечением границы в пространстве и времени, в результате чего можно говорить о значимом преобразении субъекта, осмысление которого происходит в процессе порождения текста (творческом акте). В свою очередь текст, чье возникновение происходит синхронно процессу чтения-восприятия читателем, представляет динамический процесс воспоминания-воссоздания истории любви. Для «Я был только тем, чего...» реализация этого сюжета оказывается возможной в результате объединения трех основных текстов Бродского: рождественского, итальянского и любовного.

С композиционной точки зрения отдельно стоит выделить посвящение М. Б., которое не просто определяет диалогичность как одну из смысловых и поэтологических доминант, но является связующим элементов трех указанных текстов, а также направляет читательскую интенцию к актуализации не заданных эксплицитно смыслов. Так, непосредственно выраженными и обозначенными в данном стихотворении будет любовный текст, тогда как итальянский и рождественский, представленные в подтексте и в элементах поэтологического оформления, должны быть поддержаны предыдущим опытом чтения других стихотворений Бродского. Уже на уровне посвящения можно установить связь данного стихотворения с рождественским циклом, в котором представлено произведение «25.XII.1993», также обращенное к М. Б. Посвящение же «25.XII.1993», в свою очередь, делает его частью не только рождественского текста поэта, но и любовного.

Сам факт посвящения позволяет определить связь уже выявленных текстов с еще одним — итальянским, который в стихотворении «Я был только тем, чего...» функционирует в рамках минус-приема эксплицитного выражения, однако входит в состав стихотворения на различных уровнях, определяя его содержательные и поэтологические особенности. В данном случае можно говорить о различных аспектах многообразно представленного в поэзии Бродского итальянского текста, прежде всего об интертекстуальном уровне, где одно из центральных мест для поэта занимает имя Данте и название его главного творения. «Божественная комедия» как воплощение-утверждение в массовом читательском сознании и культурном пространстве истории любви Данте к Беатриче оказывает влияние на множественные компоненты стихотворения Бродского. К таким компонентам можно отнести развитие лирического сюжета и композиции стихотворения, тематическое своеобразие и особенности субъектной структуры. При этом все выделенные уровни текста будут характеризовать акцентированную троичность, которая также является продолжением значимого символизма Данте.

Наиболее важным оказывается тройственное деление композиции. При акцентированной анафо-

ре и частичном синтаксическом параллелизме конструкций ясно выделяются три группы строф, соответствующие трем композиционным частям стихотворения и тройному же членению системы субъектов. Первая группа — это первая, вторая и седьмые строфы с преобладанием сферы лирического героя; вторая группа — третья и четвертая строфы, обозначенные присутствием местоимения «ты» и рядом его активных действий по отношению к герою-объекту «я»; третья группа — шестая и седьмая строфы с отсутствием эксплицитно выраженных местоименных форм и символическим субъектом большого мира / миров. При таком тричном делении возникает вопрос о количестве строф: семь вместо канонических девяти. Однако число строф стихотворения Бродского оказывается неслучайным с точки зрения особенностей композиционной и субъектной структур, символической семантики и парадигматических связей с произведением Данте.

Так, с точки зрения композиционной структуры и развития субъектной системы, не менее значима и архитектура строф: три строфы первой части говорят о преобладании лирического героя в сюжетном движении, что объясняется характером основных лирических событий инициатической семантики, в которых он участвует. В то же время количественно число местоименных форм первого и второго лица — сфер лирического героя и его собеседника-возлюбленной уравниваются: их двенадцать в сумме. При этом строфы, входящие в первую часть, своего рода сферу бытия лирического героя, вбирают в себя вторую часть — мир действия его возлюбленной «ты», а затем смыкаются с частью третьей, вводящей итоговое лирическое событие — творение миров. Более того, последний стих последней строфы, принадлежащей сфере лирического героя, за счет синтаксического параллелизма и анафоры может быть рассмотрен как пограничный, имеющий отношение к обеим частям одновременно. Тогда в пятой строфе происходит своеобразная встреча трех выделенных сфер.

С точки зрения семантики числа возможно говорить о значимом сопоставлении семерки и девятки, что будет поддержано и смысловым различием композиционно-архитектонической формы стихотворения Бродского как части ненаписанной «Божественной комедии», а потому невозможности воспроизвести ее форму.

Интересно, что особенности лирического сюжета стихотворения «Я был только тем, чего...» (соответственно, всего сверттекстового единства) своеобразно реализуют эту же концепцию в основных образах субъектной системы. Идеи творения/порождения, авторства и восприятия, интенции и ее реализации будут составлять ведущие лирические события, а также задавать основные тенденции хронологического развития.

Первая строфа открывает первый этап сюжета, с которого начинается абсолютное преобладание

в хронотопе прошедшего времени со значением процессуальности и повторяемости. Стоит отметить, что темпоральные смысловые различия глагольных форм как поэтологическая особенность текста устанавливают имплицитную связь с «Божественной комедией» Данте, язык которой представляет эту градацию между простым прошедшим и прошедшим длительным.

В первой строфе «Я был только тем, чего...» Бродского акцентуацию получает глагол, вводящий состояние лирического героя: «был» [2, III, с. 226]. В данном случае одновременно развиваются все семантические компоненты лексемы. Во-первых, сам факт наличия, присутствия, существования, который в абсолютном начале стихотворения еще не знает возможности бытования до данного момента, не связан со сферой прошлого героя, а сразу задан в прямой и даже жесткой корреляции с бытием-действием героини. Расположение субъектных форм в архитектонике первой строфы обуславливается действием закона и тесноты стихового ряда, в результате чего «я» и «ты» занимают параллельные позиции абсолютного начала первого и второго стихов, однако их различия выявляются в соотношении глагольных форм, им соответствующих. Так, состояние лирического героя не просто оказывается пассивным и лишенным активности, но сам факт его возможности полностью определяется активностью героини.

