

Australian Slavonic and East European Studies

(Formerly *Melbourne Slavonic Studies*)

Journal of the
Australia and New Zealand Slavists' Association
and of the
Australian Association of Communist and Post-Communist Studies

**RECONFIGURING THE CANON: THE CHANGING CONTEXTS OF
TWENTIETH-CENTURY RUSSIAN POETRY**

Special Issue on Russian Poetry
edited by
Alexandra Smith and David Wells

Volume 31, Nos. 1-2
2017

Д. Н. АХАПКИН

**Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность,
КАНОН¹**

Среди обширного корпуса текстов, составляющих своеобразный поэтический травелог Бродского, до сих пор остается без должного внимания исследователей небольшой цикл, написанный в середине семидесятых годов и озаглавленный «В Англии».

Это может показаться странным, учитывая то, какое количество исследований посвящено «итальянским», «литовским», «мексиканским», «турецким» и «голландским» текстам поэта. С другой стороны, это неудивительно, поскольку то прикосновение к «духу места», географическим и культурным реалиям другой страны, которое и составляет главную суть любого травелога, в этом цикле почти отсутствует.

Существующие работы, посвященные циклу, немногочисленны. Прежде всего нужно отметить статью Валентины Полухиной «Английский Бродский».² Кроме того, к циклу «В Англии» обращается Джеральд Смит, по мнению которого выбор мест, названных в заглавиях стихотворений и отличающихся от мест обычного туристического паломничества, показывает, что Бродскому удалось проникнуть в цитадель английской жизни, а не просто

¹ Работа выполнена при поддержке гранта СПбГУ 0.38.518.2013 «Когнитивные механизмы преодоления информационной многозначности».

² Полухина В., «Английский Бродский», в кн.: *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба*, СПб.: Издательство журнала «Звезда», 1998, с. 49–59 (расширенная версия статьи перепечатана в: Полухина В., «Бродский в Англии и английский Бродский», в кн.: *Больше самого себя: о Бродском*, Томск: ИД СК-С, 2009, с. 314–334. Хочу также поблагодарить В. П. Полухину за ряд сведений о поездках Бродского в Англию, данных в частной беседе.

Д. Н. АХАПКИН

удовольствоваться взглядом туриста, скользящим по достопримечательностям.³ Смит замечает также, что характерной особенностью стихотворений цикла является почти полное отсутствие обозначений цвета в цикле и его «безлюдность». Подробнее он останавливается на стихотворении «Йорк», к которому (главным образом из-за посвящения У.-Х. Одну) обращались и другие исследователи, рассматривая его как элегию памяти Одена отдельно от других текстов цикла.⁴

Бродский пишет семь стихотворений, вошедших в цикл «В Англии», по-видимому, в 1974-1976 годах. Первый из отразившихся в тексте визитов в Англию состоялся в июне 1974 (см. беседу Валентины Полухиной с Аланом Майерсом⁵). Сам Бродский говорил: «наверное, 1976 год».⁶ В посмертном сборнике английских стихов Бродского перевод этого цикла, сделанный Аланом

³ Smith, Gerald Stanton, 'England in Russian Émigré Poetry: Iosif Brodskii's "V Anglii"', in: McMillin, Arnold (ed.), *Under Eastern Eyes: The West as Reflected in Recent Russian Émigré Writing*, New York: Palgrave Macmillan, 1992, pp. 17–24. Хотя сами путешествия Бродского по Англии вполне укладывались в традиционные туристические маршруты. Ср. свидетельство Дианы Абаевой-Майерс, которой, вместе с ее мужем, историком и (впоследствии) переводчиком, посвящен цикл: «А вообще мы тогда много ездили по Англии, и однажды, по дороге в Йоркшир побывали в доме Стерна, сидели под яблоней Ньютона, а в Йорке видели дом, в котором родился Оден» (Абаева-Майерс, Диана. «Мы гуляли с ним по небесам...» (Беседа с Исайей Берлином)), в кн.: *Иосиф Бродский: труды и дни*, М.: Независимая газета, 1998, с. 98)

⁴ Rigsbee, David, *Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the Postmodernist Elegy*, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1999; Соколов, Кирилл, ««Бродский=Оден»: коммуникативный аспект стихотворения», в кн.: Полухиной, В.П., Фоменко, И.В. и Степанова, А.Г. (ред.), *Поэтика Иосифа Бродского*, Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003), с. 378–385; Connolly, Sally, 'Grief and Meter : Elegies for Poets after Auden', Charlottesville: University of Virginia, 2016.

⁵ Полухина, Валентина, *Иосиф Бродский глазами современников. Книга вторая (1996-2005)*, СПб.: Звезда, 2005, с. 459.

⁶ Бродский, Иосиф, *Пересеченная местность: путешествия с комментариями*, М.: Независимая газета, 1995, с. 160.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Майерсом, датирован тем же 1976.⁷ По-русски цикл впервые вышел в «Ардисе» отдельной книжкой в 1977 году⁸ – это издание тиражом 60 экземпляров было подготовлено к дню рождения поэта Львом и Ниной Лосевыми.⁹

Названия мест обозначены в заглавиях стихотворений (хотя здесь тоже не все так просто, о чем ниже), в самих же текстах они появляются редко. Если задаться вопросом, что же из непосредственно связанного с Англией попало в сам цикл, то список будет не очень обширным — скалы Сассекса, скачки в Эпсоме, Джон Голсуорси и его любимый пасьянс «Паук»,¹⁰ пустоши Йорка, родины У.-Х. Одена, упоминание о бабочках Северной Англии, характерная форма соборов, море (и перифраз гимна «Правь, Британия, морями») и, наконец, железные дороги – сквозной мотив, проходящий через несколько стихотворений. Для характеристики всего остального хорошо подойдет строчка из самого же цикла: *в воде / отражается вид моста неизвестно где*.

Во многом описание напоминает описания других стран, как содержательно, так и риторически, включая привычный в поэтике Бродского хиазм:

⁷ Brodsky, Joseph, *Collected Poems in English*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000, p. 139.

⁸ Бродский, Иосиф, *В Англии*, Анн Арбор: Ардис, 1977.

⁹ Полухина, Валентина. *Иосиф Бродский: жизнь, труды, эпоха*, СПб.: Звезда, 2008, с. 245.

¹⁰ Впрочем, с пасьянсом произошла ошибка, как отмечает Диана Абаева-Майерс в интервью Льву Лосеву: «Я раскладывала пасьянс “Паук”. По книжке выучила из упрямства. Рассказала Иосифу, что он никогда не получался у президента Линкольна и Голсуорси (так я запомнила). А когда книга <A Part of Speech> по-русски выходила, дотошный редактор спросил у Иосифа: “Откуда ты взял, что Голсуорси любил пасьянс «Паук»?” Иосиф мне позвонил: “Проверь”. Оказалось, что это были Теодор Рузвельт и Сомерсет Моэм. Он решил оставить как было, все-таки» (цитируется в комментарии Л. Лосева в издании: Бродский, И.А. *Стихотворения и поэмы в 2 томах*, СПб.: Издательство Пушкинского дома, 2011, т. 2, с. 357).

