

МЕДВЕДЕВА НАТАЛИЯ ГЕННАДЬЕВНА

**Поэтическая метафизика  
И.Бродского и О.Седаковой  
в контексте культурной традиции**

Специальность 10.01.01 – русская литература

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени

доктора филологических наук

**Работа выполнена в ГОУВПО  
“Удмуртский государственный университет”**

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор  
*Леонид Николаевич Таганов*  
доктор филологических наук, профессор  
*Нина Ивановна Ищук-Фадеева*  
доктор филологических наук, профессор  
*Татьяна Александровна Снегирева*

Ведущая организация: ГОУВПО “Иркутский государственный  
университет”

Защита состоится 30 мая 2007 года в 10 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.275.06 в ГОУВПО “Удмуртский государственный университет” по адресу: 426034, г. Ижевск, ул. Университетская, 1, корп. 2, ауд. 204.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Удмуртского государственного университета.

Автореферат разослан \_\_\_\_ марта 2007 г.

Ученый секретарь  
к.филол.н., доцент

Н.И.Чиркова

**Общая характеристика работы.** Творчество И.Бродского вписывается исследователями в различные литературные парадигмы: рецепция античной культуры в ее многообразных аспектах (К.Ичин, Н.Казанский, И.Ковалева); традиция английской метафизической поэзии (Вяч.Вс.Иванов, А.Нестеров, И.Шайтанов); развитие и переосмысление опыта русской литературы XVIII-XX веков (Я.Гордин, Л.Зубова, Е.Курганов, Д.Лакербай, В.Полухина, В.Сайтанов и многие др.). Особенного упоминания заслуживает книга А.Ранчина «"На пиру Мнемозины": интертексты Бродского», в которой выстроена целостная, концептуально непротиворечивая модель творчества поэта в обширном философском и литературном контексте. Однако очевидно, что она не только не исчерпывает тему, но и побуждает к дальнейшим изысканиям, поскольку поле взаимодействия «своего» и «чужого» текстов в силу своей принципиальной открытости не имеет исследовательских границ.

Началось соотнесение Бродского с отечественной поэзией 50-60-х годов, с одной стороны, и такими поэтами XX века, как Т.С.Элиот, У.Х.Оден, Р.Фрост, а также его современники Чеслав Милош, Дерек Уолкотт, Лес Маррей, с другой. В реферируемой диссертации описывается парадигма семантических связей и перекличек, которая позволила сопоставить художественные миры И.Бродского и О.Седаковой. Подобная задача в литературоведении ставится впервые, что обусловило **актуальность** и **научную новизну** диссертации.

По отношению к эпохе *fin de siècle* (и шире – XX веку), ее общественно-политическому, идеологическому и мировоззренческому контексту, оба поэта позиционируют себя одинаково – как «отщепенцев». Духовное содержание их творчества являет собой альтернативу дегуманизации искусства, девальвации базовых ценностей, наступлению обезличенной «массовой» литературы. Поэзия всегда противостоит хаосу, и сам процесс деструкции, воплощенный в слове, обретает статус эстетического феномена и обращается в свою противоположность. Но и с учетом этого общеизвестного обстоятельства художественные системы И.Бродского и О.Седаковой представляются уникальными. Предстояние человека смерти и сопряженная с этим поэтическая онтология и антропология, вертикаль земное/небесное, органически ассимилированный опыт мировой культуры – все это формирует системы творчества обоих поэтов, родственные друг другу проблемно-тематически и структурно, но зачастую развернутые в противоположные семантические дискурсы. Различаясь по многим существенным параметрам, эти системы воплощают в слове сферы общечеловеческого духовного опыта, табуированные в советской литературе; их смысловое пространство генерируется такими ключевыми концептами, как «Бог», «душа», «сердце», «чудо», «время», «пространство», «смерть», «бессмертие». И О.Седакова, и И.Бродский решают (и каждый по-своему разрешает) экзистенциальные проблемы бытия; потребность же самоопределения, заложенная в каждом человеке, независимо от степени ее осознания, мотивирует общезначимость их творчества при том, что обе системы отличаются повышенной эстетической сложностью.

