Сочинение **Бродского «Одиссей Телемаку»**

Людмила Зубова

Стихотворение «Одиссей Телемаку», написанное в 1972 г., когда Иосиф Бродский был вынужден эмигрировать, говорит об изгнании как судьбе и подводит итог прожитой жизни:

Мой Телемак,

Троянская война

окончена. Кто победил — не помню.

Должно быть, греки: столько мертвецов

вне дома бросить могут только греки...

И все-таки ведущая домой

дорога оказалась слишком длинной,

как будто Посейдон, пока мы там

теряли время, растянул пространство.

Мне неизвестно, где я нахожусь,

что предо мной. Какой-то грязный остров,

кусты, постройки, хрюканье свиней,

заросший сад, какая-то царица,

трава да камни... Милый Телемак,

все острова похожи друг на друга,

когда так долго странствуешь, и мозг

уже сбивается, считая волны,

глаз, засоренный горизонтом, плачет,

и водяное мясо застит слух.

Не помню я, чем кончилась война,

и сколько лет тебе сейчас, не помню.

Расти большой, мой Телемак, расти.

Лишь боги знают, свидимся ли снова.

Ты и сейчас уже не тот младенец,

перед которым я сдержал быков.

Когда б не Паламед, мы жили вместе.

Но, может быть, и прав он: без меня

ты от страстей Эдиповых избавлен,

и сны твои, мой Телемак, безгрешны (Б., II: 301)1 .

Это стихотворение — о том, что всегда находилось в центре внимания Бродского: «меня более всего интересует и всегда интересовало на свете <...> время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает <...> С другой стороны, это всего лишь метафора того, что, вообще, время делает с пространством и с миром» (Бродский, 1990: 285).

В стихотворении «Я как Улисс...» (1961), можно видеть предтекст и предчувствие «Одиссея Телемаку»: «гони меня, ненастье по земле, / хотя бы вспять, гони меня по жизни. / <...> гони меня, как новый Ганимед / хлебну зимой изгнаннической чаши / и не пойму, откуда и куда / я двигаюсь, как много я теряю / во времени, в дороге повторяя: / ох, Боже мой, какая ерунда. / <...> Мелькай, мелькай по сторонам, народ, / я двигаюсь, и, кажется, отрадно, / что, как Улисс, гоню себя вперед, / но двигаюсь по-прежнему обратно».

В стихотворении «Письмо в бутылке», написанном в 1964 г. в Норенской, Улисс предстает преувеличенно романтическим персонажем2 : «Сирены не прячут прекрасных лиц / и громко со скал поют в унисон, / когда весельчак-капитан Улисс / чистит на палубе смит-вессон».

Тон этих строк резко контрастирует с жанром предсмертного письма, что и обнаруживается далее в тексте: «Я честно плыл, но попался риф, / и он насквозь пропорол мне бок. / <...> Но, несмотря на бинокли, я / не смог разглядеть пионерский пляж. / <...> Я вижу, что я проиграл процесс». Там же имеются строки: «Ундина под бушпритом слезы льет / из глаз, насчитавших мильярды волн <...> я счет потерял облакам и дням».

Затем образ Улисса появляется — совсем в другой тональности — в тексте «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), где возникает тема сына: «<...> то лет через двадцать, когда мой отпрыск, / не сумев отоварить лавровый отблеск, сможет сам зарабатывать, я осмелюсь <...>». Там же произнесены слова «Греческий принцип маски / снова в ходу; с тоской Улисса».

Очевидная биографическая отнесенность мифологических сюжетов и персонажей в поэтике Бродского иногда приводит к упрощению интерпретации: «Почти каждое стихотворение И.Бродского после 1965 года оказывается при тщательном анализе лишь формой опосредования какой-либо конкретной личной ситуации — ситуации, которой придается значительность за счет введения ее в круг классических мифологических сюжетов» (Каломиров, 1986: 223). В случае со стихотворением «Одиссей Телемаку» это, возможно, было бы и так, если бы Одиссей Бродского мог быть интерпретирован как Одиссей литературной традиции3 — преодолевший испытания романтический странник и победитель. И если бы Бродский был позером, а не поэтом. Но текст Бродского далек от патетики, и картина, которая им изображена, скорее снижает образ литературного Одиссея, чем возвышает его собственный. Всё героическое обесценено и исключено из восприятия персонажа4 , романтическим, по существу, остается только имя — как знак принадлежности к культуре. А личный аспект состоит, видимо, в том, что поэт ищет спасения от внутреннего разрушения, когда во внешнем мире рушится всё. Стихотворение вполне соответствует общей закономерности: «Классические мотивы в творчестве Бродского органически соотнесены с одной из главных повторяющихся тем его поэзии — катастрофическим разложением нашей культуры, ее традиционной морали и духовных корней. На лирическом уровне этому созвучна столь же постоянная тема трагической нестабильности и распада личных отношений, чреватых разрывами, предательствами, уходами» (Верхейл, 1986: 129). Стихотворение «Одиссей Телемаку» не содержит деклараций по поводу культуры, но, тем не менее, эта линия прослеживается и оказывается очень важной. В поисках спасения от разрушения Бродский обращается к духовному опыту — и собственному, и своих учителей, в первую очередь, Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой. У них Бродский учится опыту сопротивления разрушительному времени и враждебному пространству. Но уроки предшественников Бродский усваивает критически, продолжая искать свой способ сопротивления. Вариация Бродского на тему странствий Одиссея — способ прочесть классику и расширить ее смысл через современное мироощущение: «Само бытие произведения в качестве классического предполагает в нем максимальную смысловую емкость — “губчатость”, способность впитывать все новое и новое содержание» (Эпштейн, 1988: 85). Поэтому интертекстуальный анализ стихотворения Бродского, который предлагается в этой статье, позволяет увидеть, как нам кажется, нечто новое и в исходных текстах.

Сначала уточним отношение анализируемого текста к мифу и к эпосу Гомера. Этот аспект рассматривался М.Крепсом (Крепс, 1984: 155; см. также: Шталь, 1978). К сказанному Крепсом добавим, что Бродский контаминирует два эпизода. В первом их них Одиссей один год находился на острове Ээя у царицы Кирки (Цирцеи), превращавшей пленников в свиней, во втором — в течение семи лет — на острове Огигия у нимфы Калипсо.

Есть и третий остров, к которому могут быть отнесены слова «Все острова похожи друг на друга». В поэме Гомера Одиссей, вернувшись на Итаку, сначала не узнал ее и не был узнан родными.

Очень вероятно, что, подводя итог жизни в Ленинграде, Бродский имел в виду и Васильевский остров, который уже в ранних стихах был символизирован им как мечта о возвращении в конце жизни. Еще в 1961 г. было написано «Июльское интермеццо» («Воротишься на родину. Ну что ж...») со строками «Как хорошо, что некого винить, / Как хорошо, что ты никем не связан, / Как хорошо, что до смерти любить / Тебя никто на свете не обязан»5 , предвосхищавшими обращение Одиссея к Телемаку.

Троянская война в стихотворении Бродского — не только Вторая мировая6, (Воробьева, 1994: 187), не только «перекодируется как ироническое “война с государственной машиной”» (Крепс, 1984: 155). Она может быть понята и как Гражданская, которая началась в России в 1917 г., затем, принимая разные формы, продолжалась все годы советской власти, и, как вражда идеологий, продолжается до сих пор. Для Бродского она кончилась в момент высылки. Окончание войны заставляет сосредоточить внимание на экзистенциальных вопросах: «Когда появляется примитивный страх перед насилием, уничтожением и террором, исчезает другой таинственный страх — перед самим бытием» (Мандельштам Н.Я., 1989: 79).