Д. Н. АХАПКИН

мир сливается в длинную улицу, на которой живут другие.
В этом смысле он — Англия. Англия в этом смысле
до сих пор Империя и в состоянии — если
верить музыке, булькающей водой, —
править морями. Впрочем — любой средой
(1976, 3: 164–165).¹¹

Ср. с описанием другой страны:

Голландия есть плоская страна,
переходящая в конечном счете в море,
которое и есть, в конечном счете,
Голландия
(1993, 4: 136).

Ничего специфически английского, отличающегося от точки зрения Бродского на мировую культуру и цивилизацию, высказанной довольно развернуто в целом ряде эссе, здесь, на первый взгляд, нет.

Так что же, признать, что цикл только формально связан с Англией, в отличие, скажем, от итальянских текстов поэта, где местные скульптура, живопись, и история переплетены в затейливый узор?¹²

¹¹ Здесь и далее цикл Бродского цитируется по публикации в семитомном собрании сочинений: *Сочинения Иосифа Бродского в 7 томах*, СПб.: Пушкинский фонд, 1998–2001. Другие стихотворения Бродского цитируются по тому же изданию с указанием в скобках года написания, номера тома и страницы.

¹² Вообще интересно, что Бродский, бывавший в Англии не реже, чем в Италии оставил мало «английских» текстов. За пределами рассматриваемого цикла можно говорить о стихотворениях «Темза в Челси» и «В северной части мира я отыскал приют...» — последнее написано по впечатлениям от месяца, проведенного летом 1981 года в шотландском графстве Файф на побережье Северного моря недалеко от городка Анструтера, где Бродский жил на ферме у друзей (Полухина, *Иосиф Бродский: жизнь, труды, эпоха*, с. 275).

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Не думаю, что связь здесь носит чисто формальный характер – если итальянские (и прежде всего венецианские) стихотворные травелоги Бродского отражают обилие впечатлений от места, то стихи, посвященные Англии, просто менее экстенсивны, заключая в себе большое количество аллюзий, подтекстов и размышлений.¹³ О причинах этого поэт говорит в интервью Свену Биркертсу:

В принципе, когда попадаешь в незнакомое место – и чем меньше о нем заранее знаешь, тем лучше, – почему-то обостряется ощущение собственной индивидуальности. Я это понял в Англии – в Брайтоне [смеется], в Йорке. Как-то четче видишь самого себя на новом фоне. Выпадаешь из своего привычного контекста, опять оказываешься как бы в ссылке. Полезно бывает избавиться от лишних иллюзий. Не относительно человечества в целом – от иллюзий на собственный счет. Как зерно под веялкой: шелуха улегучивается.¹⁴

Представляется, что связь Бродского с Англией сложнее, тоньше и более трудно уловима и она определяется не только ощущением «незнакомаго места», но и ощущением английской поэзии как идеала остранения – почти недостижимого, но к которому нельзя не стремиться. В интервью Анни Эпельбуэн поэт замечает:

Говоря об англичанах, о поэзии по-английски, я думаю, что это (не из патриотизма говорю, а потому, что мне приходится с этим довольно часто сталкиваться) более высокоразвитая форма языковой деятельности. Главное качество английской речи или

¹³ При этом в Англии Бродский бывал не реже, чем в Италии.

¹⁴ Бродский, И, *Книга интервью*, М.: Захаров, 2008, с. 97.

Д. Н. АХАПКИН

английской литературы — не statement, то есть не утверждение, а understatement — отстранение, даже отчуждение в некотором роде. Это взгляд на явление со стороны.¹⁵

Эта мысль о сдержанности, даже, в каком-то смысле недосказанности, очень важна для понимания английского цикла стихотворений. Взгляд со стороны — одна из его центральных тем. И это взгляд не антропоморфный. Он задается в финале стихотворения «Брайтон-рок» как взгляд воды, в «Северном Кенсингтоне» появляется мышь (важный обитатель стихов Бродского), которая смотрит на изменившийся мир со стороны и не узнает его, в «Йорке» — боярышник как зритель безмолвного театра жизни, а в заключительных строках цикла возникает и исчезает птица, своим движением за пределы зрения и превращением в чистый звук напоминающая знаменитого ястреба из более позднего текста.

Бродский не случайно так внимателен к природе в этих стихотворениях. Для него Англия — это возможность остановиться, оглянуться вокруг, ощутить себя частью целого. Частью природы и, что еще более важно, частью языка.

Поэт говорил, комментируя цикл в беседе с Петром Вайлем (приведу развернутую цитату, так как она важна для дальнейшего рассуждения):

Так складывались обстоятельства, что года два я писать стихи не мог. Ну, и отсюда всякие, понятные в нашей профессии фанаберии: что ты сходишь с ума и так далее. Ничего особенного не происходило, никаких экзистенциальных катастроф, но ощущение субъективное возникало — что я, ну, по-английски, broken. И летом я был в Брайтоне — как всегда, сбегая из Штатов,

¹⁵ Там же, с. 150.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

потому что чрезвычайно жарко. Там принялся писать эти стихи и понял, что прихожу в себя. Это как бы восстановление равновесия. Достаточно важный момент.

Название отдельных частей – это все места, где я жил, за исключением Йорка, где просто был. В Ист Финчли, на севере Лондона, в то время жили Диана и Алан Майерс, которым все это посвящено. Аббатство в «Трех рыцарях» – собирательный образ, но впечатления – от Pembroke Rotunda в лондонском Сити. «Йорк» посвящен Одену, потому что он там родился.

Говорить об особом отношении к Англии как к родине английского языка – все равно что спрашивать, есть ли у меня особое отношение к России как к родине русского языка. Конечно, я Англию не так хорошо знаю, только какие-то ее части. Но эта страна для меня чрезвычайно-чрезвычайно дорога. Прежде всего, из-за языка. Из-за истории. И – из-за одной определенной вещи: духа индивидуальной ответственности, который отразился и в языке, и в истории. Дух, совершенно противоположный отечественному мироощущению.¹⁶

Восстановление равновесия, обретение покоя – один из отчетливо звучащих в цикле мотивов. Бродский описывает Англию как *плавающий в покое / мир*. Диана Абаева-Майерс, комментируя этот образ пишет:

В этих стихах есть слова о нашем тогдашнем доме, о нашей близости: Плавающий в покое / мир, где не спрашивают «что такое? / что ты сказал? повтори...». Я была невероятно растрогана,

¹⁶ Бродский, Иосиф, *Пересеченная местность: путешествия с комментариями*, М.: Независимая газета, 1995, с. 160-161.

