

УДК 821.161.1
DOI 10.25991/AE.2022.22.40.004

М. А. Бурая

Бурая Мария Анатольевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы, Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета, Русская христианская гуманитарная академия
orcid.org/0000-0002-2059-6345
E-mail: m_buraya@mail.ru

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ ПРЕТЕКСТ КАК ОСНОВА СВЕРХТЕКСТОВОГО ЕДИНСТВА И. БРОДСКОГО*

В статье рассматриваются т. н. «сверхтекстовые единства» в поэзии Иосифа Бродского, составившие поэтический сборник «Новый стансы к Августе» (1983). Автор работы анализирует особый и своеобразный тип единства поэтических текстов Бродского, эксплицирующих взаимосвязь за пределами (сверх-) наличного текста. В исследовании показано, что «рождественский текст» Бродского составляет основу сверхтекстового единства, опосредует его лирический сюжет и систему лирических героев, образно-мотивный и тематический строй, хронотопическое своеобразие, интертекстуальные уровни и аллюзийные пласты.

Ключевые слова: И. Бродский, сверхтекстовое единство, рождественский текст, поэтика.

Buraia M. A.

THE CHRISTMAS PRETEXT AS THE BASIS OF I. BRODSKY'S SUPertext UNITY

The article examines the so-called “supertext unities” in the poetry of Joseph Brodsky, who compiled the poetry collection “New Stanzas for Augusta” (1983). The author of the work analyzes a special and peculiar type of unity of Brodsky's poetic texts, explicating the relationship beyond the (super-) existing text. The study shows that Brodsky's “Christmas text” forms the basis of the supra-textual unity, mediates his lyrical plot and the system of lyrical heroes, figurative-motivic and thematic structure, chronotopic originality, intertextual levels and allusive layers.

Keywords: I. Brodsky, supertext unity, Christmas text, poetics.

В процессе изучения сверхтекстовых единств в поэзии Иосифа Бродского, как правило, доминируют работы, которые посвящены традиционным формам цикла, циклизации и, прежде всего, авторскому циклу и поэтическому сборнику, исследуемым в различных аспектах [см.: 1–5, 9, 12–13, 16, 20 и др.]. Так, С. Бройтман в книге «Поэтика русской классической и неклассической лирики» [9] посвящает раздел «Авторская позиция в лирике И. Бродского (на материале книги “Часть речи”» коррективке утвердившихся в науке взглядов об отстранённости субъекта речи поэта и представляет комплексную интерпретацию системы форм лирического высказывания. Е. Семёнова рассматривает сборник «Часть речи» с точки зрения жанрового своеобразия и актуализации поэтической традиции Серебряного века, используя понятие поэма-цикл [20]. Среди нетрадиционных сверхтекстовых образований в творчестве Бродского интерес литературоведов вызывают прежде всего топонимные или тематические тексты: петербургский текст, античный текст, итальянский текст, рождественский текст [см., напр.: 3–5, 10–12, 14, 17–19, 23, и др.]. Однако учёные рассматривают каждое из этих явлений имманентно, не ставя во-

проса о возможности включения их в более широкий поэтический контекст.

Наиболее продуктивной идеей для исследования нетрадиционных циклических единств можно считать наблюдение, высказанное К. Тарановским, который предложил на основе повторяющихся в творчестве поэта тем и образов включать стихотворение «в более широкий контекст» [21, с. 18]. Учёный не оставил развёрнутого теоретического описания данного метода, но фактически применил его к интерпретации поэтического творчества О. Мандельштама [см. также: 10]. Именно этот подход, на наш взгляд, следует считать перспективным для изучения нетрадиционных циклов поэтического наследия других поэтов, в том числе И. Бродского.

Для наследия Иосифа Бродского, тяготеющего к циклизации в различных её формах, крайне значимо то субстанциональное свойство художественного мира, которое циклизация воплощает на поэтологическом уровне, — стремление к особенной целостности. Восстановление разрушенного или недостижимого в реальности, но необходимого единства в потенциальном состоянии бытия становится одним из основных импульсов творческого акта. При этом формирующаяся целостность не тре-

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

бует обязательного эксплицитного выражения в традиционной циклической форме, последняя — частное по отношению к общему. Принципиально важным оказывается специфический ракурс перцепции, предполагающий активное участие читательского сознания в восстановлении данной целостности в акте чтения, который, таким образом, воспроизводит акт создания (творчества).

