

ЯВЛЕНИЕ БРОДСКОГО ИЗ СУММЫ ПОЭТИК: ЖАНРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ, АВТОРСКИЙ МИФ, НЕОТРАДИЦИОНАЛИЗМ

Владимир Иванович Козлов

доктор филологических наук, главный научный сотрудник, руководитель Центра креативного письма и культурных индустрий (ИСКРА Центр) Южного федерального университета (Ростов-на-Дону, Россия)

E-mail: vikoizlov@sfedu.ru

ORCID: 0000-0001-8186-4131

Аннотация. На примере творчества И. Бродского в статье рассматривается вопрос о том, как происходит творческая реализация поэта-неотрадиционалиста, изначально ориентированного на диалог с традицией. Ключевым этапом в развитии такого поэта является момент формирования авторского мифа, который выводит писателя на новый качественный уровень. Наблюдая за развитием творчества И. Бродского, можно увидеть, как сначала поэт шаг за шагом открывает и осваивает новые жанровые пласты, расширяя свою «жанровую клавиатуру», но в какой-то момент очередное открытие выводит его на новый уровень. В творчестве И. Бродский показывает основные жанровые традиции (символистская элегия, драматические монологи, послание, идиллия, ода), а также освещает момент зарождения оригинального авторского мифа, в котором бессмертие обретается человеком в языке и служении ему. С этого момента одический автор наблюдает и комментирует обстоятельства, в которые помещен элегический лирический субъект. В то же время появляются мотивы превращения человека в вещь, в буквы, в «часть речи» – и это трактуется не только как преодоление человеческой драмы, но появление драмы о невозможности передачи человеческой природы средствами языка, принадлежащего миру материи. Выделен конкретный период (1971–1972) возникновения этого мифа, а также круг текстов, в которых он был впервые сформулирован – «Натюрморт», «Бабочка», «1972». После «прорыва в оду» каждый последующий текст, созданный Бродским, читается как новая глава авторского мифа. Этот миф рассматривается на фоне существующих представлений о неотрадиционализме в русской поэзии, а также выделяется особая формула неотрадиционализма, характерная для поэтики И. Бродского. С одной стороны, многочисленные «другие» в поэзии Бродского, как правило, представляют собой большую временную характеристику эстетики неотрадиционализма, с другой стороны, Бродский концептуализировал невозможность взаимопонимания между людьми – его поэтика частного человека во многом основана на этом убеждении.

Ключевые слова: русская поэзия, неотрадиционализм, жанровое мышление, жанры лирики, элегия, ода, авторский миф, И. Бродский

Разговор о том, в какой момент Иосиф Бродский предстал перед читателями в качестве большого поэта, требует обобщений, которые могут показаться рискованными. Еще больший риск – допустить, вспомнить о том, что признанный поэт на каком-то этапе своего творческого пути большим поэтом не был. Один пример. Думаю, вопрос о том, был ли Бродский большим поэтом на момент суда над ним в 1964 г., когда он, мало кому известный, однако, выступал для мирового сообщества в роли поэта, которого судит советское государство, и во Франции по радио шла пьеса, созданная по тексту стенограммы суда, – это вопрос как минимум дискуссионный. Роль поэта уже исполнялась, но самому поэту еще только предстояло раскрыть себя в полной мере. И совершенно очевидно, что Бродский большим поэтом стал. А раз стал – то в какой момент? И что это значит – стать большим поэтом?

В рассуждении об этом есть от чего оттолкнуться. В случае с Бродским уже достаточно четко определено место, которое он занимает в русской поэзии. С одной стороны, это Нобелевский лауреат, чей поэтический язык признан мировым явлением второй половины XX в., с другой – литературовед В.И. Тюпа показал, что Нобелевская лекция Бродского – своеобразный манифест неотрадиционализма [Тюпа 2005]. Это направление общеевропейской эстетической мысли отстраивается одновременно от всегда бунтующего

авангарда и от любого ангажированного искусства, наивысшим воплощением которого в XX в. был соцреализм. Линия неотрадиционализма в лекции Бродского объединяет Т.С. Элиота, Р. Фроста, У. Одена, Р.М. Рильке с русской традицией акмеизма и его продолжателей. В основе неотрадиционализма, показывает Тюпа, лежит парадокс – приверженность традициям мировой культуры сочетается со стремлением избегать повторений.

О неотрадиционализме нужно вспомнить затем, что ответ на вопрос, что значит вырасти в большого поэта, зависит от того, о каком типе художественного мышления мы говорим и, соответственно, в какой парадигме существует сам поэт. Неотрадиционализм, по мысли его исследователей, отличает себя, с одной стороны, от авангарда, бунтующего против традиции и часто самой идеи искусства, с другой – от ангажированного искусства, стремящегося подчинить художника социальному или идеологическому заказу (См: [Тюпа 2018: 45–182; Склярков]). Судить неотрадиционализм по мерке авангарда не вполне справедливо. В то же время, осмысляя особенности поэта, нелишне помнить, что в XX в. мерок для оценки поэтических заслуг больше, чем одна.

Итак, Бродский по своим эстетическим взглядам неотрадиционалист. Но взгляды поэта на искусство могут довольно значительно отличаться от того, что он делает в по-

эзии. И вопрос о том, что делает Бродского неотрадиционалистом в поэзии, еще прямо не ставился. Впрочем, существует довольно большое количество работ, показывающих связь поэзии Бродского с самыми разными поэтическими традициями – по объему таких связей мы чаще всего и опознаем неотрадиционалиста. Поэтому с ревизии главных жанровых линий творчества Бродского и стоило бы начать разговор. Но при этом сформулируем и вопрос следующего уровня: а что определяет масштаб поэта, очевидным образом вовлеченного в диалог с традицией? В каком случае мы говорим, что перед нами не просто подражатель и усердный ученик, но большой поэт, который, согласно главному парадоксу неотрадиционализма, так или иначе оказывается новатором? В какой момент мы признаем новатором поэта, который сам обозначил свою приверженность традиции? Ясно, что вопросы эти – далеко не только о Бродском, они также о понимании природы новаторства в том типе мышления, который исследователи называют неотрадиционализмом.