Публикации, посвященные Бродскому, уже давно приняли «лавинообразный характер» (Л.Лосев) и с огромным трудом поддаются даже приближительному учету. Что же касается творчества О.Седаковой, то оно, высоко ценимое любителями поэзии по самиздатовским копиям и зарубежным публикациям, теперь, после выхода ее книг на родине, становится объектом пристального филологического интереса, хотя объем его интерпретаций еще сравнительно невелик. Основные издания поэтических произведений О.Седаковой – «Стихи» (М., «Гнозис», «Carte Blanche», 1994) и снова «Стихи» (М.: «Эн Эф Кью / Ту Принт», 2001) – сопровождалась эссе, написанными С.С.Аверинцевым. Поскольку изучение ее творчества находится на начальном этапе, до недавнего времени ее имя попадало лишь в контекст «метареализма» или же в самые поверхностные парадигмы, перечисляющие нескольких современных «православных» поэтов. Посвященных Седаковой работ собственно исследовательского характера пока немного (Е.Кудрявцева, М.Перепелкин, А.К.Шевченко, М.Эпштейн). Показательно, что Н.Лейдерман и М.Липовецкий, анализируя постмодернистские тенденции в поэзии конца XX века, рассматривают И.Жданова, Е.Шварц, А.Еременко, А.Парщикова как представителей необарокко («метареализма» в терминологии М.Эпштейна), однако имени О.Седаковой не упоминают, что имплицитно свидетельствует о невозможности ее рассмотрения в контексте постмодернизма.

В научной и критической литературе еще не найдено адекватного обозначения для поэзии такого рода. Интерес к общим, субстанциальным началам бытия, осмысление действительности в категориях не явления, а сущности формируют поэтический феномен, который традиционно именуется поэзией мысли (Л.Я.Гинзбург), философской лирикой (Е.А.Маймин, Р.С.Спивак). Что касается прозы, природа которой, по известному выражению А.С.Пушкина, «требуется мыслей и мыслей», то определения «философская проза», «интеллектуальный роман» и так далее давно утвердились в науке. В задачи диссертации не входит сопоставление «метафизической поэзии» с ее возможными аналогами в сфере прозы. Однако существует жанр, который отличается особым соотношением «мировоззренческого» и «художественного», – это роман-миф; он и может быть назван ближайшим прозаическим коррелятом изучаемого явления (разумеется, подобные типологические параллели должны стать объектом специальных исследований).

Если творчество Бродского тяготеет к интеллектуализму и в этом качестве приближается к поэзии «философской», то о Седаковой этого сказать нельзя. Поэтому поиск критериев, определяющих специфику поэтических систем такого типа, остается актуальной научной задачей.

«Неклассическая» философия XX века концептуализировала язык в качестве особого объекта познания и придала ему онтологический статус: «...выражать и быть – одно и то же» (Ж.-П.Сартр). Языковая реальность, по выражению М.К.Мамардашвили, топологична. Тем самым обозначилась и сфера соответствия философии и поэзии как специфической языковой реальности. Возникло представление о поэтической онтологии (П.А.Флоренский, Ю.М.Лотман, С.Л.Тюкина), характеризующей творческие системы, в кото-

рых философские категории одновременно суть художественные образы, а поэтический мирообраз в целом является не «отражением» или «воссозданием» бытия, но самим бытием.

Правомерность подобного подхода не снимает, однако, терминологической проблемы, осложненной спорами о возможности использования таких определений, как «религиозная» или «христианская» поэзия. С.С.Аверинцев предпочитает термин «метафизическая поэзия». В литературе о Бродском (Е.Келебай, Л.Лосев, И.Плеханова, А.Расторгуев) сформулировано представление о метафизическом «измерении» его творчества. «Независимо от степени и характера религиозности в стихах Бродского, одно несомненно – именно он возвратил в русскую поэзию исчезнувший было из нее метафизический дискурс»<sup>1</sup>.