В творчестве Бродского циклообразующими единицами являются особые «частные» тексты, представляющие крупные составляющие части единого мифопоэтического пространства. К таким текстам могут быть отнесены топонимные (*античный, петербургский и итальянский* тексты), *рождественский и любовный* текст. Соотношение этих текстов в пределах отдельного стихотворного произведения, традиционного цикла или сборника может быть различным, однако идея действия целостности как стимула к формированию сверхтекста предполагает акцентуацию именно вторичных образований, формируемых в рамках творческого содействующего акта читателя и автора. В результате такого эстетического события должно возникнуть особое сверхтекстовое единство с рядом содержательно-поэтологических признаков, обеспечивающих динамическое равновесие целого и частей. К таким признакам можно отнести общий лирический метасюжет, систему лирических субъектов, хронологическое своеобразие, а также сквозной тематикомотивный, образно-символический, интертекстуальный и мифопоэтический комплекс.

Потенциально в творчестве одного автора могут быть различные сверхтекстовые циклические образования, выстраиваемые в многообразные системы иерархических и равнозначных отношений. Однако можно говорить и о значимом доминировании отдельного сверхтекста по отношению к периферийным. К таковым относится и стихотворение Бродского «Я был только тем, чего» [8, с. 226]. Лирический сюжет стихотворения воспроизводит основные этапы метасюжета сверхтекстового единства с главными событиями инициации-испытания, приобретения особенных знаний или умений, пересечением границы в пространстве и времени, в результате чего можно говорить о значимом преобразении субъекта, осмысление которого происходит в процессе порождения текста (творческом акте). В свою очередь текст, чьё возникновение происходит синхронно процессу чтения-восприятия читателем, представляет динамический процесс воспоминания-воссоздания истории любви. Для «Я был только тем, чего» реализация этого сюжета оказывается возможной в результате объединения трёх основных текстов Бродского: *рождественского, итальянского и любовного*.

С композиционной точки зрения следует прежде всего выделить посвящение *М. Б.*, которое не просто определяет диалогичность как одну из смысловых и поэтологических доминант, но является связующим элементов трёх указанных текстов, а также

направляет читательскую интенцию к актуализации не заданных эксплицитно смыслов. Так, непосредственно выраженным и обозначенным в данном стихотворении будет любовный текст, тогда как итальянский и рождественский, представленные в подтексте и в элементах поэтологического оформления, поддерживают предыдущий опыт чтения других стихотворений Бродского. Так, на уровне посвящения можно установить связь данного стихотворения с *рождественским* циклом, в котором представлен текст «25.XII.1993», также обращённый к *М. Б.* В свою очередь посвящение в «25.XII.1993» делает его частью не только рождественского текста поэта, но и *любовного*.

Сам факт посвящения позволяет определить связь уже выявленных текстов с ещё одним текстом — *итальянским*, который в стихотворении «Я был только тем, чего» функционирует в рамках минус-приёма эксплицитного выражения, однако определяет его содержательные и поэтологические особенности на различных уровнях. О присутствии итальянского текста прежде всего можно говорить на интертекстуальном уровне, где одно из центральных мест занимает имя Данте и его главного творения — «Божественной комедии». История любви Данте к Беатриче оказывает влияние на множественные компоненты стихотворения Бродского, среди которых — развитие лирического сюжета, тематическое своеобразие, особенности субъектной структуры и композиция как наиболее значимая в её тройственном делении.

При акцентированной анафоре и частичном синтаксическом параллелизме конструкций ясно выделяются три группы строф, соответствующие трём композиционным частям стихотворения и тройному же членению системы субъектов. Первая группа — это первая, вторая и седьмая строфы с преобладанием сферы лирического героя; вторая группа — третья и четвёртая строфы, означенные присутствием местоимения «ты» и рядом его активных действий по отношению к герою-объекту «я»; третья группа — шестая и седьмая строфы с отсутствием эксплицитно выраженных местоименных форм и символическим субъектом большого мира / миров. При таком тройном делении возникает вопрос о количестве строф: семь вместо канонических девяти. Однако число строф Бродского оказывается неслучайным с точки зрения символической семантики и парадигматических связей с произведением Данте. С точки зрения семантики числа можно говорить о значимом сопоставлении семёрки и девятки, что будет поддержано смысловым различием композиционно-архитектонической формы стихотворения Бродского как части ненаписанной «Божественной комедии», а потому невозможности воспроизвести её форму.

