

УДК 82.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.011

И. В. Романова

Романова Ирина Викторовна — доктор филологических наук, профессор,
Смоленский государственный университет,
Русская христианская гуманитарная академия
E-mail: irina.romanova@bk.ru

«Я ПРОСТО БРЕЖУ РАЗГОВОРОМ»: ПОЭТИКА ДИАЛОГА В ПОЭЗИИ БРОДСКОГО*

Статья посвящена изучению диалогизма как такового в поэзии Бродского. Автором выделяется метатекстовый и внутритекстовый диалог. К первому относятся формы интертекстуальности, ко второму — стихотворения, содержащие диалогизм потенциальный (моделирующие коммуникативную ситуацию и содержащие апеллятивные элементы) и реализованный в тексте (написанные в форме диалога или его содержащие). Отдельное внимание уделяется изучению композиционных функций диалога в лирическом тексте.

Ключевые слова: И. Бродский; лирическая коммуникация; лирический герой; лирический адресат; апеллятивность текста; диалог; элементы драматизации лирического текста; композиция.

Romanova I. V.

“I JUST RAVE ABOUT THE CONVERSATION”:
POETICS DIALOGUE IN BRODSKY’S POETRY

The paper studies the dialogism in Brodsky’s poetry. The author distinguishes between metatext and intratextual dialogue. The first group includes forms of intertextuality, the second — a poem containing a potential dialogism (modeling the communicative situation and contain elements of appellations) and implemented in the text (written in the form of a dialogue or containing a dialogue). Special attention is paid to the study of composite dialogue functions in a lyrical text.

Keywords: Brodsky; lyrical communication; the lyric hero; lyric recipient; appellate text; dialogue; elements of the dramatization of the lyric; composition.

Исследование коммуникативной структуры лирики Бродского показало, что 65% его стихотворений содержат различные формы апелляции к разного рода адресатам. Среди них 35% составляют полностью апеллятивные тексты, то есть написанные как единое обращение к определенному лицу [24, с. 61].

Преобладание апеллятивного элемента в лирике Бродского делает ее направленной на второе лицо. С одной стороны, это обнаруживает близость с акмеистами, в поэтике которых на первом плане находятся синтагматика, коммуникативная направленность речи и диалогическая установка [4; 11; 13; 14; 17; 20; 22; 26; 27, с. 290; 28; 29]¹. С другой стороны, доминирование второго лица свидетельствует об ориентации на драму. Кроме лирики, Бродский обращался непосредственно к драматургии, пример чему — пьесы «Мрамор» и «Демократия!».

Стихотворения, содержащие элементы драматизации и написанные в форме диалога, составляют около 3% в творчестве Бродского. В них коммуникативный акт имеет место не между автором и читателем или лирическим субъектом и адресатом, а между персонажами на уровне лирической фабулы. Такие тексты сосредоточились в основном в 1962–1963, 1968–1970 и 1990 годах.

Философски обосновать ориентацию на второе лицо позволяет «лингводицея» Бродского. Язык —

центр и творец поэтической вселенной Бродского — существует только в своей направленности к адресату.

Концепция диалогизма М. М. Бахтина, предполагающая неприемлемость для художественного текста «безобъектного, одноголосого слова» [3, с. 288], была знакома Бродскому и близка. Вместе с тем Л. Лосев вспоминал, как Бродский фактически отшутился, отзываясь о прочитанной им книге Бахтина «Поэтика Достоевского»: «Просматривал книгу о Достоевском, понравились цитаты» [16, с. 144].

Мы различаем диалог **метатекстовый** и **внутритекстовый**.

I. Метатекстовые формы диалога направлены прежде всего на обыгрывание литературной традиции, чужого слова [18]. Это стихотворения, построенные на подтексте («Я вас любил. Любовь еще, наверно...», «На смерть Жукова», «Посвящается Чехову» и др.), включающие эпиграфы («Пилигримы» и др.); ориентированные на переосмысление и обновление жанровой, стиховой, стилистической традиций («Почти элегия», «Лесная идиллия» и др.)². По этой теме существует огромное количество работ, в которых доказано сосуществование в художественной системе Бродского различных культурных кодов, находящихся в состоянии полилога. Именно во взаимодействии (притяжении и отталкивании) куль-

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

турных парадигм рождается новый смысл и новый текст.

II. В настоящей публикации мы подробнее остановимся на **внутритекстовом диалоге**, то есть диалоге, так или иначе включенном во внутритекстовую коммуникативную ситуацию поэтических произведений Бродского. Участниками этого диалога становятся лирический герой, его сюжетный собеседник или иные лирические персонажи.

