



## Ольга БОГДАНОВА

### «Величие замысла» в поэме И. Бродского «Шествие»\*

Открывая «поэму-мистерию в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» «Шествие» (1961), Иосиф Бродский предуведомляет: «Идея поэмы — идея персонификации представлений о мире» (с. 79)\*\*. Как и в «Пилигримах», Бродский использует аллегорический прием — абстрактное понятие облачает в антропоморфный образ: «Цель достигается путем вкладывания более или менее приблизительных формулировок этих представлений в уста двадцати не так более, как менее условных персонажей. Формулировки облечены в форму романсов. Романс — здесь понятие условное, по существу — монолог» (с. 79).

На уровне перитекста (в данном случае — во вводной авторской ремарке) возникает имя Шекспира: «Прочие наставления — у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте» (с. 79). По существу, в мистерии «Шествие» Бродский снова «...чувствует себя Шекспиром», творит в направлении (на пути) шекспировских пилигримов, делает принца датского одним из героев мистического шествия.

О мистерии «Шествие» говорят многие исследователи творчества Бродского, но мало кто обращается к непосредственному текстуальному анализу. Как правило, критики ограничиваются указанием на трагический пафос поэмы, говорят о «настойчивых мотивах смерти в “Шествии”»\*\*\*, а те немногие, кто пишет в прямой опоре на текст «Шествия», предлагают слишком облегченные и далекие от Бродского интерпретации.

---

\* Впервые: Научный диалог. 2022. Т. 11. № 2. Печатается в новой редакции.

\*\* Здесь и далее цитаты из «Шествия» приводятся по изд.: Сочинения Иосифа Бродского. Изд. 2-е. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Т. 1. С. 79–133, — с указанием страниц в скобках.

\*\*\* Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010. С. 161.

Так, И. В. Романова видит поэму Бродского следующим образом: «Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь. <...> Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города. <...> Для читателя вплоть до развязки остается *не вполне ясной* роль этого странного шествия в поэме, в ее фабуле. В процессии участвуют: Арлекин, Коломбина, Скрипач, Плач, Поэт, Усталый Человек, Мышкин, Лжец, Дон Кихот, Король, Честняга, Гамлет, Вор, Счастливый Человек, Любовники, Крысолов, Чёрт. <...> Большинство романсов персонажей прокомментированы *неясно кем*, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен. <...> Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще»\* (курсив наш. — О. Б.). Персонажи-участники шествия персонифицируют в сознании героя различные представления о жизни, различные пути в жизни. Сам же он находится в роли бессловесного персонажа, осмысливающего свою судьбу и выбирающего следующий жизненный шаг: «От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы»\*\*. В представлении исследователя, «финал поэмы расставляет все точки над “i”»: «Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой, *оригинальный* выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. То, что было переживанием и размышлением, стало словами поэмы»\*\*\* (курсив наш. — О. Б.).

В работе Е. Э. Феоктистовой, одной из немногих тоже обращенной непосредственно к тексту «Шествия», ставится задача «в преломлении к неокhmeистической парадигме рассмотр<еть> <...> поэтику, хронологию, композицию практически неисследованной поэмы-мистерии “Шествие”»\*\*\*\*. Однако итоговое наблюдение, к которому приходит исследователь, во-первых, слишком общее: «Мистерия И. Бродского — это причудливый синтез античной драмы (пролог, монолог, эпилог, интермедия), средневековой

---

\* Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 100.

\*\* Там же.

\*\*\* Там же.

\*\*\*\* Фетисова Е. Э. Неокhmeизм И. Бродского: композиция мистерии «шествование» // Философская мысль. 2017. № 2. С. 109.

мистерии (жанр “романса”, куртуазная тональность) и итальянской комедии “dell’arte”)\*; во-вторых, требующее коррекции и уточнения (напр., ни пролог, ни монолог, ни эпилог не могут быть атрибутированы как признаки античной драмы, точнее — трагедии). Особенно не погружаясь в текст поэмы-мистерии, выводы Е. Э. Феоктистовой можно существенно дополнить, назвав, в частности, другие квалификационные образцы, очевидные претексты Бродского — «Балаганчик» А. Блока или «Поэму без героя» А. Ахматовой\*\*. В результате жанровые доминанты дефиниции, предложенной Е. Э. Феоктистовой, окажутся смещенными.

Другими словами, на наш взгляд, поэма Бродского «Шествие» пока так и остается вне рамок серьезного научного исследования, что дает основание задуматься над ее текстом основательнее.

Прежде всего следует вспомнить, что в момент работы над поэмой Бродскому был только 21 год. Но, как отмечают друзья поэта, близко его знавшие (Я. Гордин, Л. Лосев), именно этот период был связан у него с глубинным осмыслением темы смерти, осознанием трагизма человеческого существования. И, как можно предположить, не любовная тематика, но философская направленность размышлений составляет ядро поэмы-мистерии: подобно тому, как это было в «Пилигримах», в «Шествии» «условные персонажи» персонифицированных «представлений о жизни» формируют шествие-паломничество по «тротуарам» «вечного города» (с. 67) — Петербурга-Петрограда-Ленинграда\*\*\*. Бродский фактически обращается к автоцитации: прибегает к уже опробованной им в «Пилигримах» сюжетно-композиционной модели аллегории, структурированной мотивом движения — шествия — условных (абстрактных) персонажей-идей.

Примечательно, что шествие героев по «вечному городу» Петербургу уже было эксплуатировано Бродским — в том же году (несколькими месяцами ранее) в созданной им поэме «Петербургский роман» (1961). Но если «Поэма в трех частях» (с. 48) была ориентирована на реальный Петербург (тогда Ленинград), то в «Шествии» доминирует атмосфера мистерии и условности,

\* *Фетисова Е. Э.* Неоакмеизм И. Бродского... С. 109.

\*\* *Д. Ахапкин:* в «Шествии» «влияние “Поэмы без героя” видно, как говорится, невооруженным взглядом» (*Ахапкин Д.* Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. М.: АСТ, 2021. С. 57).

\*\*\* В поэме «вечный город» только единственный раз назван Ленинградом — в одном из финальных «Комментариев» автора (с. 121), если не считать подпись «...1961, Ленинград» (с. 133). Заметим: и площадь Мира предстает в поэме как Сенная (с. 111).

аллегории и притчеобразности, хотя, как будет показано позднее, сходных мотивов в поэмах окажется достаточно много.

Образ «вечного города» и абрис «вечного» движения мистически ориентируют и настраивают читателя изначально: «...уже который год / по тротуарам шествие идет» (с. 79). И это шествие — скопище «теней» (с. 80)\*, которые способен различить во тьме герой-повествователь. Бродский исходно предлагает емкую поэтическую метафору, которую будет реализовывать (развивать) в ходе повествования: «Вот так всегда, — куда ни оглянись, / проходит за спиной *толпою* жизнь...» (с. 83; курсив наш. — О. Б.) В этой атмосфере герой-повествователь фактически берет на себя роль проводника среди царства теней — принимает на себя роль Харона:

Ступай, ступай, печальное перо,  
куда бы ты меня ни привело,  
болтливое, худое ремесло,  
в любой воде *плещи мое весло*  
(с. 82; курсив наш. — О. Б.).

Если в первых строфах поэмы (2 глава) образ Харона только намечается, то к финалу поэмы он будет эксплицирован и выведен в качестве персонажа в монологе Плача (глава 28): «...как Харону дань за перевоз» (с. 113; курсив наш. — О. Б.). Однако роль повествователя-Харона ощутима в продолжение всей мистерии-шествия.

Петербург-Петроград — не столько собственно город, сколько некая ощутимая часть незримого и мистически бесконечного пространства. Именование города (на тот момент Ленинграда) все более удаленными во времени названиями (Петроград → Петербург) указывает путь-вектор в неизвестность, в доименное пространство «тьмы лесов» и «топи блат». Город-пространство предстает в поэме Бродского царством теней, почти подземным миром, в котором ни разу ни в одной из 42 глав не появляется солнце, но постоянно льет непрекращающийся дождь (почти библейские «небесные хляби»). Контурный облик сумрачного и сумеречного города-пространства сформирован штрихами-впечатлениями от оград и чугуна ворот (с. 88, 89 и др.), от дворов-колодцев, узких улочек и тупиков, порождающих представление о запутанных лабиринтах «пустого» (с. 89) и таинственно мистического межпутья — в «никуда» и в «никогда».

