

## *Отличительные приемы.*

### *Пространственное удаление, «откат».*

Во многих стихотворениях Бродского доминантную роль играет прием отдаления точки зрения в пространстве от изображаемого предмета — вплоть до ее перемещения в космические сферы. Это

пространственное отдаление — знак отдаления, отчуждения психологического и экзистенциального. Среди ранних произведений такой прием является доминантным в «Большой элегии Джону Донну» (1963). Он развернут в «Осеннем крике ястреба» (1975), заявлен в начале «Пятой годовщины (4 июня 1977)» (1977): «Там хмурые леса стоят в своей рванине. / Уйдя из точки „А“, там поезд на равнине / стремится в точку „Б“. Которой нет в помине» (II, 419). Изображение лесов в их массе и города, из которого вышел поезд, как точки предполагает, что позиция созерцателя значительно отдалена от них в пространстве<sup>[82]</sup>. Этот прием «отката» завершают «Стихи о зимней кампании 1980 года» (1980). Панорамное видение определяет поэтику пространства в стихах «К Урании» (1982); при этом пространственное удаление как бы дезавуируется, ибо человек в своем одиночестве тождествен столь же одинокой земле: «и, глядя на глобус, глядишь в затылок» (III; 64). Космическое видение спорадически прослеживается в «Тритоне» (1994).

Менее сильными формами пространственного отчуждения у Бродского являются уподобление человека небесным телам («семейное фото — вид планеты с Луны» — «Строфы», 1974 [II; 469], «Я» и «Ты» как Канопус и Сириус — «На виа Фунари», 1995) и разделенность лирического героя и его адресата в земном пространстве.

### ***Прием «математизации».***

Одна из особенностей поэзии Бродского — сочетание слов, обозначающих предметы повседневной жизни, материальные явления, с терминами, элементами языка алгебры и геометрии<sup>[83]</sup>, которым не соответствуют какие-либо конкретные денотаты. Такое сочетание конкретного и абстрактного создает эффект отстранения и повторяемости единичного: бытие в своих единичных проявлениях сводимо к абстракции. Муза поэта — «Муза точки в пространстве и Муза утраты / очертаний», «Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых / лишь / в телескоп! Вычитанья / без остатка! Нуля» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» [II; 328–329]). Метафора, воплощающая мотив одиночества и потерь, — «геометрия утрат» («В горах», 1984 [III; 88]).

Сплетение математических терминов и предметных слов создает непредсказуемые метафоры, как «развалины геометрии»,

математические понятия теряют свой исконный смысл, превращаясь в означающие, лишённые денотатов («Точка, оставшаяся от угла»):

Вечер. Развалины геометрии.  
Точка, оставшаяся от угла.  
Вообще, чем дальше, тем беспредметнее.  
Так раздеваются догола.

*(«Вечер. Развалины геометрии», 1987 [III, 136])*

Инвариантный образ Бродского — сходящиеся прямые линии, линии горизонта. Атрибут этого образа — имена математика Лобачевского, выдвинувшего постулат о пересекающихся прямых, и Эвклида, которому принадлежит отброшенная Лобачевским аксиома о непересекающихся прямых. Геометрия по Лобачевскому — пересекающиеся линии обозначают в поэтическом мире Бродского несвободу, отсутствие выхода, тупик<sup>[84]</sup>:

И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,  
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут —  
тут конец перспективы.

*(«Конец прекрасной эпохи», 1969 [II; 162])*

.....  
что не знал Эвклид, что, сходя на конус,  
вещь обретает не ноль, но Хронос.

*(«Я всегда твердил, что судьба — игра», 1971 [II; 276])*

<...> Проезжающий автомобиль  
продлевает пространство за угол, мстя Эвклиду.

(«Колыбельная Трескового мыса» [II; 355])

Перемена империи связана с гулом слов,  
с выделением слюны в результате речи,  
с лобачевской суммой чужих углов,  
с возрастанием исподволь шансов встречи  
параллельных линий (обычной на  
полюсе). <...>

(Там же [II; 357])

Насчет параллельных линий  
все оказалось правдой и в кость оделось <...>

(«Темно-синее утро в заиндевевшей раме...», из  
цикла «Часть речи», 1975–1976 [II; 409]).

Сумма углов — **поэтическая формула**, встречающаяся также в  
стихотворениях «Натюрморт» (1971): «преподнося сюрприз суммой  
своих углов» (II; 272) — и «Воспоминание» (1995):

И за полночь облака, воспитаны высшей школой  
расплывчатости или просто задранности голов,  
отечески прикрывали рыхлой периной голый  
космос от одичавшей суммы прямых углов.

