**«Поэма Иосифа Бродского «Часть речи»**

Екатерина Семенова

Рассматривая проблему жанра в творчестве Иосифа Бродского, Валентина Полухина особо отмечала обилие экспериментов в этой области: поэт «то возрождает омертвевшие жанры оды, идиллии, эклоги, то создает свои собственные жанры, для которых пока не найдено названия кроме как их определения по величине»1, то создает жанровые гибриды2... Новаторский подход к жанру отличает и поэмы Бродского. Предметом настоящего исследования, однако, станет произведение, в название которого слово поэма не входит: цикл «Часть речи» (1975—1976)3.

В статье К.Г.Исупова «О жанровой природе стихотворного цикла» говорится: «...не замещая устойчивые жанровые образования и не претендуя на их место, цикл всегда стремится стать чем-то большим, чем он есть на самом деле... происходит порождение образов жанров (образа венка сонетов, образа поэмы, образа баллады)»4. Когда читаешь «Часть речи», «порождение» «образа поэмы» происходит сразу. Во всех стихотворениях — одинаковое число строк (12, кроме первого); написаны они одним и тем же размером (5-6-иктный дольник). По сути, перед нами строфы (или, как пишет М.Ю.Лотман, «гиперстрофы»5). Есть и посвящение, и вступление, и эпилог, хотя они не обозначены формально. Первое — это «Ниоткуда с любовью...»: речь в нем идет о возлюбленной героя. Второе — «Север крошит металл...», где задан центральный мотив цикла: персонаж добровольно принимает свою судьбу. Последнее — «Я не то что схожу с ума...» — содержит абрис жизнь героя в грядущем. Но «Часть речи» обладает не только формальными «поэмными» признаками: перед нами поэма и «по сути», где стихи связаны в единое целое глубокими внутренними связями, смысловыми и образными. На протяжении всего цикла решается, говоря словами Пушкина, вопрос «самостоянья» героя. При этом отношение к нему не остается неизменным, и можно четко проследить его эволюцию.

В «Ниоткуда с любовью...» герой «потерян», и даже не «в мирозданьи», как сказано в «Я был только тем, чего...» (1981), а «в нигде». Место, момент действия («надцатого мартобря») — все это неопределенно, не существует, и единственное реальное понятие здесь — любовь. Именно она помогает герою «сориентироваться», обрести себя. Первая его мысль по пробуждении — собственно, она заставляет его проснуться — о любви. Образ говорящего проявляется, опять-таки, в связи с любовью: «не ваш, но / и ничей верный друг». Идея любви как творящего начала доводится до абсолюта. Если тот, кого поэт называет «сам» («я любил тебя больше, чем ангелов и самого») — своевольный и деспотичный Бог Ветхого Завета, то любовь можно уподобить Богу Нового Завета (к нему и относятся слова «Бог есть Любовь» (1 Ин. 4, 8)). Она воскрешает из небытия и восстанавливает погибшее мироздание. Напротив, конец любви — это смерть для героя: он «замерзает», земля отталкивает его:

То ли по льду каблук скользит, то ли сама земля

закругляется под каблуком —

(«Север крошит металл...»)

— и ему предстоит путь «за моря», туда, где садится солнце (странствие на Запад — традиционный символ ухода в потусторонний мир).

Стихи «Части речи» — «моментальные срезы сознания»6 и душевного состояния персонажа7. Раз за разом его посещают воспоминания о возлюбленной. В «Узнаю этот ветер...» они вызывают у героя слезы; в «Потому что каблук оставляет следы...» — убивают его, отбрасывая «тело<...> от души». Эти мысли ярки и подчас столь мучительны, что сменяются периодами почти бесчувствия, «замерзания» и «окаменения». Так, «тело», которое «покоится на локте, / как морена вне ледника», напоминает умершего: остаток «Великого оледенения» сходен с останками человека («Это — ряд наблюдений...»). Воспоминания преследуют героя: в «Узнаю этот ветер...» природа, похожая на родную, мгновенно вызывает в памяти ЕЁ, чье «кайсацкое имя»8 шевелит во рту его язык. Стихия осени напрямую отождествляется с НЕЙ; она становится «духом» прошлого и всего того, что было оставлено на родине: ее образ неразрывен с каждым воспоминанием, напоминая о себе то прямо, то косвенно.