Д. Н. АХАПКИН

польщена и горда. Потому что он часто повторял, как замечательно, что я не переспрашиваю, а ему ничего не приходится повторять и объяснять. За границей это особенно ценишь.¹⁷

Брайтон описан в первом стихотворении, и это один из ключей ко всему циклу. Когда Бродский в процитированной беседе с Вайлем говорит, что названия отдельных частей – это места, где он жил или побывал, в этом скрывается недомолвка. Брайтон-рок – это не название места. Любопытный читатель тщетно будет искать его на карте Англии. Прежде всего в связи с этим стоит вспомнить роман Грэма Грина «Брайтон-рок» (1938) и одноименный фильм по роману (1947, реж. братья Дж. и Р. Буллинг). Но само название романа в свою очередь отсылает к одному из традиционных сувениров – конфете (rock) с надписью «Брайтон» внутри (Brighton rock). В одной из ключевых сцен романа происходит следующий диалог:

— People change — she said.

— O, no, they don't. Look at me. I've never changed. It's like those sticks of rock: bite it all the way down, you'll still read Brighton. That's human nature.¹⁸

Конфета, о которой идет речь у Грина, представляет собой своеобразный «карандаш», в сечении которого, сломав его в любом месте можно прочесть надпись «Брайтон».

¹⁷ Абаева-Майерс, ««Мы гуляли с ним по небесам...»», с. 98.

¹⁸ Greene, Graham, *Brighton Rock*, New York: Viking Press, 1938, p. 291.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Таким образом, название стихотворения Бродского вводит мотив «спрятанного» текста. И действительно, в цикле содержится множество отсылок к другим произведениям, о чем будет сказано ниже. Пока же вернемся к первому стихотворению цикла.

«Брайтон-рок» задает мотивы пустоты, тишины, неподвижности, поддержанные на самых разных уровнях текста. Интересно посмотреть на выдвижение этих мотивов на лексическом (и даже морфологическом) уровнях: *ненужную черную вещь; лишней воды с лишней тьмой; порванная ячейка опустевшего невода; оцепеневшей лодкой; безлюдной, бесчеловечной глади* и т.п.

Морфологическое выдвижение более очевидно бросается в глаза в переводе,¹⁹ где конвергенция формантов *-less* и *un-* (*-in*) задает ощущение пустоты и отсутствия: *black useless thing; needless water and needless dark; a careless linnet cries; motionless boat; unpeopled, inhuman surface; gazing unwinking at it.*

Такое преобладание перечисленных мотивов не случайно. Первые два года вынужденной эмиграции были связаны со страхом поэта потерять собственный голос, находясь в отрыве от стихии русского языка. В интервью Арине Гинзбург Бродский вспоминает о письме от Чеслава Милоша, полученном в июле 1972 года и цитирует его: «Я понимаю, Бродский, что Вы сильно нервничаете, что Вас сейчас чрезвычайно волнует, будете ли Вы в состоянии продолжать заниматься своим творчеством вне стен отечества. Если Вы окажетесь не в состоянии, не ужасайтесь, потому что это произошло с очень

¹⁹ Алан Майерс — автор этого перевода и один из адресатов цикла — прекрасно представлял настроение Бродского во время визита в Англию, послужившего толчком к началу работы над циклом. И это, конечно, отразилось в выборе языковых средств. Перевод опубликован в: Brodsky, *Collected Poems*, pp. 133–139.

Д. Н. АХАПКИН

многими. <...> И если это с Вами случится, что же, вот это и будет Ваша красная цена».²⁰

Ирена Грудзинская-Гросс отмечает:

Письмо Милоша было настолько важным потому, что в нем затронута проблема, которая в ту пору больше всего тревожила русского поэта: сможет ли он дальше писать? Спустя годы на одной из последних встреч с читателями Бродский вспоминал, что в начале пребывания в эмиграции им овладела паника: в первые же дни в Вене он тщетно пытался подобрать рифму к какому-то слову. Для него это было настоящее потрясение: ведь ему всегда удавалось найти нужную рифму к любому русскому слову. Казалось, случилось непоправимое — он начал забывать русский. Но на следующий день рифма была найдена».²¹

Надо отметить, что в пересказе Бродского письмо звучит намного резче, чем в оригинале, где Милош говорит не только о сложности занятия творчеством в ситуации изгнания, но и о преодолении этой сложности.²²

Этот страх молчания, как и стратегия его преодоления, очень хорошо просматривается в цикле «В Англии», начиная с финала первого стихотворения, где возникает своего рода удвоенная тишина – встреча *молчанья* и *попугая*:

²⁰ Бродский, *Книга интервью*, с. 389–380.

²¹ Грудзинская-Гросс, Ирена, *Милош и Бродский: магнитное поле*, М.: НЛЮ, 2013, с. 14–15.

²² Grudzińska-Gross, Irena, *Miłosz i Brodski: pole magnetyczne*, Kraków: Znak, 2007, pp. 18–20. См. также мою трактовку переписки Бродского и Милоша: Ахапкин, Денис, «В кругу другого языка: об одном эпизоде из переписки Иосифа Бродского и Чеслава Милоша», В кн.: *Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош, Иосиф Бродский, Томас Венцлова*, СПб.: Польский институт в Санкт-Петербурге, 2016, с. 127–144.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

В середине длинной или в конце короткой
жизни спускаешься к волнам не выкупаться, но ради
темно-серой, безлюдной, бесчеловечной глади,
схожей цветом с глазами, глядящими, не мигая,
на нее, как две капли воды. Как молчанье на попугая
(1976, 3: 160).

Идиома *похожи как две капли воды* разрывается, чтобы создать зависящее от синтаксического членения фразы двойное прочтение: *Гладь как две капли воды похожа на глядящие, не мигая, глаза* или *гладь похожа на глаза, которые подобны двум каплям воды*. Бродский обращается здесь к своей излюбленной теме воды, соединяя ее с темой слова, точнее – отсутствия слова, молчания. В переглядывании молчания и попугая нет шанса на возникновение отклика, эха, которое, по Бродскому и есть поэзия – характеризуя в своем эссе об Ахматовой главные черты ее поэтики он пишет: «Эхо, иными словами, подчиняющееся разноголосице предметов в итоге приводит их к единому знаменателю; оно перестает быть формой и оборачивается нормой речи» («Муза плача», 1982, 5: 30).

Тему молчания так или иначе обыгрывают концовки всех стихотворений, вплоть до ее снятия в финале цикла.

