

О.С. Горелов

СПОСОБЫ «ОТТАЛКИВАНИЯ» ОТ ПЕТЕРБУРГСКОГО ТЕКСТА В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО

И. Бродский в первом периоде своего творчества «отталкивается» (основывается) от Петербургского текста русской литературы, тем самым осваивая одну из ключевых категорий своей поэтической системы – Язык. Однако чем влиятельнее становится в его стихах тема Времени (позднее «времени в чистом виде»), тем заметнее и «отталкивание» (уже в прямом смысле слова), отрицание Петербургского текста. Неслучайно в этот момент особенно существенно влияние англоязычной поэтической традиции на творчество Бродского. В частности, стоит отметить интерес поэта к «метафизической школе» XVII века (особенно Д. Донн).

Культура и эпоха XVII века во многом являются одним из оснований самих способов отстранения Бродского от Петербургского текста в пределах категории Время: *абстрагирование*, *овеществление* и *оптическая рефлексия*. Можно сказать, что в творчестве поэта эти способы равноправны, поэтому выстроить какую-то иерархию сложно.

Как известно, литературу XVII века определяли два ведущих направления: классицизм и барокко. Во многом они были противопоставлены друг другу, однако и классицизм, и барокко имели не только общие черты, но и общий исток: оба направления представляют собой реакцию на гуманизм эпохи Возрождения; оба нацелены на гармонизацию мира, при этом признавая его дисгармонию; оба направления отличают монументальность, высокий нравственный пафос и т.д.

С классицизмом Бродского роднит нормативность (отличающаяся лишь спецификой XX века), строгость формы и рационализация/теоретизация. Кроме того, косвенно этим можно объяснить и «антоло-

гичность» его поэзии. В качестве «близкой звезды» «зараженности» «нормальным классицизмом»¹ можно назвать поэзию акмеизма начала XX века, через которую преломилось влияние на поэта литературы античности и классицизма. По этой же линии Бродский наследовал и «петербургскую» традицию.

В «осушении» формы (большая часть стихов Бродского написана пятистопным ямбом и верлибром) сыграло существенную роль сама специфика темы Времени (ср. образ маятника). Размеры стихов для поэта выступали в качестве «духовных величин», а сам язык – «хранилищем времени»². Если личное время вмещал в себя Петербург, то «время в чистом виде» подчиняется и «боготворит» Язык/поэзию.

Поэтика барокко XVII века включала в себя очень важное сочетание иррационального и чувственного, именно барочная, «метафизическая» поэзия заключала в себе код «приятия неприемлемого мира» (Я. Гордин) через утверждение рациональности в иррациональном мире. По Бродскому, это слияние с «временем в чистом виде»: «человек есть конец самого себя / и вдается во Время» («Колыбельная Трескового Мыса», 1975).

Кроме того, «английская поэзия получила прозвание метафизической за способность с необычайной легкостью *сопрягать интимное со вселенским* [курсив мой. – О.Г.], строить любовную элегию на метафорах, почерпнутых из геометрии и астрономии»³. Вот только самые известные примеры геометрических и вообще «теоретизированных» метафор в любовной и не только поэзии Бродского: «Два часа в резервуаре» (1965), «Остановка в пустыне» (1966), «Пенье без музыки» (1970), «Натюрморт» (1971), «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» (1974), «Часть речи»

¹ Бродский И.А. Одной поэтессе // Бродский И.А. Стихотворения и поэмы (основное собрание) // http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt. Далее в тексте работы ссылки даются на это издание.

² Бродский И.А. Сын цивилизации, Поклониться тени // Бродский И.А. Проза и эссе (основное собрание) // http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt

³ Шайтанов И.О. Без Бродского // Арион. Журнал поэзии. 1996. № 1. С. 17.

(1975-1976), «Развивая Платона» (1976), «Полдень в комнате» (1978), «К Урании» (1981) и т.д.

Классицизм и барокко зрелого творчества Бродского обосновывают интерес поэта к оппозиции «конкретное – абстрактное». Собственно поэтическая реализация оппозиции «конкретное – абстрактное» осуществляется с помощью *овеществления/абстрагирования*. Этот механизм полностью обусловлен Временем и показывает, как изменилась трактовка темы Города в творчестве Бродского примерно 1964-1975 годов. Важно также отметить, что эти оппозиции (как и другие в творчестве поэта) являются одновременно антиномиями, то есть главенство одной из них не может быть объективно, оно может быть результатом частного выбора поэта, поэтому в разные периоды творчества этот «маятник» находится в движении.