С первых стихов первой строфы стихотворение намеренно строится как эротическое, а основное лирическое событие дублируется в мотиве сближения, в том числе физического, лирических героев. Встреча героев, их знакомство и т. п. происходит в других частях сверттекстового единства, между тем отсылки к этим предшествующим этапам легко восстанавливаются и возникают на протяжении всего стихотворения «Я был только тем, чего...». Второй стих первой строфы уже является ретроспекцией лирического героя, творящейся в слове в данный момент настоящего, которое актуализирует в акте чтения каждый воспринимающий.

Попытка определения формы бытия лирического героя, которое и служит своего рода материалом для творения, и одновременно ограничивает его в этих пределах происходит в описательно-указательном перифразе «тем, чего» [2, III, с. 226], который не получает в первой строфе дальнейшего уточнения. Указание без обозначения, без отнесенности к предмету или явлению может быть связано с мотивом творения из своего рода пустоты, возникновение из небытия. Также вероятно одновременное акцентирование мотива единого бытия с точки зрения формы или воплощенности. Здесь возможна реализация семантического комплекса единства двух начал — мужского и женского — в различных мифологических и религиозных системах, однако с преобладанием-приоритетом женского начала. Осознание самого себя во времени и пространстве для лирического героя возможно лишь

в описании-воссоздании действий и характеристик возлюбленной. Данный оборот повторяется еще два раза, усиливая символическое троекратное значение для связанного с ним комплекса различных значений.

Мотив творения, результатом которого становится обретение формы, вызывает ассоциации с многочисленными мифами, главный из которых для европейской культуры репрезентирован в истории о Пигмалионе и Галатее. Однако для стихотворения значим акцент трансформации мотива формы, который в мифе ассоциируется с идеально воплощенной материальной формой (скульптура), тогда как у Бродского это то неопределенное, что можно лишь указать в корреляции с созидательным жестом героини.

Мотив касания в контексте поэзии Бродского является одним из наиболее важных в ряду мотивов, обозначающих действия и движения. Особенное значение приобретает он и в рамках развития сверхтекстового единства прежде всего потому, что сама лексема и ее варианты предполагают связь с идеей целостности — актуально имеющейся, или потенциально возможной, или невозможной к реализации. Глагол «касаться» и его производные предполагают в своем прямом значении реализацию двух валентностей, которые непосредственно связывают субъекта, активного производителя действия, и объект, на который это действие направлено.

Немаловажной семой в значении мотива касания оказывается легкость, в сочетании с отнесенностью действия к ладони — потенциальная нежность, забота, порожденная стремлением уберечь. Данный мотивный комплекс связан с творением-возникновением непосредственно за счет актуализации мифологической семантики: акцентуация поднятых рук у различных ипостасей архаической Богини-матери и ее вариаций в языческих религиях, у образа Богоматери в христианстве. Не выраженный эксплицитно мотив отношения возлюбленной к лирическому герою реализуется в подтексте, творение сопровождается защитой и лаской. Однако образ ладони может быть значим и в ином отношении — в связи с системой параллелей между субъектами в развитии лирического события в последующих строфах. Творение ладонью в акте прикосновения-оформления потенциально соотносится со значимостью именно этой части человеческого тела для традиционного изображения пищащего человека, а жест письма как аналогичный прикосновению пера к бумаге. Подобное предположение возможно в контексте развития лирического сюжета стихотворения, в котором приоритет обладания знанием, навыком и непосредственно бытийным воплощением принадлежит героине.

Вторая часть первой строфы продолжает хронотопическое развитие основного события выделенной первой части стихотворения, вводя указание на уточнение времени в процессуальном прошлом, а также пространственного расположения субъектов. Идея вертикали, движения, охватывающего верх и низ, опоясывающего или вбирающего в себя в под-

тексте могла уже возникать в связи с жестом касания-творения женскими руками (ладонями). Однако эксплицитно этот мотив пространства вводится в третьем стихе во втором повторе оборота «тем, чем» с акцентуацией мотива, разделяющего сферы верха и низа предложением «над». Помимо возникающего эротического подтекста физического сближения субъектов значимым оказывается мотив разделения пространства на две области, в которой низ принадлежит герою, находящемуся в процессе становления, а верх — творящей героине. Такая атрибуция пространственных сфер представляется оправданной в контексте мифопоэтического сюжета творения, где героиня относится к сфере сакрального верха (неба, вечности), а ее перемещение в пространстве сверху вниз соотносится с мотивом нисхождения, одаривания низа (земли) своими благами. В собрании национальных мифологий небо — не только сфера действия верховного бога-громовержца (мужское начало), но и в ряде случаев — сфера пребывания женского начала, как это представлено в египетском варианте (ряд ключевых образов которого будет развит впоследствии христианской культурой). Склоняющееся лицо и касание ладонью создает визуальный образ героини, который усиливает ее восприятие как сакральной фигуры, остающейся при этом интимно-близкой: образы богинь различных религий, героинь мировой литературы с преобладанием образа Беатриче из «Божественной комедии» Данте. Высокий статус возлюбленной акцентирован и архаичной формой номинации ее лица, представленной в поэтическом наследии Бродского немногочисленно.

С рождественским текстом в поэзии Бродского сходно и углубление темпорального развития первой части стихотворения — указание на ночь с двумя характерными эпитетами в составе анжамбемана («в глухую, воронью / ночь» [2, III, с. 226]). Ночь сохраняет свои традиционные амбивалентные значения: с одной стороны, это время действия нечистых сил, связанное с опасностью и отсутствием света, остановкой привычной жизни, с другой стороны, это время ожидания, одиночества, время интимное и сокровенное, магически или волшебным образом маркированное.

Ночью или поздним вечером разворачивается основное действие в рождественских стихотворениях поэта. Ночь у Бродского может быть как временем тотального оцепенения, сна, молчания, процессуального состояния, так и особого действия и повышенной активности, скрытой жизни или же соединением двух данных возможностей в их динамическом переходе, реализованном или потенциальном. Атрибуция чего-либо ночи — значимая характеристика в мифопоэтической картине мира, причем возможно как ее традиционное употребление, так и переносное, актуализирующее признак отнесенности к данному времени.

