

**ТЕМА ГОРОДА И АНГЛОЯЗЫЧНАЯ ПОЭЗИЯ
В ТВОРЧЕСТВЕ И. БРОДСКОГО**

© 2010 г. *О.С. Горелов*

Ивановский государственный университет

Поступила в редакцию

Статья посвящена проблеме влияния различных поэтических традиций на развитие художественной концепции И. Бродского. Пересматривается специфика темы Петербурга в период освоения поэтом англоязычной (в частности «метафизическая школа») традиции. Проводится идея о том, что первоначальное своеобразное восприятие Бродским русской литературы (а также Петербургского текста) предопределило его интерес к англоязычной поэзии.

Ключевые слова: Бродский, город, язык, время, англоязычная поэзия, метафизика, художественная концепция, классицизм, барокко.

При разговоре об оппозиции «Язык – Время» как центре художественной концепции И. Бродского важно помнить, что при всей антиномичности бинарной системы, а стало быть, при онтологическом равноправии её сторон, иногда может существовать базовая категория, от которой отталкивается / на которой основывается другая – «векторная». Язык для Бродского уже с раннего творчества становится если не культом, то фактором, определяющим дальнейший путь развития. Так традиция русской литературы определила сам факт и характер восприятия и обращения поэта к теме Города¹. Так в «Шествии» и в «Рождественском романсе» произошло рождение христианского мотива, христианской темы ещё до реального, «биографического» знакомства автора с текстом Библии. Так в «Зофье» и в «Большой элегии Джону Донну» Бродский выбирает «вертикальный» вектор развития с основной категорией Язык ещё до настоящего всестороннего знакомства с поэзией «метафизической школы» XVII века и других англоязычных поэтов. Таким образом, при анализе формирования художественной концепции Бродского необходимо учитывать прежде всего внутренние факторы самого механизма поэтической эволюции, эволюции тех категорий, которые с самого начала были определяющими для поэта. Такой категорией, безусловно, является Город.

В первый период творчества в рамках Города Бродский осваивает категорию Язык, которая ассоциируется прежде всего с русской поэтической традицией. Это в свою очередь определило характер восприятия и отражения Города в творчестве поэта. Что же явилось для

Бродского главным в Городе в период «второго рождения» оппозиций, в период освоения категории Время?

Как и всякий «активно читающий» Петербургский текст, Бродский выделяет для себя только определённые черты облика города, а не весь спектр его характеристик, накопленный литературой. В первую очередь это таинственность и отчуждённость. В этот период (и это впоследствии подтвердят его эссе и высказывания в различных интервью) Бродский выделяет в городе «возможность взглянуть на самих себя и на народ как бы со стороны» (эссе «Путеводитель по переименованному городу») [1, т. 5, с. 60].

Таким образом, ещё до знакомства с поэзией «метафизической школы» Город ориентирует поэта на поиск необходимой «точки начала взгляда», он позволяет «объективировать страну» [1, т. 5, с. 60]. Именно это создаёт основу и для будущего «освоения» Времени, и для окончательно запуска оппозиции/маятника «Язык – Время». То есть, как замечал В. Куллэ, «отстранённость связывается не только с возможностью остранения, но и с ещё одной важнейшей составляющей поэтического мира Бродского – его принципиальной альтернативностью» [2]. Сам Бродский в эссе о Мандельштаме писал: «Искусство – это не лучшее, а альтернативное существование; не попытка избежать реальности, но, наоборот, попытка оживить её. Это дух, ищущий плоть, но находящий слова» [1, т. 5, с. 92]; «Песнь есть форма языкового неповиновения» [1, т. 5, с. 101]; «Песнь есть, в конечном счёте, реорганизованное время, по отношению к которому немое пространство внутренне враждебно» [1, т. 5, с. 101]. Так Город «электризует» оппозиции для их дальнейшего взаимодействия, «взаимоборения».