(IV (2); 196)

В стихотворении «Взгляни на деревянный дом» (1988 [?], 1993 [?])  
этот образ варьируется:

Пространство, в телескоп звезды  
рассматривая свой улов,  
ломающийся от пустоты

и суммы четырех углов <...>

(III; 223, IV (2); 51)

Повторяющийся «геометрический» образ Бродского, обладающий в некоторых случаях признаками *поэтической формулы*, — *перспектива в пространстве*: «Человеку везде мнится та перспектива, в которой он / пропадает из виду» («Примечания папоротника», 1988 [III; 171]); «Это — эффект перспективы» («Вид с холма», 1992 [III; 209]); «Но в перспективе возникнуть трудней, чем сгнуться / в ней <...>» («Пчелы не улетели, всадник не ускакал. В кофейне...», 1989 [III; 177]); «Бесспорно, перспектива» («На выставке Карла Вейлинка», 1984 [III; 90]); «Так уменьшаются вещи в их перспективе, благо / тут она безупречна» («Римские элегии», [III; 47]).

Арифметическое действие — деление — наделяется в поэзии Бродского пейоративными коннотациями: подверженность этой операции свидетельствует о нецелостности, «слабости» поддающегося делению предмета:

Только то и держится на гвозде,  
что не делится без остатка на два.

(«Римские элегии» [III; 47])

С некоей метафизической точки зрения различия между предметами не существует и процедура деления невозможна:

В здешнем бесстрастном, ровном, потустороннем свете  
разница между рыбой, идущей в сети,  
и мокнущей под дождем статуей алконавта  
заметна только привыкшим к идее деления на два.

(«Вот я и снова под этим бесцветным небом...»,  
1990 [IV (2); 94])

Поэтика «математизации» Бродского — частный случай установки на абстрагирование. Эта установка проявляется и в пристрастии к обобщающим суждениям, и в сведении единичных вещей к абстрактным сущностям или к мифологическим архетипам:

Три старухи с вязаньем в глубоких креслах  
толкуют в холле о муках крестных;  
пансион «Аккадемия» вместе со  
всей Вселенной плывет к Рождеству под рокот  
телевизора; сунув гробсбух под локоть,  
клерк поворачивает колесо.

(«Лагуна» [II; 318])

*Три старухи* здесь обозначают и трех реальных пожилых дам — обитательниц пансиона, и Парок, прядущих нить судьбы, а *клерк* — не только клерк, но и бог времени.

### ***Неразличение, уравнивание знака и вещи.***

Этот повторяющийся прием Бродского проистекает из представления о сходстве, изоморфности мира и текста (языка, звука, буквы, слова, рисунка, картины). Некоторые примеры: «Густой туман / листал кварталы, как толстой роман» («Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе», 1969 (?), 1970 (?) [IV (1); I]<sup>[85]</sup>); «здесь и скончаю я дни, теряя / волосы, зубы, глаголы, суффиксы» («1972 год», 1972 [II; 292]); «на площадях, как „прощай“ широких, / и улицах узких, как звук „люблю“» («Лагуна», 1973 [II; 320])<sup>[86]</sup>; «и в гортани моей <...> чернеет, что твой Седов, „прощай“» («Север крошит металл, но щадит стекло» из цикла «Часть речи», 1975–1976 [II; 398]); «Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки. <...>» («Декабрь во Флоренции», 1976 [II; 384]); «Отсутствие мое большой дыры в пейзаже / не сделало; пустяк: дыра, — но небольшая. / Ее затянут мох или пучки лишая, / гармонии тонов и проч. не нарушая» («Пятая годовщина (4 июня 1977)» [II; 421]); «Склоны, поля, овраги / повторяют своей белизною скулы. / <...> / И в занесенной подклети

куры / <...> / кладут непорочного цвета яйца. / Если что-то чернеет, то только буквы. / Как следы уцелевшего чудом зайца» («Стихи о зимней кампании 1980 года», 1980 [III; 11]); «Нарисуй на бумаге простой кружок. / Это буду я: ничего внутри. / Посмотри на него — и потом сотри» («То не Муза воды набирает в рот» [III; 12]); «Жужжанье мухи, / увязшей в липучке, — не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / „ж“. Подобие алфавита, / тело есть знак размноженья вида / за горизонт»; «И долго среди бугров и вмятин / матраса вертишься, расплетая, / где иероглиф, где запятая» (оба примера — из «Эклоги 5-й (летней)», 1981 [III; 37, 41]); «Я всматриваюсь в огонь. / На языке огня / раздается „не тронь“ / и вспыхивает „меня“» («Горение», 1981 [III; 29]); «Рим, человек, бумага» («Римские элегии», 1981 [III; 47]); «<...> смех громко скрипел, оставляя следы, как снег, / опушавший изморозью, точно хвою, края / местоимений и превращавший „я“ / в кристалл, отливавший твердую бирюзой, / но таявший после твоей слезой» («Келломяки», 1982 [III; 60]); «Эти горы — наших фраз / эхо»; «Горы прячут, как снега, в цвете собственный глагол» («В горах», 1984 [III; 84–86]); «И более двоеточье, чем частное от деленья / голоса на бессрочье, исчадьё оледененья, / я припадаю к родной, ржавой, гранитной массе / серой каплей зрачка, вернувшейся восвояси» («Вот я и снова под этим бесцветным небом...», 1990 [IV (2); 92])<sup>[87]</sup>; «Хоть приемник включить, чтоб он песни пел. / А не то тишина и сама — пробел» («Метель в Массачусетсе», 1990 [IV (2)]); «Видимо, шум листвы <...>/<...>/ пользовался каракулями <...>» («Воспоминание», 1995 [IV (2); 196]).

