

Англо-американская поэзия

Суровый критик Бродского А. И. Солженицын отмечал «животворное действие земли, всего произрастающего, лошадей и деревенского труда», появившееся в стихах ссыльного периода. «Даже сквозь поток ошеломленных жалоб – дыхание земли, русской деревни и природы внезапно дает ростки и первого понимания: „В деревне Бог живет не по углам, / как думают насмешники, а всюду...“»²³⁹ Это верно только отчасти. Русская природа, дневные и сезонные циклы деревенской жизни постоянно присутствовали в лирике Бродского, по крайней мере с 1962 года. Они потеснили городские и книжные мотивы ранней лирики в силу сплава многих причин. Среди них и непосредственные впечатления жизни за городом, и увлечение элегиями Баратынского, и первое знакомство с поэзией Роберта Фроста, и, судя по некоторым особенностям поэтики, подспудное влияние позднего Пастернака.

237 Бобышев 2002. С. 73-75.

238 См. Ефимов 2003.

239 Солженицын 1999. С. 182.

В ссылке Бродский, кроме – или прежде – всего прочего, продумал основы поэтического искусства. Он их изложил, очень просто, в письме Якову Гордину от 13 июня 1965 года. Там есть два основных положения. Первое касается психологии творчества, второе, которое Бродский называет «практическим», – принципов построения отдельного поэтического текста, стихотворения. Психологически автор должен следовать только своей интуиции, какими произвольными путями она бы его ни вела, быть абсолютно независимым от правил, норм, оглядки на авторитеты и гипотетического читателя. «Смотри на себя не сравнительно с остальными, а обособляясь. Обособляйся и позволяй себе все, что угодно. Если ты озлоблен, то не скрывай этого, пусть оно грубо; если весел – тоже, пусть оно и банально. Помни, что твоя жизнь – это твоя жизнь. Ничьи – пусть самые высокие – правила тебе не закон. Это не твои правила. В лучшем случае они похожи на твои. Будь независим. Независимость – лучшее качество на всех языках. Пусть это приведет тебя к поражению (глупое слово) – это будет только твое поражение. Ты сам сведешь с собой счеты; а то приходится сводить счеты фиг знает с кем»²⁴⁰. Адресат письма мудро не обиделся на эти императивы, хотя был почти на пять лет старше Бродского. Очевидно было, что Бродский делится сводом правил, выработанных для самого себя. Не менее определенными оказались и требования, предъявляемые к тексту. «Самое главное в стихах – это композиция. Не сюжет, а композиция. Это разное. <...> Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. Вот тебе, пожалуйста, и величие. Нужно привыкнуть картину видеть в целом... Частностей без целого не существует. О частностях нужно думать в последнюю очередь. О рифме – в последнюю, о метафоре – в последнюю. Метр как-то присутствует в самом начале, помимо воли, – ну и спасибо за это. Или вот прием композиции: разрыв. Ты, скажем, поёшь деву. Поёшь, поёшь, а потом – тем размером – несколько строчек о другом. И, пожалуйста, никому ничего не объясняй... Но тут нужна тонкость, чтоб не затянуть уж совсем из другой оперы. Вот дева, дева, дева, тридцать строк дева и ее наряд, а тут пять или шесть о том, что напоминает ее одна ленточка. Композиция, а не сюжет. Тот сюжет для читателя не дева, а „вон, что творится в его душе“... Связывай строфы не логикой, а движением души – пусть тебе одному понятным. <...> Главное – это тот самый драматургический принцип – композиция. Ведь и сама метафора – композиция в миниатюре. Сознаюсь, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном. (Иногда чувствую себя Шекспиром.) Жизнь отвечает не на вопрос: что? – а: что после чего? И перед чем? Это главный принцип. Тогда и становится понятным „что“»²⁴¹. Драматургия лирического текста, композиция как стратегия стихотворения – это, по существу, основа семантической поэтики Мандельштама, Ахматовой, Пастернака²⁴². В схематическом примере Бродского из сопоставления строк о корнях, стволе, кроне дерева возникает прямо не представленный сюжет стихотворения – рост живого организма вверх, к небу. В другом примере столкновение описания девушки и ассоциаций, вызванных ее лентой, создают моментальный психологический снимок лирического героя («вон, что творится в его душе»).