Тени прошедшей жизни проходят за спиной героя («так оглянись когда-нибудь назад», с. 79), являя собой событийный (и пер-

---

\* «Нам нелегко, ведь мы и плоть и тень...» (с. 112).

сонифицированный) ряд ступеней жизненного (бытийного) познания. Герои-тени посредством появления-представления (= шествия) прочерчивают / намечают условный сюжет, говоря словами исследователя, ориентируют композиционное построение «в сторону сюжетной системы»\*.

Нарратор-повествователь программно заявляет, что его не устраивает чужое, «книжное» («вот книжка на столе», с. 81) знание о мире, наскучивший всем «разговорчик о добре и зле» (с. 81), и он (= Харон) намерен предоставить герою знание о мире «из первых уст». Причем тот, во имя кого разворачивается шествие, то есть лирический герой, с одной стороны, отсутствует в поэме, с другой — наличествует в ней («присутствует герой», с. 80). Однако лирический герой лишен права появления в тексте, даже права произнесения слов (подобно Орфею в Аиде\*\*, получившему запрет оборачиваться):

Таков герой. В поэме он молчит,  
Не говорит, не шепчет, ни кричит,  
Прислушиваясь к возгласам других,  
Не совершает действий никаких (с. 80).

Наряду с девятнадцатью персонифицированными героями-страстями, безмолвный и безликий лирический герой становится тем двадцатым участником процессии, о котором вспоминает повествователь в Предуведомлении. Лирический герой оказывается вовлечен в шествие — туда «по случаю попал» (с. 80), и повествователь (сверху, словно бы с некоей хароновой вышины\*\*\*) едва различает его: «...там внизу вышагиваешь ты» (с. 80).

В отличие от «Поэмы без героя» А. Ахматовой (которая, заметим, продолжала работать над своей поэмой в те годы), Бродский специально акцентирует: «запомните — присутствует герой» (с. 80)\*\*\*\*. В его поэме герой «присутствует», и он сродни герою

\* Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 198.

\*\* Ср.: «Вообще для Бродского шестидесятых Данте и Орфей — две поэтических модели, согласно которым он выстраивает свое лирическое alter ego» (Аханкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 110).

\*\*\* В атмосфере реального города — с балкона.

\*\*\*\* На перекличку этих мотивов и образов (герой / без героя) указывает и Н. Медведева, говоря об их «подчеркнутой полемичности»: «...если ахматовская “шкатулка” скрывает отсутствующего героя, то у Бродского, наоборот, зашифровано его присутствие» (Медведева Н. Г. Портрет трагедии: очерки поэзии Иосифа Бродского. Ижевск: Удмуртский гос. ун-т, 2001. С. 17).

«Петербургского романа», молчаливому персонажу, которого там автор призывал «думать о себе» (с. 55), быть «к себе все ближе самому» (с. 54). Именно к этому бессловесному герою и обращается периодически нарратор в форме местоимения второго лица «ты». Лирический герой не видим, но диалогическая форма наррации, «звательные» интенции «ты/тебя», императивные формы акциональных глаголов «оглянись», «прислушайся», «забуди», закрепленные в грамматической парадигме, не дают забыть о его присутствии. При этом герой Бродского не просто молчалив — он безмолвен. Его «безгласность» и «безликость» в тексте поэмы — выразительный сигнал его отъединенности от мира и людей, его пронзительного (подчеркнутого молчанием) одиночества.

Автор отделяет образ лирического персонажа от образа повествователя-Харона (почти демиурга), порождая систему субъективного и объективного знания, вопроса и ответа, сомнения и утверждения. Лирический персонаж (явно неп(р)освященный) словно бы вводится в сакральное бесконечное пространство-время, проходит обряд посвящения, инициации и, как следствие, взросления. По верному замечанию Я. Гордина, «диалог для Бродского важен как метод взаимоотношения с миром»\*. Однако в рамках поэмы эти взаимоотношения еще слабы, потому молчание и закулидность персонажа позволяют нарратору в какой-то момент определить его как «полугероя» (с. 115), которому еще только предстоит стать героем\*\*.

PS. Следует заметить, что прием «молчания» героя, его «невидимость» в пространстве лироэпоса Бродского — весьма традиционная стратегия поэта. «Личностное “я”» автора-поэта синонимизируется «лирическим “я”» поэтического героя, но, как правило, остается невидимым и неузнанным (неузнаваемым), персонализации (объективации) незримого субъекта не происходит, он словно бы располагается «вне текста», «за текстом», «помимо текста». Такой прием будет многократно эксплуатирован Бродским и позже\*\*\*.

Таким образом, в «Шествии» на первый план выходит проблема познания мира и самопознания персонажа, погруженного в сонм

\* Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 204.

\*\* Много позже, к финалу поэмы, появится слабая иллюзия, что недостающая «половина» («полу-) героя отчасти сокрыта в абрисе героя-нарратора. Однако полного срастания персонажей (как и всегда у Бродского) не произойдет.

\*\*\* Д. Ахапкин видит в этом приеме один из истоков «темы двойничества», присущей поэтическому миру Бродского (см.: Ахапкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 128 и др.).

блуждающих теней («ведь мы и плоть и тень», с. 112), способных поделиться знанием-истиной о жизни. Потому повествователь призывает героя:

Прислушайся — ты слышишь ровный шум,  
 быть может, это гул тяжелых дум,  
 а может, гул обычных новостей,  
 а может быть — печальный хор страстей (с. 83).

Последнее — герои-страсти, «хор страстей» — оказывается самым близким к представлениям автора и героя, неслучайно к середине поэмы в тексте появится образ Хора (с. 104, 107 и др.), наделенного правом голоса, возможностью высказывания независимого (как правило, несогласного с «солистами») суждения.

По мысли Я. Гордина, «грандиозное “Шествие”», «огромное полотно с четкой структурой взаиморазъясняющих баллад, романсов и комментариев», своим «прямым прообразом» позволяет считать «авторские отступления в “Евгений Онегине”»\*. Наблюдение Я. Гордина небезосновательно\*\*, однако, на наш взгляд, «грандиозное “Шествие”» Бродского принимает более масштабный размах — оно ориентировано не столько на реалистический роман XIX века, сколько на классический эпос Гомера, Овидия, Вергилия, заставляя вспомнить, например, путешествие Энея в подземное царство (и др.).

Размах замысленного Бродским шествия с первых строк поэмы эксплицирует бытийный масштаб возникающего перед героем вопроса, им постигаемого через рефлексии девятнадцати персонажей-теней. Поскольку в Предуведомлении Бродский актуализирует имя Шекспира и даже указывает более точно — на Гамлета («Прочие наставления — у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте», с. 79), то становится ясно, что в проекции шекспировского «Гамлета» этим центральным вопросом окажется вопрос «Быть или не быть?». Именно на него в самом начале повествования (в ходе представления героев-идей) укажет повествователь-Харон:

Осмелюсь полагать, за триста лет,  
 принц-Гамлет, вы придумали ответ,  
 и вы его изложите... (с. 81).

Имена Шекспира, Гамлета, Харона (включая и «затекстового» Платона с его философскими «Диалогами», в опоре на которые

\* Ахапкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 198.

\*\* Взять хотя бы форму диалогизации, обращения «Читатель мой...» (с. 107) и др.

сформирована драматургия «Шествия») маркируют повествование Бродского, задавая вневременной масштаб поискам героя (и странствиям его наставника-проводника), высвобождая вечностную компоненту цели и направления незримого бытийного путешествия. Античные и средневековые прецеденты (прецедентные тексты мирового эпического наследия) становятся для Бродского избранным ориентиром при выборе «основного способа познания мира»\*.

Однако вообразить, что двадцатидвухлетний Бродский предполагал написать неоклассицистическую эпическую поэму в духе Вергилия или Шекспира, было бы наивно. Молодой поэт воспользовался «каркасом», который предлагала ему мировая литература и культура, но применил его особым способом. В значительной мере Бродский *травестировал* исходный образец. С одной стороны, он актуализировал знаменитую шекспировскую трагическую философему «*Вся жизнь — театр*»\*\*, с другой — ему доставало опыта наблюдения жизни и литературы, чтобы признать, что сегодняшняя жизнь — не просто театр, но балаган, точнее «*Балаганчик*» (уже по Блоку), с героями-куклами, героями-масками, героями-амплуа. Потому традиция итальянского *dell'arte*, намеченная Е. Э. Феоктистовой\*\*\*, у Бродского скорее «русифицирована», точнее, «символизирована» — выведена не из традиции итальянского простонародно-площадного представления, но из традиции символистской поэтики Серебряного века, из текстов Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и др.