Универсальная коммуникативная ситуация для лирического героя Бродского описана, в частности, в стихотворении 1964 года «Дом тучами придавлен до земли...» [6, т. I, с. 338]. Три первые строфы описывают бушующую вне дома непогоду. В конце третьей строфы появляется образ одинокого обитателя дома. Он противопоставлен окружающему дом зверью — блеющей овце и кричащим воронам, и при этом его номинации (*двуногий, обитатель*) остаются в рамках биологического контекста. Герой несчастен, одинок (*некому вступить тут в диалог*), но от одиночества еще не сошел с ума (*спянуть не успел для монолога*), потому что занят творчеством — он поэт (*Стихи его то глуше, то звончей*). В образе обитателя дома проступают автобиографические черты: захолустный дом в архангельской ссылке, характерное для Бродского и переходящее из текста в текст прямое или косвенное сопоставление своей картавой речи с вороньим карканьем. В этом стихотворении изображен лирический герой, представленный как «другой», со стороны. Важна здесь ситуация: лирический герой — поэт, его материал — язык, поэтому он нуждается в собеседнике, причем активном. Монолог — направленная, адресная, однако односторонняя речь — его не устраивает. Он ищет диалога. Драматизм ситуации поэтического творчества заключается в поиске отклика. В отсутствие такового приходится говорить обиняками, умалчивая о самом главном: *Так роцу разрезающий ручей / бормочет все сильнее о постороннем*.

Внутритекстовый диалог, в свою очередь, может быть представлен в формах 1) **потенциального диалогизма** и 2) **реализованного в тексте диалога**.

1. К **потенциальному диалогизму** мы относим стихотворения и поэмы, моделирующие коммуникативную ситуацию и содержащие апеллятивные элементы. В них мы находим отдельные признаки диалога, одного его участника, например: монолог, реплику, формы апелляции.

Коммуникативность Бродского в лирике имеет направленный характер. Если в ранней лирике она может быть распространена на весь мир, то в зрелый период лирический субъект предпочитает обращаться к конкретным собеседникам. В качестве адресата преобладают образы возлюбленной и других поэтов.

В лирике Бродского устойчиво господствует дистантная коммуникация, при которой адресат заведомо не может непосредственно воспринять обращенную к нему речь. Этот факт подчеркивает

одиночество лирического субъекта Бродского и объясняет частое обращение к форме письма, послания. Непосредственный диалог здесь невозможен. Это форма беседы с образом воображаемого собеседника — вымышленного или реального (по Бахтину — «другой-для-меня»).

Встречаются у Бродского стихотворения с эпизодическими, формальными персонажами (например, формальными «я» и «ты», обращениями, императивами, вопросами); неожиданное включение в текст реплики.

Вот так же, как в прогулке нагишом,
вот так — **и это, знаете, без смеха** —
есть что-то первобытное в большом
веселии от собственного эха [6, т. I, с. 397].

Голубые вологодские Саваофы,
вздыхая,
шарили по моим карманам.
Потом, уходя,
презрительно матерились:
«В таком пальте...» [6, т. I, с. 34].

Подобные случаи, как правило, проявление, по словам Ю. И. Левина, «коммуникативности во что бы то ни стало» [15, с. 471]. Обычно в таких стихотворениях план содержания существенно не меняется, а меняется коммуникативный статус текста. Причем коммуникативные элементы находятся в тексте в маркированных позициях (чаще всего — в конце).

Например, стихотворение «Загадка ангелу» (1962) [7, т. I, с. 207] описывает два мира, разделенных окном и *неясной мыслью*: внутренний мир дома, спящих в нем людей — и внешний — природы, моря. В 6,5 строфах из 8 в 3-м лице изображается зеркальность двух пространств и чудо их взаимопроникновения: лодки — туфли, подушка — облако, изогнутый чулок — лебедь, грядки — волны, куст у крыльца — бурун, зубья забора — поплавки, ступени крыльца — топляки. Связующим звеном между двумя взаимоперетекающими мирами становится образ сети, невода, тоже вызванный видом чулка (3). Этот невод переброшен через границу миров — окно с его крестовиной. Крест окна, подобно вращающейся лебедке, вытягивает на поверхность содержимое сетей, дабы перенести его в *другое место*.

Лев Лосев возводит этот образ к евангельской реплике Христа, обращенной к Петру и Андрею: «Я сделаю Вас ловцами человеков» (Мтф. 5: 19), и высказывает предположение, что в стихотворении представлен взгляд ангела на спящий мир [7, т. I, с. 467]. Но стихотворение начинается с внутренней точки зрения (*Мир одеял нарушен сном*). И *чей-то напряженный взгляд* улавливает двумерность по разным сторонам окна. Окно само уже ждет улова с обеих сторон. А Ангел, между тем, — *бесплотный наблюдатель* — находится вовне: *ногой давит устрицы в песке, молча замирает и бродит в темноте по пляжу*. Главное — в финале стихотворения не-

ожиданно возникает апеллятивная ситуация, формулируется вопрос, который сначала воспринимается как риторический:

Как долго эту боль топить,
захлёстывать моторной речью,
чтоб дать ей оспой проступить
на теплой белизне предплечья?
Как долго?

Неожиданно за этим вопросом следует другой, который выглядит как переспрашивание: *До утра?* — И ответ: *Едва ль.*

Какую боль? Чью? Судя по всему, это крик души, который источают неведомо чьи *два глаза*. *Моторная речь* — это *ворчание катера*, заглушающее шаги и без того бесплотного Ангела. Вместе с тем «моторная речь» — это экспрессивная речь, выражающая в устной или письменной форме мысли, чувства, желания говорящего. Речь сублимирует, гасит боль. Остается лишь отметина *на теплой белизне предплечья* — не бесплотного же Ангела — человека. Отметина от чего? Может быть, это вмятина от края стола от долгого писания за ним?

