



Богданова О. В. В поисках самопознания (интертекстуальные пласты поэмы И. Бродского «Шествие») / О. В. Богданова, Е. А. Власова // Научный диалог. — 2022. — Т. 11. — № 2. — С. 258—281. — DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-2-258-281.

Bogdanova, O. V., Vlasova, E. A. (2021). In Search of Self-Knowledge (Intertext of I. Brodsky's Poem "The Procession"). *Nauchnyi dialog*, 11(2): 258-281. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-2-258-281. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-2-258-281

В поисках самопознания (интертекстуальные пласты поэмы И. Бродского «Шествие»)

Богданова Ольга Владимировна

orcid.org/0000-0001-6007-7657

доктор филологических наук,
профессор

olgabogdanova03@mail.ru

Власова Елизавета Алексеевна

orcid.org/0000-0001-5781-7466

кандидат филологических наук
kealis@gmail.com

Российский государственный
педагогический университет
имени А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)

Исследование выполнено
при поддержке гранта
Российского научного фонда
№ 22-28-01671
(Русская христианская
гуманитарная академия)

In Search of Self-Knowledge (Intertext of I. Brodsky's Poem "The Procession")

Olga V. Bogdanova

orcid.org/0000-0001-6007-7657

Doctor of Philology, Professor
olgabogdanova03@mail.ru

Elizaveta A. Vlasova

orcid.org/0000-0001-5781-7466

PhD in Philology
kealis@gmail.com

A. I. Herzen Russian State
Pedagogical University
(Saint Petersburg, Russia)

The study is supported
by Russian Science Foundation,
project number № 22-28-01671
(Russian Christian Academy
for the Humanities)



ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

В статье на материале «поэмы-мистерии» И. Бродского «Шествие» (1961) прослежены интертекстуальные связи-отсылки, которые позволяют проникнуть в глубинные пласты поэмы, увидеть за ее сюжетом не историю любовного разочарования (И. В. Романова) или мотивы балаганной комедии dell'arte (Е. Э. Фетисова), но философские размышления о времени, о жизни и смерти (жизни-смерти). Интертекстуальность в «Шествии» выходит за пределы литературы: композиционная структура поэмы опосредована влиянием джазовых вариаций и блюзовых повторов. Как музыкальный претекст «Шествия» атрибутируется классика Ленинградского диксиленда «When the saints go marching in...», согласно джазовой гармонии которой формируется сюжетный стержень поэмы — череда зонгов-голосов, вариантов-импровизаций гамлетовской темы «Быть или не быть?» («жизнь / смерть»), обретая у Бродского субъективный вариант «смерть приходит словно в первый раз...» «Вихревая» композиция, опосредованная ритмами джаза, позволяет Бродскому провести героя через все круги дантева «Ада», в финале поэмы приблизив к «Чистилищу» и дав возможность пройти инициацию, оказаться в числе «посвященных». Герой не достигает высот «Рая», но ему даровано «ровное дыхание [стиха]», эксплицирующее представление о вечном жизненном шествии к недостижимой мировой гармонии.

Ключевые слова:

И. А. Бродский; Шествие; интертекст; джаз-композиция; образно-мотивная система; философский ракурс.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

In the article, based on the material of the “mystery poem” by I. Brodsky “The Procession” (1961), intertextual links are traced that allow us to penetrate into the deep layers of the poem, to see behind its plot not the story of a love disappointment (I. Romanova) or the motives of the farcical comedy dell’arte (E. Fetisova), but philosophical reflections on time, on life and death (life-death). The intertextuality in “The Procession” goes beyond literature: the compositional structure of the poem is mediated by the influence of jazz variations and blues repetitions. As a musical pretext of “The Procession”, the classic of the Leningrad dixieland “When the saints go marching in...” is attributed. According to the jazz harmony the plot of the poem is formed as a series of zongs-voices, variants-improvisations of Hamlet’s theme “To be or not to be?” (“life / death”), which in Brodsky’s poem received a subjective version: “death comes as if for the first time...” The “vortex” composition, mediated by the rhythms of jazz, allows Brodsky to lead the hero through all the circles of Dante’s “Hell”, bringing him closer to “Purgatory” in the final poem and giving him the opportunity to pass initiation, to be among the “initiates”. The hero does not reach the heights of “Paradise”, but he is granted “even breath [verse]”, explicating the idea of an eternal life march to an unattainable world harmony.

Key words:

I. Brodsky; “The Procession”; intertext; jazz composition; figurative-motivic system; philosophical perspective.



В поисках самопознания (интертекстуальные пласты поэмы И. Бродского «Шествие»)

© Богданова О. В., Власова Е. А., 2022

1. Введение = Introduction

В современном отечественном и мировом литературоведении достаточно широко обсуждается проблема интертекстуальности, аллюзийного диалога различных текстов, попытка выявить в художественной наррации следы претекстуальных вкраплений. Актуализация подобных ракурсов анализа позволяет пристальнее взглянуть в поэтический мир художника, обнажить множественные пласты его творческого миромоделирования.

Проблемы интертекстуальности применительно к поэзии (шире — творчеству) Иосифа Бродского рассматриваются в литературоведении (критике), как правило, спорадически, попутно, носят исключительно локальный характер [Ахапкин, 2009; Лосев, 2008; Петрушанская, 2004; Плеханова, 2002; Kline, 1977; Pilshikov, 1993; Polukhina, 1989, 1995; Smith, 2005; Stevanovic, 1987 и др.]. В данной статье нами впервые предпринята попытка заглянуть в глубинные пласты поэмы Бродского «Шествие», выявить ее множественные интертекстуальные переключки-отсылки с целью преодолеть инерцию восприятия поэмы, выявить ее завуалированные претекстуальные слагаемые, обозначить контуры прототипической структуры и, в итоге, эксплицировать новые смысловые ракурсы необычайно сложной и трудно воспринимаемой поэмы Бродского.

В ходе предлагаемого анализа интертекстуальность обретает приоритетную значимость, ибо апелляция к ней порождает новые коды восприятия текста Бродского, его многовекторных интерпретаций, предлагает нововыявленную парадигму поэтико-семантических нюансов. В контексте (мета)интертекстуальных пересечений и наложений образы, мотивы, характеры поэмы Бродского «Шествие» обрастают новыми коннотациями, генерируют семантическую перекодировку.

Объектом исследования в предлагаемой статье становится «Шествие» (1961) Иосифа Бродского — «поэма-мистерия в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» [Бродский, 1998, с. 79]. Предмет исследования — интертекстуальные пласты поэмы, отражающие мистический опыт центрального персонажа (персонажей) и поэтически переосмысленный реальный опыт автора-создателя.



Новизна настоящей работы состоит в том, что в ней впервые поэма Бродского «Шествие» не интерпретируется в рамках мотивов истории любовного разочарования [Романова, 2010] или балаганной комедии dell'arte [Фетисова, 2017], а встраивается в контекст онтологических основ авторского — бытийного — мировидения.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

На материале поэмы Бродского «Шествие» в статье использованы историко-сопоставительный и структурно-типологический методы, эксплуатируются поливалентные стратегии интертекстуального подхода.

О «поэме-мистерии в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах» Бродского говорят многие исследователи, однако мало кто обращается к непосредственному текстуальному анализу «Шествия». Как правило, критики ограничиваются указанием на трагический пафос поэмы, говорят о «настойчивых мотивах смерти» [Гордин, 2010, с. 161], а те немногие, кто пишет в прямой опоре на текст «Шествия», предлагают несколько облегченные и далекие от Бродского интерпретации. Так, И. В. Романова видит поэму Бродского следующим образом: «Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь. <...> Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще <...> От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы» [Романова, 2010, с. 100]. В представлении исследователя, «финал поэмы расставляет все точки над “i”»: «Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой, оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество» [Романова, 2010, с. 100].