Примеривая «одежды» классицистического эпоса к современности, Бродский смело смешивает высокое и низкое (высокое прошлое и низкое настоящее) и, наряду с именем Шекспира, в Предупомлении (= во вводной авторской ремарке) словно бы шутя квалифицирует замысел: «Идея поэмы — идея персонализации представлений о мире, и в этом смысле она — *гимн баналу*» (с. 79, курсив наш. — О. Б.). Бродский применяет «лекало» классики к современности, но не претендует на большее, чем на банальность. В целях своеобразной «самозащиты» автор обращается к приему (само) иронии, намереваясь говорить о важном (хотя, может быть, и известном), понимая, насколько банальными могут выглядеть поиски его героя со стороны, при том что стремление к самопознанию (как то ни банально) присуще каждому (в том числе и каждой эпохе).

---

\* Цит. по: Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 200.

\*\* Из комедии «Как вам это понравится».

\*\*\* Фетисова Е. Э. Неоклассицизм И. Бродского... С. 109–117.



Постановка имени Шекспира и лексемы «банал» в единый контекст вводной «афишки» порождает некоторый стилевой диссонанс, подталкивает к мысли об иронии, привносимой автором не только в единичное экспозиционное суждение, но и в целикомый текст поэмы, а глава-сцена 1 только усиливает это впечатление, интертекстуально пробуждая ноты иронии и сарказма, проистекающие «из Лермонтова» и формируя ненавязчивую двуплановость поэтической наррации — несерьезно о серьезном.

Речь о том, что внимательное чтение первых строк 1 главы неизбежно выводит на текст известного стихотворения М. Лермонтова «Благодарность», в котором лирический герой благодарит свою возлюбленную:

За все, за все тебя благодарю я:  
 За тайные мучения страстей,  
 За горечь слез, отраву поцелуя,  
 За месть врагов и клевету друзей;  
 За жар души, растрченный в пустыне,  
 За все, чем я обманут в жизни был...\*

Бродский словно вторит Лермонтову, благодаря за то, за что благодарить невозможно:

Пора давно за все благодарить,  
 за все, что невозможно подарить  
 когда-нибудь, кому-нибудь из вас  
 и улыбнуться, словно в первый раз  
 в твоих дверях, ушедшая любовь,  
 но невозможно улыбнуться вновь (с. 79).

Ритмический рисунок строк совпадает. Избранный Бродским в 1-й главе стихотворный размер отвечает лермонтовскому: пятистопный ямб (5Я).

Как и в случае с именем Шекспира, оказавшимся рядом с «баналом», лермонтовское горькое

Устрой лишь так, чтобы тебя отныне  
 Недолго я еще благодарил\*\*,

— у Бродского иронизируется обращением к ушедшей любви:

Прощай, любовь, *когда-нибудь звони*  
 (с. 79, курсив наш. — О. Б.).

\* Лермонтов М. Благодарность // Лермонтов М. Собр. соч.: в 4 т. М.: Худож. лит.-ра, 1975. Т. 1. Стихотворения. 1828–1841. С. 84.

\*\* Лермонтов М. Благодарность. С. 84.

Минорное настроение лермонтовского героя сменяется почти бравадой героя Бродского, становясь знаком не горечи прощания с возлюбленной (как полагает И. В. Романова\*), а мерой благодарности за преподнесенный ему *дар* (от «подарить») размышления, за пробужденную расставанием способность услышать и увидеть шествие «по тротуару» героев-мыслей\*\*. Желчный сарказм «Благодарности» Лермонтова вытесняется ироничной благодарной признательностью Бродского, в течение трех месяцев («сентябрь, октябрь, ноябрь», с. 133) оказавшегося захваченным шествием / «Шествием».

Заглавный образ поэмы «Шествие» (концепт *шествие*) и характер повествования в 1–3 сценах I-й части позволяют говорить еще об одном композиционном приеме, который использует Бродский при контурировании поэмы. Уже в прологе (1–3 сцены) обращают на себя внимание отчетливые повторы (самое концептуальное — настойчивый мотив «процессия по улице идет»), которые множатся, дробятся, прирастают, отражаются, повторяются, возвращаются. Причем мотив повтора словно бы мультиплицируется: он находит реализацию и в звуке и в букве, и в слове и в слоге, и во фразе и в речевом обороте, и даже в повторении и вариациях частей строфы.

Звукопись «И шум дождя и вспышки сигарет, / шаги и шорох утренних газет, / и шелест непроглаженных штанин... <и т. п.>» (с. 80) дополняется анафорическим многократным союзом/частицей *И*, усиливается повтором отдельных словоформ (напр., «кое-кто... кое-кто... кое-кто...», с. 80 и др.), утрируется возвращением к одним и тем же реалиям («а меж домами...», с. 80, 81 и др.), формирует одни и те же устойчивые образные ряды (напр., *дождь*), которые отмечены грамматическими вариантами и смысловыми вариациями, и — множится и множится, возвращается и возвращается. Суммарность вариантов и вариаций, повторений и импровизаций, ритмических сдвигов и переходов наводит на мысль, что Бродский в тоническом отношении ориентируется на некие музыкальные образцы-формы.

О музыкальном сопровождении «Шествия» уже писали исследователи, в частности Е. Петрушанская. Исследователь сравнила музыку «Шествия» с «баховскими “Страстями”»: «Это шествие-восхождение персонажей-призраков (если не мертвецов), где че-

---

\* Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» // Вестник ВГУ. Сер. Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 99–106.

\*\* Мотив, который найдет продолжение и завершение (кольцевое завершение) в финале поэмы.

редуются сольные высказывания («Романсы»-арии) с авторскими «комментариями», а подчас <...> звучат «хоровые» высказывания <...>»\*.

Нельзя не довериться суждению специалиста-музыковеда, кандидата искусствоведения. Однако, на наш взгляд, Бродский эксплуатирует в тексте поэмы не «архаичные» классические каноны (в т. ч. «романса» или «баллады», которые жанрово маркируют монологи его героев-теней — «Романс Арлекина» или «Баллада Лжеца», и др.)\*\*, а ориентируется на иные, более свободные музыкальные формы — джазовые вариации, блюзовые проигрыши, свинговые повторы, которые стилистически близки современности и, возможно, не чужды пристрастиям повествователя (и автора)\*\*\*.

Музыкальные вариации джазовых композиций, особая метрическая пульсация, дробление слов и составные рифмы\*\*\*\*, наррация с использованием купирования (с. 116) и др. помогают Бродскому оттенить (и отчасти оправдать) «банал» с его «повторами» / вариациями, представить классику повествования в формах, родственных современности.

Более того, даже название «Шествие» словно бы получает отзвук-оттенок названия известной джазовой композиции «Когда святые маршируют» («When the saints go marching in...»; go marching in — возможный перевод «шествуют»), весьма популярной и в течение долгих лет актуализированной в репертуаре «Ленинградского диксиленда». Тематические векторы выделенной джазовой композиции вполне соотносимы с поисками героя Бродского:

I am just a lonesome traveler,  
Through this big wide world of sin;

---

\* Петрушанская Е. Музыкальное «Представление» Бродского // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: Журнал «Звезда», 2004. С. 144.

\*\* Можно заметить, что в точном жанровом смысле ни романсы, ни баллады таковыми у Бродского не являются.

\*\*\* Напомним, что именно в это время в Ленинграде появляется джаз («Ленинградский диксиленд»). Бродский, по словам его друзей, был очень увлечен джазовой культурой.

\*\*\*\* Например:

Если слы-  
шишь приглу-  
шенный зов,  
то спускай-  
ся по ле-  
стнице вниз  
(«Романс для Крысолова и Хора», с. 117).

Want to join that grand procession,  
When the saint go marching in.  
Oh when the saint go marching in,  
Lord I want to be in that number  
When the saint go marching in.