В последней строке «Северного Кенсингтона» (второе стихотворение цикла) все звуки, о которых идет речь в предыдущих строках (*шорох, шелест, звук шуршащих галькой шагов*) разрешаются репликой появляющейся мыши: *не узнаю* (ср. в приведенной выше цитате: «случилось непоправимое — он начал забывать русский»). Выход мыши подготовлен уже звуковой инструментровкой перечисленных образов с настойчивой аллитерацией на *ш* в описании будней Северного Кенсингтона (ничем, как замечает Дж. Смит, не примечательного, в

Д. Н. АХАПКИН

отличие от гораздо более известного Южного Кенсингтона), *жизни мышью беготни*. Об образе мыши в поэзии Бродского подробно пишет Наталья Стрижевская, указывая, что, как и в античной мифологии, мышь у Бродского связана с идеей уходящего времени, и родственна музам, хотя и отличается них: «мыши в отличие от муз не хранят память, а лишают ее, ибо вкусивший пищу, которой касалась мышь, согласно мифу, забывает прошлое».²³ Лишаясь памяти и забывая прошлое, поэт лишается самой способности писать стихи.

Показателен в этом смысле финал «Сохо»:

И подковы сивки или каурки
В настоящем прошедшем, даже достигнув цели,
Не оставляют следов на снегу. Как лошади карусели
(1976, 3: 161).

Этот образ может быть непонятен вне контекста всей поэзии Бродского, но для читателя, знающего константы поэтического мира автора цикла, он достаточно прозрачен. *Следы на снегу* у Бродского почти всегда выступают в качестве метафоры текста, прежде всего текста поэтического (ср. экспликацию этого образа в «Стихах о зимней кампании 1980 года»: *Если что-то чернеет, то только буквы. / Как следы уцелевшего чудом зайца* (1980, 3: 195)).

«Ист Финчли» завершается возможностью произнести лишь одно слово: *потому что ты / произнес только одно: «цветы»*.

В «Трех рыцарях» мы видим образ навсегда опустившегося занавеса, единственным звуком при этом являются *аплодисменты боярышника*.

И только в «Йорке», посвященном У.-Х. Одну, находится механизм разрешения этой тишины.

²³ Стрижевская, Наталья, *Письмена перспективы: о поэзии Иосифа Бродского*, М.: Грааль, 1997, с. 285.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Начало этого стихотворения совмещает в себе отсылки к двум важнейшим для Бродского поэтам. Кроме очевидного посвящения Одну и выбора в качестве места действия города, где он родился, первые строчки задают другую узнаваемую тему:

Бабочки Северной Англии пляшут над лебедою
под кирпичной стеной мертвой фабрики
(1976, 3: 164).

Стихотворение, начинается с максимально будничного и сниженного образа капустниц (они будут названы в середине текста) – самых обычных бабочек не только для родины Одена, но прежде всего для родного города Бродского. Лебеда, растущая у кирпичной ограды, немедленно вызывает в памяти хрестоматийные строки Ахматовой:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда.²⁴

Вместе с включенной в текст «Йорка» прямой речью Одена и отсылками к его стихам²⁵ это подчеркивает поэтический механизм преемственности,

²⁴ Ахматова, Анна, *После всего*. М.: МПИ, 1989, с. 145.

²⁵ Оденовские подтексты этого стихотворения привлекали внимание многих исследователей. Так, Валентина Полухина обращает внимание на то, что стихотворный перенос, оставляющий на конце строки предлоги или союзы, структурно соотносится с тем, что делает Оден в «Похвале известняку» (Polukhina, Valentina, *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 93). Кирилл Соколов отмечает, что «Йорк», так же как и «Стихи на смерть Т. С. Элиота», «повторяет трехчастную структуру оденовского “In memory of W. B. Yeats” » (Соколов, «Бродский=Оден», с. 379).

Д. Н. АХАПКИН

благодаря которому последующий поэт «ловит» слово предыдущего и объективирует персональный поэтический канон в собственном тексте:

Вычитая из меньшего большее, из человека – Время,
получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом
фоне отчетливей, чем удается телом
это сделать при жизни, даже сказав «лови!».

Что источник любви превращает в объект любви.
(1976, 3: 165).

Это позволяет всему циклу выйти на тему обретения голоса в концовке последнего стихотворения. Тупик, в котором оказывается поэт (*человек приносит с собою тупик в любую / точку света*) преодолевается через обращение к поэтической традиции, прежде всего оденовской.²⁶ По мнению Кирилла Соколова в стихотворении «Йорк» «происходит снятие онтологической границы между автором элегии [Бродским] и ушедшим поэтом [Оден]».²⁷ За счет этого происходит нарушение молчания, причем, как отмечает тот же исследователь, в последней рифмопаре стихотворения снимается и граница между русским и английским языками.²⁸

²⁶ Интересно, что сама фраза про тупик, с точки зрения Дэвида Ригсби, оказывается аллюзией на «Итаку» Кавафиса, особенно на строчку *Keep Ithaka always in your mind* (*Всегда в уме держи свою Итаку*) (Rigsbee, *Styles of Ruin*, p. 118).

²⁷ Соколов, ««Бродский=Оден»», с. 382.

²⁸ Соколов остроумно замечает, что в этой рифме мы видим «побуквенно произнесенное английское “love”, перекодированное в единицах русской графической системы (“love” → “el-ou-vi_i” → “лови”)» (там же, с. 381).

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Итак, очевидно, что образное движение внутри цикла последовательно демонстрирует тему поисков поэтического голоса, попытки «найти нужную рифму» и страха, что рифма не найдется — от молчащего попугая и «чучела перепелки» («Ист-Финчли») до птицы, поющей в бескрайнем небе, исчезающей из виду по мере нарастания звучания: *И чем громче поет она, / тем все меньше видна* (последнее, не имеющее названия, стихотворение цикла).²⁹

Остановимся чуть подробнее на том, что же помогает поэту преодолеть молчание (о котором он сказал еще в «Горбунове и Горчакове»: *Молчанье — это будущее слов, уже пожравших гласными всю вещьность*).

Как и зимой 1963–1964 года, в трагических обстоятельствах, когда было непонятно, как преодолеть и пережить ситуацию, связанную с личной драмой и с травлей поэта властями, на помощь приходит опора на традицию, своего рода персональный канон Бродского, оттолкнувшись от которого можно обрести свой голос. В то время это было очень хорошо видно в «Прощальной оде», где Бродский опирается на стихи Ахматовой, Цветаевой, Рильке (в переводе Пастернака) и русскую одическую традицию.³⁰ Для семидесятых годов принцип, как и ряд фигур поэтов, остается тем же, но Бродский использует другие тексты.

Помимо литературных аллюзий, цикл богат визуальными образами — в частности, в него включены отсылки к двум произведениям изобразительного

²⁹ Эта идея исчезновения птицы и превращения ее в звук, которая безусловно связана с мыслями о поэте и посмертной судьбе его стихотворений, находит свое последовательное развитие в стихотворении «Осенний крик ястреба».

³⁰ См. подробный анализ в моей статье об этом стихотворении: Ахапкин, Денис, «“Прощальная ода”: у истоков жанра больших стихотворений», *Звезда*, 5/2000, 104-110.