Стихотворение Бродского «Новая жизнь» (1988) заключено в такую композиционную рамку, которая, отсылая к тексту «Одиссей Телемаку» и мифологическому предтексту, прямо обозначает проблему бытия в связи с окончанием войны: «Представь, что война окончена, что воцарился мир <...> Там, где есть горизонт, парус ему судья. / Глаз предпочтет обмылок, чем тряпочку или пену, / И если кто-нибудь спросит: “кто ты?” ответь: “кто я, / я — никто”, как Улисс некогда Полифему».

Строки «Должно быть, греки: / столько мертвецов вне дома бросить могут только греки» примечательны не только тем, что здесь ясно читается эвфемизм греки — «русские», на что, конечно, обратили внимание все писавшие об этом стихотворении. Тема греков вне Греции7 еще в 1966 г. стала для Бродского предметом рефлексии — в стихотворении «Остановка в пустыне». В нем прямо говорится о греческой культуре как основе культуры русской и об ответственности носителя культуры: «Так мало нынче в Ленинграде греков, / да и вообще — вне Греции — их мало. / По крайней мере мало для того, / чтоб сохранить сооруженья веры. / А верить в то, что мы сооружаем, / от них никто не требует. Одно, / должно быть, дело нацию крестить, / а крест нести — уже совсем другое. / У них одна обязанность была. / Они ее исполнить не сумели. / Непаханое поле заросло».

Лексическое совпадение вне Греции и вне дома указывает на прямую связь этих текстов и на перемену точки зрения: в стихотворении «Остановка в пустыне» автор находится в позиции наблюдателя, не идентифицируя себя с греками, в «Одиссее Телемаку» он становится участником ситуации, поскольку сам теперь оказался вне дома. Стихи о греческой церкви заканчиваются размышлением о потере ориентации в пространстве, времени, истории, культуре, этике: «Сегодня ночью я смотрю в окно / и думаю о том, куда зашли мы?»

Имея в виду значимую совокупность многочисленных интерпретаций, обратимся к интертекстуальным связям стихотворения, выходящим за пределы поэмы Гомера и автореминисценций. До сих пор, насколько нам известно, единственное и очень важное наблюдение в этой области принадлежит В.Куллэ. Сопоставив текст «Одиссей Телемаку» со стихотворением Умберто Саба «Письмо», переведенным Бродским, В.Куллэ обратил внимание на то, что Бродский «как бы дописывает упомянутые в тексте Саба8 стихи о Телемахе» (Куллэ, 1992: 6): «Ежели тебе / текст этой средиземноморской грезы, / отстуканной на пишущей машинке, / понравится, вложи его, будь добр, / в оставленную мною при отъезде / тетрадку синюю, где есть стихи / о Телемахе. / Скоро, полагаю, / мы свидимся. Война прошла. А ты — / ты забываешь, что я тоже выжил».

Здесь особо значимым представляется слово выжил. Его смысл объединяет текст Бродского с текстами-субстратами Мандельштама9 и Ахматовой, о которых речь пойдет ниже.

Бродский рисует ситуацию, противоположную той, которая завершает стихотворение Мандельштама «Золотистого меда струя...»: «Золотое руно, где же ты, золотое руно? / Всю дорогу шумели морские тяжелые волны, / И, покинув корабль, натрудивший в морях полотно, / Одиссей возвратился, пространством и временем полный». Возвращение Одиссея «по <...> античной мифосимволической системе соотносится с «преодолением смерти», с «воскресением», с возвращением из царства мертвых. «Золотое руно» Одиссея получает тут, таким образом, смысл преодоления «смерти», косного, нетворческого, стихийного начала материального мира. Добытое им «пространство и время» — это облагороженная, оформленная трудом в «мед», «вино», «сад», «грядки», «печальная» и «каменистая» Таврида» (Фарыно, 1987: 118). Одиссей Бродского не возвратился, время оказалось потерянным, пространство неподвластным, вместо Тавриды герой обрел какой-то грязный остров.

Но, не став обладателем пространства и времени, заместивших у Мандельштама золотое руно, Одиссей Бродского все же заявляет о своем обладании — первыми же словами: «Мой Телемак». Троекратный повтор этой конструкции — не столько обращение, сколько заклинание утверждением. На это указывает грамматика: притяжательное местоимение мой перед именем собственным, не свойственное русскому стереотипу обращения, имеет ярко выраженное посессивное значение.

В стихотворении «Золотистого меда струя...» есть прямой вопрос: «Помнишь, в греческом доме: любимая всеми жена — / Не Елена — другая, — как долго она вышивала?» На этот вопрос Бродский и отвечает своим не помню10 .

«Одиссей Телемаку» обнаруживает тесную связь и с другим стихотворением Мандельштама — «День стоял о пяти головах...» из Воронежского цикла 1935 г., хотя в нем у Мандельштама нет ни упоминания об Одиссее, ни каких-либо намеков на этот образ11 :

День стоял о пяти головах. Сплошные пять суток

Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что

росло на дрожжах.

Сон был больше, чем слух, слух был старше, чем

сон, — слитен, чуток,

А за нами неслись большаки на ямщицких вожжах.

День стоял о пяти головах, и, чумея от пляса,

Ехала конная, пешая шла черноверхая масса —

Расширеньем аорты могущества в белых ночах —

нет, в ножах —

Глаз превращался в хвойное мясо.

На вершок бы мне синего моря, на игольное только

ушко!

Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась

хорошо.

Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!

Где вы, трое славных ребят из железных ворот ГПУ!

Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам

дармоедов,

Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов —

Молодые любители белозубых стишков.

На вершок бы мне синего моря, на игольное только

ушко!

Поезд шел на Урал. В раскрытые рты нам

Говорящий Чапаев с картины скакал звуковой...

За бревенчатым тылом, на ленте простынной

Утонуть и вскочить на коня своего!

(М., 1995: 224–225).12

Сравнение текстов позволяет увидеть в них изоморфную структуру образов, в которой Бродский следует за Мандельштамом, в то же время полемизируя с ним. В терминологии интертекстуальных исследований это можно назвать глубинной структурной цитатой (см., напр.: Жолковский, 1994: 25; Orai№-Toli№, 1991: 104).

И у Мандельштама, и у Бродского представлена ситуация вынужденного странствия. И подконвойный поэт, и Одиссей думают и говорят о войне. Но у Мандельштама война нескончаема: рисуемые картины предстают «Расширеньем аорты могущества»; «в ножах; в шинелях с наганами»; гибнет и воскресает знаменитый герой Гражданской войны Чапаев. Бродский же начинает стихи с того, что «Троянская война / окончена...» (Обратим внимание на ритмическое и рифменное созвучие Троянская — Гражданская.)

У Мандельштама представлена современность — реальными событиями, лицами, предметами: поездом, конвоем из ГПУ, кинофильмом, чтением стихов Пушкина. Но реальность разворачивается в сказочном пространстве и времени. Они показаны как чудовища: день с пятью головами, растущее, разбухающее пространство.Железные ворота ГПУ становятся деталями страшной сказки, а в сочетании племя пушкиноведов не только читается пушкинское племя младое, незнакомое, но и — по фразеологической и рифменной индукции — племя людоедов. Мотив еды и пожирания, проходящий через всё это стихотворение (на дрожжах, мясо, сухомятная, ложка, дармоедов, в раскрытые рты нам), в другом тексте Мандельштама — «Гончарами велик остров синий...» — оказывается связанным и с образом Одиссея13 : «Это было и пелось, синея / Много задолго до Одиссея, / До того, как еду и питье / Называли «моя» и «мое»».

Мифологизация страшной действительности тоталитарного государства, превращение ее в сказку — это и есть попытка выжить для Мандельштама; метафорически — сделать несъедобное съедобным.

Если Мандельштам мифологизирует действительность, преображая ее в сказку, то Бродский, напротив, демифологизирует сказку, изображая остров реально-обыденным.

И в тех, и в других стихах говорится о море. У Мандельштама оно названо, но существует только в мечте о свободе — внутри сознания. У Бродского нет этого слова, но морем заполнено всё пространство, море внеположено герою как препятствие к обретению свободы.