Не менее значима и архитектура строф: три строфы первой части говорят о преобладании лирического героя в сюжетном движении, что объясняется характером основных лирических событий

инициативной семантики, в которых он участвует. В то же время количественно число местоименных форм первого и второго лица — сфер лирического героя и его собеседницы-возлюбленной уравнены: их двенадцать в сумме. При этом строфы, входящие в первую часть, своего рода сферу бытия лирического героя, вбирают в себя вторую часть — мир действия его возлюбленной, «ты», а затем смыкаются с частью третьей, вводящей итоговое лирическое событие, — творение миров. Более того, последний стих последней строфы, принадлежащей сфере лирического героя, за счет синтаксического параллелизма и анафоры может быть рассмотрен как пограничный, имеющий отношение к обеим частям одновременно. Тогда в пятой строфе происходит своеобразная встреча трёх выделенных сфер.

Первая строфа стихотворения открывает первый этап сюжета, с которого начинается абсолютное преобладание в хронотопе прошедшего времени со значением процессуальности и повторяемости. Стоит отметить, что темпоральные смысловые различия глагольных форм как поэтологическая особенность текста устанавливают имплицитную связь с «Божественной комедией» Данте, язык которой представляет эту градацию между простым прошедшим и прошедшим длительным. В первой строфе «Я был только тем, чего» Бродского акцентуацию получает глагол, вводящий состояние лирического героя: «был» [8, с. 226]. В данном случае одновременно развиваются все семантические компоненты лексемы. Во-первых, сам факт наличия, присутствия, существования, который в абсолютном начале стихотворения еще не знает возможности бытования до данного момента, не связан со сферой прошлого героя, а сразу задан в прямой и даже жёсткой корреляции с бытием-действием героини. Расположение субъектных форм в архитектонике первой строфы обуславливается действием закона и тесноты стихового ряда, в результате чего «я» и «ты» занимают параллельные позиции абсолютного начала первого и второго стихов, однако их различия выявляются в соотношении глагольных форм, им соответствующих. Так, состояние лирического героя не просто оказывается пассивным и лишённым активности, но сам факт его возможности полностью определяется активностью героини. С первых стихов первой строфы стихотворение намеренно строится как эротическое, а основное лирическое событие дублируется в мотиве сближения героев, в том числе физического. Встреча героев и их знакомство происходит в других частях свертекстового единства, между тем отсылки к этим предшествующим этапам легко восстанавливаются и возникают на протяжении всего стихотворения.

Второй стих первой строфы уже является ретроспекцией лирического героя, творящейся в слове в данный момент настоящего, которое актуализирует в акте чтения каждый воспринимающий. Попытка определения формы бытия лирического героя, которое и служит своего рода материалом для

творения, и одновременно ограничивает его в этих пределах происходит в описательно-указательном перифразе «тем, чего» [8, с. 226], который не получает в первой строфе дальнейшего уточнения. Указание без обозначения и без отнесённости к предмету или явлению может быть связано с мотивом творения из своего рода пустоты, возникновения из небытия.

Мотив творения, результатом которого становится обретение формы, вызывает ассоциации с многочисленными мифами, главный из которых для европейской культуры репрезентирован в истории Пигмалиона и Галатеи. Однако для стихотворения значим акцент трансформации мотива формы, который в мифе ассоциируется с идеально воплощённой материальной скульптурой, тогда как у Бродского это то неопределённое, на которое можно лишь указать при корреляции с созидательным жестом героини.

Мотив касания в контексте поэзии Бродского является одним из наиболее важных в ряду мотивов, обозначающих действия и движения. Немаловажной семой в значении мотива касания оказывается лёгкость, в сочетании с отнесённостью действия к ладони — потенциальная нежность, забота, порождённая стремлением уберечь. Невыраженный эксплицитно мотив отношения возлюбленной к лирическому герою реализуется в подтексте, творение сопровождается защитой и лаской. Однако образ ладони может быть значим и в ином отношении — в связи с системой параллелей между субъектами в развитии лирического события в последующих строфах. Творение ладонью в акте прикосновения-оформления потенциально соотносится со значимостью именно этой части человеческого тела для традиционного изображения пишущего человека, а жест письма — как аналогичный прикосновению пера к бумаге.