В работе Е. Э. Феоктистовой, тоже непосредственно обращенной к тексту «Шествия», ставится задача «в преломлении к неоакмеистической парадигме рассматривать» <...> поэтику, хронотоп, композицию практически неисследованной поэмы-мистерии «Шествие» [Феоктистова, 2017, с. 109]. Однако итоговое наблюдение, к которому приходит исследователь, во-первых, слишком общее: «Мистерия И. Бродского — это причудливый синтез античной драмы (пролог, монолог, эпилог, интермедия), средневековой мистерии (жанр “романса”, куртуазная тональность) и итальянской комедии “dell'arte”» [Феоктистова, 2017, с. 109]; во-вторых, требующее коррекции и уточнения (например, ни пролог, ни монолог, ни эпилог не могут быть атрибутированы как признаки античной драмы, точнее — тра-



гедии). Выводы Е. Э. Феоктистовой можно существенно дополнить, назвав, в частности, другие очевидные претексты Бродского — «Балаганчик» А. Блока или «Поэму без героя» А. Ахматовой, см. об этом: [Ахапкин, 2021, с. 57]. В результате жанровые доминанты дефиниции, предложенной Е. Э. Феоктистовой, окажутся смещенными. Другими словами, на наш взгляд, поэма Бродского «Шествие» пока так и остается вне рамок серьезного научного исследования, что дает основание задуматься над ее текстом основательнее.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Мистерия петербургского Аида

Прежде всего следует вспомнить, что в момент работы над поэмой Бродскому был только 21 год. Но, как отмечают друзья поэта, близко его знавшие (Я. Гордин [Гордин, 2010], Л. Лосев [Лосев, 2008]), именно этот период был связан у него с глубинным осмыслением темы смерти, осознанием трагизма человеческого существования. И, как можно предположить, не любовная тематика, но философская направленность размышлений составляет ядро поэмы-мистерии, в которой по «тротуарам» «вечного города» [Бродский, 1998, с. 67] — Петербурга-Петрограда-(Ленинграда) — проходит странное шествие видений-героев, теней-страстей, образов-архетипов. Бродский исходно предлагает емкую поэтическую метафору, которую будет реализовывать в ходе повествования: «Вот так всегда, — куда ни оглянись, / проходит за спиной толпою жизнь...» [Бродский, 1998, с. 83], где «толпа» — человеческие мысли, страсти, персонифицированные видения.

В атмосфере «вечного города» и мистически «вечного» движения герой-повествователь фактически берет на себя роль проводника по царству теней — принимает на себя роль Харона [Бродский, 1998, с. 113]:

*Ступай, ступай, печальное перо,
куда бы ты меня ни привело,
болтливое, худое ремесло,
в любой воде **плечи мое весло*** [Бродский, 1998, с. 82].

Петербург-Петроград — не столько собственно город, сколько некая осязаемая часть незримого и мистически бесконечного пространства. Именование города (на тот момент Ленинграда) удаленными во времени названиями (*Петроград* → *Петербург*) указывает путь-вектор в неизвестность, в доименное пространство «тьмы лесов» и «топи блат». Город-пространство предстает в поэме Бродского царством Аида, почти потусторонним миром, в котором ни разу ни в одной из 42 глав не появляется солнце, но



постоянно льет непрекращающийся дождь (почти библейские «небесные хляби»). Контурный облик сумрачного и сумеречного города-пространства сформирован штрихами-впечатлениями от оград и ворот [Бродский, 1998, с. 88, 89 и др.], дворов-колодцев, узких улочек и тупиков, порождающих представление о запутанных лабиринтах «пустого» [Бродский, 1998, с. 89] и таинственно мистического межпутя — в «никуда» и в «никогда».

Тени прошедшей жизни выстраивают «за спиной» героя событийный (и персонафицированный) ряд ступеней жизненного (бытийного) познания. Образы-тени прочерчивают условный сюжет, ориентируют композиционное построение «в сторону сюжетной системы» [Гордин, 2010, с. 198].

Нарратор-повествователь программно заявляет, что его не устраивает чужое, «книжное» («вот книжка на столе» [Бродский, 1998, с. 81]) знание о мире, наскучивший «разговорчик о добре и зле» [Бродский, 1998, с. 81], и он (= Харон) намерен предоставить лирическому герою знание о мире «из первых уст». Причем тот, во имя кого разворачивается шествие, с одной стороны, невидим в поэме, с другой — наличествует в ней («присутствует герой» [Бродский, 1998, с. 80]). Герой лишен права явления в тексте, даже права голоса (подобно Орфею в Аиде, получившему запрет оборачиваться):

*Таков герой. В поэме он молчит,
Не говорит, не шепчет, ни кричит,
Прислушиваясь к возгласам других,
Не совершает действий никаких* [Бродский, 1998, с. 80].

Автор отделяет образ лирического персонажа от образа повествователя-Харона (почти демиурга), порождая систему субъективного и объективного знания, вопроса и ответа, сомнения и утверждения. Лирический персонаж (явно неп(р)освященный) словно бы вводится в сакрально бесконечное пространство-время, проходит обряд посвящения и, как следствие, взросления. По верному замечанию Я. Гордина, «диалог для Бродского важен как метод взаимоотношения с миром» [Гордин, 2010, с. 204]. Однако в рамках поэмы эти взаимоотношения еще слабы, потому молчание и закулисные персонажа позволяют нарратору в какой-то момент определить его как «полугероя» [Бродский, 1998, с. 115], которому еще только предстоит стать героем.

Таким образом, в «Шествии» на первый план выходит ракурс познания мира и самопознания персонажа, «по случаю» [Бродский, 1998, с. 80] погруженного в сонм блуждающих теней («ведь мы и плоть и тень» [Бродский, 1998, с. 112]), способных поделиться знанием-истиной о жизни / смерти.



3.2. Иронические нюансы бытийного «банала»

Размах замысленного Бродским шествия с первых строк поэмы эксплицитно масштабирует бытийный масштаб возникающего перед героем вопроса, им постигаемого через рефлексии девятнадцати персонажей-теней. Поскольку в Предупреждении Бродский актуализирует имя Шекспира и даже указывает более точно — на Гамлета («Прочие наставления — у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте» [Бродский, 1998, с. 79]), то становится ясно, что в контексте шекспировского «Гамлета» центральным вопросом окажется вопрос «Быть или не быть?». Именно на него в самом начале повествования укажет повествователь-Харон: «Осмелюсь полагать, за триста лет, / принц-Гамлет, вы придумали ответ, / и вы его изложите...» [Бродский, 1998, с. 81].

Имена Шекспира, Гамлета, Харона (включая и «затекстового» Платона с его философскими «Диалогами», в опоре на которые сформирована драматургия «Шествия») маркируют повествование, задавая вневременной масштаб поискам героя (и странствиям его наставника-проводника), высвобождая вечностную компоненту цели и направления незримого бытийного путешествия. Античные и средневековые прецедентные тексты мирового эпического наследия становятся для Бродского избранным ориентиром при выборе «основного способа познания мира» [Гордин, 2010, с. 200].

