

*С. Ю. Артёмова
Тверь*

ЧЕЛОВЕК vs. ПОЭТ В ЦИКЛЕ «ЧАСТЬ РЕЧИ»

«Часть речи» — объект многочисленных исследований¹. Большинство ученых сходятся во мнении, что художественный мир цикла «оказывается синкретическим целым особого рода»². При этом остается непроясненным, как стихотворения, составляющие художественное целое, связаны между собой и в какой логике расположены внутри цикла³. Можно предположить, что стихи объединяет мотив безумия, однако он присутствует не во всех 20 стихотворениях.

Не помогает объединению стихов и образ лирического героя. В каждом стихотворении он представлен разными лирическими субъектами: «неважно кто»; влюбленный, проехавший вселенную в поисках милой и взбивающий подушку «мычащим “ты”»; поэт, создающий «тихотворение»; школьник, которому «никогда не хотелось» вставать; читатель чужой книги. В отдельных стихотворениях лирический субъект вообще лишен и характеристик, и личного местоимения «я». Поэтому, наверное, В. Полухина и называет его «человеком вообще»⁴.

Конечно, цикл может ощущаться читателем как целостность благодаря биографическим параллелям: герой цикла, как и его автор, покинул не только родину, но и возлюбленную⁵. В этом случае он будет читаться как цикл об утраченной любви («я любил тебя больше, чем ангелов и самого»), которая затухает в памяти («черт лица, говоря откровенно, не вспомнить», «ты забыла деревню»), отодвигается во времени («не вспомнить уже») и исчезает в пространстве («пустое место, где мы любили»), о невозможности коммуникации (оттиск «“доброй ночи” уст / не имевших сказать кому», написанное стихотворение не с кем «в колене и / в локте хотя бы преломить»). Но, вопреки этому, любовь существует, она продолжается, порождая и надежду («одичавшее сердце все еще бьется за два»), и творчество («кому поведаем, как жизнь проводим?»), и безумие (маркированное гоголевской цитатой «надцатого мартабря» и сопровождаемое оскалом луны, «пылью безумия», невозможностью сойти с ума в магазинах, где «больше вещей в витринах»), и усталость («Я не то что схожу с ума, но устал за лето»), и ощущение краха жизни («жизнь... обнажает зубы при

каждой встрече»). Однако и такая трактовка не объясняет логики построения цикла и его заглавия.

Правда, кроме «человека вообще» в цикле есть «человек пишущий», пишущий книгу, о создании которой все время идет речь: холод «вложил перо в пальцы», голос «старается удержать слова... в пределах смысла»; упоминаются рифмы, свечи, писчая бумага, «тихотворение», страница; перо кириллицы колет «штабель слов», улица похожа на букву, а собака на скомканную бумагу, пуля увеличивает разрыв между зайцем и «пишущим эти строки», «голова с рукою сливаются, не становясь строкою», мышцы отгрызают от сыра памяти куски, и от человека остается часть речи. Предпоследнее, 19-е стихотворение, давшее заглавие циклу, выглядит как логический финал всей целостности: от человека остается часть речи, т.е. от творца остается творение. В этом случае цикл прочитывается как целостность, повествующая о творчестве. Но и эта трактовка выглядит упрощенной, поскольку никак не соотносится с предыдущей и не учитывает стихотворения, с которого начинается «Часть речи».

Сам Бродский говорил: «...“грядущее”... фонетически похоже на слово “грызуны”. Поэтому я раскручиваю его в идею, что грядущее, то есть само слово, грызет — или, как бы то ни было, погружает зубы — в сыр памяти»⁶. Идея созвучий позволяет предполагать особую роль речи в цикле и в конкретном стихотворении: «Стихотворение “...и при слове «грядущее» из русского языка...” строится на метафоре, где в основании сопоставления — слово *грядущее*, в образе сопоставления — *грызуны*, *мышь*. Сопоставление производится на основании фонетического сходства слов *грядущее* и *грызуны*. Само слово *грядущее* грызет сыр памяти»⁷. Из этого следует, что «человек у Бродского метонимически представлен речью... Человека как такового нет. Есть лишь то, что его как-то называет, что остается от его речи»⁸.