Опыту отчуждения приучала Бродского и сама жизнь в «переименованном городе», где, как пишет поэт в эссе «Меньше единицы», «подлинная история <...> сознания начинается с первой лжи» [1, т. 5, с. 10], где «официальное вранье в школе и неофициальное дома» [1, т. 5, с. 9], где «повиновение становится и второй натурой, и первой» [1, т. 5, с. 11], где огромное количество изображений Ленина, «полностью лишённых индивидуального» [1, т. 5, с. 9] и т.д. Именно тогда поэтом был сделан «первый шаг по пути отчуждения» [1, т. 5, с. 9], который заключался в «искусстве отключаться» [1, т. 5, с. 9], «не замечать эти картинки» [1, т. 5, с. 9]. Сам город или детство поэта заставляли его учиться воспринимать и чувствовать мир, но этот же город или «несовместимая» жизнь в нём научили его отстраняться: «Всё, что пахло повторяемостью, – пишет Бродский в своём эссе, – компрометировало себя и подлежало удалению. <...> Всё тиражное я сразу воспринимал как некую пропаганду» [1, т. 5, с. 9]. Там же и истоки «антологичности», и вообще пассаизма Бродского: «завтра менее привлекательно, чем вчера. Почему-то прошлое не дышит такой чудовищной монотонностью, как будущее. Будущее, ввиду его обилия, – пропаганда» [1, т.

5, с. 10].

Определяет характер постепенно осваивающегося Времени (и его «маятника»: «прошлое – настоящее – будущее») в поэзии Бродского и общая ситуация «культурного взрыва», о которой писал Ю.М. Лотман, и самые важные позиции этой ситуации: «самосознание» и «самоописание», которые позволяют «осмыслить прошедшее в категориях будущего и будущее в категориях прошедшего» [3, с. 381-382].

Метафизика (философичность) Бродского проявилась уже в протесте против «тиражности», в понимании того, что обилие обесценивает, что затем сформулируется, в частности, в «Литовском ноктюрне: Томасу Венцлова» (1974): «постоянство: как форма расплаты / за движение – души» [1, т. 3, с. 54]. Это же – однообразность, обыденность и беспристрастность – будет прививать поэту и Время. Теперь поэт устремляет свой взор именно на душу, ведь бытие в метафизическом смысле незримо. Прошлые пестрота и множественность, которые царили в Городе, мучают метафизическое зрение. Известно даже, что Бродский особенно гордился тем, что в «Зофье» он «вернул» в русскую поэзию слово «душа». В этой же поэме лирический герой скрывается от гудящей видимости, от дребезжащего города («трамваи дребезжали в темноту» [1, т. 1, с. 149]) в своей комнате, где уже царит время, правда пока ещё во многом личное/конечное, а не абстрактное/вечное. Сведя к нулю пространство/город, Бродский запускает «молчаливый» маятник Времени («молчал передо мною календарь» [1, т. 1, с. 153]). Но поскольку с городом, с прошедшей жизнью в нём и болью сопряжено прошлое, поэт пытается нащупать другой конец маятника – будущее: «боясь, что год окажется тяжёл, / я к выходу из комнаты пошёл» [1, т. 1, с. 153]; теперь он окружён прошлым (герой собирается в гости, то есть *от* одиночества, и прошлое/дружба душит его: «у зеркала я галстук надевал» [1, т. 1, с. 151]) и будущим, которое сопряжено со смертью («я пятился, и пятилось окно» [1, т. 1, с. 154]).

Всё больше Бродского интересует оппозиция «конкретное – абстрактное»: «Чем ниже падает ртуть в термометре, тем абстрактнее выглядит город» («Путеводитель по переименованному городу») [1, т. 5, с. 68]. Это уже вектор Времени, поскольку Оно характеризуется холодом/бесстрастностью: «время есть холод» («Эклога 4-я (зимняя)») [1, т. 3, с. 198]; а холод, согласно, в частности, и русской традиции, свойственен и уму, а значит, и его представлениям, абстракциям. Стремление к отчуждению, к отталкиванию от открытого, романтического переживания заставляет постоянно увеличивать масштаб («величие замысла»), снимать как бы общими планами.