Выбор этого определения мотивирован в диссертации тем, что ни у Бродского, ни тем более ни у Седаковой нет прямых соответствий с философскими концепциями (как было, например, у Любомудров и Тютчева, развивавших шеллингианские идеи); с другой стороны, даже у Седаковой художественный текст в силу своей принципиальной многозначности может расходиться с вероучительной доктриной. Традиционные представления о метафизике (греч. *μετά τα φυσικά* – «то, что следует за физикой»), как известно, восходят к лекциям Аристотеля о сущности бытия, причине, единстве, числе etc., читавшимся после «Физики» – лекций о природе. Кант определил метафизику как размышление о материях, которые не могут быть исследованы средствами естественных наук.

Понимаемая в самом общем смысле, метафизика раскрывает духовную сущность человека в его отношении к трансцендентному. Поэт-метафизик выстраивает онтологический образ мира, в «открытом горизонте» которого совершается мировоззренческое, этическое, эстетическое самоопределение человека. Сосредоточенная на «предельных основаниях» (М.К.Мамардашвили) человеческого бытия, *метафизическая поэзия* И.Бродского и О.Седаковой выбрана в диссертации в качестве **предмета** исследования; реализованная в образной системе *поэтическая метафизика* сформировала **объект** изучения. **Материалом** исследования стало поэтическое творчество И.Бродского и О.Седаковой, а также пьеса Бродского «Мрамор»; выборочно привлекаются эссе, интервью, статьи обоих поэтов. В количественном отношении интерпретации произведений И.Бродского в этом исследовании преобладают, поскольку завершенность его художественной системы позволяет формулировать итоговые умозаключения. Однако с точки зрения содержательной поэзия О.Седаковой представлена в диссертации как явление не менее значимое; более того, в рамках описываемого метажанра она рассматривается как мировоззренческая альтернатива позиции Бродского, что позволило концептуально «уравновесить» соотношение двух систем.

Основным структурообразующим параметром обеих систем в диссертации избрано их отношение к традиции. В литературоведении эта проблема –

<sup>1</sup> Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. – М., 2006. – С.168.

одна из самых «традиционных». Будучи формой передачи человеческого опыта, традиция являет собою культурологический аспект общефилософской концепции времени. Долг поэта, по слову О.Э.Мандельштама, – «бороться с пустотой, гипнотизировать пространство» тем новым, что рождается каждый раз неповторимой художественной индивидуальностью и вступает в диалог с уже данным и пребывающим в большом пространстве культуры. Что-то в наследии прошлых веков стирается временем, освобождая «пергамент» для новых культурных кодов, но проступая на поверхности текста системой «водяных знаков»; что-то избирательно проясняет и подчеркивает сам автор в своем диалоге с каноном – в любом случае мы наблюдаем процесс обновления и продолжения смысла, то есть именно то, чем и жива традиция.

Механизм взаимодействия «старого» и «нового» представлен в диссертации метафорически – как палимпсест (Ж.Женетт). Метафизическая поэзия, разворачиваясь в диалоге с семантическим потенциалом традиции, реализует себя в первую очередь через категорию жанра (творчество И.Бродского); поэтому в диссертации используется восходящее к М.М.Бахтину понимание жанра как «памяти культуры». Во-вторых, специфическим способом воплощения поэтической метафизики является синтезирование гетерогенных культурных влияний, что свойственно творчеству О.Седаковой и продемонстрировано анализом ее произведений.

**Целью** диссертации является комплексная характеристика творческих систем двух крупнейших поэтов современности, объединенных в одной семантической парадигме, что позволяет определить основные параметры феномена «метафизической поэзии» и приблизиться к его понятийному осмыслению. Для достижения этой цели поставлены следующие **задачи**:

- обозначить основные аспекты *поэтической метафизики* И.Бродского и О.Седаковой, обусловившие возможность их объединения в одной художественной парадигме;
- выделить *структурообразующие параметры* обеих поэтических систем;
- проанализировать различные *стратегии обновления* классических жанров лирики (эклоги, элегии, стансов) и драмы и *поиска* принципиально *новых жанровых форм*;
- рассмотреть *трансформации* традиционных сюжетов и мотивов мировой литературы с точки зрения *родовой природы текста*;
- сформулировать *соотношение традиции* и ее *творческого продолжения*, механизмы взаимодействия традиционного и нового в художественных системах обоих поэтов.