Идея первичности языка не нова для философии («...у поэта нет выбора: он должен стать языком»⁹) и не случайна для Бродского. О первичности языка он говорил не только в своей Нобелевской лекции («...не язык является его [поэта] инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования»; 1, 15), но и в стихах. Например, в стихотворении «Заморозки на почве...», как отмечалось, «штабель слов возникает по аналогии с общезыковым штабель дров, что поддерживается паронимической аттракцией и рифмой *слов / наколов*, а также зрительной ассоциацией: штабель, т.е. ‘ровно сложенный ряд чего-либо (строительных или других материалов)’... похож на вертикально расположенные на листе бумаги ряды слов — своеобразный строительный материал стихотворения. С другой стороны, метафо-

ра возникает как переоформление пословицы “Что написано пером, того не вырубишь топором”. <...>

Образ чистого листа, бумаги чрезвычайно часто встречается в стихотворениях поэта. Причем восходит он... скорее не к локковской *tabula rasa*, а к цветаевскому я “страница твоему перу”, и... к строкам Мандельштама: “И день сгорел, как белая страница, — / немного дыма и немного пепла”»¹⁰.

К этому следует добавить, что в цикле реализована еще одна метафора: превращение человека, утратившего возлюбленную, в поэта, пишущего об этой утрате, сопоставляется с разрушением целого (жизнь обнажает зубы, мыши отгрызают часть памяти, «от всего человека вам остается часть»).

Образ мыши здесь получает нетрадиционное для русской литературы толкование: это не хранитель домашнего очага, не метафора быта («жизни мышья беготня»), а нечто иное. В стихотворении Бродского мышь одновременно ассоциируется с жизнью, временем (звуковая ассоциация «грызуны» — «грядущее» — жизнь, обнажающая «зубы при каждой встрече») и творчеством, которое превращает человека в часть речи.

Присутствие (участие) мыши в метафоре преображения («перемалывания»¹¹) человека в слово может иметь конкретные источники. Так, в 1976 г. Бродский перевел стихотворение А. Ватта «Быть мышью»:

Być myszą. Najlepiej polna. Albo ogrodową —
nie domową;
człowiek ekshaluje won abominálną!
Znamy ją wszyscy — ptaki, kraby, szczury.
Budzi wstręt i strach.
Drżenie.

Żywić się kwiatem glicynii, korą drzew palmowych,
rozgrzebywać korzonki w chłodnej wilgotnej ziemi
i tańczyć po świeżej nocy. Patrzyć na księżyc w pełni,
odbijać w oczach obłe światło księżycowej
agonii.

Zaszyć się w mysią dziurkę na czas, kiedy zły Boreasz
szukać mnie będzie zimnymi palcami kościstymi,
by gnieść moje małe serce pod blaszką swego szponu —
tchórzliwe serce mysie —
kryształ palpitujący.

Menton-Garavan, kwiecień 1956¹².

В стихотворении Ватта «быть мышью» означает буквально «защитить себя в шкуру мыши», спастись от «ледяных костяных пальцев» смерти и безумия, сохранить «пульсирующий кристалл» сердца.

Перевод Бродского переключается с более поздними собственными стихами, в частности стихотворениями цикла «Часть речи». Так, лист, падающий «как обгаренный князь», соотносим с образом из стихотворения Ватта: księżyc, т.е. месяц, являющий лик агонии (в другом стихотворении Бродского луна за шторой провоцирует безумие, которое стряхивается «в писчую», т.е. переносится на бумагу).

БЫТЬ МЫШЬЮ

Быть мышью. Лучше всего полевой.

Или — садовой мышью.

Ни в коем случае не городской:

человек исторгает кошмарный запах!

Это знаем мы все — крысы, крабы, птицы.

Вызывает отвращение и страх.

Дрожишь.

Жрать пальмовую кору, лепестки глициний.

Грызть замерзшие клубни в сырой земле.

И плясать от холода в полнолуние,

преломляя агонию лунную ледяную

бельмом зрачка.

Хорониться в норку, когда Борей безумный

ищет тебя пятерней костлявой,

дабы коготь вонзить в обмирающее от страха

маленькое мышинное сердце —

вздрагивающий кристалл¹³.

В цикле «Часть речи» такой «шкурой мыши» для лирического героя становятся творчество, речь, «стихотворение». «Мышь» здесь одновременно и время, убивающее человека, и вечность, возвращающая поэта. В такой логике смены субъектов воссоздается не просто целостный образ лирического героя, а динамика его душевного движения, внутренние изменения: герой цикла уходит от себя-человека к себе-поэту, преобразуется в слово, овеществляя метафору «отрезанного ломтя поэзии», «части речи».