Герой джазовой композиции не только желает («по случаю») присоединиться к этой «grand procession», вступает в диалог с Высшими Силами, ища ответы на свои вопросы, но и прибегает к тем же ритмико-стилистическим приемам, что и герой-повествователь Бродского: All my folks... // All my friends...; When the saint go marching in... // When the saint go marching in...; When the sun refuse to shine... // When the moon has turned the blood... и др. (анафоры, повторы, синтаксический параллелизм, свободный диалог и др.). Подобно тому как джаз — история о жизни, распisanная разными красками, с юмором, с сантиментами, с иронией и меланхолией, с особым «драйвом», так и поэма Бродского обретает определенную джазовую архитектонику, когда ритмический рисунок речи/стиха напоминает джазовое «качание»/«раскачивание», которое обычно уподобляется медленному (пере) движению — на шаг-два вперед и полшага назад.

Некоторые строки и строфы поэмы Бродского приобретают весьма оригинальный вид: их пошаговая соотнесенность допускает переход с одной строки на другую не последовательно, а через строку, посредством пере-шагивания, пере-ступания:

Радость или злобу сотри с лица,  
орлик мой орлик, крылья на груди,  
Жизни и Смерти нет конца,  
где-нибудь на свете, лети, лети (с. 100),

когда смысловая нить соединяет первую и третью строки («Радость или злобу сотри с лица, <...> Жизни и Смерти нет конца»), и соответственно вторую и четвертую («орлик мой орлик, крылья на груди, <...> где-нибудь на свете, лети, лети»).

Некоторые строфы построены на джазовом «стыке», с перетеканием строки из финала одной строфы в начало следующей (т. н. «перенос»):

Я продолжаю. Начали. Вперед.  
<Глава> 21  
Вот шествие по улице идет (с. 104).

Музыкальная транскрипция позволяет объяснить особенности подобного рода речестилевого оформления текста. Джазовые «шаг вперед / полшага назад» или «step by step» находят формальное

отражение на уровне текстуального (в том числе и визуального) контурирования строф или их частей.

Джазовая тональность, спонтанная импровизация, прямое общение с героями и со слушателями, в свою очередь, опосредует и еще одну особенность повествования в поэме: на фоне отточенных и пронзительно выверенных в звуковом отношении стихов Бродского начала 1960-х годов\* «Шествие», как может показаться, отличается некой неряшливостью речи, взломанностью языка, сбоем словесных конструкций, нарушением стилистических норм и проч.

На лексическом уровне: «что я *видал* на своем веку...» (с. 83), «будь к себе и к другим *не плох*...» (с. 84); «в последние года» (с. 84); «*где-нибудь на свете* потанцуй» (с. 95), «слушайте *совета*» (с. 95), «*несложней* тосковать» (с. 106).

На синтаксическом уровне: «иногда судьба, / иногда стрельба, / иногда *по* любви, иногда *из-за* книг...» (с. 83–84); «мы в этом мире *на столе* / совсем чуть-чуть *берем*...» (с. 85); «чего ты *дорываешься* над русскими людьми...» (с. 109).

На логическом уровне: «ведь смерть — это жизнь, а жизнь — это жизнь» (с. 84).

Отсутствие пунктуации — прежде всего в пределах прямой и косвенной речи, уравнивающее диалог лиц и перечисление действий (напр., в «Романсе Крысолова и Хора»: «Так спасибо тебе, Крысолов, на чужбине отцы голосят...» <и т. д.>, с. 129).

Однако, на наш взгляд, таковая особенность речевой стихии сознательно предусмотрена и продуцирована автором поэмы и истекает именно из природы джаза, который подталкивал Бродского к тому, чтобы речь его персонажей (в согласии с затекстовым музыкальным фоном-сопровождением) была спонтанной, простой, «невычищенной», подчас косноязычной, доступной ошибкам и оговоркам, бытовой, разговорной, уличной. Речью с текучим ритмом, свободной интонацией, использованием необходимых, но произвольных ритмических акцентов. Порой неожиданных\*\*.

\* Ср.: «...исключительная выверенность каждого слова...» (Ахапкин Д. Н. Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 88).

\*\* Так, сентенция «ведь смерть — это жизнь, а жизнь — это жизнь» (с. 84) только на первый взгляд воспринимается алогизмом. На самом деле она соединяет в себе два утверждения: во-первых, что «смерть — это жизнь» (близкая старшим символистам философия смерти-жизни), во-вторых, не продолжение, а самостоятельное утверждение-фразеологизм «жизнь есть жизнь». Но соединены фразы запятой, которая может быть знаком поливалентным: как противопоставления, так и сопоставления. Брод-

Шествие героев Бродского словно бы марширует по пространству поэмы, как «святые маршируют» в джазовой композиции.

Напряжение трагического эпоса античности и средневековья нивелируется «баналом» джаза и уловимой иронией, однако серьезность вопроса, поставленного повествователем-Хароном, не снимается. В атмосфере подземно-пещерного Петербурга (не Ленинграда), погруженного во тьму веков, острейшую значимость сохраняет осознание инвариативной корреляции «жизнь / смерть». Мысль о том, что каждый раз «смерть приходит словно в первый раз» (с. 83), позволяет выстроить череду романсных монологов-зонгов героев поэмы. Один и тот же вопрос — «Быть или не быть?» (вариант «жизни / смерти») — подобно джазовой импровизации варьируется в размышлениях-«песенках» (с. 101) различных героев-идей.

По мысли И. Плехановой, «бытийное не высказывается само, но через отражение в сознании», потому лирике Бродского свойственна «полифония голосов»\*, которыми и становятся девятнадцать участников шествия. На взгляд И. Плехановой, в «Шествии»\*\* «мировоззренческие позиции высказываются напрямую, ничем не корректируясь в силу абсолютного отчуждения голосов и принципиальной <...> невозможности прислушаться друг к другу»\*\*\*. Действительно, позиции героев Бродского как будто полифоничны, но их персоналистичность своеобразна. Неслучайно замечание Я. Гордина: «Диалогичность Бродского не идентична открытой М. Бахтиным полифоничности Достоевского»\*\*\*\*. И это справедливо, как будет показано далее.

Парад героев Бродского организован шествием персонажей-архетипов, неких культурных универсалий-ментефактов, с закрепленными за ними особыми кодами и узнаваемыми моделями мышления и поведения. Как известно, К. Юнг выдвинул гипотезу, что коллективное бессознательное состоит из константных «первичных моделей», неких «психических образов» — архетипов, которые закрепляются в сознании человечества и диктуют как устойчивую стратегию их (архетипов) восприятия, так и опре-

---

ский играет смыслами, тезу подменяет антитезой, логику смешивает с алогизмом.

\* Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского: Дис. ... докт. филол. наук. 10.01.01 — русская литература. Иркутск, 2002. С. 348.

\*\* Видимо, ошибочно датированном ею 1967-м годом (с. 348).

\*\*\* Плеханова И. И. Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского. С. 348.

\*\*\*\* Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 204.

деленную реакцию на события, с ними связанные\*. Именно на архетипичность человеческого сознания (шире — юнговского «коллективного бессознательного») и ориентируется Бродский, выстраивая шествие идей-абстракций поэмы, по сути — интертекстуальных философов.

Так, представление героев-теней начинается в поэме с Арлекина и Коломбины. Можно предположить, что акцент на этих героях (именно с них начинается представление героев и им же предоставляется первое слово-зонг) необходим Бродскому, чтобы актуализировать «балаганный» (отчасти) характер раздумий или, как уже было сказано ранее, травестировать, замаскировать серьезность «вечной» проблемы «жизнь-театр», признать ее «банальность». В этом же контексте — но на ином уровне — оказывается и стремление актуализировать атмосферу мистического Серебряного века с Арлекином, Коломбиной и Пьеро А. Блока и А. Ахматовой, с розенкрейцеровской мистикой «Балаганчика»\*\* и трагической театральностью ностальгической «Поэмы без героя».

Между тем Арлекин Бродского не таков, как типаж комедии *dell'arte* или одноименные персонажи Блока и Ахматовой. Из знаменитого «любовного треугольника» изгнан Пьеро, и его функцию (черты типа-характера) вбирает в себя Арлекин Бродского. Если традиционно Арлекин — шут и шутник, весельчак и балагур, лентяй и пустослов, то у Бродского Арлекин и трудяга («По всякой земле / Балаганчик везу...», с. 83), и романтик («...одна любовь ему нужна», с. 84), и «мудрец», который «плачет по ночам» о том, что «нам скоро всем придет конец» (с. 84).