Так понимаемые цели и задачи обусловили **логику** построения диссертационного сочинения, итогом которого является осмысление ценностных доминант и структурных характеристик метафизической поэзии в двух индивидуально-творческих вариантах. Это может свидетельствовать о **научной значимости** диссертации; **практическая значимость** обусловлена возможностью использования систематизированного в ней материала, общей концепции и конкретных текстовых интерпретаций в лекционных курсах по ис-

тории русской литературы XX века, спецкурсах по теории и истории лирики, спецсеминарах по творчеству И.Бродского и О.Седаковой.

Системность в решении поставленных задач обеспечивает **методологическая база** диссертации, представленная трудами С.С.Аверинцева, Н.Д.Арутюновой, М.М.Бахтина, Г.Башляра, М.Бланшо, Б.П.Вышеславцева, Х.-Г.Гадамера, М.Л.Гаспарова, Ж.Женетта, Вяч.Вс.Иванова, Б.О.Кормана, К.Леви-Стросса, А.Ф.Лосева, Ю.М.Лотмана, М.К.Мамардашвили, Е.М.Мелетинского, И.Пригожина, Б.В.Раушенбаха, П.Тиллиха, В.Н.Топорова, Ю.Н.Тынянова, П.А.Флоренского, О.М.Фрейденаберг, М.Фуко, М.Хайдеггера, Л.Шестова, М.Элиаде, Т.С.Элиота, М.Ямпольского и других философов, культурологов, литературоведов. Мы полагаем основным для себя метод *интерпретации*, дополняя его элементами феноменологического, культурологического, мифопоэтического, системно-субъектного, лексико-семантического, лингвопоэтического методов и подходов. Важно подчеркнуть, что интерпретация понимается нами не столько в плане истолкования конкретных художественных текстов, сколько в аспекте целостного изучения и оценки творчества И.Бродского и О.Седаковой в той его (наиболее значительной) части, которая была названа «метафизической поэзией».

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. «Метафизическая поэзия» в ее отличии от «философской» и «религиозной» конституируется как особое явление, наиболее значительными примерами которого в диссертации названы системы творчества И.Бродского и О.Седаковой. Специфика этого явления связана с отсутствием эквивалентных отношений между «мыслью» и «образом» и воплощением художественного смысла не только на всех «уровнях» текста, но и в его подтексте. Смысловое пространство метафизической поэзии определяется ее обращенностью к «предельным основаниям» человеческого бытия, прямо формирующим предмет лирического высказывания. Поэтическая речь осуществляется как «обращенный монолог» или же диалог с Творцом, тематика которого характеризуется универсальным, общечеловеческим масштабом.
2. Последние десятилетия XX века с настоятельностью потребовали и осмысления той «беспрецедентной антропологической трагедии» (И.Бродский), какой для России обернулся «век-волкодав». В ситуации, когда историческое функционирование государства мыслилось как осуществленная утопия, формировалось даже не эсхатологическое, а постэсхатологическое мышление. Таким образом, «современное» и «вечное», метаисторическое, объединяясь, создавали концептуальную основу для самоопределения поэтов по отношению ко всем формам тоталитарной власти. В этом – залог той общности, которая позволяет рассмотреть столь различных поэтов, как И.Бродский и О.Седакова, в контексте единой проблематики.
3. В связи с поставленной целью творчество О.Седаковой, как и ее старшего современника И.Бродского, рассматривается не столько в рецепции социофизического мира, сколько в пространстве мировой культу-

ры. В обеих поэтических системах гетерогенный материал переплавляется в оригинальное художественное единство, развивающее и преобразующее то, что уже санкционировано культурой, в нечто новое, не имеющее аналогов. Взаимодействие с традицией описано в диссертации как один из основных способов смыслопорождения. Определяющим способом этого взаимодействия является принципиальное обновление канона, что осуществляется Бродским преимущественно в жанровой сфере. Для О.Седаковой более характерна «интерференция» (Г.Гачев) культурных влияний; например, ее элегии сохраняют жанровую самоидентичность, «Стансы в манере Александра Попа» или «Стелы и надписи» прямо ориентированы на воспроизведение образца, уподобляя последний грунту, по которому пишется новый образ.