Ночь как время действия лирического сюжета связана и с художественным миром «Божественной

комедии» Данте. Известно, что путешествие Данте начинается в шесть часов вечера Страстной пятницы и завершается в шесть часов вечера Страстной субботы. При этом особое темпоральное развитие предполагает именно Ад как тотальное преобладание ночи в противопоставлении Раю как царству дня и различное соотношение частей суток в Чистилище. Соположение разных этапов духовного пути героя и динамическое развитие суточного времени сохранится и в лирическом сюжете «Я был только тем, чего...». Так, первая строфа, открывающая первую из трех композиционных частей, — это царство ночи, соответствующее первому этапу путешествия Данте. Соответственным оказывается и выбор двух эпитетов у Бродского для характеристики этого времени-состояния.

«Глухая» ночь предполагает отсутствия звука в пространстве и/или способности слышать у воспринимающего субъекта. Глухота в мифопоэтической картине мира Бродского, как и ночь, акцентированно амбивалентное понятие, соединяющее мотивы отсутствия звука, голоса, движения, потенциальной пустоты, безжизненности с мотивами скрытого потенциала, рождения и становления, стихии и т. п.

Второй эпитет ночи — «воронья» — одновременно вводит ряд многообразных характеристик, которые определяют ночь начала творения. Так, отнесенность непосредственно к ворону/вороне в контексте поэтического творчества Бродского реализует устойчивый ряд традиционных мифологическо-символических значений, подчеркивают амбивалентных. Ворон как птица говорящая связывается с мотивом голоса, иногда — поэтического, т. к. в различных культурах ворон способен озвучивать пророчества. Одновременно мотив звука, связанный с вороном, — это крик, часто предсказывающий смерть и разрушение. В таком контексте появление мотива отнесенности к ворону/вороне в первой строфе может быть рассмотрено как аналогичное событие в начале путешествия Данте, который не просто встречает аллегорически воплощенные в трех зверях пороки, но и получает в дальнейшем пророчество от Вергилия.

Однако в отличие от средневековой культуры эмблематика Бродского не аллегорична, а акцентированно символична, что и вызывает амбивалентную семантическую множественность. Воронья ночь одновременно пронизана и коннотациями тревоги, беспокойства, потенциальной смерти и исчезновения, зловещего пророчества, и противоположными коннотациями, утверждающими ценность познания, просвещения и посвящения. Ворон в ряде национальных традиций обретает качества и функции культурного героя, способного добыть важные знания или ценности, а также выступает в качестве творящего мир демиурга. Последнее соотносится с главным лирическим событием как первой строфы, так и всей первой части, в границах которой происходит создание-становление лирического героя.

Вторая строфа продолжает обозначенное содержательно-поэтологическое своеобразие первой, что объясняет их параллельное строение, однако с рядом значимых новых мотивов. Так, первый стих второй строфы, вводя аналогичную первой строфе конструкции «тем, что», представляет иной, ослабленный анжамбеман, который уже не разделяет субъектов. Теперь герои занимают пространство одного стиха, отмечая его абсолютное начало и конец.

Действие героини второй строфы теперь не физически-активное, а интеллектуально-духовное: различать — то есть узнавать что-то, выделять среди другого. Мотив различения как вариант мотива узнавания — один из наиболее распространенных мотивов в мировой литературе, связанный с переходом от незнания к знанию, соответственно, обычно совпадающий с решающей перипетией в сюжете. В дальнейшем мотив узнавания из мотива, нацеленного на получение недостающих знаний, становится мотивом духовным, определяющимся идеями прозрения, понимания, преображения. Значимым мотив различения/узнавания является и в «Божественной комедии». Данте в первой песни «Ада» не сразу узнает Вергилия, что находит свою реализацию в многозначном мотиве зрения, пронизывающем весь текст: «Quando vidi costui nel gran diserto» [10, р. 11]. Более подробно аналогичная ситуация представлена в XXX песне «Чистилища», где происходит встреча Данте и Беатриче. В обоих случаях узнавание невозможно до тех пор, пока новое для героя лицо не начнет говорить и не назовет себя.

Начальная стадия трансформации героя — появление смутного облика — представлена как акцентированно длящийся во времени процесс. На данном этапе развития сюжета лирический герой становится произведением (творением) героини, который не сразу обретает свою завершённую и воплощённую форму. Смутный облик может быть стадией замысла, тогда как проявленные черты — фиксация содержания в форме. Эпитет облика предполагает идею неясного видения, нечеткого зрения, соединённую с отсутствием оформления у творимого лирического героя. В суточном хронотопе стихотворения возможность перехода в восприятии от смутного облика к чертам может предполагать смену глухой вороньей ночи наступающим рассветом, что соответствует динамике путешествия героя Данте в «Божественной комедии».

Появление у лирического героя формы — физической и духовной — становится тем итогом начала творения, что делает возможным прерывание первой части входящей в него второй частью, принадлежащей сфере героини. Значимость роли героини-возлюбленной в данных стихах связана с продолжением развития сюжета стихотворения и частными событиями строф, посвященных развертыванию своеобразной инициации лирического героя, наделяемого дарами, что соответствует сле-

дующей стадии процесса творения. Два первых обретения героя в этой композиционной части соответствуют двум органам чувств и двум способностям, третий же член ряда вынесен в третью строфу первой части, которая является своего рода синтезом всего предыдущего развития.