Однако уже с начала цикла явственно стремление героя обуздать переживания, отстраниться от них. В первом, накаленном до предела, тексте, где персонаж «извивается ночью на простыне», вслед за этой самой строкой следует ироническое: «как не сказано ниже по крайней мере». Похоже, именно об этом расколе «на страдающего и на пишущего» Бродский сказал в связи с «Реквиемом» Ахматовой9. Ипостаси героя («поэт» и «влюбленный») расходятся10: один переживает, другой в тот же самый момент контролирует стиль («обнажение поэтической кухни» — так характеризует эти слова В.А.Куллэ11). И для поэта такое состояние естественно: в голосе героя звучит страсть, но одновременно автор оценивает ее, учитывает «реакцию публики». «Когда вы пишете стихи, то всегда предчувствуете, что существует некое сардоническое сознание, которое посмеется над вашими восторгами и сожалениями. Отсюда идея — «побить» это сардоническое сознание. Украсть шанс у него. А единственная возможность украсть — это посмеяться над собой», — сказал Бродский в одном из интервью12.

В «Север крошит металл...» мотив любви редуцирован до предела, выражен лишь намеками; происходящее осмысливается не в плане личных обид, но с точки зрения, так сказать, природных процессов. Вся жизнь персонажа, все ее составляющие обусловлены природными факторами, естественной «средой обитания»; вместе они образуют целостную и слаженную картину мира. Холод побуждает к творчеству; он же заставляет искать тепла в общении («север <…> учит гортань проговорить “впусти”»); героя отторгает не только близкий человек — который едва упомянут — но и «сама земля». Даже существование оконного стекла объясняется тем, что природа, «север», «щадит» его.

Герой объясняет свою участь законами природы и не пытается им противодействовать: он пассивен перед лицом трагедии. Как ни парадоксально, это дает ему возможность выстоять: любовь в контексте природных явлений теряет свою исключительность и власть над ним. Взгляд на происходящее «с точки зрения мироздания» не позволяет, по выражению самого Бродского, «расплескивать эмоции по столу». И постепенно, по ходу цикла, герою удается одолеть собственные переживания. Смерть от воспоминания («Потому что каблук...») сменяется трезвым видением прошлого:

В этих плоских краях то и хранит от фальши

сердце, что скрыться негде и видно дальше.

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

Четкость перспективы помогает осознать, что случившееся изменить невозможно: разрыв и разлука — то, что «случается навсегда». Поскольку скрыться негде, герой всегда открыт катастрофам: на «плоском» пространстве он приучился жить, готовый в любой момент к встрече с немилостивой судьбой и отдавая себе полный отчет в последствиях этих встреч13.

К «Части речи» полностью приложимы слова Бродского из беседы с С.Волковым: в трагической ситуации надо «<...> дать трагедии полный ход на себя, дать ей себя раздавить. Как говорят поляки, «подложиться». И ежели ты сможешь после этого встать на ноги — то встанешь уже другим человеком»14. Раздавленный трагедией, в ходе цикла герой встает на ноги другим человеком. Он не только осмысливает произошедшее: он сам изменяется в ходе этого осмысления. И первоочередную роль здесь играют творчество, Слово, Язык.

Это хорошо иллюстрирует «В городке, из которого смерть расползалась по школьной карте...». Все, что видит в «городке» персонаж, имеет как бы два лица: одно — нынешнее, «мирное», другое — давнее, страшное. «Оконная марля, выцветшая от стирки» — это и занавеска, и застиранные госпитальные бинты (недаром сквозь нее «проступают ранки гвоздики»!). Трамвай, с которого «никто не сходит больше у стадиона», тоже напоминает «время оно»: тогда в большом почете был спорт, развитие которого диктатура всегда поощряет. Напротив, в финале образы, связанные с войной, получают «мирную» подоплеку. «Венский стул», «блондинка» — эти детали имеют, так сказать, «немецкий оттенок» (традиционно представление о светлых волосах немецких женщин). Но платье на спинке стула — символ «настоящего конца войны» — свидетельствует о том занятии, которое полностью ей противоположно (оттого их часто сравнивают). Следующий образ еще более, нарочито «вывернут», это индивидуальная метафора, не сразу понятная читателю. «Пуля», «уносящая жизни» — крылатая, «серебристая»: это самолет, на котором отдыхающие летят «на Юг в июле», т. е. на курорт15.

Война вечно с нами, утверждает поэт. Ее конец настанет, когда образы, ранее мыслившиеся исключительно как военные, приобретут новые, мирные коннотации, и война сама станет метафорой мирной жизни; иными словами, когда трансформируется наше сознание и язык16. При этом война неизбежно будет присутствовать на первом плане — плане выражения — но «план содержания» станет иным: это будет мирная жизнь. И главную роль в этом изменении играют словб: отстранение воспоминаний возможно потому, что в языке существует явление метафоры. «Факты жизни» становятся «фактами языка».