В первых же романсах-монологах Арлекина и Коломбины (весьма лаконичных) появляется устойчивый мотив смерти:

За веком век, за веком век  
ложится в землю любой человек,  
несчастлив и счастлив,  
зол и влюблен,  
лежит под землей не один миллион (с. 83) —

произносит (выплакивает) Арлекин.

И ему вторит Коломбина:

...мы едем, едем по земле,  
покуда не умрем (с. 85).

\* К. Г. Юнг «Психология бессознательных процессов» («Die Psychologie der unbewußten Prozesse») (1917).

\*\* И стихотворений «Балаган», «Балаганчик», «Свет в окошке шатался» Блока.

Веселое балаганное представление dell'arte сменяется печальными зонгами героев-масок, рассуждающих о долге, полном препятствий шествии человека по жизни. Размышления героев отталкиваются от образа Петрограда («вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь», с. 85), города-локации, который «уводит в свою мглу» (с. 85) уставших от жизни персонажей (тоски «нет конца», с. 85). Дуэт голосов Арлекина и Коломбины, подобно «трагическому тенору эпохи» Блоку и «трагической плакальщице» Ахматовой, задает сквозную тональность повторов и повторений (напр., городского пейзажа или мотивов смерти, усталости, тоски) и, как следствие, вводит в монологи ритм джаза, оттеняя повествование звуками (мелодией) непрекращающегося (возвращающегося) дождя.

Без перехода и связки, лишь согласно арифметической последовательности чисел («1. 2. 3. <...> 6.»), вслед за голосами площадного балаганчика в поэме Бродского, по регламенту Харона, звучит романс Поэта.

Архетип «поэт» в «коллективном бессознательном» программирует (доминирующее) представление о герое-стихотворце, посвящающем вирши преимущественно теме любви и нередко грустящем об ушедших днях былого счастья, всецело отдающемся не-желаемому, но желанному одиночеству (и нередко — искомой смерти).

Произнесенные Поэтом слова, кажется, свидетельствуют именно об этом:

И жизнь, как смерть, случайна и легка,  
так выбери одно наверняка,  
так выбери, с чем жизнь свою сравнить,  
так выбери, где голову склонить (с. 86).

Между тем, если вслушаться, зонг Поэта представляет собой «вариацию» на тему человеческого («поэтиного») одиночества, которую Бродский опробовал ранее в своей лирике: в сознании оживает стихотворный текст, в котором ситуация «возвращения» и даже стилиевые обороты лирического героя уже были «слышимы».

Речь идет об элегии Бродского «Воротись на родину. Ну что ж...», созданном (чуть ранее) в том же 1961 году и входящем в «Июльское интермеццо»:

Воротись на родину. Ну что ж.  
Гляди вокруг, кому еще ты нужен,  
кому теперь в друзья ты попадешь?  
Воротись, купи себе на ужин



какого-нибудь сладкого вина,  
 смотри в окно и думай понемногу:  
 во всем твоя одна, твоя вина,  
 и хорошо. Спасибо. Слава Богу.  
 Как хорошо, что некого винить,  
 как хорошо, что ты никем не связан,  
 как хорошо, что до смерти любить  
 тебя никто на свете не обязан.  
 Как хорошо, что никогда во тьму  
 ничья рука тебя не провожала,  
 как хорошо на свете одному  
 идти пешком с шумящего вокзала. <...> (с. 71).

Знаменитое «Воротишься на родину...» насквозь интертекстуально. С одной стороны, оно явно пробуждает в памяти романс А. Вертинского «Без женщин» (1940)\*:

Как хорошо без женщины, без фраз,  
 Без горьких слов и сладких поцелуев,  
 Без этих милых слишком честных глаз,  
 Которые вам лгут и вас еще ревнуют!  
 Как хорошо без театральных сцен,  
 Без длинных «благородных» объяснений,  
 Без этих истерических измен,  
 Без этих запоздалых сожалений.  
 И как смешна нелепая игра,  
 Где проигрыш велик, а выигрыш ничтожен,  
 Когда партнеры ваши — шулера,  
 А выход из игры уж невозможен. <...>  
 Как хорошо проснуться одному  
 В своем веселом холостяцком «флете»  
 И знать, что вам не нужно никому  
 «Давать отчеты» — никому на свете! <...>

Интонационный рисунок, пятистопный ямб (5Я), анафорическое «Как хорошо...», синтаксический параллелизм «Без... Без... Без...», центральный мотив одиночества («без женщины», «одному») — весь комплекс поэтических средств заставляет считать романс А. Вертинского ближайшим претекстом Бродского.

Однако композиционная структура элегии Бродского и возникающая в первой строке лексема «родина» («Воротишься на родину...») пробуждает еще одну значимую аллюзию — к стихотворению М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» (1934)\*\*.

\* Вертинский А. Дорогой длиною... Стихи и песни. Рассказы, зарисовки, размышления. Письма. М.: Правда, 2006. С. 363.

\*\* Цветаева М. «Тоска по родине. Давно...» // Цветаева М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Терра, 1997. Т. 2. Стихотворения. Переводы. С. 315.

Тоска по родине! Давно  
Разоблаченная морока!  
Мне совершенно все равно —  
Где совершенно одинокой  
Быть, по каким камням домой  
Брести с кошелкою базарной  
В дом, и не знающий, что — мой,  
Как госпиталь или казарма. <...>

Как помним, в продолжение девяти с половиной строф лирическая героиня Цветаевой упорно и настойчиво отрицает свою любовь к родине:

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,  
И все — равно, и все — едино.

И только в двух последних заключительных строках (полу) признается, не договаривая:

Но если по дороге — куст  
Встает, особенно — рябина...

В стихотворении «Воротись на родину...» Бродский использует стратегию Цветаевой: настаивая многократно «как хорошо...» остаться одному, «как хорошо...» быть «никому не нужным», «как хорошо...», что «никогда во тьму / ничья рука тебя не провожала» (и т. д.), только в последнем катрене элегии лирический герой («вдруг») проговаривается:

Как хорошо, на родину спеша,  
поймать себя в словах неоткровенных  
и вдруг понять, как медленно душа  
заботится о новых переменах (с. 71).

Лирический герой Бродского, как и героиня Цветаевой, почти признается в собственной лжи («словах неоткровенных») и ощущает желание «перемен»: не быть «на свете одному», «до смерти любить» и быть «обязанным» кому-то.

В «Шествии» в «Романсе Поэта» тот же мотив «Как хорошо...» (мотив одиночества), с одной стороны, настойчиво повторяется, с другой — варьируется («Как нравится...»). Герой-Поэт словно бы прибегает к (авто)цитации, одновременно девальвируя и трагедизируя стиховой текст. Если лирический герой «Июльского интермеццо» рефлексировал по поводу жизни, вины, друзей, любви, то у персонажа-Поэта тематика существенно сужена, обмелена, сведена исключительно к любовной теме, о которой «нравится <ему>» «громко плакать днем» и «кричать по телефону» (с. 86).

Лексические маркеры «плакать *днем*», о любви «*кричать*», штамп «*покуда я дышу*» позволяют прочувствовать иронический подтекст, который вкладывает автор в «исповедальный» романс Поэта.

Интертекстуальный фон зонга Поэта — романс А. Вертинского и элегия М. Цветаевой — подчеркивают облегченность лирический исповеди Поэта, усиливают эмоциональный диссонанс, который возникает на пересечении претекстуальных единиц. «Тень» Александра Вертинского, как известно, выступавшего на сцене в костюме Пьеро, словно бы восполняет недостающее звено балаганного «любовного треугольника» — роль несчастного обманутого любовника делегируется Поэту, горько плачущему «днем» и ночью о своей Коломбине. «Тень» Цветаевой дополняет символический контекст Серебряного века и удерживает «распатанное» иронией повествование в рамках нешутливых авторских раздумий.