Если единственный субъект этого стихотворения — Ангел, то кто задает ему загадку и в чем она заключается? Стихотворение завершается констатацией «кражи» улова душ: сеть оказывается пуста. И это известие, следующее сразу за вопросами, заставляет Ангела замереть в молчании. Мы не исключаем такую трактовку стихотворения: взаимопроникновение разных миров через окно-портал и зримое присутствие Ангела рядом являются как откровение свыше не спящему в ночи влюбленному поэту и становятся мучительным и прекрасным предметом его творчества. Его пытливый, проникновенный взгляд накапливает улов впечатлений и подобий и жаждет духовного улова. Неожиданно «сеть» оказывается «выбрана» — кем? зачем? И для чего была эта не прекращающаяся утром мука творчества? Эту загадку он и задает Ангелу. И не получает ответа.

В таком контексте «Загадку Ангелу» можно рассматривать как подступы к «Разговору с Небожителем».

Стихотворения Бродского, в которых лирический герой обращается к Всевышнему, составляют особый, **переходный от монолога к диалогу случай**.

Адресация речи к Богу, казалось бы, заведомо является *почтой в один конец*. Однако стихотворение Бродский называет «Разговор с Небожителем», а не «монолог»³. В нем герой-поэт не сумел реализовать данный свыше пророческий дар, не преобразился в пророка. Не произошло чуда, знакомого всем по Книге пророка Исаии, фрагмент которой поэтически переработан Пушкиным. Герой Бродского не способен наставлять людей, не владеет органом речи, не имеет достойного источника вдохновения, а остается ремесленником. «Разговор с Небожителем» открывается вполне искренним раскаянием и скорбью (*я впадал то в истовость,*

то в ересь; как мышь в золе, <...> хуже мыши; благодаря / тебе, я на себя взираю свыше; душа <...> всего лишь слепок с горестного дара, / что более ничем не обладала, / что вместе с ним к тебе обращена) [6, т. II, с. 209–215]. Однако раскаяние поэта не приводит его к очищению и преображению. Подобие покаяния переходит в страстный монолог, который строится как последовательное отрицание общекультурных стереотипов, на основании которых поэта сопоставляют с пророком и Сыном Человеческим.

Такой герой не только полемизирует с образами Сына Человеческого и преображенного пророка, но и оказывается близок к образу многострадального Иова из Ветхого завета (<...> *благодарю за то, что / ты отнял все, чем на своем веку / владел я*). И сама возникшая полемичность оказывается вполне в духе части книги Иова, написанной в форме споров-диалогов, в ходе которых друзья Иова возлагают ответственность за его несчастья на принцип Божественной справедливости. В этом контексте Бог сопоставляется у Бродского со *стрелком*, разыскивающим человека, вором, покушающимся на все созданное человеком.

Полемизирует герой и с важнейшей в христианстве идеей бессмертия. Бессмертие для страдающего героя Бродского — не награда, а проклятье, аналог одиночества.

Заканчивается этот страстный монолог не очевидным на первый взгляд примирением с Всевышним. События в стихотворении происходят ночью на Страстной неделе. Герой как будто приходит в себя после пылкого монолога и обнаруживает, что все это время он творил:

Теперь отбой,
и невдомек,
зачем так много черного на белом?
Гортань исходит грифелем и мелом...

Речь героя стихотворения оказывается разновекторной: она направлена к Небожителю, а попутно — и к предшествующим поэтической и библейской традициям, с которыми главным образом полемизирует, что, в свою очередь, стимулирует собственное творчество героя. Творчество спасает его от духовной катастрофы. Оно и есть чудесным образом возвращенный поэту дар (не случайно в своем монологе герой называет Бога *Дух-исцелитель*). На освященность этого дара свыше указывает мотив понимания самим поэтом *победы снега — / отбросов света, падающих с неба* (снег и свет символизируют знаки Божественного присутствия в эмпирическом мире). Герой больше не глухой, безголосый и безвдохновенный ремесленник. Неожиданное чудесное наделение его творческим даром и есть ответ Бога, Чье присутствие и пристальное внимание обнаруживается в конце стихотворения (*И там, на тридевятиом этаже, / горит окно*). На этом основании поэт и назвал свое стихотворение «Разговор с Небожителем», и никакого противоречия здесь нет.

Похожая ситуация отражена в более раннем стихотворении «Прощальная ода». На уровне фабулы в стихотворении Бродского представлена ситуация, ориентированная на прямую коммуникацию. И ода, и молитва предполагают наличие адресата, но в обоих случаях он предельно неконкретен (читательская или слушательская аудитория) или недостижим (Бог). Перед нами не традиционный собеседник, на живую реакцию которого можно рассчитывать.

На первый взгляд, на протяжении всей «Прощальной оды» Бог не отвечает лирическому субъекту, и стихотворение остается единым монологом, обращенным к Нему. У читателя создается иллюзия того, что обращения героя к Богу бессмысленны, безответны, что перед нами по сути — автокоммуникация. Бродский даже сохраняет некоторые языковые черты автокоммуникативных систем. К ним относятся повторы на уровне тем, мотивов, на уровне лексики и синтаксиса; синтаксис не образует законченных предложений, имитируя спонтанную, сбивчивую речь, допускаются пропуски фрагментов текста (особенно это видно в конце стихотворения, когда человеческая речь у героя постепенно пропадает, превращаясь в птичий щебет).