Преобразование в слово и задает динамику цикла. На протяжении 20 стихотворений лирический герой «сходит с ума», теряет собственное «я» и отказывается от всего, включая собеседника.

Первое стихотворение задает отказ от привычных ориентиров: «дорогой, уважаемый, милая, но неважно даже кто...», «надцатого марта», но герой еще осознает себя индивидуальностью, а свои чувства — неповторимыми настолько, что их невозможно выразить в слове: «я любил тебя больше ангелов и самого». Вначале лирический герой пытается «удержать “расходящиеся концы ножниц” между собственным “я” и языком, ведущим поэта за собой»¹⁴. Но внешние проявления жизни (место, время, подробности быта) постепенно становятся вторичными. Более важными оказываются диалог с собеседником и сама речь, говорение как коммуникативный акт.

Отрицание значимости внешнего мира становится основой объективации мира внутреннего. Частица «не» — самое частотное слово в цикле (24 употребления)¹⁵. Отрицается собственное я: *ниоткуда, не ваш, но и ничей (неважно даже кто, никого кругом, уст, не имевших сказать никому, без них, никто не сходит больше у стадиона, ты не птица, безразлично кто или что*. Отрицается время: *никогда не хотелось, отродясь не держали*. Отрицается пространство: *не сходя с места, ни на одной из них не удержишь взгляда, дальше вроде нету страницы податься в живой природе, жизни нету нигде*. Наконец, отрицается действие и его результат: *отродясь не держали, неохота вставать, никогда не хотелось, уст, не имевших сказать никому, не разжимая уст, не становясь строкою, жизнь, которой не смотрят в пасть, спать не раздевшись, ничего не каплет*. Мир определяется через отсутствие вещей и явлений, «стирается».

Отрицается даже адресат. *Ты* нивелируется уже в первом стихотворении, «Ниоткуда с любовью...». Однако здесь отрицание собеседника — декларация. Герою еще удается припомнить хоть какие-то черты лица, и поначалу абстрактный образ адресата («дорогой, уважаемый, милая, но неважно / даже кто, ибо черт лица, говоря / откровенно, не вспомнить уже...») далее конкретизируется, обретает неповторимость («я любил тебя больше, чем ангелов... я взбиваю подушку мычащим “ты”... в темноте всем телом твои черты, / как безумное зеркало повторяя»). Здесь важно, что черты адресата возникают непосредственно после произнесения «мычащего “ты”», акт говорения творит утерянный было лирическим героем мир.

Но уже во втором стихотворении *ты* становится обобщенным образом не собеседника, а самого себя («и чернеет, что твой Седов, “прощай”»). Далее (5) *ты* описывается через отсутствие не только детали, но и слова для ее обозначения: «о тепле твоих — пропуск — когда уснула...»). После этого *ты* в цикле пропадает и появляется лишь в 11-м стихотворении «Ты забыла деревню, затерянную в болотах...», где собеседник осознается тенью исчезнувшего прошлого («да пустое место, где мы любили»).

Поэтому в следующем стихотворении грамматическое *ты* уже не возлюбленная, а текст, «Тихотворение мое, мое немое...». Герой при этом одинок: ему некому поведать, «как жизнь проводим». Далее в цикле *ты* — обобщенно-личное местоимение, характеризующее не собеседника, а самого героя, который размышляет и разговаривает сам с собою:

Ты не птица, чтоб улетать отсюда.
 Потому что как в поисках милой всю-то
 ты проехал вселенную...
 Зазимую же тут, с черной обложкой рядом...
 (3, 139)

Герой не просто сменяет адресата (нет возлюбленной, и он разговаривает сам с собою), но изменяет угол зрения: мир постепенно скрывается за текстом, конец мира ассоциируется с обложкой, число реального дня — с написанной или произносимой фразой, колка дров — с письмом на кириллице. Это стирание адресата реального и представление о мире как о тексте продолжается в следующих стихотворениях: улица «вдалеке сужается в букву “У”», «голова с рукою / сливаются, не становясь строкою, / но под собственный голос... подставляя ухо, как часть кентавра», «от всего человека вам остается часть / речи».