Подобно тому, как в блоковском «Балаганчике» самостоятельной роли удостаивается Автор, в поэме Бродского, как уже было сказано, комментирующая функция («Комментарий») возложена на проводника-повествователя. Его «партии» привносят аксиологический ракурс в оценку голосов-рассуждений героев, придают объективирующий акцент «баналу» суждений участников шествия. Он же — герой-повествователь — обеспечивает последовательность сцен-глав и связь между ними на уровне представления нового «соло». Повествователь словно бы выстраивает (режиссирует) драматургию поэмы, выдвигая на авансцену тот или иной персонаж — тип, амплуа, маску. Им определяется последовательность «репертуарных» тез, предлагаемых к осмыслению бессловесному герою, постигающему законы мира, и он же выдвигает контртезы. Так, после исповеди Поэта, кажется, искренней и открытой, повествователь без сантиментов итожит: «Вот наш поэт <...> он говорит неправду...» (с. 86). А чуть далее почти по-шекспировски: «Да, все слова...», вызывая аллюзию к гамлетовскому: «Слова, слова, слова...» («Гамлет», акт II, сцена 2). Дихотомия высказанной (кажется) «истины» выходит на передний план, позволяя «качаться» (джазовый термин) в ту или иную сторону.

Логика и закономерности в последовательности появления героев-архетипов по ходу шествия у Бродского не оговорены. Если первые персонажи — Арлекин и Коломбина, а следом и Поэт-Пьеро — были маркерами-сигналами мира-театра, то появление образа Дон Кихота в пространстве сумеречного Петрограда (Петербурга) отчетливо ничем не мотивируется. Никакая внешняя закономерность не опосредует его «очередность», если не исключать *внутреннюю* логику поэта-автора. Близкие друзья Бродского (и Я. Гордин, и Л. Лосев) не раз отмечали некое «дон-

кихотство» в характере самого поэта — можно предположить, что таковая ипостась *субъективного* мира Бродского и инициировала актуализацию этого архетипа\*.

Рыцарь Печального образа М. де Сервантеса — «вечный» образ, возникающий в пространстве «вечного города» Бродского. Архетипически рыцарь-странник — мудрец и шут, герой и жертва, влюбленный романтик и обреченный идеалист. В его личности культивированы не только принципы кодекса рыцарской чести, но и черты наивности, непрактичности, юродства. Нравственное совершенство и духовные приоритеты личности Дон Кихота не обеспечивают ему связи с миром и людьми, но становятся причиной одиночества и тоски, отторгнутости и отшельничества.

Бродский опирается на «коллективное» культурологическое знание, на узнаваемость Дон Кихота и не дублирует его хрестоматийные черты, но «маленький рассказ» (с. 88) героя пронзает мотивами «безликой беды», «чьей<-то> вины», пророчеством близящейся «великой войны». И главное — опытом, который акцентирован графически: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ — НЕУЯЗВИМО ЗЛО!» (с. 88). Наивный и доверчивый Дон Кихот Сервантеса оказывается обладателем нового знания — о неуязвимости зла и о несчастьях, заполняющих улицы города-вечности («по улице с несчастьями бегу», с. 88).

Как и в предшествующих случаях, значимость жизненных наблюдений Дон Кихота нивелируется: трагический смысл мудрых прозрений травестируется многократным упоминанием бесполезного «копья», с которым персонаж «странствует по-прежнему» (с. 87)\*\*, и образом «медного таза», который, «как ангельский венец» (с. 88), венчает голову бедного рыцаря. Заметим, что наряду с портретной характеристикой деталь-образ «медный таз»\*\*\* — это еще и осколок фразеологического оборота «Накрылось медным тазом», который означает безуспешность дела или некое разочарование (в данном случае — разочарование идеалиста Дон Кихота). Прощальный возглас «я больше не могу» (с. 88) вновь

\* Если не вспомнить и о том, что Ф. Достоевский спроецировал образ Дон Кихота на образ России, чье донкихотство способно восстановить гуманность мира и воскресить человека (см. об этом подробнее: *Айхенвальд Ю. А.* Дон Кихот на русской почве: в 2 ч. М.: Гендальф, Мн.: МЕТ, 1996; *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч.: в 30 т. / Редкол.: В. Г. Базанов, Ф. Я. Прийма, Г. М. Фридлендер и др. Л.: Наука, 1985. Т. 28 (2)).

\*\* Копье упоминается в 6 строфах 10 раз.

\*\*\* Компиляция широкополой шляпы литературного героя романа Сервантеса и сквороды Рассеянного с улицы Бассейной («Вместо шляпы на ходу он надел сквороду...») С. Маршак.

вбирает в себя дихотомию трагизма и «банала». Привычный, но семантически сущностный оборот «в последний раз» (с. 88) становится знаком прощального кивка участника шествия и его навечного исчезновения во мраке петербургского Аида.

Комментарий повествователя по поводу страданий Дон Кихота носит обобщающий характер — «Да, все мы таковы» (с. 88) и дополняется (вновь) фразеологическим/паремическим — «легко теперь остаться в дураках» (с. 88). С образом Дон Кихота в поэме Бродского начинает формироваться еще один «банальный» мотив — *все мы дураки*, который вскоре будет трансформирован в мотив «все мы...» сумасшедшие, безумные, «идиоты» («...ваш разум будет заходить за разум, / что в общем для меня одно и то же», с. 90)\*. Причем комментарий повествователя пронзает время и все отчетливее пропитывается чертами современности, современного «банала»\*\*, берущего истоки в вечности, в прошлом, но продолжающего свое шествие «по грязным улицам» и сегодня («Вот так всегда — здесь время вдаль идет...», с. 90). Петербург-Петроград становится тем мистическим пространством, которое в рамках хронотопа поэмы актуализирует *для героя* представления о «вечных» и неизменных законах мира и человеческого бытия.

Балаганный мотив, заданный образами Арлекина и Коломбины, постепенно совмещается у Бродского с мотивом «маскарада» (с. 90), в котором сложно за маской различить лицо, за ложью истину (или наоборот). Потому монолог Лжеца облекается Бродским в форму баллады, лироэпического жанра с трагическим финалом (в «балладу без счастливого конца», с. 90). Лжец — парадоксальным образом — подводит *героя* к разговору об искренности и истине. Архетипические маркеры вруна и обманщика отступают на второй план и интерферируют с чертами (С)овести:

Какую маску надевает совесть  
на старый лик, в каком она наряде  
появится сегодня в маскараде... (с. 90).

Традиционно облегченный в площадном театре образ Лжеца у Бродского обретает черты умудренного жизненными наблюдениями философа, который, как и другие персонажи-тени, обращен прежде всего к мысли о конечности жизни, в итоге — о желанности смерти:

Лови, лови. Лови меня на слове,  
Что в улице средь солнца и метели,

\* Будущий «городской сумасшедший» поэзии Бродского.

\*\* Напр., о «храбром жулье» и «апоплексических вождах» (с. 89).

Что во сто крат лежащий в луже крови  
Счастливее лежащего в постели (с. 91).

Смерть — как избавление от хаоса жизни («счастливее»), уход — лучше болезни, в контексте поэмы — в том числе лучше болезни душевной (сумасшествие), болезни совести (обмана).

«Лживый» персонаж Бродского осознает эвристический характер высказанной «банальности», но выводит ее на уровень закона вселенской жизни:

Слова Лжеца — вы скажете. Ну что же.  
Я щеголяю выдумкой и ложью,  
лжецу всегда несчастья дороже:  
они на правду более похожи.

Нарратор Бродского словно бы приглашает героя согласиться с *алогизмом логики*, что «ложь и правда, кажется, одно» (с. 93), однако он, мудрый Харон («Вперед, моя громоздкая ладья...», с. 97), напоминает, что «цель и хлеб» (парафраз «хлеба и зрелищ») состоят в том, чтобы «к своим ногам вымеривать их цепь, к своей судьбе...» (с. 93). Вековой (или тысячелетний) опыт людей-теней, многих поколений ушедших являет собой убедительные примеры, но, в представлении Бродского, не может обеспечить герою возможность постичь законы жизни, тот нуждается в собственном опыте и собственном его осмыслении.

Ночное шествие «во мраке» (с. 90) от арии к арии, от соло к соло аккумулирует трагические мотивы, нагнетая и подчеркивая символистский ракурс миропонимания, исполненного философии *краткой жизни* как пути к *вечной смерти*. И дело не в том, чтобы понять, кто из философов — С. Кьеркегор или Л. Шестов — оказывал большее влияние на Бродского в тот период, важнее иное — трагизм мировосприятия, присущий самому двадцатидвухлетнему Бродскому, получивший отражение в многолюдном шествии героев-теней его поэмы.

Подобно джазовому «шествию»\*, автор / повествователь сознательно и последовательно выстраивает сюжет поэмы из пения отдельных голосов, то соприкасающихся, то расходящихся:

<...> попробуем сберечь  
всех персонажей сбивчивую речь,  
что легче, чем сулить и обещать,  
чем автора с героями смешать,  
чем, вздрагивая, хмыкая, сопя,  
в других искать и находить себя (с. 94–95).

