

ИЗ ФОНДОВ РОССИЙСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ БИБЛИОТЕКИ

Соколов, Кирилл Сергеевич

1. И. Бродский и Ч. Х. Оден: к проблеме усвоения
английской поэтической традиции

1.1. Российская государственная библиотека

Соколов, Кирилл Сергеевич

И. Бродский и У. Х. Оден: к проблеме
усвоения английской поэтической традиции
[Электронный ресурс]: Дис. ... канд. филол.
наук : 10.01.01 .-М.: РГБ, 2003 (Из фондов
Российской Государственной Библиотеки)

Русская литература

Полный текст:

<http://diss.rsl.ru/diss/03/0931/030931019.pdf>

Текст воспроизводится по экземпляру,
находящемуся в фонде РГБ:

Соколов, Кирилл Сергеевич

И. Бродский и Ч. Х. Оден: к проблеме
усвоения английской поэтической традиции

Владимир 2003

Российская государственная библиотека, 2003
год (электронный текст).

61:04-10/667

ВЛАДИМИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

СОКОЛОВ КИРИЛЛ СЕРГЕЕВИЧ

И. БРОДСКИЙ И У. Х. ОДЕН:
К ПРОБЛЕМЕ УСВОЕНИЯ
АНГЛИЙСКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Специальность 10.01.01 – русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор И. С. Приходько

Владимир – 2003

СОДЕРЖАНИЕ

<u>Введение</u>	3
<u>Глава I.</u> Рецепция «интеллектуальной» поэзии в творчестве Бродского (Донн и Оден) .	
§1. Бродский и Донн: освоение метафизического стиля	23
§2. Бродский и «последние Поэты»: продолжение традиции	36
§3. Автографы У.Х.Одена в личной (ленинградской) библиотеке Иосифа Бродского	52
<u>Глава II.</u> Механизмы культурной самоидентификации в творчестве Иосифа Бродского .	
§1. Бродский и Оден: посмертный поэтический диалог ...	59
§2. Бродский – Оден – Гораций: идея поэтического бессмертия и личного воплощения в поэзию	71
§3. Онтологические координаты устного и письменного слова в творчестве Одена и Бродского	90
§4. Социальная функция искусства. Поэт и общество	111
<u>Заключение</u>	122
<u>Примечания</u>	125
<u>Библиография</u>	136
<u>Приложение</u>	154

ВВЕДЕНИЕ

Творчество Иосифа Бродского по праву воспринимается читателями как одно из ярчайших и уникальнейших явлений русской литературы второй половины двадцатого века. Обстоятельства биографии поэта, его обширная литературная эрудиция позволяют говорить о присутствии в его творчестве элементов разных национальных поэтических традиций: русской, английской, американской, польской. Эта особенность поэтической системы Бродского обуславливает продуктивность сравнительно-исторического и интертекстуального подходов к исследованию его творческого наследия, что в свою очередь позволяет очертить сферу взаимодействия разных поэтических традиций и указать способы «усвоения» их достижений в творчестве поэта.

Несомненно, наиболее изученным аспектом указанной проблемы является связь поэзии Бродского с отечественной литературой: от авторов восемнадцатого века до неофициальной поэзии 1960-х годов. В то же время исследователями справедливо отмечается, что «ученичество Бродского раннего периода не ограничивалось рамками отечественной поэзии, но изначально было обращено вовне – в поисках родственных поэтических миров» [95].

Уже в первых критических откликах своеобразие поэтики Бродского объяснялось влиянием англоязычной поэзии, и прежде всего Джона Донна и поэтов «метафизической школы»

[см. напр.: 81; 33; 27]. М.Б. Мейлах вспоминает, что Бродский «очень рано усвоил и великолепно чувствовал» [114, с. 159] английскую поэзию, даже когда он еще довольно плохо знал язык. По свидетельству Е. Рейна, уже в 1962-63 годах Бродский говорил о том, что «надо сменить союзника, что союзником русской поэзии всегда была французская и латинская традиция, в то время, как мы полностью пренебрежительны к англо-американской традиции, что байронизм, который так много значил в начале XIX-го века, был условным, что это был байронизм личности, но что из языка, из поэтики было воспринято чрезвычайно мало, и что следует обратиться именно к опыту англо-американской поэзии» [143, с. 66]. Эту тягу к «чужой» традиции можно объяснить тем, что «возможности, открываемые английской традицией, совпали с собственными поисками поэта» [95], а внешнее влияние стало фактором, ускорившим имманентное развитие поэтики Бродского [Ср.: 76, с. 20]. Желание «сменить союзника» представляется частным случаем описанного Ю.М. Лотманом такого типа культурного взаимодействия, импульсом для которого «оказывается не сходство или сближение (стадиальное, сюжетно-мотивное, жанровое и т. п.), а различие», сам же процесс взаимодействия исследователь называет «поисками чужого» [109, с. 111].

«Большая элегия Джону Донну», написанная в 1963 году, быстро распространилась в списках, была включена в первую изданную в 1965 году на Западе книгу стихотворений Бродского и в том же году была переведена на английский

Джорджем Клайном, став первым стихотворением Бродского, существующим в пространстве англоязычной культуры. К этому времени начинает складываться репутация Бродского как «метафизического» поэта, что послужило поводом к возобновлению почти забытой с пушкинских времен дискуссии о возможности существования русского метафизического языка и русской метафизической поэзии¹.

Однако интерес Бродского к англоязычной поэзии не ограничивался творчеством Дж.Донна и его последователей. В значительной степени поэт сформировался под влиянием английской и американской поэзии XX века. В интервью Свену Биркерсту Бродский перечисляет поэтов, чье творчество интересовало его в 60-е годы: Т.С.Элиот, Дж.Линдсей, Э.Л.Мастерс. Здесь же он говорит о том, что его отношение к этим поэтам стало со временем «прохладнее» [3, с. 80]. Переводчик и друг Бродского А.Я.Сергеев отмечает близость его раннего творчества поэзии Э.А.Робинсона [146, с. 142]. В частности, поэма «Исаак и Авраам» была написана Бродским под впечатлением от чтения поэмы Робинсона «Isaac and Archibald». Неоднократно Бродский с уважением отзывался о творчестве Р.Лоуэлла, Р.Уилбера, Э.Бишоп, Э.Хекта, М.Стренда и др. Но, пожалуй, наиболее сильное воздействие, позволяющее говорить о близости Бродского к англо-американской литературной традиции, оказали на него два поэта XX века: Р.Фрост и У.Х.Оден. При этом следует отметить, что очевидные различия английской и американской поэтических традиций в XX веке, возможно исключают даже само

употребление термина «англо-американская поэзия», не были для Бродского – представителя иной национальной культуры и иного языкового сознания – существенны. Определяя принадлежность Одена (эмигрировавшего в возрасте 32 лет из Англии в Америку и в 1947 году принявшего американское гражданство) к английской или американской ветви этой традиции, Бродский говорил о «безусловно английской фактуре» оденовского стиха [70, с. 157], но гораздо более существенной представлялась ему принадлежность Одена к единой трансатлантической империи «Великого Английского языка» [2, т.5, с. 219].

В 1963 году М.Б. Мейлах подарил Бродскому антологию английской поэзии, так называемую «Антологию Гутнера», составленную в тридцатые годы Д. Святополком-Мирским [114, с. 163], очевидно, именно с этой книги и началось знакомство Бродского с поэзией Одена, но его творчество по-настоящему заинтересовало Бродского лишь полтора года спустя, когда кто-то из друзей передал находящемуся в ссылке поэту антологию английской поэзии. Переводя со словарем оденовскую элегию «Памяти У.Б.Йейтса», Бродский «наткнулся» на строки, перевернувшие его представление о языке: «Time <...> Worships language and forgives / Everyone by whom it lives (Время <...> поклоняется языку и прощает каждого кем он (- язык) жив)». Вскоре по образцу этого стихотворения Бродский написал «Стихи на смерть Т.С.Элиота», удивившие впоследствии самого Одена в частности тем, что это был единственный известный ему стихотворный отклик на смерть одного из величайших поэтов

XX века.

Поклонение, служение языку становится лейтмотивом практически всех высказываний Бродского об Одене. После смерти английского поэта Бродский репрезентирует себя как продолжателя и наследника его творчества. Особенно остро эта позиция воспринимается на Западе, где манифесты Бродского прозвучали на фоне снижения интереса к оденовскому творчеству. Английский поэт Рой Фишер объясняет эту ситуацию тем, что «Оден был чрезвычайно сильной и влиятельной фигурой эпохи и заполнил уши целого поколения людей, читателей и молодых писателей обманчиво внушительной интонацией, которую он разработал. И с тех пор существует реакция против этого» [157, с. 283]. Таким образом, Оден создает своего рода «отрицательный фон», на котором многие английские и американские читатели Бродского воспринимают его «английские» стихотворения и автопереводы как «манипулирование стандартизированным постоденовским поэтическим механизмом, которое, временами, граничит с пародией» [12, с. 87]. Причем критические замечания в адрес «английского Бродского» связаны не только собственно с качеством его поэзии: авторитетный английский славист Джералд Смит заметил, что «для англосаксов труднее всего воспринять не форму, а образ "поэта, обладающего высоким предназначением"». Последним представителем этого типа, кажется, был как раз Иосиф Бродский» [135, с. 122 - 123]. Именно чувство своего «высокого предназначения», о котором Бродский заявил еще во время судебного процесса, позволяет

Бродскому оставаться самим собой, невзирая на требования литературной конъюнктуры. По мнению американского переводчика Д.Уэйсборта, Бродский «одной лишь силой своей воли, своим напором <...> не давал чему-то умереть, поддерживал жизнь великой традиции, доказывал, что она может существовать и в современном мире, шел наперекор литературному течению» [134, с. 131].

В то же время поэзия Бродского сохраняет связь с отечественной традицией, обновляя ее и сближая с европейской интеллектуальной поэзией.

Актуальность исследования обусловлена тем, что осознание и изучение творческого воздействия Бродского на русскую поэзию невозможно без учета англо-американского влияния в целом и творчества Одена в частности. При этом тема «Бродский и Оден» остается практически неизученной: в отечественной и зарубежной научной литературе есть лишь ряд указаний на соотнесение этих имен и ни одного специального исследования.

Материалом исследования является в основном русская поэзия и эссеистика Бродского, а также поэзия и эссеистика Одена. Кроме того, дополнительным источником послужили многочисленные интервью и беседы как самого Бродского, так и о Бродском, значительная часть которых собрана В.П. Полухиной («Бродский глазами современников» [132], «Большая книга интервью» [3]) и С.Волковым («Беседы с Иосифом Бродским» [70]).

При исследовании заявленной темы также возникает необходимость прояснить до сих пор специально не изучавшийся биографический контекст литературных связей Бродского с англоязычной традицией, поскольку «в момент художественного акта внетекстовая ситуация выступает, подобно языку, в качестве материала. В дальнейшем она входит в состав произведения и, в этом смысле, равноправна с текстом» [110, с. 213]. Однако эта работа чрезвычайно затруднена тем, что сам Бродский зачастую по-разному датирует одно и то же событие, а архив поэта, одна часть которого находится в США, другая – передана Я.А.Гординым на хранение в Российскую национальную библиотеку, временно закрыт. Источниками биографических сведений в такой ситуации становятся эссе Бродского, записи его бесед и воспоминания о нем (Е. Рейна, М. Мейлаха, А. Сергеева, Дж. Клайна и др.). Некоторые разрозненные факты истории взаимоотношений двух поэтов можно найти в обстоятельных биографиях Одена, написанных западными исследователями (Ч. Осборном и др.). В диссертации учтены все эти источники, кроме того, впервые описываются и анализируются дарственные надписи Одена на книгах из личной (ленинградской) библиотеки Бродского, хранящейся в Музее Анны Ахматовой в Санкт-Петербурге.

Цель диссертационного исследования состоит в описании и изучении процесса и способов рецепции поэзии У.Х.Одена в творчестве Бродского. Отсюда вытекают конкретные задачи исследования:

1. определить связь между освоением «метафизического» стиля и поэзии Одена в творчестве Бродского;
2. проанализировать концепт «последний поэт» и его влияние на формирование представлений Бродского о традиции;
3. исследовать способы и механизмы культурной самоидентификации Бродского;
4. исследовать типологические соответствия поэтических миров Бродского и Одена.

Методология исследования основана на сочетании историко-литературного, сравнительно-исторического, структурного и интертекстуального методов анализа, причем под «интертекстуальностью» понимается не «мозаика бессознательных и автоматических цитаций» (Ю. Кристева), составляющих «общее поле анонимных формул» (Р.Барт), а система цитат и реминисценций (текстуальных, мотивных, структурных), осознанно используемых автором. Такое понимание проблемы продиктовано прежде всего стремлением к использованию адекватных методов анализа применительно к творчеству авторов, не принадлежащих к постмодернистской культуре. При изучении стратегии культурной самоидентификации Бродского, отразившейся в поэтических текстах, некоторые из них мы рассматриваем с точки зрения теории коммуникации как особую информационную структуру. Возможность и обоснованность такого подхода представлена в работах Р. Якобсона [167],

Ю.М. Лотмана [111, с. 23 - 45], Ю.И. Левина [104]. Теоретическую базу исследования составили работы В.М. Жирмунского, Л.Я. Гинзбург, Ю.Н. Тынянова, Р. Якобсона, С.С. Аверинцева, А.В. Михайлова, Ю.М. Лотмана и др.

При анализе творчества Бродского и Одена привлекается обширный исследовательский материал как отечественных, так и зарубежных специалистов (В.П. Полухина, Л. Посев, В. Куллэ, Д.М. Ветза, М. Крепс, М.К. Спирс, Ч. Осборн, Э. Менделсон, Ф. Буэлл, Л. МакДайрмид, Дж. Фуллер и др.).

Положения, выносимые на защиту:

1. С середины 60-х годов Оден становится для Бродского фигурой, символизирующей искомую поэтическую традицию.
2. Острому и глубокому восприятию оденовской поэтики способствовало параллельное освоение поэтического опыта английских метафизиков XVII века.
3. Стихотворения Бродского, посвященные памяти поэта, играют роль творческой инициации: свидетельства продолжения «дела» ушедшего поэта.
4. Отождествление себя с Оденom становится ведущей стратегией культурной самоидентификации Бродского.
5. Поэзия Одена включается Бродским в особый «горацианский контекст», связанный с мотивом поэтического бессмертия.

Научная новизна работы связана с тем, что ни в отечественной, ни в зарубежной науке не предпринималось комплексного исследования проблемы «Бродский и Оден». Диссертация представляет собой первое монографическое исследование по данной теме, расширяющее представление о специфике и механизмах усвоения английской поэтической традиции в творчестве Бродского. В диссертации раскрывается биографический контекст взаимоотношений Бродского и Одена, также в научный оборот вводятся ранее не описанные инскрипты на книгах, подаренных Оденом Бродскому.

Теоретическая ценность диссертации состоит в том, что она вносит определенный вклад в разработку теории взаимодействия литературных традиций и способов авторской самоидентификации.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты могут стать базой для дальнейшего изучения поэтики Бродского, а также служить материалом при разработке теоретико- и историко-литературных учебных курсов.

Апробация диссертации. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры русской и зарубежной литературы Владимирского государственного педагогического университета. Положения диссертации были представлены в виде научных докладов на конференциях и семинарах,

проходивших в Москве (РГГУ, МПГУ), Санкт-Петербурге (РГПУ), Твери (ТвГУ), Нижнем Новгороде (ННГУ) и Владимире (ВГПУ). Основное содержание работы отражено в соответствующих публикациях.

Структура работы определяется поставленными задачами и исследуемым материалом. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии и приложения.

Во **введении** определяются цели и задачи исследования, рассматривается контекст изучаемой проблемы, описывается история и специфика «интеллектуальной» традиции в английской поэзии, которую усваивает Бродский.

В поэтике Бродского второй половины 60-х годов создание стихотворения на основе чужого текста означает попытку вхождения в литературную традицию. Исследованию этой проблемы на материале стихотворений Бродского, написанных «по образцу» «Прощания, запрещающего печаль» Дж. Донна и «Памяти У.Б.Йейтса» У.Х.Одена, посвящена **первая глава** диссертации.

Во **второй главе** исследованы стратегии и механизмы самоидентификации Бродского в избранной им традиции. Раскрываются типологические соответствия поэтик Бродского и Одена, а также выявляется творческая и металитературная стратегия Бродского, целью которой становится воссоздание эффекта творческого присутствия Одена в этом мире.

В **заключении** суммируются результаты исследования и делаются выводы по диссертации в целом.

О себе и о поэтах-сверстниках Бродский говорит в нобелевской лекции: «...мы начинали на пустом – точнее на пугающем своей опустошенностью месте <...> скорее интуитивно, чем сознательно мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов, к наполнению ее немногих уцелевших и часто совершенно скомпрометированных форм нашим собственным, новым или казавшимся нам таковым, современным содержанием» [1, т.1, с. 14]. Подобное положение человека на обочине культуры остро ставит перед ним вопрос об интеграции в поэтическую и – шире – в культурную традицию. В 63 – 64 годах Бродский вполне поэтиотовски «выбрал» себе предшественников в кругу поэтов английской «метафизической школы» XVII века, которых он «открыл» незадолго до знакомства с поэзией Одена.

В своем знаменитом эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919) Элиот опровергает распространенное представление о прямом и пассивном наследовании традиции автором у своих непосредственных предшественников: «<...> традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать. <> ... обрести ее можно лишь путем серьезных усилий. Она прежде всего предполагает чувство истории <...>, а чувство истории в свою очередь предполагает понимание той истины, что прошлое не только прошло, но продолжается сегодня; чувство истории побуждает писать, не просто осознавая себя одним из нынешнего поколения, но

ощущая, что вся литература Европы, от Гомера до наших дней, и внутри нее – вся литература собственной твоей страны существует единовременно и образует единовременный соразмерный ряд. Это чувство истории, являющееся чувством вневременного, равно как и текущего, – вневременного и текущего вместе, – оно-то и включает писателя в традицию. И вместе с тем оно дает писателю чрезвычайно отчетливое ощущение своего места во времени, своей современности» [164, с. 158].

По мнению американской исследовательницы К. Кэвана, теория литературной традиции Элиота отражает «взгляд на культуру «аутсайдера», эмигранта, «перемещенного лица» или «чужестранца», которому ничего не дается просто так, который должен все начать сначала и вести непрерывную борьбу, дабы проложить себе путь к избранной традиции» [99, с. 404, 407]. Именно таковой и представляется сейчас поэтическая судьба Бродского.

Необходимость исследования рецепции поэзии метафизиков, прежде всего – Джона Донна, обуславливается тем, что для Бродского это был первый опыт вхождения в контекст английской «интеллектуальной» поэтической традиции, опыт освоения культурного пространства, актуального также и для Одена, чье творческое становление как раз совпадает с периодом возрождения интереса к поэзии Донна и его младших современников. Эту связь отчетливо представлял Бродский, считавший Одена «плотью от плоти» английских метафизиков [70, с. 159].

К началу XX века в английской поэзии, «избранной в союзники» молодым Иосифом Бродским, выделяется и эстетически обосновывается представление о двух линиях ее развития: романтической и интеллектуальной (или классической). Сам принцип такого разделения был задан еще в XIX веке Мэтью Арнольдом, который различал поэзию, «рожденную рассудком», и «истинную поэзию», «созданную в душе». Качественная оценка этих двух типов поэтического творчества не подвергалась сомнению и определяла предпочтительное направление развития именно «романтической» ветви английской поэзии. Процесс реабилитации и возрождения интереса к «интеллектуальной» поэзии связан с именем Т.С. Элиота, который в поисках источника обновления современного поэтического сознания и языка в 1917 году обращается к поэзии метафизиков.

Литературно-критическая позиция Элиота, в значительной степени определившая пути развития поэзии XX века, антиромантична. Она отражает отрицательное отношение поэта к опыту георгианцев, его непосредственных предшественников, чья поэзия, как и поэзия романтиков, основана, по мысли Элиота, на гипертрофированном эмоциональном переживании, оторванном от реального опыта. В своих ранних теоретических работах Элиот полемизирует с корнящейся в «либерализме» романтической концепцией автора, отстаиваемой, в частности, одним из авторитетнейших британских критиков начала XX века Дж. Миддлтоном Марри, согласно которой творец духовно автономен, и его творчество должно подчиняться лишь

«собственному внутреннему голосу». Установка на уникальность и индивидуальность, по Элиоту, – удел «второразрядного художника», «стремящегося подчеркнуть все те мелкие особенности, которые выделяют его среди других» [165, с. 172]. Художник, выражающий свою индивидуальность, замыкается в рамках своего «я» и изолирует себя от мира. В конечном счете, это приводит к обыденному, а не творческому взгляду на мир, и произведение, создаваемое таким художником, отражает не объект восприятия, а навязываемые художественному миру частные представления, желания и эмоции. Субъективная эмоция в понимании Элиота есть «реакция человека в его повседневности (курсив наш – К.С.) на окружающий мир. Ее субъективность вовсе не говорит о ее индивидуальности, ибо такая эмоция не опосредована рассудком. Будучи примитивной и стереотипной, она рассматривается Элиотом как эмоция толпы» [60, с. 19]. Следуя А. Бергсону, чьи лекции он слушал в 1911 году, Элиот выделяет в сознании поэта два начала – личностно-субъективное и внеличностное (*impersonal*), которое не выражает личных интересов художника и в этом смысле является подлинно творческим: «Движение художника – это постепенное и непрерывное самопожертвование, постепенное и непрерывное исчезновение его индивидуальности» [164, с. 161]. Степень объективности произведения становится для Элиота критерием художественности и «позволяет говорить о том, что искусство приближается к науке» [Там же].

В статье «Метафизические поэты» (1921) Элиот сравнивает поэзию английских метафизиков с поэзией последующих эпох и приходит к выводу, что авторы начала XVII века были способны найти «словесный эквивалент» для выражения состояний ума и чувств. Впоследствии, с конца XVII столетия, в сознании поэта происходит своего рода распад цельности восприятия «dissociation of sensibility», от которого английская поэзия «не оправилась по сей день» [25, р. 288]². Распад цельности восприятия связан с нарушением единства между мыслью, чувством, словом и образом – единства, которым обладали метафизические поэты и Данте. Роковую роль в этом процессе сыграла английская романтическая поэзия: «В истории английской поэзии мне видится не столько демоническая одержимость, сколько распад личности, что может стать признаком национального самосознания» [162, с. 95]. Сравнивая строки стихотворений Э. Герберта и А. Теннисона, Элиот приходит к выводу, что разница между ними не сводится просто к разнице между качеством поэтов, она отражает «нечто произошедшее в сознании Англии со времени Донна и лорда Герберта Черберийского до времени Теннисона и Браунинга, а именно – различие между мыслящим (intellectual) поэтом и поэтом рефлекслирующим (reflective). Теннисон и Браунинг – поэты, и они мыслят; но они не чувствуют мысль так же непосредственно, как запах розы. Для Донна мысль была подобна переживанию, она изменяла его способность к восприятию (sensibility)» [25, р. 287], которая позволяла в сознании поэта сводить

воедино самые разнообразные, порою – противоположные, виды опыта, порождая новые поэтические образы. Но со временем «язык становился утонченнее (refined), а ощущения – более грубыми (crude)» [25, р. 288]. Распад цельности восприятия отражается также на отношении позднейших авторов к поэтической форме. Элиот выступает против ее «автоматизации»: «Создание формы – не означает лишь изобретение образа, рифмы или ритма, – это также означает реализацию всего соответствующего содержания этой рифмы или ритма. Сонет Шекспира не просто такая-то и такая-то форма, но еще и точный способ мыслить и чувствовать» [24, р. 63]. Таким образом можно сказать, что для Элиота форма и содержание стихотворения единый комплекс мысли и чувства. В статье «Шелли и Китс» он разделяет поэтов, обращающихся к философии, на два типа: «... тех, кто ставит свой дар слова, ритма и образа на службу своим (курсив наш – К. С.) заветным идеям, и ... тех, кто использует идеи, которых более или менее осознанно придерживается, как материал для поэзии» [162, с. 102 – 103]. Последние сохраняют верность поэтической форме, то есть истине, не позволяя своим частным взглядам и личностным интересам проникнуть в текст, в то время как поэты, принадлежащие к первой группе, подчиняют поэтическую форму своим интересам, привлекая ее для украшения собственных воззрений, благодаря чему происходит вторжение личности в сферу художественного, при этом «разрушается единство художественной формы. Логика воображения, которой требуется эстетическое целое,

подменяется привычными причинно-следственными связями» [60, с. 28]. Восстановление цельности мировосприятия в творчестве современного поэта Элиот связывает с возрождением гармонии внеперсонального переживания и поэтической формы. Для этого язык и образы современного поэта должны быть «сложны», подобно «концепту» (conceit) метафизиков: «Совершенно не обязательно, чтобы поэт интересовался философией или любым другим предметом. Можно только сказать, что поэты нашей сегодняшней цивилизации должны быть трудны. <...> Поэт должен стать все более и более всесторонним, более аллюзивным, менее прямым, чтобы привести язык в соответствие со своими намерениями. <...> В результате мы получим нечто весьма напоминающее концепт (conceit), мы получим метод, удивительно напоминающий метод "метафизических поэтов"» [25, р. 289]³.