Однако вообразить, что двадцатиоднолетний Бродский предполагал написать неоклассицистическую эпическую поэму в духе Вергилия или Шекспира, было бы наивно. Молодой поэт воспользовался «каркасом», который предлагала ему мировая культура, но применил его особым способом. В значительной мере Бродский *травестировал* исходный образец. С одной стороны, он актуализировал знаменитую шекспировскую трагическую философему «Вся жизнь — театр», с другой — ему доставало опыта, чтобы признать, что сегодняшняя жизнь — не просто театр, но балаган («Балаганчик» — уже по Блоку) с героями-куклами, героями-масками, героями-амплуа. Потому традиция итальянского *dell'arte*, намеченная Е. Э. Феоктистовой [Феоктистова, 2017, с. 109—110], у Бродского скорее «русифицирована», точнее, «символизована» — выведена не из традиции итальянского площадного представления, но из традиции символистской поэтики Серебряного века, из текстов Блока, Ахматовой, Мандельштама, Пастернака, Цветаевой и др.

Примеривая «одежды» классицистического эпоса к современности, Бродский смело смешивает высокое и низкое (высокое прошлое и низкое настоящее) и, наряду с именем Шекспира, во вводной ремарке Предупреждения словно бы шутя квалифицирует замысел: «Идея поэмы — идея персонализации представлений о мире, и в этом смысле она — гимн баналу» (курсив наш. — О. Б., Е. В.) [Бродский, 1998, с. 79]. Бродский при-



меняет «лекало» классики к современности, но не претендует на большее, чем на банальность. В целях «самооправдания» автор обращается к приему (само)иронии, намереваясь говорить о важном (хотя, может быть, и известном), понимая, насколько банальными могут выглядеть поиски его героя со стороны.

Включение имени Шекспира и лексемы «банал» в единый контекст вводной «афишки» порождает некоторый стилевой диссонанс, утверждая в мысли об иронии, привносимой автором в текст. При этом Бродский явно наследует стилистику «от противного» — по примеру известной лермонтовской «Благодарности»:

*За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растраченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был... [Лермонтов, 1975, с. 84].*

Бродский словно вторит Лермонтову, благодаря за то, за что благодарить невозможно:

*Пора давно за все благодарить,
за все, что невозможно подарить
когда-нибудь, кому-нибудь из вас
и улыбнуться, словно в первый раз
в твоих дверях, ушедшая любовь,
но невозможно улыбнуться вновь [Бродский, 1998, с. 79].*

Ритмический рисунок строк совпадает. Избранный Бродским в 1-й главе стихотворный размер отвечает лермонтовскому: пятистопный ямб (5Я). Как и в случае с именем Шекспира, оказавшимся рядом с «баналом», лермонтовское горькое «Устрой лишь так, чтобы тебя отныне / Недолго я еще благодарил» [Лермонтов, 1975, с. 84] у Бродского иронизируется обращением к ушедшей любви и погружением в современность: «Прощай, любовь, когда-нибудь звони» [Бродский, 1998, с. 79]. Минорное настроение лермонтовского героя сменяется почти бравадой героя Бродского, становясь не знаком горечи прощания с возлюбленной (как полагает И. В. Романова [Романова, 2010]), а мерой благодарности за преподнесенный ему дар (от «подарить») размышления, за пробужденную расставанием способность услышать и увидеть шествие «по тротуару» героев-мыслей.



3.3. Музыкальные контуры поэмы

Заглавный образ поэмы «Шествие» (концепт *шествие*) и характер повествования в 1—3 сценах I-ой части позволяют говорить о важном композиционном приеме, который использует Бродский при контурировании поэмы. Уже в прологе обращают на себя внимание отчетливые повторы (например, концептуально настойчивый мотив «процессия по улице идет»), которые множатся, дробятся, прирастают, повторяются, возвращаются. Причем мотив повтора словно бы мультиплицируется: он находит реализацию и в звуке, и в букве, и в слове, и в слого, и во фразе, и в речевом обороте, даже в повторении и вариациях частей строфы.

Звукопись «И шум дождя и вспышки сигарет, / шаги и шорох утренних газет, / и шелест непроглаженных штанин... <и т. п.>» [Бродский, 1998, с. 80] дополняется анафорическим многократным союзом / частицей **И**, усиливается повтором отдельных словоформ (например, «кое-кто... кое-кто... кое-кто...» [Бродский, 1998, с. 80; и др.]), утрируется возвращением к одним и тем же реалиям («а меж домами...» [Бродский, 1998, с. 80, 81 и др.]), формирует одни и те же устойчивые образные ряды (например, *дождь*), которые отмечены грамматическими вариантами и смысловыми вариациями, и — множится и множится, возвращается и возвращается. Суммарность вариантов и вариаций, повторений и импровизаций, ритмических сдвигов и переходов наводит на мысль, что Бродский в тоническом отношении ориентируется на музыкальные образцы-формы.

О музыкальном сопровождении «Шествия» уже писали исследователи, в частности, Е. Петрушанская. Она сравнила музыку «Шествия» с «баховскими “Страстями”»: «Это шествие-восхождение персонажей-призраков (если не мертвецов), где чередуются сольные высказывания (“Романсы”-арии) с авторскими “комментариями”, а подчас <...> звучат “хоровые” высказывания <...>» [Петрушанская, 2004, с. 144].

Нельзя не довериться суждению специалиста-музыковеда. Однако, на наш взгляд, Бродский эксплуатирует в тексте поэмы не «архаичные» классические каноны (в том числе «романса» и «баллады», которые жанрово маркируют монологи его героев-теней — «Романс Арлекина» или «Баллада Лжеца», и др.), а ориентируется на более свободные музыкальные формы — джазовые вариации, блюзовые проигрыши, свинговые повторы, которые стилистически близки современности и не чужды пристрастиям повествователя (= автора).

Музыкальные вариации джазовых композиций, особая метрическая пульсация, дробление слов и составные рифмы помогают Бродскому оттенить (и отчасти оправдать) «банал» с его «повторами» / вариациями, представить «классику темы» в формах, родственных современности. Более



того, даже название «Шествие» словно бы получает отзвук-оттенок названия известной джазовой композиции «Когда святые маршируют» («When the saints go marching in...»; *go marching in* — возможный перевод «шествуют»), весьма популярной и в течение долгих лет актуализированной в репертуаре «Ленинградского диксиленда», любимого Бродским. Тематические векторы выделенной джазовой композиции вполне соотносимы с поисками героя Бродского:

*I am just a lonesome traveler,
Through this big wide world of sin;
Want to join that grand procession,
When the saint go marching in.
Oh when the saint go marching in,
Lord I want to be in that number
When the saint go marching in [When the saints ...]*

Герой джазовой композиции не только желает («по случаю») присоединиться к этой «grand procession», вступает в диалог с Высшими Силами, ища ответы на свои вопросы, но и прибегает к тем же ритмико-стилистическим приемам, что и герой-повествователь Бродского: All my folks... // All my friends...; When the saint go marching in... // When the saint go marching in...; When the sun refuse to shine... // When the moon has turned the blood...; и др. (анафоры, повторы, синтаксический параллелизм, свободный диалог, и др.). Подобно тому как джаз — история о жизни, распisanная разными красками, с юмором, с сантиментами, с иронией и меланхолией, с особым «драйвом», так и поэма Бродского обретает определенную джазовую архитектонику, когда ритмический рисунок речи / стиха напоминает джазовое «раскачивание», которое уподобляется медленному (пере)движению — шаг вперед и полшага назад.

