

I. «...Ради речи родной, словесности...»: очерк о поэтике Бродского

Отличительная особенность поэтики Бродского — устойчивость, повторяемость как основных мотивов, так и художественных средств их выражения. Несколько утрируя реальную ситуацию, можно сказать, что тот или иной мотив закреплен у Бродского за определенной поэтической формулой. «Формульность» как повторяемость выражений, строк или образов, естественно, отнюдь не является специфическим признаком поэтических текстов автора «Части речи» и «Урании». Достаточно вспомнить — если оставаться в рамках русской словесности — хотя бы о Лермонтове^[9] или о Мандельштаме^[10]. Однако во всех этих случаях, так же как, по-видимому, и в большинстве прочих, нет жесткой корреляции между «смыслом» и «формой», между двумя планами текста, как в стихах Бродского. Такое устойчивое соответствие «плана содержания» и «плана выражения» можно объяснить по-разному.

1. Демонстративная повторяемость строк / выражений, их превращение в поэтические формулы^[11] создают эффект восприятия различных стихотворений Бродского как единого (или, точнее, одного) поэтического текста. Благодаря этому как бы совершается преодоление Времени, превращение диахронии в панхронию. А для Бродского, невзирая на восприятие Времени как скорее позитивной, нежели негативной, ценности и невзирая на сближение главной ценности — Языка — именно с Временем, преодоление Времени и утверждение бессмертия поэзии очень важны и значимы.

2. При восприятии разных произведений как одного текста создается эффект непосредственного выражения, прямого присутствия личности автора в его создании. Личность автора-человека неизменна в своей основе — при всех переменных в мировидении и характере; соответственно неизменен — опять-таки в главном — и его текст. Согласно поэтической декларации Бродского, подлинным Творцом поэзии является не человек, обычно именуемый автором, а Язык. Акцентирование «авторского присутствия» в поэзии существенно для

Бродского как противовес влиянию и правам Языка. Если вспомнить, что его поэзия осознанно «вторична» (в использовании классических жанров, в обращении к подражанию, в высокой доле цитат и т. д.), то напоминание о праве автора окажется особенно уместным и не случайным.

3. Жесткие соответствия между «планом содержания» и «планом выражения» побуждают воспринимать тексты Бродского как высказывания на особенном языке, уровни в котором не совпадают с уровнями в естественном (в данном случае русском) языке. Повторяемость выражений, строк, образов позволяет воспринимать их как слова некоего языка именно в лингвистическом (а не в семиотическом) смысле слова: словосочетание, выражение, стих, образ как семантические единицы эквивалентны словам естественного языка, а стихотворение (или, как минимум, строфа) сходно с предложением. (Можно в этой связи напомнить, что у Бродского предложение действительно стремится заполнить если не границы всего стихотворения, то рамки строфы и даже перейти через них^[12].) При таком восприятии поэзии Бродского она, действительно, предстает выражением Языка, или Языком как таковым.

4. Жесткая связь между смыслом и средствами его воплощения вызывает ассоциации с иконическими текстами (живописью и т. д.), в которых соответствие между означаемым и означающим является произвольным. Так как Бродский усматривает в Языке и в поэзии иконическое начало (текст изоморфен изображаемому в нем), то это представление он воплощает не только в мотивах, в семантике, но и в самой структуре своих стихотворений.

5. И наконец, принцип повторяемости проявляется у Бродского как в воспроизведении или варьировании собственных выражений, стихов, образов, так и в цитации других авторов. При этом круг повторяющихся цитат из других поэтов у Бродского ограничен, а реминисценции из их текстов часто соединены с автореминисценциями и/или являются элементами повторяющихся, инвариантных образов Бродского. Поэтому границы между цитатами и автоцитатами, а также между цитатами и повторяющимися поэтическими формулами в поэзии Бродского размыты, «свое» и «чужое» слово четко не отграничены^[13]. Так реализуется не только представление поэта о креативной роли Языка (если воспринимать

поэзию как его порождение, то границы между различными произведениями, в том числе и произведениями разных стихотворцев, окажутся несущественными и условными). Так воплощается и установка Бродского на преемственность по отношению к поэтической традиции: поэзия Бродского предстает «зеркалом», сокровищницей и завершением мировой словесности. В этом отношении художественная установка русского поэта — Нобелевского лауреата родственна установке акмеизма, запечатленной в формуле Мандельштама об акмеистской поэзии как о «тоске по мировой культуре». Роднит Бродского с Мандельштамом и пристрастие к «сборным» цитатам — реминисценциям, отсылающим к нескольким исходным текстам одновременно, и поэтика «двойчаток» — парных интертекстуально скрепленных между собой стихотворений — «двойников»^[14]. У Бродского примеры таких двойчаток — «Песня невинности, она же — опыта...» (1972) и «Михаилу Барышникову» (1993; первая редакция «Раньше мы поливали газон из лейки...», 1992); «Строфы» (1968) и «Строфы» (1978); «Посвящается Ялте» (1968) и «Посвящается Чехову» (1993)^[15]; «Одиссей Телемаку» (1972) и «Итака» (1992)^[16]; «Литовский дивертисмент» (1971) и «Литовский ноктюрн» (1973)^[17]; «Эклога 4-я (зимняя)» (1980) и «Эклога 5-я (летняя)» (1981); «Венецианские строфы (1)» и «Венецианские строфы (2)» (оба текста — 1982).