Вопреки многочисленным утверждениям лирического субъекта Бродского о невозможности контакта, диалога с Господом, в «Прощальной оде» Бог все же отвечает лирическому субъекту — неким знаком. Финал стихотворения может рассматриваться как ответ Бога, услышавшего молитву героя: ведь именно Он чудесным образом дарует герою долгожданную песню, превращая его в птицу, и дает ему, таким образом, надежду на воссоединение с возлюбленной.

«Чудо — это знак (знамение), который подает Господь, чтобы показать свою власть и величие <...> Сущность чуда не в чрезвычайности (в смысле невозможности), а в Божьем знаменовании» [5, с. 471]. Бродский говорил: «Я придерживаюсь представления о Боге как о носителе абсолютно случайной, ничем не обусловленной воли <...> Все-таки мне больше по душе идея своеволия, непредсказуемости» [9, с. 95].

Так в критические моменты жизни лирический герой обращается к Всевышнему, и это ведет к духовному перерождению. Небожитель единственный из всех других удаленных адресатов оказывается способным ответить герою. Так Господь в поэтическом мире Бродского из традиционного адресата превращается в собеседника. Он совершает чудо: наделяет героя спасительным для него поэтическим даром.

В качестве **переходной формы к диалогу** может рассматриваться и использование ролевого персонажа, в особенности того типа, который ввел в поэзию Некрасов, — социально и исторически обусловленные типизированные образы людей из народа. На первый план в таком случае выходит погружение в чужое сознание и чужую речевую

стихию. Но у Бродского ролевой персонаж заменяется персонажем-маской лирического героя (Одиссей, Плиний и др.). Это образы личностей определенного склада в сходных жизненных обстоятельствах. Поэт не стремится отчетливо индивидуализировать речевую манеру такого персонажа, сохраняя общий угол зрения с лирическим героем, общие с ним свойства стиля. На первое место в подобных стихотворениях выдвигается ситуация, в которой находится персонаж, и его состояние в связи с ней. Большинство из этих образов объединяют общие темы и мотивы — одиночества, разлученности с близким существом, странствия, писания, империи, в двух случаях — рождественский подтекст. В результате у ролевых персонажей Бродского, будь то люди или животные, больше общего, чем различного (исключение составляют, пожалуй, женские образы). В большинстве случаев это один и тот же психологический склад, тип личности, помещенный в сходные обстоятельства, но в разные времена и культурные слои.

2. Реализованный в тексте диалог.

У Бродского есть стихотворения, **целиком состоящие из диалога**, и стихотворения, **включающие диалог**.

К числу первых, например, относится написанная в 1960-е годы «Лесная идиллия», которая строится как пародия на пасторали. В ней сохраняется внешнее деление текста на чередующиеся сольные и совместные партии пастушка и пастушки, антисоветское содержание поддерживает мотив их советского бегства из колхозного «рая», подальше от всевидящего ока государства — в лесную глушь. Так проявляется метатекстовый диалог с традицией. Он работает более активно, чем диалог внутритекстовый, форма которого между персонажами условна, нужна для придания тексту формы интермедии. Фактически же манифестируется монолитное сознание, сопротивляющееся коммунистической идеологии.

К «Лесной идиллии» функционально близки оказываются поэма-мистерия «Шествие» и стихотворение «Представление», ориентированные на театрализованную форму, причем именно на площадные действия карнавального характера, воплощающие карнавальное мироощущение, подробно описанные М. М. Бахтиным [2].

«Представление» обстоятельно проанализировано [7, т. 2, с. 447–460], нет нужды останавливаться на его разборе. Отметим только, что текст представляет собой остранение российской истории и ее известных действующих лиц, в буквальном смысле слова «выходящих на историческую сцену». Вопреки ожиданию, они не произносят речей. Образ народа, точнее, толпы, противостоящей историческим персонажам, представлен вполне в раблезианском ключе и складывается из перемежающихся выходы действующих лиц неиндивидуализированных реплик. Эти реплики представляют собой полилог. Назначение речей отнюдь не безмолвствующего

народа — десакрализация идеологических фигур и всей русской истории. Важно отметить, что реплики не связаны друг с другом, а существуют вполне автономно. Падение некогда могучей империи сопровождается распадом человеческих связей, обрывом коммуникации. Показательно, что завершающая стихотворение часть, вопреки ожиданию, уже не полилог, а монолог-колыбельная, которая поется остающемуся на свете в одиночестве ребенку мамой от имени обоих предательски уничтожаемых временем родителей.

В поэме-мистерии «Шествие» герой теряет свою любовь. Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города. Каждый его участник (персонифицированный образ человеческих состояний, типов, вечные литературные образы и т. п.) исполняет романс, *по существу — монолог*, как указывает автор [6, т. I, с. 95]. Романсы этих условных персонажей призваны сформулировать различные представления о мире. Большинство романсов персонажей прокомментированы неясно кем, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен. В тех редких случаях, когда комментарии нет (романсы Арлекина, Коломбины в начале поэмы и Крысолова и хора, принца Гамлета и Чорта в конце), каждый последующий романс выполняет роль комментария к предыдущему.