Некоторые строки и строфы поэмы Бродского приобретают весьма оригинальный вид: их пошаговая соотнесенность допускает переход с одной строки на другую не последовательно, а через строку, посредством пере-шагивания, пере-ступания:

*Радость или зlobу сотри с лица,
орлик мой орлик, крылья на груди,
Жизни и Смерти нет конца,
где-нибудь на свете, лети, лети [Бродский, 1998, с. 100],*

когда смысловая нить соединяет первую и третью строки («Радость или зlobу сотри с лица, <...> Жизни и Смерти нет конца») и, соответственно,



вторую и четвертую («орлик мой орлик, крылья на груди, <...> где-нибудь на свете, лети, лети»).

Некоторые строфы построены на джазовом «стыке», с перетеканием строки из финала одной строфы в начало следующей (так называемый «перенос»):

Я продолжаю. Начали. Вперед.

<Глава> 21

Вот шествие по улице идет [Бродский, 1998, с. 104].

Музыкальная транскрипция позволяет объяснить особенности речестилевого оформления текста: джазовые «шаг вперед / полшага назад» или «step by step» находят формальное отражение на уровне текстуального (и визуального) контурирования строф или их частей.

Джазовая тональность, спонтанная импровизация, прямое общение с героями и слушателями, в свою очередь, опосредуют и еще одну специфическую черту повествования поэмы: на фоне отточенных и пронзительно выверенных в звуковом отношении стихов Бродского начала 1960-х годов «Шествие», как может показаться, отличается некой неряшливостью речи, взломанностью языка, сбоем словесных конструкций, нарушением стилистических норм и проч. На лексическом уровне: «будь к себе и к другим *не плох...*» [Бродский, 1998, с. 84]; «в последние года» [Бродский, 1998, с. 84]; «где-нибудь на свете потанцуй» [Бродский, 1998, с. 95]; «несложней тосковать» [Бродский, 1998, с. 106] и др. На синтаксическом уровне: «иногда судьба, / иногда стрельба, / иногда *по* любви, иногда *из-за* книг...» [Бродский, 1998, с. 83—84]; «мы в этом мире *на столе* / совсем чуть-чуть *берем...*» [Бродский, 1998, с. 85]; «чего ты *дорываешься над* русскими людьми...» [Бродский, 1998, с. 109]. Отсутствие пунктуации — прежде всего в пределах прямой и косвенной речи (например, «Романс Крысолова и Хора» и др.). Но такая особенность речевой стихии сознательно продуцирована автором поэмы и проистекает именно из природы джаза, который подталкивал Бродского к тому, чтобы речь его персонажей (в согласии с затекстовым музыкальным фоном-сопровождением) была спонтанной, простой, «невычищенной», подчас косноязычной, доступной ошибкам и оговоркам, бытовой, разговорной, уличной. Шествие героев Бродского словно бы марширует по пространству поэмы, как «святые маршируют» в джазовой композиции.

3.4. Сольные партии мистического джаза

Напряжение трагического эпоса античности и средневековья нивелируется в поэме Бродского «баналом» джаза и уловимой иронией, од-



нако серьезность вопроса, поставленного повествователем-Хароном, не снимается. В атмосфере подземно-пещерного Петербурга (не Ленинграда), погруженного во тьму веков, острейшую значимость сохраняет осознание инвариативной корреляции «жизнь / смерть». Мысль (героев) Бродского о том, что каждый раз «смерть приходит словно в первый раз» [Бродский, 1998, с. 83], позволяет выстроить череду романсных монологов-зонгов героев. Один и тот же вопрос — «Быть или не быть?» (вариант «жизнь / смерть») — подобно джазовой импровизации варьируется в размышлениях-«песенках» [Бродский, 1998, с. 101] различных персонажей-идей.

Парад героев Бродского организован шествием персонажей-архетипов, неких культурных универсалий-ментефактов, с закрепленными за ними особыми кодами и узнаваемыми моделями мышления и поведения. Как известно, К. Юнг выдвинул гипотезу, что коллективное бессознательное состоит из константных «первичных моделей», неких «психических образов» — архетипов, которые закрепляются в сознании человечества и диктуют как устойчивую стратегию (архетипов) восприятия, так и определенную реакцию на события, с ними связанные. Именно на архетипичность человеческого сознания и ориентируется Бродский, выстраивая шествие идей-абстракций поэмы, по сути — интертекстуальных философов.

Представление героев-теней начинается в поэме с Арлекина и Колумбины. Можно предположить, что акцент на этих героях (именно с них начинается представление персонажей и им же предоставляется первое слово-зонг) необходим Бродскому, чтобы актуализировать «балаганный» характер раздумий или, как уже было сказано ранее, травестировать, замаскировать серьезность «вечной» проблемы «жизнь-театр», признать ее «банальность». В том же контексте — но на ином уровне — оказывается и стремление актуализировать атмосферу мистического Серебряного века с розенкрейцеровской мистикой «Балаганчика» А. Блока [Блок, 1971] и трагической театральностью ностальгической «Поэмы без героя» А. Ахматовой [Ахматова, 1998].

Между тем Арлекин Бродского не таков, как типаж комедии dell'arte или одноименные персонажи Блока и Ахматовой. Из знаменитого «любовного треугольника» изгнан Пьеро, и его функцию (черты типа-характера) вбирает в себя Арлекин Бродского. Если традиционно Арлекин — шут и шутник, весельчак и балагур, лентяй и пустослов, то у Бродского Арлекин и трудяга («По всякой земле / Балаганчик везу...» [Бродский, 1998, с. 83]), и романтик («...одна любовь ему нужна» [Бродский, 1998, с. 84]), и «мудрец», который «плачет по ночам» о том, что «нам скоро всем придет конец» [Бродский, 1998, с. 84].



В первых же романах-монологах Арлекина и Коломбины проявляет себя устойчивый мотив смерти.

*За веком век, за веком век
ложится в землю любой человек,
несчастлив и счастлив,
зол и влюблен,
лежит под землей не один миллион* [Бродский, 1998, с. 83] —

выплакивает Арлекин. Ему вторит Коломбина:

*...мы едем, едем по земле,
покуда не умрем* [Бродский, 1998, с. 85].

Веселое балаганное представление dell'arte сменяется печальными зонгами героев-масок, рассуждающих о долгом, полном препятствий шествии человека по жизни. Размышления героев отталкиваются от образа Петрограда («вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь» [Бродский, 1998, с. 85]), мистического города-локации, который «уводит в свою мглу» [Бродский, 1998, с. 85] уставших от жизни персонажей. Дуэт Арлекина и Коломбины, подобно «трагическому тенору эпохи» Блоку и «трагической плакальщице» Ахматовой, задает сквозную тональность повторов и повторений (например, городского пейзажа или мотивов усталости и тоски) и, как следствие, вводит в монологи ритм джаза, оттеняя повествование звуками (мелодией) непрекращающегося дождя.

Герой Поэт — точнее, архетип поэт — в «коллективном бессознательном» программирует представление о герое-стихотворце, посвящающем вирши преимущественно любви и нередко грустящем об ушедших днях бывшего счастья, всецело отдающемся не-желаемому, но желанному одиночеству (нередко — искомой смерти). Произнесенные Поэтом Бродского слова, кажется, свидетельствуют именно об этом:

*И жизнь, как смерть, случайна и легка,
так выбери одно наверняка,
так выбери, с чем жизнь свою сравнить,
так выбери, где голову склонить* [Бродский, 1998, с. 86].

Между тем, если вслушаться, зонг Поэта представляет собой «вариацию» на тему человеческого («поэтиного») одиночества, которую Бродский опробовал ранее в своей лирике: в сознании оживает стихотворный



текст, в котором ситуация «возвращения» и даже стилевые обороты лирического героя уже были «слышимы». Речь идет об элегии Бродского «Воротишься на родину. Ну что ж...», созданной (чуть ранее) в том же 1961 году и входящей в «Июльское интермеццо» [Бродский, 1998, с. 71].