Поскольку, по Элиоту, автор, принадлежащий к «интеллектуальной» традиции, не должен непосредственно выражать эмоцию в тексте, ему необходим своего рода «посредник» - «объективный коррелят». В статье «Гамлет и его проблемы» (1919) Элиот объясняет это понятие как «ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должны вызвать переживание, как оно моментально возникает» [163, с.154 - 155]. Таким образом, «объективный коррелят» становится основой имперсональной поэзии Элиота. Обнаружение «объективного коррелята» позволяет добиться

равновесия между чувствами автора или персонажа и строгой их мотивировкой в произведении – это своего рода принцип драмы, когда действие основывается на *показе* событий, а не на *рассказе* о них.

В своем творчестве и в своих критических работах Элиот исповедует классицистический принцип подчиненности художника: «... существует нечто не зависящее от художника, по отношению к чему он признает свою зависимость, нечто такое, чему он подчиняется, приносит себя в жертву, ибо только так он может добиться индивидуальной своей художественной значимости» [165, с. 168]. Этим «нечто» для Элиота становятся религия⁴ и традиция. Поэт принимает Британское подданство и провозглашает себя «классицистом в литературе, роялистом в политике и англо-католиком по вероисповеданию».

Поэтическая традиция, возрожденная Элиотом, и его поэтическая теория стали ориентиром для молодых поэтов «оксфордской школы», признанным лидером которой был Оден [См.: 82, с. 152 – 164; 137, с. 111 – 115; 138]. Оксфордцы приняли элиотовское отношение к традиции, его требование объективности. Но дух социального бунтарства, характерный для всего поколения начала 30-х годов, заставляет их приносить себя в жертву обществу (Оден окончательно отказался от фрейд-марксистских убеждений своей юности только к началу 40-х).

«Интеллектуальная» поэзия привлекает Бродского именно своими антиромантическими чертами, возможностью мыслить в стихе, а не иллюстрировать мысль

стихотворением, что было свойственно русской философской поэзии. Характерно, что, выделяемый исследователями, вслед за В.Куллэ, «романтический» период творчества Бродского заканчивается ко времени «открытия» им английской поэзии, которая становится его «союзником» и ориентиром для дальнейшего развития.

При осмыслении своего места в традиции Бродский обращается к «поэтике итога». Особое значение для него приобретают те поэты, которые, по его мнению, «завершают» эпоху, то есть являются последними представителями определенной культуры, «последними поэтами». Ахматова и Оден – две фигуры, воспринимаемые Бродским именно как «последние поэты», которые пережили свою эпоху, завершившуюся с приходом «железного века» советской власти в первом, и с началом второй мировой войны – во втором случае. Не случайно одно из своих эссе об Одене Бродский посвящает стихотворению «1 сентября 1939 года». Выступая как «наследник», Бродский акцентирует внимание читателя на тех аспектах стихотворения, которые актуальны в его собственном творчестве, которые делают допустимым «существование музыки после Освенцима» (Адорно). К таковым, например, можно отнести рассуждения о нейтральности тона и позиции автора по отношению к описываемому событию. Бродскому близка «клиничность» оденовского взгляда на мир, восходящая к «теории имперсональной поэзии» Т.С.Элиота [137, с. 113].

ГЛАВА I

РЕЦЕПЦИЯ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ» ПОЭЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ БРОДСКОГО (ДОНН И ОДЕН)

§1. Бродский и Донн: освоение метафизического стиля.

Автор первой монографии об Иосифе Бродском М.Крепс писал, что «именно английская метафизическая традиция 17 века (от Донна до Батлера) наиболее отчетливо слышна в стихах Бродского и настолько нова и оригинальна для русского уха, что воспринимается как отход от русской классической традиции» [88, с. 15], и в первую очередь, от традиции петербургского акмеизма, чьими наследниками считаются ленинградские поэты поколения Бродского. Это «принципиальное различие поэтических миров» [95] проявляется прежде всего в том, что «основа ахматовской поэтики – подтекст, и отсюда немногословие», а «основа поэтики Бродского – иносказание, и отсюда обилие слов, <...> метафоры, ирония, намеки» [34, р. 30]. Бродский считает, что русская литература «настроена» на «сентименты, на создание эмоционального или музыкального эффекта», в то время как «в английской литературе (присутствует – К.С.) такой несколько изумленный взгляд на вещи со стороны <...>. Ты вдруг слышишь голос, звучащий абсолютно нейтрально. И благодаря этой нейтральности возникает ощущение объективности того, что говорится» [3, с. 142 – 143]. Причину этого Бродский видит в особой

природе английского языка, «главное качество» которого «не statement, то есть не утверждение, а understatement – отстранение, даже отчуждение <...> взгляд на явление со стороны» [3, с.143 – 144]. Именно на эффекте отстранения построено уже не раз становившееся предметом анализа стихотворение «Большая элегия Джону Донну» (1963) [см.: 14, р. 69 – 89; 95; 121, с. 153 – 163; 46, р. 19 – 34]. По словам Бродского, он стремился воплотить в композиции этого стихотворения принцип «центробежного движения», «расширения» [3, с. 155], что, по мнению А. Нестерова, свидетельствует о преодолении обычной для раннего Бродского «линейной развертки» лирического сюжета. «Движение стихотворения по восходящей спирали» указывает на его «приближение к композиционным принципам Донна», – считает исследователь [121, с. 155].

В диссертации В. Куллэ анализируются особенности просодии «Большой элегии». Опираясь на подсчеты Ю.Иваска [См.: 81, с. 121], исследователь приходит к выводу, что полноударность пятистопного ямба Бродского (малый процент пиррихий и обилие спондеев) приближает звучание этого стихотворения к звучанию английской поэзии. «Бродский в «Большой элегии» стремится воссоздать некий условный английский поэтический язык, даже более «английский», нежели у самого Донна. <...> Но господствующая английская ударность не кажется монотонной. Сильные акценты придают особую значимость каждому слову, каждой вещи, из которых складывается мир уснувшего Джона Донна. При всей тяжеловесности, грузности, вещи-существительные

одохотворены током высокого напряжения, пограничны небесам» [95]. Однако эта несомненная поэтическая удача Бродского ни в коей мере не свидетельствует о его мгновенной и органичной интеграции в интеллектуальную традицию английской поэзии. Поэту еще предстояло пройти стадии ученичества и посвящения, прежде чем осознать себя наследником этой традиции. Наиболее показательны с этой точки зрения три его стихотворения, написанные в 1965 году, то есть через 2 года после написания «Большой элегии Джону Донну».

Стихотворения «Фламарион» и «Моя свеча, бросая тусклый свет...» совпадают лексически и образно, но различаются строфически и ритмически. Центральные образы восходят к метафорическим образам огня (света) и тени, широко распространенным у поэтов метафизической школы. Развертывание сюжетов стихотворений связано со спецификой «внутренней механики» этого типа метафор, состоящей в том, что «поэта в данном случае интересует не столько изображение первого предмета, сколько взаимоотношения между двумя несхожими предметами и те ассоциации, которые возникают при их сопоставлении» [74, с. 26].

Мотив расставания рассматривается, как и в первой строфе «Прощания, запрещающего грусть» Дж. Донна, сквозь призму смерти:

As virtuous men passe mildly away,
And whisper to their soules, to goe,
Whilst some of their sad friends doe say,

The breath goes now, and some say, no
 (Как праведники в смертный час
 стараются шепнуть душе:
 «Ступай!» ~ и не спускают глаз
 Друзья с них, говоря «уже»
 Иль «нет еще»...

Перевод И.Бродского)

Ср.:

А тень моя, перекрывая след,
 там, за спиной, уходит в царство Божье.
 («Моя свеча...»)

Одна (тень - К.С.) - она бежит отсель
 сквозь бездорожье
 за жизнь мою, за колыбель,
 за царство Божье
 («Фламарион»)

Мотив соединения вводится образами горящего огня
 (свечи) и единства луча и тени:

Чем дальше ты, тем дальше луч
 и тень проникнет...
 («Фламарион»)

Чем дальше ты уйдешь - тем дальше луч,
 тем дальше луч и тень твоя проникнет...

(«Моя свеча...»)

В обоих стихотворениях присутствует оппозиция «смерть - запустение»:

Огонь, предпочитая сам
смерть - запустенью...

(«Фламарион»)

Пусть смертельный сон
огонь предпочитает запустенью...

(«Моя свеча...»)

Потрясение мира, которым сопровождается появление души-тени в «царстве теней» - явная реминисценция из «Прощания...»:

Moving of th'earth brings harmes and feares,
Men reckon what it did and meant,
But trepidation of the spheares,
Though greater farre, is innocent.

Ср.:

В отместку потрясти дозволю
твой мир - полярный -
лицом во тьме и тенью столь,
столь лучезарной.

(«Фламарион»)

Но новый мир твой будет потрясен
лицом во тьме и лучезарной тенью.

(«Моя свеча...»)

Согласно представлениям неоплатоников, свет – природа Единого, а глаза – место пребывания света [58, с. 66–67]. Логично предположить, что неоплатонические образы приходят к Бродскому через поэзию английских метафизиков, утрачивая свой изначальный смысл, они выполняют в поэзии Бродского скорее орнаментальную функцию. «Наблюдающий» взгляд и упоминание чужих «стихов-примет»:

Пусть далека, пусть даже не видна,
пусть изменив – назло “стихам-приметам”, –
но будешь ты всегда озарена
пусть слабым, но неповторимым светом.

(«Моя свеча...»)

в контексте ситуации подражания могут быть истолкованы как ссылка на стихотворение-образец:

Но если ты всегда тверда
Там, в центре, то должна вернуть
Меня с моих кругов туда,
Откуда я пустился в путь.

(«Прощанье, запрещающее грусть»)

Нарочито тщательное следование особенностям

стихотворения Донна (изоощренная образность и парадоксальный образ адресата, являющийся «условием существования самого произведения» [113, с. 139], а также существование двух дублирующих друг друга текстов, ни один из которых не является черновиком другого, свидетельствует о том, что Бродский следует риторической модели творчества «по образцу», создавая русское «метафизическое» стихотворение.

Стихотворение «Из ваших глаз пустившись в дальний путь...» (1965) – еще один текст, ориентированный на «Прощание...», в котором за метафизической образностью скрывается сожаление о невозможности близости с адресатом, скрывающимся за инициалами Т.Р. Образное решение темы перекликается со стихотворением Дж. Донна «Экстаз», в котором он описывает эротический путь индивидуальной души к Единому:

Our eye-beames twisted, and did thred
Our eyes, upon one double string;

(Лучи наших глаз сплелись и нанизали наши глаза на одну двойную струну).

Надежда на преодоление разъединенности вводится в смысловой мир стихотворения Бродского образом нити «Ариадны, вкравшейся в зрачок»:

Нет, выпуклость холмов невелика.
Но тут и обрывается пучок,

сбегающий с хрустального станка
от Ариадны, вкравшейся в зрачок.

И, стало быть, вот так-то, вдалеке,
обрывок милый сжав в своей руке,
бреду вперед. Должно быть, не судьба
нам свидеться -- и их соединить,
хотя мой путь, верней, моя тропа
сужается и переходит в нить.

Образ нити использовался Бродским и в его собственном переводе «Прощания...», в котором он также передает мотив связи, духовного единения возлюбленных:

Простимся. Ибо мы – одно.
Двух наших душ не расчленишь,
Как слиток драгоценный. Но
Отъезд мой их растянет в нить.

В переводе, очевидно, создававшемся параллельно с написанием этого стихотворения⁵, «растягивание нити» заменяет донновский мотив «расширения» (expansion), что существенно искажает смысл оригинальной метафоры, указывающей не на зыбкость, а на надежность и всеохватность этой связи, подобной связи всего сущего в Боге.

Так же, как и в двух уже рассмотренных нами стихотворениях 1965 года, в стихотворении «Из ваших

глаз...» автор «ссылается» на образы и сюжет литературного образца. В контексте освоения традиции это равносильно ссылке на авторитет предшественника (или иллюстрации). В контексте же тематики собственных стихотворений Бродского сюжет донновского «Прощания, запрещающего грусть» может рассматриваться и как своего рода экзистенциальный эталон. Во всех трех стихотворениях, написанных в 1965 году, наблюдается ставший характерным для Бродского прием «расширения перспективы», «удаления точки зрения», основанный на «внутренней механике» метафоры-концепта: «<...> читая Донна или переводя, учишься взгляду на вещи. У Донна, ну, не то чтобы я научился, но мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной» [3, с.156].

Проведенный анализ ряда текстов, написанных Бродским в ранний период творчества, позволяет сделать вывод, что поэзия Джона Донна стала для него своего рода школой поэтической метафизики. Освоение опыта английской метафизической поэзии в рамках индивидуальной поэтики Бродского начала - середины 60-х годов в значительной степени соответствует завершающемуся в эпоху европейского барокко риторическому или «традиционалистскому» типу художественного сознания, для которого характерны «иллюстративные» отношения между собственным текстом и текстом-образцом. Вторичный текст выполняет служебную, дополнительную функцию по отношению к «образцу». При этом текст, передающий идею, и сама идея внеположны друг другу.

Принципиально другие отношения между текстом-образцом

и собственным текстом отражены в стихотворении «Пенье без музыки» (1970). Неразличение «своего» и «чужого» в рамках «риторической поэтики» раннего Бродского как модель вхождения в новый культурный контекст, реализованная в переводе «Прощания, запрещающего грусть» Дж. Донна и в ряде стихотворений середины 60-х годов, заменяется модернистской моделью «присвоения чужого текста» [99, с. 404].

«Пенье без музыки» – яркий пример русской метафизической поэзии – также ориентировано на жанр «Valediction», представленный в творчестве Донна, в частности, стихотворениями, переведенными Бродским: «Прощание, запрещающее грусть» и «О слезах при разлуке». Подробный разбор «Пенья без музыки» был дан М. Крепсом [88, с. 85 – 101], Дж. Смитом [48, р. 1 – 25] и А. Нестеровым [121, с. 165 – 168], который справедливо отмечает, что «в «Пенье без музыки» мы имеем дело со своеобразной транспозицией донновского текста» [121, с. 165]: у Донна разлука лишь грозит влюбленным, у Бродского они оторваны друг от друга навсегда. В то же время, перекликаясь с английскими стихотворениями, «Пенье без музыки» находится в состоянии игры-состояния с ними. Направленность на состязание прочитывается в первой части стихотворения. В ней обосновывается необходимость «взяться за перо» – утешить адресата в разлуке, реально непреодолимой:

... Позволь же

сейчас на языке родных
осин тебя утешить; и да
пусть тени на снегу от них
толпятся как триумф Эвклида.

«Язык родных осин» – чужой для адресата, что подчеркивается инициалами F.W. (Фэйт Уигзелл), сам же образ «родных осин», как указывает М. Крепс, взят из эпиграммы И.С. Тургенева, посвященной переводу, а шире – взаимодействию двух языковых ситуаций:

Вот еще светило мира!
Кетчер, друг шипучих вин.
Перепер он нам Шекспира
На язык родных осин.

Тональность тургеновского четверостишия вводит в общий смысл стихотворения (отнюдь не шуточного) элемент (горькой) иронии, направленной, во-первых, на собственный текст-метафору, разворачивающуюся во второй части, а через него – на чужой, донновский, который играет роль своеобразного резонатора, усиливая трагизм ситуации, отображенной в «Пенье...»: «Ибо так, как у Донна, уже быть не может!» [121, с. 167]. Пересматривая ситуацию «Прощания...», Бродский сталкивает текст и контекст: в стихотворении пародируется стиль метафизической поэзии, освоенный самим Бродским.

Во второй части стихотворения описывается

метафорическое построение эмблемы-треугольника, стороны которого образованы расстоянием между автором и адресатом и их пересекающимися в небе взглядами. Этот треугольник – единственная возможность соединения – отсылает к донновскому образу циркуля. Барочная эмблема постоянства становится в стихотворении Бродского эфемерной геометрической фигурой, а круг, начерченный в «Прощании...», превращается то в идиому «будучи кругом в долгу», то в сентенцию: «итак, разлука // есть проведение прямой». Автокомментирование построения треугольника демонстрирует возможности метафизической поэзии на «языке родных осин» и, в то же время, настолько перегружает лирическое стихотворение, что придает ему горько-ироническую тональность. Происходит пародирование приема:

... возьми
 перо и чистый лист бумаги
 и перпендикуляр стоймя
 восставь...
 ...возьми перо
 и чистую бумагу
 ...и представь же ту
 пропорцию прямой...
 Рассмотрим же фигуру ту...
 Рассмотрим же. Всему есть срок...

В заключительной части в образную систему стихотворения снова вводится описание поэтической речи

автора:

Ткни пальцем в пустоту - туда,
 где в качестве высокой ноты
 должна была бы быть звезда;
 и если ее нет, длинноты,
 затасканных сравнений лоск
 прости: как запоздалый кочет
 униженный разлукой мозг
 возвыситься невольно хочет.

Собственная поэтическая речь как бы обрамляет сквозную метафору-концепт центральной части стихотворения и осмысливается Бродским уже не как иллюстрация чужого текста или идеи, но как условие существования этого текста, как сама идея. Это зеркальное отражение традиционалистской поэтики соответствует духу поэтического модернизма, «духу модернистского созидания традиции» [См.: 99, с. 403 - 406].

В этой связи особого рассмотрения требуют природа и функции иронии и пародии в «Пенье без музыки». Ю.Н. Тынянов предлагает различать «пародическую» и «пародийную» стороны художественного произведения: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции. Использование какого-либо произведения как макета для нового произведения - очень частое явление. При этом, если произведения принадлежат к разным словарным средам - возникает явление, близкое по

формальному признаку к пародии и ничего общего с нею по функции не имеющее» [155, с. 366 – 367]. Тынянов выделяет целый ряд функций пародического, для нас же существенно следующее: пародичность – «очень удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе вообще»; «... в самом процессе пародического оперирования вещью <...> происходит <...> разъятие самого произведения как системы. А при этом процессе выясняются отдельные стороны, ранее бывшие только членами системы», то есть, в произведении вскрываются «отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» [155, с. 367, 368–369]. Таким образом, пародическая функция текста Бродского вводит его в контекст интеллектуальной поэтической традиции, позволяя использовать приемы «чужой» поэтики как приемы поэтики собственной.

§2. Бродский и «последние Поэты»: продолжение традиции.

Комплекс представлений о «последнем поэте» Бродский воспринял из поэзии самого значительного для него элегического поэта – Баратынского. Жанр элегии, призванный, по Бродскому, служить «памяти как таковой», интересует его в творчестве Ахматовой и Оденa в значительной степени потому, что элегия представляет концентрированное описание уходящей традиции, а «элегическая поэтика – по словам Л.Я. Гинзбург – поэтика узнавания» [73, с.30]. «Узнавание» и приобщение к

уходящей традиции осуществляется у Бродского через обращение к стихотворениям «памяти поэта» – жанровой разновидности элегии, в рамках которой «наследник» возводит поэтический памятник над могилой умершего собрата и демонстрирует возможности собственной поэтики, тем самым включаясь в диалог с умершим.

Тема элегической поэзии вводится Бродским в рассуждения о двух близких ему людях, однако из факта личного знакомства с Ахматовой и Оденем следует двоякое отношение к ним. В случае с А.А. Ахматовой мы вправе говорить, скорее, о влиянии личном, а не поэтическом⁶: «<...> всякая встреча с Ахматовой была для меня довольно-таки замечательным переживанием. Когда физически ощущаешь, что имеешь дело с человеком лучшим, нежели ты. Гораздо лучшим. С человеком, который одной интонацией своей тебя преображает. Ахматова уже одним только тоном голоса или одним только поворотом головы превращала вас в хомо сапиенс. Ничего подобного со мной ни раньше, ни, думаю, впоследствии не происходило. <...> В разговорах с ней, просто в питье с ней чая или, скажем, водки, ты быстрее становился христианином – человеком в христианском смысле этого слова, – нежели читая соответствующие тексты или ходя в церковь. Роль поэта в обществе сводится в немалой степени именно к этому» [70, с. 224]. В то же время, в одном из интервью Бродский сказал, что «это не та поэзия, которая <его> интересует» [127, с. 151].

О том, что влияние У.Х. Одена на личность поэта

сопоставимо с влиянием А.А. Ахматовой, можно судить, например, по эссе «Поклониться тени», но влияние поэтическое несоизмеримо глубже. В том же эссе Бродский пишет: «Будучи во плоти, этот человек сделал так много, что вера в бессмертие его души становится как-то неизбежной. То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая никак не помещается в человеческой плоти и поэтому нуждается в словах. Если бы не было церквей, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, ее главная заповедь звучала бы примерно так:

Если равная любовь невозможна,
Пусть любящим больше буду я» [2, Т. 5, с. 257].

Свое решение писать по-английски Бродский объясняет желанием «очутиться в большей близости к человеку», которого он считает «величайшим умом двадцатого века: к Уистану Хью Одену», поскольку «самое большее, что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжить в его духе. В этом – по мысли Бродского – заключается суть всех цивилизаций» [2, Т.5, с. 256].

Личному знакомству Бродского с Оденем, продолжавшемуся полтора года вплоть до смерти английского поэта в 1973 году, предшествовало знакомство заочное, литературное.