По-настоящему же дистанцию может создавать не пространство, а время. Но особенно – смерть. Бродский обращается к этой теме уже в открытую, поскольку теперь относится к ней только как к генератору Времени. Это резко отличается от традиционного,

христианского отношения к смерти². Смерть воспринимается не как одно из следствий грехопадения, искуплённого распятым Христом, а как безусловная часть общего механизма жизни. И подобное отношение к смерти Бродский наследует от Баратынского. Поэтому вполне справедливо замечает Александр Белый в статье «“Плохая физика” Иосифа Бродского»: «Не от Баратынского ли в “Разговор с небожителем” перешла трактовка голубя как символа смерти. В стихотворении Баратынского “Смерть” названа “оливой мира”, возвестившей о прекращении губительного потопа. Где-то Бродский обмолвился, что задача поэта заключается в гармонизации мира. Именно такая функция придана Баратынским смерти, гармонизирующей бессмысленный напор страшной и разрушительной бесконечности» [6].

И «голос» небытия в поэме «Зофья» выдаёт целый ряд отрицаний: «Не будет вам на родине жилья. <...> Не будет очищающей тоски. <...> Не будет одиночества для вас. <...> Не будет вам ни счастья ни беды. <...> Не будет вам ни памяти ни грёз» [1, т. 1, с. 155-156] и т.д., – и смерть в конечном счёте задаёт дальнейший вектор: «Со временем утонете во тьме. / Слепнете. <...> Былое оборотится спиной, / подёрнется реальность пеленой» [1, т. 1, с. 156]. Впрочем, смерть для Бродского – это всего лишь тот болевой порог, за которым – стоицизм и отчуждённость. И в «Зофье» Время ещё «не замерзло»: «шуршала незамёрзшая река» [1, т. 1, с. 157], поскольку ещё много личного времени, а холодом отдаёт «время в чистом виде». И пока смерть ещё будет вызывать у героя ужас («Зофья» заканчивается криком), приближение к «времени в чистом виде» будет усиливаться; это происходит в стихах Бродского примерно 1964-1975 годов.

Пока же важно отметить отталкивание от Города и в смысловом/образном плане («раскачивался бронзовый овал, / раскачивался смертный идеал ... раскачивался в городе пустом», «Зофья» [1, т. 1, с. 165-166]), и в стилистическом: появляются повторы – однообразность, – которые выкристаллизовались уже в «Большой элегии Джону Донну» в «большой каталог» бесстрастно перечисляемых вещей (в широком смысле слова), погружённых в сон – аналог смерти во Времени. Впрочем, сама российская преемственность – это скорее отрицание преемственности. Так Петербург своим появлением отрицал Московское государство, а Советский союз отрицал Петербургскую империю. С другой стороны, это известный закон диалектики: отрицание отрицания.

В известном смысле подобная дилемма любви и отрицания решалась и в русской поэзии в середине XIX века. В частности, в полемическом ответе на знаменитое стихотворение Н.А. Некрасова «Блажен незлобивый поэт» Я.П. Полонский писал: «Яд в глубине его страстей, / Спасенье – в силе отрицанья, / В любви – зародыши идей, / В идеях – выход из страданья» [7]. Хотя в этих строках есть определённое сходство со стратегией

Бродского, всё же в споре русской мысли XIX века столкнулись скорее две крайности «маятника» Языка: «любовь» и «отрицание», когда один поэт делает акцент на положительных проявлениях жизни, а другой – на отрицательных, но оба остаются рядом с жизнью, с тем же самым накалом страстей³.

И сам Бродский неоднократно подчёркивал, что культура «вся – преемственность, вся – эхо» («Примечание к комментарию») [8], в частности в эссе «В тени Данте» он писал: «В отличие от жизни произведение искусства никогда не принимается как нечто само собой разумеющееся: его всегда рассматривают на фоне предтеч и предшественников. Тени великих особенно видны в поэзии, поскольку слова их не так изменчивы, как те понятия, которые они выражают» [1, т. 5, с. 72].