Вторая часть первой строфы продолжает хронотопическое развитие основного события первой части стихотворения, вводя указание на уточнение времени в процессуальном прошлом и пространственное расположение субъектов. Идея вертикали, движения, охватывающего верх и низ, опоясывающего или вбирающего в себя в подтексте, могла уже возникать в связи с жестом касания-творения женскими руками (ладонями). Однако эксплицитно этот мотив пространства вводится в третьем стихе во втором повторе оборота «тем, чем» с акцентуацией мотива, разделяющего сферы верха и низа предлогом «над».

Помимо возникающего эротического подтекста физического сближения субъектов значимым оказывается мотив разделения пространства на две области, в которой низ принадлежит герою, находящемуся в процессе становления, а верх — творящей героине. Такая атрибуция пространственных сфер представляется оправданной в контексте мифопоэтического сюжета творения, где героиня относится к сфере сакрального верха (неба, вечности),

а ее перемещение в пространстве сверху вниз соотносится с мотивом нисхождения, одаривания низа (земли) своими благами.

С *рождественским* текстом стихотворение сближает углубление темпорального развития первой части стихотворения — указание на ночь с двумя характерными эпитетами в составе анжамбемана («в глухую, воронью / ночь» [8, с. 226]). Ночь сохраняет традиционные амбивалентные значения: с одной стороны, это время действия нечистых сил, связанное с опасностью и отсутствием света, остановкой привычной жизни, с другой — это время ожидания, одиночества, время интимное и сокровенное, магически или волшебным маркированное.

Ночь как время действия лирического сюжета связана с художественным миром «Божественной комедии» Данте [см.: 15]. Известно, что путешествие Данте начинается в шесть часов вечера Страстной пятницы и завершается в шесть часов вечера Страстной субботы. При этом особое темпоральное развитие предполагает именно Ад как тотальное преобладание ночи в противопоставлении Раю как царству дня и различное соотношение частей суток в Чистилище. В лирическом сюжете «Я был только тем, что» первая строфа, открывающая первую из трёх композиционных частей, — это царство ночи, соответствующее первому этапу путешествия Данте. Соответственным оказывается и выбор двух эпитетов у Бродского для характеристики этого времени-состояния («глухая» и «воронья»). Однако в отличие от средневековой культуры эмблематика Бродского не аллегорична, а акцентированно символична: ворон в ряде национальных традиций обретает качества и функции культурного героя, способного добыть важные знания и ценности, или выступает в качестве творящего мир демиурга. Последнее соотносится с главным лирическим событием всей первой части, в границах которой происходит создание-становление лирического героя.

Вторая строфа продолжает обозначенное содержательно-поэтологическое своеобразие первой, однако с рядом значимых новых мотивов. Так, первый стих второй строфы, вводя аналогичную первому стиху первой строфы конструкцию «тем, что», представляет иной, ослабленный анжамбеман, который уже не разделяет субъектов, теперь герои занимают пространство одного стиха. При этом действие героини второй строфы уже не физически-активное, а интеллектуально-духовное: различать, то есть узнавать что-то, выделять среди другого.

Начальная стадия трансформации героя — явление смутного облика — представлена как акцентированно длящийся во времени процесс. На данном этапе развития сюжета лирический герой становится произведением (творением) героини, который не сразу обретает свою завершённую и воплощённую форму. В сучном хронотопе стихотворения возможность перехода в восприятии от смутного облика к видимым чертам может предполагать смену глухой вороньей ночи наступающим

рассветом, что соответствует динамике путешествия героя Данте в «Божественной комедии».

В первом стихе третьей строфы возникает мотив нового восприятия — тактильного, чувственного, *любовного*. Здесь эпитет *горячий* как признак является одним из наиболее ожидаемых и объяснимых в логике развития эротического сюжета. Однако семантика мотива *горячего* в контексте сверхтекстового единства принципиально амбивалентна. Горячий может быть высшей степенью теплоты, активного и созидательного присутствия жизни, интимной близости и любовного чувства, но может быть и уничтожающим жаром, сжигающей до тла страстью, симптомом болезни и т. п. Хотя в данном случае можно предположить, что касание горячей ладонью возлюбленной лирического героя наделяет его её же способностью-признаком, когда можно говорить о своего рода оживлении, сопровождающемся обретением формы (части тела, ушной раковины).