Бессловесный герой молчит и, слушая других, осуществляет выбор своей жизненной позиции, размышляет о жизни и смерти, используя хорошо знакомые культурные модели, и выбирает среди них то, что ему близко. Результатом всего этого становится душевное спокойствие. Герой осуществил свой, оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. Возрождение героя к новой жизни подкрепляется еще и ожиданием скорого наступления Рождества.

Несмотря на подчеркнутую театрализованность, поэма не содержит подлинного диалога или полилога. Участники шествия произносят монологи, преподнесенные в форме романсов и баллад, функции которых сходны с брехтовскими зонгами. Они не направлены на конкретного адресата. Комментарии к монологам, а также монологи между собой, как и разные партии в некоторых выступлениях (например, Крысолова и хора, Честняги и хора), находятся в диалогических отношениях, обнажая амбивалентность мира. В данном случае прием диалога подменяется принципом диалога. Трактовка известных персонажей дана с семантическим сдвигом, через призму карнавального мироощущения, что можно рассматривать как форму метатекстового диалога. Но окончательным ответом героя на диктат традиции является даже не эта полемика-пародия, а творческий акт, созданная за три месяца оригинальная поэма. Вместе с тем на уровне фабулы перед нами автокоммуникативная ситуация, поскольку шествие и все его участники существуют в голове героя.

Все упомянутые здесь ситуации сближаются с драматизированным диалогом в понимании М. М. Бахтина: «Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. <...> Герои диалогически сходятся в едином кругозоре автора, режиссёра, зрителя на чётком фоне односоставного мира. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто диалогическая» [1, с. 27].

Театрализация предполагается и в стихотворении «Театральное» (1994–1995) [6, т. IV, с. 178–185], посвященном С. Юрскому. Оно написано вполне по законам драмы. В нем прослеживается фабула: в некоем условном времени, носящем черты античности, в городские ворота впускают странника. Встречают его враждебно, допрашивают с подозрением. Герой не может сказать, кто он и откуда. Он рекомендует себя предельно обезличенно (он — *никто*, у него нет имени, *и даже местоимение для меня — лишнее*). Направление, в котором он движется, — Царство теней. Л. Лосев предполагает, что странник — это Орфей. Однако можно предположить, что под этим образом может скрываться самый обобщенный герой. Царство теней здесь, скорее всего, упоминается в значении «смерть». Так, в переведенной Бродским пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Гильденстерн объясняет ориентиры их с товарищем движением: «Единственный вход: рождение, единственный выход — смерть. Какие тебе еще ориентиры?» [25] Герои Стоппарда также не помнят, кто они, откуда, зачем их призвали. Самопрезентация героя «Театрального» вполне укладывается в знаменитую формулу Бродского «Less Than One» (меньше единицы, или меньше себя самого). Герой Бродского — носитель экзистенциального сознания. Он «другой» только потому, что живет во времени, а не, как горожане, в истории. Сначала горожане верят, что он не представляет для них угрозы, и выделяют ему историка, который должен показать гостю город (рассказ оказывается весьма критичным по отношению к современникам и временам), а в финале решают перестраховаться и пожизненно заточают странника в башню. Толпа соотносится у Бродского с античным хором. Реплики толпы в «Театральном», с одной стороны, так же грубы и снижены, как и в «Представлении», но гораздо более индивидуализированны и обусловлены друг другом. С другой — эти реплики свидетельствуют об удивительном единодушии горожан в их общей подозрительности и враждебности ко всему новому и «другому».

На фоне «хора» выделяются монолог героя и финальный монолог «под занавес», судя по всему, историка. Они развиваются по законам лирики, продолжают важные для Бродского темы времени и истории, человека и истории, предназначения, сути трагедии и могли бы стать самостоятельными текстами.

В свете проблемы диалога обращает на себя внимание стихотворение «Диалог» (1962) [6, т. I, с. 186–187]. В. Полухина указывает, что оно было посвящено памяти Пастернака [22, с. 62]. Стихотворение имеет черты романтической баллады, прежде всего, балладный хронотоп: действие происходит в дубовой роще, во мраке ночи, свищет ветер, галдят стаи ворон. В центре — умерший герой, который лежит на склоне. Элемент драматизации вносит построение текста в форме диалога двух голосов, обсуждающих сущность героя, составляющую некую тайну. Картина мира моделируется вокруг холма и дуба (дубовой рощи), выполняющих функцию мирового древа. Герой сначала назван лежащим на склоне, то есть на границе мира верхнего и нижнего, возможно, спящим. Поющая над ним в дубовых кронах сотня ворон создает мрачную атмосферу, предвещающую смерть («Там он лежит, на склоне. / Ветер повсюду снует. / В каждой дубовой кроне / сотня ворон поет»). Первое упоминание ворон находится в русле традиционной вороньей символики, связанной с несчастьем и смертью, хаосом и тьмой. Затем обнаруживается родство умершего с этими «темными птицами»: *Слетают с небесных тронов / сотни его внучат*. Образ героя, оказывается, соотносится с этими птицами, точнее, с распространенным в европейском фольклоре образом древнего мудрого царя-ворона, живущего на вершине неприступной горы. Он обычно олицетворяет справедливость, у него есть связь с миром мертвых, ему под силу достать живую и мертвую воду. Слова «Прятал свои усилья / он в темноте ночной» могут указывать как на ночной образ жизни героя, так и на обладание тайным знанием, связанным с творчеством: «Все, что он сделал: крылья / птице черной одной». Черная птица, естественно, воспринимается как ворона. До сих пор у ворон был актуализирован другой признак — их голос. Причем, вразрез с традиционным криком или граем, тревожным и дисгармоничным, Бродский называет этот голос «песней». Здесь же «изготовление» для в общем-то летающей вороны крыльев переводит ее образ в другой статус — птицы — и наделяет иной, противоположной символикой, связанной со способностью парить в высших, горних сферах, приближенных к Богу, и с творческим началом (в Древней Греции ворон считался священным вестником бога Аполлона).