Д. Н. АХАПКИН

искусства: полотнам Теодора Жерико и Умберто Боччони.³¹ Однако, наиболее интересно, как поэт инкорпорирует в свой текст образы и детали других текстов, создавая развернутую многозначную картину.

Рассмотрим чуть подробнее третье стихотворение цикла, которое наиболее показательны для иллюстрации той опоры на канонические тексты, о которой идет речь выше – «Сохо». На первый взгляд оно содержит фрагментарную зарисовку из лондонской жизни, возможно, сцену в одном из клубов Сохо. Размолвка между мужчиной и женщиной, происходящая из-за того, что он не слышит ее, поглощенный мыслями о скачках, переключение точек зрения, перемещение в конце стихотворения в явно не английский зимний город – все это создает у читателя первое впечатление фрагментарного и не очень понятного монтажа.

Однако, внутри стихотворения, как и внутри *брайтонского леденца*, есть некий скрытый текст, проходящий через всю его структуру. Если мы начнем складывать разрозненные детали в единую картину, то придем к этому тексту, на который многое в «Сохо» и цикле в целом указывает.

Ключевые образы первых строк – зеркало в тяжелой раме, красавица, обои, которые рассматривает герой – вызывают в памяти первую из «Северных элегий» Анны Ахматовой:

³¹ Детальный искусствоведческий анализ экфрастических отсылок Бродского дан в работе: Левинг, Юрий, «На подступах к визуальной эстетике Иосифа Бродского: пять заметок об авангарде», *Новое литературное обозрение*, 133/2015, 259–276.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Ореховые рамы у зеркал,
Каренинской красою изумленных,
И в коридорах узких те обои,
Которыми мы любовались в детстве
Под желтой керосиновой лампой.³²

Отметим, что и *желтая лампочка* в конце стихотворения Бродского соотносится с *желтой лампой* Ахматовой. Если отдельные случаи подобного совпадения всегда могут быть объяснены без обращения к понятию подтекста (почти у всех зеркал есть рамы, во многих комнатах есть обои, многие лампочки дают желтый свет, красавицы все еще были распространенным явлением в описываемое время), совмещение их в небольшом фрагменте текста может быть рассмотрено как прием выдвижения, указывающий за счет конвергенции деталей на важный для понимания стихотворения подтекст.

Если мы сделаем следующий шаг, то увидим, что прилагательное *каренинской* из элегии Ахматовой указывает на произведение, ряд мотивов которого отражен и в стихотворении Бродского.

Скачки, органично входящие в картину английской жизни, часто упоминающиеся железные дороги, дважды повторенная отсылка к собственному стихотворению поэта «Памяти Т. Б.»,³³ центральной темой которого является возможное самоубийство героини, могут быть соотнесены с сюжетом «Анны Карениной». Подобное прочтение может объяснить и ряд

³² Ахматова, *После всего*, с. 214.

³³ *Мертвая зыбь баюкает беспокойную щепку, / и отражение полощется рядом с оцепеневшей лодкой («Брайтон-рок»); Стоит закрыть глаза, как вижу пустую шлюпку, / замерзшую на воде посредине бухты («Йорк»)* — ср. в «Памяти Т. Б.»: *ибо челнок твой вовсе / не затонул, но остался возле; Как ты качалась на волнах рядом / с лодкой.*

Д. Н. АХАПКИН

деталей, например, оборванную реплику героини «Сохо»: *не ответил / на второе письмо, и тогда я решила...*

Вспомним, что в романе Толстого Анна отправляется на станцию, отправив Вронскому два письма, на которые он не отвечает и телеграмму. Воспользуюсь кратким и емким пересказом Набокова, чтобы не цитировать обширно сам роман:

В субботу от Облонского, который находится в Петербурге, приходит телеграмма, сообщающая, что Каренин вряд ли даст Анне развод. Анна вновь ссорится с Вронским, и Вронский целый день отсутствует, улаживая свои дела. <...> Первое письмо, где Анна умоляет его не оставлять ее одну, послано ею с кучером Михайлой в конюшни, но Вронский уже уехал, посыльный и письмо возвращаются обратно.

Вронский приехал на станцию, чтобы отправиться на поезде к матери. Анна посылает все того же Михаилу с той же запиской к старой графине Вронской и одновременно посылает телеграмму ему вдогонку с просьбой вернуться к ней. Короткая телеграмма приходит прежде трагической записки.³⁴

Образы поездов и железной дороги проходят через весь цикл: *по / железнодорожным путям к брошенному депо; прелести пустыря – ржавого рельса, выдернутого штыря <...> поражения времени перед лицом железа; точно в окне экспресса, / уходящего в вечность, где не нужны колеса; вывернутые наизнанку / мелкие вещи <...> с колесом георгина, буксующим меж*

³⁴ Набоков, Владимир, *Лекции по русской литературе*. СПб.: Азбука-Классика, 2010. С. 274–275.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

распорок, / как расхристанный локомотив Боччони;³⁵ человек в костюме, побитом молью, / провожает поезд.³⁶

Мотив скачек поддерживается полуэксплицитной отсылкой к известной картине:

Партнер созерцает стены,
где узоры обоев спустя восемь лет превратились в «Сцены
скачек в Эпсومه». — Флаги. Наездник в алом
картузе рвется к финишу на полуторогодовалом
жеребце. Все слилось в сплошное пятно. В ушах завывает ветер

Имеется в виду картина Теодора Жерико «Дерби в Эпсومه» (1821, Лувр), ряд деталей которой (цвет кепки жокея, общие особенности передачи движения, обобщенность фона при тщательной прорисовке движений лошадей) отражен в стихотворении.³⁷ За счет известной и не раз отмечавшейся искусствоведами

³⁵ Имеется в виду известная картина Умберто Боччони из серии «Состояния души» (1911), которая называется «Прощания» и на которой в кубистической манере изображен локомотив в нескольких проекциях сразу. Картина находится в Нью-Йоркском Музее современного искусства (МоМА), однако Бродский, судя по его словам, был знаком с творчеством итальянского художника-футуриста еще до отъезда: «Припоминаю, что, когда мне было лет девятнадцать-двадцать, мне нравился Боккони. Я даже написал стихотворение, в котором попытался написать присущее ему ощущение движения» (Бродский, *Книга интервью*, с. 21).

³⁶ В цикле кроме этого есть ряд других повторяющихся мотивов. Цельность цикла, собственно, и обеспечивается переброжкой этих мотивов из текста в текст. Так, образы рельсов, поезда, железной дороги связывают стихотворения 2, 4 и 7 (а если принять сказанное выше о стихотворении «Сохо» — то и 3). Образ качающейся на волнах шляпки — стихотворения 1 и 6, пляшущие над травой бабочки — 5 и 6, боярышник — 5 и 6, кирпичные стены — 2 и 6, черепица — 6 и 7 и т.д.