---

\* Или бахтинской полифонии.

При этом, заметим, Бродский почти декларативно отказывается от принципов психологического письма, вживания в образ персонажей произведения, присоединения к психологическому миру кого-то, от эмпатического сближения, но манифестирует равенство всех голосов, которые в своей множественности могут предоставить / предложить *выбор* герою («А что бы ты здесь выбрал для себя...», с. 114).

И один из них таков:

Как странно обнаружить на часах  
всю жизнь свою с разжатыми руками  
и вот понять: она — как забыть,  
что, не прожив ее четвертой части,  
нежданно оказался ты во власти  
и вовсе отказаться от нее (с. 94).

Вариантом жизни-смерти у Бродского оказывается выбор смерти-смерти, самоубийства, которое предлагает участвующий в шествии Усталый Человек, без акцентуации озвучивая в «городской элегии» выбор «отказаться от жизни». И уже следующий зонг — «Романс Скрипача» — содержит не только упоминание пистолета (с. 95), но и в комментарии Харона обретает трагическую завершенность: «Скрипач висел в петле» (с. 97). Наряду с пистолетом и петлей в тексте главы мелькает образ «ОКНА» (с. 96), выделенного графического, как можно понять, из которого юный герой готов шагнуть в смерть («искус у окна <не> преодолев», с. 97). В тексте начинает контурироваться мотив сознательного выбора самоубийства, позволяющий ощутить остро драматичное состояние безмолвного героя, простившегося с любовью и готового в выборе между жизнью-смертью и жизнью-жизнью («смерть — это жизнь, а жизнь — это жизнь», с. 84) предпочесть смерть.

Выбор «вариаций» жизни и смерти, как демонстрирует повествователь-комментатор, обширен, но и узок одновременно: победа неизменно остается за смертью. Каковыми бы ни были варианты выбора — итог один, будь то жизнь-война Короля («война, война»\*, с. 98), или нравственные заповеди Честяги, осмеянные Хором (с. 108–110), или бегство из России «несчастливого российского князька» Мышкина (с. 106).

Как в джазовой композиции («...за сценой нарастает джаз», с. 95), каждый персонаж шествия привносит собственной импровизацией новый акцент в вариации «жизни-смерти», предлагает свой поворот, виток, зигзаг темы: мотив случайности жизни (Поэт: «жизнь <...> случайна», с. 86), мотив вины (Король: «чья вина»,

---

\* Войны времен Рюрика («скандинавские») и войны современные («атомные грибы»).

«кто виноват», с. 99), мотив одинаковости конца (Вор: «один конец», с. 102), мотив творческой силы несчастья (Честныга: «себя и жизнь свою твори / всей силою несчастья своего», с. 111), мотив безумия-спасения (Гамлет: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне», с. 131), мотив самоубийства (Скрипач, с. 95–97) и т. д.

Но каковыми бы ни были частности, общая тенденция сохраняется:

Звонки, гудки, свистки, дела,  
в конце концов — погост,  
и смерть пришла, и жизнь прошла  
как будто псу под хвост (с. 102).

Аллитерированная звукопись «пришла / прошла» в своей графической близости акцентирует «антитетичное тождество» жизни и смерти, подсказывая дихотомию окружающего нетварного мира.

В монологе героя-Плача проступает интертекстуальная аллюзия к Э. Хемингуэю, к его (и Джона Донна) образу колокола, который «звонит по тебе». Джазовый «судорожный дождь» (с. 112), затихающий, возобновляющийся, возвращающийся и отступающий, но не прекращающийся в продолжение всей поэмы, начинает осознаваться повествователем как «плач по самому себе», по всем.

Это плач по каждому из нас  
<...>  
Это крик по собственной судьбе,  
это плач и слезы по себе,  
это плач, рыдание без слов,  
погребальный гром колоколов.

Бесконечный петербургский дождь у Бродского — это слезы, это плач, это «общий крик за упокой» (с. 113), который выплакивает город и его шествующие ночные обитатели-тени. Плачущий дождливый Петербург становится своеобразным порталом вечности: метонимическим заместителем древнегреческого Аида, «Пещеры» Платона, «Ада» Данте:

Здесь <...> рядом вечность бьет,  
и льется дождь, и шествие идет (с. 115),

— а голос мрачного ночного Хора-шествия трансформируется в синекдоху «похоронного хора» (с. 113), сопровождаемого аккомпанементом саксофона и ударных (с. 113). Прошлое и настоящее, история и бесконечность смыкаются, интерферируют: в тексте Бродского появляется визуализированная метафора минуты-вечности, когда стрелки на циферблате, фиксирующие четверть часа, могут быть указанием на «вечность без пятнадцать минут» (с. 115).



Петербургская мистерия Бродского обретает очертания классической античной трагедии и — аллюзийно — библейского Апокалипсиса, эксплицированного звуками галопа коня «всадника Апокалипсиса»\* и ожидания судного Дня (с. 117), Страшного Суда (с. 118).

Джазовое кружение и сюжетно повторяющиеся круги-темы закрепляются (стабилизируются) к финалу поэмы-мистерии кольцевой композицией, в 40-й главе-сцене возвращаясь к образам Шекспира и Гамлета, возникшим еще на уровне вводной ремарки. Нарратор предоставляет слово Гамлету, и тот на заданный в Прологе вопрос отвечает: «НЕ БЫТЬ» (с. 130, 131).

Однако одновременно с мотивом «НЕ БЫТЬ» возникает и мотив гамлетова безумия: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне» (с. 131). И в результате императив «не быть» оказывается (словно бы) поставленным под сомнение. «Тень Гамлета» как бы отвергает собственный вопрос, отказывается от поиска ответа: «Не быть иль быть! — какой-то звук пустой» (с. 131) — и персонаж отдается на чужую волю: «<...> Здесь все, как захотелось небесам» (с. 131).

Может возникнуть мысль, что герои Бродского, апеллируя к небесам, отдаются на суд Божий. Между тем весь текст поэмы, голоса участников шествия свидетельствуют о другом — Бродский и его всезнающий Харон, как и герои-тени, несмотря на длинное шествие-полилог, не ведают, от чего зависит человеческая жизнь/смерть, чьей волей определяется. Бродский эксплуатирует категорию неопределенных местоимений, чтобы квалифицировать эту неопределенность. Об Арлекине сказано, что он «*что-то* ищет в небесах» (с. 85). Король признается, что «было *что-то* выше нас» (с. 98), причем дважды (в балладе и в романсе): «*что-то* было выше, выше меня» (с. 99). Вор чувствует «*чей-то* взгляд», который «следит, следит за <ним> всегда, всегда» (с. 102)\*\*, и обвиняет кого-то: «*кто-то* жизнь у нас крадет» (с. 102).

Подобно тому, как в «Пилигримах» лирический герой отказывался от «веры в себя да в Бога» (с. 21), так и в близком по времени созданию «Шествии» роль Бога сдвинута на background. Заключительное слово (иронико-символично) предоставлено нарратором Чорту\*\*\*, который вполне (не) определено заключает:

<...> кроме страха перед дьяволом и Богом,  
существует *что-то выше человека* (с. 132; курсив наш. — О. Б.).

\* И усиленного звуками дождя.

\*\* И хотя Вор это *нечто* определяет иронично как «ВСЕВЫШНЕГО СЫЩИКА» (с. 102), но важно, что не называет его Всевышним.

\*\*\* В знаменитой пушкинской графике: чорт — как бы с указанием на его литературное происхождение.

Некоторые исследователи это «что-то» определяют как творчество. Так, И. В. Романова пишет: «Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы»\*. Образ Рождества, завершающий поэму, по мысли исследовательницы, воплощает «сам акт творчества и внутреннее возрождение героя»\*\*. Подобное решение можно принять к сведению, однако, на наш взгляд, у Бродского «сам акт творчества» менее значим, чем *время*, течение времени, которое дало возможность его «полугерою» к концу повествования слиться в миропонимании (и даже отчасти в сущности) с Хароном-проводником и признать:

Давно пора благодарить судьбу  
за зрелища, даруемые нам  
не по часам, а иногда по дням,  
а иногда — как мне — на месяца (с. 133).