4. В постмодернистском/постструктуралистском толковании литературный текст представляет собой «сеть взаимозависимостей» (Ю.Кристева), элементы которой участвуют в сложной игре знаков и кодов безотносительно к творческой воле автора (Р.Барт). Рассматриваемые в диссертации поэтические системы не вписываются в это прокрустово ложе: авторская воля противостоит энтропии мирозозидающим творческим пафосом, являя таким образом альтернативу стратегиям постмодернистской игры. Поэтому термины «интертекст» и «интертекстуальность» в работе не используются.
5. Метафора «семантический палимпсест» не только позволяет описать механизмы соотнесения традиционного и нового, но и корреспондирует с метасюжетом «утраты очертаний», в значительной степени определяющим поэтику как И.Бродского, так и О.Седаковой. Этот метасюжет очевидным образом связан с сосредоточенностью обоих поэтов на теме смерти как важнейшем из «предельных оснований» человеческого отношения к миру. Творческое кредо О.Седаковой («*Ты мной пишешь, как кровью по крови, / как огнем по другому огню*») – форма реализации магистральной для нее этики христианского самоотречения. Идея спасения, понимаемого в религиозном смысле, обуславливает в поэзии Седаковой выбор индивидуальной судьбы – отказ от наличной данности, самоотречение и смирение, подобное кеносису Христа. Этим объясняется почти полное отсутствие какой бы то ни было, биографической или психологической, определенности ее лирического «я» (за исключением грамматического женского рода).

Этика героического стоицизма Бродского имеет иные онтологические основания. Мир, в котором от привычных очертаний остались «развалины геометрии», – это мир без будущего, где смерть окончательна и не предполагает «перехода» в иное состояние. Отсюда – абсолютизация власти времени вплоть до неразличения времени и вечности, как это сформулировано в монологах Туллия («Мрамор»), наиболее систематизированно выражающих метафизические представления поэта. Антропологическое «измерение» этого мира воплощено в фигуре лирического героя. Для Бродского, в отличие от Седаковой, характерна



концептуализация собственной судьбы. Человек Бродского под властью Хроноса теряет все, что имеет или мог иметь, вплоть до собственной индивидуальности; в этом случае «утрата очертаний» прочитывается как растворение в массе, отождествление протагониста и хора. Очевидно, что и психологическая мотивация здесь иная: не смирение, когда Радость и Страдание – одно, а стоическое принятие наихудшего: *«Чем безнадежней, тем как-то проще...»*. Семантика «самоотрицания» в художественных системах Бродского и Седаковой оказывается различной и в то же время парадоксально сходной: отказ от себя становится гарантом обретения неповторимой творческой индивидуальности.

6. Эволюция Бродского от романтической эмоциональности ранних стихов к монотонии, бесстрастности и прозаизации поздних (периода так называемой «второй поэтики», начиная с 70-х годов) актуализирует интеллектуальную доминанту его творчества. Однако и здесь находит свое воплощение принцип палимпсеста: сквозь холод и бесстрашие, прокламируемые и в стихах, и в многочисленных метатекстах, пробивается подлинное чувство, еще более выразительное по контрасту с внешней сдержанностью. Эпическая, в значительной степени повествовательная поэзия зрелого Бродского имеет своим субъектным центром лирического героя, который организует художественный мир вокруг себя, преломляя все внешние обстоятельства через свою духовную биографию. Отсюда – «агрессивный монологизм» (Я.Гордин) Бродского. У Седаковой мир не антропоцентричен и не концентрируется вокруг лирического субъекта; достаточно упомянуть, что в ее поэзии нет столь эксплицированной любовной темы, как у Бродского. И, однако, существуют все основания говорить об этой поэтической системе как о лирической по преимуществу. Взамен повествовательности во многих стихотворениях разворачиваются лирические медитации, варьирующие и развивающие заданную каноническую тему; лиризм формирует эмоциональный тон и поэтику.