Впервые некоторое сходство поэтической манеры Бродского с поэзией Одена отметил А.Я. Сергеев. В

стихотворении «Два часа в резервуаре», присланном Бродским из ссылки, он усмотрел «характер юмора», схожий с оденовским [146, с. 140]. Это стихотворение насыщено макаронически-немецкой речью:

Я есть антифашист и антифауст.
 Их либе жизнь и обожаю хаос,
 Их бин хотеть геноссе официрен,
 Дем цайт цум Фауст коротко шпацирен -

и представляет собой ироничное рассуждение о свободе, ответственности писателя, о мистицизме и рациональности сквозь призму пародийного жизнеописания Фауста. Стихотворение, выдержанное в саркастическом тоне, написано от лица современного человека и содержит упоминание культурных реалий 60-х годов XX века, например, намекая на ситуацию с изданием романа «Доктор Фаустус», Бродский пишет о Томасе Манне, «сгубившем свою подписку». Сергеев, хорошо знавший английскую поэзию, возможно, обратил внимание на то, что иронически-пародийный регистр характерен для многих стихотворений Одена, посвященных так называемым «вечным темам», например, в стихотворении «As I walked out one evening...», рассуждая о Любви и Времени, Оден пародирует популярную народную песенку, а в стихотворении «Лабиринт» («The Labyrinth») представлен иронический каталог суждений метафизиков, теологов, математиков, психоаналитиков о природе и сущности духовного лабиринта,

в котором оказался «человек прямоходящий». Немецкий «колорит» «Двух часов в резервуаре» Бродского приобретает дополнительные смысловые обертоны, если учесть постоянный интерес Одена к немецкой литературе и культуре: сразу по окончании Оксфордского университета он проводит год в Берлине, преподавая английский и совершенствуя знание немецкого языка, а Гете был одним из его любимейших авторов на протяжении всей жизни; Брехта, с которым он был знаком лично, считал великим. И. Берлин вспоминал, что Оден часто повторял: «Да, да, я знаю, что я немец <...> Да, I am a Kraut (Kraut – «кислая капуста» – насмешливое прозвище немцев – К.С.). Ничего не поделаешь, я таков, я немец» [55, с. 103].

Однако замеченное Сергеевым сходство было случайным: ко времени написания «Двух часов в резервуаре» Бродский практически не знал поэзии Одена, за исключением нескольких стихотворений, напечатанных в разных переводах в так называемой «антологии Гутнера» (Антология новой английской поэзии. – Л., 1937). В эссе «Поклониться тени» Бродский пишет о том, что ему запомнилось лишь тройное отрицание в помещенном в эту антологию стихотворении «Никакой перемены мест»:

Ведь не пойдет никто
 Дальше вокзала или дальше дамбы,
 Сам не пойдет и сына не пошлет...

(Перевод В. Зуккау-Невского)

По-настоящему поэзия Одена заинтересовала Бродского после знакомства с его оригинальными текстами в 1964 году. Среди книг, присылаемых Бродскому в ссылку, были поэтические антологии на английском языке. Он вспоминает, что одна из них (появившаяся у него, вероятно, в конце 1964 года) «по чистой случайности» открылась на «Памяти У.Б. Йейтса» [2, т. 5, с. 259]:

Time that is intolerant
Of the brave and innocent,
And indifferent in a week
To a beautiful physique,

Worships language and forgives
Everyone by whom it lives;
Pardons cowardice, conceit,
Lays its honours at their feet.

(Время, нетерпимое / к храбрецам и кротким / И
безразличное / К физической красоте, // Поклоняется языку
и прощает / Каждого, благодаря кому он жив; / Прощает
малодушие, тщеславие, / И воздает им почести.)

В этих строках содержится мысль, во многом определившая его представление о поэзии и его отношение к языку: «Я помню, как я сидел в маленькой избе, глядя на квадратное, размером с иллюминатор, окно, на мокрую, топкую дорогу с бродящими по ней курами, наполовину веря тому, что я только что прочел, наполовину сомневаясь, не сыграло ли

со мной шутку знание языка. У меня был здоровенный кирпич англо-русского словаря, и я снова и снова листал его, переводя каждое слово, каждый оттенок, надеясь, что он сможет избавить меня от того смысла, который взирал на меня со страницы. Полагаю, я просто отказывался верить, что еще в 1939 году английский поэт сказал: «Время ... боготворит язык», – и тем не менее мир вокруг остался прежним.

На этот раз словарь не победил меня. Он действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо «обожествление» – это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время – которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество – боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не потому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой, в которую язык играет, чтобы реконструировать время? И не являются ли те, кем жив язык, теми, кем живо и время? И если время «прощает» их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?» [2, т.5, с. 260 – 261].

Взяв в качестве модели стихотворение «На смерть У.Б. Йейтса», Бродский вскоре пишет свою элегию «Стихи на смерть Т.С. Элиота», датированную 12 января 1965 года. Элиот умер 4 января; известие о его смерти Бродский мог получить в заброшенной северной деревушке из сообщений западных «радиоголосов», чем и объясняется «оперативность» его поэтического отклика. В связи с указанием этой даты представляется необходимым пересмотреть распространенную датировку «Двух часов в резервуаре». Во всех изданиях указывается 8 сентября 1965 года, то есть «Два часа...» оказываются написанными после «Стихов на смерть...», что противоречит воспоминаниям Сергеева и самого Бродского. По-видимому, 1965 год был ошибочно указан вместо 1964-го (возможно, самим Бродским, для которого характерна некоторая забывчивость, ср. в «Диалогах с Соломоном Волковым»: «Вы знаете, я уже не помню, когда и что со мной произошло. Сбился со счета. Я не знаю точно: произошло нечто, скажем, в 1979 году или в 1969-ом? Жизнь очень быстро превращается в какой-то Невский проспект. В перспективе которого все удаляется чрезвычайно стремительно. И теряется – уже навсегда» [70, с. 224])).

«Стихи на смерть Т.С. Элиота» повторяют трехчастную структуру оденовского стихотворения, в общих чертах сохраняя тематику каждой части, однако интенции двух структурно и тематически близких текстов различны. Согласно наблюдениям Д. Бетза категории физической и поэтической «отчужденности» (estrangement) в

стихотворении Бродского соответствуют друг другу. Под первой следует понимать изгнание (= смерть), а под второй – жанр элегии, то есть «экзистенциальное» соотносится с «эстетическим». У Одена эти две сферы остаются разделенными. Исходя из этого, Бетза указывает на принципиально разные причины написания русской и английской элегий. Отношение Одена к Йейтсу, которого он называл в числе трех великих поэтов, которых он знал, строится на своеобразном притяжении-отталкивании. Например, из стихотворения «1 сентября 1939 года» Оден исключил строки, напоминавшие звучание «Пасхи 1916» Йейтса, а в одном из писем Стивену Спендеру признавался: «Я не способен говорить о Йейтсе, потому что – и в этом не его вина – он стал для меня символом моего демона аутентичности – всего того, от чего я должен пытаться избавиться свою собственную поэзию: фальшивых эмоций, напыщенной риторики, пустой звучности» [Цит. по: 40, р. 280]. Таким образом, стихотворение Одена – это в известной степени попытка обретения аутентичности, самостоятельности поэтического голоса. Его письмо Спендеру написано в 1964 году. В это же время Бродский читает Йейтса в оригинале. В «Поклониться тени» он передает свои впечатления: Йейтс показался Бродскому «несколько риторичным и неряшливым в размерах» [2, т. 5, с. 259], а в беседе с Д. Бетза Бродский излагает свой взгляд на отношение Одена к Йейтсу, во многом совпадающий с оденовским признанием из письма Спендеру: «Йейтс – поэт бардовской, если хотите, традиции – традиции невнятной

выспренности. А этому жутко соблазнительно подражать. Не столько простому человеку, сколько поэту, в данном случае Одну, чья реакция на Йейтса была реакцией человека, который впал в страшную зависимость от него, а потом еле выкарабкался и теперь со злостью смотрит назад» [70, с. 543]

Адресат стихотворения Бродского – Элиот – в 1965 году был для него, по мнению исследователя, лишь «символом запретного плода Запада» [13, р. 236]. Бродский имел лишь приблизительные сведения о жизни и творчестве Элиота, поэтому все соответствия между стихотворением Бродского и «The Dry Salvages» из «Четырех квартетов» Элиота, отмеченные В. Полухиной [43, р. 82 – 83] и Дж. Янечком [168, с. 180 – 181], следует рассматривать как общие черты литературного направления, верно угаданные Бродским⁷. Например, ключевые элиотовские образы – реки-времени и моря-вечности («The river is within us, the sea is all about us; The sea is the land's edge also») соответствуют впервые появившейся именно в этом стихотворении Бродского метафорической цепочке море – время – поэзия:

Уже не Бог, а только Время, Время
зовет его. И молодое племя
огромных волн его движенья бремя
на самый край цветущей бахромы
легко возносит и, простившись, бьется
о край земли. В избытке сил смеется.

И январем его залив вдается
в ту сушу дней, где остаемся мы.

В первой части обоих стихотворений описание смерти
представлено в образах застывающего зимнего города:

He disappeared in the dead of winter:
The brooks were frozen, the air-ports almost
deserted.

And snow disfigured the public statues;
The mercury sank in the mouth of the dying day.
O all the instruments agree
The day of his death was a dark cold day.

(Он исчез в зимней смерти: / Ручьи были заморожены,
аэропорты почти пустынные. / И снег менял очертания
городских статуй; / Ртуть опускалась во рту умирающего
дня. / О, все приборы согласны: / День его смерти был
хмурым холодным днем.)

Он умер в январе, в начале года.
Под фонарем стоял мороз у входа.
Не успевала показать природа
ему своих красот кордебалет.
От снега стекла становились уже.
На перекрестках замерзали лужи.
Под фонарем стоял глашатай стужи.
И дверь он запер на цепочку лет.

Начало стихотворения Бродского отсылает к первой строфе стихотворения Одена. Однако, как показывает сопоставительный анализ этих двух стихотворений, проведенный Е. Стафьевой, «в этой строфе совершенно снимается мотив оплакивания природой смерти поэта («скорбь природы»). Природа «не успевала» показать поэту «своих красот кордебалет», то есть зимняя стужа здесь – проявление естественных природных законов, а вовсе не нарушение таковых как проявление скорби природы. «Замерзали лужи» у Бродского не подразумевает никаких крайних метеорологических проявлений в отличие от «замерзших ручьев» у Одена при сравнительно мягкой английской зиме. Не возникает даже намека на параллель между смертью поэта и смертью природы» [151].

Холод замерзающего на исходе дня города становится у Одена метафорой остывающего тела, чьи «провинции взбунтовались» (The provinces of his body revolted)⁸. На этом печальном фоне отчетливее проявляется идея бессмертия поэзии во второй части оденовского стихотворения:

You were silly like us: your gift survived it all;
The parish of rich women, physical decay,
Yourself...

(Ты был глуп как мы, твой дар переживет все это: /
богатых прихожанок, физическое разложение, / Тебя самого)

Этот мотив получает горадианское осмысление в третьей

части стихотворения Бродского. Во второй же части чувствуется желание автора создать подчеркнуто усложненную «метафизическую» эмблему в духе XVII века. Поэт парадоксально совмещает библейские мотивы рождества («читающие в лицах маги» – волхвы) и распятия: персонифицированные образы Америки, «где он (Элиот – К.С.) родился» и Англии, «где умер он», стоящие «по сторонам его могилы», иконически повторяют распространенный сюжет «распятие с предстоящими». Но сам образ распятия символически замещается пространством (могилой) между местом рождения и местом смерти, то есть физическая жизнь, мерой которой служит пространство («но каждая могила – край земли»), уподобляется смерти, жизнь подлинная начинается за этой границей, которая у Бродского маркирована троекратно: формально – разделением второй и третьей части стихотворения и сменой размера, лексико-стилистически – третья часть начинается строфой:

Аполлон, сними венок,
положи его у ног
Элиота как предел
для бессмертья в мире тел. –

и тематически – благодаря аллюзиям на горацанскую тему поэтического памятника.

Третья часть «Стихов на смерть Т.С. Элиота» является ритмической и строфической цитатой третьей части стихотворения Одена, о которой Бродский написал: «здравый

смысл в облинии детских стишков» [2, т. 5, с. 261]. Бродский воспроизводит катрены с парной рифмой и ритм 3-стопного хорея, столь не характерный для элегической традиции. Действительно, «бойкость» хореического ритма сообщает концовке стихотворений эмоциональный заряд скорее противоположный элегическому. Жизнеутверждающая интонация коррелирует с темой посмертного величия поэзии, однако, если у Одена в 1939 году эта тема соединена с идеей служения поэта людям:

Follow, poet, follow right
To the bottom of the night,
With your unconstraining voice
Still persuade us to rejoice;

With the farming of a verse
Make a vineyard of the curse,
Sing of human unsuccess
In a rapture of distress;

In the deserts of the heart
Let the healing fountain start,
In the prison of his days
Teach the free man how to praise.

(Следуй, поэт, следуй прямо / На дно ночи, /
Нестесненным голосом / По-прежнему убеждай нас
радоваться; // Возделывая стихи, / Создай виноградник
проклятия, // Воспой человеческий неуспех / В восторге

страдания; // В пустынях сердец / Запусти исцеляющий источник, / В тюрьме дней / Научи свободного человека отдавать должное) -

то завершающая часть «Стихов на смерть Т.С. Элиота» лишена этого мотива вовсе, более того, Бродский делает свое стихотворение еще более «детским»:

Томас Стернс, не бойся коз!
Безопасен сенокос.
Память - если не гранит -
Одуванчик сохранит.

«Козь» и «одуванчик» (возможно ахматовский) вместо оденовского «виноградника проклятья» превращают финальную часть стихотворения Бродского в пасторальную зарисовку Эллизиума, отсылающую не только к «природному коду» стихотворения Одена [См.: 151], но и контрастно противопоставленную зимнему пейзажу собственной первой части. Главенствующая же тема стихотворения Бродского, в первоначальной редакции названного «Памяти Т.С.Элиота» и под этим названием опубликованного в ленинградском альманахе «День поэзии» в 1967 году, подчеркивается шестикратной анафорой «будет помнить»⁹:

Будет помнить лес и дол.
Будет помнить сам Эол.
Будет помнить каждый знак,

как хотел Гораций Флакк.

Три заключительные строфы возвращают стихотворение Бродского в контекст метафизической поэзии:

Так любовь уходит прочь,
навсегда, в чужую ночь,
прерывая крик, слова,
став незримой, хоть жива.

Ты ушел к другим, но мы
называем царством тьмы
этот край, который скрыт.
Это ревность так велит.

Будет помнить лес и луг.
Будет помнить все вокруг.
Словно тело – мир не пуст! –
помнит ласку рук и уст.

Тема смерти поэта и бессмертия поэзии решается здесь при помощи излюбленного Донном сюжета расставания с возлюбленной, а «память тела» соответствует памяти культуры, традиции.

При сходстве методов создания «Стихов на смерть Т.С. Элиота» и текстов, написанных по образцу «Прощания...» Дж. Донна, рассматриваемое стихотворение не может расцениваться как риторическое упражнение ученика по

образцу, предложенному учителем. «Стихи на смерть...» в контексте ситуации «аутсайдерства» можно уподобить акту инициации. «Повторяя» и переадресовывая стихотворение Одена, Бродский решает сразу несколько литературных задач: во-первых, он отдает дань памяти умершему поэту; во-вторых, осваивает новейший вариант метафизической поэзии (ср. в «Поклониться тени»: «Я почувствовал, что имею дело с новым метафизическим поэтом» [2, т.5, с.261]); в-третьих, перенимая «метафизическую манеру» Одена, Бродский занимает место «последнего поэта», поэтически присваивает традицию и становится ее последним звеном и хранителем.

§ 3. Автографы У.Х. Одена в личной (ленинградской) библиотеке Иосифа Бродского.

Очному знакомству Бродского и Одена предшествовало знакомство заочное. Нам неизвестно, слышал ли Оден о молодом русском поэте до 1968 года и знал ли он о получившем довольно широкий общественный резонанс судебном процессе над Бродским, когда к нему по просьбе Бродского обратился переводчик Дж. Клайн, работавший над подготовкой первой авторизированной книги стихов Бродского, готовившейся в издательстве «Пингвин». Работа над книгой Бродского и обстоятельства, ей сопутствующие, подробно описаны Клайном в мемуарных заметках [86, с. 220 – 226]. Согласно Клайну, что подтверждается и самим

Бродским, в ответ на вопрос, кого бы поэт хотел видеть в качестве автора предисловия к своей книжке, Бродский назвал имя Одена [70, с. 141]. 11 мая 1968 года Оден дал принципиальное согласие Клайну как автору переводов. 16 декабря 1969 года Оден получил около ста страниц переводов, вычитанных Бродским, а к 23 апреля 1970 года завершил весьма лестное для Бродского предисловие, которое, вероятно в том же году, было переправлено в Советский Союз. Согласно воспоминаниям Бродского, с того времени (1968 – 69 гг.) он и Оден «были в некоторой переписке. ... Он мне присылал книжечки, открыточки. Я ему в ответ – открыточки на моем ломаном английском» [70, с. 141].

В приложении к диссертации приведены копии оденовских автографов на книгах, присланных им в Ленинград в качестве подарков Иосифу Бродскому. Эти надписи не носят исключительно формально-этикетного характера и являются едва ли не единственными – после предисловия к сборнику стихов Бродского – свидетельствами того, кем представлялся Оденоу молодой русский поэт.

Рис. 1–2: Один из как минимум двух автографов Одена из ленинградской библиотеки Бродского, хранящейся в доме-музее Анны Ахматовой (Фонтанный дом). В литературе о Бродском появилось описание еще одного оденовского автографа, хранящегося в том же собрании, однако атрибуция надписи на книге: Auden W.H. Collected longer poems. N.Y.: Random House, 1965 («13 June / 1971 / In praise / of praising / Where we are / Which is where we

were / and are not. Love, / Julie»), предложенная И. Муравьевой [См.: 118, с. 255], представляется нам по меньшей мере спорной, поскольку последнее слово - «Julie» - не прочитывается как «Auden». Более того, публикуя этот инскрипт, исследователь произвольно изменила порядок строк и исключила слово «Love». И, наконец, способ обозначения даты: «число + месяц», а не наоборот, позволяет усомниться в принадлежности автора надписи к англоязычной традиции.

На рис.1 слева - цитата из Дж. Макдоналда: «There is a chamber in God Himself, into which none can enter but the one. The individual, the peculiar man - out of which chamber that man has to bring revelation and strength for his brethren. This is that for which he was made - to reveal the secret things of the Father». (Есть у Бога (буквально - «в самом Боге») палата, куда никто не в состоянии проникнуть, кроме одного, особенного человека. Из этой палаты тот человек должен вынести откровение и силу (твердость) для своих братьев. Для того и был создан этот человек - раскрывать тайны Отца (Создателя)). Джордж Макдоналд (1824 - 1905) - практически неизвестный русскоязычному читателю английский писатель и поэт, автор, в частности, аллегорических рассказов о возвращении человека к Богу. Вероятно, один из этих рассказов и процитирован здесь Оденем, который высоко ценил прозу Макдоналда. В «A Certain World» - книге афоризмов и цитат, собранных Оденем, два фрагмента из Макдоналда помещены под рубриками «Дом» и «Просительные

молитвы» [10, p. 184, 307]. Оден также написал предисловие к изданию фантастических романов Макдоналда (Macdonald G. The Visionary Novels ed. by Anne Fermantle. N.Y.: Noonday Press, 1954), где назвал его «преимущественно мифопоэтическим писателем». Не обладая в должной степени тем специфическим даром, который необходим для создания поэзии, Макдоналд, по мысли Одена, соперничает в прозе с Л. Кэрроллом и превосходит Э. По [11, p. 268 - 269].

На рис. 1 справа и на рис. 2 сверху: «For Joseph Brodsky with all good wishes from a colleague - *Иосифу Бродскому с самыми добрыми пожеланиями от коллеги*». Ниже рукой Одена зачеркнуто имя, набранное типографским способом и поставлена его собственноручная подпись. Этот оденовский жест стал причиной первоначально неверной атрибуции инскрипта: подпись была прочитана как «L.M. Ansen»¹⁰. Однако сличение надписей на книге с другими автографами Одена (в нашем распоряжении была принадлежавшая Бродскому книга коротких стихотворений Одена, также содержащая авторскую надпись, и копии автографов английского поэта из книг Ч. Осборна «У.Х. Оден: Жизнь поэта» [40] и А.Э. Родвэя «Предисловие к Одену» [47] - рис. 3) позволяет с уверенностью говорить о том, что все они сделаны именно У.Х. Оденом.

Этот инскрипт интересен не только с «историко-библиографической» и текстологической точек зрения, как штрих, дополняющий картину заочного знакомства двух поэтов. При сравнении с другим автографом Одена из

библиотеки Бродского: «For Joseph Brodsky/ with best wishes/ from/ Wystan Auden/ March 1969 - Иосифу Бродскому с наилучшими пожеланиями от Уистана Одена март 1969» (Auden W.H. Collected shorter poems 1927 - 1957. - N.Y.: Random House, 1967) обнаруживаются несколько существенных различий. Второй инскрипт традиционен и формально нормативен: автор книги - даритель - указывает имя адресата (For Joseph Brodsky), высказывает в принципе необязательное, но вполне традиционное пожелание (with best wishes), называет себя (from Wystan Auden) и ставит дату (March 1969). Такая надпись могла бы появиться на книге, подаренной *любым* автором *любому* читателю, поскольку ее элементы соответствуют принятому в таких случаях этикету, позволяющему автору продемонстрировать свое расположение к данному конкретному владельцу книги, не сокращая определенной дистанции между ним и собой. Экземпляр «The Enchafed Flood» Оден подписывает уже не для *любого* читателя, носящего имя Joseph Brodsky, а для коллеги по поэтическому цеху. Значение этой надписи определяется не только словами «from a colleague»: замена напечатанного имени рукописным подчеркивает неофициально-дружеский характер надписи (ср. общепринятую практику написания писем, согласно которой официальные письма, имеющие статус документа, - печатаются, а неофициальные - пишутся «от руки»), а фрагмент из Дж. Макдоналда, приведенный на предыдущей странице, выражает веру Одена в высокое предназначение истинного Поэта, каковым и представляется ему его русский коллега.

Много лет спустя в беседе с Д. Бетза Бродский обсуждал, в частности, вопрос о том, «можно ли быть «подлым» в жизни и прекрасным в стихах» [3, с. 534]. В качестве примеров кажущегося совмещения такого рода качеств назывались имена Цветаевой, Мандельштама, каковым его изобразила в своих мемуарах Э. Герштейн и Фроста, чьим биографом был Томсон. Переводя разговор на тему жанра биографии вообще, Бродский сказал: «Если бы я был Фростом, то есть если бы в моих стихах был Фростов заряд – а такого заряда не было ни у кого в Европе или Америке, – я бы пошел дальше. Я бы такую кашу заварил, чтобы ... чтобы мой заряд дошел до аудитории. <...> Это с одной стороны. С другой стороны: что делать, если вы оказались за облаками? Смотреть вниз, как они обливаются слезами от страха? Не ваша забота. Дело в том, что вы в некотором роде посвященный и вам нужно дать им откровение в жизни» (курсив наш – К.С.) [3, с. 536]. Установить прямую связь этой фразы Бродского с оденовским инскриптом на книге из его библиотеки не представляется возможным, отметим лишь их несомненное сходство и тот факт, что вскоре в упомянутой беседе возникает имя Одена в связи с его запретом на написание прижизненной биографии: «Дело не в тщеславии: он (Оден – К.С.), мол, про себя знает, что его биография все равно будет написана <...>. Дело не в этом, а в том, что человек по-настоящему занимается стихами, а не собственной жизнью» [3, с. 537]. Здесь Бродский опять «совпадает» с Оденем, который считал, что «если бы Музы могли защищать свои интересы перед государством, все

биографические исследования, касающиеся людей творческих, вероятно были бы запрещены законом, а специалисты по истории отдельных личностей вынуждены были бы заниматься теми, кто действует, но не творит: генералами, преступниками, клоунами, куртизанками и т. п., информация о которых и интереснее, и вернее. Истинные художники – самозванцы не в счет – не годятся в герои романов, потому что история их жизни, пусть даже занятая сама по себе, все же второстепенна и не имеет такого значения, как их творения» [4, с. 162 – 163].

Очное знакомство двух поэтов состоялось в июне 1972 года. Через несколько дней после высылки с родины Бродский вместе с Карлом Проффером – главой издательства «Ардис», встречавшим его в Вене, – отправились в Кирхштеттен, где жил Оден. Бродский остался у Одена до начала Лондонского поэтического фестиваля, куда два поэта прибыли вместе. Один из организаторов фестиваля – Ч. Осборн – вспоминал, что Оден «носился» (fussed) с Бродским как наседка (mother hen), «необычайно добрая и понимающая наседка» [40, р. 325]. Другой очевидец первого появления Бродского в Западной поэтической среде считает, что Оден сыграл важную роль для карьеры Бродского [134, с. 126], продемонстрировав свое подчеркнуто бережное отношение к малоизвестному русскому поэту.