Думается, очевидно, что, описывая исключительно жанровую поэтику, рассмотреть большого поэта будет непросто. Поэтому потребовалось ввести дополнительную категорию, указывающую на нечто большее в творчестве поэта – авторский миф.

Формирование авторского мифа – тот рубеж, который отделяет подражателя, пусть

даже и оригинального, от большого поэта, пересоздающего мироздание, начиная с системы его координат. Поначалу, наблюдая за развитием Бродского, мы видим, как поэт шаг за шагом открывает и осваивает новые жанровые пласты, расширяя свою «жанровую клавиатуру», но в какой-то момент очередное открытие выносит его на новый уровень – на уровень творца художественного мироздания. Причем мы можем не соглашаться с устройством этого мироздания или его деталями, нам могут не нравиться отдельные сюжеты или даже целые стихотворения, но как только мы поняли, что мы внутри авторского мифа, мы уже не можем оспорить его целиком. Детали, за которые часто цепляются, критикуя начинающих поэтов, отходят на задний план в случае с поэтом, который создал свою поэтическую вселенную.

Жанровое мышление Иосифа Бродского

Чтобы представлять, из какой суммы поэтик вырос оригинальный художественный мир Бродского, назовем коротко, не погружаясь в поэтику конкретных текстов, главные жанровые линии, которые просматриваются в его поэзии на разных этапах в процессе расширения поэтического арсенала автора.

Символистская элегия

Первую жанровую линию, очевидно прослеживаемую в творчестве Бродского, можно назвать «символистской элегией». Виктор

Куллэ в своей диссертации о раннем Бродском период с 1957 г. по 1962-й называет «романтическим» [Куллэ]. На уровне поэтики мы в это время видим лирического субъекта в поисках абсолюта. Стихи Бродского в этот период полны символических садов, всадников, многозначительных «гостей», «королей», «поэтов» и просто литературных героев. Каждый предмет, каждое существо, попадающее в зону его внимания, поэтически исследуется на предмет своих абсолютных значений. Мы не находим здесь пока ни интонации частного человека, характерной для зрелого периода творчества, ни разнообразного предметного мира. Поэтика этого периода основана на ощущении бесконечности мира («Пилигримы» (1958)), повторах («Холмы» (1962)), музыкальности (большая часть поэмы-мистерии «Шествие» (1961) состоит из романсов от имени различных героев), предчувствиях и пророчествах («Элегия» (1960), «Стансы городу» (1962)), на эмоциональном упоении некой метафизической нотой («Рождественский романс» (1961)).

Ведущий жанр этого периода – элегия, причем в ее символистском изводе. Строго говоря, стихи этого периода воспринимаются как вариации на поэтические темы Серебряного века, написанные языком, который изобрел не Бродский, – впрочем, в советском контексте столь откровенное обращение к традиции, вытесненной из официальной печати, звучало свежо, о чем вспоминали его современники.

Но этот ученический период, который позволил вовлечь благодаря крупным формам большой культурный материал, позволил поэту найти оригинальный сюжет, который впоследствии в его творчестве будет только разрастаться и получит неожиданное развитие. Это сюжет о трагическом разладе между телом и душой в «Большой элегии Джону Донну» (1963). В зрелом творчестве он обернется трагедией разлада между идеей человека и его несовершенным воплощением, между автором и лирическим героем, идеей вещи и самой поломанной вещью – тем, что в работе Ю.М. и М.Ю. Лотманов о книге «Урания» названо неоплатонизмом Бродского [Лотман, Ю.М., Лотман, М.Ю.]. И этот сюжет лег в основу лучших элегических вещей зрелого периода – например, цикла «Часть речи» (1974–1976).

«Нормальный классицизм»

Следующий этап – то, что сам Бродский назвал «нормальным классицизмом». Яркая иллюстрация этой поэтики – стихотворение «Остановка в пустыне» (1966), написанное уже после возвращения поэта из ссылки. Это кристальный по своей ясности язык драматического монолога, который несмотря на реалии советского Ленинграда воспринимался как античный. Здесь событием является несколько театральная речь частного человека, осознающего себя внутри большой истории и свободно рассуждающего о ней.

Важно и то, что «Остановка в пустыне» очевидным образом развивает мотивы «Запустения» Евгения Баратынского, стихотворения, которое Бродский называл лучшим в русской поэзии [Волков: 229]. В этом стихотворении Баратынский первым в русской поэзии показал неизбежность разрыва между прошлым и настоящим. Бродский столь сильно – выше Пушкина – ценил Баратынского во многом потому, что этот мотив стал одним из центральных в его собственном творчестве.

В период с 1965 г. по 1972-й Бродский создает целый ряд произведений, которые изображают повседневность Римской империи периода заката глазами ее обитателей – «Дидона и Эней», “Anno Domini”, «По дороге на Скирос», «Конец прекрасной эпохи», “Post aetatem nostram”, «Письма римскому другу», «Одиссей Телемаку». Эффект этих стилизаций в том, что римская повседневность у Бродского выглядит как будущая антиутопия. Классицизм Бродского – это не просто образ империи, это холодное отстраненное наблюдение или рассуждение, мысль частного человека о ней, о человечестве вообще. Часто это голос наблюдателя, чья задача – не столько выражение собственных оценок, сколько изображение красноречивых картин. В этом цикле повествовательное начало зачастую выходит на первый план.