Главной абстракции – «времени в чистом виде», противостоит главная вещь – Язык, поэзия, впрочем, иногда в этой роли используется и Город («...улица вдалеке сужается в букву “У”», «Всегда остается возможность выйти из дому на...», 1975). Первоначально воспринимаемый слухом язык-речь под влиянием Времени уже в зрелом и в более позднем творчестве Бродского чаще воспринимается самым объективным способом – зрением («это только для звука пространство всегда помеха: / глаз не посетует на недостаток эха», «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...», 1975; «чернеть на белом, / покуда белое есть, и после», «Эклога 4-я (зимняя)», 1980). Такое предметное, структурное восприятие поэзии, которая упорядочивает мир, языка, который борется с пустотой, отчасти напоминает античное представление о мире, космосе. Так, комментируя строку «чем доверчивей мавр, тем чернее от слов бумага» из стихотворения «Венецианские строфы», Ю.М. и М.Ю. Лотман отмечали: «Доверчивость Отелло, приводящая к смерти, компенсируется чернотой “от слов” бумаги. Текст позволяет сконструировать взгляд со стороны – “шаг в сторону от собственного тела”, “вид издали на жизнь”. В мире Бродского, кроме вещи и

пустоты, есть еще одна сущность. Это буквы, и буквы не как абстрактные единицы графической структуры языка, а буквы-вещи, реальные типографские литеры и шрифты, закорючки на бумаге. Реальность буквы двойка: с одной стороны, она чувственно воспринимаемый объект. Для человека, находящегося вне данного языка, она лишена значения, но имеет очертания (а если думать о типографской литере, то и вес). С другой – она лишь знак, медиатор мысли, но медиатор, *оставляющий на мысли свою печать* [курсив мой. – О.Г.]. В этом смысле Бродский говорит о “клинописи мысли” (“Шорох акаций”). Поэтому графика создает мир, открытый в двух направлениях – в сторону предельного вещизма и предельной чистой структурности»⁴.

Своеобразную антологию вещи и ее преимуществ над людьми представляет собой стихотворение Бродского «Натюрморт» (1971), герой которого говорит «о вещах, а не о / людях», поскольку люди смертны, а «вещи приятней. В них / нет ни зла, ни добра / внешне. А если вник / в них и внутри нутра».

Однако главная «вещь» – Язык – все-таки в какой-то мере оправдывает человека и возвышает его над вещью, ведь язык обладает голосом и смыслом, чего нет у обыкновенной вещи. Впрочем, внутреннее родство Языка и вещи обеспечивает последней возможность перехода в разряд Языка. Об этом заявлено уже в поэме «Горбунов и Горчаков» (1968): «Вещь, имя получившая, тотчас / становится немедля частью речи».

Тем не менее Бродский-поэт (как «вещь культуры») наследует еще и принципы Мандельштама: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя...»⁵. И это прекрасно выражено в

⁴ Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уралия») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996 // <http://lib.ru/CINEMA/kinowed/lotman.txt>

⁵ Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Об искусстве. М., 1995 // <http://www.synnegoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/mandelshtam/utroakmeizma.html>

песне трески (обитательницы воды-времени) из стихотворения «Колыбельная Трескового Мыса»: «Время больше пространства. Пространство – вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь – форма времени». То есть Время генерирует мысль о вещи (Язык), а вещь – это пространство (Город); все ключевые категории художественной концепции Бродского находят многоуровневые связи между собой.

Таким образом, чтобы приобрести собственную метафизику, Бродскому необходимо отталкиваться от физики (в том числе и от чувственно воспринимаемого Петербурга/пространства). В результате центр поэтической системы Бродского усиливается вокруг таких оппозиций, как «язык – время», «вещь – идея», «материя – чистая форма». Лотман в работе «Между вещью и пустотой» пишет: «Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи – это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве. Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение»⁶. Далее исследователь приводит очень показательную цитату из «Римских элегий» (1981): «Чем незримей вещь, тем верней, / что она когда-то существовала / на земле, и тем больше она – везде». По сути это может считаться формулой имплицитного присутствия Города в зрелом и позднем творчестве Бродского: «Отсутствие не влияет на присутствие» («МСМХСIV», 1994). Если сравнивать эту манеру минус-приема с фотографией, то можно отметить, что Бродский часто осуществляет *расфокус* – кадр с «неудачной» композицией, в центре которого отсутствует главный предмет. И здесь необходимо сказать несколько слов о значении художественной оптики (*оптической рефлексии*) в поэзии Брод-

⁶ Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уралия») // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996 // <http://lib.ru/CINEMA/kinowed/lotman.txt>

ского, поскольку она является еще одним способом усиления категории «Время» в зрелом и позднем творчестве.

Мотив зрения (и восприятия в целом) является связующим звеном между «барочностью» и «неоклассицистичностью» поэтики Бродского. Пять внешних чувств человека были популярной темой в литературе и искусстве XVII века, и это было вызвано во многом развитием научной мысли (так и у Бродского абстрагирование, стремление «атомизировать» мир повлекло за собой изменения в восприятии мира).