Бродский уехал в ссылку одним поэтом, а вернулся, менее чем через два года, другим. Перемена произошла не мгновенно, но очень быстро. Стихи первого ссылного года, 1964-го, в основном написаны в той же поэтической манере, что и стихи 1962–1963 годов. Поэтому те и другие так органично соединились в книге «Новые стансы к Августе». Заметные исключения составляют только обсуждавшийся выше тюремный цикл и написанное в конце

240 Цит. в: *Гордин 2000*. С. 137.

241 *Гордин 2000*. С. 137.

242 Эту поэтику также называют акмеистической. Хотя Пастернак в литературно-бытовом отношении не был связан с кружком акмеистов, в принципах его поэтики было много общего с Мандельштамом и Ахматовой, в первую очередь то, о чем говорит Бродский в цитируемом письме. Гордин в своей книге приводит высказывание Пастернака об исключительном значении композиции, очень сходное с мыслями Бродского (там же. С. 138).

года «Einem alten Architekten in Rom» («Старому архитектору в Риме»). Название последнего стихотворения близко повторяет название стихотворения американского поэта Уоллеса Стивенса «Старому философу в Риме». Ранее той же осенью Бродский так же переименовал название из Байрона: «Стансы к Августе» – «Новые стансы к Августе». О стихотворении «Деревья в моем окне, деревянном окне...» Бродский рассказывал, что написал его как вариацию на тему стихотворения Фроста «Дерево за моим окном». Он читал переводы и пытался читать в оригинале англо-американскую поэзию и раньше, но в Норенской начал всерьез вчитываться в стихи на английском языке. У него был хороший англо-русский словарь, много книг, в том числе антологии Луиса Антермайера и Оскара Уильямса²⁴³. По вечерам в избе на краю села над речкой ничто не отвлекало его от поисков в словаре точного русского соответствия английскому слову, от медленного чтения английских текстов. Побочным эффектом этих пристальных чтений стало хорошее пассивное знание английского, но в тот момент предметом его интереса был не другой язык, а другая поэзия. Английские стихи постепенно открывались перед ним, они были непохожи на русские и не очень похожи на те переводы, что он читал прежде. Какие же именно уроки англо-американской поэзии были усвоены Бродским? На первый взгляд кажется, что самый заметный отпечаток на стиль Бродского наложила стилистика поэзии английского барокко. В Норенской он впервые основательно познакомился с творчеством величайшего английского поэта Джона Донна (свою «Большую элегию Джону Донну» он писал в 1962 году, не зная из Донна почти ничего, кроме популярной цитаты о колоколе, что «звонит по тебе»)²⁴⁴. Он переводил Донна и Марвелла, внимательно читал Шекспира. Поэтическая медитация у них чаще всего находит выражение в развернутой (телескопической) метафоре. Такие метафоры и сравнения еще называются «концептами» (от итальянского *concetto* – «вымысел», что в данном случае означает не фантазию, а разработку мысли, *вымысливание*). «Концепты» характерны для всего европейского барокко, но на языке оригинала Бродский вчитывался в основном в английские, отчасти польские, тексты. Поэты-метафизики семнадцатого века обычно сравнивают чувство, переживание с физическим объектом и его функциями, казалось бы, не имеющими ничего общего с волнующей поэта темой. В отличие от романтических эффектных, одноразовых сравнений (например, «Исчезли юные забавы, / Как сон, как утренний туман») барочный троп развивается интеллектуально, логически, позволяя автору блеснуть воображением и остроумием. Так Эндрю Марвелл в «Определении любви» использует постулат Евклида:

As lines, so loves, oblique may well
Themselves in every angle greet;
But ours, so truly parallel,
Though infinite can never meet.