ГЛАВА II

МЕХАНИЗМЫ КУЛЬТУРНОЙ САМОИДЕНТИФИКАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ИОСИФА БРОДСКОГО

§1. Бродский и Оден: посмертный поэтический диалог.

Смерть Одена, пережитая Бродским как личная трагедия, стала поводом для продолжения поэтического диалога с английским поэтом. Плодотворность этого диалога с культурно-семиотической точки зрения была обусловлена тем, что после сентября 1973 года Бродский замещает Одена и воплощает собой его литературную традицию. Для этого необходимо, как точно заметил Д. Лакербай, «совместить элегию как “автопортретирующий” жанр с металитературным метемпсихозом» [103, с. 95]. Именно такую стратегию самоидентификации реализует Бродский после смерти Одена.

Написанная по-английски «Elegy to W.H. Auden» (1974) стала едва ли не худшим стихотворением «английского» Бродского. Сам автор впоследствии сожалел о том, что согласился напечатать его в составленном Стивеном Спендером сборнике памяти Одена [51, р. 243]. Отзыв Бродского об этом стихотворении приведен в книге В. Полухиной [43, р. 89].

Elegy To W.H.Auden

The tree is dark, the tree is tall,
to gaze at it isn't fun.
Among the fruits of this fall
your death is the most grievous one.

The land is bare. Firm for steps,
it yields to a shovel's clink.
Among the next April's stems
your cross will be the most unshaken thing.

Seedless it will possess its dew,
humiliating grass.
Poetry without you
equals only us.

The words are retreating to the stage
of lexicons, of the Muse.
The sky looks like an empty page
which you did not use.

The tree is dark, the tree is tall,
pleasing its Maker's scheme.
The thing I wish to talk
of least of all is Him.

Crossing horizons objects shrink;
it's hard to realize

there is someone for whom the thing
gains its previous size.

Первое оригинальное стихотворение Бродского на английском языке напоминает скорее неумелый перевод с русского – упрек, справедливый в отношении многих его последующих английских стихотворений [См., напр.: 22], справедлив лишь в том, что касается стиля, но не образной системы.

В 1977 году Иосиф Бродский опубликовал «Йорк» – свое второе стихотворение, посвященное памяти Уистана Хью Одена. В отличие от первого, стихотворение «Йорк», написанное по-русски, несомненно, занимает достойное место среди текстов, созданных Бродским в жанре «in memoriam», и наряду со стихами «На смерть Т.С. Элиота» традиционно упоминается в «оденовском» контексте творчества Бродского. Черты «оденовской» поэтики этих стихотворений уже были детально проанализированы в ряде работ [См.: 43, р. 81 – 101; 54, р. 36 – 45]. Результаты предлагаемого в них интертекстуального анализа закономерно вписываются в концепцию «influence as tribute» (А. Вейнер) и демонстрируют степень восприимчивости и открытости поэтики Бродского¹¹. Однако интертекстуальный подход не может считаться достаточным применительно к «Йорку», поскольку это стихотворение представляет отличный от стихов «На смерть Т.С. Элиота» (служащих знаком обретения поэтической традиции, адекватно воплощающей специфику авторского

мировосприятия) тип «мемориального» текста. Это отличие лежит в металитературной сфере и обусловлено прежде всего спецификой отношения Бродского к Одну. Еще при жизни адресат «Йорка» стал для Бродского своего рода пресонифицированным воплощением его «лингвистической веры»¹². Ни об одном из поэтов, образующих для Бродского культурную традицию, он не писал так, как в «Поклониться тени» об Одну: «То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая является какой угодно, только не конечной, – любовью, которая никак не помещается целиком в человеческой плоти и потому нуждается в словах. Если бы не было церквей, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, и ее главная заповедь звучала бы примерно так: Если равная любовь невозможна, // Пусть любящим больше буду я» [2, т. 5, с. 257]. Именно выражение любви, ставшей, по мысли Бродского, лейтмотивом творчества Одну, оказалось за пределами первого стихотворения, посвященного его памяти. Это позволяет предположить, что не только несовершенство английского текста побудило Бродского вновь обратиться к данной теме¹³. Очевидно, что стремление «очутиться в большей близости <...> к Уистану Хью Одну» [2, т. 5, с. 256], о котором он пишет применительно к своему англоязычному творчеству, должно находить адекватные формы воплощения и в его стихотворениях, написанных по-русски. В связи с этим мы сосредоточим внимание на выявлении в тексте «Йорка» способов выражения любви, то есть способов реализации коммуникативного задания этого

стихотворения.

Подобно стихотворению «На смерть Т.С. Элиота» «Йорк» повторяет трехчастную структуру оденовского «In Memory of W.B. Yeats». Формально эти (ненумерованные) части выделяются на основе строфико-синтаксического членения текста: «Йорк» состоит из семи строф, причем в трех первых и трех последних синтаксическое деление текста не совпадает с границами строф. Первые три строфы, соответственно, образуют первую, четвертая (центральная) – вторую, и пятая, шестая и седьмая – третью часть. Таким образом, центральная строфа образует ось симметрии стихотворения. Формальное членение стихотворения соответствует его смысловой организации, заданной противопоставлением двух рифм к слову *любовь*: внутренней рифмы *любовь – мертв* в первой части (на границе второй и третьей строф) и финальной рифмы стихотворения «лови!» – *любви*. Причем, как будет показано ниже, каждый элемент этих рифм может быть соотнесен с позицией автора и с позицией адресата поэтического высказывания.

Рифма *любовь – мертв* возникает в первой части стихотворения в подчеркнуто «оденовском» элегическом контексте. Бродский следует примеру Одена, заимствуя у умершего поэта реальное пространство Йорка – его родного города – и стиль его описания:

Бабочки северной Англии пляшут над лебедою
под кирпичной стеною мертвой фабрики. За средою
наступает четверг, и т. д. Небо пышет жаром,

и поля выгорают. Города отдают лежалым
полосатым сукном, георгины страдают жаждой.

Даже физиологическая реакция на эмоциональное переживание выражена здесь в духе оденовских отстраненно-«клинических», «симптоматических» описаний:

Ничто так
не превращает знакомый подъезд в толчею колонн,
как любовь к человеку; особенно если он
мертв.

Однако заключительная часть фразы, в принципе, более характерна для русского сознания с его опытом любви к мертвецам, особенно – к мертвым поэтам. Таким образом, фрагмент как бы моделирует взаимодействие двух типов сознания.

Но элегическое пространство первой части стихотворения только провоцирует воспоминания, но не избавляет автора от ощущения реальности, в которой Одена нет, и голос умершего, «с неожиданной четкостью» зазвучавший в его памяти, лишь воспроизводит фразу, произнесенную при совершенно иных обстоятельствах:

И твой голос – «Я знал трех великих поэтов. Каждый
был большой сукин сын» – раздается в моих ушах
с неожиданной четкостью. Я замедляю шаг

и готов оглянуться.

«Три великих поэта», которых знал Оден, вновь появятся в 1983 году в эссе Бродского «Поклониться тени»: «за этими строчками (из стихотворения Одена «Homage to Clio» – К.С.) стоит не <...> конкретный автор, но сама жизнь; и с ней вы хотели бы оказаться в человеческой близости. За этим желанием стоит не тщеславие, но некая человеческая физика, которая притягивает маленькую частицу к большому магниту, даже если дело кончится тем, что вы повторите за Оденем: «Я знал трех великих поэтов, и все они были первостатейные сукины дети» [2, т.5, с.268 – 269]. Но онтологическая преграда между автором и адресатом стихотворения не снимается в «мемориальном» тексте, поэтому «любовь» здесь «натыкается» на «он мертв»¹⁴. В письме Бродского А.Я. Сергееву от 21.05.75. находим своего рода прозаический эквивалент мысли, сформулированной в стихотворении спустя почти два года. Упоминая о своем одиночестве, поэт пишет: «единственный человек, которого я тут любил и люблю, мертв: Оден» (курсив наш. – К.С.) [Цит. по: 146, с. 153].

Невозможность выражения любви непосредственно адресату, представленная в первой части «Йорка», объясняется также тем, что для передачи сообщения в данном типе текстов предлагается наиболее распространенный в системе культурных коммуникаций канал, названный Ю.М. Лотманом «Я – ОН», где «Я» – это субъект

передачи, обладатель информации, а «ОН» – объект, адресат. В этом случае предполагается, что до начала акта коммуникации некоторое сообщение известно «мне» и неизвестно «ему» [См.: 111, с. 24]. Коммуникация оказывается невозможной оттого, что любовь – это «информация», которой, по мысли Бродского, Оден уже обладает. Упоминание о смерти Честера Каллмана, и то, каким образом автор сообщает об этом адресату:

Честер тоже умер – тебе известно
это лучше, чем мне. –

подтверждает актуальность соотношения «известного» и «неизвестного» в этой части стихотворения.

Впрочем, элегическая часть стихотворения задумана прежде всего не для того, чтобы сказать о коммуникативной «неудаче». В заключительной строфе первой части наряду с антропоморфным образом границы представлен восходящий к оденовскому стихотворению памяти У.Б.Йейтса мотив движения на Юг, связанный с представлением о поэзии, преодолевающей границы человеческого существования:

Человек приносит с собою тупик в любую
точку света; и согнутое колено
размножает тупым углом перспективу плена,
как журавлиный клин, когда он берет
курс на юг. Как всё движущееся вперед.

Таким образом, переход к следующей части стихотворения эквивалентен преодолению сразу двух границ: строфической и онтологической. Онтологизация стихотворной формы – одна из характернейших черт поэтики Бродского, ставшая предметом плодотворного изучения. Согласно наблюдениям М.Ю. Лотмана, «одной из доминантных тем Бродского является тема 'границы'. <...> При этом проявляется она не только на уровне лексической семантики, но и в самой структуре текста, в том числе структуре графической. <...> Тема 'границы' связана с двумя взаимосвязанными мотивами: мотивом разграничения и мотивом перехода границы. <...> Если разграниченность лежит в основе бытия, то преодоление границ – в основе свободы; это всегда субъективный и индивидуальный акт, в частности – акт творческий» [106, с. 320].

Преодоление онтологической границы в четвертой строфе связано прежде всего с изменением статуса пространства. Образ Англии – владычицы морей, как показала В.П. Полухина, соответствует размышлениям поэта о стихотворении Одена «1 сентября 1939» [43, р. 93 – 94]: «Империи – прежде всего культурные образования; и связующую функцию выполняет именно язык, а не легионы» [2, т. 5, с. 218]. Пространство «Йорка», сохраняя свою «английскость», становится метафорой языка¹⁵, который, в свою очередь, «в состоянье <...> править любой средой», точно так же, как Британия – морями и колониями.

Стихотворение, созданное – подобно «На смерть Т.С. Элиота» – по образцу «In Memory of W.B. Yeats», должно

было завершиться именно здесь, утверждением всемогущества поэтического языка. Но тогда информация, содержащаяся в тексте, не соответствовала бы его коммуникативному заданию, которое реализуется в третьей части «Йорка».

Метафорическое превращение Англии в пространство (английского) языка во второй части стихотворения служит условием перекодировки исходного сообщения в рифме «лови!» – любви. 'Любовь' здесь соотносится с информацией, уже известной адресату, и становится вторым элементом рифмы, а информация, передаваемая автором, то есть первый элемент рифмы («лови!»), оказывается измененной, что выглядит парадоксально. Этот парадокс эксплицируется при коммуникативном анализе «Йорка», традиционный же анализ стихотворения предлагает считать источником этой рифмы стихотворение А. Блока «В ресторане» [54, р. 43]¹⁶, или – что также маловероятно – мотив игры в лапту со временем из «Сидя в тени» самого Бродского [43, р. 98]¹⁷.

«Парадоксальность» первого элемента рифмы объясняется его необычной этимологией. Учитывая введенный во второй части стихотворения «англоязычный» контекст, о котором говорилось выше, можно предположить, что 'лови' не имеет отношения к форме повелительного наклонения русского глагола 'ловить'. Этимомом этого слова в стихотворении Бродского выступает побуквенно произнесенное английское 'love', перекодированное в единицах русской графической системы («love» → «el-ou-vi-i» → «лови»). Тем самым сообщение на «семантическом языке» («love») становится

при введении в текст добавочного «чисто синтагматического» кода фактом языка культуры, не знающим онтологических границ. Семантическая тавтологичность рифмы указывает на то, что в стихотворении возникает второй канал коммуникации («Я - Я»). Эта ситуация соответствует выводам Ю.М. Лотмана: «система человеческих коммуникаций может строиться двумя способами. В одном случае мы имеем дело с некоторой наперед заданной информацией, которая перемещается от одного человека к другому, и константным в пределах всего акта коммуникации кодом. В другом речь идет о возрастании информации, ее трансформации, переформулировке, причем вводятся не новые сообщения, а новые коды, а принимающий и передающий совмещаются в одном лице» [111, с. 36]. Действительно, в заключительной части «Йорка» автор и адресат сообщения совмещаются:

Вычитая из меньшего большее, из человека -- Время,
получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом
фоне отчетливей, чем удается телом
это сделать при жизни, даже сказав "лови!".

Что источник любви превращает в объект любви.

Слова, «выделяющиеся на белом фоне» превращают «источник любви» в «объект любви». Об этом же свидетельствуют элементы автопортрета в пятой строфе стихотворения:

Я в последнее время немного сбиваюсь, скажусь
отраженью в стекле витрины¹⁸...

Это противоречит одному из принципов жанра *in memoriam*, воспринятому Бродским из оденовского стихотворения «Памяти У.Б. Йейтса»: автор стихотворения не должен помещать себя в центр трагической картины, используя смерть собрата как повод для рассуждений о собственной персоне [2, т. 5. С. 259]. В результате происходит снятие онтологической границы между автором элегии и ушедшим поэтом. Сообщение, переданное в канале «Я – Я», превращает коммуникацию в автокоммуникацию, в процессе которой происходит переформирование личности автора, и Бродский (в границах данного текста) становится Оденем.

Ситуация, смоделированная в тексте «Йорка», косвенно подтверждается в эссе Бродского об Одене: «По мере того как я пишу эти строки, я замечаю, что первое лицо единственного числа высовывает свою безобразную голову с тревожащей частотой. Но человек есть то, что он читает; иными словами, натыкаясь на это местоимение, я обнаруживаю Одена больше, чем кого-либо еще: аберрация просто отражает количество прочитанного мною из этого поэта. <...> Грубо говоря, нас меняет то, что мы любим, иногда до потери собственной индивидуальности. Я не хочу сказать, что именно это произошло со мной; я лишь пытаюсь сказать, что эти в остальном назойливые «я» и «меня» – в свою очередь, формы косвенной речи, адресат которой – Оден» (везде в цитате курсив наш. – К.С.) [2, т.5, с.

262]. А в одном из интервью поэт высказывается более прямо: «Не знаю почему, но иногда мне кажется, что Уистан... что я иногда – это он» [3, с. 551].

Таким образом, в стихотворении «Йорк» представлена, на первый взгляд, неожиданная стратегия оформления преемственных отношений в поэтической традиции. Однако для Бродского – человека «панкультурного поведения»¹⁹ – такая ситуация есть способ воплощения в подлинной ахронной жизни культуры²⁰.

Наличие в тексте «Йорка» скрытого, сосуществующего наравне с основным, тематического пласта, возникающего из эффекта автокоммуникации, не единственный прецедент такого рода в «оденовском» контексте Бродского. Еще один типологически близкий «Йорку» случай автокоммуникации обнаруживается в его стихотворении «Сидя в тени» (1983), которое будет проанализировано ниже.

§2. Бродский – Оден – Гораций: идея поэтического бессмертия.

Стихотворение «Осенний крик ястреба» (1975), несомненно, относится к числу наиболее ярких и известных произведений Иосифа Бродского, написанных им «на рубеже двух своих жизней» [62, с. 319]. Именно это стихотворение становится в восприятии читателей и коллег-поэтов едва ли не ключевым текстом «американского» Бродского, своего рода «указателем» творческой эволюции поэта в изгнании. Так, Томас Венцлова говорит, что в поэтическом мире

Бродского «после России» стала преобладать «нейтральная, «матовая» интонация в сочетании с крайней нагруженностью семантики и синтаксиса, с усложненностью ритма, с негомогенностью материала. Усилилось ощущение вселенского холода – было-то оно всегда, но такой крайней ясности, как, скажем, в «Осеннем крике ястреба», не достигало. Это разъедает стихи Бродского – и авторскую личность – словно кислота сосуд, причем и стихи, и личность удивительным образом <...> не разрушаются, остаются цельми» [69, с. 268]. А составитель книги интервью о Бродском Валентина Полухина в беседе с Анатолием Найманом (также назвавшим «Осенний крик ястреба» в числе лучших его стихотворений) замечает: «Почти все интервьюируемые мною поэты выделяют это стихотворение, но никто не сказал, почему» [120, с.37]. Обратим внимание на своего рода недоумение, сопровождающее читательскую судьбу «Осеннего крика ястреба» и достаточно ясно выраженное в приведенных высказываниях. В связи с этим решение вопросов об отношении этого стихотворения к поэтической традиции представляется важным и плодотворным для дальнейших исследований поэзии Иосифа Бродского.

С точки зрения жанровой принадлежности «Осенний крик ястреба» относится к элегической традиции. В частности, в работах Ефима Курганова [См.: 97; 98] убедительно доказывается, что элегизм является одной из определяющих черт поэтики Бродского. Курганов устанавливает типологическое сходство между сборником Бродского «Урания», в который входит рассматриваемое стихотворение,

и «Сумерками» Е.А. Баратынского – образцовой в русской поэзии книгой элегий: «Это такие же программные стихи, как «Последний поэт» для «Сумерек». «Осенний крик ястреба» и «Муха» есть ключ к «Урании», есть элегический код книги, а «Последний поэт» – элегический код к «Сумеркам». Это даже не стихи в прямом смысле слова, а именно программы, свод правил, кодексы, фиксирующие тот тип взаимоотношений с миром, который избрал для себя поэт. «Осенний крик ястреба» и «Муха» в совокупности выстраивают модель элегического поведения. Только в первом стихотворении доминирует мотив выталкивания в пустоту (невозможность быть на земле и на небе), а во втором доминирует мотив несоответствия, несовпадения поэта со временем. «Осенний крик ястреба» и «Муха» сообщают «Урании» резко выраженный оттенок тотального элегизма» [Курганов 1998: 171]. «Магистральная тема «Осеннего крика ястреба», как и тема сборника Баратынского «Сумерки», – вытеснение поэта в некое безвоздушное пространство. Баратынский объясняет это вытеснение сменой «золотого века» «железным». Бродский же возлагает ответственность прежде всего на самого поэта» [Курганов 1997: 207]. И.А. Пильшиков также помещает «Осенний крик ястреба» в контекст позднего творчества Баратынского, проводя параллель между этим стихотворением и «Осенью» Баратынского [см.: Pilshikov]. Сходную точку зрения демонстрирует и А. Найман, считающий, что «Осенний крик ястреба» – это вариация на тему «Осени» и версия «Осени» Баратынского», стихотворения, по его мнению,

определявшего для Бродского «вообще весь этот шум мироздания» [120, с. 37]. При всей своей обоснованности данное толкование нуждается в некоторой корректировке.

Все двадцать строф стихотворения Бродского объединены сквозным трехчастным сюжетом, выстроенным как сюжет драматический: завязка (пейзаж с высоты птичьего полета), кульминация (невозможность вернуться и крик) и развязка. Содержание стихотворения невозможно редуцировать, его смысл нельзя вывести из одной или нескольких строф. Он возникает целиком из всего текста, в то время как в «Осени» Баратынского «почти каждая строфа обладает своим замкнутым метафорическим сюжетом, объемля в свою очередь более дробные поэтическиеские символы» [73, с. 82]. В связи с этим справедливо предположить, что прототекстом «Осеннего крика ястреба» послужили заключительные (прежде всего предпоследняя – 15-я) строфы элегии Баратынского, где возникает образ исчезающей звезды и в последний раз повторяется мотив «глухоты»:

Но не найдет отзыва тот глагол,
Что страстное земное перешел.

Пускай приняв неправильный полет
И вспять стези не обретая,
Звезда с небес в бездонность утечет;
Пусть заменит ее другая;
Не явствует земле ущерб одной,
Не поражает ухо мира

Падения ее далекий вой ...

(курсив наш – К.С.)

«Осень» была впервые напечатана в V томе «Современника», посвященного памяти Пушкина. Посылая стихотворение для публикации, Баратынский писал Жуковскому: «Препровождаю вам дань мою «Современнику». Известие о смерти Пушкина застало меня на последних строфах стихотворения» [Цит. по: 124, с. 337]. Таким образом, несколько абстрактная элегическая скорбь стихотворения Баратынского проецируется на реальное событие – смерть Пушкина, и элегия оказывается включенной в обширный корпус текстов, составляющих в русской поэзии условно выделяемый цикл «Смерть поэта». По наблюдениям Г.А. Левинтона этот цикл выполняет роль, конституирующую сознание поэтических поколений: «Смерть поэта» – это не только поэтическая традиция, но и собственно история поэзии и ее восприятия. Если в XIX веке, кажется, ничто не могло сравниться со смертью Пушкина <...>, то в XX веке каждое поколение русской поэзии имело своего главного поэта и свою главную смерть поэта» [105, с. 196]. Интертекстуальная связь «Осеннего крика ястреба» с «Осенью» только лишь подтверждает очевидное: Бродский написал свое стихотворение о смерти. Однако предположение, что оно посвящено именно смерти Пушкина, необходимо признать неверным как минимум по двум причинам. Во-первых, известно, что Бродский относился к Пушкину с глубочайшим пиететом и даже табуизировал

фамилию поэта, называя его только по имени и отчеству. Вероятно уже поэтому обращение к этой теме он считал бы для себя (да и для любого своего современника) некорректным. Во-вторых, среди поминальных стихов «зрелого» Бродского не встречается ни одного, посвященного давней смерти. В данном случае смерть Пушкина не является темой стихотворения, но своего рода «прецедентом», отсылка к которому эксплицируется лишь при сопоставлении двух текстов, что соответствует наблюдениям Г. Левинтона, который также отмечает, что «принцип прямых пересылок к прецедентам пронизывает весь цикл («смерть поэта» – К.С.)» [105, с. 195].

В одном из своих эссе Бродский дает следующую характеристику жанра элегии – жанра, в котором написан «Осенний крик ястреба»: «Воспоминание всегда почти элегия: ключ его, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему – утрата. Распространенность этого ключа, то есть жанра элегии в изящной словесности, объясняется тем, что и воспоминание, и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически» [2, т.7, с.175]. Обратим внимание на первую часть высказывания, и попытаемся определить, какая именно «утрата» была актуальна для поэта и послужила поводом для написания стихотворения. Комплекс «утраты» можно связать с утратой родины, с отрывом от родной языковой среды. К этой теме Бродский постоянно обращается в стихотворениях семидесятых годов. В таком контексте центральный образ «Осеннего крика ястреба» совпадает с авторским «я», а

мотив полета толкуется как отчаянная попытка вернуться в утраченное «пространство-и-время», то есть на родину:

он парит...

к Рио-Гранде, в дельту, в распаренную толпу
буков, прячущих в мощной пене
травы, чьи лезвия остры,
гнездо, разбитую скорлупу
в алую крапинку, запах, тени
брата или сестры.