В немецкой же литературе в XVII веке возникает жанр «созерцания». Для него характерны:

1) использование некой эмблемы, связанной с обозначением жанра «*betrachtungen*» (см., например, использование образа куста как эмблемы поэмы «Исаак и Авраам»);

2) элементы молитвы, хотя для «созерцаний» XX века характерна и явная десакрализация жанра (см. «Большая элегия Джону Донну», «Разговор с небожителем», «рождественские» стихи);

3) использование философского понятия или абстрактной мысли как центрального смысло- и текстообразующего начала, которое во многом и определяет медитативность текста. К примеру, у поздних представителей барокко (К. Вейзе, К. Вернике) в заголовках часто использовалось понятие «*Gedanken*» (думы, мысли) (ср. у Бродского «Бабочка», «Любовь», «Натюрморт», «Освоение космоса», «Остановка в пустыне», «Подсвечник», «Сретенье», «Назидание», «Муха» и т.д.);

4) и, наконец, обширное использование сонетной и эпиграмматической форм (см. большое количество сонетов Бродского, стихов «на случай», различных посвящений и т.д.).

Проблема художественного зрения и, шире, восприятия Бродского важна постольку, поскольку поэт начинает бороться с воспитанным русской/«петербургской» традицией активным чувственным восприятием, ко-

торое причиняет боль и искажает ровный, взвешенный голос («Остается, затылок от взгляда прикрыв руками, / бормотать на ходу “умерла, умерла”, покуда / города рвут сырую сетчатку из грубой ткани, / дребезжа, как сдаваемая посуда», «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...»), 1985). Для этого Бродский изменяет само восприятие. Это в свою очередь решается двумя способами.

Во-первых, расставляются другие акценты: не на физические «вещи», а на метафизические «мысли о вещах»; таким образом, чувственное восприятие становится метафизическим, барочным зрением, или, говоря по-петербургски, *сверхвидением*. Этот способ свойственен в основном в переходный этап творчества поэта. В качестве примера можно назвать поэму «Зофья», где в комнате героя прорастают деревья («венчала их блестящая игла»), преграда между комнатой и мрачным городом (а образ иглы указывает на связь между Языком и Городом) исчезает, и все это отражается в зеркале. Город врывается своей стихией и природой в частное пространство героя и соединяется с Временем, царившем в комнате. Не случайно город назван Петроградом: «Предчувствуешь все это в снегопад / в подъезде, петроградский телепат, / и чувства распростерты смешны». В конце поэмы становится ясен источник и причина этого сверхвидения/телепатии: «Признание, награда и венец, / способность предугадывать конец, / достоинство, дарующее власть, / способность, возвышающая страсть, / способность возвышаться невпопад, / как маятник – прекрасный телепат».

Во-вторых, рационализируется процесс восприятия, расписывается, «атомизируется» сам его механизм, ищутся обоснования разума. Это приводит к нормативности, сдержанности и натурализму (также свойственному Петербургскому тексту) неоклассицизма. Поэтому усиливается влияние фотографии и кино, которым свойственен особый натурализм изображения с универсальной точкой зрения – «за кадром». И все, что в кадре, резко те-

ряет в своей физике, становясь только тем, что видит глаз поэта⁷. С другой стороны, именно положение поэта «за кадром» превращает действия «в кадре» в игру отстранения, в холод. По крайней мере, это дает возможность говорить о том, что жизнь за кадром, реальная жизнь (в Городе между страстями и мифами Языка/литературы и холодом и рациональными выкладками Времени/смерти) остается «почвой», питающей творца. Так в очередной раз реализуется стратегия *двойного отталкивания*.

Таким образом происходит *идеация*: пять внешних чувств (зрение, слух и т.д.) переходят в пять внутренних (мышление, память и т.д.) и формируют представление поэта о мире, он самоидентифицируется. И это происходит не только для того, чтобы снизить боль (сделав процесс восприятия абстрактным «самоописанием»), но и ради самой русской поэзии и того нового, что привнес в нее сам Бродский. Очень верную аналогию приводит В. Куллэ в статье «Иосиф Бродский: парадоксы восприятия»: «Умиравший великий врач диктовал ученикам симптомы собственной агонии – ради медицины, составлявшей дело всей его жизни. Бродский – не статуя, но человек – прислушивается к необратимым изменениям, происходящим в душе под разрушающим воздействием века, и честно оставляет их нам. Ради искусства»⁸.