Условно говоря, в цикле действуют две силы: любовь и творчество, Слово. Значение первой для персонажа постепенно слабеет. Накал чувства («я взбиваю подушку мычащим ты») сменяется условностью и иронией:

ввечеру у тела, точно у Шивы, рук

дотянуться желающих до бесценной

(«Около океана...»)

Напротив, второй мотив выявляется все сильнее, пока не сталкивается с первым в «Ты забыла деревню...». Если в «Ниоткуда с любовью...» сила любви творила мир, то прекращение любви означает его гибель. Та, что забывает, имеет для героя колоссальное значение: она обладает силой демиурга17; мироздание существует по ее воле, ее память эквивалентна Вселенной. То, что «вычеркнуто» из нее, исчезает, уходит в небытие.

Если память о любви, а, следовательно, и сама любовь угасла в душе героини, то герой борется с этим, воскрешая их в поэзии. Стихотворение способно оживить забытый мир, также как прежде любовь возродила к жизни героя. Отсюда жадное перечисление18 примет «затерянной деревни»: место, где она находится, пейзаж без «чучел на огородах», бедные посевы, труднодоступность, имена и образ жизни ее обитателей (реальных жителей Норенской). Герой наделяет прошлое бытием: назвать — значит дать жизнь, и одновременно заставляет героиню вспомнить о нем.

«Человек доживает до перемены интересов, как до седых волос, как до морщин <...> Ну, например, меня интересовали, особенно в те поры (т. е. до отъезда из России — Е.С.), личные взаимоотношения романтического, если хотите, характера. Сейчас превалируют интересы литературные, т. е. мир идей», — сказал Бродский в интервью Белле Езерской19. «Часть речи» — своего рода иллюстрация к этому высказыванию. Если от первого («Ниоткуда с любовью...») до десятого («Ты забыла...») стихотворения о любви так или иначе говорится в каждом тексте, то прямо, то косвенно, то во второй половине цикла этот мотив практически вытесняется и выражен лишь намеками. И если в начале отречение от «романтических» взаимоотношений — вынужденное, вызвано ударом судьбы, то уже в «Заморозки на почве...» речь идет об осознанно и добровольно избранном пути:

Ты не птица, чтоб улетать отсюда.

Потому что как в поисках милой всю-то

ты проехал вселенную, дальше вроде

нет страницы податься в живой природе.

Зазимуем же тут, с черной обложкой рядом<...>

— а в последнем стихотворении «Части речи» эта идея подтверждена и доведена до конца. Прежде состоянию персонажа можно было дать целый ряд характеристик: изгнание, разлука, разрыв, близость к смерти, одиночество, отчаяние... Теперь же автор сам определяет его: свобода.

Знаменательно, что само восприятие прошлого по ходу цикла меняется: можно сказать, герой «пересматривает» былое. Особенно сильно это заметно в «...и при слове «грядущее» из русского языка...»20. Из текста следует, что персонаж в течении многих «зим» ощущал близость смерти (удачная замена слова «лет»: устаревшее «лето» — то же, что «год»): «После стольких зим уже безразлично, что / или кто стоит в углу у окна за шторой».

Слово «зим» позволяет поддержать мотив «смертного холода», который сопутствует «чистому времени» — Времени как таковому, «без примеси» человеческой жизни21 («Эклога V-я (зимняя)», 1980). Однако многие стихотворения первой половины цикла — хотя бы то же «Ниоткуда с любовью...» — нельзя назвать «зимними»: слишком они эмоциональны, окрашены любовным чувством (хотя и в них «все время пахнет смертью», как сказал Бродский об ахматовском «Реквиеме»22). Но к концу цикла герой уже не помнит о том, что он чувствовал десять стихотворений назад. От тех, «романтических», переживаний не осталось и следа. Все предыдущие годы превратились в одинаковые «зимы».

Напротив, творчество, стихи, бумага, буквы, Язык —появляются из текста в текст. Стихотворение «Если что-нибудь петь...» все пронизано этими образами, как Бог присутствует во всем мироздании и движет им. Перемена ветра, воспеваемая поэтом, оказывается достойной этого в свете следующих строк: «замерзшая ветка», которая «перемещается влево, поскрипывая от неохоты», наводит на мысль о руке, держащей перо и затекшей от напряжения — она дописала строку до конца и переносится к началу следующей. (Цезура в первой строке как бы фиксирует перемену направления движения.) Ветер, таким образом, подобен силе, которая движет рукой, записывающей строчку за строчкой — той силе, что порождает стихотворение. Сила эта, как неоднократно говорил Бродский — сам Язык; он оказывается сродни стихиям (ветру в том числе) и столь же могуществен. Так в тексте рождается «миф о языке»23; герой, с его отстраненностью от личных переживаний, становится элементом этого мифа, и сравнение его с кентавром — мифологическим персонажем — оказывается в высшей степени уместным:

Иногда голова с рукою

сливаются, не становясь строкою,

но под собственный голос, перекатывающийся картаво,

подставляя ухо, как часть кентавра.