Черный и белый цвета ассоциируются с бумагой и шрифтом (алфавитом) и с живописью (с картинами Казимира Малевича — это *поэтическая формула* Бродского): «Вычитая из меньшего большее, из человека — Время, / получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом / фоне отчетливей, чем удается телом / это сделать при жизни, даже сказав „лови!“» («В Англии», VII [II; 439]); «Так родится эклога. Взамен светила / загорается лампа: кириллица, грешным делом, / разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли, / знает больше, чем та сивилла, / о грядущем. О том, как чернеть на белом, / покуда белое есть, и после»; «Днем, когда небо под стать известке, / сам Казимир бы их не заметил, // белых на белом» (оба примера — из «Эклоги 4-й

(зимней)» [III; 16, 18]); «Белый на белом, как мечта Казимира» («Римские элегии», 1981 [III; 48]).

Этот созвучный поэтике барокко<sup>[88]</sup> прием поддержан другим — **приемом наделения поэтической, словесной формы иконической функцией**. текст у Бродского не просто описывает предметы, но иногда их изображает, подобно искусствам, построенным на иконических знаках, — таким, как живопись или кинематограф. Такая установка присуща многим поэтическим системам (например, барокко) и не является отличительным признаком именно поэтики Бродского<sup>[89]</sup>. Но у Бродского она выражена довольно отчетливо и даже настойчиво. Иконическую функцию у Бродского получают графическая форма слова и положение буквы в слове:

«Как ты жил в эти годы?» — «Как буква „г“ в „ого“».  
«Опиши свои чувства». — «Смущался дороговизне».  
«Что ты любишь на свете сильнее всего?»  
«Реки и улицы — длинные вещи жизни».

(«Темзав Челси», 1974 [II; 351])

В этих строках превращение конвенциональных знаков — буквы и слова — вступает в сложную игру с контекстом. Положение буквы «г» в слове «ого» ассоциируется с зажатостью, несвободой, и эта семантика вступает в противоречие с утвердительным, позитивным смыслом самого восклицания — создается **самоотрицание**. Но буква «г» в русском языке еще и эвфемистическое сокращение слова «говно». В словах «говно» и «говенно» так же, как и в слове «ого», две буквы «о», и «ого» можно считать окказиональным эвфемизмом, замещающим «неприличное» словцо. Таким образом, ответ может быть прочитан как «говенно».

О «длинных вещах жизни» сказано в стихе, который кажется длиннее соседних: «Реки и улицы — длинные вещи жизни». Этот эффект вызван, во-первых, тем, что стих состоит не из нескольких предложений и даже не из одного, как предыдущие строки, но является эллиптической конструкцией. Монотония задается также повтором гласных *е — и — у — и — ы — и — ы — и — е — и — ы — и*.



Длина строк, число слогов в стихе зримо изображают разворачиваемый веер:

Умолкает птица.  
Наступает вечер.  
Раскрывает веер  
испанская танцовщица.

(«Испанская танцовщица», 1993 [III; 229])

Первая строка совпадает с границами предложения, вторая — тоже, но предложение, в котором сказано о раскрываемом веере, уместилось в два стиха — третий и четвертый. Эта пара строк — графическое подобие раскрытого веера. Последняя из строк, четвертая, длиннее предыдущих — в ней восемь, а не шесть слогов: строка словно раскрылась подобно вееру.

Иконическую функцию в поэзии Бродского выполняет и enjambement, например в уже цитировавшемся стихотворении «1972 год»:

Полночь швыряет листву и ветви на  
кровлю. Можно сказать уверенно:  
здесь и скончаю я дни, теряя  
волосы, зубы, глаголы, суффиксы.

(II; 292)

Межстиховая пауза после слова «теряя» как бы отрезает от него утрачиваемые лирическим героем «волосы, зубы, глаголы, суффиксы». А пауза после «ветви на» передает эффект бросания ветвей и листьев на кровлю. Неправильная форма глагола — «skonчaю» или как искажение правильного «закончу» (з(а)кончаю — скончаю) или как «сокращение» глагола «skonчaюсь» (skonчaюсь) — скончаю) — воссоздает эту ожидаемую потерю «морфем» родного языка на чужбине.

Установкой на неразличение знака и денотата объясняются такие особенности поэтики Бродского, как реализация, овеществление метафор и пристрастие к особому роду метафор — к метафорам-идентификациям типа «А есть В»: «Сухая, сгущенная форма света — / снег <...>»; «Время есть холод» (оба примера — из «Эклоги 4-й (зимней)» [III; 13, 14])<sup>[90]</sup>.