Знаменитое «Воротишься на родину...» насквозь интертекстуально. Прежде всего оно явно пробуждает в памяти романс А. Вертинского «Без женщины» (1940):

*Как хорошо без женщины, без фраз,
Без горьких слов и сладких поцелуев,
Без этих милых слишком честных глаз,
Которые вам лгут и вас еще ревнуют!*

*Как хорошо без театральных сцен,
Без длинных «благородных» объяснений,
Без этих истерических измен,
Без этих запоздалых сожалений.*

*И как смешна нелепая игра,
Где проигрыш велик, а выигрыш — ничтожен,
Когда партнеры ваши — шулера,
А выход из игры уж невозможен. <...>*

*Как хорошо проснуться одному
В своем веселом холостяцком «флете»
И знать, что вам не нужно никому
Давать отчеты, никому на свете! <...> [Вертинский, 1990, с. 363].*

Интонационный рисунок, пятистопный ямб (5Я), анафорическое «Как хорошо...», синтаксический параллелизм «Без... Без... Без...», центральный мотив одиночества («без женщины», «одному») — весь комплекс поэтических средств заставляет счесть романс А. Вертинского ближайшим претекстом Бродского. Однако композиционная структура элегии Бродского и возникающая в первой строке лексема «родина» («Воротишься на родину...») пробуждает еще одну значимую аллюзию — к стихотворению М. Цветаевой «Тоска по родине! Давно...» (1934). Как помним, в продолжение девяти с половиной строф лирическая героиня Цветаевой упорно и настойчиво отрицает свою любовь к родине: «Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст, / И все — равно, и все — едино...» [Цветаева, 1997, с. 315]. И только в двух заключительных строках (полу)признается, не договари-



вая: «Но если по дороге — куст / Встает, особенно — рябина...» [Цветаева, 1997, с. 315].

В стихотворении «Воротишься на родину...» Бродский использует стратегию Цветаевой: настаивая многократно «как хорошо...» остаться одному, «как хорошо...» быть «никому не нужным», «как хорошо...», что «никогда во тьму / ничья рука тебя не провожала» (и т. д.), только в последнем катрене элегии лирический герой («вдруг») проговаривается:

*Как хорошо, на родину спеша,
поймать себя в словах неоткровенных
и вдруг понять, как медленно душа
заботится о новых переменях* [Бродский, 1998, с. 71].

Лирический герой Бродского, как и героиня Цветаевой, почти признается в собственной лжи («словах неоткровенных») и ощущает желание «перемен»: не быть «на свете одному», «до смерти любить» и быть «обязанным» кому-то.

В «Шествии» в «Романсе Поэта» тот же мотив «Как хорошо...» (мотив одиночества), с одной стороны, настойчиво повторяется, с другой — варьируется («Как нравится...»). Герой-Поэт словно бы прибегает к (авто)цитации, одновременно девальвируя и травестируя стиховой текст. Если лирический герой «Июльского интермеццо» рефлексировал по поводу жизни, вины, друзей, любви, то у персонажа-Поэта тематика существенно сужена, обмелена, сведена исключительно к любовной теме, о которой «нравится <ему>» «громко плакать днем» и «кричать по телефону» [Бродский, 1998, с. 86]. Лексические маркеры «плакать *днем*», о любви «*кричать*», штамп «*покуда я дышу*» позволяют прочувствовать иронический подтекст, который вкладывает автор в «исповедальный» романс Поэта. Однако интертекстуальный фон зонга Поэта — романс А. Вертинского и элегия М. Цветаевой — подчеркивает эмоциональный диссонанс, который возникает на пересечении претекстуальных единиц. «Тень» Александра Вертинского, как известно, выступавшего на сцене в костюме Пьеро, словно бы восполняет недостающее звено балаганного «любовного треугольника» — роль несчастного обманутого любовника делегируется Поэту, горько плачущему «днем» и ночью о своей Коломбине. «Тень» Цветаевой дополняет символический контекст Серебряного века и удерживает «расшатанное» иронией повествование в рамках нешуточных авторских раздумий.

Подобно тому, как в блоковском «Балаганчике» самостоятельной роли удостаивается Автор, в поэме Бродского, как уже было сказано, комментирующая функция («Комментарий») возложена на проводника-повествова-



теля. Его «партии» привносят аксиологический ракурс в оценку голосов-рассуждений героев, придают объективирующий акцент «баналу» суждений участников шествия. Он же — герой-повествователь — обеспечивает последовательность сцен-глав и связь между ними на уровне представления нового «соло». Повествователь словно бы режиссирует драматургию поэмы, выдвигая на авансцену тот или иной персонаж — тип, амплу, маску. Им определяется последовательность «репертуарных» тез, предлагаемых к осмыслению бессловесному герою, постигающему законы мира. Герой-повествователь выдвигает и контртезы. Так, после исповеди Поэта, кажется, искренней и открытой, повествователь без сантиментов итожит: «Вот наш поэт <...> он говорит неправду...» [Бродский, 1998, с. 86]. А уже далее почти по-шекспировски: «Да, все слова...», вызывая аллюзию к гамлетовскому: «Слова, слова, слова...» [Шекспир, 1992, с. 98]. Дихотомия определяемой «истины» выходит на передний план, позволяя «качаться» (джазовый термин) в ту или иную сторону.

Логика и закономерности в последовательности появления героев-архетипов по ходу шествия у Бродского не оговорены. Если первые персонажи — Арлекин и Коломбина, а следом и Поэт-Пьеро — были маркерами-сигналами мира-театра, то появление образа Дон Кихота в пространстве сумеречного Петрограда (Петербурга) отчетливо ничем не мотивируется. Никакая внешняя закономерность не опосредует его «очередность», если не исключать *внутреннюю* логику поэта-автора. Близкие друзья Бродского (см.: [Полухина, 2006]) не раз отмечали некое «донкихотство» в характере самого поэта — можно предположить, что таковая ипостась *субъективного* мира Бродского и инициировала актуализацию этого архетипа.

Рыцарь Печального образа М. де Сервантеса — «вечный» образ, возникающий в пространстве «вечного города» Бродского. Архетипически рыцарь-странник — мудрец и шут, герой и жертва, влюблённый романтик и обреченный идеалист. Но нравственное совершенство и духовные приоритеты личности Дон Кихота не обеспечивают ему связи с миром и людьми, становятся причиной одиночества и тоски, отторгнутости и отшельничества. Бродский опирается на «коллективное» культурологическое знание, на узнаваемость Дон Кихота, но не дублирует его хрестоматийные черты, а «маленький рассказ» [Бродский, 1998, с. 88] героя пронзает мотивами «безликой беды», «чьей<-то> вины», пророчеством близящейся «великой войны». И главное — опытом, который акцентирован графически: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ — НЕУЯЗВИМО ЗЛО!» [Бродский, 1998, с. 88]. Наивный и доверчивый Дон Кихот Сервантеса оказывается обладателем нового знания — о неуязвимости зла и о несчастьях, заполняющих улицы города-вечности («по улице с несчастьями бегу» [Бродский, 1998, с. 88]).