³⁷ Я благодарен анонимному рецензенту статьи за указание на то, что картины с изображением скачек часто висели на стенах пабов определенного сорта в Сохо. Безусловно, это дает нам представление о возможном происхождении образа, но совершенно не противоречит возможности отсылки к картине

Д. Н. АХАПКИН

динамики картины Жерико, в воображении героя разворачивается подробная и насыщенная движением картина.

Подобные отсылки к другим текстам — как литературным, так и живописным — могли бы показаться неестественными и даже надуманными, если рассматривать их вне сложившейся к тому времени поэтики Бродского и его сознательной установки на использование подтекстов.

Так, уже упоминавшийся выше Алан Майерс вспоминает, что когда он высказал мнение о том, что заключительная часть «Большой элегии Джону Донну» показалась ему «лишней, ненужной», Бродский «мрачно сказал, что мне просто не хватило запаса “крылатых выражений”, чтобы ее понять».³⁸ Читатель, по Бродскому, должен обладать не только языковой компетенцией, но и

Жерико. Для Бродского вообще характерно преобразование отдельных, частных деталей в отсылки к культурно значимым в рамках его индивидуального канона текстам или произведениям искусства. Отмечу, что к тому же выводу о связи стихотворения Бродского и картины французского художника приходит Юрий Левинг, пишущий о визуальной эстетике Бродского: «В варианте названия картины у Бродского произошла редукция: “Сцены скачек в Эпсومه” не совсем то же самое, что “Дерби 1821 года в Эпсومه”; тем не менее не вызывает сомнений, что Бродский имеет в виду конкретное полотно из собрания Лувра — в тексте и на картине совпадают алый цвет одежды всадника на темном коне, догоняющем вырвавшегося вперед финалиста; флагов не видно, но с правой стороны изображена метка ограды эпсомского ипподрома или вертикальный столб флагштока, отмеряющий полуторамильную дистанцию» (Левинг, «На подступах к визуальной эстетике Иосифа Бродского», с. 261). Отмечу, что чрезвычайно интересная статья Левинга, где среди прочего подробно анализируются визуальные аспекты использования картин Жерико и Боччони в цикле «В Англии» вышла уже после сдачи рукописи моей статьи в редакцию, поэтому я могу дать только эту короткую отсылку к этой работе. Тем не менее, о связи цикла с этими картинами я писал еще в своей книге комментариев к стихам Бродского, вышедшей в 2009 году (Ахапкин, Денис, *Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972–1995*, Санкт-Петербург: Звезда, 2009, с. 53).

³⁸ Полухина, *Иосиф Бродский глазами современников*, с. 453.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

знанием целого ряда прецедентных текстов – это хорошо видно по многим стихотворениям поэта.³⁹

Многие читатели и даже исследователи Бродского этой особенности поэтики Бродского в целом и цикла «В Англии» в частности не замечают. Валентина Полухина пишет:

Чем отличается Англия Бродского от Англии у других русских поэтов? – спросила я профессора русской литературы Оксфордского университета Джеральда Смита. “Отсутствием клише, – ответил он. – Он, как всегда, очень тщательно не говорит того, что было сказано до него, повторяет исключительно самого себя”.⁴⁰

Тут необходимо уточнение – Бродский избегает только тех отсылок и клише, которые уже были использованы до него другими и стали общим местом. Он опирается на им же самим создаваемую индивидуальную версию канона.

Стихотворение, таким образом, получается многозначным, имеющим по меньшей мере двойное прочтение. Есть буквальный, сюжетный смысл, лежащий на поверхности – в данном случае уже описанная выше фрагментарная

³⁹ Ср., например, стихотворения Бродского в жанре *In Memoriam*, для которых подобная особенность особенно характерна и неоднократно привлекала внимание исследователей (Левинтон, Георгий, «Смерть поэта: Иосиф Бродский», в кн.: *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба: итоги трех конференций*, СПб.: Журн. «Звезда», 1998, с. 190–215; Левинтон, Георгий, «Три разговора: о любви, поэзии и (анти)государственной службе», в кн.: *Россия / Russia. Вып. 1[9]: семидесятые как предмет истории русской культуры*, М.: Объед. гуманитар. изд-во, 1998, с. 213–288; Ахапкин, Денис, «Стихотворения *In memoriam* в художественной системе И. Бродского», в кн.: *Культура: соблазны понимания*, ч. 2, Петрозаводск, 1999, с. 123–133).

⁴⁰ Полухина, *Бродский в Англии*, с. 319.

зарисовка из жизни, и есть второй смысловой план, существующий за счет отсылки к прецедентным текстам, своего рода индивидуальному канону Бродского.⁴¹

Когда мы сталкиваемся с подобными отсылками в поэзии Бродского, возникает вопрос, поставленный еще Дэвидом Бетеа — какова их функция и «какая поэтическая экономия здесь работает». ⁴² Дополняя интересную концепцию «триангулярного зрения», разработанную Бетеа в цитируемой монографии, ⁴³ попытаюсь обрисовать возможный механизм существования прецедентных текстов в поэтическом мире разбираемого цикла.⁴⁴

⁴¹ Необходимо отметить, что такого рода операции вполне характерны для Бродского, который неоднократно задумывался о механизмах поэтического влияния, и, если и не создал собственной теории на этот счет, довольно четко обозначал свое неприятие ряда существующих теорий. Ср.: «Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — преемственность, вся — эхо. Пусть кто-нибудь передаст это господину Харалду Блуму» («Примечание к комментарию», 1992, VII, 180). Бродский вполне предсказуемо отталкивается здесь от разработанной в начале семидесятых годов и фрейдистской по своей сути теории влияния Х. Блума, для которого «история плодотворного поэтического влияния <...> — это история страха и самосохраняющей карикатуры, искажения, извращения» (цитирую по русскому переводу: Блум, Хэролд, *Страх влияния: карта перечитывания*, Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та., 1998, с. 31). Другого отношения сложно ожидать от поэта, чье отношение к психоанализу очевидным образом сформировалось под влиянием Ахматовой. Как он позднее цитировал ее высказывание в беседе с Соломоном Волковым: «Фрейд — враг творчества номер один» (Волков, Соломон, *Диалоги с Иосифом Бродским*, М.: Независимая газета, 1998, с. 276). При этом можно предположить, что более поздние представления Блума о каноне должны быть скорее близки Бродскому. Объем и задачи моей работы не позволяют развернуть здесь эту тему более подробно.

⁴² Bethea, David M., *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1994, p. 48.

⁴³ Согласно которой Бродский стремится к построению своего рода интертекстуального треугольника, в вершинах которого — его собственный текст, и тексты, принадлежащие, соответственно, русской и европейской поэтическим традициям.