Последние строки в «...и при слове “грядущее” из русского языка...» — настоящий апофеоз Слова:

От всего человека вам остается часть

речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Здесь говорится и о значимости Слова (вспомним, например, «1972 год»: «Все, что творил я, творил <...> ради речи родной, словесности»), — и о его долговечности, несравнимой с краткой жизнью человека (позже это прозвучит в «Эклоге V-й (зимней)»). В то же время это отголосок «Горбунова и Горчакова»: «Вещь, имя получившая, тотчас / становится немедля частью речи24.

Таким образом, во-первых, человек самим своим именем входит в язык; во-вторых, что важнее, в языке сохраняется вклад человека — то, что было им сказано25. Иной формы бытия после смерти герой для себя не видит. Однако, как правило, персонаж Бродского, его alter ego — поэт, а его «раченье-жречество» — это творчество. В «...и при слове “грядущее”...» герой и Слово анонимны и абсолютизированы. Перед нами не поэт, но человек; не стихи, но «часть речи»26. А дело в том, что герой оказался в ситуации, когда все равны — перед лицом небытия. Внезапное обращение «вам» (обращений в «Части речи» почти нет) — это слово к «остающимся», живым. Что неудивительно в тексте, который весь насыщен уничтожением. «Мыши» «всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти». Потеряны прежние интересы, тематика творчества, интонация стихов: «... в мозгу раздается не неземное “до”, / но ее (смерти? — Е.С.) шуршание». То и дело герой сталкивается с «хищной» жизнью, «которой, как дареной вещи, не смотрят в пасть», и она «обнажает зубы при каждой встрече». Именно пытаясь противостоять этому, герой твердит: «часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи»27. Он не молится, не заклинает: он произносит слово — и оно остается в вечности. Как Всевышнему было достаточно выговорить: «Да будет свет!» — и стал свет (Быт. 1, 3). Возможность сказать «делает смертного равным Богу». Убеждаешься, что вера поэта в «силу слов» была действительно безгранична.

Не только в «...и при слове “грядущее”...», но и в других стихах «Части речи» творчество бок о бок соседствует со смертью. С другой стороны, смерть связана с любовью. Притом эти две «смерти» различны. Когда речь идет о любви, то последний рубеж либо уже перейден («Ниоткуда с любовью...», «Это — ряд наблюдений...»; так же можно понять и строки из «Около океана...»: «В деревянном городе крепче спишь, / потому что снится уже только то, что было»), либо это происходит на наших глазах («Потому что каблук...»). Мотив посмертия в «Части речи» очень устойчив: о нем говорится и в стихах о творчестве. Но одновременно речь заходит об ожидании грядущей кончины.

Так, в стихотворении «Темно-синее утро в заиндевевшей раме...» символ ужасного в жизни героя — «черная доска <…> от которой мороз по коже». В детстве это была классная доска; теперь — гробовая, черная насквозь; апофеоз черноты — смерть. При этом герой прямо говорит, что доска «осталась черной» «и сзади тоже»28: значит, он наблюдает ее «с той стороны» последнего предела. Вот похожий символ из «Заморозки на почве и облысенье леса...»: «Зазимуем же тут, с черной обложкой рядом, / проницаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом<...>» (курсив наш — Е.С.) — и вновь герой не только предчувствует конец, но и прозревает посмертие. А вот как изображена насильственная смерть, произошедшая минуту назад:

видишь внезапно мучнистую щеку клерка,

беготню в коридоре, эмалированный таз,

человека в жеваной шляпе, сводящего хмуро брови,

и другого, со вспышкой, чтоб озарить не нас,

но обмякшее тело и лужу крови.

(«Итак, пригревает. В памяти, как на меже...»)

Повествование настолько бесстрастно, что вновь возникает мысль: кто это видит? уж не душа ли, отделившаяся от «обмякшего тела»?29 Смерть неподвижно ждет героя «в углу у окна за шторой» («...и при слове “грядущее”...»); сон персонажа на фоне зимы в «Я не то что схожу с ума...» — это смертный сон...

От текста к тексту повторяется одно и то же: герой при жизни «подглядывает», «как будет там» (слова Туллия, персонажа пьесы Бродского «Мрамор»). И возможно это благодаря творчеству. Существование после смерти и создание стихов объединяются в одном образе — странствия души. Это случилось еще в «Большой элегии Джону Донну», где на наших глазах словом художника творится мир: Лондон, Англия, земля и небо — и в то же время весь он охвачен сном, принадлежит потустороннему.