Актуализация творения ушной раковины как парного органа оказывается значимой. С одной стороны, жест творения ушных раковин героя предполагает близкий интимный контакт, связывающий субъектов в ограниченном пространстве. С другой — идея охвата пространства жестом героини и слева, и справа задает имплицитный мотив всеохватности, расширения пространства, его целостности в единстве разных частей. Здесь уместно вспомнить о мифологической семантике: левое воспринимается как имеющее отношение к инферальному, тогда как правое — к божественному. Обе сферы тем не менее подвластны лирической героине, которая наделяет этой силой и героя.

Образ ушной раковины как первое *материализованное воплощение* лирического героя становится особенно важным в развитии сюжета. Возникает оппозиция звука, звучания, слуха их отсутствию, связанного с мотивом глухоты из первой строфы. То есть образ ушной раковины актуализирует два мотива — слуха и формы (ушной раковины), причём второй — не менее значим. До сих пор действия героини не имели предметно обозначенного результата, являясь перифрастическими и абстрактными. Первое же творение оказывается дуальным (две ушные раковины), что мотивировано и женским началом его создателя, и его сущностью. Раковина на мифопоэтическом уровне связывается с целым рядом образно-мотивных комплексов стихотворения и актуализированных в нём *частных* текстов. Так, любовный сюжет помимо очевидного участия во взаимодействии героя и героини (она творит непосредственно его) задаётся ещё и имплицитным контекстом мифа об Афродите, чьи изображения вызывают в памяти читателя контекст итальянской культуры, оставившей самые знаменитые образительные воплощения любовного мифа (Боттичелли, Тициан, Тьеполо и др.).

Морская раковина необходимо вызывает и ассоциативную связь с водой, водной стихией (морем).

Последний комплекс значений связывается с библейским персонажем, чьим атрибутом выступает раковина, — Иоанном Крестителем. Раковина в символическом смысле оказывается аналогична рыбе и обозначает крещение, а оно в свою очередь предполагает идею перерождения, очищения от греха, начала новой жизни. При этом не менее важно для контекста стихотворения и понимание раковины как символа эротического, чья дуальность в строении непосредственно связывалась с интимным сближением.

Творение ушной раковины сопровождается мотивом звука — точнее, шёпота. В рамках мифологической и христианской традиции акт создания, воплощения необходимо требует не только жеста-касания, но и названия словом. Интимный сюжет личной близости вновь осмысливается как сюжет сакральный: очевидно, что божественный статус героини здесь находит свое подтверждение. Шёпот как действующая сила героини, осуществляющая творение ушных раковин лирического героя, напоминает мифологический, *архаический* по происхождению мотив передачи силы, требующий непосредственного взаимодействия субъектов. Шёпот предсказывает и появление голоса у героя в следующей строфе.

Дальнейшее значимое событие в лирическом сюжете — это действие лирической героини в четвёртой строфе, представленное в первых двух стихах. Акцентированная анафора устанавливает связь с третьей строфой, однако далее поэтическая интонация прерывается маркированным анжамбеманом действия и объекта, на который оно направлено (здесь — штора). Это первый неодушевленный конкретно-материальный предмет в окружающем пространстве: из описанного в метафизических категориях первых строф оно становится воплощённым и связывается с противопоставлением мотивов внутреннего пространства — внешнему. Образ штор предполагает пространство дома, суженного до комнаты, в контексте эротического сюжета — вероятно, спальни. Важно участие образа шторы и действия, с ней производимого, в ближайшем текстовом окружении, которое представляет главное событие строфы: ещё один дар возлюбленной герою — обретение голоса. Голос — это и способ выражения метафизического для поэта языка, обретения им формы в звуке, и непосредственная манифестация жизни.