С образом Дон Кихота в поэме Бродского начинает формироваться еще один «банальный» мотив — *все мы дураки* («Да, все мы таковы», «легко теперь остаться в дураках» [Бродский, 1998, с. 88]), который впоследствии будет трансформирован в иной мотив: «все мы...» сумасшедшие, безумные, «идиоты» («...что в общем для меня одно и то же» [Бродский, 1998, с. 90]). Петербург-Петроград становится мистическим пространством, актуализирующим в рамках мистического хронотопа представления о мире-«маскараде» [Бродский, 1998, с. 90], в котором сложно за маской различить лицо, за ложью истину (или наоборот). Потому очередной зонг — монолог Лжеца — облекается Бродским в форму баллады «без счастливого конца» [Бродский, 1998, с. 90], а сам Лжец — парадоксальным образом — выводит поэму на разговор об искренности и истине. Традиционно облегченный в площадном театре образ Лжеца у Бродского обретает черты умудренного жизненными наблюдениями философа, который, как и другие персонажи-тени, обращен прежде всего к мысли о конечности жизни, в итоге — о желанности смерти:

Лови, лови. Лови меня на слове,
Что в улице средь солнца и метели,
Что во сто крат лежащий в луже крови
Счастливее лежащего в постели [Бродский, 1998, с. 91].

Смерть — как избавление от хаоса жизни («счастливее»), уход — лучше болезни, в контексте поэмы — в том числе лучше болезни душевной (сумасшествия), болезни совести (обмана). «Лживый» персонаж Бродского осознает эвристический характер высказанной «банальности», но утверждает ее на уровне закона вселенской жизни:

*Слова Лжеца — вы скажете. Ну что же.
Я щеголяю выдумкой и ложью,
лжецу всегда несчастья дороже:
они на правду более похожи.*

Ночное шествие «во мраке» [Бродский, 1998, с. 90] от арии к арии, от соло к соло аккумулирует трагические мотивы, нагнетая и подчеркивая символистский (и символический) ракурс миропонимания, исполненного философии *краткой жизни* как пути к *вечной смерти*. И дело не в том, чтобы понять, кто из философов — С. Кьеркегор или Л. Шестов — оказывал большее влияние на Бродского в тот период [Плеханова, 2002], существовавшее иное — трагизм мировосприятия, присущий самому (еще совсем



молодому) Бродскому и получивший отражение в многолюдном шествии его персонажей-теней.

3.5. Выбор героя поэмы

Выбор «вариаций» во взаимоотношениях жизни и смерти, как демонстрирует повествователь-комментатор в поэме Бродского, обширен, но и узок одновременно: победа неизменно остается за смертью. Каковыми бы ни были варианты выбора — итог один, будь то жизнь-война Короля [Бродский, 1998, с. 98], или нравственные заповеди Честняги, осмеянные Хором [Бродский, 1998, с. 108—110], или бегство из России «несчастливого российского князька» Мышкина [Бродский, 1998, с. 106]. Как в джазовой композиции («...за сценой нарастает джаз» [Бродский, 1998, с. 95]), каждый персонаж шествия привносит собственной импровизацией новый акцент в вариации «жизни-смерти», предлагает свой поворот, виток, зигзаг темы: мотив случайности жизни (Поэт: «жизнь <...> случайна» [Бродский, 1998, с. 86]), мотив вины (Король: «чья вина», «кто виноват» [Бродский, 1998, с. 99]), мотив одинаковости конца (Вор: «один конец» [Бродский, 1998, с. 102]), мотив творческой силы несчастья (Честняга: «жизнь свою твори / всей силою несчастья своего» [Бродский, 1998, с. 111]), мотив самоубийства (Скрипач [Бродский, 1998, с. 95—97]) и т. д. Но каковыми бы ни были частности, общая тенденция сохраняется. Таков и монолог Плача:

*Звонки, гудки, свистки, дела,
В конце концов — погост,
и смерть пришла, и жизнь прошла
как будто псу под хвост* [Бродский, 1998, с. 102].

Примечательно, что в монологе героя-Плача *аллюзийно* проступает интертекстуальная отсылка к Э. Хемингуэю, к его (и Джона Донна) образу колокола, который «звонит по тебе». Джазовый «судорожный дождь» [Бродский, 1998, с. 112], затихающий, возобновляющийся, возвращающийся и отступающий, но не прекращающийся в продолжение всей поэмы, начинает осознаваться повествователем как «плач по самому себе», по всем.

Это плач по каждому из нас
<...>
Это крик по собственной судьбе,
это плач и слезы по себе,
это плач, рыдание без слов,
погребальный гром колоколов [Бродский, 1998, с. 113].



Бесконечный петербургский дождь у Бродского — это слезы, это плач, это «общий крик за упокой» [Бродский, 1998, с. 113], который выплакивает город и его шествующие ночные обитатели-тени. Плачущий дождливый Петербург становится своеобразным порталом вечности: метонимическим заместителем древнегреческого Аида, «Пещеры» Платона, «Ада» Данте: «Здесь <...> рядом вечность бьет, / и льется дождь, и шествие идет» [Бродский, 1998, с. 115]. А голос мрачного ночного Хора-шествия трансформируется в синекдоху «похоронного хора» [Бродский, 1998, с. 113], сопровождаемого аккомпанементом саксофона и ударных. Прошлое и настоящее, история и бесконечность смыкаются, интерферируют: в тексте Бродского появляется визуализированная метафора минуты-вечности, когда стрелки на циферблате, фиксирующие четверть часа, могут быть указанием на «вечность без пятнадцать минут» [Бродский, 1998, с. 115]. Петербургская мистерия обретает очертания классической античной трагедии и — аллюзийно — библейского Апокалипсиса, эксплицированного звуками галопа коня «всадника Апокалипсиса» и ожидания судного Дня [Бродский, 1998, с. 117], Страшного Суда [Бродский, 1998, с. 118].

Джазовое кружение и сюжетно повторяющиеся круги-темы закрепляются (стабилизируются) к финалу поэмы-мистерии кольцевой композицией, в 40-й главе-сцене возвращаясь к образам Шекспира и Гамлета, возникшим еще на уровне вводной ремарки (интерес Бродского к образам и мотивам Шекспира хорошо известен, см.: [Богданова и др., 2021, с. 129—148]). Нарратор предоставляет слово Гамлету, и тот на заданный в Прологе вопрос отвечает: «НЕ БЫТЬ» [Бродский, 1998, с. 130, 131].

Между тем одновременно с мотивом «НЕ БЫТЬ» возникает и мотив гамлетова безумия: «БЕЗУМИЕ — вот главное во мне» [Бродский, 1998, с. 131]. И в результате императив «не быть» оказывается (словно бы) поставленным под сомнение. «Тень Гамлета» как бы отвергает собственный вопрос, отказывается от поиска ответа: «Не быть иль быть! — какой-то звук пустой» [Бродский, 1998, с. 131] — и персонаж отдается на чужую волю: «<...> Здесь все, как захотелось небесам» [Бродский, 1998, с. 131].

Может возникнуть мысль, что герои Бродского, апеллируя к небесам, отдаются на суд Божий. Между тем весь текст поэмы, голоса участников шествия свидетельствуют о другом: Бродский и его всезнающий Харон, как и герои-тени, несмотря на длинное шествие-полилог, не ведают, от чего зависит человеческая жизнь / смерть, чьей волей определяется. Бродский эксплуатирует категорию неопределенных местоимений, чтобы квалифицировать эту не-определенность. Об Арлекине сказано, что он «*что-то* ищет в небесах» [Бродский, 1998, с. 85]. Король признается, что «было *что-то* выше нас» [Бродский, 1998, с. 98, 99]. Вор чувствует «*чей-то* взгляд», ко-



который «следит, следит за <ним> всегда, всегда» [с. 102], и обвиняет: «*кто-то* жизнь у нас крадет» [Бродский, 1998, с. 102]. Подобно тому, как ранее в «Пилигримах» лирический герой отказывался от «веры в себя да в Бога» [Бродский, 1998, с. 21], так и в близком по времени создания «Шествии» роль Бога сдвинута на background. Заключительное слово (иронико-символично) предоставлено нарратором Чорту, который вполне (не)определенно заключает: «<...> кроме страха перед дьяволом и Богом, / существует *что-то выше человека...*» (курсив наш. — О. Б., Е. В.) [Бродский, 1998, с. 132]. Божественная инстанция признается, но не культивируется.