Образы хвойного и водяного мяса у Мандельштама и Бродского связаны с помехами восприятию, потерей чувствительности, то есть с этапами прекращения бытия. У подконвойного поэта атрофируется зрение, у Одиссея — слух. Обратим внимание на то, что в русском языке глагол застит нормативно означает «заслоняя, мешает видеть», следовательно, образ угасающего слуха у Бродского производен от образа угасающего зрения14 . Расшифровывая метафору хвойное мясо Мандельштама, можно предположить, что она не только обусловлена картиной хвойных лесов, но и производна от сочетаний острый взгляд, пронзительный взгляд, острый глаз, и т.п. Другое направление фразеологических коннотаций связывает хвойное мясо с диким мясом — болезненным наростом на ране, мешающим ей зажить. Этот термин находится в сфере активного внимания Мандельштама и вторично (по отношению к языковой метафоре дикое — «лишнее») метафоризируется в «Четвертой прозе»: «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост» (М., 1994, III: 171). При сопоставлении образов хвойного и водяного мяса оказывается принципиально значимым, что Мандельштам изображает телесную метаморфозу: глаз превращался15 . У Бродского водяное мясо не срастается с телом, а внеположено персонажу.

У обоих поэтов обостренное восприятие — результат крайнего напряжения органа, до болевого ощущения и до прекращения работы этого органа. Метафора Мандельштама порождает у Бродского не только строку «и водяное мясо застит слух», но и строку «глаз, засоренный горизонтом, плачет».

В метафоре «глаз, засоренный горизонтом», можно видеть, по крайней мере, три поэтических источника. В большой степени она предварена рассуждением Мандельштама («Путешествие в Армению») о возможностях глаза. Там есть образы моря, растянутости, предельного напряжения, соринки, слезы, окоема. Сцена изображает человека перед картиной Сезанна:

«Тут я растягивал зрение и окунал глаз в широкую рюмку моря, чтобы вышла из него наружу всякая соринка и слеза.

Я растягивал зрение, как лайковую перчатку, напяливая ее на колодку — на синий морской околодок...

Я быстро и хищно, с феодальной яростью осмотрел владения окоема.

Так опускают глаз в налитую всклянь широкую рюмку, чтобы вышла наружу соринка» (М., 1994, III: 198).

Ср. фрагмент Бродского о Венеции:

«Глаз в этом городе обретает самостоятельность, присущую слезе. С единственной разницей, что он не отделяется от тела, а полностью его себе подчиняет. Немного времени — три-четыре дня — и тело уже считает себя только транспортным средством глаза, некоей субмариной для его то распахнутого, то сощуренного перископа. Разумеется, любое попадание оборачивается стрельбой по своим: на дно уходит твое сердце или даже ум; глаз выныривает на поверхность» (Бродский, 1992: 187).

Образ глбза, засоренного горизонтом, побуждает вспомнить и строфы из поэмы Цветаевой «Крысолов», в которых горизонт-окоём показан как окохват, окоим, окодёр, окорыв, околом (Ц., 1990: 505–506). Последовательность окказиональных слов Цветаевой обнаруживает градацию с нарастанием экспрессии, с усилением образа болевого ощущения вплоть до разрушения воспринимающего органа. Максимальная способность зрения оборачивается слепотой. При этом око-субъект агрессии превращается в око-объект агрессии, вместилище пространства становится добычей пространства.

Кроме того, слово засоренный отсылает к стихам Ахматовой «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда» (А., 1977: 202).16 Заметим, что у Бродского далее появляется строка «Расти большой, мой Телемак, расти».

Горизонт, который, по словарному определению, является линией воображаемой, в поэзии Бродского приобретает остро ощущаемую материальность и предстает пределом, болезненным до физической непереносимости: «У всего есть предел: / горизонт — у зрачка, у отчаянья — память» (Б., II: 330); «Во избежанье роковой черты, / я пересек другую — горизонта, / чье лезвие, Мари, острей ножа» (Б., II: 338). Горизонт, предстающий в «Одиссее Телемаку» в уменьшенном виде17 — соринкой в глазу (по евангельской притче, это «изъян»), интерпретируется Бродским и как графический знак: «Точно Тезей из пещеры Миноса, / выйдя на воздух и шкуру вынеся, / не горизонт вижу я — знак минуса / к прожитой жизни. Острей, чем меч его, / лезвие это, и им отрезана / лучшая часть. <...> Хочется плакать. Но плакать нечего» («1972 год»).

Образ горизонта постоянно соседствует у Бродского с мотивом плача. Связь этих понятий, образов, мотивов с греками, победой-поражением, мальчиком, слезами и мандельштамовским хвойным мясом, а также поэзией отчетливо видна в «Post aetatem nostram» (1970): «проигравший грек / считает драхмы; победитель просит / яйцо вкрутую и щепотку соли / <...> Грек открывает страшный черный глаз, / и муха, взвыв от ужаса, взлетает / <...> Поэзия, должно быть, состоит / в отсутствии отчетливой границы. / Невероятно синий горизонт. Шуршание прибоя. / <...> Бродяга-грек зовет к себе мальца <...> / оборотившись, он увидел море / <...> В отличье от животных, человек / уйти способен от того, что любит / (чтоб только отличаться от животных!) / Но, как слюна собачья, выдают / его животную природу слезы / <...> и вставал навстречу / еловый гребень вместо горизонта».

В более позднем тексте «Доклад для симпозиума» (1989) Бродский продолжает рассуждение о глазе, которое становится итогом и «Уроков Армении» Мандельштама, и его собственных образов-формулировок. То, чем засоряется глаз,обобщено в понятии враждебной среды, которая обостряет восприятие до автономности органа, преодолевающего смерть тела: «Зрение — средство приспособленья / организма к враждебной среде. Даже когда вы к ней / полностью приспособились, среда эта остается / абсолютно враждебной. Враждебность среды растет / по мере вашего в ней пребыванья; / и зрение обостряется».

С другой стороны, ущербность слуха в стихах Бродского соотносима со словами Мандельштама «Сон был больше, чем слух».

В тексте Бродского кроме водяного мяса и глбза, засоренного горизонтом, имеется еще одна метафора: растянутое пространство. Строки «как будто Посейдон, пока мы там / теряли время, растянул пространство» вполне отчетливо соотносятся со строкой Мандельштама «Я, сжимаясь, гордился пространством за то, что росло на дрожжах»18 .

Мандельштамовская метафора растущего пространства (в конструкции с грамматическим активом пространство — субъект действия) изображает чудо, которым может гордиться человек, в это чудо вовлеченный, даже если при этом ему приходится сжаться. У Бродского пространство само не растет, его растягивает Посейдон, и причины для гордости у жертвы здесь нет. То, что для Мандельштама чудо, для Бродского — только насилие.

В русском языке глагол растянуть фразеологически связан не с пространством, а со временем. Но характерно, что значение стертой языковой метафоры растянуть время лексикографически определяется через глаголы, обозначающие изменение пространственных параметров — «удлинить, продлить время совершения, протекания или употребления чего-л». В странствии Одиссея и растянуто время. У Бродского свойства времени приписываются пространству (как диктует язык), а о времени говорится теряли. Бродский, сохраняя обиходное значение выражения терять время — «бездельничать, заниматься пустяками» (сопоставимое со словами Мандельштама сплошные пять суток — в стихах о дороге в ссылку), но относя его к военной победе, включает во фразеологизм теряли время и бытийный смысл: утрата времени предстает утратой бытия (для многих это физическая смерть, для Одиссея потерянное время — время, изъятое из жизни). Метафорический смысл устойчивого сочетания, таким образом, предстает в тексте буквальным и метафизическим19 .