Тем не менее Бродский нашёл в «опыте отчуждения» реальную оппозицию тому маятнику Языка, на котором держалась и «петербургская», и вообще русская поэзия XIX века. И собственно в литературном смысле заимствовано было подобное аналитическое и отстранённое повествование, безусловно, из английской поэтической традиции. И это, вероятно, вторая после А.С. Пушкина крупная «литературная трансплантация» (Д.С. Лихачёв): Пушкин ввёл в строй русской поэзии французскую составляющую, Бродский заметно повлиял на сам ход развития русской поэзии, прививая ей на всех уровнях англоязычную манеру. Отчасти это определило важные черты «альтернативной» ленинградской поэзии 1960-х гг. (С. Красовицкий, Д. Бобышев и др.), а отчасти выделило Бродского в ряду русских поэтов и до сих пор объясняет его «элитарное» положение в восприятии русского читателя, поскольку подобные «литературные трансплантации» ведут «к родовой травме, <...> к тому, что “пересаженный пласт” существует, так сказать, чисто эстетически – воспринимается (внешними) чувствами, которые не переходят в “тело”, не ведёт к наращиванию культурного (в том числе и душевного) опыта» [6]⁴.

Влияние поэтики барокко начало сказываться уже до ссылки Бродского в деревню Норенская в 1964 году, где и произошли кардинальные перемены в процессе складывания художественной концепции: категория Время нашла своё основание, своих «предшественников». Это, например, стихотворения 1962-1963 годов «Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам...», «Большая элегия Джону Донну», а также стихотворные переводы этого времени. В отличие от русской поэзии начала и середины XX века, в которой по-прежнему ценился лаконичный лиризм с открытым лирическим «Я», англоязычная поэзия того же периода (Т. Харди, У. Йетс, У. Оден, Р. Фрост, Т. Элиот) характеризовалась большим числом «фабульных» стихов больших и средних объёмов, с так называемым «косвенным» повествованием, в центре которого могло находиться и вымышленное лицо, маска⁵. Лиризм в таких стихах заменялся (но не отменялся)

драматургией. Обилие диалогических ситуаций можно наблюдать и в стихах Бродского «Исаак и Авраам» (1963), «Новый год на Канатчиковой даче» (1964), «Прощальная ода», «Письма к стене», «Румянцевой победам», «Письмо в бутылке», «Einem alten Architekten in Rom», «Северная почта» (все 1964) и др., чуть позже «Горбунов и Горчаков» (1965-1968).

Именно в Норенской, переводя со словарём оденовскую элегию «Памяти У.Б. Йейтса», Бродский и прочёл строки: «Time <...> Worships language and forgives / Everyone by whom it lives» («Время <...> боготворит язык и прощает / Всех, кем он жив») [1, т. 5, с. 260]. И, думается, поразили эти строки Бродского потому, что он внутренне уже был к ним готов, и вскоре поэт напишет своего рода ответ на это стихотворение Одена – «Стихи на смерть Т.С. Элиота» (1965), в котором уже узнаётся тот стиль, который теперь ассоциируется именно с Бродским: прозаизация и теоретизация поэзии, усложнение синтаксиса, развёрнутые метафоры и т.д. О смерти герой уже не кричит, а спокойно и даже сухо говорит, сообщает, рассуждает с отстранённостью и чувством собственного достоинства: «Без злых гримас, без помышленья злого, / из всех щедрот Большого Каталога / смерть выбирает не красоты слога, / а неизменно самого певца» [1, т. 2, с. 115]. Смерть, как часть Времени («Уже не Бог, а только Время, Время / зовёт его» [1, т. 2, с. 115]), осуществляется без какого-то помышления – она закономерна. Некая «календарность» сообщается стиху в самом начале: «Он умер в январе, в начале года. / Под фонарём стоял мороз у входа» [1, т. 2, с. 115]; «Католик, он дожил до Рождества» [1, т. 2, с. 115]. Зима, холод позволяют теперь герою говорить о себе и о смерти⁶ честно, но достойно («Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были» – восклицает герой стихотворения 1970 года «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...» [1, т. 2, 410]), он настраивает свой объектив: «От снега стекла становились уже» [1, т. 2, с. 115]. И тем не менее той же интонацией утверждается превосходство языка/памяти над временем: «Шум шагов и лиры звук / будет помнить лес вокруг. / Будет памяти служить / только то, что будет жить» [1, т. 2, с. 116]. Эта мысль затем будет выражена в известной теперь формуле: «время, столкнувшись с памятью, узнаёт о своей несправедливости» («Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...») [1, т. 4, с. 64]). Достигая предела – Времени, Бродский может напрямую «видеть» другой предел – Язык, если устраняется их общая ось, ставшая преградой – Город. И в «Стихах на смерть Т.С. Элиота» место действия не раздражает, не берedit раны героя, поскольку всё происходит даже вне России, хотя сама ситуация почти «автогеографическая»: «Склоняя лица сонные свои, / Америка, где он родился, и – / и Англия, где умер он, унылы, / стоят по сторонам его могилы» [1, т. 2, с. 116].