У голоса как передаваемого дара есть и его пространственное определение: «сырая полость рта» [8, с. 226]. Мотив сырости, с одной стороны, связывается с комплексом значений недостаточной готовности, неполной стадии обработки, недоделанности и т. п., с другой — со значениями влажности, противопоставления сухости. Как определяющий признак *сырой* в творчестве Бродского может быть отнесён к самым разным реалиям, как субъектным, так и объектным. В контексте стихотворения «Я был только тем, чего» эпитет *сырой* по отношению к полости рта не является столь избыточным и очевид-

ным в виду его противопоставленности состоянию сухости, отсутствия влаги во рту. Сырость полости рта в сюжете любовном и эротическом может объясняться особым эмоциональным состоянием лирического героя, соотносясь с мотивом *горячего* как характеристики его возлюбленной в предшествующей строфе. Очевидна актуализация мифологической семантики, мотивированной космогоническим сюжетом, когда творение предполагает появление воды, заполнение пустого пространства жидкостью, в ряде случаев преобладание воды — это исходное состояние, необходимое для последующих созидающих актов творения. Образ-мотив полости рта, имеющий, как и ушная раковина, терминологическую точность как анатомическое определение, связывается с амбивалентным кругом значений. Полость — это и пространство в организме для различных органов, смежное внутренними поверхностями, предполагающее идею наполненности, и одновременно это подчёркнуто пустое пространство, способное потенциально быть хранилищем чего-либо, однако связанное ассоциативно с идеей пустоты, отсутствия.

Очевидно, что символически в этой части стихотворения представлена кульминация эротического сближения героев, одновременно — и центральная часть сюжета творения, дарующего лирическому герою способность говорить (в потенциале — и творить, в частности — быть поэтом, свидетельством чего и является *творение* им данного стихотворения). Однако первым актом и функцией этого дара становится возможность коммуникации, адресатом которой выступает возлюбленная: «*окликавшая* тебя» [8, с. 226]. Выбор именно данной лексемы обусловлен актуализацией ряда мотивов: прежде всего, мотивом, отсутствующим у синонимичных вариантов, — позвать по имени. Минус-приём, связанный с отсутствием имени героини, при подразумеваемом его использовании с обретением голоса лирическим героем, можно рассмотреть как апофатический мотив. Появление последнего логично вытекает из общей концепции сакрального статуса возлюбленной, её высших сверхъестественных функций и проявлений.

Результатом открывшейся у лирического героя способности к активной деятельности в стихотворении оказывается возможность самостоятельного участия в общении с героиней, своего рода приближение к ней, реальное или потенциальное, что засвидетельствовано первым и единственным появлением объектной формы местоимения, обозначающего героиню. Данная форма неслучайно появляется в связи с возможностью владения голосом и словом, с ней аллюзийно связывается сакральный жанр молений в различных религиозных традициях. Так, христианская культура прежде всего воплощает подобное в Псалтыри, которая и является собранием таких гимнов (молитв, восхвалений) с множественными обращениями. Этим и завершается вторая часть, посвящённая сфере героини-возлюб-

ленной, и открывается финальная часть, включающая в себя и сферу лирического героя, и мировую сферу.

Три первых стиха пятой строфы — продолжение уже привычного сюжета творения первой и второй строфы, однако первый стих пятой строфы отличается от соответствующих в начальных строфах стихотворения. Так, в композиции первых двух стихов отсутствует анжамбеман при маркированном совпадении границ первого стиха и синтаксического предложения, завершающегося точкой. До сих пор в текстовом развитии стихотворения не было другого такого случая совпадения границ стиха и предложения, тогда как позже такое совпадение будет использоваться еще дважды: в последнем стихе пятой строфы и в первом стихе шестой, т. е. всего три раза. Взятые вместе они образуют что-то вроде своеобразной градации: «я был попросту слеп» — «так оставляют след» — «так творятся миры» [8, с. 226].

В пятой строфе происходит завершение сюжета творения-создания лирического героя, причём в контексте стихотворения впервые появляется эксплицитно выраженный мотив дара. Предваряет это первый из трёх стихов, своего рода констатация лирическим героем своего состояния, предшествующего воздействию на него возлюбленной. В данном случае описание бытийного статуса-состояния героя не сопровождается усилением ограничительной частицей, но появляется словоформа «попросту», маркированная как разговорная, отличаясь от нейтральных «только» и «лишь» стилистической коннотацией и дополнителем семантическим комплексом. В своём прямом и основном значении «попросту» означает буквально, элементарно, бесхитростно [см.: 6, с. 923]. В таком случае состояние лирического героя до встречи с возлюбленной можно обозначить очень «просто», не нуждаясь в более сложных и более образных выражениях: его статус в прошлом — слеп, глух, пуст. Однако одновременно возникает и мотив простоты, который диктует употребление частицы «просто» и её производных как обозначение представлений о максимально ясной, однозначной и не нуждающейся в дополнениях или вариантах идее, состоянии, действии. Так, известно, что в русской традиционной культуре соединяется осознание простоты как особого состояния чистоты и первозданности. Но одновременно и потенциальной глупости, излишней наивности, которая может помешать или навредить. Для лирического героя Бродского оба эти значения соединяются. Его характеризует и простота как неосведомлённость, невежественность и ограниченность (слепота) до встречи с героиней, и простота как особая мудрость, открывшая ему видение и ясное понимание «простых» истин после встречи.