Реплика второго голоса о том, что герой жил среди людей (был обитателем среднего мира), указывает на особый статус героя, его инакость: *Что же он делал на свете, / если он был с людьми*.

Теперь герой мертв, его душа покинула тело:

«Листьев задумчивый лепет,
а он лежит не дыша.
Видишь облако в небе,
это его душа».

Его телесная оболочка видится уже не в пограничном пространстве (на склоне), а в нижнем мире: *Теперь он лежит, обнимая / корни дубовых*

рощ, а его сущность, его душа устремляется птицей высь: ушел, улетел он в ночь. Традиционно в мифологическом сознании душа человека (как умершего, так и спящего) представлялась в образе птицы.

Первый голос, оставляя тело героя в нижнем мире, мастерит ему там последнее пристанище (дом? склеп?) с крышей из *густой дубовой листвы*, венчает его мглой и, коронованного, «забывает» там. Учитываемая символика мирового древа, домом коронованного в смерти героя становится весь мир.

В финале стихотворения ставится центральный вопрос о сущности героя. Подсказанный в начале текста образ древнего мудрого царя-ворона опровергается:

«Неужто он был вороной».
«Птицей, птицей он был».

Ворона и птица из общеязыковых родо-видовых синонимов становятся контекстуальными антонимами. Антитеза тела (земной жизни среди людей) и души (возвращающейся в небесные просторы) выстраивает следующую антитезу: ворона vs птица. В данном контексте ворона ассоциируется с материальным воплощением субъекта, образом, доступным человеческому восприятию, а птица становится его скрытой, подлинной сущностью.

В частотном словаре поэтической лексики Бродского в группе «фауна» лексема *птица* занимает первое место, а из конкретных названий птиц самой частотной оказывается *ворона* [20, с. 172]. Птица у него традиционно символизирует одухотворенность, сверхъестественную поддержку [10, с. 422–423], становится устойчивой метафорой поэта и лирического героя Бродского (см., например, «Осенний крик ястреба», «Прощальная ода», «Большая элегия Джону Донну» и др.). По некоторым приметам в этой птице угадывается ворона. Образ вороны проходит через все творчество Бродского и соотносится с образом лирического героя, порой шире — с образом еврея, чья картавость напоминает воронье карканье (*еврейская птица ворона* [6, т. III, с. 356]).

Так, в данном стихотворении разделяются человеческий неприглядный облик, вечная инакость, национальное изгойство поэта среди людей, пусть даже и официально или неофициально признанного (коронованного) при жизни, — и его скрытая от всех подлинная поэтическая сущность, творчески преобразующая мир и устремляющая его душу к Богу.

Драматический конфликт находит композиционное решение в форме диалога, участники которого не определены. Можно предположить, что это Творец и его оппонент. Процесс коммуникации между ними затруднен. Одной из причин становится ветер, шум листьев. Ведущим, на первый взгляд, в диалоге является первый собеседник: он обладает знанием о герое, ему принадлежит утвердительные реплики, он имеет власть над героем, миром (*Крышу я делаю, крышу / из густой дубовой листвы. <...> Его я венчаю мглой*). Второй собеседник, лишенный знания, обращаясь к нему, расспрашивает о герое.

При этом Бродский отказывается от оформляющей вопросительную интонацию пунктуации (это ему свойственно). Его мало интересовало правдоподобие в передаче характера, интонация. Для него диалог из драматического действия превращался исключительно в текст, где слова важнее интонации.

Вопросы и ответы в первой половине стихотворения почти не стыкуются тематически. Вопрошающий из-за плохой слышимости как бы все время ошибается и искажает логику разговора. Понимание приходит, когда оба говорят о смерти героя и о разделении души и тела. Ограниченность знания второго собеседника компенсируется его пронизательностью: именно он вводит новые темы, развивая образ героя и заставляя первого пусть с запозданием, но отвечать по существу. Именно второй дважды выражает сомнение по поводу обманчивости внешнего облика героя: «*Разве он был вороной*», «*Неужто он был вороной*». Повтор скептического вопроса влечет за собой финальный повтор-утверждение: «*Птицей, птицей он был*».

Любопытно проследить, как по-разному Бродский воплощает в стихотворениях решение сходного конфликта. В «Диалоге», носящем некоторые балладные черты, конфликт видимости и сущности, души и тела в момент смерти обретает драматическую форму и решается в споре — диалоге — двух голосов.