⁴⁴ Это совершенно не противоречит конкретным наблюдениям Д. Бетеа, тем более, что переклички с другими текстами в цикле «В Англии» не ограничиваются только стихией русской литературы. Так, образ

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Представляется, что для этого хорошо подходит аналогия с известной теорией концептуальной интеграции М. Тернера и Ж. Фоконье, согласно которой одна из базовых операций, с помощью которых мы мыслим и познаем мир, это смешение двух или более смысловых пространств при котором происходит не переосмысление одного из них в терминах другого, а создание подвижного, способного менять свои контуры смешанного смыслового пространства (или *бленда*)⁴⁵. Бродский смешивает два смысловых пространства (в одном из которых — поэт, боящийся потери голоса, в другом — героиня романа Толстого, осознающая потерю любви и любимого человека). В результате смешения этих пространств читатель «Сохо» чувствует атмосферу потерянности, неуверенности и неустойчивости — это развивает образы начала цикла, а затем снимается в его финальных стихотворениях через обращение к фигуре Одена и теме поэтического слова, которое может быть переброшено от поколения к поколению вопреки «страху влияния».

Что касается «поэтической экономии», как мне представляется, для Бродского здесь очень важно иметь возможность дать сильное чувство, не используя «сильных» поэтических слов,⁴⁶ просто описывая местность, растения, птиц и т.п. Это поддерживает то представление об «английскости» поэзии,

бабочек в «Йорке», посвященном Одну приходит, возможно, из оденовской «Хвалы известняку», где ручьи на йоркширских пустошах радуют бабочек и ящериц. Есть и ряд других возможных подтекстов, на которых, однако, я не буду останавливаться здесь подробно.

⁴⁵ Fauconnier, Gilles, and Turner, Mark, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books, 2002. Я благодарен проф. Александре Смит, интересные замечания которой после моего доклада в Университете Эдинбурга об цикле Бродского побудили меня задуматься над этим применительно к стихотворению «Сохо».

⁴⁶ Ср. нелюбовь Ахматовой к «большим» словам в передаче Бродского: «мы слово “поэт” почти не употребляли, потому что Ахматова этого не одобряла, приговаривая: не понимаю я этих больших слов — “поэт”, “бильярд”») (Волков, *Диалоги с Иосифом Бродским*, с. 263–264).

Д. Н. АХАПКИН

которое существовало у Бродского, и которое он высказывает, например, в цитиrowавшемся выше интервью Анни Эпельбуэн. Оно связано, прежде всего, с понятием *understatement*.

Термин *understatement*, не имеющий точного соответствия в русской стилистической терминологии, можно приблизительно перевести как «сдержанное высказывание». Для Бродского – это прежде всего сдержанный, нейтральный тон и отсутствие сильных эмоций. Как, скажем, у его любимого Роберта Фроста: «Фрост – это колоссальная сдержанность: никаких восклицательных знаков, никакого подъема голоса».⁴⁷

Интересно, что об этих качествах Фроста говорит тот же автор, который восхищается поэзией Марины Цветаевой. Эти, казалось бы, несовместимые поэтические миры Бродскому удастся совместить в своей собственной поэзии. Если у Фроста «кошмарная ситуация (между людьми, например) возникает на лоне природы» (там же), то Бродский, оставляя в своем цикле «природную» составляющую с ее сдержанностью и нейтральностью, добавляет подтекст, который и отражает эмоциональное состояние автора, не говоря о нем прямо. Тексты, стоящие за стихотворением, видимые в нем внимательному читателю, словно надпись в *брайтонском леденце*, оказываются чрезвычайно важны для его глубинного понимания, точно так же, как для понимания текстов Фроста важно знание литературного кода описаний природы, который связывает ее состояния с эмоциональными состояниями человека.⁴⁸

Говоря о цикле «В Англии», трудно обойтись без обращения к еще одной важной особенности поэтической биографии Бродского – постоянному

⁴⁷ Там же. с. 93.

⁴⁸ Являясь, таким образом, не просто литературным, но, в каком-то смысле общекогнитивным, так как наши представления об эмоциях и умение их распознавать во многом задаются опытом чтения.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

выстраиванию литературного канона (по крайней мере, в виде перечней авторов в эссе и интервью) и попыткам свое творчество в этот канон вписать.

Комментируя в беседе с Джоном Глэдом собственное высказывание из эссе «Поэт и проза» о том, что мышление любого литератора иерархично, Бродский отмечает:

Дело в том, что каждый литератор в течение жизни постоянно меняет свои оценки. В его сознании существует как бы табель о рангах, скажем, тот-то внизу, а тот-то наверху <...> В первую очередь это и относится к определенной шкале ценностей. И эта шкала ценностей действительно вертикальная шкала, не правда ли? Вообще, как мне представляется, литератор (по крайней мере я (единственный, о ком я могу говорить), выстраивает эту шкалу по следующим соображениям: тот или иной автор, та или иная идея важнее для него, чем другой автор или другая идея, — просто потому, что этот автор вбирает в себя предыдущих. То же самое происходит и с идеей, которая вместе с тем предлагает и какие-то новые, последующие идеи. Да и вообще сознание человека иерархично. Всякий, кто воспитан в лоне какой бы то ни было идеологии или каких-то принципов, выстраивает лестницу, на верху которой либо царь, либо Бог, либо начальник, либо идея, которая играет роль начальника.⁴⁹

Несмотря на справедливое замечание Льва Лосева о том, что Бродский-читатель всю жизнь пытался оттолкнуться от иерархии, навязываемой

⁴⁹ Бродский, *Книга интервью*, с. 114–115.

Д. Н. АХАПКИН

официальной советской историей литературы (и школьной программой),⁵⁰ литературное мышление его остается иерархичным и связано с существованием канона русской литературы, прежде всего поэзии. Правда, этот канон имеет мало общего с официальным и выстраивается Бродским самостоятельно.

Само существование канона поэт, как видно из приведенной выше цитаты объясняет пересечением когнитивных и социальных причин – иерархия сознания, сталкиваясь с жесткой иерархией общества порождает у человека желание ранжировать литературные тексты и выделить из них самые важные для общества или человека. Подобный взгляд, как кажется, повлиял на целое поколение поэтов и исследователей после Бродского. Так, к примеру, Михаил Гронас, объединяющий в себе обе ипостаси, отмечает, что в российской действительности, в отсутствии свободной прессы и реального участия в политике, средством социального познания, которое позволяет структурировать мир, является именно литература: «Русские используют литературных персонажей и конфликты в романах, которые они читают, чтобы организовать свою социальную реальность, используя значимые и запоминающиеся паттерны».⁵¹ Это преувеличенно сильное высказывание оказывается, на мой взгляд, более применимо к поэзии, чем к прозе, и оценкам, скорее, не

⁵⁰ «Иерархии, навязываемые школьной программой, вызвали протест, рудиментом которого оставалось ироническое отношение ко Льву Толстому (как “главному писателю” в официальной иерархии), равнодушие к Некрасову и Чехову» (Лосев, Лев, *Иосиф Бродский: опыт литературной биографии*, Москва: Молодая гвардия, 2006, с. 43). Интересно, что, отмечая «ироническое отношение ко Льву Толстому» Лосев в заключительной части своей книги упоминает о некоторых переключках Бродского и Толстого в текстах, связанных с темами страха и смерти («Холмы», «Памяти Т. Б.») (там же, с. 279–280).