Творчество двух поэтов рассматривается в диссертации в «большом времени» культурной традиции на **уровнях**:

- а) целостного «текста» как особой художественной реальности, объединяющей в новое смысловое и структурное единство несколько произведений («театральный текст» И.Бродского, «Рождественский текст» И.Бродского и О.Седаковой);
- б) трансформаций родовой природы текста-источника («Тристан и Изольда» О.Седаковой, отчасти «Горбунов и Горчаков» И.Бродского);
- в) жанровых преобразований (элегии, эклоги и «отрывки» Бродского);
- г) межкультурных взаимодействий («Старые песни» Седаковой, тема «Китая» у обоих поэтов);
- д) отдельных «сквозных» образов-мифологем (семантика «корабля» в поэзии И.Бродского и О.Седаковой).

**Апробация** предварительных, промежуточных и итоговых результатов исследования проводилась на Международных, Всероссийских и Межвузовских научных конференциях, начиная со Вторых Ахматовских чтений (Одесса, 1991). Среди них Межвузовские: Кормановские чтения (Ижевск, с 1990 по 2006); Всероссийская научная конференция «Текст-2000: Теория и практика. Междисциплинарные подходы» (Ижевск, 2001); Межвузовская конференция «Драма и театр» (Тверь, 2000, 2001); Международная конференция «Проблемы современной филологии в вузовском образовании» (Ижевск, 2006); Международный форум по проблемам науки, техники и образования «Третье тысячелетие – новый мир» (Москва, 2006); III Международная конференция «Современная русская литература. Проблемы изучения и преподавания» (Пермь, 2007).

**Структура диссертации** включает в себя Введение, четыре главы, описание полученных результатов и список использованной литературы.

### Основное содержание диссертации

Во Введении дается обзор литературы по теме диссертации, обоснование термина «метафизическая поэзия»; формулируются цель и задачи исследования. Выделены доминанты поэтической метафизики И.Бродского и О.Седаковой – темы времени и смерти. «Систематическая теология» П.Тиллиха рассмотрена в качестве философской/богословской концепции, корреспондирующей с мироотношением и поэтикой обоих авторов.

Поэтическая метафизика пространства и времени во многом определила концепцию человека в творчестве И.Бродского. Фундаментальные свойства времени, формируя образ пространства, явились причиной и основанием для постановки Бродским других экзистенциальных проблем. Именно поэтому рассмотрение онтологических характеристик времени и пространства в художественном мире поэта стало начальным этапом исследования.

**Глава I («"Развалины геометрии" и трансформация классических жанров в поэзии И.Бродского»)** состоит из четырех параграфов. Начиная с «Физики» Аристотеля, человек пытается определить природу *времени*. Его процессуальность, как известно, включает в себя два аспекта: становление и разрушение. Однако в связи с онтологической необходимостью принятия смертности время осознается и рассматривается именно как «абстракция пожирания» (Гегель). В этой же связи возникает и проблема осмысления *пространства* как небытия и как пустоты, оставшейся после ухода из него тел. «Стрела времени» ведет к возрастанию энтропии; этим процессом детерминируются и мир в целом, и человеческая жизнь. В первом параграфе диссертации («**Онтология пространства в поэтическом мире И.Бродского**») проанализированы метафоры *воды, снега, пыли*, материализующие в поэзии Бродского процесс опустошения пространства и времени. Если *вода* являет собой волновую природу первоэлементов бытия, то *песок* – корпускулярную, дискретную; так воплощается двуединая природа самого времени, уподоб-

ленного непрерывно текущему потоку, но разделенного на равные отрезки движением маятника. Его разрушительный аспект поэт реализует в концептах *наводнения* и *пустыни*. Вода превращает пространство в «Атлантиду», лишая его обычных очертаний, в пределе приводя его к пустоте и поглощая *«оптом жильцов, жилищ / Атлантиды, решившей начаться с лиц»*. «Бытие к смерти» воплощено как в образе наводнения (избыток воды, стирая привычные детали пейзажа, превращает его в *пустыню*), так и прямо противоположным способом – образами высыхания, оскудения влаги, иссякания жизни, ее дефектности, приводящими в конечном счете к той же пустоте (частый мотив ржавых водопроводных труб, пересохшего фонтана). Образы *погружения в воду* и *пустыни* в их онтологической взаимосвязи рассмотрены Г.Башляром<sup>2</sup>. Сходство двух противоположных субстанций и для Башляра, и для Бродского связано с тем, что вода и пустыня своей бескрайностью интенсифицируют жизнь души.