(Как прямые линии, так и любви, в наклонном виде могут / Приветствовать друг друга под любым углом; / Но наши, так истинно параллельные, / Хотя бесконечны, не смогут встретиться никогда.)²⁴⁵

243 В не раз переиздававшейся «The New Pocket Anthology of American Verse from Colonial Days to the Present» под редакцией Оскара Уильямса были те самые «чернобелые квадратики» – портреты поэтов, о которых Бродский вспоминает в эссе памяти Одена (СИБ-2. Т. 5. С. 263).

244 См. *Интервью 2000*. С.154; *Волков 1998*. С. 159-161.

245 Многократно повторяющийся у Бродского мотив параллельных линий. Пересекающиеся параллели как символ протеста против рационалистического представления о полностью умопостижимом мире унаследованы Бродским от Достоевского («Записки из подполья», «Братья Карамазовы») и таких писателей, как Белый, Пастернак, Набоков, Уоллес Стивенс.

Другой часто приводимый пример – из стихотворения Джона Донна «Прощальная речь: запрещение оплакивать»:

If they be two, they are two so
As stiff twin compasses are two,
Thy soul the fixed foot, makes no show
To move, but doth, if th'other do.

And though it in the centre sit,
Yet when the other far doth roam,
It leans, and hearkens after it,
And grows erect, as that comes home.

Such wilt thou be to me, who must
Like th' other foot obliquely run;
Thy firmness makes my circle just,
And makes me end, where I begun.

(Ежели их [душ] двое, то они таковые двое, / Как двояк двойной циркуль, / Твоя душа – закрепленная ножка, не выказывает / Движения, но движется, если движется другая. / И хотя она помещается в центре, / Но когда другая далеко забредает, / Она склоняется и тянется к ней, / И выпрямляется, когда та возвращается. // Таковой и ты пребудешь для меня, который должен, / Подобно второй ножке [циркуля], обегать [кривую] наклонно; / Твоя твердость делает мой круг ровным / И заставляет меня в конце вернуться туда, откуда начал.)²⁴⁶

Бродский экспериментировал с подобными метафорами в стихах шестидесятых годов, вошедших в «Конец прекрасной эпохи»: «Памяти Т. Б.», «Фонтан памяти героев обороны полуострова Ханко» (всё стихотворение представляет собой развернутую метафору) и, экстремально, в длинном стихотворении «Пенье без музыки», где геометрическая метафора – взгляды разделенных непреодолимым пространством любовников, как катеты прямоугольного треугольника, встречаются в небе – обыгрывается на протяжении более ста двадцати строк из двухсот сорока четырех. Сам он однажды объяснял эту поэтическую технику шутивным примером: если процитировать в стихотворении школьную поговорку «Земля имеет форму чемодана», то затем надо сказать, что сложено в чемодан, на какой вокзал с этим чемоданом ехать и т. д.

Как известно, поэтика барокко, отвергнутая в период классицизма и забытая романтиками, возродилась в модернизме – сначала в поэзии французских символистов конца девятнадцатого века, позднее как исторически осмысленная программа у английских имажистов Эзры Паунда и Т. С. Элиота, чьи идеи и творчество глубоко повлияли на англоязычную поэзию двадцатого века. Однако в новом воплощении метафизическая метафора предстала сконденсированной: сложное логическое построение, объясняющее, каким образом поэт сопрягает далековатые понятия, опускается в расчете на восприимчивость подготовленного читателя. Таковы, например, у Элиота начальные строки «Любовной песни Дж. Алфреда Пруфрока»:

When the evening spread out against the sky
Like the patient etherized upon a table.

(Когда вечер распростерт на небе, / Как пациент под наркозом на столе.)

246 См. перевод Бродского в *ОВП* и для сравнения также удачный перевод Г. Кружкова (*Донн Дж. Избранное*. М.: Московский рабочий, 1994. С. 54-55).