Через год этот конфликт обретает элегическую окраску в «Большой элегии Джону Донну» [6, т. I, с. 247–251] и выражается тоже в диалоге Донна со своей душой, но уже не целиком организующем текст, а являющемся его частью. Однако начинается эта часть репликой-апелляцией лирического субъекта к Донну (его телесному воплощению), призывая его прислушаться и иницируя его разговор с душой. Оппозиция ‘душа vs тело’, выделенная еще и сопоставительными конструкциями (*Подобье птиц, он спит в своем гнезде vs Подобье птиц, душа его чиста*), а также поддержанная оппозицией ‘светский человек vs духовное лицо’, стремится к своему разрешению через тему бессмертия. Сущность Донна передана уже знакомой нам метафорой: «*Ты птицей был*». Так обсуждение сущности умершего поэта в «Большой элегии» переносится с третьих лиц на его душу и тело, вступающие в диалог между собой.

В 1967 году Бродский пишет тоже элегию — «Элегию на смерть Ц.Б.», в которой диалога нет вообще, но *диалогический принцип* лежит в основе того же конфликта: антитезы души и тела, у которых после смерти разные пути. Попытка их примирить (решить спор) заканчивается признанием большей близости и понятности для сознания человека телесных страданий, знакомых по его эмпирическому опыту, в противовес исключительно умозрительно-уму бессмертия души.

На этих примерах мы видим путь Бродского к лирической монологизации.

Рискнем предположить, что с точки зрения функционирования диалога у Бродского противо-

поставлены написанные примерно в одно время «Посвящается Ялте» (1969) и «Горбунов и Горчаков» (1968). В «Посвящается Ялте» мы видим чуть ли не уникальный случай того, как Бродский сдает экзамен прозе, точнее — Бахтину, описавшему принципы полифонического романа. Текст построен в форме завуалированного допроса свидетелей, их почти монологов, проливающих свет на некое убийство, которое становится центральным событием задуманного «автором» романа. Множественность точек зрения на одно и то же событие, идея выявления не только прямой, но и косвенной виновности тех, кто хотя бы мысленно совершил преступление (что чрезвычайно актуально для «Братьев Карамазовых»), является, безусловно, остранным отражением бахтинской идеи полифонического романа⁴. Больше Бродский к таким экспериментам не обращался.

В «Горбунове и Горчакове», как известно, он развивает бахтинскую мысль, высказанную в книге «Проблемы поэтики Достоевского»: «быть — значит общаться диалогически» [1, с. 434]. У Бродского она звучит так: *я / тогда лишь емь, когда есть собеседник!* В этом произведении художественными средствами исследуется, как Бродский любил говорить, метафизика диалога: представлены антогонисты Горбунов и Горчаков, их разговоры несут печать иррациональности. Знаменитая V глава «Песня в третьем лице» — остранение самой идеи диалога, сопряженное с приемом умолчания (когда на произнесение чего-то главного, сакрального накладывается табу):

«И он ему сказал». «И он ему
сказал». «И он сказал». «И он ответил».
«И он сказал». «И он». «И он во тьму
воззрел и сказал». «Слова на ветер»

[6, т. II, с. 112].

Убийство Горчаковым своего постоянного собеседника Горбунова в финале (или, по иной трактовке, своего alter ego, лучшую, высшую половину — в том случае, если рассматривать сюжет о раздвоении личности) уничтожает саму идею диалогизма в лирике: *Что ты сказал?!.. Почудилось... Скорей / всего, я просто брежу разговором...* [6, т. II, с. 138] В таком случае тут находит подтверждение убежденность Бахтина в монологизме лирики.

Подведем некоторые итоги.

Судя по всему, диалог мало интересовал Бродского как способ развития драматического действия, как воплощение сценического характера. «Я вообще не хожу в театр; я читаю пьесы — читать их мне занятно, но смотреть — всегда вызывает ощущение неловкости», — говорил он в интервью [9, с. 332]. То есть для него на первом плане были прежде всего языковые возможности развития диалога — сюжетного и метатекстового.

Язык — центр и творец поэтической вселенной Бродского — существует только в своей направленности к адресату. Не чужое сознание, не столкнове-

ние голосов-идеологий, как в полифоническом романе, описанном Бахтиным, было важно для Бродского, а метафизика сосуществования идей, голосов, точек зрения и возможность их бытия внутри одного сознания — творца, осознание потенциальной диалогичности слова и потребность в собеседнике — как необходимое (или важное) условие творческого акта, его потенция. Недаром диалог появляется во многих ключевых поэтических произведениях Бродского, затрагивающих тему словесного творчества («Большая элегия Джону Донну», «Шествие», «Исаак и Авраам», «Диалог», «А. Фролов» и др.).

Использование формы диалога расширяло для Бродского перспективы конструирования композиции лирического текста: «чувствую себя больше Островским, чем Байроном. <...> Жизнь отвечает не на вопрос: что? а: — что после чего? И перед чем? Это главный принцип <...> Это драматургия», — писал Бродский в 1965 году в письме Якову Гордину [8, с. 137].