Некоторые исследователи бродское «что-то» определяют как творчество. И. В. Романова пишет: «Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы» [Романова, 2010]. Образ Рождества, завершающий поэму, по мысли исследовательницы, воплощает «сам акт творчества и внутреннее возрождение героя» [Романова, 2010, с. 100—101]. Подобное решение можно принять к сведению, однако, на наш взгляд, у Бродского «сам акт творчества» менее значим, чем *время*, течение времени, которое дало возможность его «полугерою» к концу повествования слиться в миропонимании (и даже отчасти в сущности) с Хароном-проводником. Герой Бродского словно метафоризирует фразеологему «Время лечит» и соглашается с Соломоновой истиной: «Все проходит, и это пройдет...» (ср. финальная фраза мистерии: «Шествие прошло» [Бродский, 1998, с. 133]). Рождественское шествие у Бродского коннотировано не столько идеей возрождения, сколько временности, текучести, проходящности, смены времен как смены сезонов. И семантическими знаками этой перемены становятся пишущая машинка, которая заместила перо повествователя, и имя города Ленинград, которое вернуло к настоящему исторические Петербург и Петроград. Смена перспективы организована обновленной детализацией пространства — исторический план приблизился к современному.

Как и Счастливица (которому предоставлено слово одним из последних), героя поэмы удивляет понимание: «Какое удивительное счастье / Узнать, что ты над прожитым не властен» [Бродский, 1998, с. 119]. Своеобразный фатализм (отстраненность от суеты) «нежданно посещает» [Бродский, 1998, с. 119] героя Бродского и порождает «ровное дыхание стиха» [Бродский, 1998, с. 119]. Рассветная пора отделяет «чувством новизны» героя от «вчерашнего дня» [Бродский, 1998, с. 119] и дарует понимание, что «когда над прожитым поплачешь всласть», то обретаешь власть над прошедшим («над временем захватывая власть» [Бродский, 1998, с. 120]). С наступлением мистического утра жизнь продолжает «шуметь», и у героя выкристаллизовывается знание о том, что счет времени идет «не по часам», но «по чувствам» [Бродский, 1998, с. 120]. Однако «это *описание*



правды чувств» герой не воспринимает высшим знанием, наоборот — «знанием невысшим» [Бродский, 1998, с. 120]. Творчество подчинено времени, время есть то нечто («что-то»), которое властвует над всеми и над всем. Иными словами, «рождественского» оптимизма, как считает И. В. Романова, у Бродского не возникает: прошедший «инициацию» герой повзрослел, чтобы понять, что завтра (даже в рождественскую пору) не зажжется вечный свет, но начнется вечно новое шествие, возникнет другая «гурьба», вместе с которой снова и снова придется шествовать герою, постигая жизнь и время. И в них — себя.

Так научись минутой дорожить,
которую дано тебе прожить,
не успевая все пересмотреть,
в которой можно даже умереть,
побольше думай, друг мой, о себе,
оказываясь в гуще и в гурьбе... [Бродский, 1998, с. 115].

Мистерия шествия героев Бродского заканчивается аспектацией бесконечности шествия, осознанием продолжения «после конца», видением и видением вереницы нескончаемых теней движущейся процессии.

4. Заключение = Conclusions

Таким образом, завершая размышления над поэмой-мистерией «Шествие», можно заключить, что одна из ранних поэм Бродского включала в себя уже многие из тех важных поэтических откровений-открытий, которые демонстрировало его позднее творчество. Героями «Шествия» становятся не типы и персонажи, но персонифицированные «представления о мире» [Бродский, 1998, с. 79] — преимущественно литературные персонажи-архетипы, наделенные «коллективным бессознательным» вариативностью жизненных представлений, неизменно связанных с шекспировским вопросом «Быть или не быть?» Именно смерть (мотив смерти) становится у Бродского средством / способом наиболее интенсивного переживания жизни и постижения бытийного смысла. Интертекстуальный контекст мировой литературы — древнегреческая трагедия (прежде всего «Энеида» Вергилия), «Диалоги» Платона, «Божественная комедия» Данте, трагедии Шекспира (в первую очередь «Гамлет»), духовная поэзия Джона Донна (в том числе через Э. Хемингуэя), лироэпос Серебряного века (А. Блок, А. Ахматова) — позволяет охватить масштаб грандиозного мистического путешествия, которое совершают герои Бродского в поисках истины — о жизни и смерти, о мире и о себе. Фоновые интертекстуальные аллюзии порождают «второй план»



поэмы-мистерии, позволяя за (внешним) любовным разочарованием лирического героя разглядеть (внутренний) абрис глубокой философской модели мироздания и метафизики его постижения, складывавшихся в 1960-е годы в поэтическом сознании Бродского.

Источники

1. *Ахматова А.* Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Ахматова. — Москва : Эллис Лак, 1998—2004. — Т. 3. Поэмы. — 765 с. — ISBN 5-88889-031-6.
2. *Блок А.* Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Блок. — Москва : Правда, 1971. — Т. 1. Стихотворения. 1897—1903. — 480 с.
3. *Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского / И. А. Бродский. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1998. — 2-е изд. — Т. 1. — 304 с. — ISBN 5-89803-024-7 (т. 1).
4. *Вертинский А.* Дорогой длиною ... Стихи, песни, рассказы, зарисовки, размышления, письма / А. Вертинский. — Москва : Правда, 1990. — 572 с. — ISBN 5-253-00063-1.
5. *Лермонтов М.* Собрание сочинений : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов. — Москва : Художественная литература, 1975. — Т. 1. Стихотворения. 1828—1841. — 648 с.
6. *Цветаева М.* Собрание сочинений : в 7 т. / М. И. Цветаева. — Москва : Терра, 1997. — Т. 2. Стихотворения. Переводы. — 592 с. — ISBN 5-300-01284-X.
7. *Шекспир В.* Собрание избранных произведений : в 5 т. / В. Шекспир. — Санкт-Петербург : Terra Fantastica, КЭМ, 1992. — Т. I. — 448 с. — ISBN 5-85982-005-4.
8. *When the saints go marching in* [Electronic resource]. — Access mode : http://stihi.ru/When_the_Saints_Go_Marching_In (accessed 18.10.2021).