То же сказано в эссе «Об одном стихотворении»: «Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии», «душа певца<...> пребывает в постоянном движении»30. Бродский прямо сравнивает это странствие с «посмертными скитаниями» человеческой души. Место, где это все происходит, названо «поэтическим раем»31.

К этим мотивам читателя «Части речи» отсылает «Темно-синее утро в заиндевевшей раме...». Оно все построено на выражении «мысленно перенестись». Герой мысленно устремляется от окна на «улицу с горящими фонарями», по «ледяной дорожке» мимо перекрестков и сугробов. Начиная свой путь в Америке, он заканчивает его в России, в школьной «раздевалке в восточном конце Европы». Собственно, перед нами — полет души прочь от тела (как в «Потому что каблук...»), тем более что герой дремлет («Неохота вставать» — говорится в последней строке)32. Но одновременно это — освоение пишущим одного из уголков Вселенной. Как в «Большой элегии», рождение стихов и появление перед нашими глазами ленинградской школы 1950-х годов происходит одновременно:

Там звучит «ганнибал» из худого мешка на стуле,

сильно пахнут подмышками брусья на физкультуре;

— деталь за деталью перечислены «черная доска», «дребезжащий звонок», «кристалл», «параллельные линии». Воспоминание, дремота, создание стихов и полет души сливаются воедино.

Но творчество, речь, Слово не только приоткрывают перед героем тайну посмертия: они помогают выжить ввиду смерти. «Зазимуем же тут, с черной обложкой рядом, / проницаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом, / за бугром в чистом поле на штабель слов / пером кириллицы наколов». Даже вплотную подойдя вплотную к «черной обложке» и ощущая струящийся из-за нее холод небытия, герой остается живым человеком. На это указывает и вполне реальный пейзаж во «Всегда остается возможность...». Может быть, улица, куда выходит герой — это одна из улиц «города памяти», как в эссе «Место не хуже любого» (1986) — конгломерата воспоминаний путешественника, «закрученного лабиринта улиц, переулков и аллей, принадлежащих одновременно нескольким местам», где происходят события снов33. Но персонаж не перерождается, подобно героине цветаевской «Поэмы воздуха», и мыслит по-прежнему земными образами. Говоря словами Туллия, для него «пожизненно переходит в посмертно», а «посмертно» — в «пожизненно». Повторим, что в конце цикла («Я не то что схожу с ума...») стоит не слово «смерть», но «свобода». Приметы ее — вполне земные («не помнишь отчество у тирана»). Да, герой простился со всем, что ему было дорого — с родиной, с пережитым, с любовью. Убедился, что для него закономерно и естественно — жить «в крайнем положении», на пределе между жизнью и смертью34. Но это именно жизнь, и она продолжается.

Ощущение неразрывной связи текстов «Части речи» порождает и то, как изображен герой. Во многих стихотворениях появляется его портрет, построенный по одному и тому же принципу: это совокупность отдельных органов, проявлений, частей одежды35. Гортань, пальцы, каблук, сердце, глаза, уста, «голова с рукою», локоть, ушная раковина — все это живет и действует само по себе: так создается впечатление, что герой отчужден от себя, отличается от человека с «нормальными сантиментами» (выражение Бродского). С этой манерой сочетается особый прием «растворения» персонажа в окружающей среде. Яркий пример — «Деревянный лаокоон, сбросив на время гору с...». Природа живет слаженной жизнью, как единый организм — огромное тело, лопатки которого — холмы, зубы — «огрызки колоннады», а язык, на котором вкус крови и слез — волны «средизимнего» моря36. И движет ею «одичавшее сердце» самого персонажа: оно «все еще бьется за два».

Далее, весь текст насыщен страданием. Искривленное, согнутое ветром дерево напоминает Лаокоона, мучимого змеями. Одновременно это Атлант: на его плечах — невыносимая тяжесть неба, перевоплотившаяся в «огромную тучу». «Перекрученные канаты / хлещут спины холмов <...>»; торчащие обломки колонн похожи на выбитые зубы... И в «пассивной» функции выступают те части тела, те его проявления, которые наиболее важны для героя-поэта. Голос, способность говорить — едва ли не главная в его жизни: так, слова из стихов на сорокалетие «Но пока мне рот не забили глиной» означают: «Пока я жив...»37. Сердце, его болезнь, по понятной причине, также то и дело упоминаются в стихах Бродского. Пик мотива страдания — образ именно «человеческого» мучения, и не только физического, но и морального — унизительное положение «лежачего» в «лужице»38.