Диалог в стихотворениях Бродского выполняет следующие основные композиционные функции:

- остранение конфликта;
- умолчание (когда за разговорами на отвлеченные темы не произносится главное) («Исаак и Авраам»);
- ретардация;
- маркирование темы творчества;
- прозаизация (проникновение в чужое языковое сознание);
- реализация лингвоцентрической идеи Бродского, заставляющей весь мир жить по законам языка и речи, а существование превращающей в речевой акт:

Что ветру говорят кусты,
листом бедны?
Их речи, видимо, просты,
но нам темны.
Перекрывая лязг ведра,
скрипящий стул —
«Сегодня ты сильней. Вчера
ты меньше дул».
А ветер им — «Грядет зима!»
«О, не губи».
А может быть — «Схожу с ума!»
«Люби! Люби!»
И в сумерках колотит дрожь
мой мезонин...
Их диалог не разберешь,
пока один [6, т. I, с. 236].

Примечания

1. Кроме того, по мнению Ж. Нива, Ахматова передала Бродскому страсть к сжатости высказывания и любовь к классическим жанрам элегии и послания («La Quinzaine litteraire», № 496, ноябрь 1987).

2. Например, интертекстуальные связи исследуются в работах Л. М. Баткина, А. К. Жолковского, А. Нестерова, А. М. Ранчина, D. Bethea и др.; диалогические отношения типологического характера (через жанр, аспекты стихотворной речи — метр, строфику) описываются в публикациях Д. Н. Ахапкина, А. К. Жолковского, А. Г. Степанова, Б. Шерра, Ю. В. Шатина и др.; идеологическое и стилистическое многоголосье рассматривается в работах А. Корчинского, В. Семенова, И. В. Фоменко, Хён Ён Ким и др.

3. В исследованиях, посвященных анализу этого стихотворения, стало общим местом утверждение ничтожности и бессилия Неба по сравнению с всемогуществом обитателя земли [12, с. 24; 19, с. 166; 23, с. 147–153]. Между тем самоуничтожение и признание собственного несовершенства, неспособности оправдать надежды, возложенные на поэта Богом, наряду с обращенностью к Небу, даже пространственно выраженной, — вполне в духе христианского сознания.

4. Не обсуждаем здесь других литературных предшественников — Акутагаву Рюноскэ, М. Кузмина.

Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Худож. лит-ра, 1972. 354 с.
2. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит-ра, 1990. 386 с.
3. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. М.: Искусство, 1979. 401 с.
4. *Бетеа Д.* Манделштам, Пастернак, Бродский: иудаизм, христианство и создание модернистской поэтики // Русская литература: исслед. амер. ученых. СПб., 1993. С. 363–399.
5. Большая путеводитель по Библии. М.: Республика, 1993.
6. *Бродский И.* Сочинения: в 4 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1998.
7. *Бродский И. А.* Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.
8. *Гордун Я. А.* Перекличка во мраке. СПб.: Пушкинский фонд, 2000. 146 с.
9. *Бродский И.* Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 366 с.
10. *Керлот Х. Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 271 с.
11. *Крохин Ю.* Взмах маятника: Об О. Манделштаме и И. Бродском // «Сохрани мою речь...»: сб. М., 1993. Вып. 2. С. 116–126.
12. *Кублановский Ю.* Поэзия нового измерения // Новый мир. 1991. № 2. С. 221–227.
13. *Кузнецов С. Ю.* Осип Манделштам и Иосиф Бродский: Мотивы пустоты и молчания // Осип Манделштам: Поэтика и текстология. М., 1991. С. 33–36.
14. *Лакербай Д.* Ахматова — Бродский: Проблема преемственности // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. СПб.: Журнал «Звезда», 2000. С. 172–184.
15. *Левин Ю. И.* Лирика с коммуникативной точки зрения // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. 281 с.
16. *Лосев Л. В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. 2-е изд., испр. М.: Молодая гвардия, 2006. 466 с.

17. *Медведева Н. Г.* И. Бродский и О. Мандельштам: Об одном поэтическом мотиве // Вестник Удм. ун-та. Ижевск, 1992. Спец. вып. С. 68–73.
18. *Мищенко Е. В.* Диалог культурных традиций в поэтическом мире И. А. Бродского: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2010. 20 с.
19. *Нокс Дж.* Иерархия других в поэзии Бродского // Поэтика Бродского. N.Y., 1986.
20. *Патера Т.* Заметки о лексике И. Бродского и А. Ахматовой // Поэтика Иосифа Бродского: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. С. 164–180.
21. *Полухина В.* Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний // Ахматовский сборник. Париж, 1989. Вып. 1. С. 143–153.
22. *Полухина В. П.* Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского: Хронология жизни и творчества. Томск: ИД СК-С, 2012. 396 с.
23. *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001. 280 с.
24. *Романова И. В.* Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения: монография. Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2007. 184 с.
25. *Stoppard T.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы. URL: http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt
26. *Суханова М. С.* Ахматова и Бродский — об одном сопоставлении // Анна Ахматова и русская культура начала XX века: тез. конф. М., 1989. С. 61–63.
27. *Ханзен-Леве Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 387 с.
28. *Burnett L.* The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam // Brodsky's Poetics and Aesthetics / eds. by L. Loseff and V. Polukhina. London etc., 1990. 286 p.
29. *Moranjak-Bamburac N.* Иосиф Бродский и акмеизм // Russ. Lit. 1996. Vol. 40. No. 1. P. 57–76.