Подобное же экзистенциальное умение смотреть трезво на «оголённый» мир перед лицом смерти Бродский ценил и в Роберте Фросте: «Природа для этого поэта не является ни

другом, ни врагом, ни декорацией для человеческой драмы; она устрашающий автопортрет самого поэта» («Скорбь и разум») [8].

Влияние англоязычной поэзии XX века, как и русской поэзии XIX-XX веков, помогают в свою очередь правильно определить влияние поэтов-метафизиков XIX века. Владимир Губайловский в статье «Оптика времени» проводит в этой связи очень интересную аналогию с астрономическим методом исследования далёких звёзд, который называется «микролинизирование», суть которого в следующем: «если свет от далёкой звезды на своём пути к земному наблюдателю проходит рядом с другой звездой (к Земле более близкой), то сила притяжения близкой звезды служит линзой (гравитационной): свет далёкой звезды усиливается, происходит вспышка, и, рассматривая кривую усиления-ослабления блеска, можно узнать и о далёкой звезде, и о близкой то, что никаким другим способом мы никогда бы не узнали» [11]. А ведь культура и эпоха XVII века (классицизм и барокко) во многом являются одним из обоснований самих способов отстранения Бродского в пределах категории *Время: абстрагирование, овеществление и оптическая рефлексия*. Нам представляется, что эти способы наиболее существенны при анализе роли Петербургского текста в формировании художественной концепции и стиля Бродского. Собственно в творчестве они равноправны, поэтому выстроить какую-то иерархию довольно сложно.

Интерес к метафизике возник у Бродского из-за стремления наладить связь между оппозициями, полюсами Языка и Времени, человека и Города/общества/государства. С другой стороны, у Бродского нет той богоустремлённости, которая была присуща английским поэтам-метафизикам XVII века. Отчасти, это объясняется тем, что уже в раннем творчестве установился «диктат языка», язык стал культом, а поэт – лишь «средством существования языка» («Нобелевская лекция») [8]; а отчасти, тем, что, начав осваивать *Время*, Бродский актуализировал позицию «будущее/смерть». Для этого понадобилось, в частности, и христианство, и метафизика, впрочем, идею необратимости времени, «принцип линейности» Бродский связывал скорее с Вергилием. В историософском эссе «Путешествие в Стамбул» (1985) он вводит в оппозицию греческую «традицию порядка (космоса), пропорциональности, гармонии, тавтологии причины и следствия <...> симметрии и замкнутого круга» [1, т. 5, с. 287], с одной стороны, и вергилиевскую концепцию «линейного движения, линейного представления о существовании» [1, т. 5, с. 287], с другой. Причём Вергилий в восприятии Бродского является более реальным духовным предтечей христианства, чем Иоанн Креститель: «Дело в том, что принцип линейности, отдавая себе отчёт в ощущении известной безответственности по отношению к прошлому, с линейным этим существованием сопряжённой, стремится уравновесить ощущение это детальной

разработкой будущего. Результатом являются <...> либо социальный утопизм – либо: идея вечной жизни, т.е. Христианство» [1, т. 5, с. 287].