В первом стихе третьей строфы возникает мотив нового чувственного восприятия — тактильного. Одновременно мотив физического восприятия оказывается первой эксплицитной характеристикой героини. С одной стороны, горячий как признак является одним из наиболее ожидаемых и объяснимых в логике развития эротического сюжета. С другой стороны, горячий как одна из градаций теплоты в противопоставлении холоду является главным устойчивым признаком живого, а не мертвого существа в большинстве культурных традиций. Однако признак горячего является, как и многие другие важные качества и свойства в контексте сверхтекстового единства, принципиально амбивалентным. Горячий может быть высшей степенью теплоты, активного и созидательного присутствия жизни, интимной близости и любовного чувства, однако может быть и уничтожающим жаром, сжигающей дотла страстью, симптомом болезни и дискомфортного состояния, и т. п.

В «Я был только тем, чего...» мотив горячего реализует иной ряд потенциальных значений. Как известно, для мифологической картины мира передача силы, жизненной энергии и др. возможна чаще всего как буквальная передача в непосредственном физическом взаимодействии: физиологический или интимный контакт, поедание, выпивание и т. п. В данном случае можно предположить, что касание горячей ладонью возлюбленной лирического героя наделяет его ее же способностью-признаком, в данном случае можно говорить о своего рода оживлении, сопровождающемся приобретением формы (части тела).

Актуализация творения ушной раковины как парного органа оказывается значимой. Помимо уже упоминаемого мотива четности как подчеркнуто женского начала в данном случае происходит развитие и хронотопического содержания. С одной стороны, жест творения ушных раковин героя предполагает близкий интимный контакт, связывающий субъектов в ограниченном пространстве. С другой же стороны, идея охвата пространства жестом героини и слева, и справа задает имплицитный мотив всеохватности, расширения пространства, его целостности в единстве разных частей. В системе традиционных пространственных координат (верх-низ, лево-право) десятый стих оказывается крайне интересным, задающим своего рода символическую визуализацию. Так, по отношению к ушной раковине, которые в определенном смысле воспринимаются не столько как часть героя, сколько как нечто самодостаточное, вероятно, еще не до конца сотворенное, так как процесс представлен в его протяженности, что требует несовершен-

ного вида глагола: «творить». Сам же лирический герой тогда представляет собой идею центра, средоточия. В то же время то, что творится слева и справа, затем станет принадлежащим ему, то есть центру будет подчинена как левая сфера пространства, так и правая. Здесь уместно вспомнить о мифологической семантике этих мотивов: левое воспринимается как имеющее отношение к inferнальному, тогда как правое — к божественному. Обе сферы тем не менее подвластны лирической героине, которая наделяет этой силой и героя.

Образ ушной раковины как первое материализованное воплощение лирического героя после общей его характеристики становится особенно важным в развитии сюжета. С одной стороны, возникает оппозиция звука, звучания, слуха их отсутствию, связанному с мотивом глухоты из первой строфы. Ночь, вероятно, из глухой потенциально может стать наполненной звуками. С другой стороны, образ ушной раковины актуализирует своей лексической реализацией два мотива — слуха и формы (ушная раковина), причем второй — не менее значим.

В стихотворении «Я был только тем, чего...» образ раковины становится первым воплощенным даром возлюбленной лирическому герою, что определено впервые эксплицитно названным мотивом творения: «раковину ушную / мне творила, шепча» [2, III, с. 226]. Анжамбеман объекта и субъекта повышает внимание на их взаимосвязях. До сих пор действия героини не имели предметно обозначенного результата, являясь перифрастическими и абстрактными. Первое же творение оказывается дуальным (две ушных раковины), что мотивировано и женским началом его создателя, и его сущностью. Раковина на мифопоэтическом уровне связывается с целым рядом образно-мотивных комплексов стихотворения и актуализированных в нем частных текстов. Так, любовный сюжет помимо очевидного участия во взаимодействии героя и героини (она творит непосредственно его) задается еще и имплицитным контекстом мифа об Афродите, чьи изображения вызывают в памяти читателя контекст итальянской культуры, оставившей самые знаменитые изобразительные воплощения мифа (Боттичелли, Тициан, Тьеполо и др.).

Морская раковина необходимо вызывает и ассоциативную связь с водой, водной стихией (морем). Можно говорить об акцентуации мифологических космогонических представлений, согласно которым творение мира, переход от стадии небытия к бытию обобщенно выражается в появлении (даровании) звука, света, движения, тепла — и часто это происходит непосредственно в воде или рядом с ней. Аналогично показано творение и в библейском мифе, а раковина в христианской культуре сохраняет античный комплекс значений, становясь атрибутом Богоматери. Как известно, конха — элемент архитектуры христианских храмов, дословно означающий «раковина», выступает как полукупол и воспринимается как сакральный элемент. С точки зрения

символизма форм в античную и христианскую эпоху раковина — это полусфера, а две полусферы у лирического героя Бродского в потенциале — завершенная сфера, то есть гармония и вечность.

Последний комплекс значений связывается и с другим библейским персонажем, чьим атрибутом выступает раковина, — Иоанном Крестителем. Раковина в символическом смысле оказывается аналогична рыбе и обозначает крещение, а оно, в свою очередь, предполагает идею перерождения, очищения от нового греха, начало новой жизни. При этом не менее важно для контекста стихотворения Бродского и понимание раковины как символа эротического, чья дуальность в строении непосредственно связывалась с интимным сближением. Таким образом, лирический герой в «Я был только тем, чего...» проходит свою инициацию (крещение), приобретает к новой жизни и новому знанию, очищается от всего греховного и прежнего, чему способствует единение с героиней и взаимная любовь. Неслучайно в этой связи и композиционное завершение стихотворения третьей космогонической частью: некоторые виды раковин рассматривали как универсальные модели мира, воплощения солярной энергии и т. п.