Водяное мясо Бродского — образ, конечно, связанный с потенциальным расширением значения слова мясо, с возможностью этого слова обозначать любую плоть. Но, вместе с тем, поскольку в русском языке это все-таки не просто плоть, но и пища, водяное мясо представляется сгущением воды в нечто медузообразное, вызывающее тошноту20 . И действительно, за этим сочетанием следуют отталкивающие образы: «Какой-то грязный остров <...> хрюканье свиней». Ощущения Одиссея, изображенные Бродским, можно передать словом тошно. Подобное ощущение несъедобности — невозможности усвоить реальность присутствует и в тексте Мандельштама: помимо изображения глбза как мяса (см. выше о мотиве людоедства), времени как сырого разбухающего теста, есть и прямое указание на то, что действительность, она же сказка встает комом в горле: «Сухомятная русская сказка, деревянная ложка, ау!»

У Мандельштама сознание представлено в маргинальном состоянии: оно расщеплено на сон и слух. В стихотворении Бродского «и мозг уже сбивается, считая волны», что вполне логично следует из ситуации, когда «и водяное мясо застит слух».

Учитывая, что в поэтике Бродского море и волны — формы времени21, счет волн — это своеобразный календарь Одиссея. Важна здесь и другая метафора: «А если мы действительно синоним воды, которая точный синоним времени» (Бродский, 1992: 203). В таком случае, строка «и водяное мясо застит слух» соотносима с заголовками книг Мандельштама «Шум времени» и Ахматовой «Бег времени» (ср. языковое клише волны набегают). Необходимо иметь в виду, что вода — время — это обновление стершейся языковой метафоры течение времени и литературной — державинской — река времен. Уподобление воды-времени человеку находит в поэзии Бродского многочисленные подтверждения и сравнением волн с извилинами мозга, например, в стихотворении «Келломяки» (1982)22 : «Мелкие, плоские волны моря на букву «б», / сильно схожие издали с мыслями о себе, / набегали извилинами на / пустынный пляж / и смерзались в морщины».

Метафора водяное мясо расшифрована и развита Бродским в Эклоге 4-й (зимней) (1980): «Время есть мясо немой Вселенной»23 ; в том же тексте эксплицировано, как сознание сбивается в счете времени: «Зимою на самом деле вторник он же суббота. Днем легко ошибиться».

В считании волн Одиссеем-Бродским можно видеть и отзвук строки Мандельштама «Бежит волна — волной волне хребет ломая» (М., 1995: 248)24 . В таком случае действие времени на человека, а также процесс и результат самопознания, при котором мозг сбивается, соотносимы с метафорой Мандельштама хребет ломая25 .

Волны в поэзии Бродского метафоризированы не только как отрезки времени, как извилины мозга, морщины («Все эти годы мимо текла река, / как морщины в поисках старика» (Б., III: 224)), но и как рифмованные строки: «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле серых цинковых волн, всегда набегавших по две, и отсюда — все рифмы <...>» (Б., I: 403). Морской шум, он же шум времени — это сама речь: «Выбрасывая на берег словарь» (Б., I: 374); «Море, мадам, это чья-то речь <...> я нахлебался и речью полн... <...> Меня вспоминайте при виде волн! <...> что парная рифма нам даст, то ей / мы возвращаем под видом дней» (Б., I: 369); «живу в Голландии уже гораздо дольше, / чем волны местные, катящиеся вдаль / без адреса. Как эти строки» (Б., III: 25).

Общеязыковая основа сближения волн с рифмами — употребление слова вулны как термина акустики (с соответствующим графическим изображением), перенесение образа волн — как водяных, так и звуковых, в сферу эмоций26 : волноваться; настроиться на одну волну27 .Конечно, здесь актуально и созвучие река — речь, традиционно смыслообразующее в поэзии.

В стихах Мандельштама раздвоенность сознания приводит к появлению темы Пушкина одновременно в двух планах — явном и скрытом. Поэт слышит, как один из конвоиров читает другим стихи Пушкина28 , и это фиксируется в строках «Чтобы Пушкина чудный товар не пошел по рукам дармоедов, / Грамотеет в шинелях с наганами племя пушкиноведов»29 . Для Бродского, осужденного за тунеядство, слово дармоедов — не пустой звук. Славные ребята из ГПУ «грамотели» именно для того, чтобы Пушкин не достался таким, как Бродский, и Мандельштам как будто предвидит эту ситуацию.

Так как «сон был старше, чем слух», пушкинская тема воплощается в мечте о синем море пушкинских сказок30 . Слова «на игольное только ушко», довольно странные для образа моря, имеют не только фразеологический подтекст библейского происхождения31, но и пушкинский, в котором глубоко спрятана тема Петербурга. И здесь придется вернуться к фразе, начинающей первую и вторую строфы. — «День стоял о пяти головах».

Можно предположить, что предметная основа этой метафоры — Спасская башня Кремля с пятиконечной звездой над часами. Это эмблема, утверждавшая одну из главных советских мифологем: главные часы государства должны определять ход времени во всем пространстве. Мандельштам, вовлеченный в миф, развивает его, давая образ самогу времени как пятиглавого чудовища. Но при этом в тексте Спасской башне противопоставляется шпиль Адмиралтейства: у Пушкина — Адмиралтейская игла. Строка «Чтобы двойка конвойного времени парусами неслась хорошо» обычно принимается за неточность или поэтическую вольность, поскольку двойкой называется не парусное судно, а гребная лодка. Но эта строка более реалистична, чем кажется. Как и Спасская башня в Москве, Адмиралтейство в Петербурге — архитектурный символ города, главная башня с часами. Но над часами Адмиралтейства находится не пятиконечная звезда, а шпиль с парусным корабликом-флюгером. Стрелки любых часов похожи на два поднятых весла, паруса же являются деталью Адмиралтейской иглы, эмблемы Петербурга. При таком толковании образа становится понятно, что слова конвойного времени означают насилие над временем, а освобождение времени связывается с той культурной мифологемой Петербурга, которая основана прежде всего на пушкинских текстах. Система образов, связанных с Адмиралтейством, представлена во многих стихах Мандельштама о Петербурге, но более всего в стихотворении 1913 г. «Адмиралтейство». В нем есть и циферблат, и воздушная ладья, и мачта, и свободный человек, и открывающиеся моря, и победа над пространством, и ковчег как символ спасения.

Имплицитный образ Петербурга, спасающего время и позволяющего выжить, находит соответствие в стихотворении «Одиссей Телемаку»: прежде всего это адресация к сыну, который остался в Ленинграде-Петербурге. И, конечно, автореминисценции, связывающие текст «Одиссей Телемаку» с ранними стихами о Васильевском острове, Греческой церкви и многими другими.

Стихотворение Мандельштама насыщено пушкинскими образами — белые ночи, синее море, Чумея от пляса (ср.: пир во время чумы), игла — задолго до появления имени Пушкина в тексте (названным имя оказывается в ситуации его профанирования), что означает глубокую сущностную память автора и его персонажа. У Бродского же в первой части стихотворения главный мотив — отсутствие памяти.

Но переход от первой части стихотворения, в которой он говорит о своем состоянии, ко второй, где речь идет о сыне, настолько резок, что можно предположить значимый пропуск текста. Во второй части оказывается, что Одиссей помнит предысторию своего странствия в мельчайших деталях. (В мифе Одиссей, чтобы не идти на войну, притворился сумасшедшим и сеял соль32 вместо пшеницы, но его перехитрил Паламед, положив перед плугом Телемака-младенца.) Именно эта память — условие того, что Одиссей сохраняет способность оставаться человеком, когда все органы чувств уже перестали действовать (напомним, что Цирцея превращала воинов в свиней, когда они забывали о доме).

В стихотворении «Одиссей Телемаку» помимо стихов Мандельштама присутствуют и стихи Ахматовой.