Мотив слепоты как отсутствия зрения связан и с мотивом света, причём эта связь задаётся уже на лексическом уровне в производном мотиве ослепительного — высшего проявления — света, спо-

собного лишить зрения. Мотивы темноты-света, возникающие с первой строфы, и мотив глухой ночи обретают особенную важность в связи с появлением у героя зрячести. Подобное семантическое соотношение характерно для дантевой «Божественной комедии», где мотивы ночи-дня, тьмы-света играют ключевую роль в ходе путешествия героя. Как известно, свет как метонимическое обозначение солнца есть след-проявление божественного присутствия. С учетом сакрализованного статуса возлюбленной дарование именно ею зрения лирическому герою оказывается логически мотивированным.

Третий дар, в стихотворении «Я был только тем, чего», связанный со сферой органов чувств лирического героя, трансформирует его, подобно Данту, чей путь от тьмы к свету во многом был ориентирован на сюжет о призвании Павла (Савла). С одной стороны, именно в пятой строфе, после своего рода завершения сюжета творения возлюбленной героини уравниваются в статусе, становятся своего рода полноценными и равнозначными друг другу. В текстовом отношении это засвидетельствовано в стиховой архитектонике строфы, где оба субъекта занимают одинаковые позиции абсолютного начала, как это было в первой строфе, однако теперь отсутствует их взаимозависимость, предполагающая анжамбеман, графически они уравниваются: Я — Ты. В пятой строфе впервые форма обращения героя к возлюбленной представлена в оформлении заглавной буквой, при ранее строчных у героини и прописных у Я-субъекта. Становление героя дает ему возможность увидеть возлюбленную адекватно и осознать не только себя, но и её как субъект, другое-Я.

Если рассматривать главное лирическое событие пятой строфы как обретение зрения и видения лирическим героем возлюбленной, то понятным становится ряд мотивов, характеризующий образ её действия: «возникая, прячась» [8, с. 226]. Здесь можно говорить о своеобразной эпифании (явлении), которая не сразу открывается созерцающему. Для лирического героя завершением этого процесса оказывается обретение зрения, однако именно с обретением этого дара происходит исчезновение возлюбленной из текста. Сам факт её полноценного явления можно предположить только как потенциальный, так как он в сущности не получает эксплицитного выражения.

Двадцатый стих в композиции стихотворения оказывается сознательно актуализирован двойными смысловыми и логическими отношениями: как итог сюжета творения возлюбленной героя и как начало сюжета космогонии. Возможность для такого соположения масштабов имеет самые разные мотивации: это и концепция тождества микро- и макрокосмоса с представлением о человеке как модели мира, и идея любви как движущей силы, и становление человека творящего, способного направить свои дары на создание миров, прежде всего словесных.

Четырёхчастная схема финальной части стихотворения задается в рамках развёрнутого срав-

нения первыми двумя частями с сюжетом творения и соответствует основным этапам мифологической сюжетной схемы в её вегетативном варианте (в виду осуществляемого процесса создания лирического героя). Все этапы вместе и есть инициация, которую проходит лирическое «я» при деятельной помощи-соучастии возлюбленной, берущей на себя функции и значение Божества. Так, первому и второму этапу (исчезновение и страдание) у Бродского соответствует слепота, отсутствие формы, возможности перцепции. Там лирический герой ассоциировался с позицией пространственного низа и глухой ночи, что находит параллель с уходом мифологического героя под землю. Третья, центральная стадия, — поиски — в данном случае осуществляется не самим лирическим героем, а его возлюбленной, которая в творении реализует обретение героем самого себя.