Жанровая основа этой группы стихотворений неоднородна, но отчетливо делится на

драматические монологи от имени персонажа и лирические новеллы – и там, и там очевидно противостояние «Империи», «второсортной державы», «эпохи свершений» и частного человека, стремящегося выйти из-под их влияния и излагающего свой «опыт борьбы с удушьем». Формула классицизма у Бродского своеобразна: свободное размышление о человеческой цивилизации того, кто из этой цивилизации себя, по большому счету, вычеркнул либо занял в ней самое обочинное положение («Если выпало в Империи родиться, / лучше жить в глухой провинции, у моря»). Голос лирического субъекта здесь настолько же откровенен, насколько непубличен.

В этом «классицизме» – истоки того одического мышления, которое в полной мере раскроется в поэзии Бродского позднее.

Поэтика послания

С конца 1964 г. до отъезда Бродского в эмиграцию в 1972-м ключевым жанром в его творчестве стало послание. Послание предполагает особенного рода лирического субъекта. Это всегда частный человек в конкретных исторических и бытовых обстоятельствах, которые открывают путь для «низкой» лексики, разного рода прозаизации. Частность этого субъекта проявляется как маргинальность – как выключенность из современности, из общепринятой логики и норм поведения. Здесь нужно было бы

вспомнить ключевое для Бродского понятие «отчуждение», раскрытое в эссе «Меньше единицы».

Послание Бродского оказывается готовой формой для выражения характерного для эпохи экзистенциального мировоззрения и производной от него поэтики абсурда. Абсурд в экзистенциализме – ключевая характеристика человеческого существования. В случае с Бродским – это то, что поэт во многом вынес из судебного процесса над собой. Именно словом «абсурд» он часто описывал происходившее сначала в зале суда, а потом в психиатрической лечебнице, куда он был помещен на короткое время. «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), «Речь о пролитом молоке» (1967), «Письмо генералу Z» (1968), «Не выходи из комнаты...» (1970), «Я всегда твердил, что судьба – игра» (1971) – тексты, которые делают очень логичное сознание лирического субъекта событием абсурдистским по своей природе. Экзистенциальный выбор, который декларирует лирический субъект у Бродского, гораздо более радикален, чем выбор возникшего чуть позднее «поколения дворников и сторожей», однако очевидно, что это варианты ответа на один и тот же исторический вопрос.

Отличие посланий Бродского от более традиционных для русской поэзии творений расхожего дружеского жанра – то, что все они представляют своеобразные «письма в один конец». В этом смысле написан-

ные в архангельской деревне послания к «М. Б.» («Северная почта», «Новые стансы к Августе») во многом похожи на послания другого рода («Письмо в бутылке», “Einem alten Architekten in Rom”), собеседник которых очень далек во времени и пространстве («Прощайте, мадемуазель Вероника», «Письма римскому другу», «Письмо генералу Z.», «На смерть Роберта Фроста», «На смерть Т.С. Элиота», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», «На смерть Жукова», «Бюст Тиберия», «Письмо Горацию»), а иногда и вовсе оказывается «другим» какой-то иной природы – богом («Письмо небожителю») или языком («К стихам», «Тихотворение мое, мое немое...»). В таких посланиях не найти ожидания встречи и даже ожидания ответа. Из раковины своего выключенного из современности «я» этому лирическому субъекту было ближе до фигур большого времени, чем до людей времени своего. Жанром послания поэт формировал свой круг собеседников, свою традицию, продолжателем которой он хотел себя мыслить.

«Метафизическая поэзия»

Традиция, которая обычно выделяется при разговоре о поэзии Бродского, – английская метафизическая поэзия, в данном случае даже не столько жанр, сколько стилистическое явление. Правда, несмотря на частое упоминание метафизической поэзии в связи с ранним творчеством поэта, лучшие образ-

цы реализации этой поэтики мы находим уже в зрелый период. Например, стихотворение «Горение» 1981 г., которое признается одним из вершинных образцов любовной лирики не только Бродского, но и русской поэзии в целом [Баткин: 179]. В этот же период пишется стихотворение «Я был только тем, чего...» – еще один шедевр, выполненный в той же традиции, он заканчивал книгу стихов «Новые стансы к Августе» (1983).

Английская «метафизическая» поэзия, с которой Бродский действительно познакомился довольно рано, говорила на языке барокко, который в русской поэзии не был разработан в силу отсутствия ярко выраженной эпохи барокко. Поэтому, как показал И. Шайтанов в известной статье «Уравнение с двумя неизвестными», даже переводы английских поэтов-метафизиков еще в 1960-е гг. были для русской культуры проблемой в силу того, что для них не находилось адекватных языковых средств [Шайтанов, 1998]. Бродский, почувствовавший обаяние этого языка при знакомстве с поэзией Джона Донна, в какой-то степени стал заполнять нишу, в русской поэзии еще свободную.

Метафизическая поэзия была поэзией мысли, причем остроумной мысли, которая делала сближение «далековатых понятий» рациональным и изысканным упражнением. Острый ум – единственный доступный человеку инструмент сборки распавшегося, лишившегося целостности мира. Отсюда и ме-

тафорическое мышление, стиль, называемый кончетти, – ведь развернутая метафора всегда призвана пересоздать мир, установив для него собственные правила. Кажется, что сама эта идея очень близка мировоззрению Бродского. Для метафизической поэзии также характерна разговорность, риторичность в сочетании с личной ситуацией субъекта, из которой начинается разговор о вещах метафизических. Для русской поэзии это сочетание не было близким – эмоциональная и музыкальная в элегии, она становится безличной и патетичной, когда речь заходит о больших темах философской лирики – природа, место человека в мире, Бог и т. д. С позиций русских одических традиций поэзия метафизиков выглядела довольно бесстыже – уже тем, что частный человек, не скрывающий своей частности, брался судить об устройстве мира, разговаривать с Богом, да еще и походя острить. Именно по этой причине в «Горении» одни увидели шедевр, другие – богохульство (См., например, отклик А. Наймана на «Горение» в книге: [Полухина: 44.]). Важно также сказать, что метафизическая поэзия очевидным образом смыкалась в русском поэтическом пространстве с одической традицией.