Говоря об Ахматовой как своем учителе, Бродский подчеркивает, что самым главным в общении с ней стал урок жизненной позиции: «Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение <...> В моем сознании всплывает одна строчка из того самого «Шиповника»: «Ты не знаешь, что тебе простили». Она, эта строчка, не столько вырывается из, сколько отрывается от контекста, потому что это сказано именно голосом души — ибо прощающий всегда больше самой обиды и того, кто обиду причиняет. Ибо строка эта <...> — ответ души на существование. Примерно этому — а не навыкам стихосложения мы у нее и учились» (Волков, 1992: 48).

Но оказывается, что этические навыки (в частности, умение прощать) усваиваются вместе с навыками стихосложения. «Одиссей Телемаку», написанное белым стихом, как будто включается в некий текст, который уже писала Ахматова33 — с тем же ощущением неузнаваемости и неузнанности — «Северные элегии»: «Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она, / И я своих не знаю берегов. / <...> И, раз проснувшись, видим, что забыли / Мы даже путь в тот дом уединенный, / И, задыхаясь от стыда и гнева, / Бежим туда, но (как во сне бывает) / Там все другое: люди, вещи, стены, / И нас никто не знает — мы чужие. / Мы не туда попали... Боже мой! / И вот когда горчайшее приходит: / Мы сознаем, что не могли б вместить / То прошлое в границы нашей жизни, / И нам оно почти что также чуждо. / Как нашему соседу по квартире, / Что тех, кто умер, мы бы не узнали, / А те, с кем Бог разлуку нам послал, / Прекрасно обошлись без нас — и даже / Всё к лучшему...»34 .

Примечательно, что в белых стихах обоих авторов первые строки Бродского рифмуются с первыми строками Ахматовой:

|  |  |
| --- | --- |
| Бродский:Мой Телемак, Троянская война окончена. Кто победил — не помню.  | Ахматова:Россия Достоевского. ЛунаПочти на четверть скрыта колокольней. |

Не исключено, что имя Достоевского, с которого начинаются «Северные элегии», ведет за собой и тему эдиповых страстей у Бродского. Фрейдистский мотив, внесенный Бродским в миф о странствии Одиссея (см. также «Письмо в бутылке»), состоит в замене античной философской концепции, объясняющей судьбу Эдипа роком, на концепцию рока как Эдиповой страсти. Страсть как основа судьбы, отвергнутая Ахматовой, отвергается и Бродским; именно отказ от страстей — условие спасительного стоицизма.

Ахматовская тема в тексте Бродского, проявившаяся в мироощущении и стихосложении, тесно связана именно с адресацией к сыну. Подобно тому, как фразеологизм теряли время приобретает буквальный смысл прекращения бытия, трансформируется и банальное пожелание расти большой. Если у Мандельштама росло пространство, а человек сжимался, то Бродский обращает слово расти к сыну, придавая метафизический смысл и этому фразеологизму. Здесь становится актуальным то свойство белого стиха Бродского, на которое обратил внимание Верхейл: «отсутствие рифмовки <...> приводит в действие возможности осмысленной художественной организации других уровней текста. Само отсутствие регулярного звукового повтора как бы перемещает читательское внимание в сторону восприятия других, чисто синтаксических или семантических сторон стиха» (Верхейл, 1992: 121–131).

Если первая часть стихотворения Бродского с основным мотивом утраты памяти имеет своим подтекстом стихи Мандельштама, то вторая часть, в которой мысль Одиссея сосредоточена на судьбе сына, может быть понята как часть с сильным ахматовским подтекстом, подготовленным стиховой формой. Конечно, это связано и с биографией Ахматовой и Льва Гумилева, с позицией Ахматовой-матери.

Теперь, имея в виду мандельштамовский и ахматовский подтексты, обратимся еще раз к структуре стихотворения и к семантике слова в разных его частях. Хорошо заметны постоянное и нарастающее напряжение в первой части (на уровне мифа об Одиссее) и релаксация во второй. Это напряжение и освобождение от него связано с процессом забывания. Первая строфа и кончается словами «не помню». Во второй меняется психологический портрет и говорится о том, что Одиссей помнит. В первой части есть пять стихотворных переносов, где слова приобретают двойной смысл. Синтаксические продолжения меняет смысл ритмического прочтения на противоположный:

Троянская война [идет, продолжается] / окончена.

столько мертвецов [их много с обеих сторон] / вне дома бросить могут только греки...

и все-таки ведущая домой [дорога все-таки ведет домой] / дорога оказалась слишком длинной,

пока мы там [ а) сейчас находимся; б) были, воевали] / теряли время.

и мозг [воспринимает] / уже сбивается, считая волны.

Семантические сдвиги сопровождаются грамматическими. Так, Троянская война до переноса предстает субъектом состояния, после переноса — объектом; сочетание столько мертвецов до переноса стоит в именительном падеже, формируя номинативное предложение, после переноса — в винительном, и словосочетание преобразуется в грамматическое дополнение, обозначающее объект. Сочетание ведущая домой до переноса является ремой в актуальном членении предложения, после переноса она становится темой — акцент переносится с признака ведущая на признак слишком длинной; синтаксическая отнесенность частицы все-таки остается двойственной (дорога все-таки ведет домой или дорога все-таки слишком длинная?). Слово там меняет свое пространственное значение «в том месте» на временнуе «в то время, тогда»; оставаясь сильноударным на переносе, в результате смысловой неопределенности, местоимение-наречие принимает на себя функцию частицы. Сочетание там / теряли время во временнум смысле, становится у Бродского иконически изобразительным: в местоименном наречии там значение пространства расширяется, вытесняя собой значение времени, которое теряли.

Вся переносы имеют изобразительную функцию: перепады в синтаксическом строе и в лексическом значении соотносятся с движением волн.

Синтагма и мозг уже сбивается, подводит итог этому ряду переносов: ее ритмическое разбиение иконически моделирует сбой в восприятии.

Категория неопределенности, характеризующая язык Ахматовой (Виноградов, 1925; Цивьян, 1979), создает структурную основу анализируемого текста Бродского. У Ахматовой она наиболее отчетливо обнаруживается в многочисленных местоимениях типа какой-то, некий, и указательных частицах, принимающих значение неопределенности вопреки их словарному смыслу — типа этот, тот. В тексте Бродского немало и таких — «ахматовских» по интонации — слов: кто <...> не помню; мне неизвестно, где <...>, что <...>, чем <...>; там; Должно быть; И все-таки; Какой-то; какая-то. А в своих переносах Бродский как будто заменяет эмфатическую энергетику приема, типичную для Цветаевой, на ахматовскую интонацию неопределенности.

Для поэзии Ахматовой характерны «инверсия значений; аккумуляция противоположных значений в одном показателе; нарушение правил номинации и референционных связей <...> Эти изменения и приводят к созданию особым образом организованного мира, где время и пространство подчиняются своим законам: на первый взгляд, противоречащим реальности, а в итоге обеспечивающим максимальную устойчивость в рамках семантемы памяти» (Цивьян, 1979: 362).

Возможно, поэтика Ахматовой присутствует в этом стихотворении и на уровне пейзажа. Деэстетизации классических декораций, характерной для постмодернизма, предшествовал не только грубый антиэстетизм футуристов и обэриутов, но и романтическая дикость образного мира в поэзии Ахматовой: «дикость у Ахматовой представляет собой прежде всего особое состояние культуры — запущенность, упадок, небрежность <...> И самый стиль Ахматовой, традиционно сближаемый с классицизмом — такой же дичающий классицизм» (Cедакова, 1984: 108). Бродский изображает дичающего человека, буквализм метафоры опирается на мифологический эпизод превращения в свиней тех, кто теряет память.