На фоне отрицания примет мира и собеседника особенно отчетливым становится переход к безличному повествованию, грамматическое обобщение лирического субъекта (*я* как обобщенное *ты*, или даже *он*, «человек вообще»). В 4, 5 и 6-м стихотворениях нет ни *я*, ни *ты* («оттиском “доброй ночи” уст, / не имевших сказать кому», «что сказать ввечеру о грядущем», «голос / старается удержать слова, взвизгнув, в пределах смысла»), а в восьмом — взамен исчезающего героя появляется наблюдатель, который, в отличие от героя, не субъективен, а авторитетен:

Как сказал, половину лица в тени
 пряча, пилот одного снаряда,
 жизни, видимо, нету нигде, и ни
 на одной из них не удержишь взгляда.
 (3, 132)

Начиная с десятого стихотворения, герой репрезентируется через обобщение (*я* как грамматическое *ты*): «в деревянном городе крепче спишь» (10), «ты не птица, чтоб улетать отсюда» (15), «если сойдешь с ума, то, во всяком случае, не внутри» (16), «и крепко / зажмурившись от слепящего солнечного луча, / видишь внешне мучнистую щеку клерка» (17).

Но затем и *ты* исчезает. В середине цикла (13) остается только безличная форма глагола-сказуемого («неохота вставать. Никогда не хотелось»), а к концу (16, 18) появляется инфинитив как характеристика действия героя: «всегда остается возможность выйти из дому на / улицу...», «если что-нибудь петь, то перемену ветра...»

Герой утрачивает не только «другого», но и себя, и собственную идентичность, преобразуется в руку, держащую перо, в часть речи, декларированную в предпоследнем стихотворении цикла и заданную в заглавии. Лирический герой преобразуется в Речь, слово, потому что доминирующее над жизнью творчество — это безумие, заставляющее человека отказаться от самого себя.

Утрата адресата сопровождается и потерей самоидентификации. Отторжение *я* задано первым стихотворением («неважно даже кто») и продолжается до предпоследнего (программного, давшего заглавие циклу). Грамматическое выражение *я* в цикле динамично: уже в первом стихотворении *я* неважно кто, хотя «неважность» эта еще декларативна («я взбиваю подушку мычащим “ты”»), что подтверждается и подчеркнуто личным видением мира во втором и третьем стихотворениях («замерзая, я вижу», «я не слово о номер забыл говорю полку»). Однако в седьмом стихотворении *я* осознается героем лишь как объект, порождающий слово («Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших по две, / и отсюда все рифмы...»), а в 12-м («Тихотворение мое») *я* присутствует лишь как притяжательное местоимение и срастается со своим творением: *я* и текст становятся *мы* («кому поведеам, как жизнь проводим»). Наконец, в финале цикла (20) происходит отказ и от собственного *я* (в конце стихотворения оно становится всеобщим *ты* («и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана...»)), и от Слова как способа репрезентации *я*: «читать с любого / места чужую книгу...»

Следовательно, в цикле не только декларируется, но грамматически реализуется свобода слова от человека (как биографической личности), непричастность героя к себе самому как поэту и речи как самовыражению. В заключительном стихотворении «Я не то что схожу с ума, но устал за лето...» герой проходит путь от *я* («я не то что схожу с ума») до *ты* («и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана»). Все приметы жизни, подробности, реалии оказываются лишними и отрицаются («Поскорей бы, что ли, пришла зима и занесла все это — / города, человеков, но для начала зелень»). А слово «свобода» подчеркивает освобождение человека от себя самого (как страдающего и помнящего субъекта и как творящего автора), взгляд на творчество со стороны («читать с любого / места чужую книгу»). Если на протяжении цикла герой последовательно и экспрессивно разграничивал свои человеческую и поэтиче-

скую сущности, то здесь он «устал» от борьбы с самим собой. Именно здесь реализуются представления поэта о случайности ролей автора («я в глазах твоих кириллица, название») и читателя («ты для меня не существуешь»). «Человек вообще» превращается в инструмент языка, биография — в нарратив, индивидуальное — во всеобщее («чужую книгу»), я — в *ты* и *он*. Коммуникация преобразуется в автокоммуникацию.