Человеческая честность, с точки зрения поэта, заключается в отсутствии «безответственного» отношения к прошлому и в умении не «уравновешивать» свой страх «разработкой будущего». Поэтому больше, чем поэтов-метафизиков, Бродский выделял поэтов XX века, которым были свойственны схожие мысли: У. Оден, Р. Фрост, К. Кавафис, Ц. Норвид (XIX в.), Ч. Милош и т.д.⁷. Известно, что из русских поэтов XX века Бродский больше всего ценил М. Цветаеву. Впрочем, говоря о русской поэтессе, во многом противоположной самому Бродскому, он давал пример скорее «самохарактеристики» своего мироотношения: «В голосе Цветаевой звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира» [13, с. 95]. А в эссе о Мандельштаме «Сын цивилизации» Бродский пишет: «Вне зависимости от смысла произведение стремится к концу, который придаёт ему форму и отрицает воскресение» [1, т. 5, с. 92] и «Перефразируя философа, можно сказать, что сочинительство стихов тоже есть упражнение в умирании» [1, т. 5, с. 92].

Тем не менее, хоть герой Бродского и «пятится» в сторону смерти, взгляд же его устремлён по преимуществу назад, то есть в сторону Языка/жизни. Это существенно уже в поэме «Холмы» (1962), когда устанавливается приоритет земной жизни перед загробной: «Это не мы их не видим – / Нас не видят они» [1, т. 1, с. 217]. То есть взгляд героя – из пространства «ада» («возлюбленного пение сквозь ад...», «Зофья» [1, т. 1, с. 165]). А образ куста связывает/примиряет само мироздание и смерть: «По сути дела, куст похож на всё» («Исаак и Авраам») [1, т. 1, с. 255] и «Смерть – это тот кустарник, / в котором стоим мы все» («Холмы») [1, т. 1, с. 216]. Бродскому интересна земная жизнь, а не то, что её прерывает; это и отличает его от «метафизической школы». По этому поводу очень точно замечает А. Белый: «Не смерть сама по себе наполняет его поэзию, а варьирование на все лады убывания жизни. Жизнь – это нечто невообразимое, не “статочное”, как сказали бы раньше. Именно поэтому, раз обрётённая, она не должна обрываться. Вся его “мрачная” поэзия Бродского есть “апофатическое” прославление жизни» [6].

Поэтому можно сказать, что, по сути, из поэзии, скажем, Джона Донна Бродский «заимствовал» прежде всего «вектор», направление движения – за смерть. И здесь мы должны особенно подчеркнуть то, что для Бродского смерть является только частью будущего, а значит, Времени: «Время создано смертью» («Конец прекрасной эпохи», 1969) [1, т. 2, с. 311].

Так Бродский «переключается» с горизонтали природы/жизни/языка в его «устном» (мотив *голоса/нити*) варианте на вертикаль культуры/отстранённости/времени в её «визуальном» (отвлечённое созерцание) варианте. Примечательно, что в его зрелом и

позднем творчестве поэзия связана уже больше не со звуком, а с его печатным, письменным видом. То есть сам язык принимает эту метафизическую вертикаль и выстраивается в высокие столбцы строф «больших стихотворений». Отчасти эта стратегия была уже запрограммирована Петербургским текстом: «Переход от природы к культуре (как один из вариантов спасения) нередко становится возможным лишь тогда, когда удаётся установить зрительную связь со шпилем или куполом (обычно золотыми, реже просто светлыми, ср. тёмно-серые характеристики природных стихий или белый [мертвенно] снег)» [14].

Так формируется художественная концепция Бродского, которая в своём языковом воплощении и создаёт его идиостиль. Одним из лучших его примеров является стихотворение «Осенний крик ястреба» (1975), в центре которого – реализация поэтической стратегии, хотя, безусловно, можно отметить и характерную для Бродского просодию, и синтаксис с обилием анжамбманов, и «прозаизацию» поэзии, и игру планами и т.д. И всё же в центре этого текста – поэт (птица), сливающийся с «временем в чистом виде» (с небом/космосом) и таким образом приобретающий свой собственный голос, который, в отличие от поэта, остаётся на земле.