Здесь очевидно основанное на контрасте сопоставление дельты Рио-Гранде с устьем Невы, а гнезда – с Ленинградом. (Ср. в «Меньше единицы»: «Жил-был когда-то мальчик. Он жил в самой несправедливой стране на свете. <...> И был город. Самый красивый город на свете. С огромной серой рекой, повисшей над своим глубоким дном, как огромное серое небо – над ней самой» [2, т. 5, с. 26].) Очевидно также, что биографический подтекст стихотворения истолковывается Бродским в метафизическом ключе: судьба поэта и «Эк куда меня занесло!» ястреба оказываются реализацией метафоры «поэта далеко заводит речь». Подтверждением этому могут служить многочисленные высказывания Бродского о том, что поэт – слуга языка, и воля поэта подчинена его диктату. Потеряв родину, поэт оказывается в ситуации коммуникативной невозможности, и стихотворение превращается в «нестерпимый звук», в крик,

«не предназначенный ни для чьих ушей».

Однако изложенное выше толкование комплекса «утраты», воплощенного в «Осеннем крике ястреба», не может быть принято как единственное. В письме А. Сергееву от 21.05.75 Бродский писал через полтора года после смерти Одена о своей продолжающейся любви к английскому поэту [146, с. 153]. Смерть Одена вполне может быть рассмотрена как одно из прототипических событий «Осеннего крика ястреба», поскольку написанная в 1974 году английская элегия Бродского оказалась «недостойна» поэта, умершего осенью 1973 года.

К числу образов и мотивов, восходящих к оденовской элегии «Памяти У.Б. Йейтса», в «Осеннем крике ястреба» можно отнести, в частности, мотив смерти как исчезновения в холоде:

Но упругий слой
Воздуха его возвращает в небо,
в бесцветную ледяную гладь...

Его, который еще горяч!

Ср.: «He disappeared in the dead of winter» из I части «Памяти У.Б. Йейтса» У.Х. Одена. «Аннигиляция» поэта сопровождается «отчуждением» его чувств, его речи:

Now he is scattered among a hundred cities
And wholly given over to unfamiliar affections,
To find his happiness in another kind of wood

And be punished under a foreign code of conscience.
 The words of a dead man
 Are modified in the guts of the living²¹.

(Теперь он раскидан по сотням городов / И полностью отдан
 чужим привязанностям, / Чтобы найти свое счастье в иных
 лесах / и быть караемым чужим сознанием. / Слова умершего
 / Видоизменяются в кишках живущих).

В «Осеннем крике» этому соответствует «рассыпание» ястреба на «колоски», «волоски», «хлопья». Однако, в противоположность Одену, в чьем стихотворении «ирландский сосуд» ложится в землю «опустевшим от своей поэзии», Бродский реализует одну из своих излюбленных идей – о слиянии поэта с временем. В связи с этим существенным оказывается еще один отзыв Бродского об английском поэте: «Если уж мы говорим об Одене, то более разнообразного поэта – в ритмическом отношении – нет. Отсюда естественно, что Оден сам становится более или менее – ну, не знаю, назовите это временем» [70, с. 152]. «Горсть юрких хлопьев, летящих на склон холма» воспринимается с земли как наступление зимы, то есть нового времени года:

И, ловя их пальцами, детвора
 выбегает на улицу в пестрых куртках
 и кричит по-английски: «Зима, зима!».

Отметим еще общий для двух стихотворений мотив движения на юг. В «Памяти У.Б. Йейтса» – это направление, в котором «струится» поэзия, в «Осеннем крике ястреба» –

цель его полета.

Таким образом, многочисленные реминисценции из «Памяти У.Б. Йейтса» в «Осеннем крике ястреба» являются знаком наследования оденовской традиции, а смерть Одена выполняет роль прецедента «смерти поэта» в элегической составляющей этого стихотворения Бродского. Вместе с тем тема «смерть поэта» представлена в «Осеннем крике ястреба» предельно обобщенно и элегический код, используемый для ее репрезентации, – не единственный в стихотворении.

Центральный образ стихотворения и мотив полета (так же как и ряд других, рассматриваемых ниже) указывают на принадлежность «Осеннего крика ястреба» к традиции, представленной одой Горация «К Мecenату» (II, 20) и ее парафразом – стихотворением Державина «Лебедь»²². В этих стихотворениях разрабатывается классическая тема поэтического памятника, но в отличие от «канонических» «памятников» Горация – Державина (– Пушкина) тема бессмертия реализуется в них как метафорическое воплощение поэта в птицу, которая ускользает из объятий смерти:

Вознесусь на крыльях мощных, невиданных
 Певец двуликий, в выси эфирные,
 С землей расставшись, с городами,
 Недостигаемый для злословья.

.

Я смерти непричастен, – волны

Стикса меня поглотить не могут.

.

Не надо плача в дни мнимых похорон,

Ни причитаний жалких и горести.

Сдержи свой глас, не воздавая

Почестей лишних пустой гробнице.²³

Таким образом, полет трактуется как образ бессмертия. Отголосок мотива перехода в бессмертие как «обрастания перьями»:

Уже я чую, как утончаются

Под грубой кожей голени, по-пояс

Я белой птицей стал, и перья

Руки и плечи мои одели.²⁴ –

встречаем в «Осеннем крике ястреба»:

Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом,

бьющееся с частотою дрожи,

точно ножницами сечет,

собственным движимое теплом,

осеннюю синеву ...

Образы, связанные с поэтической «экспансией» пространства (непременной составляющей всех «Памятников»²⁵) из державинского «Лебедя»²⁶, подвергаются в «Осеннем крике ястреба» смысловой инверсии²⁷. В

пессимистической перспективе стихотворения Бродского птица «превращается в прах» среди «крупы далеких звезд»: «и в кружеве этом, сродни звезде <...>, птица плывет в зенит...», а с небес раздается не цевница, но

механический, нестерпимый звук,
звук стали, впившейся в алюминий,
механический, ибо не

предназначенный ни для чьих ушей...

Ближе к концу «Осеннего крика ястреба» меняется точка зрения: «Мы видим в бинокль отсюда / перл²⁸, сверкающую деталь». Если в стихотворениях Горация и Державина эта смена вводится в текст звучащим с земли панегириком поэту, то у Бродского «мир на миг / как бы вздрагивает от пореза», а детский крик: «Зима, зима!»²⁹ – окончательно «остраняет» не только собственную причину, но и саму горацианскую традицию, воплотившуюся в «Осеннем крике ястреба». В этом Бродский следует оденовскому способу мировосприятия. «Клиничность» – едва ли не самая яркая черта творчества Одена, явившаяся развитием принципов теории имперсональной поэзии Т.С. Элиота, – прививается Бродским к отечественной традиции. В том же письме 1975 года к А. Сергееву он пишет о поэзии Одена: «Вот чего нашей Музе недостает, этого отвлечения от себя плюс диагноза происходящего, но без личного нажима» [146, с. 153]. Таким образом, «Осенний крик ястреба» представляет

собой освобожденную от авторской субъективности концепцию (собственного) поэтического бессмертия, которая, в свою очередь, выступает вариантом темы «смерть поэта». Собственно «памятником» в стихотворении Бродского становятся «колоски, волоски», едва различимые, но все же различаемые в небе, и «горсть юрких хлопьев, летящих на склон холма». Почти двадцать лет спустя в беседе с С. Волковым поэт выразил ту же мысль иными словами: «Лично меня – знаете, что больше всего устраивает? Вполне устраивает! Судьба античного автора, какого-нибудь Архилоха, от стихов которого остались одни *крысиные хвостики*, и больше ничего. Вот такой судьбе можно позавидовать» [70, с. 319]³⁰.

Приведем еще несколько замечаний о функции *пера* в контекстуальном поле «Осеннего крика ястреба». Как показывает Г.А. Левинтон, мотив «оперенности» является одним из сквозных, объединяющих цикл «смерть поэта». Исследователь предполагает, что этот мотив подспудно присутствует в другом «погребальном» стихотворении Бродского – «На смерть Т.С.Элиота», и перечисляет строки Тарковского, Мандельштама, Пушкина, послужившие источниками указанного мотива у Бродского [105, с. 199]. Однако в заключительных строфах «Осеннего крика ястреба»:

многоточия, скобки, звенья,
колоски³¹, волоски –

бывший вольный узор пера... -

образ пера восходит скорее не к поэтической «мемориальной орнитологии», а к самой поэзии: «многоточия, скобки, вольный узор пера» метонимически представляют сам процесс творчества и письменный способ бытования стихотворения.

Смысловая и функциональная нагрузка стихотворения возрастает в контексте отношений Бродского к двум великим предшественникам: Одну и Горацию. Заслуги обоих перед языком сходны и обеспечивают им место в вечности. Следуя за Горацием, «перелившим» «Эолийский напев в песнь Италийскую», и Оденом, который «сплавил оба английских наречия - и стал - перефразируя одну из его собственных строчек - нашим трансатлантическим Горацием» [2, т. 5, с. 274], Бродский предпринимает в «Осеннем крике ястреба» нечто подобное: он соединяет в одном стихотворении не только разные жанры, но и разные способы мировосприятия. Таким образом, сумма поэзии Одена и Горация³², воплощенная в «Осеннем крике ястреба», создает для Бродского прецедент бессмертия, стремление к которому является главной темой (и целью) его творчества в целом и этого стихотворения в частности. Избранная традиция, таким образом, приобщается Бродским к классической модели бессмертия.

«Горацианская тема» входит в оденовский контекст творчества Бродского не только через поэзию и интервью, она задействована и в эссеистике поэта.

Жанровая клавиатура Бродского-эссеиста во многом

определяется избранной им «охранительной позицией» по отношению к культуре. Все его прозаическое наследие можно отнести к нескольким условным группам: воспоминания, анализы художественных произведений, путевые и дидактические медитации. «Письмо Горацию», написанное незадолго до смерти, стоит в этом ряду несколько особняком, поскольку прямое обращение к обитателям Эллизиума является прерогативой поэзии, но не эссеистики Бродского. В связи с этим представляется справедливым высказать предположение о том, что «Письмо Горацию» являет собой предельный результат стремления поэта к прозаизации поэтической речи. Возможность такой интерпретации подтверждается прежде всего тем, что значительная часть эссе представляет собой развернутый парафраз поэтического текста, а имплицитно присутствующее в авторском сознании ощущение логзедического ритма направляет ход его размышлений.

Непосредственным поводом для обращения к Горацию, сообщает автор, стало эротическое сновидение, перенесшее его в Рим. Анализируя свой сон, Бродский приходит к выводу, что объектом его ночного вожделения была не некая незнакомая дама, а весь корпус латинской поэзии. Поскольку сон является «асемиотичным» сообщением [145, с. 149] «со скрытым образом источника» [108, с. 225], в акте его пересказывания определяется источник сообщения (Гораций) и интерпретируется содержание: устанавливается тождество телесного и поэтического³³ – так, судорожные движения руки партнерши, пытающейся сжать радиатор

батареи парового отопления, истолкованы спавшим как логаздический ритм од Горация, а ее лицо, скрытое в проеме между кроватью и батареей, – как неизвестный нам облик любого из великих римских поэтов. Сам же акт овладения женщиной-поэзией Бродский интерпретирует (разочаровывая приверженцев психоанализа) как продолжающееся во сне чтение томика стихов Горация.

Впрочем, есть основания полагать, что в «Письме Горацию» Бродский истолковывает не подсознание, а ровно наоборот: маскирует под сон вполне осознаваемый и осознанно отобранный литературный материал. Дело в том, что все ключевые образы сновидения Бродского: женское тело со скрытым лицом, рука, как бы отделенная от тела и движущаяся в такт поэтическому ритму, уже были «локализованы» именно в Риме сначала Гете, а затем реминисцентно повторены Оденем.

В пятой римской элегии Гете мотив поэтического творчества возникает в эротическом ореоле любовных игр, и пальцы поэта выстукивают на спине подруги гекзаметрический ритм:

Oftmals hab ich auch shon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Mass leise mit fingernden Hand
Ihr auf den Rücken gezählt.

(Было не раз, что стихи сочиняя в объятьях у милой, /
Лирный гексаметра счет пальцами на позвонках / Тихо
отстукивал я. – Перевод Н. Вольпина)

(“Römische Elegien V”)

Автор элегии, «вдохновленный классической почвой», преисполняется освященным веками и авторитетами духом античности, сообщаям настоящему некую гармоническую полноту: поэтическое творчество и любовные игры, обладая равным аксиологическим статусом, совпадают в синкретичном жесте.

У.Х. Оден помещает парафраз этого фрагмента в одно из стихотворений конца 50-х годов:

<...> As pupils

We are not bad, but hopeless as tutors: Goethe,

Tapping Homeric hexameters

On the shoulder blade of a Roman girl, is

<...> the figure

Of all our stamp...

(<...> В качестве учеников / Мы не полохи, но как воспитатели мы безнадежны: Гете, / выстукивающий гомеровы гексаметры на лопатке молодой римлянки <...> - вот образ всего нашего рода...)

(*"Good-bye to the Mezzogiorno"*)

Поэт говорит здесь о духовном эскапизме, о невозможности исправить мир посредством стихов, и позиция Гете, чередующего науку любви с наукой поэзии, черпаемой из «первых рук», представляется ему образцом частного существования поэта. Именно поэтому Оден пишет в стихотворении *«The Cave of Making»* (*«Пещера становления»*)

о том, что «хотел бы стать, если возможно, / печальным Гете Атлантики, / так же как он быть увлеченным погодой и минералами».

Всего этого Бродский, написавший в 1981 году свои «Римские элегии» и перефразировавший строку из «*The Cave of Making*» в эссе об Одене, не мог не учитывать, интерпретируя, а точнее создавая свой квазиэротический сон. Также на первый взгляд представляется очевидным, что автору «Письма» важнее именно гетевский, а не оденовский контекст сновидения. Однако имя немецкого поэта ни разу не упоминается на страницах «Письма», а Оден дважды назван позднейшим воплощением Горация (в то время как сам он предпочел бы «стать» Гете), что позволяет выдвинуть предположение о наличии в эссе Бродского подтекста, не связанного с ближайшим – гетевским – контекстом, который, в свою очередь, выполняет скорее мотивировочную функцию. Сюжет Гете модифицирован в «Письме Горацию» указанием на «логаэдический характер» сновидения: «<...> рядом со мной были твои «Песни». Будь это «Эподы» или «Послания», не говоря уж о «Сатирах» или даже «Науке поэзии», сон, я уверен, был бы иным. <...> Ибо только в «Песнях» ты метрически предприимчив, Флакк. Остальное – практически все дистихи; остальное – гудбай Асклепиаду и Сапфо и хеллоу честным гекзаметрам. Остальное – не та судорожная рука, но сам радиатор с ритмичными кольцами, напоминающими не что иное как элегические дистихи. Поставь этот радиатор на попа, и он будет выглядеть как что угодно из Вергилия. Или из Проперция. Или из Овидия.

Или из тебя, за исключением твоих «Песен» [2, т. 6, с. 369]. Таким образом, текзаметрический, «немаркированный» ритм элегии Гете не соответствует ритму, организующему сновидение и обуславливающему выбор адресата, поэтому гетевский подтекст произведения Бродского оказывается вытесненным на периферию его смыслов.

Ритмический критерий импликации / экспликации подтекста приложим и к оденовскому контексту «Письма Горацию». Так, в цикле «Thanksgiving for a Habitat», куда входит стихотворение «The Cave of Making», Оден, демонстрирующий виртуозное владение поэтической формой, – по его собственному признанию – писал, «как писал бы Гораций, живи он теперь, и если бы английский был его родным языком» [39, p. 454]. Однако очевидно, что ритм – категория слишком универсальная, и ритмическая схожесть некоторых стихотворений Горация и Одена не может служить единственным и достаточным основанием для однозначного отождествления двух поэтов, принадлежащих разным эпохам, разным культурным и языковым традициям. Активным фоном интересующей нас мысли Бродского служит весь горацианский контекст его творчества, доминантными мотивами которого являются мотивы создания поэтического памятника и преображения поэта посредством поэтической речи. Оба мотива восходят к двум одам Горация: к Мecenату (II, 20) и к Мельпомене (III, 30). Таким образом, одним из существеннейших подтекстов «Письма Горацию» оказывается продолжение начатой еще в эссе «Поклониться тени» заочной полемики с самоидентификацией английского поэта. С точки

зрения Бродского поэтический масштаб Гете не соответствует силе дарования Одена. Устанавливая его истинное место в вечной поэтической иерархии, Бродский в очередной раз отдает дань памяти и благодарности «величайшему уму двадцатого века» и готовится к встрече со своими адресатами.

§3. Онтологические координаты устного и письменного слова в творчестве Одена и Бродского.

Природа поэтического слова традиционно представляется как природа устного высказывания. Ориентированное на произнесение вслух, оно открыто или имплицитно обращается к воспринимающему – реальному или возможному адресату поэтической речи. Поскольку «чувственный материал этих («мусических» – К.С.) искусств располагается в некоторой временной последовательности» [75, с. 12], «продуктом» поэтического высказывания вне зависимости от его принадлежности к ораторским жанрам или к медитативной лирике становится объективированная при помощи поэтической формы звучащая, протяженная во времени мысль или эмоция. Графическая составляющая такого стихотворения справедливо считается лишь вспомогательной формой его существования.

Семантизация графической формы связана с появлением так называемых фигурных стихотворений, хорошо известных еще с античности. Иконический принцип расположения

стихотворных строк был популярен в эпоху барокко. Признанным мастером такого рода стихотворений в английской поэзии 17 века считается Джордж Герберт. Здесь иконическая форма и содержание неразрывно связаны и взаимно дополняют, и комментируют друг друга.

Письменная составляющая традиционных текстов может стать предметом авторской рефлексии в случае, если в тексте – как в «Осени» А.С.Пушкина – содержится автоописание творческого процесса, а также если тема стихотворения вариантно связана с традицией поэтических памятников. Таковы, например, некоторые сонеты Шекспира, в которых автор навечно запечатлевает черными чернилами сияющую красоту своего адресата (сонеты 18, 23, 63, 65), тем самым даруя ему бессмертие.

Ни с одним из отмеченных типов не могут быть сопоставлены относительно малочисленные стихотворения, в которых провозглашается отказ от «устного» варианта творчества и бытования текста. Подобные явления свидетельствуют об изменении авторского самосознания и о коренном пересмотре поэтической онтологии.

На изменение статуса поэтического слова у Одена впервые обратила внимание Л. МакДаймид (McDiarmid) в работе «Auden's Apologies for Poetry». По ее наблюдениям, вскоре после переезда Одена в Нью-Йорк, «когда последняя географическая граница была уже пройдена, ведущей темой его поэзии и эссеистики становится онтологическая грань» между сферой искусства и «вечными бытийными ценностями», такими как любовь и всепрощение [36, p. 19]. При этом

«всепрошение как предмет литературы менее важен для Одена, чем проблема отъединенности идеи всепрощения от идеи искусства, разделенности прощения и "прощения", проблема истинного состояния духа и форм, <...> в которых он обычно выражается <...>. Для Одена тема всепрощения фактически неотделима от вопроса: каким образом всепрощение выражается искусством» [36, р. 15 - 16], то есть на рубеже 30-х - 40-х годов поэт по-новому рассматривает один из ключевых для себя вопросов - вопрос об онтологических возможностях искусства, которому он служит.

Ранний «английский» Оден был убежден в том, что поэзия способна быть универсальной социально значимой духовной силой, способной и призванной если не изменить мир к лучшему, то указать на причины его неблагополучия. Эта убежденность стала плодом юношеских увлечений Одена. Еще до поступления в Оксфордский университет Оден был знаком с психоаналитической концепцией З. Фрейда и даже распространял работы австрийского психиатра среди своих одноклассников в Gresham's School в Норфолке. Позже, после знакомства с Д.Г. Лоуренсом и увлечения марксизмом, через которое прошли практически все поэты «оксфордской школы», оденовский фрейдизм - по определению Х. Карпентера - принял черты социально направленной «положительной доктрины психического освобождения» («a positive doctrine of psychological liberation») [20, р. 89]. В 1935 году Оден считал, что и Маркс и Фрейд «оба правы»: «До тех пор, пока цивилизация пребывает в своем

нынешнем состоянии, число пациентов, которым может помочь психиатр, невелико, но как только социализм наберет силу, она (цивилизация – К.С.) будет учиться направлять свою внутреннюю энергию и обратится к психологу» [цит. по: 39, р. 28]. Как писал близкий друг и один из самых проницательных читателей Одена Стивен Спендер, «каждый используемый им образ выражает симптоматическое состояние общества или индивидуальной психики. <...> Величайшим достижением Одена является творческое использование анализируемого материала как языка символов и психических состояний, прямо связанного с фактами нашей жизни. На этом языке он объясняет нам нашу собственную историю. Оден вывел поэтическое воображение за пределы той сферы, где поэт являл собой пассивного мечтателя». В соответствии с этим, роль поэта не сводится к тому, чтобы «замыкаться в мире желанных фантазий», он должен «писать комментарий к своей эпохе на языке воображения и символов» [50, с. 34]. Представление о действенности и публичности поэтического слова отразилось в сборнике «Ораторы» (1932), само название которого указывает на «устную» ориентацию автора. «Действие» здесь «приобретает значение борьбы с враждебными силами внутри цивилизованного мира, воплощенными в символической фигуре «Врага». Понятие «Врага» «раскрывается как в плане социальном (консерватор, защитник привычного уклада жизни или представитель враждебного государства), так и в плане психологическом (враждебные симптомы, подрывающие его силу). Летчик, герой сборника “Ораторы”, побеждает всех

этих "врагов", утверждая тем самым авторский идеал "Истинно Сильного"» [138: 13].

По мнению Э. Менделсона, в первой половине 30-х годов Оден видит себя в роли «социального» Мессии, но тщательно скрывает свои мессианские амбиции, представляя то Лоуренса Аравийского, то Ленина «фигурами будущего» и «агентами исторических изменений». В 1933 году Оден написал (оставшееся неопубликованным) стихотворение «Friend, of the civil space by human love», «в котором увещевает неназванного друга написать строки, которые спасли бы их поколение, но далее, в этом же стихотворении, решает сам написать эти строки» [39, p. 31].

Впрочем, мессианские идеи начала 30-х годов вскоре отвергаются Оденом и пародийно переосмысляются, как, например, в стихотворении 1937 года «Dance Macabre»:

For I, after all, am the Fortunate One,
The Happy-Go-Lucky, the spoilt Third Son;
For me it is written the Devil to chase
And to rid the earth of the human race.

The behaving of man is a world of horror,
A sedentary Sodom and slick Gomorrah;
I must take charge of the liquid fire
And storm the cities of human desire.

The buying and selling, the eating and drinking,

The disloyal machines and irreverent
 thinking,
 The lovely dullards again and again
 Inspiring their bitter ambitious men.

I shall come, I shall punish, the Devil be dead,
 I shall have caviare thick on my bread,
 I shall build myself a cathedral for home
 With a vacuum cleaner in every room.

I shall ride the ride the parade in a
 platinum car,
 My features shall shine, my name shall be
 Star,
 Day-long and night-long the bells I shall
 peal,
 And down the long street I shall turn the
 cartwheel.

(Я в конце концов - Счастливчик (Фортунат) Первый, /
 Беззаботный шалопай, избалованный Третий сын³⁴; / Мне
 предначертано преследовать Дьявола / И очистить замлю от
 рода человеческого. // Поведение человека ужасно:
 постоянный Содом и Гоморра; / Я должен вооружиться
 расплавленным огнем / И взять приступом города
 человеческого вожделения. // Покупка и продажа, еда и
 питье, / Предательские машины и несоответствующие мысли,
 / Очаровательные тупицы снова и снова / Пробуждающие свои
 чрезмерные амбиции. // Я приду, я покараю, Дьявол будет

умерщвлен, / У меня будет толстый слой икры на хлебе, / Я сам построю собор, который будет мне домом, / Там в каждой комнате будет пылесос. // Я прибуду на парад на платиновом автомобиле, / Лицо мое будет сиять, мое имя будет Звезда, // Дни и ночи напролет будут трезвонить колокола, / И я буду рулить на длинной улице.)