⁵¹ Gronas, Mikhail, *Cognitive Poetics and Cultural Memory: Russian Literary Mnemonics*, New York: Routledge, 2011.

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

социальным, а эстетическим — как говорил неоднократно Бродский, эстетическое в поэзии имеет примат над этическим и определяет его.

Создавая и описывая канон, поэт не может не задумываться о месте своих произведений в нем. Мне представляется, что многие особенности поэтики Бродского, часть из которых отразилась в цикле «В Англии», связаны прежде всего с механизмом автоканонизации, прослеживаемым еще с середины шестидесятых годов — когда включение в стихотворение подтекстов из канонических произведений русской и западной литературы помогает самому этому произведению начать движение в сторону канона.

Первые опыты Бродского в создании текстов *In memoriam*, особенно стихи, посвященные памяти Роберта Фроста, Т.С. Элиота, демонстрируют выстраивание определенной парадигмы англоязычной поэзии, с которой поэт пытается соотнести себя. Стихотворения на русском языке, такие, например, как «Прощальная ода», показывают, как преломляется в произведениях Бродского его индивидуальный канон русской поэзии.⁵²

⁵² Каноническое мышление очень хорошо проявляется и в стремлении Бродского если не выстроить иерархию (от этого он всегда пытается отказаться, хотя не всегда ему это удается), то задать явным образом списки поэтов и текстов, создавая своего рода «канон Бродского», который, в силу популярности и авторитетности поэта для русских читателей, значительным образом влияет на восприятие канона русской поэзии 20 века. Любовь к подобным спискам — важная особенность литературной и преподавательской деятельности Бродского. Лев Лосев отмечает: «Видимо, ему доставляло удовольствие их составлять. Они интересны еще и как свидетельства круга чтения самого Бродского и более или менее совпадают с кругом чтения каждого интеллигента-гуманитария его поколения: программа филологического факультета плюс самостоятельные чтения по философии и из литературы двадцатого века (в последнем разделе наиболее проявились личные пристрастия Бродского). Как ни странно, находились американские студенты, которые справлялись с таким списком, и в своем классе Бродский имел дело не только с малокультурными недорослями» (Лосев, *Иосиф Бродский*, с. 203). Мне пока не удалось найти такого списка, связанного с русскими поэтами, но можно привести множество цитат из интервью Бродского. Ограничусь двумя примерами. В беседе с Дж. Хэнлоном он отмечает: «Хорошо, если

Д. Н. АХАПКИН

Цикл «В Англии» является следующим шагом в этом направлении, расширяя рамки индивидуального канона и включая в него не только поэтические произведения, но и прозу (и даже живопись). Но поэзия, конечно, остается наиболее важной. Так, в стихотворении «Северный Кенсингтон» строчка *Шорох «Ирландского времени», гонимого ветром по*, контаминирует названия двух важнейших книг из канона Бродского: «Шум времени» Мандельштама и «Бег времени» Ахматовой. Или в посвященном Одну «Йорке», где в реплике адресата стихотворения *я знал трех великих поэтов* косвенно возникают фигуры Йейтса, Фроста и Брехта.⁵³

Именно поэтому, по упомянутому справедливому замечанию Джеральда Смита, в цикле почти нет людей – зато есть их голоса, голоса тех представителей «мировой культуры» которые важны для поэта и помогают ему, в конце концов, преодолеть собственное молчание. Подобного рода устройство текста, опробованное в цикле «В Англии» становится обычным для поэзии Бродского конца семидесятых-восемидесятых годов, а Англия почти не упоминается больше в его текстах – точно так же, как очень редко и эпизодически упоминается в них Нью-Йорк, ставший его вторым домом, или

вы имеете в виду двадцатый век, я дам список поэтов. Ахматова. Мандельштам. Цветаева. Она, по-моему, величайшая. Величайшим поэтом двадцатого века была женщина! Я назвал Пастернака? Нет? Пастернак, это очевидно. Клюев. Ходасевич. Заболоцкий. Так, достаточно, знакомство с этими поэтами и так займет много времени» (Бродский, *Книга интервью*, с. 47). Позже, в интервью Еве Берч и Дэвиду Чину (1980) поэт повторяет в несколько сокращенном виде этот список: «Русские - Цветаева, Мандельштам, Клюев, Заболоцкий» (там же, с. 75).

⁵³ Как отмечает Л. Лосев, «Бродский пояснял, что Оден здесь говорит об У.Б. Йейтсе, Роберте Фросте и Бертольде Брехте. С высокой оценкой последнего Бродский не соглашался и полагал, что у Одена это дань левацким увлечениям молодости» (Бродский, *Стихотворения и поэмы*, т. 2, с. 358).

Цикл Иосифа Бродского «В Англии»

Ленинград, из которого он уехал в 1972 чтобы больше никогда не назвать родной город по имени в стихах.⁵⁴

Многозначность, возникающая за счет использования отсылок к каноническим текстам, смешения смысловых пространств текстов Бродского и произведений, к которым они отсылают, конечно, создает трудности для читателя. Каждое стихотворение требует значительного когнитивного усилия для своего осмысления, однако это усилие может быть награждено удовольствием от чтения для того, кто способен заглянуть внутрь и увидеть скрытую надпись внутри *брайтонского леденца*.

Подводя итог, можно сказать, что цикл «В Англии» стал для Бродского своеобразным ответом на письмо Милоша – проверкой того, сможет ли он преодолеть молчание, связанное с потерей родной почвы и сохранить дар поэтической речи. Поэту удалось сделать саму кризисную ситуацию основной темой цикла и, слыша голоса Ахматовой, Одена и других, присоединить к ним собственный голос. Конечно, это не единственное произведение, в котором Бродский решал эту задачу – среди других следует назвать, по крайней мере, «Колыбельную Трескового мыса» и «Осенний крик ястреба», в которых используется сходная поэтическая стратегия. Но английский цикл, как представляется, имеет особое значение – не случайно именно его друзья Бродского издали отдельной книгой как подарок поэту на день рождения 24 мая 1977 года.

⁵⁴ Хотя образ города на Неве часто прослеживается за силуэтами других городов, речь в поэзии Бродского после отъезда всегда идет скорее об идее Петербурга — идее в платоновском смысле (ср. стихотворение «Развивая Платона»).