Таким образом, мотив творения связывается Иосифом Бродским с мотивом полноты и неизбежности, гармонии как динамического баланса всех возможных проявлений, что вызывает перечислительный ряд, вводящий череду стихий-состояний (жар — холод — темень — свет) и наиболее совершенную форму для мировой культуры — шар. Интересно, что дважды в финальной части возникает имплицитный мотив одиночества: «оставляют вращаться», «в мироздании потерян» [8, с. 226]. Однако теперь можно говорить о трансформации этого значимого для поэтического контекста Бродского мотива в иной, лишённый отрицательных коннотаций, связанный с самодостаточностью созданного объекта и его возможности к полноценному автономному существованию. Идея круга, дважды заданная в мотивах вращения и шара, предполагает аллюзию на теорию небесных сфер, связанных в пифагорействе с музыкой. Лирика как изначальное пение усиливает эту аналогию между творением мира и поэтического текста, вплоть до их абсолютного совпадения: мир как текст (и возможен обратный смысловой ход). Стихотворение, признанное смысловым центром такого единства, помогает читателю реконструировать предполагаемую модель целого лирического сюжета, отдельное произведение выступает метонимической репрезентацией целого, направляя перцепцию других текстов автора.

Литература

1. Ахапкин Д. «Источники света» Иосифа Бродского // Звезда. 2018. № 5. С. 37–56.
2. Ахапкин Д. Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность, канон // Australian Slavonic and East European Studies. 2017. Vol. 31. № 1–2. P. 167–195.
3. Богданова О. В. «Петербургский текст» Бродского-эссеиста // Профессия: литератор. Год рождения: 1940. Коллективная монография. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И. А. Бунина, 2021. С. 50–58.
4. Богданова О. В., Власова Е. А. «Иногда чувствую себя Шекспиром...» (интертекстуальные пласты «Пилигримов» И. Бродского) // Научный диалог. 2021. № 8. С. 129–148.
5. Богомолов Н. О двух «рождественских стихотворениях» И. Бродского // Богомолов Н. От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской поэзии. М.: НЛЮ, 2004. С. 478–485.
6. Большой толковый словарь русского языка / гл. ред. С. А. Кузнецов. С.-Пб.: Норинт, 1998. 1536 с.
7. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998–2001.
8. Бродский И. «Я был только тем, чего» // Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского: в 7 т. Т. III. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 226.
9. Бройтман С. Поэтика русской классической и неклассической лирики. М.: РГГУ, 2008. 488 с.
10. Бурая М. Развитие темы природы в сверхтекстовом единстве о познании О. Э. Мандельштама // Азиатско-тихоокеанские исследования: социум, культура, политика: сб. материалов / под. ред. А. Л. Лукина. Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2019. С. 225–229.
11. Бурая М. Стихотворение «Preserio» в контексте рождественского цикла И. Бродского // Acta eruditorum. 2021. Вып. 37. С. 6–16.
12. Венцлова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей / ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. М.: НЛЮ, 2002. С. 43–63.
13. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. 325 с.
14. Гудониене В. «Рождественская звезда» в контексте евангельских стихов И. Бродского // Славянские чтения. Даугавпилс, 2000. № 1. С. 195–201.
15. Данте А. Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967. 655 с.
16. Лекманов О. «Рождественская звезда»: текст и подтекст // Новое литературное обозрение. 2000. № 5. С. 162–165.
17. Лаван С. Посещения. Иосиф Бродский во Флоренции // Firenze e San Pietroburgo: Due culture si confrontano e dialogano tra loro: Atti del Convegno (Firenze, 18–19 giugno 2003). Firenze, 2003. P. 159–185.
18. Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: интертексты Бродского. М.: НЛЮ, 2001. 462 с.
19. Савченко Т. Субъектная структура рождественских стихотворений Иосифа Бродского // Проблемы поэтики и стиховедения: сб. / отв. ред. Х. А. Адибаев. Алма-Аты: КазПИ, 1993. С. 67–69.
20. Семенова Е. Поэма-цикл в творчестве Иосифа Бродского: Традиции А. Блока, М. Цветаевой, А. Ахматовой в поэме И. Бродского «Часть речи» / ИМЛИ им. А. М. Горького: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. 19 с.
21. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
22. Чернявская Д. С. А. С. Пушкин и И. Бродский как проблема современной литературной герменевтики // Автор — твор — читач: сб. науч. праць / ред. кол. Е. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко. Одеса: Астропринт, 2012. С. 135–145.
23. Шерр Б. Строфика Бродского: новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей / ред.-сост. Л. Лосев, В. Полухина. М.: НЛЮ, 2002. С. 269–299.