Гораццианская ода

Ода и станет следующей поэтической традицией, которая достаточно четко просматривается в поэзии Бродского. Исследо-

ватели тезис об одическом конструктивном элементе в поэзии Бродского, как правило, формулируют при изучении так называемых «больших стихотворений» [Азаренков]. Ода оказывается одним из ключей к таким текстам, как «Большая элегия Джону Донну», «Памяти Т. Б.», «Натюрморт», «Бабочка», «1972 год», «Полдень в комнате», «Осенний крик ястреба», «Строфы», «Сидя в тени», «Муха», «Тритон». Даже в случае, когда его «большое стихотворение» явно ассоциируется с элегией через название («Большая элегия Джону Донну»), ситуацию смерти близкого человека («Памяти Т. Б.»), ситуацию воспоминания о возлюбленном («Пень без музыки»), разрабатывается сюжет таких текстов все же как риторическое рассуждение об устройстве мироздания с одической позиции, предполагающей способность это устройство видеть. Впрочем, одический элемент захватывает гораздо больший круг текстов Бродского, чем круг «больших стихотворений».

Ода в русской традиции прежде всего ассоциируется с определенной ее жанровой традицией – одой торжественной, похвальной или пиндарической. Но в неканоническую эпоху этот жанр присутствует большей частью в виде аномалий и пародий, чего не скажешь об оде горацианской, которая в эпоху классицизма в России носила название «смешанной» и оставалась на заднем плане [Алексеева]. Одическую тради-

цию у Бродского стоит связывать с именем Баратынского, который в позднем творчестве дал образцы того, как может звучать ода в элегическую эпоху. Стилистически ода Бродского вбирает и метафизическую линию, и послание, и «классицизм», но остается узнаваемой по установке на разъяснение миропорядка, открывшегося поэту. Отсюда ключевой характер в поэзии Бродского разного рода категорий мироздания – времени, пространства, Абсолюта, языка, пустоты. Такого рода категории, часто организующие образный и мотивный ряды стихотворений, – строительный материал оды Бродского.

Идиллические травелоги

«Большие стихотворения» Бродского регулярно называют «идиожанром» или «автожанром» [Богданова, Баранова] – то есть жанром, изобретенным поэтом. Однако, как представляется, на звание наиболее оригинального жанра в поэзии Бродского претендует та часть «больших стихотворений», которая представляет собой вариации на темы определенной культуры или четко указанного географического пространства. Такие стихи можно было бы условно называть поэтическими травелогами. Их истоки – в «классицизме» Бродского, в ситуации, когда персонаж брался изображать нравы эпохи, в которую ему довелось жить, но очевидно, что жанр оформился только

в эмиграционный период творчества, когда география, доступная лирическому субъекту, значительно расширилась: «Лагуна» (1973), «Темза в Челси» (1974), «Мексиканский дивертисмент» (1975), «Колыбельная Трескового мыса» (1975), «Декабрь во Флоренции» (1976), «Литовский ноктюрн» (1973–1983), «В Англии» (1977), «Сан-Пьетро» (1977), «Римские элегии» (1981), «Пьяцца Маттеи» (1981), «Венецианские строфы» (1982), «Келломяки» (1983). Каждый раз новый культурный материал, региональный текст оказывается свежим топливом для интенсивного метафорического и метафизического мышления поэта, которое стремится как бы пересоздать образ мироздания из подручных средств. Причем кажется, что, чем более глубоким оказывается погружение в региональную специфику, тем интереснее для Бродского ее приведение к некоему общему метафизическому поэтическому знаменателю.

Поэтические травелоги чаще, чем другие произведения, отличает жанровый синкретизм, особенно ярко выраженный там, где стихотворения разрастаются в циклы со сложной композицией. Но все-таки можно выделить отличия этих стихотворений, которые можно возвести к определенному жанру. Склонность к описаниям, образительность, внимание к деталям повседневности – это лишь поверхностные черты, характерные для жанра идиллии. Можно найти и более глубинные. В ряде случаев поэт

специально заботится о том, чтобы читатель не пропустил его сознательную работу по переосмыслению жанра – помимо «Полевой эклоги» (1963), двух больших «Эклог» – «зимней» и «летней» (1977, 1981), можно говорить, например, о стихотворении «Новая жизнь» (1988), в котором человек предстает «как пастух / четвероногой мебели, железной и деревянной».

«Представь, что эпос кончается идиллией. Что слова – / обратное языку пламени: монологу...» [Бродский 2011: 114]. У Бродского есть эссе «С любовью к неодушевленному», в котором поэт прямо формулирует мысль о том, что язык принадлежит миру материи, а потому может быть противопоставлен слишком человеческому «монологу» и разного рода «языкам пламени». Идиллия в мире Бродского знаменует этап обретения и приятие этой «бесчеловечной» точки зрения, а потому «очевиден характерный для Бродского подход к эклоге: он определенно рассматривает ее как жанр философской поэзии, где наблюдения над миром природы используются для того, чтобы выступить с обобщениями относительно условий человеческого существования» [Шерр: 167]. Основа идиллического мира – снятие различия между субъектом и миром. У Бродского обретение субъектом статуса «никто» – это особенный экзистенциальный опыт, некий апофеоз человеческого пути. Травелоги развивают эту идиллическую линию.

Прорыв в оду как момент формирования авторского мифа

Безусловно, жанровых традиций в творчестве Иосифа Бродского можно найти больше, но думаю, что те шесть жанровых ключей, отличительные черты которых мы попытались коротко зафиксировать, описывают значительную часть поэтических текстов Бродского. Отдельно нужно сказать, что поэт склонен к циклизации, образованию сложных композиций на основе различных жанров. К таким образованиям относятся, как правило, и его поэмы. Но самое время вернуться к исходному вопросу: в какой момент на пути освоения материала разных культур и эпох Бродский вырастает в оригинального, большого поэта?