Принципиально сходная метафорика характерна и для русского модернизма. Сравните, например, с цитатой из Элиота метафору Маяковского в «Облаке в штанах»: «Упал двенадцатый час, / как с плахи голова казненного». Или у Пастернака о возлюбленной в стихотворении «Из суеверья»: «Вошла со стулом, / Как с полки жизнь мою достала / И пыль обдула». Метафору Пастернака вполне можно представить себе и у барочного поэта семнадцатого века, но там она была бы более «объяснена»: моя жизнь была подобна книге (такое сравнение, кстати, встречается у Донна), долго пылившейся на верхней полке в библиотеке, и как взыскательный читатель приходит в библиотеку, встает на стул, чтобы дотянуться, достает книгу и обдувает с нее пыль, прежде, чем раскрыть, так и ты... и т. д.²⁴⁷ При всех индивидуальных различиях принципиально тот же тип сконденсированной метафизической метафорики характерен и для Цветаевой, и для Мандельштама и, скорее всего, именно это имел в виду Бродский, когда писал Гордину, что «метафора – композиция в миниатюре». Во второй половине шестидесятых годов он тоже пришел по преимуществу к этой форме метафоризации. Два характерных примера из стихотворений 1968 года (оба из ОВП).

На Прачечном мосту, где мы с тобой
уподоблялись стрелкам циферблата,
обнявшись в двенадцать перед тем,
как не на сутки, а навек расстаться...

(«Прачечный мост», ОВП)

И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников – скаред,
мой слух об эту пору пропускает:
не музыку еще, уже не шум.

(«Почти элегия», ОВП)

Мы видим, однако, что, в отличие от своих непосредственных предшественников в отечественной поэзии, Бродский, экспериментируя с архаическими барочными приемами, как бы разыграл в своем становлении предысторию модернистского мироощущения и связанного с ним способа метафоризации²⁴⁸. Порой он делал это не без урона для эмоциональной выразительности (достаточно сравнить «Пенье без музыки» и связанное с ним биографическим сюжетом «Сохо», чтобы увидеть, насколько эмоционально сложнее и напряженнее более позднее, лишенное архаических развернутых метафор стихотворение). Видимо, по каким-то внутренним причинам Бродский ощущал необходимость выполнить уроки семнадцатого века и заделать брешь в истории русской поэзии. Нельзя сказать, что эта поэзия вообще упустила поэтику барокко. Бродский любил указывать на вполне донновские строки Антиоха Кантемира, цитировал барочные русско-украинские стихи Григория Сковороды и усматривал барочное мироощущение у Державина и даже у Баратынского, но органический сплав интеллектуального и эмоционального дискурса, равно характерный для барокко и модернизма, он усвоил прежде всего из углубленного чтения английских стихов при свете свечи в русской северной избе – окружающая обстановка там мало изменилась с семнадцатого века.

247 На принципиальное сходство «выросших из футуризма» Маяковского и Пастернака с английскими поэтами-метафизиками указывал еще в 1937 г. Д. Святополк-Мирский (*Мирский Д. П. Статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1987. С. 35*).

248 Тщательный формальный анализ метафорики Бродского см.: *Polukhina 1989* и *Полухина, Пярли 1995*.

Сказать, что в Норенской началось и радикальное расширение жанрового репертуара в поэзии Бродского, – значило бы оставаться на поверхности явления. Радикальные перемены произошли в структуре самой поэтической личности, и этому новому «я» понадобились новые формы самовыражения. Подобно тому, как на ленинградском судилище спасительным оказалось умение отстраняться от самого себя и происходящего, так на рубеже 1964–1965 годов Бродский осознал, какие возможности открываются в отчуждении автора от авторского «я» текста.

Это – лучший метод
Сильные чувства спасти от массы
слабых. Греческий принцип маски
снова в ходу.