Итак, ахматовский белый стих, ахматовская интонация, ахматовская идеология образа становятся в тексте Бродского знаком выбора позиции — между позициями Мандельштама (будучи вовлеченным в действительность, которую невозможно принять, Мандельштам ищет способ выжить, мифологизируя трагическую реальность) и Ахматовой (позиция прощения и невовлеченности в происходящее, в поэтике — прозаизация классического образа). Другие способы — борьба или отказ от жизни Бродским не рассматриваются. Отказ от жизни был отвергнут Бродским еще в первом обращении к сыну — «Сын! Если я не мертв, то потому...» (1967): «Но лучше мне кривиться в укоризне, / чем быть тобой неузнанным при жизни. / Услышь меня, отец твой не убит» (Б., II: 55).

Стихотворение «Одиссей Телемаку» — второе послание — через растянутое пространство, с новым опытом сопротивления времени и насилию, полученным в пространстве поэзии.

В 1993 г., то есть примерно через 20 лет после «Одиссея Телемаку» Бродский написал стихотворение «Итака»:

Воротиться сюда через двадцать лет,

отыскать в песке босиком свой след.

И поднимет барбос лай на весь причал

не признаться, что рад, а что одичал.

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;

но прислуга мертва опознать твой шрам.

А одну, что тебя, говорят, ждала,

не найти нигде, ибо всем дала.

Твой пацан подрос; он и сам матрос,

и глядит на тебя, точно ты — отброс.

И язык, на котором везде орут,

разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив

синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:

от куска земли горизонт волна

не забудет, видать, набегая на (Б., III: 232).

Параллели этого текста со стихотворением «Одиссей Телемаку» совершенно очевидны, например, строка «Твой пацан подрос; он и сам матрос» соотносится со строкой «Расти большой, мой Телемак, расти»35 ; слова «То ли остров не тот» вторят словам «Все острова похожи друг на друга»; в обоих текстахприсутствуют глаз, горизонт, волна. И, вместе с тем, стихотворение написано на другом языке (характерно соотношение младенец — пацан, маркирующее стилистическую оппозицию, знаменателен переход от метафоры перенапряженного зрения к небрежному десемантизированному видать). И предметом рефлексии в стихотворении «Итака» становится именно язык.

При ритмическом сходстве с ранними стихами Цветаевой «Вот опять окно, / Где опять не спят..». (Ц., 1990: 134) (ср. также строку «Кабы нас с тобой да судьба свела» (Ц., 1990: 132)) у Бродского изображена противоположная ситуация — неузнавание (лейтмотив более поздних стихов Цветаевой — невстреча). Можно заметить, что в «Итаке» Бродский соединяет свое «Воротишься на родину…», ахматовское « Меняются названья городов» и цветаевское «Не обольщусь и языком / Родным, его призывом млечным. / Мне безразлично, на каком / Непонимаемой быть встречным!» («Тоска по родине! Давно...»).

Смысл, выраженный словами «И язык, на котором вокруг орут, / разбирать, похоже, напрасный труд» иконически воспроизводится в синтаксических аномалиях, начиная со строк «И поднимет барбос лай на весь причал / не признаться, что рад, а что одичал». В тексте обозначен, но не решен вопрос, чей язык изменился — язык родины или вернувшегося на родину. Заметим, что в тексте нет собственных имен, слово одну теряет значение единичности, приобретая функцию указательного и в то же время неопределенного местоимения (ср. англ. one). В этом случае возможна и перекличка со строкой Мандельштама «Не Елена — другая, — как долго она вышивала?» Слово барбос, орфографически превращаясь из собственного имени в нарицательное, становится знаком отчуждения. Глагол одичал при этом стоит в позиции, побуждающей задуматься, о ком идет речь — о собаке или страннике. В последней строфе слова перемешаны уже совсем хаотично, и это становится не только иконическим соответствием формы содержанию, но и попыткой автора освоить новый язык, причем в процессе освоения мозг сбивается. В этой строфе слово залив грамматически и лексически двусмысленно: до переноса оно существительное, а после переноса — деепричастие из вульгарного фразеологизма залить глаза — «опьянеть». При некотором усилии можно гипотетически выстроить слова из запутанного фрагмента в более понятный ряд: «волна, набегая на горизонт от куска земли, не забудет тот остров». Но возможно и прочтение с противоположным смыслом: «волна, набегая на кусок земли, не забудет горизонт». Попытка разгадать лингвистическую загадку, на что, несомненно, провоцирует Бродский, заставляет сосредоточить мысль на глаголе не забудет, который в этом случае становится антитезой к лейтмотивному не помню из «Одиссея Телемаку». Стихотворение кончается послелогом английского типа, выдающим самое мучительное для Бродского — потерю части речи, поскольку всё творчество Бродского — утверждение о том, что язык — последнее прибежище и спасение поэта. Между тем, подобные конструкции отражают общую тенденцию языка к аналитизму (вам с сахаром или без?; кто за, кто против?).Предлог легко трансформируется в послелог в случае эвфемистического усечения: послать на и др.36 Своего рода лабораторией таких конструкций были многочисленные употребления предлогов в позиции переноса, больше всего у Цветаевой и самого Бродского. Эллиптическое и эвфемистическое происхождение конструкций, трансформировавших предлог в послелог, задает принципиальную открытость для замещения позиции любым словом. Поэтому конструкцию набегая на можно было бы продолжить словами горизонт, землю, глаза, меня, жизнь и т.д. В стихотворении «Келломяки» волны «набегали извилинами на / пустынный пляж». Возможно, пропуск указания на объект в «Итаке» — табуирование воспоминаний о счастливой жизни. И вместе с тем незавершенностью фразы моделируется разрушительное действие воды — времени. Воздействию деструктивных сил подвергается и последний оплот бытия — язык, руинами которого и предстает последняя строфа.

В смешении языков мозг персонажа, автора, а, следовательно, и читателя настолько сбивается, что даже и само название острова (оно же и название стихотворения) — Итака — можно понимать как производное от русского канцеляризма итак, вводящего заключительный абзац в речах, докладах, статьях и т. п. Это предположение подтверждается строками из стихотворения «Келломяки»: «Итак, возвращая язык и взгляд / К барашкам на семьдесят строк назад, / Чтоб как-то их с пастухом связать <...> Куда указуешь ты, вектор мой?» (Б., I: 366).

Анализ интертекстуальных связей стихотворения «Одиссей Телемаку» на фоне других тематически близких текстов автора позволяет увидеть, что мандельштамовский подтекст входит в стихи Бродского как «цитата-отправная точка, чья функция в тексте аналогична функции кристалла в перенасыщенном растворе» (Юхт, 1994: 94), а подтекст ахматовский — скорее как «цитата-«бормотание», очаровывающая автора <...> ритмико-фонетической магией» (там же) и потому, как цитата, отсылающая к авторитету источника. Поэтика Цветаевой более всего проявляется созданием неоднозначности слова, особенно в ситуации переносов.

Но и само стихотворение Бродского становится разрастающимся кристаллом. Это сказывается не только в автореминисценциях, когда автор, возражая себе, переводит экзистенциальные рефлексии в интонационно и стилистически противоположный ряд. Это хорошо видно также из наблюдения В.Куллэ о том, как Бродский продолжил стихи У.Саба, а затем Т.Венцлова продолжил стихи Бродского (Куллэ, 1995: 267–288).

**Примечания**

Англоязычная версия этой статьи впервые была опубликована в кн.: Joseph Brodsky: The Art of a Poem. Edited by Lev Loseff and Valentina Polukhina. London: Macmillan Press, 1999.

1 Принятые сокращения: А. — Ахматова; Б. — Бродский, 1992–1996; М. — Мандельштам; Ц. — Цветаева. Римские цифры указывают том, арабские страницу. Для коротких цитат адресные ссылки даются в тех случаях, когда не приводится название стихотворения.

2 Ритм «Письма в бутылке» похож на ритм знаменитой баллады Киплинга «О, Запад есть Запад, Восток есть В,осток...» /в переводе Е. Полонской/ (Киплинг, 1980: 460). Этот перевод был очень популярен в СССР у литературной молодежи поколения и круга Бродского.