На звание ключевого события в эволюции Бродского, как кажется, претендует условный прорыв поэта в оду. Это событие сместило все акценты внутри его поэзии. Очень четко видно, когда это произошло – 1971–1972 гг. Этим временем датировано несколько крупных текстов, выполненных в жанре, близком оде, – это прежде всего «Натюрморт», «Бабочка», «1972 год».

Ода Бродского выростала, с одной стороны, внутри его «классицистичной» поэтики, в которой частный человек стал рефлексировать о своем времени и пространстве как об «эпохальных», с другой – внутри его все более разрастающихся элегических посланий, событием которых была не столько комму-

никация с адресатом, как правило, недоступным, а скорее возможность последнего объяснения устройством мира случившейся как факт некоммуникации. Преодоление человеческой трагедии здесь совершается через псевдотеоретическое размышление об устройстве мира, в котором можно найти все предпосылки свершившейся драмы. Все это мы находим, например, в стихотворениях «Разговор с небожителем» (1969) или «Пенье без музыки» (1970). Но в «Натюрморте» то, что до сих пор было производным, вышло на первый план.

Вещи и люди нас
окружают. И те,
и эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте.

[Бродский, 2011: 316]

Стихотворение начинается утверждением о том, что мир вещей предпочтительнее мира людей, в природе которых размышляющий чувствует «лесть неизвестно кому» – и под этот образ попадает весь спектр человеческих проявлений. Финал стихотворения – снятие различия между живым и мертвым, человеком и вещью, превращающее мир в натюрморт. Поэт обыграл эпиграф из Чезаре Павезе «Смерть придет, у нее будут твои глаза» тем, что лирический субъект фактически принимает точку зрения смерти. Не-человеческий взгляд на мир лежит в основе

одического у Бродского. Под этим взглядом мир обретает порядок, но порядок этот таков, что его требуется по возможности стически принять.

Данная песня – не вопль отчаянья.
 Это – следствие одичания.
 Это – точней – первый крик молчания,
 царствие чье представляю суммою
 звуков, исторгнутых прежде мокрою,
 затвердевшей ныне в мертвую
 как бы натуру, гортанью твердою.
 Это и к лучшему. Так я думаю.

Вот оно – то, о чем я глаголаю:
 о превращении тела в голую
 вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я,
 но в пустоту – чем ее не высветли.
 Это и к лучшему. Чувство ужаса
 вещи не свойственно. Так что лужица
 подле вещи не обнаружится,
 даже если вещица при смерти.

[Бродский 2011: 335–336]

Здесь мотив превращения человека в вещь звучит напрямую, теперь он станет постоянным, более того – теперь образ вещи сам по себе будет в некотором смысле связан с образом человека, он как бы имеет в виду некую онтологическую перспективу для человека. С одной стороны, это превращение – способ преодоления «слишком человеческой» драмы, попытка нащупать бессмертное

начало в человеке. Однако то, что в человеке бессмертно, не имеет ничего общего с тем, что в нем смертно. Превращение человека в вещь, снятие оппозиции жизни и смерти, впервые зафиксированное в «Натюрморте», развитое в стихотворении «1972 год», дало основу не только для преодоления человеческой трагедии, но и для критики человека с позиций вещи и с позиции языка.

Само перемещение лирического субъекта на позицию, характерную для оды, обрело в указанный период творчества Бродского биографический мотив – эмиграция, изгнание. В пространстве формирующегося авторского мифа изгнание предстало как естественное состояние каждого пишущего. Лирический субъект в некотором смысле изгнан судьбой и родиной на высоту оды.

Именно с одической точки зрения поэту открывается сюжет о превращении человека в вещь, в буквы, в язык.

Человек превращается в шорох пера по бумаге,
 в кольца

петли, клинышки букв и, потому что скользко,
 в запятые и точки. Только подумать, сколько
 раз, обнаружив «м» в заурядном слове,
 перо спотыкалось и выводило брови!
 То есть чернила честнее крови.

[Бродский 2011: 378–379]

Язык у Бродского напрямую связан с одушевленным миром. «...Язык течет в мир

человека из царства нечеловеческих истин и зависимостей», – пишет поэт в эссе о стихах Томаса Гарди; «в конечном счете это – голос неодушевленной материи» [Бродский 2003: 277]. Это превращение «всего человека» в «часть речи» может одновременно пониматься и как обретение бессмертия, и как обреченность смертного, его непереваемость на язык бессмертного. Мотив открывает дорогу для новой сюжетки – драматургии человека, заброшенного в космос в капсуле языка. Ярким примером реализации этого сюжета станет стихотворение «Осенний крик ястреба» (1976), в котором немислимая физика стихии – читай: языка – выталкивает живое существо в «астрономически объективный ад», а последний крик птицы разрывает ее в пух и прах, которые оседают в виде снега, радующего детей. Именно внутри этого авторского мифа могла вырасти идея Бродского о «диктате языка», языка с большой буквы, существующего посредством писателя (подробнее: [Козлов 2005]).

Сюжет о превращении в букву развернулся, с одной стороны, в сюжет об обретении человеком бессмертия, с другой – в сюжет о ценности именно того в человеке, что не может быть превращено в часть речи, а потому обречено. Это сюжетка цикла «Часть речи» (1974–1976). «Ниоткуда с любовью» – универсальная поэтическая формула, с которой начинается цикл, характеризует теперь все творчество Бродского, начиная с момен-

та прорыва на уровень оды. Позиция лирического субъекта теперь постоянно двойственна и балансирует между элегическим субъектом переживания и одическим автором, взирающим на элегического субъекта со смешанными чувствами равнодушия и несколько презрительного сочувствия.

После «прорыва в оду», пришедшегося на 1971–1972 гг., каждый последующий текст, созданный Бродским, читается как новая глава авторского мифа, обрастающего все новыми линиями и подробностями. Это момент, когда по-своему эклектичный художественный мир поэта обретает связность и индивидуальность, а поэт Бродский стремительно вырастает в своем статусе до большого поэта – то есть поэта, не просто давшего какие-то ответы на вечные вопросы, но ответившего на них авторским мифом о драме существования человека в мире.