В предисловии к антологии «Язык поэта» (1935) он подчеркивает именно социальную пассивность поэзии, которая «не заботится о том, чтобы сказать людям что делать, но расширяя наше знание о добре и зле, <...> лишь направляет нас к пределу, где мы будем в состоянии сделать осознанный и нравственный выбор» [6, р. IX]. Эта мысль, многократно повторяемая Оденom с середины 30-х, была впервые высказана им еще раньше – в первом его литературном манифесте «Письмо» (1932): «Катарсис непосредственно связан с церковными церемониями и косвенно – с боем быков, футболом, плохими фильмами, войнами и молодежными слетами, когда десять тысяч девушек представляют национальный флаг. Но только не с поэзией. Не с искусством» [4, с. 65]. Очевидно, что с течением времени Оден считал ее все более и более справедливой, поэтому, в сонетах «The Novelist» и «The Composer», написанных в 1938 году он сочувствует романисту (К. Ишервуду), который «должен до конца бороться» со своим «мальчишеским даром», чтобы погрузиться в изображаемый мир и реализовать свое призвание:

For, to achieve his lightest wish, he must
 Become the whole of boredom, subject to
 Vulgar complaints like love, among the Just

Be just, among the Filthy filthy too,
 And in his own weak person, if he can,
 Must suffer dully all the wrongs of Man.

(Чтобы достичь своей самой светлой мечты, он должен /
 наполниться тоской, переболеть / Всеобщими болезнями,
 такими как любовь, среди Праведников // Быть праведным,
 среди Нечестивых – нечестивцем, / И в самом себе – слабым
 – если сможет, / Должен печально претерпеть все грехи
 человека.)

Дар композитора (стихотворение посвящено В. Бриттену)
 представляется Одну единственно совершенным, поскольку
 он имеет дело с чистыми сущностями (pure contraption), а
 художник и поэт вынуждены лишь кропотливо и
 приблизительно переводить явления жизни в формы
 искусства:

All the others translate: the painter sketches
 A visible world to love or reject;
 Rummaging into his living, the poet fetches
 The images out that hurt and connect.

From Life to Art by painstaking adaption
 Relying on us to cover the rift;

Only your notes are pure contraption,

Only your song is an absolute gift.

(Все остальные – переводят: художник изображает / Видимый мир так, чтобы его полюбили или отвергли; / Копаясь в собственной жизни, поэт извлекает / Образы, которые причиняют боль и соединяют. // Кропотливая переделка жизни в искусство / Зависит от нас <...> / Только твои ноты – безупречные создания, / только твоя песня – абсолютный дар).

Превосходство музыки над прочими видами искусства связано, согласно Одну, с тем, что только ее «воображаемая песнь» не свидетельствует о несовершенстве реальности и – следовательно – не обвиняет существование, но «как вино разливает прощение»:

You, alone, alone, o imaginary song,

Are unable to say an existence is wrong,

And pour out your forgiveness like a wine.

(Только ты одна, о воображаемая песнь / Не способна говорить о несправедливости жизни / И разливаешь свое прощение как вино).

После переезда в Америку Оден ищет возможности оправдания этой онтологически «несовершенной» поэзии и, согласно концепции Л. МакДайрида, его наиболее значительные стихотворения, написанные начиная с 1948 года представляют собой «апологии поэзии» [См.: 36, р.

119 - 158]. Однако новый подход к осмыслению онтологических координат поэтического слова Оден демонстрирует в одном из первых своих «американских» стихотворений – в «Элегии на смерть У.Б. Йейтса».

Первоначально стихотворение состояло из двух частей и именно в таком виде было опубликовано в «New Republic» 8 марта 1939 года. Средняя часть была написана месяцем позже, практически одновременно с диалогом «Общество против покойного господина Уильяма Батлера Йейтса», в котором Оден отразил свое двойственное отношение к покойному поэту и попытался оправдать само существование поэзии, избрав предметом рассмотрения творчество Йейтса.

You were silly like us: your gift survived it all;
 The parish of rich women, physical decay,
 Yourself; mad Ireland hurt you into poetry.
 Now Ireland has her madness and her weather still,
 For poetry makes nothing happen: it survives
 In the valley of its saying where executives
 Would never want to tamper; it flows South
 From ranches of isolation and the busy griefs,
 Raw towns that we believe and die in; it survives,
 A way of happening, a mouth.

(Ты был ничтожен как и мы; твой дар переживает все это: /
 Богатых прихожанок, физическое увядание, / Тебя самого.
 Сумасшедшая Ирландия втравила тебя в поэзию. / Сейчас
 Ирландия осталась при своем сумасшествии и своей погоде,
 / Но поэзия ничего не изменяет: она выживает / В долине

говорения, куда власти не сунутся; она струится на юг /
 Из загонов изоляции и докучных печалей / И промозглых
 городов, в которых мы верим и умираем; Она выживает /
 Путем существования - ртом).

Первые же слова этой части стихотворения вводят мотив если не приговора, то обвинения, выносимого поэту, суть которого сводится к тому, что Йейтс не соответствовал при жизни высокому представлению о Поэте. В вину ему вменяется ничтожество, внимание к «богатым прихожанкам», физическая слабость, «ирландское сумасшествие» и, наконец, то, что его поэзия ничего не изменила в этом мире. Государственный обвинитель из прозаического диалога добавляет к этому трусость, тщеславие, снобизм и национализм покойного [4, с. 114 - 115]. Основанием для оправдания поэта становится новый для Одена принцип: устами Представителя защиты он предлагает оценивать не личность, но свойства поэтического языка Йейтса: «Утверждения обвинителя основаны на ошибочном убеждении в том, что поэзия может что-либо изменить, тогда как доподлинная истина, джентельмены, заключается в том, что, если бы стихотворение не было сочинено, картина - нарисована, а джазовая миниатюра - инструментована, материальная культура человечества осталась бы неизменной» [4, с. 123]. Лишь сфера языка остается единственной сферой, в которой поэт остается «человеком действия» (the Man of Action). Представитель защиты предлагает оценивать обвиняемого только по этому

критерию: «Социальные добродетели истинной демократии – братство и духовность, а их параллелями в языке являются мощь и вынужденность. И это добродетели, которые у покойного от книги к книге становились все более явными» [4, с. 124]. Этому оправданию в стихотворении соответствует мотив «выживания поэзии». Е. Стафьева отмечает обновление мотива «*vita brevis ars longa*» у Одена: «Поэзия не может ничего изменить в мире, но и мир не может ничего изменить в поэзии» [150, с. 84]. В дальнейшем этот мотив становится ведущим в целом ряде стихотворений английского поэта.

Отсутствие связи между реальностью и поэзией выражено в заключительных строках стихотворения "The Truest Poetry is the Most Feigning" (1953):

For given Man, by birth, by education,
 Imago Dei who forgot his station,
 The self-made creature who himself unmakes,
 The only creature ever made who fakes,
 With no more nature in his loving smile
 Than in his theories of a natural style,
 What but tall tales, the luck of verbal playing,
 Can trick his lying nature into saying
 That love, or truth in any serious sense,
 Like orthodoxy, is a reticence?

(Данный человеку рождением и образованием / Образ Божий забыл о своем положении. / Творение, создавшее само себя, само себя разрушает; / Единственное творение, которое

мошенничает, / В чьей нежной улыбке не осталось
 натуральности (природы), / В отличие от его теорий
 натурального стиля, / Что, кроме длинных сказок, удачной
 игры слов, / Может обмануть его лживое естество и
 (заставить) сказать, / Что о любви или правде в серьезном
 смысле / Умалчивается как о чем-то общепринятом?)

Представление о несовершенстве поэзии заставляет Одена
 пересмотреть взгляды на сферу ее функционирования.

В эссе «Христианство и искусство» (1951) он рассуждает
 о противоречиях, заключенных в религиозной поэзии:
 «Стихотворения – подобные многим из тех, что написаны
 Донном и Хопкинсом – передающие чувства религиозной
 преданности или раскаяния приводят меня в смущение. Все
 в порядке, когда поэт пишет сонет, выражающий его личную
 преданность мисс Смит, и все его читатели отдадут себе
 отчет в том, что если поэту случится полюбить мисс Джонс,
 то его чувства будут вполне такими же. Но если он пишет
 сонет, выражающий его преданность Христу, то, конечно,
 необходимо, чтобы эта преданность была обращена к Христу,
 а не к Будде или Магамету, но это-то как раз и невозможно
 в поэзии: имя собственное в данном случае ничего не
 значит. Покаянное стихотворение еще более проблемно. Поэт
 должен стремиться к тому, чтобы написать бессмертное
 стихотворение, иначе говоря, оно должно стать предметом
 восхищения читателей. Но разве не странно превращать в
 предмет публичного восхищения личное чувство вины и
 раскаяния перед Богом?» [8, р. 218].

Сужение сферы, доступной поэтическому выражению, влечет за собой изменение аксиологического статуса поэзии в творчестве Одена, которое сопровождается сменой концепций ее существования. Как показывает исследование Л. МакДайрмид, представление о поэзии как об устном искусстве, активном начале уступает место представлению о стихотворении, существующем преимущественно в письменной форме, то есть пассивно [См.: 36, р. 22 - 45]. Этот процесс прослеживается и на материале названий поэтических книг Одена: один из первых своих сборников английский поэт назвал «Ораторы», а один из последних посвятил Клио - музе, изображавшейся со свитком и грифельной палочкой в руке, и которую назвал в стихотворении, ей посвященном, «музой милосердной тишины» (Muse of merciful silence).

Принципиальной невозможности любовного признания в поэзии посвящен вошедший в сборник «Homage to Clio» текст Одена «Dichtung und Wahrheit (An Unwritten Poem)» (1961). Это рассуждение о стихотворении, не написанном потому, что слова, обращенные к отъезжающему другу: *я люблю Тебя*, можно прочесть как «я люблю тебя». Оден использует курсив для отделения действительности - подлинного чувства - от тривиальности его поэтического выражения, которое он берет в кавычки:

IV

It would not be enough that I should believe that
I had written was true: to satisfy me, the truth
of this poem must be self-evident. It would have

to be written, for example, in such a way that no reader could misread *I love You* as "I love you"

(Было бы недостаточно, чтобы я поверил в то, что написанное мною - правда. Чтобы удовлетворить меня, правда этого стихотворения должна быть самоочевидна. Оно должно быть написано, например, так, чтобы ни один читатель не прочел *Я люблю тебя* как «Я люблю тебя»).

Поэтика позднего Одена противоположна романтической концепции «невъразимого», поскольку обращение к письменной речи позволяет ему выразить то, что невыразимо в традиционной устной форме. Оден, в отличие от поэта-романтика, именно «передает в мертвое живое» (Жуковский). В его послевоенном творчестве из поэтического пейзажа вытесняется человек, оставляя место известняковому пейзажу («Хвала известняку»), рекам, озерам, лесам, равнинам и т.д. («Буколики»), туману («Спасибо, туман»). Именно эта особенность оденовского творчества вместе с сопутствующей ей нейтральностью тона привлекла внимание Бродского, став «фирменным знаком» и его поэзии. Более того, типологическая близость с «письменным началом», преобладающим в поэзии позднего Одена, усматривается в стихотворениях Бродского, написанных в переломный для его поэтики период конца 60-х – начала 70-х годов.

Тему соотношения устного и письменного в поэзии Бродского можно назвать периферийной, но все же не обойденной вниманием исследователей. Так, М. Лотман, одним из первых обратившийся к изучению графической

структуры стихотворений Бродского (в частности – «гиперстрофики»), приходит к выводу о необычайно высокой семантической нагрузке, которую несет «графический элемент» его поэзии, воспринимаемый только в письменной форме репрезентации текста. Взаимная неадекватность графики, поэтического синтаксиса, строфики и звучания стихотворения (особенно в авторском исполнении [См.: 168, с. 172 – 184]) связывается Лотманом с «центральной платонической парадигмой Бродского, темой метаморфозы» [106, с. 321]. «Приращение» смысла целого текста за счет графической формы – от барочных строф «Мухи» и до более сложных «гиперстрофических» единств – то есть превращение элемента формального в элемент семантический – становится основным направлением такого рода исследований [См., напр.: 152].

Функциональная сфера устного начала в поэтической онтологии Бродского наиболее ярко представлена в поэме «Горбунов и Горчаков» (1968). В главе «Песня в третьем лице» акт сотворения мира описывается персонажами как акт наименования, осуществляемый демиургом, наделенным в соответствии с иудео-христианской традицией перифрастическим именем «Он Сказал». Сама семантика этого имени указывает на «устную» природу творца и характер им творимого. Переход от небытия к бытию представлен как «победа слов» над *молчанием*. «Вещь» обретает существование только вместе с именем и становится «немедля частью речи». Молчание является мотивным коррелятом времени и смерти (= небытия) и метафорически

описывается как грамматические категории времен:
praeteritum, *praesens* и – преимущественно – *futurum*:

Молчанье – это будущее дней,
 катящихся навстречу нашей речи...
 Молчанье – это будущее слов...
 Молчанье есть грядущее любви...
 Молчанье – настоящее для тех,
 кто жил до нас...
 Жизнь – только разговор перед лицом молчанья...

(Гл. «Разговор на крыльце»)

Промежуточное положение между словом и молчанием
 занимает пространство:

"И самая равнина, сколько взор
 охватывает, с медленностью почты
 поддерживает ночью разговор".
 "Чем именно?" "Неровностями почвы".

(Гл. «Разговор в третьем лице»)

Время превращает Логос в Топос. С этим мотивом в поэтике
 Бродского связан мотив «визуального слуха». Ср.:

Это только для слуха пространство всегда помеха:
 глаз не посетует на недостаток эха.

(«Я родился и вырос в балтийских болотах...»)

Знаменательно, что поэма представляет собой своеобразный недискретный речевой поток, фактически монолог, лишь формально разделенный на реплики лишенных сколько-нибудь значимых индивидуальных черт персонажей:

Ты, Боже, если властен сразу двум,
 двум голосам внимать, притом бегущим
 из уст одних, и видеть в них не шум,
 а вид борьбы минувшего с грядущим..
 ...и сумму дней и судорожных дум
 Ты раздели им жестом всемогущим.
 А мне оставь, как разность этих сумм,
 победу над молчаньем и удушьем.

(Гл. «Горбунов в ночи»)

Тем самым автор стремится подчеркнуть обязательную коммуникативную направленность устной речи, речи обесмысливающейся при отсутствии адресата. В широком социокультурном контексте это связано с традиционным представлением об изначально ритуальной и «устной» природе поэзии, требующей адресата-слушателя, каковым в различных обстоятельствах становится Бог, народ или конкретная личность:

А ежели мне впрямь необходим
 здесь слушатель, то, Господи, не мешкай:
 пошли мне небожителя. Над ним
 ни болью не возвышусь, ни усмешкой,

поскольку он для них неуязвим.

(Гл. «Горбунов в ночи»)

Культура «устного» типа – по определению Ю.М. Лотмана – как раз тяготеет к ритуалу и преимущественно ориентирована «на будущее. Поэтому огромную роль в ней играют <...> пророчества» [111, с. 347 – 348]. В качестве такого рода пророчеств в «устном» тексте поэмы Бродского выступают приведенные выше определения молчания как будущего, а просьба о собеседнике-небожителе устанавливает интертекстуальную связь с пушкинским «Пророком» – эталонным в русской поэзии стихотворением, где генетическая связь с «устным» типом культуры очевидна: язык как орган устной речи выступает метонимией поэзии вообще, а судьба поэта определяется рефлексией над собственной поэтической речью и явлением небожителя-серафима, направляющего поэта-пророка из «духовной пустыни» к «сердцам людей».

Как убедительно доказывается в работах В. Куллэ, еще в 1961 году в поэтической онтологии Бродского была выработана «концепция линейного времени», воздействие которого, по Бродскому, является главной причиной «несовершенства» данной реальности. Но уже в поэме «Шествие» «Бродский декларирует возможность остановить время в стихе и этим перехитрить смерть» [96, с. 104]. Однако к концу 60-х годов поэт приходит к выводу, что с помощью традиционно «устного» поэтического слова он не создаст «альтернативной реальности», о которой писал в

предисловии к польскому изданию стихотворений Т. Венцловы [2, т. 7, с. 120].

Причинами такого убеждения равно послужили собственная судьба поэта, фактически изолированного от читателя, и избавление от «культурного сиротства», которое Бродский находит не в отечественной поэзии, а в англоязычной «метафизической» традиции. Отголоском последней причины в стихотворении «Разговор с небожителем» звучит благодарность поэта за то, что ему «не подошли» «ни предлагаемый словарь, ни формы». Обретая адекватную собственному творчеству традицию и отказываясь от «устной» парадигмы творчества в пользу «письменной», Бродский обращается к *прошлому*, которое представляется более совершенным, причем, согласно Ю.М. Лотману, «письменный» тип культуры ориентирован именно на прошлое и связан с фиксацией культурной памяти [См.: 111, с. 347; 139, с. 182 – 195]:

*И речь бежит из-под пера
не о грядущем, но о прошлом;
затем что автор этих строк
чьей проницательности беркут
мог позавидовать, пророк,
который нынче опровергнут,
утратив жажду прорицать,
на лире пробует бряцать.*

(«С видом на море», 1969)

Тема отказа от «устной» парадигмы творчества соседствует в стихотворениях Бродского начала 70-х годов с «антипророческой» темой. В процитированном отрывке присутствуют лишь единичные реминисценции из пушкинского «Пророка». «Антипророком» Бродского является стихотворение «Разговор с небожителем»:

...уже ни в ком
не видя места, коего глаголом
коснуться мог бы, не владея горлом,
давясь кивком
звонкоголосой падали, слюной
кропя уста взамен кастальской влаги,
кренясь Пизанской башнею к бумаге
во тьме ночной,

*тебе твой дар
я возвращаю ...*

Это стихотворение, согласно специальному указанию автора, написано в страстную неделю 1970 года. События библейской истории тем самым проецируются Бродским на современность и усиливают сакрально-символическое значение этой декларации новой поэтики. Этой же цели служат образы старика и младенца, вводящие в финал стихотворения мотив перерождения – метаморфозы автора, природы, всей реальности.

Едва ли не важнейшим мотивом, связанным с *письменным*

началом в поэтике Бродского 70-х годов, становится мотив воплощения автора в текст, что представляется своего рода вариантом идеи культурного бессмертия – идеи, понизывающей все творчество поэта:

И я, который пишет эти строки,
в негромком скрипе вечного пера,
ползущего по клеткам в полумраке,
совсем недавно метивший в пророки,
я слышу голос своего вчера,
и волосы мои впадают в руки.

(«Друг, тяготея к скрытым формам лести...», 1970)

Многозначность слова «клетки» (его наиболее очевидное контекстуальное значение – *‘клетки на тетрадном листе’*) обуславливает в том числе понимание этого образа как *‘клеток органической материи’*, которая, в свою очередь, является *‘клеткой души’*. «Вечное перо», «ползущее по клеткам» – метонимия письменного начала и связываемой с ним культурной традиции – превращает человека в *res poetica*, избавляя его от воздействия линейного времени («я слышу голос своего вчера») и перенося автора в Вечность.

§4. Социальная функция искусства. Поэт и общество.

Повышенное внимание к общественной тематике в творчестве Одена проявлялось в 30-х годах, когда поэты

«оксфордской школы» находились в авангарде социальной борьбы в Великобритании. Однако отъезд Одена в США накануне II Мировой войны был, в числе прочего, продиктован желанием избавиться от ложного пафоса общественной поэзии, а его обращение к христианству открывает перед ним новые поэтические перспективы. Едва ли не последним «громким» социально-политическим стихотворением Одена стало «1 сентября 1939 года». Именно оно было избрано Бродским в качестве претекста для написания стихотворения «Сидя в тени». Принцип продолжения или «дописывания» чужих (а зачастую и своих собственных) текстов лежит в основе многих его стихотворений. В одном из эссе об Одене Бродский чрезвычайно точно и лаконично сформулировал едва ли не ключевой принцип собственных взаимоотношений с предшественниками: «самое большее, что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжать в его духе; и в этом, я думаю, суть всех цивилизаций» [2, т.5, с. 256].

«Цивилизаторская функция» стихотворения «Сидя в тени» состоит в том, чтобы представить реакцию Одена на состояние современного мира, то есть Бродский стремится по-оденовски поставить диагноз человечеству, используя наиболее приспособленную для этого поэтическую форму.

В принадлежащем Е. Рейну экземпляру сборника «Урания» Бродский сделал следующую приписку к этому стихотворению: «Размер оденовского "1 сентября 1939 года". Написано - дописано на острове Иския в Тирренском море...». На Иския с 1948 по 1957 гг. У.Х. Оден проводил лето, часть весны и

осени, чего Бродский не мог не знать при написании парафраза этого известного стихотворения. «Оденовский размер» стихотворения Бродского используется как добавочный автокоммуникативный код, перестраивающий и сообщение, и личность автора, поместившего себя в оденовский локус. Применяя стратегию, уже опробованную при написании «Йорка», Бродский пишет стихотворение, как если бы его продолжал писать Оден 44 года спустя:

Брюзжа, я брюзжу как тот,
кому застать повезло
уходящий во тьму
мир, где, делая зло,
мы знали еще - кому.

Ср.:

I and the public know
What all schoolchildren learn,
Those to whom evil is done
Do evil in return.

«Тот» в стихотворении Бродского - это несомненно Оден, сидящий «в одном из кабачков на 52-й улице» в Нью-Йорке 1 сентября 1939 года, «растерянный и испуганный» - именно так начинается оденовское стихотворение. Ничего подобного у Бродского нет. Более того, автор «1 сентября 1939» «чувствовал себя ответственным за то, что не сумел предотвратить случившегося, поскольку смысл написания этого стихотворения и состоял в том, чтобы повлиять на

состояние умов в обществе» [2, т. 5, с. 251]. Именно так Бродский прокомментировал стихотворение Одена. Теперь, в 1983 году, Бродский чувствует уже себя ответственным за происходящее превращение человечества в массу, в дурную бесконечность:

<...> После нас не потоп,
где довольно весла,
но наваждение толп,
множественного числа,
пусть торжество икры
над рыбой еще не грех,
но ангелы – не комары,
их не хватит для всех.

Тема стихотворения – возрастание энтропии в обществе и личное противостояние ей³⁵. Чтобы не слиться с массой, не «разменивать ничто на собственные черты» поэт находит способ персонифицироваться в знаковой для культуры фигуре, воссоздавая эффект реального, творческого присутствия Одена в мире.

Источником темы стихотворения Бродского, возможно, стала его же рецензия 1977 года на книгу стихотворений Эудженио Монтале, в которой Бродский цитирует прозаический отрывок, написанный итальянским поэтом: «Сегодняшний человек унаследовал нервную систему, которая не может сопротивляться современным условиям жизни. Ожидая, когда родится завтрашний человек, человек

сегодняшний реагирует на изменившиеся условия не тем, что он встает с ними вровень, и не попытками противостоять их ударам, но превращением в массу» [Цит.по: 2, т. 5, с. 82]. В пользу того, что Эудженио Монтале выполняет роль медиатора между стихотворениями Бродского и Одена, свидетельствует факт переименования рецензии. Первоначально она была опубликована под названием «Искусство Монтале», а в сборник эссе Бродского «Меньше единицы» (1986) вошла под названием «В тени Данте». «Тень» – элемент заглавия текстов, входящих в оденовский контекст у Бродского.