Литература

1. *Ахапкин Д.* Иосиф Бродский после России : комментарии к стихам, 1972—1996 / Д. Н. Ахапкин. — Санкт-Петербург : Журнал «Звезда», 2009. — 131 с. — ISBN 978-5-7439-0144-9.
2. *Богданова О. В.* «Иногда чувствую себя Шекспиром...» (интертекстуальные пласты «Пилигримов» И. Бродского) / О. В. Богданова, Е. А. Власова // Научный диалог. — 2021. — № 8. — С. 129—148. — DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-129-148.
3. *Гордин Я.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского / Я. А. Гордин. — Москва : Время, 2010. — 256 с. — ISBN 978-5-9691-0504-1.
4. *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии / Л. В. Лосев. — Москва : Молодая гвардия, 2008. — 446 с. — ISBN 978-5-235-03089-3.
5. *Петрушанская Е.* Музыкальное «Представление» Бродского / Е. Петрушанская // Музыкальный мир Иосифа Бродского. — Санкт-Петербург : Журнал «Звезда», 2004. — С. 141—161. — ISBN 5-94214-055-3: 1000.
6. *Плеханова И. И.* Преображение трагического: метафизическая мистерия Иосифа Бродского : диссертация ... доктора филологических наук : 10.01.01 / И. И. Плеханова. — Иркутск, 2002. — 429 с.
7. *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников : в 2 книгах / В. Полухина. — Изд. 2-е. — Санкт-Петербург : Журнал «Звезда», 2006. — Книга 1. — 130 с. — ISBN 5-7439-0109-0.
8. *Романова И. В.* «Я попытаюсь вас увлечь игрой...» : взаимодействие коммуникативных моделей в поэме-мистерии И. Бродского «Шествие» / И. В. Романова // Вестник ВГУ. — Серия Филология. Журналистика. — 2010. — № 2. — С. 99—106.



9. Фетисова Е. Э. Неоакмеизм И. Бродского : композиция мистерии «шествие» / Е. Э. Фетисова // *Философская мысль*. — 2017. — № 2. — С. 109—117. — DOI: 10.7256/2409-8728.2017.2.21763.

10. Kline G. A Bibliography of the Published Works of Iosif Aleksandrovich Brodsky / G. Kline // *Ten Bibliographies of Twentieth Century Russian Literature*. — Ann Arbor : Ardis, 1977. — Pp. 159—175.

11. Pilshikov I. Brodsky and Baratynsky / I. Pilshikov // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an international Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Russian Culture, Structure and Tradition*. 2—6 July 1992, Keele University, United Kingdom. — Rodopi, 1993. — 341 p.

12. Polukhina V. Bibliography of Joseph Brodsky's interviews / V. Polukhina // *Joseph Brodsky. Special Issue / ed. by V. Polukhina // Russian Literature. North-Holland*. — 1995. — Vol. XXXVII—II/III. — Pp. 417—425.

13. Polukhina V. *Joseph Brodsky : A Poet for Our Time / V. Polukhina*. — Cambridge : Cambridge University Press, 1989. — 324 p.

14. Smith G. S. *Joseph Brodsky : Summing Up / G. S. Smith // Literary Imagination*. — 2005. — Vol. 7. — № 3. — Pp. 399—410.

15. Stevanovic B. Brodskii, Iosif Aleksandrovich / B. Stevanovic, V. Wertsman // *Free Voices in Russian Literature, 1950s—1980s. A Bio-Bibliographical Guide*. — New York : Russica, 1987. — Pp. 70—73.

Material resources

Akhmatova, A. (1998—2004). *Collected works: in 6 volumes, 3. Poems*. Moscow: Ellis Luck. 765 p. ISBN 5-88889-031-6. (In Russ.).

Blok, A. (1971). *Collected works: in 6 volumes, 1. Poems. 1897—1903*. Moscow: Pravda. 480 p. (In Russ.).

Brodsky, I. (1998). *The Works of Joseph Brodsky, 2*. St. Petersburg: Pushkin Foundation. 304 p. ISBN 5-89803-024-7 (vol. 1). (In Russ.).

Lermontov, M. (1975). *Collected works: in 4 volumes, 1. Poems. 1828—1841*. Moscow: Fiction. 648 p. (In Russ.).

Shakespeare, V. (1992). *Collection of selected works: in 5 volumes, 1*. St. Petersburg: Terra Fantastica, CAM. 448 p. ISBN 5-85982-005-4. (In Russ.).

Tsvetaeva, M. (1997). *Collected works: in 7 volumes, 2. Poems. Transfers*. Moscow: Terra. 592 p. ISBN 5-300-01284-X. (In Russ.).

Vertinsky, A. (1990). *Dear long ... Poems, songs, stories, sketches, reflections, letters*. Moscow: Pravda. 572 p. ISBN 5-253-00063-1. (In Russ.).

When the saints go marching in. Available at: http://stih1.ru/When_the_Saints_Go_Marching_In (accessed 18.10.2021).

References

Akhapkin, D. (2009). *Joseph Brodsky after Russia: comments on poems, 1972—1996*. St. Petersburg: “The Star”. 131 p. ISBN 978-5-7439-0144-9. (In Russ.).

Bogdanova, O. V., Vlasova, E. A. (2021). “Sometimes I feel Like Shakespeare...” (Intertextual Layers of the Pilgrim's Brodsky). *Nauchnyj dialog*, 8: 129—148. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-129-148. (In Russ.).

Fetisova, E. E. (2017). I. Brodsky's Neo-Acmeism: composition of the mystery “procession”. *Philosophical Thought*, 2: 109—117. DOI: 10.7256/2409-8728.2017.2.21763. (In Russ.).



- Gordin, J. (2010). *Knight and death, or Life plan. About the fate of Joseph Brodsky*. Moscow: Vremya. 256 p. ISBN 978-5-9691-0504-1. (In Russ.).
- Kline, G. (1977). A Bibliography of the Published Works of Iosif Aleksandrovich Brodsky. In: *Ten Bibliographies of Twentieth Century Russian Literature*. Ann Arbor: Ardis. 159—175.
- Losev, L. (2008). *Joseph Brodsky. The experience of literary biography*. Moscow: Molodaya gvardiya. 446 p. ISBN 978-5-235-03089-3. (In Russ.).
- Petrushanskaya, E. (2004). Brodsky's Musical "Performer". In: *The musical world of Joseph Brodsky*. St. Petersburg: Zvezda Magazine. 141—161. ISBN 5-94214-055-3: 1000. (In Russ.).
- Pilshikov, I. (1993). Brodsky and Baratynsky. In: *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an international Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yu. M. Lotman. Russian Culture, Structure and Tradition. 2—6 July 1992, Keele University, United Kingdom*. Rodopi. 341 p.
- Plekhanova, I. I. (2002). *The Transformation of the Tragic: the Metaphysical Mystery of Joseph Brodsky*. Doct. Diss. Irkutsk. 429 p. (In Russ.).
- Polukhina, V. (1989). *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time*. Cambridge: Cambridge University Press. 324 p.
- Polukhina, V. (1995). Bibliography of Joseph Brodsky's interviews. *Joseph Brodsky. Special Issue. Russian Literature. North-Holland, XXXVII—II/III*: 417—425.
- Polukhina, V. (2006). *Joseph Brodsky through the eyes of contemporaries: in 2 books, 1. 2nd Ed.* St. Petersburg: Zvezda Magazine. 130 p. ISBN 5-7439-0109-0. (In Russ.).
- Romanova, I. V. (2010). "I will try to captivate you with the game ...": interaction of communicative models in the mystery poem by I. Brodsky "Procession". *Bulletin of the VSU. Philology series. Journalism*, 2: 99—106. (In Russ.).
- Smith, G. S. (2005). Joseph Brodsky: Summing Up. *Literary Imagination*, 7 (3): 399—410.
- Stevanovic, B., Wertsman, V. (1987). Brodskii, Iosif Aleksandrovich. In: *Free Voices in Russian Literature, 1950s—1980s. A Bio-Bibliographical Guide*. New York: Russica. 70—73.

Статья поступила в редакцию 04.12.2021,
одобрена после рецензирования 10.03.2022,
подготовлена к публикации 14.03.2022.