Появление авторской мифологии меняет и статус жанровых традиций в творчестве поэта. То, что ранее выглядело как заимствование, ученичество, теперь оказывается развитием пространства авторского мифа средствами известных жанровых традиций. Бродский стал большим поэтом именно как поэт-неотрадиционалист, воспринявший традиции поэзии в их разнообразии и выросший в пространстве традиции собственную индивидуальность. И относится это, безусловно, не только к Бродскому.

Парадоксальный неотрадиционализм Бродского

Неотрадиционализм не является знаменателем, к которому можно подвести того или иного поэта и тем самым в полной мере объяснить его. Каждый поэт вынашивает свой неотрадиционализм, так или иначе выражает его в своем авторском мифе, всегда корректируя рамки теоретических представлений. Насколько авторский миф, сформированный поэзией Бродского, соответствует представлению о неотрадиционализме?

Для неотрадиционализма характерно представление о традиции как живом пространстве диалога, в котором ни один голос не пропадает, в котором голос другого – ключевая ценность. Очень часто это представление в художественном мире поэта-неотрадиционалиста ложится в основу образа большого времени, как его назвал М.М. Бахтин, в основу реальности, противопоставленной обыденной, там мир обретает некое иное состояние, состояние связности, выражаемой порой очень по-разному. У Бродского образ большого времени однозначно появляется. Более того, «другой» в поэзии Бродского, как правило, представляет большое время. А потому его лирический субъект часто и легко оказывается в одном времени с Горацием, бюстом Тиберия, римским консулом, небожителем, что формирует особое пространство диалога. Причем это пространство в еще большей степени работает в эссеисти-

ке поэта – даже Нобелевскую речь Бродский начинает с невозможности говорить от себя лично в присутствии теней великих поэтов, «чье общее молчание как бы ищет и не находит себе в вас выхода» [Бродский 2001а: 5].

Но главный «другой» в эстетике Бродского – язык. Именно ответственностью поэта перед языком Бродский объясняет необходимость задействовать формы, позволяющие слышать в языке «взаимосвязанности понятий и явлений», «рациональным сознанием поэта не регистрируемые» [Бродский 2001б: 122]. Только тогда поэзия реализуется как «форма сопротивления реальности». «Поэт, стремящийся сделать свои высказывания реальностью для аудитории, должен придать им форму лингвистической неизбежности, языкового закона. Рифма и стихотворный размер суть орудия для достижения этой цели» [Там же]. Эта логика противопоставляет древнюю традицию языка агрессивной атаке современности, якобы требующей новых средств выражения в экстренных обстоятельствах. «Ссылка на опыт двух войн, термоядерное оружие, социальные катаклизмы нашей эпохи, апофеоз форм угнетения» – вся эта «гора тел» родила «мышь верлибра» [Бродский 2001б: 119]. Обоснование художественных форм, которое дает Бродский, на деле относится не только к формам стиховым, плотность и осознанность использования жанровых форм в его поэзии – тому подтверждение.

Однако, расчищая пространство для голоса своего главного «другого», Бродский наделяет язык статусом, оставляющим человеку весьма скромную роль.

Служение языку оказывается единственным, что выделяет человека из пейзажа или натюрморта, для которого устранена оппозиция живого и мертвого. А потому треска, моллюск, муха, папоротник, «четвероногая мебель» претендуют и на роль персонажей, и на роль лирического субъекта. Идиллия «новой жизни», дающая один из наиболее убедительных образов большого времени в версии Бродского, очищена от смертного, искусство «новой жизни» определяется как «чувство / любопытства к этим пустым местам» [Бродский 2011: 114], а человек «новой жизни» – «никто». Правда, «никто» – это не совсем самоуничижение. В большом стихотворении «Вертумн» 1990 г. есть такие строки:

«Кто она?» я спросил после, когда мы вышли.

«Она?» ты пожал плечами. «Никто. Для тебя – богиня».

[Бродский 2011: 147]

Это отвечал лирическому субъекту Вертумн, упомянутый и в «Новой жизни», – римский бог перемен, символ метаморфоз, меняющий обличия на протяжении стихотворения. Поздний Бродский захвачен идеей метаморфозы, обретения человеком места в мире материи, в некотором смысле – бо-

жественного статуса. «Никто», смиривший в себе человеческое, несет в себе его отсвет.

Бродский концептуализировал невозможность понимания между людьми – на этом убеждении во многом основана его поэтика частного человека. Ее норма – разрыв, неперевоодимость: между прошлым и будущим, смертным и бессмертным, между языками, между людьми, между человеком и языком, человеком и Абсолютом. Однако Фриц Раддац в интервью для журнала “Il Giornale dell’Arte” в 1989 г. поймал Бродского на противоречии в его мировоззрении. Когда Бродский прямо отвечает журналисту: «Я полагаю, что каждый человек – самостоятельная сущность, прикоснуться к этой сущности и постичь ее можно только поверхностно... Я отрицаю возможность вмешательства по существу», журналист парирует совершенно неожиданно: «Но вы ее вовсе не отрицаете... Ведь вы постоянно говорите о том, что литература обладает большим потенциалом воздействия». Далее журналист приводит буквально список цитат из самого Бродского, в которых именно литература оказывается в роли «наиболее значимой наставницы человеческого рассудка». И в ответ на это Бродскому лишь остается произнести: «Да, я в это верю... Литература есть наилучшая система формирования человеческого духа» [Бродский 2000: 447]. Поэт как бы согласился с тезисом о парадоксальной двойственности собственного мировоззрения, с одной

стороны которого – принципиальная асоциальность, с другой – идеалистическое и даже несколько утопическое представление о социальной роли литературы. Вот только эта роль, по логике того же мировоззрения, не имеет шанса реализоваться в виду того, что «человек – самостоятельная сущность», воздействие на которую и даже понимание которой невозможно. Однако утверждения, которые уничтожают смысл друг друга, поэт произносит на пространстве одной страницы. Эта парадоксальность определяет и парадоксальность неотрадиционализма Иосифа Бродского.