Творение ушной раковины сопровождается мотивом звука — шепота. В рамках мифологической и христианской традиции акт создания, воплощения необходимо требует не только жеста-касания, но и названия словом. Интимный сюжет личной близости вновь осмысливается и как сюжет сакральный: очевидно, что божественный статус героини здесь находит свое подтверждение. Шепот — важный мотив в контексте поэзии Бродского, шепотом говорится не каждое слово, это особенная речь, сокровенная и личная, акцентированная мотивом обращения, сближения того, кто говорит, и адресата, особой важностью сообщаемого и т. п. Шепот как действующая сила героини, осуществляющая творение ушных раковин лирического героя, напоминает и мифологический, архаический по происхождению, мотив передачи силы, требующий непосредственного взаимодействия субъектов. Шепот предсказывает и появление голоса у героя в следующей строфе вместе с новым даром.

Следующее значимое событие в лирическом сюжете — это действие лирической героини из четвертой строфы, представленное в первых двух стихах. Повторяющаяся анафора устанавливает связь с третьей строфой, однако далее поэтическая интонация прерывается маркированным анжамбеманом действия и объекта, на который оно направлено (штора). Это первый неодушевленный конкретно-материальный предмет в окружающем пространстве. Образ шторы оказывается новой характеристикой пространства: из описанного в метафизических категориях первых строф оно становится воплощенным и связывается с противопоставлением мотивов внутреннего пространства — внешнему. Образ штор предполагает пространства дома, суженного до комнаты, в контексте эротиче-

ского сюжета — вероятно, спальни. Штора — единственная деталь, репрезентирующая это пространство во всем стихотворении, соответственно ее семантико-символическое значение получает дополнительную нагрузку. В контексте творчества Бродского образ шторы достаточно частотен, это та из немногих устойчивых интерьерных деталей, которая проходит через разные тексты, связывается с мотивами движения и пространства.

Архитектонически и композиционно оказывается маркированным положение словоформы в целом стихотворения: образ шторы появляется в абсолютном начале четырнадцатого стиха, то есть в середине стихотворения. Штора непосредственно есть ткань, тканное полотно, она не просто приводится в движение возлюбленной, но создается как своего рода побочный продукт творения. Одновременно образ шторы в стихотворении сближается и с другим образно-мотивным рядом изделий из ткани, для контекста творчества Бродского, — это прежде всего занавес. Очевидно, что в домашней (частной) сфере штора оказывается аналогичной занавесу в театре, разделяя две сферы: внешнюю и внутреннюю. В лирическом сюжете стихотворения штора (и скрытое за ней в подтексте окно) — тот занавес, который отделяет большой мир от мира героев, эти две пространственные сферы штора может как противопоставлять, скрывая внутренне пространство за собой, так и соединять, раскрывая мир за окном. Очевидно, что архитектурно-композиционное положение словоформы «штора» в стихотворении также предполагает выражение этой идеи: первые четырнадцать стихов, стоящие «за шторой», — это подчеркнуто интимный, ограниченный мир героев, их глухая ночь — это ночь в окружающем их пространстве, где отсутствуют иные звуки и т. п. Вторые четырнадцать стихов — это выход из малого мира в мир большой, активное действие героини со шторой подготавливает третью космогоническую часть, целиком посвященную выходу из ограниченного пространства.

Однако важно участие образа шторы и действия, с ней производимого, и в ближайшем текстовом окружении, которое представляет главное событие строфы и еще один дар возлюбленной герою — обретение голоса. Образ сырой полости рта в данном случае можно соотнести с образом водной стихии, например моря, а штора, которую теревит возлюбленная, напоминает движение волн на водной глади. Штора в ряде текстов у Бродского приводится в движение ветром, а в стихотворении «Я был только тем, чего...» — героиней, однако сюжет творения позволяет аналогически сопоставить оба варианта, тогда движение шторы есть своеобразное божественное дуновение. Последнее в различных мифологических традициях обладает одушевляющей силой, воплощающей действие демиурга.

Голос в качестве следующего дара героини оказывается возможным как благодаря предыдущему обретению — появлению ушных раковин, так

и благодаря принципу изоморфности: шепот героини (способность говорить) передается герою. Нейтральная в лингвистическом отношении, в контексте творчества Бродского лексема «голос» является одной из опорных, образуя в множестве своих значений и возможностей употребления один из ведущих мифопоэтических и философских концептов. Голос — это и способ выражения метафизического для поэта языка, обретение им формы в звуке, и непосредственная манифестация жизни, живого существа (в ряде случаев голос принадлежит душе, однако, может характеризовать и одушевленную персонифицированную смерть), и метонимическое обозначение субъекта, и ведущая характеристика лирического героя и его собеседника, адресата, как реального, так и потенциального.

У голоса как передаваемого дара есть и его пространственное определение: «сырая полость рта» [2, III, с. 226]. Мотив сырости, с одной стороны, связывается с комплексом значений недостаточной готовности, неполной стадии обработки, недоделанности и т. п., с другой — со значениями влажности, противопоставления сухости. Как определяющий признак, сырой в творчестве Бродского может быть отнесен к самым разным реалиям, как субъектным, так и объектным. В контексте стихотворения «Я был только тем, чего...» эпитет «сырой» по отношению к полости рта не является столь избыточным и очевидным в виду его противопоставленности состоянию сухости, отсутствия влаги во рту. Сырость полости рта в сюжете любовном и эротическом может объясняться особенными эмоциональным состоянием лирического героя, соотносясь с мотивом горячего как характеристики его возлюбленной в предшествующей строфе. Одновременно происходит и своего рода повтор мотива заполненности влагой каких-либо частей тела, творимых героиней, так как в предыдущей же строфе главным событием было творение слуха в форме непосредственно ушных раковин. Как известно, последние — лишь внешняя часть строения уха как органа, отвечающего за слух, где происходит соби́рание звука, а его внутренние части заполнены жидкостью. Очевидна актуализация мифологической семантики, мотивированной космогоническим сюжетом, когда творение предполагает появление воды, заполнение пустого пространства жидкостью, в ряде случаев преобладание воды — это исходное состояние, необходимое для последующих созидających актов божества.