Таким образом, весь цикл выстраивается как борьба и диалог двух участников коммуникативной ситуации: человека, отстаивающего индивидуальность бытия, и автора, утверждающего свободу от времени и пространства в творческом процессе¹⁶. Цикл может быть прочитан как целостность, которая базируется на концепции самотворящего языка. На протяжении 20 стихотворений овеществляются динамика творчества, превращение «человека вообще» в инструмент Слова, преображение жизни в творчество¹⁷. В финале человек уступает место творцу. Часть души превратилась в часть речи, «отрезанный ломоть». Свобода «читать... чужую книгу», не замечая подробностей бытия, обеспечивается теперь той «безадресной искренностью» языка, в результате которой человек превращается в функцию этого языка, в «часть речи».

¹ См., например: *Пярли Ю.* Синтаксис и смысл: Цикл «Часть речи» И. Бродского // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре.* Helsinki, 1996. С. 409—418; *Кашина М. А.* «Вещный мир» И. Бродского (на материале сборника «Часть речи»: к вопросу о языковом мире поэта): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2000; *Семенова Е.* Поэма Иосифа Бродского «Часть речи» // *Старое лит. обозрение.* 2001. № 2. С. 80—86; *Бройтман С. Н., Ким Х.-Ё.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // *Поэтика Иосифа Бродского.* Тверь, 2003. С. 329—343; *Козлов В. И.* Архитектоника художественного мира лирического произведения (на материале цикла И. Бродского «Часть речи»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

² *Бройтман С. Н., Ким Х.-Ё.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи». С. 331.

³ Ср.: «...нет ни одной подсказки, что же объединяет собранные в цикле стихи» (*Козлов В. И.* Четыре подступа к циклу И. Бродского «Часть речи» // *Пристальное прочтение Бродского: Сб. ст.* Ростов н/Д, 2010. С. 111).

⁴ См.: *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // *Russ. Lit.* 1992. Vol. 31, No. 3. P. 375—392. То же // *Звезда.* 1992. № 5/6. С. 186—192.

⁵ Строго говоря, такая трактовка не подтверждается текстом, поскольку имя М.Б. нигде не упоминается, но и не противоречит ему, так как

факты биографии Бродского (ссылка, разлука, творчество, американский континент) соответствуют воспроизведенным в цикле.

⁶ *Бродский*: кн. интервью / Сост. В. Полухина. 3-е изд., расш. и испр. М., 2005. С. 63—64. О роли языка у Бродского см., например, работы Д. Н. Ахапкина.

⁷ *Романова И. В.* Поэтика Иосифа Бродского: лирика с коммуникативной точки зрения. Смоленск, 2007. С. 220.

⁸ Там же. С. 231.

⁹ *Cohen H.* System der Philosophie. Т. 3: Ästhetik des reinen Gefühls. Berlin, 1912. Bd. 1, 2. S. 32.

¹⁰ *Ахапкин Д.* «Филологическая метафора» в поэтике Иосифа Бродского [Электронный ресурс]. Режим доступа: // <http://www.countries.ru/library/twenty/brodsky/ahapkin.htm>. Загл. с экрана.

¹¹ Ср. у Пастернака: «И дальше перемалывай / Всё бывшее со мной, / Как сорок лет без малого, / В погостный перегонной» (*Пастернак Б.* Полное собрание стихотворений и поэм. СПб., 2003. С. 406).

¹² Цит. по электронному ресурсу: <http://poetry.artlink.pl/category/wat-aleksander/page/3/>

¹³ *Бродский И. А.* В ожидании варваров: Мировая поэзия в переводах Иосифа Бродского. СПб., 2001. С. 71.

¹⁴ *Фоменко И. В.* О двух особенностях лирики И. Бродского // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Тверь, 1997. Вып. 3. С. 131.

¹⁵ *Фоменко И. В., Балабаева В. А., Балабаева М. А.* Опыт реконструкции мироощущения И. Бродского («Часть речи») // Поэтика Иосифа Бродского. Тверь, 2003. С. 350.

¹⁶ Ср.: «Поэт, выполняя “диктат” языка, облекает всё сущее в “языковое тело”, тем самым избавляет его от тупиковости пространства и разрушительного действия времени» (*Измайлов Р. Р.* Время и пространство в поэзии И. Бродского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2004. С. 17—18).

¹⁷ Ср. по поводу другого текста Бродского: «...лирический герой обретает не только *понимание*, но и дар его воплощения в слове; исчезнувшая возлюбленная уступает место “старшей даме” — Музе» (*Медведева Н. Г.* «Поиск души в форме лирической поэзии» (И. Бродский. Новые стансы к Августе) // Медведева Н. Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И. Бродского и О. Седаковой. Ижевск, 2006. С. 190).