С одной стороны, Бродский делает нормой атомизированный мир – и эта картина мира чаще встречается в парадигме авангарда, столь критикуемого поэтом. Но с другой – в качестве сопротивления логике мироздания у человека, согласно авторскому мифу Бродского, помимо стоицизма, возможно служение языку, которое позволяет через речь и частный голос пересобирать мир заново, не без потерь становиться частью бессмертного мира материи. Впрочем, и в пересозданном виде мироздание далеко не всегда обретает какую-либо иную связность, кроме речевой. И тем не менее идея обретения связности мира через письмо, язык, поэзию – ключевая для неотрадиционализма.

Место Бродского в поэзии неотрадиционализма по-своему уникально – по своим эстетическим взглядам это безусловный не-

отрадиционалист, имеющий глубокий оригинальный взгляд на функцию традиции. Но одним из содержательных итогов такого взгляда становится устранение человека как ценности в пространстве неодушевленного. Понимая поэзию как форму сопротивления частного человека реальности, он доводит это сопротивление до растворения в чистом сиянии божества, носящем имя языка. «Язык – начало начал. Если Бог для меня и существует, то это именно язык» [Там же: 96]. Впрочем, это сияние сохраняет голоса тех, кто подчинился его «диктату», счел его более важной ценностью, чем собственное я, – таков парадоксальный путь обретения поэтической индивидуальности в мире Бродского.

Литература

Азаренков, А. Поэтика композиции «больших стихотворений» Иосифа Бродского: дис. ... канд. филол. наук. Смоленск, 2017.

Алексеева, Н.Ю. Русская ода: Развитие одической формы в XVII–XVIII веках. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. СПб.: Наука, 2005.

Баткин, Л. Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1997.

Богданова, О.В., Баранова Т.Н. Идиожанр Иосифа Бродского («большие стихотворения») // Вестник Череповецкого государ-

ственного университета. 2023. № 2 (113). С. 33–44.

Бродский, И. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000.

Бродский, И. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 тт. Т. I. СПб.: Пушкинский фонд, 2001а.

Бродский, И. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 тт. Т. VII. СПб.: Пушкинский фонд, 2001б.

Бродский, И. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 тт. Т. VI. СПб.: Пушкинский фонд, 2003.

Бродский, И. Стихотворения и поэмы. В 2 тт. Т. 2. СПб.: Издательство Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011.

Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Издательство Независимая газета, 2000.

Козлов, В. Непереводимые годы Бродского. Две страны и два языка в поэзии и прозе И. Бродского 1972–1977 годов // Вопросы литературы. 2005. №3. С. 155–185.

Куллэ, В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): дис. ... канд. филол. наук. М., 1996 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20070706002841/http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm> (дата обращения: 25.05.2025).

Лотман, Ю.М., Лотман, М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой Иосифа Бродского «Урания») // Лотман, Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство–СПб., 1996. С. 731–747.

Полухина, В. Бродский глазами современников. СПб.: Журнал «Звезда», 1997.

Скляр, О.Н. Неотрадиционализм в русской литературе XX века: философско-эстетические интенции и художественные стратегии: дис. ... докт. филол. наук. М., 2014.

Тюпа, В.И. Нобелевская лекция Бродского как манифест неотрадиционализма // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М.: Издательство Ипполитова, 2005. С. 13–18.

Тюпа, В.И. Постсимволизм: теоретические очерки русской поэзии XX века // Тюпа, В.И. Литература и ментальность. М.: Издательство Юрайт, 2018. С. 45–182.

Шайтанов, И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы, 1998, №6 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html> (дата обращения: 25.05.2025).

Шерр Б. «Эклога 4-я (зимняя)» (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского: из исследований славистов на Западе / под ред. Л.В. Лосева и В.П. Полухиной. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 159–171.

References

Azarenkov, A. (2017). *Poetika kompozitsii "bol'shikh stikhotvoreny" Iosifa Brodskogo* [The poetics of the composition of the "Great poems" by Joseph Brodsky] (Doctoral Dissertation, Smolensk State University, Smolensk).

Alekseyeva, N.Yu. (2005). *Russkaya oda: Razvitiye odicheskoy formy v XVII-XVIII vekakh* [The Russian ode: the development of the odic form in the XVII–XVIII centuries]. Saint-Petersburg: Nauka.

Batkin, L. (1997). *Tridtsat' tret'ya bukva. Zametki chitatel'ya na polyakh stikhov Iosifa Brodskogo* [The thirty-third letter. Reader's notes in the margins of Joseph Brodsky's Poems]. Moscow: Russian State University for the Humanities.

Bogdanova, O.V., & Baranova, T.N. (2023). *Idiozhanr Iosifa Brodskogo ("bol'shiye stikhotvoreniya")* [The idiogenre of Joseph Brodsky ("Great Poems")]. *Vestnik Cherepovetskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Bulletin of Cherepovets State University], 2(113), 33–44.

Brodskiy, I. (2000). *Bol'shaya kniga interv'yu* [A great book of interviews]. Moscow: Zakharov.

Brodskiy, I. (2001a). *Sochineniya. V 7 tt.* [The works. In 7 vols.] (Vol. I). Saint Petersburg: Pushkin Foundation.

Brodskiy, I. (2001b). *Sochineniya. V 7 tt.* [The works. In 7 vols.] (Vol. VII). T. VII. Saint Petersburg: Pushkin Foundation.

Brodskiy, I. (2003). *Sochineniya. V 7 tt.* [The works. In 7 vols.] (Vol. VI). Saint Petersburg: Pushkin Foundation.

Brodskiy, I. (2011). *Stikhotvoreniya i poemy. V 2 tt. T. 2.* [Poems. In 2 vols.] (Vol. 2). Saint Petersburg: Pushkin House Publ., Vita Nova.