Между прочим, у Киплинга есть небольшое стихотворение, имеющее непосредственное отношение к гомеровским персонажам Бродского и к теме этой статьи. Оно написано в том же ритме. Первая строфа звучит так: «Гомер все на свете легенды знал, / И все подходящее из старья / Он, не церемонясь, перенимал, / Но с блеском, — и так же делаю я» (Киплинг, 1980: 424).

Самым популярным текстом о романтике странствий в то время была песня «Бригантина» на слова П.Когана (Коган, 1965: 281).

3 О разнице между интерпретациями Улисса Бродским и Овидием см.: Ичин, 1996: 230–231.

4 После первых публикаций Бродского в России в годы перестройки именно это стихотворение вызвало гнев советского критика, назвавшего забывчивость Одиссея лицемерием и глумлением, свойственным «сынам возвращения» (Горелов, 1988). По-видимому, это была первая интерпретация стихотворения в России.

5 Ср. строки Бродского: «Тебя здесь больше нет, не будет боле, / пора и мне из этих мест в дорогу. / Забвенья нет. И нет тоски и боли, / Тебя здесь больше нет — и слава Богу» («Стрельнинская элегия» — 1960); «и смерть от родины вдали приходит. Значит, слава Богу» («Памяти Е.А. Баратынского» — 1960).

6 Мотив послевоенного времени постоянен в ранних стихах Бродского, например, «Книга» (1960), «Приходит март...» (1961), «Три главы» (1961): «Войны окончены. Подрастает поколенье; Покуда утомительно шумит / на улицах мой век полувоенный; на шумной родине балтийской / среди худой полувесны / протарахтят полуботинки / по лестнице полувойны».

7 У Бродского тема столько мертвецов шире указания на определенный народ: «Век был, в конце концов, / неплох. Разве что мертвецов / в избытке» («Fin de siecle»); см. также: «Письмо президенту» (Бродский, 1996: 16).

8 Бродский назвал У.Саба в числе тех, кто решительно повлиял на его жизнь (Бродский, 1996: 8).

9 У Мандельштама Одиссей — один из центральных образов, и, конечно, это существенно для Бродского. Имя Мандельштама оказалось связанным с именем Одиссея и в анекдотической ситуации телефонного разговора с Енукидзе (Липкин, 1995: 303), и в памяти культуры (песня-баллада А. Галича «Возвращение на Итаку» (1969), посвященная Мандельштаму): «Везут Одиссея в телячьем вагоне, Где только и счастье, что нету погони!» (Галич, 1995: 69–71).

10 Возможно, в этом случае для Бродского актуальны и стихи Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (о семиотическом значении забывания в связи с этим стихотворением см.: Фарыно, 1985: 35).

11 Однако Галич называет Мандельштама Одиссеем именно в той ситуации, которая изображена в стихах «День стоял о пяти головах...».

12 Обратить внимание на это стихотворение побудило сходство двух странных метафор: водяное мясо у Бродского и хвойное мясо у Мандельштама: «Чтобы убедиться в том, что скрытый подтекст действительно присутствует, нужны строгие критерии определения его присутствия. Например, условием наличия в тексте цитаты является некая текстуальная странность <...>, которая помогает читателю найти эту цитату и угадать, откуда она» (Рейнолдс, 1995: 200—213).

13 Там же есть строки: «И сосуда студеная власть / Раскололась на море и глаз».

14 В «Путешествии в Армению» Мандельштам определяет глаз как «орган, обладающий акустикой» (М., 1994, III: 200).

15 Ср. также строки: «Что, если Ариост и Тассо, обворожающие нас, Чудовища с лазурным мозгом и чешуей из влажных глаз» (М., 1995: 224). Анализ этих строк и мотива одноглазости см.: (Успенский, 1994: 269).

16 Другой отзвук этих срок Ахматовой находим у Бродского в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт»: «А если что не так — не осерчай: / Язык что крыса копошится в соре, / выискивает что-то невзначай».

17 О ракурсе зрения Бродского см.: (Полухина, 1992: 187–190).

18 В других стихах Мандельштама пространство сжато: «И вы, часов кремлевские бои, — Язык пространства, сжатого до точки (М., 1995: 239) и может быть подвластным: собиратель пространства, экзамены сдавший птенец» («Стихи памятии А.Белого»; М., 1995: 233).

19 Вспомним, что в стихотворении «Я как Улисс» тоже была выражена мысль о потере, но не времени, а во времени (себя? возможностей?), и выражена более книжным языком: «как много я теряю / во времени».

20 Ср. в поэме Бродского «Новый Жюль Верн»: «Капитан отличается от Адмиралтейства / Одинокими мыслями о себе, отвращением к синеве / <...> Когда напрягаю зренье, / различаю какие-то арки и своды. / Сильно звенит в ушах. Постараюсь исследовать систему пищеваренья. / Это — единственный путь к свободе. Твой верный Жак. / Представь себе вечер, свечи. Со всех сторон — осьминог <...> / Осьминог (Сокращенно — Ося) / карает жестокосердье / и гордыню, воцарившиеся на земле« (Б., II: 387—390).В трактовке сочетания водяное мясо сопоставим слова «Осьминог (Сокращенно — Ося)» смыслью о единстве воды, времени и человека.

21 «Я всегда был приверженцем мнения, что Бог, или по крайней мере его Дух есть время <...> раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать» (Бродский, 1996: 15). Самая короткая и прямая формулировка в стихах Бродского: Время — волна (Б., I: 365). См. также: (Полухина, 1993: 237, 242).

22 Образная система стихотворения «Келломяки» с посвящением М.Б. тоже связана с текстом Мандельштама «День стоял о пяти головах...»: «В маленьком городе обыкновенно ешь / то же, что остальные. И отличить себя / можно было от них лишь срисовывая с рубля / шпиль Кремля, сужавшегося к звезде, / либо — видя вещи твои везде».

23 Вопрос о том, случайна ли омонимия глагольной формы 3-го лица глагола с инфинитивом, остается открытым.

24 Ср.: «Так утешает язык певца, / превосходя самоё природу, / свои окончания без конца / по падежу, по числу, по роду / меняя, Бог знает кому в угоду, / глядя в воду глазами пловца» (Б., II: 24).

25 О семантике воды и волн Бродского в их отношении к классической традиции см. также: (Ичин, 1996: 232–233).

26 Эротический образ, связанный с волнами («Либо — пляской волн, отражающих как бы в вялом / зеркале творящееся под одеялом» — Б., II: 390), к анализируемому стихотворению непосредственного отношения не имеет, однако самым прямым образом соотносится с темой поэзии.

27 См. подробное исследование о семантическом поле вода в языковых метафорах: (Скляревская, 1993: 113–136).

28 В примечании к этому стихотворению утверждается, что поэт сам читал Пушкина конвоирам (Мец, 1995: 612). Однако в источнике, к которому отсылает комментатор (Мандельштам Н.Я.,1989: 47), говорится: «В дорогу я захватила томик Пушкина. Оська так прельстился рассказом старого цыгана, что всю дорогу читал его вслух своим равнодушным товарищам». В предыдущем и последующих абзацах сказано, что Оська — это старший конвоир.

29 «... Он люто ненавидел <...> спекуляцию на имени Пушкина <...> Всякий пушкинизм был ему противен» (Ахматова 1995: 26—39).

30 О синем море этого текста в отношении к фольклору и сказкам Пушкина см.: Топильская, 1995: 269–270.

31 Поговорка «Легче верблюду пролезть сквозь игольное ушко, чем богатому войти в царствие небесное» — цитата из Библии (Мф., XIX, 24; XXIII, 24).

32 По приметам, сыпать соль — к ссоре, разлуке; возможно, на семиотическом уровне, здесь имеет значение и связь символов соль — море — слезы.