Мотив полости рта, имеющий, как и ушная раковина, терминологическую точность как анатомическое определение, связывается также с амбивалентным кругом значений. Полость — это и пространство в организме для различных органов, ограниченное внутренними поверхностями, предлагающее идею заполненности, вместительности для чего-либо, и одновременно это подчеркнута пустое пространство, способное потенциально быть хранилищем чего-либо, однако связанное ассоциативно с идеей пустоты, отсутствия.

В развитии лирического сюжета полость рта лирического героя, возможно, сотворенная, как и вся его форма, также в действии героини первой и второй строфы (при касании ладонью и различении) была пуста, вероятно, суха, с их близостью эмоциональной и физической приобретает качество влажности (становится сырой) и заполняется, когда возлюбленная вкладывает туда голос. Очевидно, что символически в этой части стихотворения представлена кульминация эротического сближения героев, одновременно — и центральная часть сюжета творения, дарующего лирическому герою способность говорить (в потенциале — также творить, в частности — быть поэтом, свидетельством чего и является творение им данного стихотворения). Однако первым актом и своего рода функцией этого дара становится возможность коммуникации, адресатом которой выступает возлюбленная: «окликавшей тебя» [2, III, с. 226].

Выбор именно данной лексемы обусловлен актуализацией ряда мотивов, прежде всего мотивом, отсутствующим у синонимичных вариантов, — позвать по имени. В таком случае для читателя возникает подразумеваемый имплицитно вопрос об имени возлюбленной. На эксплицитном уровне вариант ответа для читателя может представлять посвящение, однако вне биографического затекстового контекста оно лишь усиливает мотив коммуникации, в частности обращения, окликанья, предполагая персонификацию, конкретную личность, а в самом стихотворении — диалектику конкретно-личного и обобщенно-символического. Минус-прием, связанный с отсутствием имени, при том не менее подразумеваемом его использовании с обретением голоса лирическим героем, можно рассмотреть как апофатический мотив. Появление последнего логично вытекает из общей концепции сакрального статуса возлюбленной, ее высших сверхъестественных функций и проявлений, а также идеи, согласно которой апофатическое отрицание определения божества (в том числе его имени, которое и является детерминантом сущности) есть одно из главных условий для осуществления личного контакта человека и Бога.

Результатом открывшейся у лирического героя способности к активной деятельности в стихотворении оказывается возможность самостоятельного участия в общении с героиней, своего рода приближение к ней, реальное или потенциальное, что засвидетельствовано первым и единственным появлением объектной формы местоимения, обозначающего героиню. Данная форма неслучайно появляется в связи с возможностью владения голосом и словом, с ней аллюзивно связывается сакральный жанр молений в различных религиозных традициях. Так, христианская культура прежде всего воплощает подобное в Псалтыри, которая и является собранием таких гимнов (молитв, восхвалений) с множественными обращениями.

Этим завершается вторая часть, посвященная сфере героини-возлюбленной, и открывается фи-

нальная часть, включающая в себя и сферу лирического героя, и мировую сферу. Три первых стиха пятой строфы — продолжение уже привычного сюжета творения первой и второй строфы, чем и обусловлен синтаксический параллелизм строения, однако первый стих пятой строфы отличается от соответствующих в начальных строфах стихотворения. Прежде всего, в композиции первых двух стихов отсутствует анжамбеман при маркированном совпадении границ первого стиха и синтаксического предложения, завершающегося точкой. До сих пор в текстовом развитии стихотворения не было другого такого случая совпадения границ стиха и предложения, тогда как позже такое совпадение границ будет использоваться еще дважды: в последнем стихе пятой строфы и в первом стихе шестой, то есть всего три раза. Взятые вместе они образуют что-то вроде своеобразной градации: «я был попросту слеп» — «так оставляют след» — «так творятся миры» [2, III, с. 226]. Очевидно, что два последних стиха будут входить в ряд из четырех стихов с анафорой «так», относящийся к космогоническому сюжету, а маркированным оказывается выделяющийся первый стих, характеризующий лирического героя.

В пятой строфе происходит завершение сюжета творения-создания лирического героя, первые три стиха посвящены еще одному значимому приобретению, причем в контексте стихотворения впервые появляется эксплицитно выраженный мотив дара. Предваряет это первый из трех стихов, своего рода констатация лирическим героем своего состояния, предшествующего воздействию на него возлюбленной. В отличие от первых двух утверждений в данном случае описание своего бытийного статуса-состояния не сопровождается усилением ограничительной частицей, но появляется словоформа «попросту», маркированная как разговорная, отличаясь от нейтральных «только» и «лишь» не только стилистической коннотацией, но и дополнительным семантическим комплексом. В своем прямом и основном значении «попросту» означает «буквально», «элементарно», «бесхитростно» и т. п. В таком случае лирический герой дает своеобразную мотивировку своему утверждению о слепоте, предполагая, что поиск других определений и характеристик не имеет смысла, не нужен. Его состояние до встречи с возлюбленной можно обозначить очень «просто», не нуждаясь в иных, более сложных или более образных выражениях. Вероятно, что подобное уточнение необходимо и для объяснения категоричности, максимальной степени «негативности» его статуса в прошлом: именно слеп, то есть с полным отсутствием способности зрения. Учитывая, что первый стих пятой строфы есть высказывание лирического героя, уже обладающего формой, голосом и зрением, то такое осмысление им своего прошлого оказывается подготовленным. Соответствует ему и мотив глухой ночи в первой строфе, то есть лишней не только звуков, но и света.

Однако одновременно возникает и мотив простоты, который задается словоформой ассоциативно, развивая прямое значение и актуализируя этимологию частицы. Стоит отметить, что употребление частиц «просто» и ее производных характерно для поэтического творчества Бродского и связано с уже обозначенными представлениями о максимальной ясности, однозначности и не нуждающейся в дополнениях или вариантах идее (мотивации, причине), состоянии, действии и т. п. Не менее важен и мотив простоты, заданный чаще как характеристика какой-либо реалии — как субъекта, так и объекта.