Kozlov, V. (2005). *Neperevodimyye gody Brodskogo. Dve strany i dva yazyka v poezii i proze I. Brodskogo 1972–1977 godov* [The un-

translatable Brodsky years. Two countries and two languages in I. Brodsky's poetry and prose of 1972–1977]. *Voprosy Literatury* [Questions of Literature], 3, 155–185.

Kulle, V. (1996). *Poeticheskaya evolyutsiya Iosifa Brodskogo v Rossii (1957–1972)* [The poetic evolution of Joseph Brodsky in Russia (1957–1972)] (Doctoral Dissertation, Moscow). Retrieved from: <https://web.archive.org/web/20070706002841/http://www.liter.net/=Kulle/evolution.htm> (date of access: 25.05.2025).

Lotman, Yu.M., & Lotman, M.Yu. (1996). *Mezhdue veshch'yu i pustotoy (Iz nablyudeniy nad poetikoy Iosifa Brodskogo "Uraniya")* [Between a thing and emptiness (from observations on the poetics of Joseph Brodsky's "Urania")]. Yu. M. Lotman, *O poetakh i poezii* [On poets and poetry]. St. Petersburg: Iskusstvo – SPb, 731–747.

Polukhina, V. (1997). *Brodskiy glazami sovremennikov* [Brodsky through the eyes of contemporaries]. St. Petersburg: Zvezda.

Shaytanov, I. (1998). *Uravneniye s dvumya neizvestnymi. Poety-metafiziki Dzhon Donn i Iosif Brodskiy* [An equation with two unknowns. Metaphysical poets John Donne and Joseph Brodsky]. *Voprosy Literatury* [Questions of Literature], 6. Retrieved from: <http://magazines.russ.ru/voplit/1998/6/sh.html> (date of access: 25.05.2025).

Sherr, B. (2002). "Ekloga 4-ya (zimnyaya)" (1977), "Ekloga 5-ya (letnyaya)" (1981) ["Eclogue 4 (winter)" (1977), "Eclogue 5 (summer)" (1981)]. L.V. Losev, & V.P. Polukhina (Eds.), *Kak*

rabotayet stikhotvoreniye Brodskogo: iz issledovaniy slavistov na Zapade [How Brodsky's poem works: from studies of Slavists in the West]. Moscow: New Literary Review, 159–171.

Skliarov, O.N. (2014). *Neotraditsionalizm v russkoi literature XX veka: filosofsko-esteticheskie in-tentsii i khudozhestvennyye strategii* [Neotraditionalism in Russian Literature of the 20th century: philosophical and aesthetic intentions and artistic strategies] (Doctoral Dissertation, Moscow State University named after M.V. Lomonosov, Moscow).

Tiupa, V.I. (2018). Postsimvolizm: teoreticheskiye ocherki russkoy poezii XX veka [Post-sym-

bolism: theoretical essays on the XXth century Russian poetry]. *Literatura i mental'nost'* [Literature and mentality]. Moscow, Iurait, 45–182.

Tiupa, V.I. (2005). Nobelevskaia leksiia Brodskogo kak manifest neotraditsionalizma [Brodsky's Nobel lecture as a manifesto of neotraditionalism]. In V.I. Tiupa, *Iosif Brodskii: strategii chteniia* [Joseph Brodsky: reading strategies]. Moscow, Hippolitov's, 13–18.

Volkov, S. (2000). *Dialogi s Iosifom Brodskim* [Dialogues with Joseph Brodsky]. Moscow: Nezavisimaya gazeta.

Для цитирования: Козлов, В.И. Явление Бродского из суммы поэтик: жанровое мышление, авторский миф, неотрадиционализм // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2025. Т. 10. № 3. С. 90–108. DOI 10.18522/2415-8852-2025-3-90-108

For citation: Kozlov, V.I. The Emergence of Brodsky from the Sum of Poetics: genre thinking, author's myth, neotraditionalism. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 10 (3), 90–108. DOI 10.18522/2415-8852-2025-3-90-108

THE EMERGENCE OF BRODSKY FROM THE SUM OF POETICS: GENRE THINKING, AUTHOR'S MYTH, NEOTRADITIONALISM

Vladimir I. Kozlov, Doctor of Science (Philology), Chief Researcher, Head of the Center for Creative Writing and Cultural Industries (ISKRA Center), Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia); e-mail: vikozlov@sfnu.ru

Abstract. On the example of I. Brodsky's oeuvre, the article examines the question of how the creative realization of a neo-traditionalist poet, initially focused on dialogue with tradition, takes place. The key stage in the development of such a poet is the moment of the formation of the author's myth, which takes the writer to a new qualitative level. Observing the development of I. Brodsky, one can see how at first the poet discovers and masters genres step by step, expanding his "genre keyboard", but at some point another discovery carries him to a new stance. Thus, in his oeuvre I. Brodsky explores the main genre traditions (symbolist elegy, dramatic monologues, epistle, idyll, ode), and reveals the moment of the origin of author's myth, in which Man finds immortality in Language and in the idea of Service to it. A specific period (1971-1972) of the origin of this myth is highlighted, as well as the range of texts in which it was firstly formulated – "Still Life", "Butterfly", "1972". After the "breakthrough in ode genre", each subsequent text created by Brodsky should be read as a new chapter of the author's myth. This myth is considered through the framework of existing ideas about neotraditionalism in Russian poetry. Apart from that, a special formula of neotraditionalism characteristic of the poetics of I. Brodsky is argued. On the one hand, the numerous "others" in Brodsky's poetry, as a rule, represent characteristics of neotraditionalist aesthetics. On the other hand, Brodsky made his own way to conceptualize the impossibility of understanding between people; his poetics of a private person is largely based on this belief.

Key words: Russian poetry, neotraditionalism, genre thinking, genres of lyrics, elegy, ode, author's myth, I. Brodsky