33 «Большинство стихов [Бродского — Л.З.], написанных в относительно сдержанном ключе, метрически основаны на нерифмованном пятистопном ямбе, т.е. традиционном «белом стихе». <...> Не только с точки зрения метрики, но также, что более важно, вследствие их «тона», синтаксиса и словесного подбора, эти стихи следует рассматривать <...> как берущие свое стилистическое начало в русской литературной традиции, начиная от наследия <...> Пушкина и Баратынского, и кончая величественными монологами поздней Ахматовой, написанными белым стихом. <...> Ахматовский элемент выходит на передний план в ненавязчивом, псевдо-импровизаторском тоне голоса рассказчика, постоянно уточняющего и поправляющего свои наблюдения такими оговорками, как впрочем, только, точнее, и в разъедающей иронии горожанина, которая часто окрашивает его речь» (Верхейл, 1986: 121–131).

34 Мотив всё к лучшему проходит через всё творчество Бродского. В ранних стихах он особенно сильно звучит в стихотворении «Воротишься на родину...». Однако весьма существенно, что во всех текстах, начиная с первоисточника — «Кандида» Вольтера — это высказывание иронично.

35 Вспомним строки «<...> то лет через двадцать, когда мой отпрыск, / не сумев отоварить лавровый отблеск, сможет сам зарабатывать, я осмелюсь <...>» (Б., II: 50): сравнивая разные тексты Бродского, возвращающиеся к одному и тому же образу, можно видеть своеобразные «стилистические волны».

36 Современная поэзия широко фиксирует конструкции такого типа: «Не полагаюсь на. / Не укрываюсь за» (Борисова, 1995: 475); «Только мне ведь наплевать — на. / Я прекрасно обойдусь — без» (Григорьев, 1990: 30).

**Список литературы**

Ахматова А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. пис., 1977.

Ахматова А.А. Цех поэтов 1911-1914 / Осип Мандельштам и его время. М.: L’Age d’Homme — наш дом, 1995.

Борисова М. Когда уходишь из... / Поздние петербуржцы. Поэтическая антология. СПб.: Европейский дом, 1995.

Бродский И. Настигнуть утраченное время // Время и мы. Альм. М.; Нью-Йорк: Время и мы / Искусство, 1990.

Сочинения Иосифа Бродского: В 4 томах. СПб.: Пушкинский фонд, 1992—1995.

БродскийИ. Fundamento degli incurabili. Пер. Г. Дашевского // Октябрь. М., 1992. № 4.

Бродский И. Как читать книгу. Пер. Е. Касаткиной // Знамя. М., 1996. № 4.

Бродский И. Письмо президенту [В. Гавелу] . Пер. Е. Касаткиной // Знамя. 1996. № 4.

Верхейл К. «Эней и Дидона» Иосифа Бродского / Поэтика Бродского. Сб. статей под ред. Л.В. Лосева. Tenafly: Эрмитаж,. 1986.

Виноградов В.В. О поэзии Анны Ахматовой / Виноградов В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976.

Волков С. Вспоминая Ахматову: Иосиф Бродский — Соломон Волков. Диалоги. М.: Независимая газета, 1992.

Воробьева А.Н. Поэтика времени и пространства в поэзии И. Бродского / Возвращенные имена русской литературы. Аспекты поэтики, эстетики, философии. Межвузовский сб. научных трудов под ред. В.И. Немцева. Самара: Самарский гос. пед. ин-т, 1994.

Галич А. Возвращение на Итаку / Галич А. Возвращение. Стихи, песни, воспоминания. Л.: Музыка, 1990.

Григорьев Г. Футбол-1985. Свидание со спидом. Л.: Азъ, 1990.

Гомер. Одиссея. Пер. с древнегреч. В. Жуковского / Гомер. Илиада. Одиссея. М.: Худож. лит-ра, 1967.

Горелов П. «Мне нечего сказать...» // Комсомольская правда. 19 марта 1988 г.

Жолковский А.К. «Чужих певцов блуждающие сны» / Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука, 1994.

Ичин К. Бродский и Овидий // Новое лит. обозрение. М., 1996. № 19.

Каломиров А. Иосиф Бродский (место) / Поэтика Бродского. Сб. статей под ред. Л.В. Лосева. Tenafly: Эрмитаж,. 1986.

Киплинг Р. Баллада о Востоке и Западе. Пер. Е. Полонской / Киплинг Р. Избранное. Л.: Худож. лит-ра, 1980.

Коган П. Бригантина / Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. М.-Л.: Сов. пис», 1965.

Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Анн Арбор: Ардис, 1984.

Куллэ В. «... Там, где они кончили, ты начинаешь» / Бродский И. Бог сохраняет все. М.: Миф, 1992.

Куллэ В. «Там, где они кончили, ты начинаешь...» (опереводахИосифаБродского) // Special Issue «Joseph Brodsky» / Russian Literature. Elsevier: North-Holland, 1995. Vol. XXXVII-II/III. С. 267—288.

Липкин С. Угль, пылающий огнем / Осип Мандельштам и его время. М.: Наш дом, 1995.

Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М.: Книга, 1989.

Мандельштам О. Полное собр. стихотворений. СПб.: Академический проект, 1995.

Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. М.: Арт-бизнес-центр, 1994.

Мец А.Г. Комментарий / Мандельштам О. Полное собр. стихотворений. Спб.: Академический проект, 1995.

Oraic-Tolic D.Авангардипостмодерн // Russian Literature. Amsterdam, 1987. Vol. ХХI–I.

Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Звезда. СПб., 1992. № 5–6.

Полухина В. Ландшафт лирической личности в поэзии Бродского / Studies in Slavic literature and poetics. Vol. XX. Literary tradition and practice in russian culture. Papers from an International Conference on the Oсcassion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman. Russian culture: structure and tradition. 2-6 July 1992 Keele University, United Kingdom. Edited by Valentina Polukhina, Joe Andrew and Robert Reid. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1993.

Рейнолдс Э. Смерть автора или смерть поэта? Интертекстуальность в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..» / «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные мандельштамовские чтения: Сб. статей под ред. О.Е. Макаровой. Воронеж: Воронежский ун-т., 1995.

Cедакова О.А. Шкатулка с зеркалом. Об одном глубинном мотиве А.А. Ахматовой // Труды по знаковым системам, ХХVII, 1984. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 641.

Скляревская Г.Н. Метафора в системе языка. СПб.: Наука, 1993.

Словарь русского языка: В 4 т. Т. III. М.: Русский язык, 1983.

Топильская Е.Е. Фольклорная аллюзия в лирике Мандельштама воронежского периода / «Отдай меня, Воронеж...» Третьи международные мандельштамовские чтения: Сборник статей под ред. О.Е. Макаровой. Воронеж: Воронежский ун-т., 1995.

Успенский Б.А. Анатомия метафоры у Мандельштама / Успенский Б.А. Избранные труды. Том II. Язык и культура. М.: Гнозис, 1994.

Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX–XX веков. М.: Сов. пис., 1988.

Faryno J. «Я помню (чудное мгновенье...) ...» и «Я (слово...) позабыл...» // Wiener Slawistischer Almanach. Band. 16. Wien, 1985.

Faryno J. «Золотистого меда струя ...» Мандельштама / Text and context. Essays to honor Nils Ake Nilsson. Ed. by Peter Alberg Jensen. Stockholm: Stockholm’s universitet, 1987.

Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. пис., 1990.

Цивьян Т.В. Наблюдения над категорией определенности — неопределенности в поэтическом тексте: (Поэтика А. Ахматовой) // Категория определенности и неопределенности в славянских и балканских языках. М.: Наука, 1979.

Шталь И.В. «Одиссея» — героическая поэма странствий. М.: Наука, 1978.

Юхт В.В. К вопросу о рецепции мандельштамовских цитат современным общественным сознанием / Мандельштамовские дни в Воронеже. Материалы. Под ред. В.М. Акаткина и др. Воронеж: Воронежский ун-т., 1994.

Ярхо В.Н. Одиссей / Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М. :Сов. энциклопедия, 1992.