Сращению «Части речи» в единое целое также способствует постоянное внимание ко Времени в этих стихах. С одной стороны, едва ли не в каждом тексте указано время года. Когда читаешь стихотворения одно за другим, кажется, что автор фиксирует хронологию того, о чем говорится в цикле. (Например, между «Темно-синее утро» и «С точки зрения воздуха...» проходит полгода: в первом случае на дворе зима, во втором — лето). С другой стороны, Бродский следует своим словам: «поэзия — это реорганизованное время»39, — и действительно реорганизует его, заставляя нас обратить внимание на эту сторону текста. Например, в «Около океана...» по ходу текста герой постепенно засыпет. «Привязка» сюжета к динамичному процессу помогает въяве почувствовать ход Времени: автор как бы подталкивает нас к тому, чтобы мы разделили его интерес ко Времени40.

Среди таких процессов, запечатленных в «Части речи» — рождение стихотворения. Стихи как бы появляются на наших глазах41. В «Ниоткуда с любовью...» поэт упоминает выбор даты — «надцатого мартобря», перебирает обращения к героине: «дорогой, уважаемый, милая, но неважно / даже кто», — и оговаривается «как не сказано ниже по крайней мере» — оценивая написанные им самим строки42. В «Тихотворение мое, мое немое...» мы видим героя за «работой»:

вручную стряхиваешь пыль безумия

с осколков желтого оскала в писчую

— а в конце речь идет об уже готовом тексте («ломоть отрезанный, тихотворение»). В «Заморозки на почве и облысенье леса» то же самое передано с помощью метафоры: «за бугром в чистом поле» (т. е. на белой бумаге) «на штабель слов / пером кириллицы наколов». («Черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги» — так назвал Бродский стихотворение в Нобелевской лекции43.)

Казалось бы, со всем тем, что мы говорили о единстве «Части речи», плохо согласуется разнообразие «материала», на котором строятся стихи. Перед читателем — то «север», то южное «средизимнее» море; то морские глубины («из-за штор моллюск / извлекут»), то космос («Что касается звезд...»). Как на гигантских качелях, мы переносимся от далекого исторического прошлого (татарское нашествие) к тому, что произойдет «через тыщу лет»; от Пушкина («Ты не птица, чтоб улетать отсюда» (ср. «И вымолвить хочет: «Давай улетим! / Мы вольные птицы!») — к шлягеру: «...в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную...» (ср. «Всю-то землю я проехал, / Нигде милой не нашел»)44; от страсти, вырывающей героя из сна — к стремлению «спать, не раздевшись». С этой точки зрения стихи почти автономны. Но «Часть речи» не рассыпается на фрагменты — зарисовки и размышления, потому что как бы ни был широк охват материала, во всех стихотворениях автор пишет, грубо говоря, об одном и том же. Он разрабатывает те же самые ситуации45; они взаимосвязаны; их перечень ограничен: воспоминание героя о возлюбленной, переход от земного бытия к потустороннему и существование там (одновременно это жизнь на чужбине; ср. также «жизнь в раю» в «Ты забыла деревню...« и упоминавшееся выше странствие души); бытие в «предсмертии»; корни творчества персонажа; процесс создания стихотворения. Обращения к ним из текста в текст соединяет цикл в неразрывное целое с высокой смысловой плотностью; четко прослеживается их развитие и его результаты. Так создается единая линия, которая превращает цикл в поэму.

Вопрос об истоках «Части речи» — новой разновидности русской поэмы ХХ века — требует отдельного исследования. Однако укажем произведение начала столетия, где фрагменты объединяются таким же образом. Оно принадлежит перу поэта, которого Бродский очень любил в юности и «активно» не любил в зрелые годы: речь идет о цикле А.А.Блока «На поле Куликовом», который с полным правом можно назвать поэмой. К сожалению, сравнение этих двух «поэм-циклов» выходит за рамки нашей статьи.

**Примечания**

1 Полухина В.П. Жанровая клавиатура Бродского // Russian Literature. Vol. 38, no. 2—3. Amsterdam, North-Holland, 1995, p. 146.

2 Например, «Посвящается Ялте» (1969) — «детектив в стихах» (Полухина В.П. Там же).