Объективность взгляда/повествования достигается в том числе и увеличением точек зрения. Поэт меняет не только реальные, хотя и игровые маски, но и пытается посмотреть на мир даже с точки зрения *вещи*: «чтоб холерик, сангвиник, флегматик и меланхолик / правила поочередно: на

⁷ В эссе «Место не хуже любого» (1986) Бродский писал: «Лучший способ оградить ваше подсознание от перегрузки – делать снимки: ваша камера, так сказать, – ваш громоотвод». См.: *Бродский И.А. Проза и эссе (основное собрание)* // http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt

⁸ *Куллэ В.А. Иосиф Бродский: парадоксы восприятия (Бродский в критике З. Барселлы)* // *Structure and Tradition in Russian Society* / Eds. J. Andrew, V. Polukhina, R. Reid. Helsinki, 1994. Vol. 14. С. 64-82 // http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/kulle/articles/brodsky3.html Куллэ также вспоминает, как однажды Бродский сказал, что английской литературе присущ «несколько изумленный взгляд на вещи как бы со стороны».

протяженьи трех / месяцев каждый. С точки зрения энциклопедии, / это – немало» («После нас, разумеется, не потоп...», 1994) и «Видимо, шум листвы, суммируя варианты / зависимости от судьбы (обычно – по вечерам), / пользовался каракулями, и, с точки зрения лампы, / этого было достаточно, чтоб раскалить вольфрам» («Воспоминание», 1995); *насекомого*: «С точки зрения комара, / человек не умира» («Ты не скажешь комару...», 1993); *птицы*: «...я сменил империю. Этот шаг / продиктован был тем, что несло горелым / с четырех сторон – хоть живот крести; / с точки зрения ворон, с пяти» («Колыбельная Трескового Мыса», 1975); *пространства*: «Но с точки зрения ландшафта, движение необходимо» («Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...», 1987) *высоты*: «Но не напрасно вопрошаешь ты, / что выше человека, ниже Бога, / хотя бы с точки зрения высоты» («Феликс», 1965); *океана*: «Или – ее конец. / Особенно с точки зрения черного океана» («Робинзонада», 1994); *воздуха*: «Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых лишь / в телескоп! <...> / Ты, кто горлу велишь / избегать причитанья / превышения “ля” / и советуешь сдержанность! Муза, прими / эту арию следствия, петую в ухо причине, / <...> / и взгляни на нее и ее до-ре-ми / там, в разреженном чине, / у себя наверху / с точки зрения воздуха» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1974) и «С точки зрения воздуха, край земли / всюду» («С точки зрения воздуха, край земли...», 1975); *звезды*: «Звезда, пламенея в ночи, / смотрела, как трех караванов дороги / сходились в пещеру Христа, как лучи» («Рождество 1963 года», 1963-1964); *времени суток*: «День кончился. И с точки зрения дня / все было вправду кончено» («День кончился, как если бы она...», 1966); даже собственно *времени*: «С точки зрения времени, нет “тогда”: / есть только “там”. И “там”, напрягая взор, / память бродит по комнатам в сумерках, точно вор, / шаря в шкафах, роняя на пол роман, / запуская руку к себе в карман» («Келломайки», 1982) и вообще с *любой точки зрения*: «Она надевает чулки, и наступает осень; / <...> / С любой / точки зрения, мень-

ше одним Господним / Летом, особенно – в нем с тобой» («Она надевает чулки, и наступает осень...», 1993).

Если продолжать кинематографическую аналогию, то стоит сказать еще о соотнесенности крупного и общего плана. Положение «за кадром» позволяет Бродскому совершать художественную рефлексю как бы отстраненно, аналитически, то есть постоянно соизмерять масштабы: «от телескопа до булавки» («Осенний вечер в скромном городке...», 1972). Причем Язык «укрупняет» план, усиливая восприятие, а Время делает его более общим: «пишу о том, что холодеет кровь, / что плотность боли площадь мозжечка / переросла. Что память из зрачка / не выколоть. Что боль, заткнувши рот, / на внутренние органы орет» («Aqua vita nuova», 1970); «Время есть холод. Всякое тело, рано / или поздно, становится пищею телескопа: / остывает с годами, удаляется от светила» («Эклога 4-я (зимняя)»). Эксперименты с оптикой, с пространством помогают сделать взгляд более пластичным, а значит, способным преодолевать границы земного (см. сверхвидение): «С недавних пор я вижу и во мраке» («Сонет» («Я снова слышу голос твой тоскливый...», 1962). Не случайно от выбора точки зрения многое (контакт с небом, с Богом) зависит и в «рождественских» стихах: «Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда. / Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака, / на лежащего в яслях ребенка издалека, / из глубины Вселенной, с другого ее конца, / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца» («Рождественская звезда», 1987).

Таким образом, мы можем назвать абстрагирование, овеществление и оптическую рефлексю важнейшими способами отстранения Бродского во Времени. Однако с их помощью поэт осуществляет и стратегию «двойного отталкивания» от Петербургского текста, тем самым давая возможность развиваться своей собственной художественной системе.