Примечания

¹ Здесь имеется в виду прежде всего тема Петербурга (Петербургский текст русской литературы).

² Ср., например, высказывание Лидии Гинзбург: «Смерть художника (как смерть близкого человека) сразу создаёт дистанцию, заглушает споры, подводит итоги и утверждает ценности» [4, с. 121] или Марины Цветаевой «Ещё меня любите / За то, что я умру» [5, с. 191]

³ См. «пушкинское» и «гоголевское» направления в русской литературе, а также в «Зофье»: «как маятник от злости и любви, / ты движешься как маятник в крови» [1, т. 1, с. 166].

⁴ Ср. также высказывание В. Куллэ: «встаёт вопрос об органичности эстетики барокко для русской литературной традиции» [9]; «вопрос о существовании “русского барокко” остаётся открытым по сей день» [9]; или слова И. Шайтанова: «практически всё европейское барокко долго оставалось чуждым нашему художественному вкусу»; «Бродскому <...> суждено слыть русским метафизиком, побуждая задавать вопрос: а было ли в России что-либо подобное до него? И что значит быть поэтом-метафизиком?» [10, с. 16, 17].

⁵ В эссе «Поклониться тени» Бродский приводит такие слова У. Одена: «И.С. Баху ужасно повезло. Когда он хотел прославить Господа, он писал хорал или кантату, обращаясь непосредственно к Всевышнему. Сегодня, если поэт хочет сделать то же самое, он вынужден прибегнуть к косвенной речи» [1, т. 5, с. 261].

⁶ А ведь, по словам самого Бродского, «в любом стихотворении “На смерть” есть элемент автопортрета» («Об одном стихотворении») [1, т. 5, с. 142].

⁷ В беседе с С. Волковым Бродский заметил, что «русскому читателю Фроста объяснить невозможно», поскольку «Фрост ощущает изолированность своего существования», а русская поэтическая традиция не знает экзистенциального ужаса; причём эта «абсолютная изолированность» Фроста имеет причиной «осознание, что надеяться не на кого, кроме как на самого себя» [12].

Список литературы

1. Бродский И.А. Сочинения: В 7-ми тт. СПб., 1997-1999.
2. Куллэ В.А. Путеводитель по переименованной поэзии (Заметки о прозе Иосифа Бродского) // Мир Иосифа Бродского: Путеводитель. Сб. ст. СПб., 2003 // http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/kulle/dop/article/pute.htm
3. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
4. Литература в поисках реальности. Л., 1987.
5. Цветаева М.И. «Уж сколько их упало в эту бездну...» // Цветаева М.И. Собрание сочинений: В 7-ми тт. М., 1997-1999. Т. 1.
6. Белый А.А. «Плохая физика» Иосифа Бродского // Нева. 2007. № 5 // <http://magazines.russ.ru/neva/2007/5/be14.html>
7. Полонский Я.П. «Блажен озлобленный поэт...» // Полонский Я.П. Стихотворения (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1954 // <http://www.litera.ru/stixiya/authors/polonskij/blazhen-ozloblennyj-poet.html>
8. Бродский И.А. Проза и эссе (основное собрание) // http://lib.ru/BRODSKIJ/brodsky_prose.txt
9. Куллэ В.А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972): Диссертация ... кандидата филологических наук. М., 1996 // http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/kulle/dop/diss1.html
10. Шайтанов И.О. Без Бродского // Арион. Журнал поэзии. 1996. № 1.
11. Губайловский В.А. Оптика времени // Дружба Народов. 2010. № 5 // <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/5/gu17.html>
12. Волков С.М. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998 // <http://lib.ru/BRODSKIJ/wolkow.txt>
13. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1997.
14. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М., 1995 // http://philologos.narod.ru/ling/topor_piter.htm