(«Прощайте, мадмуазель Вероника», ОВП)

Наиболее очевидно новая авторская позиция проявилась в стихах жанра, который в русской лирике двадцатого века воспринимался как устарелый или маргинальный, а именно, за неимением лучшего термина, в фабульных стихах. В девятнадцатом веке «рассказ в стихах» был весьма популярен: «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, думы Рылеева, исторические баллады А. К. Толстого и такие фабульные стихотворения, как пушкинский «Анчар», «Умиравший гладиатор» Лермонтова, «Влас» Некрасова – лишь несколько из великого множества примеров. К двадцатому веку этот жанр себя изжил, хотя по-прежнему писалось и печаталось великое множество фабульных стихов, как мелких, так и длинных поэм. Такие вещи были «понятнее народу», то есть на самом деле идеологическим контролерам культурной продукции в советской России, и, конечно, только такая поэзия могла служить целям пропаганды. Но высокий модернизм в русской поэзии почти полностью исключал фабульность. И экзотическая лирика раннего Маяковского или Цветаевой, и эмоционально сдержанные авторефлексии Ахматовой, и культурологические медитации Мандельштама, так же, как лирика Анненского, Блока, Пастернака, Есенина, были нацелены на предельно аутентичное самовыражение. Идеал такой чистой лирики – полная идентичность автора и «я» текста. Лирика такого рода всегда эмотивна, и эмоция в стихотворении всегда выражена отчетливо. Горе, отчаяние, презрение и ненависть к окружающему миру во «Флейте-позвоночнике» и «Облаке в штанах» Маяковского, «Поэме конца» и «Поэме горы» Цветаевой, или восторг, натурфилософский энтузиазм в стихах сборника «Сестра моя жизнь» у Пастернака, или взволнованная торжественность, подчеркнутая важность поэтического размышления в таких стихах Мандельштама, как «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», «Золотистого меда струя из бутылки текла...» или «С миром державным я был лишь ребячески связан...», а чаще всего – от Анненского и Блока до Есенина – тоска существования и связанное с ним чувство жалости к самому себе.

С точки зрения прагматики поэтического искусства можно сказать, что лирика такого рода устанавливает интимную, симпатическую связь между автором и читателем. Чувства, переживания, испытываемые поэтом, универсальны и, стало быть, заразительны. Как объяснял Толстой в трактате «Что такое искусство»: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»²⁴⁹. Для лирического стихотворения, таким образом, замена «я» «другим», вымышленным персонажем, тем более помещенным в обстоятельства, которые заведомо не соответствуют обстоятельствам жизни автора, разрушительная степень условности. Поэтому даже большие поэмы русских модернистов интимно-исповедальны (вышеупомянутые поэмы Маяковского и Цветаевой, поэмы Пастернака, в которых лирическая исповедь заглушает

сюжет, будь то революция 1905 года, бунт лейтенанта Шмидта или биография Марии Ильиной). Исключения в русской модернистской поэзии составляют чисто экспериментальные стихи (например, у Брюсова или Сельвинского), поэма Блока «Двенадцать», популярные баллады раннего Тихонова, некоторые стихи Багрицкого, но и эти поэты оставались главным образом в русле той же интимно-лирической традиции. Единственный большой русский поэт двадцатого века, чье основное творчество из этой традиции выламывалось, – это Михаил Кузмин. От ранних «Александрийских песен» до позднего сборника стихотворных новелл «Форель разбивает лед» Кузмин использовал в лирике греческий «принцип маски», нередко писал стихи «как прозу», то есть в форме рассказа о «другом» («других»), с фабулой, иногда даже весьма сложной.

То, что было исключением в поэзии русского модернизма, в англоязычной поэзии того же периода было нормой. Томас Харди, Уильям Батлер Йетс, Эдвин Арлингтон Робинсон, Роберт Фрост, Эдгар Ли Мастерс, Уистан Оден, Т. С. Элиот равно писали как стихи от первого лица, так и стихи о «других». Они наделяли вымышленных персонажей тонкими психологическими характеристиками, детально описывали сцены из их жизни, нередко вводили в стихи прямую речь. Конечно, молодого русского читателя таких стихов в первую очередь должно было интересовать, за счет чего при отказе от непосредственного самовыражения достигается в них эффект эмоциональной заразительности, *лиризм*. В самых общих чертах можно сказать, что, хотя такие стихи зачастую длинны и описания в них весьма подробны, но на читателя главным образом воздействует то, чего в тексте нет. Средством эмоциональной заразительности служит недосказанность, многозначительный подтекст²⁵⁰.