Строфа

Взор их неуловим.
 Жилистый сорванец,
 уличный херувим,
 влившийся в леденец,
 из рогатки в саду
 целясь по воробью,
 не думает – «попаду»,
 но убежден – «убью»

подключает к стихотворению Бродского еще один оденовский интертекст. «Жилистый сорванец» появляется в «Сидя в тени» из стихотворения «Щит Ахилла»:

A ragged urchin, aimless and alone,
 Loitered about that vacancy; a bird

Flew up to safety from his well-aimed stone:
 That girls are raped, that two boys knife a third,
 Were axioms to him, who'd never heard
 Of any world where promises were kept
 Or one could weep because another wept.

(Маленький сорванец, одиноко и бесцельно / бродит по
 пустырю; птица / отлетела на безопасное расстояние от его
 хорошо нацеленного камня. / То, что девушки изнасилованы,
 а два парня зарезали третьего, / Было аксиомами для него,
 который никогда не слышал / О мире, где держат слово /
 или могут плакать, потому что плачет другой).

По-видимому, высказанный в «Сидя в тени»
 пессимистический прогноз на ближайшее будущее
 человечества начал оправдываться, потому что в 1991 году
 Бродский предпринимает активную попытку вмешаться в жизнь
 социума.

Весной 1991 года Иосиф Бродский вступил в должность
 поэта-лауреата США, а осенью выступил с речью «Нескромное
 предложение» в Библиотеке Конгресса.

В названии своего выступления Бродский обыгрывает
 название памфлета Дж.Свифта «Скромное предложение», в
 котором тот советовал ирландцам поедать детей бедняков,
 чтобы уничтожить нищету и избежать голода, грозившего
 стране в 1729 году из-за неурожая. Суть «Нескромного
 предложения» сводится к проекту превращения Америки в

«просвещенную демократию» [2, т. 6, с. 165] посредством массового распространения поэтических текстов.

Полемическая фигура Свифта важна для Бродского: поэт-лауреат как бы одевает ризу проповедника и призывает «страну массового производства» [2, т. 6, с. 164] не совершать «антропологического преступления» [2, т. 6, с. 169] по отношению к собственному народу, лишая его возможности общаться с американской поэзией, поскольку «распространение стихов, рассчитанное лишь на один процент населения, лишает американский народ естественного источника стойкости, равно как и источника гордости» [2, т. 6, с. 166]. Антропологическая норма и девиация, гротескно поменявшиеся местами в «Скромном предложении» Свифта, становятся главной темой «Нескромного предложения» Бродского. Впрочем, Бродского, в отличие от Свифта, высказавшего свое провокационно-шокирующее предложение как ответ на вопрос «что делать с "массаами"?», занимает иная проблема: во что превратится человечество, ставшее «массой», и как противостоять этому процессу.

Еще в середине XX века Т.С. Элиот оценивал динамику социокультурных отношений вполне оптимистически: «*настоящему важно, чтобы у поэта была достойная его небольшая аудитория современников. Всегда должен существовать небольшой авангард - люди, понимающие поэзию, не зависящие от своей эпохи и в чем-то ее опережающие, способные быстро усваивать новое. <...> развитие культуры предполагает <...> сохранение такого*

рода элиты при условии, что основная, более пассивная масса читателей отстает не слишком много – скажем, культивируемое элитой сегодня будет усвоено уже следующим поколением таких читателей» [166, с. 188]. Регулирование или насильственное ограничение воздействия поэзии на общество по Элиоту вряд ли возможно, поскольку «мы столкнемся с живыми процессами, обладающими собственными законами развития, не всегда разумными, но требующими, чтобы разум принял их, с процессами, которые не поддаются расчетливому планированию и упорядочению точно так же, как не поддаются им ветры, дожди и смены времен года» [166, с. 191 – 192]. В заключении своего эссе автор пишет об одном из недугов, поразивших современную цивилизацию – о кризисе религиозного чувства (но не веры). Следствием кризиса становится духовное оскудение цивилизации, лишившейся того способа восприятия, который был присущ нашим предкам; Элиот проводит возможную аналогию этого процесса с кризисом поэтического чувства: «Точно так же не исключено, что повсюду исчезнут поэтическое чувство и те чувства, которые дают материал поэзии; что ж, возможно, это только ускорит пришествие того всемирного единообразия, в котором некоторым людям видится всемирное благо» [166, с. 192].

Однако то, что представлялось Элиоту в 1945 году лишь одним из возможных и маловероятных состояний человечества, по прошествии всего нескольких десятилетий воспринимается Бродским уже как данность. Эпоха «всемирного единообразия» уже наступает:

Ветреный летний день.
 Сад. Отдаленный рев
 полицейских сирен,
 как грядущее слов <...>

<...> Дело столь многих рук
 гибнет не от меча,
 но от дешевых брюк,
 скинутых сторяча.

Будущее черно,
 но от людей, а не
 оттого, что оно
 черным кажется мне.
 Как бы беря взаймы,
 дети уже сейчас
 видят не то, что мы;
 безусловно не нас.

(Сидя в тени)

Этот диагноз еще раз повторен в «Нескромном предложении»:
 «Для общества, главная сила которого заключается в том,
 чтобы воспроизводить себя, потеря поэта равнозначна
 гибели мозговой клетки, ибо она нарушает речь, лишает
 способности сделать этический выбор в критической
 ситуации – или же засоряет и стопорит речь оговорками и
 превращает человека в сосуд, с готовностью принимающий в

себя демагогию или просто шум. Детородные органы, однако, при этом не страдают»³⁶ [2, т. 6, с. 171].

Лекарством против распространения «нашего культурного недуга в следующем поколении» [2, т. 6, с. 171] должна – по мысли Бродского – стать национальная поэзия, поскольку именно она сохраняет черты американской аутентичности, утраченные нынешним поколением сограждан поэта: «Поэзия по определению – искусство весьма индивидуалистическое, и, в каком-то смысле, Америка – логичное для нее пристанище. <...> На мой взгляд и на мой слух, американская поэзия – это настойчивая и нескончаемая проповедь человеческой автономии; если угодно – песнь атома, бунтующего против цепной реакции. Для ее общей тональности характерны стойкость и твердость, готовность не сморгнув, пристально взглянуть в худшее. <...> Она скупа на утешения (столь привычные в европейской и особенно русской поэзии), богата деталями и чрезвычайно на них зорка, свободна от ностальгии по некоему Золотому веку, ценит дерзость и стремление найти выход» [2, т. 6, с. 166].

Для того, чтобы сделать поэзию продуктом массового потребления, Бродский предложил увеличить тиражи поэтических сборников и уменьшить их стоимость. Эти сборники должны распространяться повсеместно, начиная от супермаркетов и гостиниц и кончая заводскими проходными.

Проект оздоровления нации, выдвинутый в 1991 году, начал осуществляться двумя годами позже, когда Бродский и Э. Кэрролл зарегистрировали некоммерческую организацию

American Poetry & Literacy Project (APL). Кэрролл стал ее исполнительным директором. С тех пор во время своих акций APL бесплатно распространила свыше 125 тысяч поэтических книг по всей стране от Нью-Йорка до Калифорнии.

Общественная деятельность Бродского так же, как и его поэзия, может быть представлена в контексте освоения традиции как творческое преобразование застывших или отвергнутых форм общественного поведения (служения) поэта. При этом вектор поэтической эволюции Бродского противоположен оденовскому. Если английский поэт уходит от политической и социальной проблематики, которая к концу жизни вызывает в его стихах только едкую иронию, а с конца сороковых годов надолго покидает центры цивилизации, подолгу живя сначала на Искии, а потом в Кирхштеттене, то Бродский, чья жизненная позиция в начале выражалась лишь в написании стихов, наоборот, становится на Западе публичной фигурой. Как представляется, в обоих случаях поэты руководствуются схожими – исключительно языковыми причинами. Оден, пересмотрев свои взгляды на поэзию, уходит как бы на периферию той культуры, которая вызвала к жизни его раннее творчество. Бродский, усваивающий опыт западной поэзии и культуры, постепенно укореняется в ней, инкорпорируется в общественную жизнь и уже не на правах «чужака» и «аутсайдера» пытается улучшить общество и культуру, которым он теперь принадлежит.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По итогам исследования можно сделать следующие выводы:

1. На начальном этапе усвоения «интеллектуальной» поэтической традиции Бродский совмещает риторическую модель творчества «по образцу» и модернистский тип «присвоения» традиции. Результатом взаимодействия этих рецепционных моделей в раннем творчестве Бродского становится поэтика, адекватная поэтике английских «образцов», которые воспринимаются Бродским как жанровые инварианты, «ключевые» тексты традиции. К их числу следует отнести «Прощание, запрещающее грусть» Дж. Донна, и «Памяти У.Б. Йейтса» У.Х. Одена. Обращение к ним позволяет бродскому отразить особенности зарубежной поэтической традиции на фоне национальной.
2. Опыт чтения и перевода стихотворений английских поэтов метафизической школы позволил Бродскому воспринять поэзию Одена как современный и более близкий ему вариант интеллектуальной поэзии.
3. Стихотворения «памяти поэта» выполняют функцию инициационной модели при освоении традиции. Такой моделью становится для Бродского оденовская элегия на смерть Йейтса.
4. Бродский определяет традицию иерархически: большое значение для него имеет представление о Последнем поэте. Неоклассицистическая «охранительная» позиция по отношению

к культуре формирует у Бродского самосознание Последнего поэта, что позволяет ему ощущать себя в качестве последнего звена актуальной традиции.

5. К числу механизмов культурной самоидентификации Бродского принадлежит прием отождествления себя с Предшественником. Актуализируя автокоммуникативные свойства поэтической речи в стихотворении «Йорк», Бродский отождествляет себя с Оденом.

6. Горацианский контекст творчества Бродского играет важнейшую роль в процессе усвоения традиции. Выступая как прецедент поэтического бессмертия, горацианская тема последовательно усиливается Бродским как в поэтическом, так и в прозаическом творчестве. В горацианский контекст Бродского включаются изначально «негорацианские» тексты.

7. Типологическая близость поэтик Бродского и Одена усматривается при сопоставлении их представлений об устном и письменном слове.

8. «Социальная позиция» Бродского-поэта свидетельствует о его тесной связи, инкорпорации в Западную культуру. Бродский символически замещает отсутствующую в ней фигуру поэта-пророка, т.е. берет на себя функции, возложенные на себя Оденом в 30-е годы.

За пределами нашей работы остается круг вопросов, связанных с дальнейшим изучением проблемы усвоения английской поэтической традиции в творчестве Бродского. В

диссертации проанализированы причины выбора и способы вхождения в традицию, ключевой фигурой в которой Бродскому виделся Оден. Предметом отдельного изучения может стать как собственно английское творчество Бродского, так и его автопереводы на английский язык.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Проблема существования языка, на котором «могла бы изъясняться по-русски» «ученость, политика и философия», занимала в начале XIX века Пушкина, Вяземского, Боратынского. Возникновение и смысловое наполнение понятия «метафизический язык» в контексте пушкинского творчества исследовано А.Б. Рогачевским [Рогачевский А.Б. Риторические традиции в творчестве А.С. Пушкина. – М.: ИМЛИ, 1994. – С. 107 – 146].
- ² Взгляды Элиота на историю английской поэзии были постоянны в целом, но менялись в деталях. Так, в «Кларковских лекциях», прочитанных в 1926 году в Кембридже, он утверждает, что «распад целостности восприятия» затронул уже поэзию Донна и других «метафизиков», не затронутой этим процессом видится ему поэзия Данте [26, р. 61 – 80].
- ³ В то же время в лекциях Элиот несколько раз подчеркивает, что поэзия, построенная на метафоре-концепте может быть и не метафизической. Такова, по его мнению, поэзия Дж. Марино. И наоборот: простота и внятность Данте позволяет ему находить «чувственный эквивалент, физическое воплощение для осознания самого неуловимого и утонченного по интенсивности опыта» [26, р. 57, 98].

⁴ Переход Элиота в католицизм был актом подчинения поэта надличностному началу. Об определяющей роли религии в культуре Элиот писал в работе «Заметки к определению понятия культуры»: «...никакая культура не может возникнуть и развиваться вне связи с религией» [24, р. 27]. При этом религия для Элиота не является синонимом религиозной веры, она скорее обозначает способность определенным образом мыслить и чувствовать. Утрата этой способности современным обществом равнозначна утрате целого языкового пласта, а это в свою очередь чревато тем, что «... повсюду утратят способность выражать, а стало быть и испытывать переживания, достойные цивилизованных людей. <...> Даже если вы и не принимаете больше на веру то или иное представление, вы до определенной степени все же можете его понять; но когда исчезает религиозное чувство, сами слова, в которых люди стремились его выразить, лишаются смысла» [162, с. 192].

⁵ Точную датировку переводов Бродского из Донна и Марвелла установить пока не представляется возможным. Известно лишь, что первые переводы были написаны в 1964 году, а последние – не позже начала 1972 [См.: 70, с. 161].

⁶ Проблема «притяжений и отталкиваний» Бродского и Ахматовой подробно рассматривается в работах Д. Лакербая [102; 103], В. Полухиной [127], А. Фокина [158] и др.

- ⁷ Ср.: «Иосиф страшно много ловил из воздуха. Он с жадностью хватал новый item и старался его оприходовать, усвоить в стихах. Можно сказать, ничего не пропадало даром, всё утилизировалось - с невероятной, ошеломляющей ловкостью» [146, с. 144].
- ⁸ «Взбунтовавшиеся провинции» указывают на связь стихотворения Одена с вполне конкретным «погребальным» стихотворением: «The Funeral» Джона Донна. Поэт XVII века сравнивает венок из волос возлюбленной - знак любви, одетый на руку - с «внешней душой», она не дает распасться телу и уподобляется, в свою очередь, «вице-королю», который должен «хранить свои провинции» от распада.
- ⁹ Мотив памяти, противостоящей небытию - еще одно произвольное сближение с Т.С. Элиотом, чьи представления о времени и памяти во многом опираются на работы А. Бергсона, лекции которого Элиот посещал в Париже в 1911 году и о котором Бродский ничего не знал в 1965-м.
- ¹⁰ В оденовском кругу действительно был человек с фамилией Ansen, но звали его Alan. Американский поэт Алан Ансен в студенческие годы познакомился с Оденом, а в 1947 году на непродолжительный срок стал его секретарем. В 1990-м он издал «A Table Talk of W.H. Auden» - запись суждений Одена, высказанных по большей части во время их совместных прогулок. Именно Ансену - своему слушателю и неформальному собеседнику

- Оден посвятил книгу, экземпляр которой он позже послал Бродскому в Ленинград.

- ¹¹ Таков, например, вывод в статье Д.М. Бетза: «it is a tribute to Russia's greatest living poet, who also happens to be his tradition's most defiant *homo duplex* and unreconstructed cosmopolitan» [13, p. 242].
- ¹² Ср. описание их последней встречи в «Поклониться тени»: «Поскольку стул (на котором сидел Оден. - К.С.) был слишком низким, хозяйка дома подложила под него два растрепанных тома Оксфордского словаря. Я подумал тогда, что вижу единственного человека, который имеет право использовать эти тома для сидения» [2, т. 5, с. 274].
- ¹³ Характерно, что несовершенство другого, также написанного по-английски, стихотворения «Elegy: for Robert Lowell» (1977) не стало причиной для создания его нового варианта.
- ¹⁴ Этот пример позволяет внести определенные коррективы в концепцию, высказанную С.Калашниковым, согласно которой, в стихотворениях Бродского «на смерть» поэт «перепоручает свой голос адресату послания, создавая тем самым эффект "присутствия отсутствующего" в целостности жизни и смерти, в единстве противоположных начал бытия. Это превращение и становится местом рождения голоса как онтологического абсолюта, стихотворения как реорганизованного времени» [83, с. 16]. «Поэтический голос» у Бродского изначально

обладает качествами «онтологического абсолюта», поэтому стихотворения «на смерть» скорее ориентированы на установление или подтверждение общекультурных связей внутри традиции, или между традициями. Таково, например, стихотворение «На смерть Жукова», в котором автор не «перепоручает» свой голос адресату, но говорит голосом русской поэзии XVIII века.

- ¹⁵ Ср.: «... существует большая вероятность того, что вы станете гражданами Великого Английского Языка (Курсив наш. – К.С.)» [2, т. 5, с. 219].

- ¹⁶ «В ресторане»:

Но из глуби зеркал ты мне взоры бросала
И, бросая, кричала: «Лови!...»
А монисто бренчало, цыганка плясала
И визжала заре о любви.

- ¹⁷ «Сидя в тени»:

Но порок слепоты
время приобрело
в результате лапты,
в которую нам везло.

- ¹⁸ Зеркальное отражение в стекле витрины соответствует концептуальному для поэтики Бродского представлению о тупике или границе «здешнего» мира [См.: 130, с. 17]. В «Йорке» – наоборот – образ тупика позволяет преодолеть эти границы и приблизиться к Одну.

- ¹⁹ Этот тип поведения в той или иной степени характеризует любого автора, стоящего перед проблемой самоидентификации. В связи с этим показателен случай, записанный К. Плешаковым: «В 1975 году, в Анн-Арборе, Свен Биркертс заметил, что Бродский курит «L&M». «Почему вы курите эти ужасные сигареты?» Бродский сухо ответил: «Потому что их курил Оден» [125, с. 186]. Марка сигарет (а не сами «ужасные сигареты») в данном случае функционирует как знак приобщенности не к бытовой, а к вполне конкретной культурной традиции.
- ²⁰ Подобную попытку поэт предпринимает, например, в своих «римских» стихотворениях, размышляя над которыми Л.М. Баткин с удивлением восклицает: «Итак – заломим брови! – пятым в перечне, где лучшие римские поэты, согласно восходящей к Риму же риторической традиции, приравнены к кесарю, – автор «Пьяцы Маттеи» числит себя. Не слабо» [62, с. 170].
- ²¹ Ср. завершение 3 строфы I части: «...he became his admirers.» (...он стал своими почитателями).
- ²² К подобным выводам приходит и А.М. Ранчин [140, с. 190 – 191], с чьей книгой удалось познакомиться уже после написания соответствующей части диссертации. Обратим внимание также на относительно небольшой временной интервал между «Осенним криком ястреба» и стихотворением «На смерть Жукова», написанным в 1974 году «на мотив» державинского «Снигиря».

-
- ²³ Ода Горация цитируется в пер. Г.Ф. Церетели по изданию: Гораций. Собрание сочинений. СПб., 1993. С.100. Ср. соответствующие строфы державинского стихотворения:

Необычайным я пареньем
От тленна мира отделюсь,
С душой бессмертною и пеньем,
Как лебедь, в воздух поднимусь.

...

Прочь с пышным, славным погребеньем,
Друзья мои! Хор муз, не пой!
Супруга! оденься терпением!
Над мнимым мертвецом не вой.

[Державин Г.Р. Сочинения. Л., 1987. С. 205 – 206].

- ²⁴ У Державина:

И се уж кожа, зрю, перната
Вкруг стан обтягивает мой;
Пух на груди, спина крылата,
Лебяжьей лоснюсь белизной.

- ²⁵ Ср., например, хрестоматийное: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой».

- ²⁶ «Лебедь»:

Не заключит меня гробница,

Средь звезд не превращусь я в прах
 Но, будто некая цевница,
 С небес раздамся в голосах.

...

Лечу, парю – и под собою
 Моря, леса, мир вижу весь;
 Как холм он высится главою,
 Чтобы услышать Богу песнь.

С Курильских островов до Буга,
 От Белых до Каспийских вод
 Народы, света с полукруга,
 Составившие россов род,

Со временем о мне узнают...

Антитеза, заключенная в первой из приведенных строф, отсутствует в тексте Горация, что подтверждает интертекстуальную связь «Осеннего крика ястреба» сразу с двумя этими стихотворениями.

²⁷ Кстати, выбор ястреба в качестве объекта воплощения можно также истолковать как инверсию классического канона.

²⁸ «Перл» – еще один намек на Горация. В «Римских элегиях» этот образ возникает в контексте, близком к «Осеннему крику ястреба»:

...и в горячей
 полости горла холодным перлом
 перекачивается Гораций.
 Я не воздвиг уходящей к тучам
 каменной вещи для их острастки.
 О своем – и о любом – грядущем
 я узнал у буквы, у черной краски.

Вообще «Римские элегии» можно рассматривать как метаописание темы «поэтического памятника» в творчестве Бродского.

²⁹ В связи с этим укажем на композиционное соответствие стихотворения Бродского и «Осени» Баратынского.

³⁰ В обоих случаях Бродский оформляет свою мысль с помощью метонимии. Примечательно, что именно метонимия, по наблюдениям В.П. Полухиной, наиболее часто используется Бродским для авторепрезентации в поэтическом тексте [См.: 128].

³¹ Ссылаясь на К.Ф. Тарановского, Г. Левинтон описывает традицию употребления этого образа в «поминальной» поэзии Серебряного века. Ср. в упоминавшемся стихотворении Бродского «На смерть Т.С. Элиота»: «Будет помнить каждый знак, / как хотел Гораций Флакк.» [105, с. 198, 199].

³² Эти два поэта обладают, по Бродскому, не просто сходством. В одном из последних своих эссе, обращаясь к Горацию, он пишет: «Что до языка, царство это (тот свет

– К.С.), как я сказал, по всей вероятности, все- или сверхязычно. К тому же, только что вернувшись по исполнению Пифагоровой квоты [из пребывания] в Одене, ты, возможно, еще не совсем растерял английский. По этому, вероятно, я тебя и узнаю. Хотя, конечно, он гораздо более великий поэт, чем ты. Но поэтому ты и стремился принять его облик, когда последний раз был тут, в реальности». [2, т. 6, с. 384].

³³ Здесь Бродский выступает последователем другого античного классика – Овидия, о чем он пишет в том же эссе: «Так или иначе, он научил меня практически всему, включая толкование сновидений. Которое начинается с толкования реальности. <...> Грубо говоря, Назон настаивает, что в этом мире одно есть другое (Курсив автора – К.С.)» [2, т. 6, с. 380]. В то же время, тождество телесного и поэтического восходит к одной из излюбленных идей Бродского о том, что поэзия – «видовая цель» человечества (См., например, его беседу с Анни Эпельбуэн [3, с. 143]).

³⁴ Оден действительно был третьим ребенком в семье.

³⁵ Образ «торжествующей над рыбой» икры, по-видимому, не случаен в данном контексте. Будучи метафорическим выражением безликости и множественности, этот образ встречается в стихотворениях и русских, и английских. Причем, как предполагает Г. Кружков, он прямо (как в случае стихотворений У.Б. Йейтса) или опосредованно (через Мережковского и Герцена у Пастернака) восходит к

Дж.Ст. Миллю, писавшему о «подавляющих» массах паусной икры, «сжатой из мириад мешанской мелкоты» [91, с. 114 – 115].

- ³⁶ Любопытно проследить за сменой дискурсивных масок, надеваемых Бродским в «Нескромном предложении». Автор последовательно предстает перед читателем как социолог, экономист, культуролог или, как в данном случае, врач.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бродский И. Сочинения в четырех томах. Сост. Г.Ф. Комаров. – СПб.: Пушкинский фонд, 1992 – 1995.
2. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. Т.т. V – VII. – СПб.: Пушкинский фонд, 1999 – 2001.
3. Бродский И. Большая книга интервью / Сост. В.Полухина. – М.: Захаров, 2000. – 703 с.
4. Оден У.Х. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 320 с.
5. Auden W.H. Collected Poems, edited by Edward Mendelson. – New York: Vintage, 1991 – 926 p.
6. Auden W.H. Preface // The Poet's Tongue. An Anthology chosen by W.H.Auden. – London: Methuen, 1935. – XV p.
7. Auden W.H. The Dyer's Hand and Other Essays. London: Faber & Faber, 1963. – XII, 527 p.
8. Auden W.H. Selected Essays. – London: Faber & Faber, 1964. – 224 p.
9. Auden W.H. The Enchafed Flood or The Romantic Iconography of The Sea – New York: Random House, 1967. – 151 p.
10. Auden W.H. A Certain World. A Commonplace Book. – London: Faber & Faber, 1971. – VII, 438 p.
11. Auden W.H. Forewords and Afterwords. – London: Faber & Faber, 1973 – XI, 529 p.
12. Bayley J. Sophisticated Razzmatazz. // Parnassus. – 1981. – Spring – Summer. – P. 83 – 90.