При этом отнесенность к простоте у Бродского оказывается принципиально амбивалентной, что в целом соответствует неоднозначности этого качества и в ментальности различных наций. Так, известно, что в русской традиционной культуре соединяется осознание простоты как особого состояния чистоты и первозданности и как потенциальной глупости, излишней наивности, которая может помешать или навредить. Для лирического героя оба этих значения соединяются. Его характеризует и простота как неосведомленность, отсутствие истинного знания, невежество и ограниченность в состоянии слепоты (до встречи с героиней), и простота как особая мудрость, открывшееся ему видение и ясное понимание «простых» истин (после этой встречи).

Главным откровением этой простоты для лирического героя оказывается знание своей слепоты в состоянии, предшествующем встрече с возлюбленной. Слепота как состояние субъекта или качества объекта у Бродского оказывается маркированным признаком, связанным с принципиально заложеной в нем амбивалентностью, уходящей корнями в мифологическую традицию. Такое понимание мотива слепоты развернуто представлено в стихотворении «Стихи о слепых музыкантах».

Слепота в различных архаических традициях может реализовывать два комплекса значений противоположной семантики. Так, положительный ряд связан с разделением «внешнего» и «внутреннего» зрения при ценностном приоритете второго как возможности постижения сакрального знания и пренебрежения к земному миру. Согласно этой традиции, большинство эпических поэтов или исполнителей изображаются слепыми. Также слепота выступает атрибутом справедливого беспристрастного суда. Однако чаще реализуется отрицательный ряд, предполагающий идею незнания, невежества, заблуждения, потерянности, ограниченности и т. п. Множественные примеры подобной символической семантики можно найти в библейских мифах: наказанные слепотой жители Содомы, ослепленный Самсон, слепота Павла и др. В последнем случае, как и в ряде других сюжетных ситуаций в Библии, слепота представлена как временное состояние, предшествующее трансформации, обретению истинного пути-знания, по крайней мере потенциально возможного в будущем.

Мотив слепоты как отсутствия зрения связан и со значимым мотивом света, причем эта связь задается уже на лексическом уровне в производном мотиве ослепительного — высшего проявления света, способного лишить зрения. Мотивы темноты-света, возникающие с первой строфы, и мотив глухой ночи обретают особенную важность в связи с появлением у героя зрячести. Подобное семантическое соотношение, как уже было отмечено, характерно для «Божественной комедии», где мотивы ночи-дня, тьмы-света играют ключевую роль в ходе путешествия героя. Как известно, свет как метонимическое обозначение Солнца есть след/проявление Божественного присутствия. С учетом сакрализованного статуса возлюбленной в стихотворении Бродского дарование именно ею зрения лирическому герою оказывается логически мотивированным.

Третий дар, в стихотворении «Я был только тем, чего...» связанный со сферой органов чувств лирического героя, трансформирует его, как Данте, чье преображение и путь от тьмы к свету во многом, в свою очередь, были ориентированы на сюжет о призвании Павла (Савла). С одной стороны, именно в пятой строфе, после своего рода завершения сюжета творения возлюбленной героини уравниваются в статусе, становятся оба полноценными и равнозначными друг другу. В текстовом отношении это засвидетельствовано в стиховой архитектонике строфы, где оба субъекта занимают одинаковые позиции абсолютного начала, как это уже было в первой строфе, однако теперь отсутствует их взаимозависимость, предполагающая анжамбеман и графически они уравниваются: Я — Ты. В пятой строфе впервые форма обращения героя к возлюбленной представлена в оформлении заглавной буквой, при предшествующих строчных у героини и прописных у «Я» субъекта. Возможно предположить, что значимое изменение связано с качественной переменной точки зрения субъекта, для чего и было необходимо приобретение им органов чувств и способностей к слуху, голосу и особенно зрению. А также, как логическое развитие этого, — становление героя дает ему возможность увидеть возлюбленную адекватно и осознать не только себя, но и ее как субъект, другое Я.

В свою очередь, если рассматривать главное лирическое событие пятой строфы как обретение зрения и видения лирическим героем возлюбленной, то понятным становится ряд мотивов, характеризующий образ ее действия: «возникая, прячась» [2, III, с. 226]. В большинстве сюжетов взаимодействия человека и божества последнее часто не дано взору постоянно и беспрепятственно, оно требует от верующего усилия и т. п. Можно говорить о своеобразной эпифании (явлении), которая не сразу открывается созерцающему. Для лирического героя завершением этого процесса оказывается обретение зрения, однако именно с этим даром происходит исчезновение возлюбленной из текста. Сам факт ее полноценного явления можно предположить только

как потенциальный, так как он не получает эксплицитного выражения, но о его вероятной возможности свидетельствует последний стих пятой строфы, соединяющей две части.

Двадцатый стих в композиции стихотворения оказывается сознательно актуализирован двойными смысловыми и логическими отношениями: как итог сюжета творения возлюбленной героя и как начало сюжета космогонии. Возможность для такого соположения масштабов имеет самые разные мотивации: это и концепция тождества микро- и макрокосмоса с представлением о человеке как модели мира, и идея любви как движущей силы, завершающая «Божественную комедию» Данте, и становление человека творящего, способного направить свои дары на создание миров, прежде всего словесных. Космогонический сюжет, основные события которого обозначаются анафорическим «так», принципиально предполагает соотношение двухчастных сюжетов: любовного со смысловым центром творения лирического героя и сюжет творения миров.

Настоящее вневременное, время вечности, не имеющей конца, — это время, которым описывается творение. И оно способно быть воспроизводимым как в повторении самого события творения мира (форма настоящего вневременного, мотив частоты повторения действия), так и множественности объектов творения (множественная форма — «миры»). В данном случае возникает и контекст философского осмысления космогонического сюжета как возможный источник для поэтического изображения у Бродского. В этой связи актуализируется отсылка поэта к Пармениду в стихотворении из цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»: «не сотворит — по Пармениду — дважды» [2, III, с. 226]. Однако возможность своего рода репродукции творения в «Я был только тем, чего...» оказывается полностью мотивированной принципиально иной, не метафизической концепцией, что можно рассматривать как продолжение полемики с философской позицией далекого предка, не учитывающего действующую силу любви.