Подобно Мандельштаму, Бродский прибегает к приему, когда «шифр» к энигматичному, загадочному тексту скрывается в другом, более позднем^[18]. Так, мотив старения и близкой смерти, перелома жизни в «1972 году» может показаться странным и неожиданным (стихотворение написано поэтом в возрасте тридцати двух лет). Ключ к «1972 году» — третий сонет из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974), открывающийся строками «Земной — свой путь пройдя до середины, / я, заявившись в Люксембургский сад...» (II; 338). Реминисценция из дантевской «Божественной комедии» указывает на мотив прожитой до половины жизни (по счету флорентийца, восходящему к средневековой традиции, это тридцать пять лет). Бродский в 1972-м и тем более в 1974 году приблизился вплотную к сроку, к возрасту, в котором Данте — персонаж «Божественной комедии» — очутился в загробном мире. Соответственно в «1972 году» подобием потустороннего мира оказывается «незнакомая местность»,

страна, обретенная в изгнании, а в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» ироническим «синонимом» «сумрачного леса» становится Люксембургский сад. Эти строки Данте превратились у Бродского в собственную **поэтическую формулу**, соединяющую функции цитаты из «Божественной комедии» и автореминисценции. Она повторена в стихотворении «Келломайки» (1982): «В середине жизни, в густом лесу, / человеку свойственно оглядываться <...>» (III; 61).

Однако, при несомненном сходстве поэтической установки Бродского и акмеистов, есть и существенное отличие: акмеисты как бы проецируют свои произведения на «мировой поэтический текст»^[19], а Бродский, принимая на себя роль «последнего поэта», словно абсорбирует, вбирает в свои стихотворения мировую поэтическую традицию.

Вторичность по отношению к поэтической традиции проявляется у Бродского в том, что внетекстовая реальность преломляется в высказываниях стихотворца посредством кодов, сформированных этой традицией. Это проявляется и в репрезентации лирического «Я» как персонажа «чужих» текстов («Я» — Одиссей, Овидий, римлянин времен Империи и т. д.), и в самоотстранении «Я» от своих текстов (ограничение высказываний, где в роли субъекта выступает местоимение «Я», большая доля стихотворений, где «Я» как субъект отсутствует или заменено неопределенно-личным «Ты»), Перифрастичность^[20], архаизация лексики и синтаксиса и высокий процент цитат — также сигнал этой вторичности. Показательны и освоение и трансформация Бродским таких классических и даже «классицистических» жанров, как ода, сонет, стансы, эклога. Среди изданных русских поэтических произведений Бродского стихотворения, содержащие в заглавии эти жанровые определения, составляют около 10 процентов^[21]. Доля таких текстов несколько возрастет, если учесть вариации жанра эпитафии, в заглавии которых жанр прямо не обозначен («На смерть друга», «На смерть Жукова», «На смерть Роберта Фроста», «На столетие Анны Ахматовой», «Памяти Е. А. Баратынского», «Памяти профессора Браудо», «Памяти Т. Б.», «Памяти Геннадия Шмакова», «Похороны Бобо»), и стихотворения-подражания «Из „Старых английских песен“»^[22] и «Письма римскому другу»: в этом случае она составит около 13 процентов^[23]. Для творчества современного поэта, и даже просто для

поэта XX столетия, это очень высокий процент. Так, среди поэтических произведений Мандельштама стихотворения, соотнесенные с классическими жанрами и содержащими такие жанроуказания в заглавиях, составляют (без учета шуточных стихотворений, в которых комически трансформирована эпиграмма — античный антологический жанр) около 1,5 процента.

Конечно, тексты Бродского, именуемые элегией, эклогой или одой, достаточно далеко отстоят от классических образцов жанра. Но важна сама соотнесенность с традицией, актуальность «жанрового мышления». Традиционные элементы сплавлены в поэзии Бродского с чертами, несвойственными классической поэтике: это и мотив не-существования, «анонимности» «Я», и неожиданная и «причудливая», глубоко индивидуальная образность, и свободное соединение высокой лексики с низкой, и enjambements, нарушающие законы ритма. И все же строки раннего Бродского:

Ну, вот и кончились года,
затем и прожитые вами,
чтоб наши чувства иногда
мы звали вашими словами —

(«Памяти Е. А. Баратынского», 1961 [I; 61])

могут быть сочтены автометаописанием его поэзии в целом^[24].

«Риторический» подход проявляется и в перекодировании личных, индивидуальных событий на язык традиционной культурной мифологии. Так, измена М. Б. превращается в оставление Ариадны Вакху («По дороге на Скирос»), разлука с сыном становится не-встречей Одиссея с Телемаком («Одиссей Телемаку»), а Советский Союз — императорским Римом («Post aetatem nostram», «Письма римскому другу»).

Мотивная структура