Считая Роберта Фроста центральной фигурой в англо-американской поэзии Нового времени, Бродский так объяснял принципы его поэтического искусства: «Главная сила повествования у Фроста – не столько описание, сколько диалог. Как правило, действие у Фроста происходит в четырех стенах. Два человека говорят между собой (и весь ужас в том, чего они друг другу не говорят!). Диалог у Фроста включает все необходимые авторские ремарки, все сценические указания. Описаны декорация, движения. Это трагедия в греческом смысле, почти балет»²⁵¹. Особенно существенно указание не на классические образцы лирического искусства, а на греческую трагедию (в том же разговоре Бродский вспоминал в связи с Фростом и «Маленькие трагедии» Пушкина). Театрализация лирического текста (в цитированном выше письме Гордину: «...чувствую себя больше Островским, чем Байроном»), использование «сцены», «актеров» позволяют передать ужас, абсурд повседневности в универсальном масштабе, тогда как в традиционной форме романтического лирического монолога экзистенциальная драма легко подменяется личной жалобой. Слова «экзистенциальный ужас», «абсурд» Бродский употребляет в разговоре о Фросте: «Лес как источник смерти или синоним жизни. Все это не просто прочувствовано. Это взгляд на природу культурного человека. Только высококультурный человек может придать такую смысловую нагрузку этой декорации: лес, изгородь, дрова... В европейских литературах подобный экзистенциальный ужас в описании природы отсутствует начисто. <...> И тот ужас, который источает лес, он ощущал как никто. Более глубокую интерпретацию этого лесного абсурда дать нельзя. <...> Когда Фрост видит дом, стоящий на холме, то для него это не просто дом, но узурпация пространства. Когда он смотрит на доски, из которых дом

250 Обобщения, которые мы здесь делаем, допустимы только для описания существенных различий между русской и англо-американской модернистской лирикой. Речь идет о тенденциях, а не об абсолютных фактах. Суггестивный подтекст, например, характерен и для лирики Ахматовой, да и у других русских поэтов можно найти эффективное применение фигуры умолчания. Великим мастером такой поэтики в русской литературе был, однако, не поэт, а прозаик – Чехов. См. о «чеховском» у Ахматовой и Бродского *Лосев 1986, Loseff 1995*.

251 *Волков 1998*. С. 98. Это запись живого разговора, Бродский выражается не вполне точно: далеко не «как правило» действие у Фроста происходит в помещении.

сколочен, то понимает, что дерево первоначально вовсе не на это рассчитывало»²⁵². Бродский говорит о стихах, написанных в первой четверти двадцатого века американцем, но мы вправе увидеть здесь и его автопортрет в пейзаже совхоза «Даниловский». Отношения между человеком и пейзажем здесь сложнее, чем те, которые предположил Солженицын. В другом тексте о Фросте Бродский писал: «Природа для этого поэта не является ни другом, ни врагом, ни декорацией для человеческой драмы; она – утрашающий автопортрет самого поэта»²⁵³. Забавно, что сам Фрост как бы заранее уступал трагедийную территорию будущему русскому собрату. В своей вовсе не мрачной поэме «Нью-Гемпшир» он писал:

I don't know what to say about the people.
For art's sake one could almost wish them worse
Rather than better. How are we to write
The Russian Novel in America
As long as life goes so unterribly?

(Я не знаю, что сказать о [здешних] людях. / Ради искусства почти что хочется пожелать, чтобы им жилось хуже, / А не лучше. Как напишешь / Русский роман в Америке, / Пока жизнь идет так неужасно?)