3 Это произведение неоднократно привлекало внимание исследователей; см.: Науменко А.В. «Часть речи» И. Бродского // Язык и культура: Третья междунар. конф.: Тез. докл. Киев, 1994. С. 246—247; Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1986. С. 246—254; Пярли Ю. Синтаксис и смысл. Цикл «Часть речи» И. Бродского // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре. Helsinki, 1996. С. 409—418; Бельская Л.Л. «Часть речи» Иосифа Бродского // Русская речь. М., 1998. №1. С. 21—27. См. также исследования отдельных текстов цикла: Куллэ В.А. «Структура авторского “я” в стихотворении Иосифа Бродского “Ниоткуда с любовью”» // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб, 1998. С. 136—142; Ковалева И.И., Нестеров А.В. О некоторых пушкинских реминисценциях у И.А.Бродского // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 1999. № 4. С. 12—17 (рассматриваются «Заморозки на почве и облысенье леса...» и «... и при слове «грядущее» из русского языка«).

4 Исупов К.Г. О жанровой природе стихотворного цикла // Цельность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Донецк, 1977. С. 165.

5 Термин вводится в статье: Лотман М.Ю. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature... , p. 303 сл. — для характеристики формально повторяющихся групп строф на протяжении одного и того же текста (например, из двух гиперстроф состоит стихотворение «Дебют»).

6 Куллэ В.А.Указ. соч. С. 137.

7 Ср.: Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла. Дисс. ... докт. филол. наук. Калинин, 1989. С. 121.

8 Т. е. Басманова. (Это мнение высказал В. А. Куллэ в беседе с автором статьи.)

9 Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 244.

10 Двойственность взгляда на происходящее в стихотворении отмечена и В.А. Куллэ (Куллэ В.А. Структура авторского «я»... С. 141).

11 Там же.

12Цит. по: Polukhina V. The Self in Brodsky’s Interviews // Russian Literature. Vol. 38, no. 2—3. North-Holland, 1995, p. 357. Ср. о самоиронии в стихах Бродского: Уфлянд В. Ястреб российской словесности // Литературное обозрение. 1997. № 3. С. 34.

13 Не следует отказываться и от примитивного «переднего плана» значения этих строк, тем более что сходный эпизод имеется в эссе «Коллекционный экземпляр» (1991): в длинных и прямых петербургских улицах героине «не скрыться» от персонажа, идущего по пятам, дабы узнать, верна ли она ему (Сочинения Иосифа Бродского. Т. 4. СПб., 1995. С. 209).

14 Волков С. Диалоги... С. 49.

15 Полухина В.П. Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика Бродского. N.J., 1986. С. 69.

16 Значение, которое Бродский придавал личной способности человека выразить ту или иную мысль и взаимосвязь ее с человеческим сознанием и душевным состоянием, было отражено автором в эссе «Речь на стадионе» (1988): «Сосредоточьтесь на точности вашего языка. Старайтесь расширять свой словарь. <...> Цель в том, чтобы дать вам возможность себя выразить как можно полнее и точнее, одним словом, цель — ваше равновесие. Ибо накопление невыговоренного, невысказанного должным образом может привести к неврозу. <...>» («Звезда». 1997. №1. С. 63).

17 Показательно в этом смысле созданное позднйе стихотворение «Я был только тем, чего...» (1981), также посвященное М.Б. Героиня наделена функциями демиурга: «Это ты, горяча, / ошую, одесную / раковину ушную / мне творила, шепча. / Это ты, теребя / штору, в сырую полость / рта вложила мне голос, / окликавший тебя». Ср. интерпретацию героини как подобия серафима из «Пророка» Пушкина в ст.: Кузнецов С. Пушкинские контексты в поэзии Иосифа Бродского / Материалы III и IV Пушкинского Коллоквиума в Будапеште, 1991, 1993. Budapest, 1995. С. 223—230.

18 См. о приеме перечисления у Бродского: Гордин Я.А. Странник // Russian Literature..., p. 230; его же: Величие замысла // Звезда. 1999. № 1. С.129.

19 Езерская Б. Если хочешь понять поэта... / Бродский И. Большая книга интервью. М., 2000. С. 193.

20 Мы считаем, что последовательность стихотворений в «Части речи» формирует «линию времени», на которой, в соответствии с порядком расположения текстов, помещаются описанные в них события, т. е. имеет место некоторая эволюция героя. Ср.: Фоменко И.В. Поэтика лирического цикла... С. 87: «<...> хронология должна была стать “канвой”, рождающей иллюзию сюжета, в основе которого — история становления личности, ее духовный опыт».

21 Куллэ В.А. «Там, где они кончили, ты начинаешь...». О переводах Иосифа Бродского // Russian Literature..., p. 276.

22 Волков С. Диалоги... С. 244.

23 Ср.: Бродский И. Девяносто лет спустя // Звезда. 1997. №1. С. 32—33.