Именно поэтому развернутое сравнение у Бродского строится таким образом, что космогонический сюжет, предполагающий больший масштаб, занимает подчиненное положение. Однако его аналогичность как зависимого от сюжета любовного прослеживается в подобной композиции: первые три повторения «так» вводят стихи, посвященные событиям творения, а затем наступает итог-следствие, обозначенное четвертым этапом. Известно, что, подытоживая развитие античной культуры, Прокл предложил структуру универсума рассматривать как триаду: пребывание — исхождение — возвращение. Данная концепция предполагает взгляд на мир как заверченный и ограниченный. У Бродского же одним из основных итоговых событий лирического сюжета, как и стихотворения, так и всего сверткестового единства, оказывается принципиальное размыкание границ — их пересе-

чение лирическим героем в рамках любовного сюжета и сюжета творения (что может быть рассмотрено как своеобразная инициация) и их открытость во времени и пространстве в космогоническом сюжете, отрицающем Парменида, скорее предполагая близость к диалектике Гераклида (при важном преодолении любой теории в непосредственной жизни, чьей движущей энергией оказывается любовь).

Четырехчастная схема финальной части стихотворения задается в рамках развернутого сравнения первыми двумя частями с сюжетом творения и соответствует основным этапам мифологической сюжетной схемы в ее вегетативном варианте (ввиду лишь осуществляемого процесса создания лирического героя). Все этапы вместе и есть инициация, которую проходит лирическое «я» при деятельной помощи-соучастии возлюбленной, берущей на себя функции и значение Божества. Так, первому и второму этапу (исчезновение и страдания) у Бродского соответствует слепота, отсутствие формы, возможности перцепции. Как уже отмечалось, лирический герой ассоциировался с позицией пространственного низа и глухой ночи, что находит параллель с уходом мифологического героя под землю. Третья, центральная, стадия — поиски — в данном случае осуществляется не самим лирическим героем, а его возлюбленной, которая в творении реализует обретение героем самого себя, что соответствует финальной стадии творения.

Творение связывается с мотивом полноты и избыточности, гармонии как динамического баланса всех возможных проявлений, что вызывает перечислительный ряд, вводящий ряд чередующихся стихий-состояний (жар — холод — темень — свет) и наиболее совершенную форму для мировой культуры — шар. Интересно, что дважды в финальной части возникает имплицитный мотив одиночества: «оставляют вращаться», «в мирозданыи потерян» [2, III, с. 226]. Однако теперь можно говорить о трансформации этого значимого для поэтического контекста Бродского мотива в мотив, лишенный отрицательных коннотаций, связанный с самодостаточностью созданного объекта и его возможности к полноценному автономному существованию. Идея круга, также дважды заданная в мотивах вращения и шара, предполагает аллюзию на теорию небесных сфер, связанных в пифагорействе с музыкой. Лирика, как изначально пение, усиливает эту аналогию между творением мира и поэтического текста, вплоть до их абсолютного совпадения: мир как текст (возможен и обратный смысловой ход). Это находит параллель и в «Божественной комедии» Данте, воспринимающейся как своего рода поэтическая *summa theologiae*.

Таким образом, перспектива выделения и моделирования сверттекстового единства оказывается крайне плодотворной, позволяя реконструировать логику художественного мышления автора и воссоздать его мифопоэтическую картину мира, кото-

рая не может быть полной и адекватно понятой при имманентном анализе отдельного произведения. Функционируя же в составе целого, стихотворение актуализирует множественные контекстные связи, позволяя увидеть новые возможности интерпретации мотивов и образов усложненного смысла.

Стихотворение, признанное смысловым центром такого единства, помогает читателю реконструировать предполагаемую модель целого лирического сюжета, отдельное произведение выступает по метонимическому принципу репрезентацией целого, направляя в дальнейшем перцепцию других текстов автора.

В поэтическом творчестве И. Бродского авторская интенция потенциально предполагает возможность формирования особого сверттекстового единства при активной читательской рецепции. Главными составляющими этого феномена оказываются тематические тексты: рождественский, топосный (итальянский) и любовный, которые образуют сложные ряды содержательных и поэтологических пересечений. Однако сверттекстовое единство может быть воплощено в основных своих особенностях в пределах одного стихотворения, приобретающего функции смыслового центра. Для подобного единства с сюжетом инициации героя в любви и творчестве смысловым центром становится стихотворение «Я был только тем, чего...». Моделью текста большой формы, на который ориентируется Бродский, оказывается «Божественная комедия» Данте, преобладающая в интертексте и определяющая своеобразие стихотворения на всех уровнях художественного целого.

## Литература

1. Богданова О. В., Власова Е. А. Поэтические миры Иосифа Бродского. — СПб.: Алетей, 2022. — 175 с.
2. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. — СПб.: Пушкинский фонд, 1998–2001.
3. Бройтман С. Поэтика русской классической и неклассической лирики. — М.: РГГУ, 2008. — 488 с.
4. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Изд. Независимая газета, 2000. — 377 с.
5. Гудониене В. «Рождественская звезда» в контексте евангельских стихов И. Бродского // Славянские чтения. — 2000. — № 1. — С. 195–201.
6. Ранчин А. «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 464 с.
7. Савченко Т. Т. Субъектная структура рождественских стихотворений Иосифа Бродского // Проблемы поэтики и стиховедения. — Алматы, 2000. — С. 67–69.
8. Семенова Е. Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского: Традиции А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой в поэме И. Бродского «Часть речи»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. — М., 2000. — 16 с.
9. Тарановский К. О поэзии и поэтике. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 432 с.
10. Dante A. *La divina commedia*. — EdiRem, 2014. — 544 p.