Много лет спустя после норенских чтений, когда Бродский зарабатывал на жизнь преподаванием, что сводилось главным образом к экспликациям поэтических текстов, он подробно объяснял студентам, как «работает» то или иное стихотворение. На основе этих экспликаций он написал пространные эссе о «Новогоднем» Цветаевой, «С миром державным я был лишь ребячески связан...» Мандельштама, о «Магдалинах» у Пастернака и Цветаевой, о стихотворении Одена «1 сентября 1939», о нескольких стихотворениях Харди (эссе «С любовью к неодушевленному»), о двух стихотворениях Фроста («О скорби и разуме») и о стихотворении Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» («Девяносто лет спустя»). Следуя, иногда буквально, строка за строкой разбираемого стихотворения, Бродский объясняет читателю не то, на что непрямо намекает строка – это делает само стихотворение, – а то, каким образом – выбором слов, развитием и контрапунктом мотивов – поэт направляет догадки читателя в нужном направлении. О стихотворении Одена Бродский написал в 1984 году, а эссе о Фросте, Харди и Рильке написаны в последние годы жизни, 1994–1995, но похоже, что эта поэтика была осмыслена Бродским тридцатью годами раньше, и результатом этих размышлений стали такие произведения, как «Anno Domini», «Письмо генералу Z.», «Подсвечник», «Горбунов и Горчаков» (1968), «Зимним вечером в Ялте», «Посвящается Ялте», цикл «Из „Школьной антологии“» и примыкающие к нему стихотворения (1969), «Дебют», «Чаепитие», «Post aetatem nostram» (1970), «Письма римскому другу» (1972) и др. Первые шаги в этом направлении были сделаны уже в таких вещах, как «Einem alten Arkhitekten in Rom» (1964), «На смерть Т. С. Элиота», «Пророчество», «Два часа в резервуаре» (1965), «Фонтан» (1966). Всё это стихи заметные в творчестве Бродского, и они имеют немного жанровых и стилистических аналогов в русской поэзии двадцатого века до него. Но наряду с ними Бродский продолжал активно работать и в традиционной лирической идиоме. Наконец,

252 Там же. С. 99, 101-102.

253 СИБ-2. Т. 6. С. 184. В эссе «О скорби и разуме» Бродский упоминает самого влиятельного литературного критика середины двадцатого столетия в Америке Лайонела Триллинга, который первым указал на мрачную трагедийную подоплеку «пасторалей» Фроста. Как ни странно, Бродский нигде не ссылается на развернутое эссе Рэнделла Джарелла на ту же тему (1962), причем построенное на анализе того же стихотворения Фроста, что и у Бродского, «Семейный погост» («Home Burial»). Может быть, это объясняется обидой на Джарелла, выдающегося поэта и литературного эссеиста, за нападки на позднее творчество Одена. Попутно отметим, что в примечаниях к эссе «О скорби и разуме» в шестом томе СИБ-2 вкралась ошибка: Бродский не присутствовал на выступлении Фроста в Ленинграде в 1962 г. Во время визита Фроста его не было в городе.

новое, возникшее под влиянием англоязычных стихов, и традиционное не развивалось в отдельных руслах. Наиболее продуктивен у Бродского был именно эклектический метод – свободные переходы от «я-повествования» к «он-повествованию», от нейтрально-иронического стиля к интимному пафосу (см., например, «Два часа в резервуаре», «Пророчество», «Зимним вечером в Ялте»). К середине семидесятых годов из этой эклектики выработается необычная для поэзии любой страны и эпохи стратегия построения поэтического «я» – *описание себя как другого*. «Совершенный никто», «человек/тело в плаще» дебютирует в «Лагуне» (1973), за чем последует ряд стихотворений, где «я» изображается в изолированном личном пространстве, отделенном от мира людей – чаще всего за столиком кафе, в безликом гостиничном номере или на скамейке в городском сквере, но и вплоть до аллегорического «я(стреба)» в стратосфере. Связь этой поэтической персоны с миром – визуальная, дар, как было сказано в раннем стихотворении, «запоминать подробности», ценить, как было сказано в более позднем, «независимость детали».