Герой Бродского словно метафоризирует фразеологему «Время лечит» и соглашается с Соломоновой истиной: «Все проходит, и это пройдет...» — финальная фраза мистерии звучит как «Шествие прошло» (с. 133). В будущем шествие осенних идей-теней заменит «новая толпа» (с. 132), рождественское шествие, которое (в данном случае) коннотировано не столько идеей возрождения, сколько временности, текучести, проходящности. Смены времен — как смены сезонов. И семантическими знаками этой перемены становятся пишущая машинка, которая сменила перо повествователя, и имя города Ленинград, которое вернуло к настоящему исторические Петербург и Петроград. Смена перспективы организована обновленной детализацией пространства. Исторический план приблизился к современному.

Как и Счастливица (которому предоставлено слово одним из последних), *героя* поэмы удивляет «продолжение жизни» (с. 118), и он приходит к пониманию:

Какое удивительное счастье  
Узнать, что ты над прожитым не властен (с. 119).

Своеобразный фатализм, отстраненность от суеты, «нежданно посещает» (с. 119) героя Бродского и порождает «ровное дыхание стиха» (с. 119). Абсолютно прав Я. Гордин, когда указывает на «пушкинский текст» в «совершенно неподходящем, казалось бы, контексте»\*\*\*.

---

\* Романова И. В. «Я попытаюсь вас увлечь игрой...»: взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие». С. 105.

\*\* Там же.

\*\*\* Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. С. 229–230.

Люблю тебя, рассветная пора,  
и облаков стремительную рваность  
над непокорной влажной головой,  
и молчаливость окон над Невой,  
где все вода вдоль набережных мчится  
и вновь не происходит ничего,  
и далеко, мне кажется, вершится  
мой Страшный суд, суд сердца моего.

Пушкинский интертекст (пушкинская тональность) привносит *ровность в рваность*, становится свидетельством смирения боли и страстей, затихания тоски и избавления от безумия. Рассветная пора отделяет «чувством новизны» героя «Шествия» от «вчерашнего дня» (с. 119) и дарует понимание, что «когда над прожитым поплачешь всласть», то обретаешь власть над прошедшим («над временем захватывая власть», с. 120). С наступлением мистического утра жизнь продолжает «шуметь», и у героя Бродского выкристаллизовывается знание о том, что счет времени идет «не по часам», но «по чувствам» (с. 120). Однако «это описание правды чувств» герой не воспринимает высшим знанием, наоборот — «занятием невысшим» (с. 120). Творчество подчинено времени, время есть то нечто («что-то»), которое властвует над всеми и над всем.

Физическим коррелятом времени в поэме становится образ (мотив) «колокольного звона», который связывает землю и небо, сегодняшнее и бесконечное, краткую жизнь и вечную смерть\*. Рядом с именами Платона, Данте, Шекспира снова (в финале) возникает «тьень» Джона Донна, предупреждающего: «...не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по тебе». Иными словами, «рождественского» оптимизма, как считает И. В. Романова, у Бродского не возникает: прошедший «инициацию» герой повзрослел, чтобы понять, что завтра (даже в рождественскую пору) не зажжется вечный свет, но начнется вечно новое шествие, возникнет другая «гурьба», вместе с которой снова и снова придется шествовать герою, постигая жизнь и время. И в них — себя.

Так научись минутой дорожить,  
которую дано тебе прожить,  
не успевая все пересмотреть,  
в которой можно даже умереть,  
побольше думай, друг мой, о себе,  
оказываясь в гуще и в гурьбе... (с. 115).

Мистерия шествия героев Бродского заканчивается аспектацией бесконечности шествия, осознанием продолжения «после

---

\* Мотив колокольного звона формирует еще одно композиционное кольцо (одно из многих), охватывая поэму-мистирию с первых глав и до последней.

конца», видением и видением вереницы нескончаемых теней движущейся процессии.

Таким образом, завершая размышления над поэмой-мистерией «Шествие», можно заключить, что одна из ранних поэм Бродского включала в себя уже многие из тех важных поэтических откровений-открытий, которые демонстрировало его позднее творчество.

Прежде всего, поэма «Шествие» была проективно связана с ранним стихотворением «Пилигримы», где роль лирических персоналий была доверена поэтом абстракциям-аллегориям: чувствам, мыслям, мечтам. Вслед за «Пилигримами» героями «Шествия» становятся персонифицированные «представления о мире» (с. 79) — преимущественно литературные персонажи-архетипы, наделенные «коллективным бессознательным» некими закрепленными за ними чертами и качествами, идеями и кодами. Длинный ряд из героев-теней — Арлекин, Колумбина, Поэт, Дон Кихот, Лжец, Усталый Человек, Скрипач, Король, Вор, князь Мышкин, Честняга, Плач, Торговец, Счастливец, Любовники, Крысолов, Гамлет, Чорт — представляет собой череду вариантов и вариаций жизненных представлений, главным образом связанных с шекспировским вопросом «Быть или не быть?», в очень упрощенном виде — жить или умереть. Именно смерть (мотив смерти) становится у Бродского средством / способом наиболее интенсивного переживания жизни и постижения бытийного смысла. Личностный план переживания драматической ситуации переводится поэтом в план метафизический, вселенский.

Вербализованный текст поэмы Бродского опосредован законами акустического (музыкального) восприятия и стилистически выстроен по модели джазовых вариаций, эксплуатирующих поэтику повтора, нагнетания, возвращения. Оттого мотив смерти и его промежуточных контекстуальных синонимов (сон, бред, тоска, самоубийство, обман и др.) формируют «координатную сетку», в которой аккумулярованы те главные концепты, которые позволяют «безмолвному» герою Бродского пройти обряд «инициации», взросления, тем самым обретя язык, право голоса и доходчивость слова.

Главный герой повествования Бродского, молчаливый и бессловесный, лишен портретных черт и визуализированного облика, но его присутствие специально оговаривается повествователем-Хароном, который и проводит смущенного героя по «адищу» города, темного, мрачного, дождливого Петербурга-Петрограда. Именно «вечный город» Петербург становится условием (= возможностью) сближения не только с историей, но и с вечностью, с бесконечностью, с беспределностью.

PS. Примечательно, что после отъезда из России, в эмиграции, «незримым» и «безымянным» героем поэта — наряду с лириче-

ским персонажем — станет и город Бродского, его родной Петербург-Петроград-Ленинград, который в американский период творчества обретет облик-статус «затекстового».

Кольцевая (спиралевидная) композиция поэмы, отчасти запрограммированная канонами джаза, позволяет лирического героя провести через все круги Дантева «Ада» и в финале поэмы приблизить к «Чистилищу», дав герою способность повзрослеть, оказаться в числе «посвященных». Прозрение героя не достигает «Рая», но дарует ему «ровное дыхание стиха» (с. 119), вбирающее в себя представление о непрекращающемся жизненном шествии-движении к недостижимой мировой гармонии.

Интертекстуальный контекст мировой литературы — древнегреческая трагедия (прежде всего «Энеида» Вергилия), «Диалоги» Платона, «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира (в первую очередь «Гамлет»), духовная поэзия Джона Донна, лироэпос Серебряного века (А. Блок, А. Ахматова) — позволяет охватить масштаб грандиозного мистического путешествия, которое совершают герои Бродского в поисках истины — о жизни и смерти, о мире и о себе. Фоновые интертекстуальные аллюзии порождают «второй план» поэмы-мистерии, позволяя за (внешним) любовным разочарованием лирического героя разглядеть абрис глубокой философской модели мироздания и метафизики его постижения, складывавшихся в 1960-е годы в поэтическом сознании Бродского.

Вслед за Д. Ахапкиным можно повторить, что в тот период Бродский делал «первый шаг к регулярному приему сопоставления <...> голосов русской и мировой поэзии»\*. И на этом пути интертекст позволял поэту срастить различные историко-временные пласты и умножить локально-пространственные планы, он становился мощным культурным background-ом, который уже одну из ранних поэм Бродского выводил на высочайший уровень философского осмысления жизни, получившего отражение в лироэпосе поэта.

«Величие замысла»\*\* Бродского сказалось в «Шествии» прежде всего в том, что пратекстом поэту послужили высочайшие образцы общемировой культуры.



\* Ахапкин Д. Н. Бродский и Ахматова. В глухонемой вселенной. С. 129.

\*\* И. Бродский: «Главное — это величие замысла» (1964).