24 Сближение и сопоставительный анализ процитированных фрагментов проводится в работе: Кулишова И.Г. Слово в поэзии Иосифа Бродского. Автореферат дисс. канд. филол. наук. Тбилиси, 1998. С. 27.

25 «Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия. Поэт, повторяю, есть средство существования языка» (Бродский И. Нобелевская лекция... С. 15).

26 Не понятие из морфологии, поскольку сказано «часть речи вообще».

27 Фактически то же самое происходило в «Узнаю этот ветер...», но там герой твердил имя любимой. Вот еще одно свидетельство «перемены» его «интересов».

28 В основу образа, вероятно, положено воспоминание о двусторонней, переворачивающейся доске, которые сохранились в школах до нашего времени.

29 С.А.Лурье цитирует: «Поэзия Бродского в некотором смысле запись мыслей человека, покончившего с собой»: Лурье С.А. Свобода последнего слова / Иосиф Бродский размером подлинника. Таллинн, 1990. С. 172—173.

30 Об одном стихотворении / Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб., 1999. С. 147.

31 Там же.

32 Ср. замечание Бродского: «Стихотворение чем-то напоминает тяжелый сон, когда получаешь — и тут же теряешь — нечто чрезвычайно ценное» (Бродский И. Девяносто лет спустя // Звезда. 1997. №1. С. 32).

33 Герой эссе советует разглядывать витрины магазинов: это «приятный способ убить время» (Там же. С. 61); ср. в стихотворении: «<...>Некоторые дома / лучше других: больше вещей в витринах».

34 Судьба героя такова именно потому, что он поэт: «...порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, — и дальше, может быть, чем он сам бы желал» (Бродский И. Нобелевская лекция... С. 16).

35 См.: Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского / Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб, 1998. С. 147—148.

36 Вместе с тем «портрет» природы распадается на отдельные части также, как и портрет героя/ Cр.: «Пейзажам Бродского свойственна раздробленность, они словно бы распадаются на отдельные детали», объединенные все же «чем-то большим, нежели простое соседство» (Ваншенкина Е. Острие. Пространство и время в лирике Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1997. №3. С. 39).

37 «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980).

38 Также человеческие действия, способности, мысли «передоверяются» окружающему миру в «Потому что каблук...»: «В деревянных вещах замерзая в поле, / по прохожим себя узнают дома». В другом стихотворении сказано: «С точки зрения воздуха, край земли / всюду» — хотя речь идет о «точке зрения» самого героя. В «Итак, пригревает…» и «Если что-нибудь петь…» образы вполне реальных весны и зимы одновременно являются метафорой происходящего в сознании и памяти героя.

39 «<...> поэт — он всегда дело со Временем имеет<...> Потому что песня — она что? Она — реорганизованное Время» (Бродский И. Мрамор / Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы. В 2-х т. Т. 2. Минск, 1992. С. 274).

40 Биркертс С. Искусство поэзии / Бродский И. Большая книга интервью. С. 76. То же наблюдается в «Потому что каблук...», где описано наступление вечера (в начале текста на улице еще достаточно светло, чтобы дома «узнали себя» «по прохожим», а в конце небо черно, как будто «натерто крылом грача»), в «Деревянный лаокоон...», где изображено приближение грозы, ливень и затем — радуга (ее появление «зашифровано» в словах «Каждый охотник знает, где сидят фазаны <...>») и в «Темно-синее утро...», где школьный день: выход из дома зимним утром, «толчея в раздевалке», уроки — умещается в несколько мгновений утренней дремоты персонажа.

41 Эта особенность многих стихотворений Бродского отмечена в ряде исследований: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского... С. 6; Лосев А. Иосиф Бродский. Предисловие // Эхо. Париж, 1980. №1. С. 30; Баткин Л.М. Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. М., 1997. С. 69.

42 А. К. Жолковский пишет о «специфическом для него <Бродского> акценте на авторской воле» и «педалировании» ее «с помощью вводных конструкций» (Жолковский А.К. «Я вас любил»... Бродского» / Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 214).

43 Бродский И. Нобелевская лекция... С. 15.

44 См. «Заморозки на почве...». Отсылки к Пушкину пронизывают «Часть речи». См.: Ковалева И.И., Нестеров А.В. О некоторых пушкинских реминисценциях... С. 12—17.

45 Ср. замечание Е.М.Петрушанской о «вариационном прорастании и обновлении, полифонии смысловых оттенков, на фоне неизменно заданной «основы»» «с изменением «точки взгляда»«, наблюдаемых на протяжении больших стихотворений Бродского (т. е. в отдельно взятом тексте): Петрушанская Е.М. «Remember her». «Дидона и Эней» в памяти и творчестве поэта / Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. С. 76.