13. *Bethea D.M.* Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's «Verses on the Death of T.S.Eliot» // PMLA (Publication of the Modern Lang. Assoc. of America). - 1992. - March. - Vol. 107, No. 2. - P. 232-245
14. *Bethea D.* Joseph Brodsky as a Russian Metaphysical: A Reading of «Bol'shaia elegiia Dzhonu Donnu» // Canad.-Americ. Slavic Studies. - 1993. - Vol. 27, Nos. 1-4. - P. 69-89.
15. *Bethea D.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. - Princeton: Princeton Univ. Press, 1994. - XXI, 317 p.
16. *Brodsky's Poetics and Aesthetics* / Eds. by L.Loseff and V.Polukhina. - Basingstoke; London: The Macmillan Press, 1990. - X, 204 p.
17. *Bucknell K., Jenkins N. (ed.)* W. H. Auden: "The Map of All My Youth". - Oxford: Clarendon Press, 1990. - XI, 245 p.
18. *Buell F.* W.H. Auden as a social poet. - Ithaca and London: Cornell University Press, 1974. - VII, 196 p.
19. *Callan E.* Auden: A Carnival Of Intellect. - New York: Oxford Univ. Press, 1983. - XII, 299 p.
20. *Carpenter H.* W.H. Auden. A Biography. - Boston: Faber & Faber, 1981. - 562 p.
21. *Curtis J.* W.H.Auden's "Vespers": a christian refutation of utopian dreams of ultimate fulfillment. // The Antioch Review. - 1997 - Vol. 55, № 2 - P.134 - 148.
22. *Davie D.* The Saturated Line. // The Times Literary Supplement. - 1988. - December 25 - 29. - P. 14 - 15.

23. *Eliot T. S. Notes Towards The Definition of Culture.*
London - Boston: Faber & Faber, 1979. - 124 p.
24. *Eliot T. S. The Possibility of A Poetic Drama.* // *Eliot T. S. The Sacred Wood.* - London: Methuen, 1934.
- XIX, 171 p.
25. *Eliot T. S. The Metaphysical Poets.* // *Eliot T. S. Selected Essays.* - London: Faber & Faber, 1963. - P. 281 - 291.
26. *Eliot T. S. The Varieties of Metaphysical Poetry.* - San Diego, New York, London: A Harvest Book, 1996. - XIII, 343 p.
27. *Emmanuel P. A Soviet Metaphysical Poet* // *Quest.* - 1967. - No. 52. - P. 65-74.
28. *Fuller J. A Reader's Guide to W. H. Auden.* - London: Thames and Hudson, 1970. - 288 p.
29. *Fuller J. W. H. Auden: A Commentary.* - London: Faber & Faber, 1998. - XVI, 613 p.
30. *Hoggart R. Introduction to Auden's Poetry.* // *W.H.Auden: A collection of critical essays.* / Ed. by Monroe K. Spears. - Englewood Cliffs - N.J., 1969. - P. 105 - 124.
31. *Jarrell R. Changes of Attitude and Rhetoric in Auden's Poetry. Freud to Paul: The Stages of Auden's Ideology.* // *Jarrell R. The Third Book of Criticism.* - London: Faber & Faber, 1975. - P. 131 - 150.
32. *Johnson R. Man's Place, An Essay on Auden.* - Ithaca: Cornell University Press, 1973. - XVI, 251 p.
33. *Kline G. On Brodsky's 'Great Elegy to John Donne'* // *Russian Review.* 1965. N 24. P. 341-353.

34. Losev L. Politics / Poetics. // Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. by L.Loseff and V.Polukhina. - Basingstoke; London: The Macmillan Press, 1990. - X, 204 p.
35. MacFadyen D. Joseph Brodsky and the Baroque. - Montreal & Kingston; London; Ithaca: McGill-Queen's Univ. Press, 1998. - 258 p.
36. McDiarmid L. Auden's Apologies for Poetry. - Princeton: Princeton University Press, 1990. - XIII, 176 p.
37. Mendelson E. Early Auden. - New York: Viking Press, 1981. - XII, 407 p.
38. Mendelson E. "We are changed by what we change": the power politics of Auden's revisions. //Contemporary Literature - 1995. - Vol.36, № 1 - P. 35 - 58.
39. Mendelson E. Later Auden. - New York: Farrar Straus & Giroux, 1999. - 592 p.
40. Osborn Ch. W.H. Auden: The Life Of A Poet. - London: Methuen, 1980. - 336 p.
41. Partridge A.C. The Language of Modern Poetry. Yeats, Eliot, Auden. London: Deutch, 1975. - 351 p.
42. Pilschchikov I. Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russ. Culture: Papers from an Intern. Conf. on the Occasion of the Seventieth Birthday of Y.M.Lotman (2-6 July 1992 Keele University, UK). - Amsterdam, 1993. - (Studies in Slavic Lit. a. Poetics; Vol. 20). - P. 214-228
43. Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. - Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1989. - XX, 334 p.

44. *Polukhina V.* Brodsky's Views on Translation // *Modern Poetry in Translation*. - 1996. - No. 10, New series. - P. 26 - 31.
45. *Rain C.* A Reputation Subject to Inflation. // *Financial Times*. - 1996. - November 16/17 - P. XIX.
46. *Rigsbee D.* Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy. - Westport (Connecticut); London: Greenwood Press, 1999. - 179 p.
47. *Rodway A.E.* A Preface to Auden. - London; New York: Longman, 1984. - 172 p.
48. *Smith G.* 'Singing without Music' (Pen'e bez muzyki) // *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*. Houndmills; London, 1999. P.1-25.
49. *Spears M. K.* The Poetry of W. H. Auden. - New York: Oxford University Press, 1963. - X, 394 p.
50. *Spender S. W. H.* Auden and His Poetry. // *W.H.Auden: A collection of critical essays*. / Ed. by Monroe K. Spears. - Englewood Cliffs - N.J., 1969. - P. 26 - 38.
51. *Spender S.* (ed.) *W.H. Auden: A Tribute*. - New York: Macmillan, 1975. - 255 p.
52. *Unger L.* Donne's Poetry and Modern Criticism. - N.Y.: Russel and Russel, 1962. - 91 p.
53. *Warren R.* Alcaics in Exile: W.H. Auden's "In Memory of Sigmund Freud". // *Philosophy and Literature*. - 1996 - Vol. 20, №1, - P. 111 - 121.
54. *Weiner A.* Influence as Tribute in Joseph Brodsky's Occasional Poems: A Study of His Links to Modern

- English-Language Poets // The Russian Review. - 1994. - Vol. 53, No 1. - P. 36 - 58.
55. Абаева-Майерс Д. «Мы гуляли с ним по небесам...» Беседа с Исайей Берлиным. // Иосиф Бродский: труды и дни. Ред. и сост. Вайль П.; Лосев Л. - М.: Издательство Независимая Газета, 1998. - С. 90 - 110.
56. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М.: Наследие, 1994. - С. 3 - 38.
57. Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. - Москва: Школа «Языки русской культуры», 1996. - 448 с.
58. Адо П. Плотин или простота взгляда. - М.:, 1991. - с.
59. Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. - Л.: Наука, 1983. - 447 с.
60. Аствацатуров А. А. Работа «Назначение поэзии и назначение критики» в контексте литературно-критической теории Т. С. Элиота. // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. - С. 15 - 39.
61. Ахалкин Д. Стихотворения in memoriam в художественной системе И.Бродского // Культура: Соблазны понимания. - Петрозаводск, 1999. - Ч. 2. - С. 123-133.
62. Баткин Л.М.. Тридцать третья буква: Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. - М.: Изд-во РГГУ, 1997. - 333 с.

63. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. Том 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – М.: «Русские словари», 1996. – 731 с.
64. Беллов А.Л. Иосиф Бродский: Монотония поэтической речи: На материале 4-стопного ямба // Philologica. – 1996. – Т. 3, № 5/7. – С. 109-124.
65. Бетя Д. Изгнание как уход в кокон: Образ бабочки у Набокова и Бродского // Рус. лит. – 1991. – № 3. – С. 167-175.
66. Бетя Д. Мандельштам, Пастернак, Бродский: иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература: Исслед. амер. ученых. – СПб., 1993. – С. 363-399.
67. Вайль П. Пространство как метафора времени: стихи Иосифа Бродского в жанре путешествия // Russ. Lit. – 1995. – Vol. 37, No. 2/3. (Joseph Brodsky: Spec. Iss. / Ed. by V.Polukhina). – С. 405-416.
68. Ваншенкина Е. Острие: Пространство и время в лирике Иосифа Бродского // Лит. обозрение. – 1996. – № 3. – С. 35-41.
69. Венцлова Т. Развитие семантической поэтики // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – С. 169 – 185.
70. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. – М.: Независимая газ., 1998. – 328 с.
71. Гандлевский С. Олимпийская игра. // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: Итоги трех конференций

- / Сост. Я.А.Гордин. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 116 – 118.
72. Гаспаров М.Л. Рифма Бродского // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. – С. 83–92.
73. Гинзбург Л.Я. О лирике. – М.: Интрада, 1997. – 415 с.
74. Горбунов А.Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников. // Английская лирика первой половины XVII века / Под ред. А.Н.Горбунова. – М.: Изд - во МГУ, 1989. – С. 5 – 72.
75. Жирмунский В.М. Теория стиха. – Л.: Наука, 1975. – 512 с.
76. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Л.: Наука, 1978. – 423 с.
77. Жолковский А.К. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. – М.: Советский писатель, 1992. – 432 с.
78. Зотов С. Литературная позиция Иосифа Бродского: К постановке проблемы. // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – С. 107 – 124.
79. Иванов Вяч. Вс. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. – 1997. – № 1. – С. 194–199.
80. Иванов Вяч. Вс. О Джоне Донне и Иосифе Бродском // Иностран. лит. – 1988. – № 9. – С. 180–181.
81. Иваск Ю. Литературные заметки: Бродский, Донн и современная поэзия // Мосты. – 1966. – № 12. – С. 161–171.
82. Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века (1917 – 1945). – М.: Высшая школа, 1980. – 200 с.

83. Калашников С.Б. Поэтическая интонация в лирике И.А.Бродского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Волгоград. гос. ун-т. - Волгоград, 2001. - 23 с.
84. Каломиров А. (Кривулин В.) Иосиф Бродский (место). // Поэтика Бродского: Сб. ст. / Под ред. Л.Лосева. - Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. - С.
85. Кирикова Е.Е. Диалог со временем: Иосиф Бродский и английская поэзия // Начало: Сб. работ молодых ученых. - М., 1998. - Вып. 4. - С. 233-250.
86. Клайн Дж. Л. История двух книг. // Иосиф Бродский: труды и дни Ред. и сост. Вайль П.; Лосев Л. - М.: Издательство Независимая Газета, 1998. - С. 215 - 228.
87. Колкер Ю. Несколько наблюдений: О стихах И.Бродского // Грани. - 1991. - № 162. - С. 93-152.
88. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. - Ann Arbor: Ardis, 1984. - 278с.
89. Кривулин В. Литературные портреты в эссеистике Иосифа Бродского // Вестн. новой лит. - 1994. - № 7. - С. 241-249
90. Кривулин В. Маска, которая срослась с лицом. // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. - СПб.: Журнал «Звезда», 1997. - С. 169 - 185.
91. Кружков Г. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. - М.: Новое литературное обозрение, 2001. - 704 с.
92. Кузнецов В.А. И.Бродский и риторическая традиция русской поэзии XVIII - XX вв. // Онтология стиха: Сб.

- ст. памяти Владислава Евгеньевича Холшевникова. - СПб., 2000. - С. 312-328
93. Кузнецов С. Иосиф Бродский: тело в пространстве // Начало: Сб. ст. - М., 1995. - Вып. 3. - С. 187-202
94. Кузнецов С. Распадающаяся амальгама: О поэтике Бродского // Вопр. лит. - 1997. - № 3 (май-июнь). - С. 24-49.
95. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972). Дис. ... канд. филол. наук.-Москва, 1996. <http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm>
96. Куллэ В. «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года (Формирование линейной концепции времени) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. - СПб.: Журнал «Звезда», 1998. - С. 97 - 107.
97. Курганов Е. Бродский и Баратынский // Звезда. - 1997. - № 1. - С. 200-209.
98. Курганов Е. Бродский и искусство элегии // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. - СПб.: Журнал «Звезда», 1998. - С.166 - 185.
99. Кэвана К. Модернистское созидание традиции: О. Мандельштам, Т. С. Элиот, Э. Паунд. // Русская литература XX века. Исследования американских ученых. СПб.: Петро-РИФ, 1993. - С. 400 - 421.
100. Кюст Й. Еще раз об английском Бродском. // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. - СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. - С. 298 - 304.

101. Кюст Й. Плохой поэт Иосиф Бродский: К истории вопроса // Новое лит. обозрение. – 2000. – № 45. – С. 248–255.
102. Лакербай Д. Ахматова – Бродский: Проблема преемственности. // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – С. 173 – 184.
103. Лакербай Д.Л. Ранний Бродский: Поэтика и судьба. – Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2000. – 162 с.
104. Левин Ю.И. Лирика с коммуникативной точки зрения // Structure of Texts and Semiotics of Culture. – Paris, 1973. – P. 177 – 195.
105. Левинтон Г. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 190 – 215.
106. Лотман М. Гиперстрофика Бродского // Russ. Lit. – 1995. – Vol. 37, No 2 /3 – С. 303–332.
107. Лотман М.Ю., Лотман Ю.М. Между вещью и пустотой: Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания» // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство – СПб», 1996. – С. 731–746.
108. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.
109. Лотман Ю.М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект). // Избранные статьи в 3-х томах. Том I. – Таллин: Александра, 1992. – С. 110 – 120.

110. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. - С. 17 - 245
111. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история. - М.: «Языки русской культуры», 1996. - 464 с.
112. Ляхова Е.И. Хронотоп Рождественской звезды у Бродского и Пастернака // Литературный текст: проблемы и методы исследования / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н.Д.Тамарченко: Сб. науч. тр. - М.; Тверь, 2000. - Вып. 6 - С. 226-229.
113. Макуренкова С.А. Джон Данн: Поэтика и риторика. - М.: «Академия», 1994. - 207 с.
114. Мейлах М. Освобождение от эмоциональности. // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. - СПб.: Журнал «Звезда», 1997. - С. 155 - 167.
115. Милош Ч. Борьба с удушьем. // Иосиф Бродский: труды и дни Ред. и сост. Вайль П.; Лосев Л. - М.: Издательство Независимая Газета, 1998. - С. 237 - 247.
116. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М.: Наследие, 1994. - С. 326 - 391.
117. Мишутина А.Г. Английский Бродский: Особенности поэтики // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Проблемы теоретической и

- исторической поэтики: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. – Гродно, 1998. – Ч. 2. – С. 408–413.
118. Муравьева И. Автографы и библиотека Иосифа Бродского в собрании музея Анны Ахматовой (Фонтанный Дом) // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. – СПб.: Журнал «Звезда», 1998. – С. 252 – 256.
119. Найман А. Заметки для памятника // Новый мир. – 1997. – № 9. – С. 193–197.
120. Найман А. Сгусток языковой энергии. // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – С. 31 – 53.
121. Нестеров А. Джон Донн и формирование поэтики Бродского: За пределами «Большой элегии» // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – С.151 – 171.
122. Нестеров. А. Автоперевод как автокомментарий.// Ин.лит.2001, №7 – С. 242 – 255.
123. Парамонов Б. Флотоводец Бродский; Певец империи в стране зубных врачей // Звезда. – 1995. – № 5. – С. 133–140.
124. Песков А.М. Летопись жизни и творчества Е.А.Боратынского. М., 1998. С.337
125. Плешаков К. Бродский в Маунт-Холиоке // Дружба народов. – 2001. – № 3. – С. 170 – 187.
126. Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика Бродского. Сб. ст. / Под ред.

- Л.Лосева. - Tenafly, N.J.: Hermitage, 1986. - С. 63-96.
127. Полухина В. Ахматова и Бродский: К проблеме притяжений и отталкиваний // Ахматовский сборник. - Париж, 1989. - Вып. 1. - (Рус. б-ка ин-та славяноведения; Т. 85). - С. 143-153.
128. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Звезда. - 1992. - № 5/6. - С. 186-192.
129. Полухина В. Опыт словаря тропов Бродского: На материале сборника «Часть речи» // Митин журнал. - 1995. - № 52. - С. 106-126.
130. Полухина В., Пярли Ю. Словарь тропов Бродского (на материале сборника «Часть речи»). - Тарту: Изд-во Тартус. ун-та, 1995. - 342 с.
131. Полухина В. Миф поэта и поэт мифа // Лит. обозрение. - 1996. - № 3. - С. 42-47.
132. Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. - СПб.: Журнал «Звезда», 1997. - 336 с.
133. Полухина В. Английский Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. - СПб.: Журнал «Звезда», 1998. - С. 49 - 59.
134. Полухина В. Интервью с Даниэлом Уэйсбортом. // Иосиф Бродский: труды и дни Ред. и сост. Вайль П.; Лосев Л. - М.: Издательство Независимая Газета, 1998. - С. 125 - 133.
135. Полухина В. Интервью с Джеральдом Смитом. // Иосиф Бродский: труды и дни Ред. и сост. Вайль П.; Лосев Л.

- М.: Издательство Независимая Газета, 1998. - С. 124 - 124.
136. Полухина В. Eхегі monumentum Иосифа Бродского // Лит. обозрение. - 1999. - № 4. - С. 63-72.
137. Приходько И.С. К вопросу об эстетике поэтов «оксфордской школы» и ее истоках. // Эстетические позиции и творческий метод писателя. - М.: МГПИ, 1972. - С. 105 - 115.
138. Приходько И.С. Оксфордская школа в английской поэзии 1930-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГПИ им. В.И. Ленина - М., 1973. - 18 с.
139. Пярли Ю. Память текста и текст как память // Тр. по знаковым системам. - Tartu, 1999. - Vol. 27. - Р. 182-195.
140. Ранчин А.М. На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. - М.: Новое литературное обозрение, 2001. - 464с.
141. Расторгуев А. Новая жизнь, или Возвращение к колыбельной. - Перед загл. псевд.: Тележинский В. // Поэтика Бродского: Сб. ст. / Под ред. Л.Лосева. - Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. - С.
142. Расторгуев А. Интуиция абсолюта в поэзии Иосифа Бродского // Звезда. - 1993. - № 1. - С. 173-183
143. Рейн Е. Прозаизированный тип дарования. // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. - СПб.: Журнал «Звезда», 1997. - С. 13 - 29.

144. Рейн Е. Мой экземпляр «Урании». // Иосиф Бродский: труды и дни Ред. и сост. Вайль П.; Лосев Л. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – С.139 – 153.
145. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М.: Русское феноменологическое общество, 1996. – 207 с.
146. Сергеев А. О Бродском. // Знамя. – 1997. – № 4. – С. 139–158.
147. Седакова О. Побег в пустыню. // Татьянин день. Православная газета МГУ. – 1997. – Январь. – С. 19.
148. Сильвестр Р. Остановившийся в пустыне // Часть речи: Альманах литературы и искусства. – 1980. – Вып. 1. – С. 42–52.
149. Скобелев В.П. «Чужое слово» в лирике И.Бродского. // Литература «третьей волны». – Самара, 1997. – С. 159–176.
150. Стафьева Е.И. Метафизическая поэзия в исторической перспективе. У. Х. Оден «Памяти У. Б. Йейтса». // Anglistica. Сб. ст. по литературе и культуре Великобритании. Вып.8. – Москва; Тамбов: Издательство ТГУ им. Г.Р. Державина, 2000. – С. 76 – 88.
151. Стафьева Е. И. Формирование метафизического стиля в раннем творчестве Иосифа Бродского (Стихотворение «На смерть Т.С.Элиота»). // Философский век. Вып. 16. Европейская идентичность и российская ментальность. – СПб.: СПб Центр Истории Идей, 2001. – С. 241 – 253.

152. Степанов А.Г. «Ты лучше, чем Ничто»: Стихотворение И.Бродского «Бабочка» // Проблемы и методы исследования литературного текста: Сб. науч. тр. – Тверь, 1997. – С. 16-24.
153. Степанов А.Г. Организация художественного пространства в «Сретеньи» И.Бродского // Литературный текст: проблемы и методы исследования: Сб. науч. тр. – Тверь, 1997. – Вып. 3. – С. 136-144.
154. Турома С. К анализу стихотворения Иосифа Бродского «Сан-Пьетро». // Иосиф Бродский и мир: Метафизика, античность, современность. – СПб.: Изд-во журнала «Звезда», 2000. – С. 251 – 259.
155. Тынянов Ю.Н. О пародии. // Русская литература XX века в зеркале пародии. / Сост. Кушлина О.Б. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 361 – 391.
156. Уолкотт Д. Беспощадный судья. // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – С. 297 – 311.
157. Фишер Р. Благородный труд Дон-Кихота. // Полухина В. Бродский глазами современников: Сб. интервью / Под ред. В.Куллэ. – СПб.: Журнал «Звезда», 1997. – С. 279 – 295.
158. Фокин А.А. Рефлексия традиции в творчестве Иосифа Бродского: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ставроп. ун-т. – Ставрополь, 2000. – 21 с.
159. Шайтанов И.О. Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопр. лит. – 1998. – № 6 (ноябрь-декабрь). – С. 3-39.

160. Шерр Б. Строфика Бродского. // Поэтика Бродского: Сб. ст. / Под ред. Л.Лосева. - Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. - С. 97 - 120.
161. Шода М.Ю. Мотив «Смерти поэта» в элегиях У.Х.Одена «Памяти У.Б.Йетса» и И.А.Бродского «На смерть Т.С.Элиота» // Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе: Проблемы теоретической и исторической поэтики: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. - Гродно, 1997. - Ч. 2. - С. 180-186.
162. Элиот Т. С. Назначение поэзии и назначение критики. // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. - С. 43 - 148.
163. Элиот Т. С. Гамлет и его проблемы. // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев: AirLand, 1996. - С. 151 - 156.
164. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант. // Там же. - С. 157 - 165.
165. Элиот Т.С. Назначение критики. // Там же. - С. 167 - 179.
166. Элиот Т.С. Социальное назначение поэзии. // Там же. - С. 180 - 192.
167. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. // Структурализм: «за» и «против» (Сб. статей). - М.: Наука, 1975. - С. 193 - 230.
168. Янечек Дж. Бродский читает «Стихи на смерть Т.С.Элиота». // Поэтика Бродского: Сб. ст. / Под ред. Л.Лосева. - Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986. - С. 172 - 184.

ПРИЛОЖЕНИЕ

These lectures were delivered at
the University of Virginia under
the Page-Barbour Foundation on
March 22, 23, 24, 1949.

"There is a chamber in God Himself,
into which none can enter but the one.
The individual, the peculiar man - out of
whose chamber that man has to bring
revelation and strength for his brethren.
This is that for which he was made -
to reveal the secret things of the Father."

George MacDonald.

For Joseph Brodsky
 with all good wishes
 from
THE a colleague
ENCHAFED
FLOOD

or
*The Romantic Iconography
 of the Sea*

W. H. AUDEN

W. H. Auden



VINTAGE BOOKS
 A DIVISION OF RANDOM HOUSE
 NEW YORK

Рис. 2

W. H. Auden

Рис. 3