Концепт *пустыня*, воплощенный как в поэтических, так и в прозаических текстах Бродского, семантически многообразен. Это, прежде всего, ветхозаветный («Исаак и Авраам») и евангельский топосы (Рождественские стихи). Соответственно традиции формируется смысл пустыни как места Богообщения («*Пустыня внемлет Богу*»). Она *«подобрана небом для чуда / по принципу сходства»* (ср. также стихотворение «25.XII.1993»). Характеризуя пустыню, библейский пророк говорит: «...по земле пустой и необитаемой, по земле сухой, по земле тени смертной, по которой никто не ходил и где не обитал человек» (Иер. 2:6). Но в перспективе Бродского человек не надеется войти «в землю плодоносную», его пустыня остается «бесплодной землей», на которой живут «полые люди»: *«жизнь, отступая, бросает нам / полые формы, и нас язвит / их нестерпимый вид»* (хотя, разумеется, превращение лирического «я» в анонима, его *опустошение* лишь напоминают концепцию Т.С.Элиота, не повторяя ее).

С другой стороны, сюжет ссылки, изгнания естественным образом воссоздает соответствующий фон для фигуры героя, оказавшегося на периферии культурного пространства. Этот сюжет начинается, возможно, со стихотворения «Ех oriente» (1963): *«он / <...> был незримо / широкими песками окружен <...>. / Палило солнце. Столько дней подряд / он брел один безводными местами <...>. / И самый вход в его шатер угрюмый / песок занес, занес, пока он думал, / какая влага стала влагой слез»*. Здесь не только представлена пустыня как «необитаемое, обширное мнсто» (В.Даль), но уже названы ее традиционные атрибуты: солнце, песок.

На подобных характеристиках строится образ пространства в стихотворении «Письмо в оазис», однако «пустынная» метафорика используется здесь для обозначения прямо противоположных смыслов: «тень осевшей пирамиды» символизирует не удаленность от «Рима» как центра цивилизации, а само государство, имперскую власть с ее бесчеловечной, варварской мо-

<sup>2</sup> Башляр Г. Избранное: поэтика пространства/ Пер. с франц. – М., 2004. – С.177-178.

щью, которая также оказывается бессильной перед наступлением времени (пирамида – символ вечности – представлена «осевшей»).

Тема изгнания позволяет экстраполировать пространство пустыни на мироздание в целом, переводя его в метафизический план: «*Знать, велика пустыня/ за оградой собравшего рельсы в пучок вокзала!*» («На Виа Джулия»). Синтез «пустыни» как метафоры тоталитарного государства и ее метафизического смысла осуществлен в стихотворении «Назидание» (1987), где синонимичная «пустыне» *Азия* описывается как модель существования человека в наличном – враждебном – пространстве бытия.

«Бескрайняя пустота» мироздания соприродна пустыне – «*лишь длинней*». Так пейзаж, у которого «*черты / вывернутого кармана*», вырастает до масштабов вселенской *пустоты*.

Близкая *песку* метафора *пыли* также рисует «*размытые очертанья,/ хаос, развалины мира*». Бродским, кажется, описаны все стадии процесса разрушения. Единая земля распадается на множество островов («Столетняя война»). В одном из поздних стихотворений («Клоуны разрушают цирк...») поэт приводит к полной деструкции традиционное представление мироздания как театра (в данном случае цирка, что лишь подчеркивает горький сарказм), рисуя картину, весьма напоминающую финал романа В.Набокова «Приглашение на казнь». Так от привычной «геометрии» остаются «развалины». Из мира уходит тепло («*Она надевает чулки, и наступит осень...*», эклога 4-я зимняя), надвигается оледенение. В других случаях «*вещи затвердевают*», живое тело становится камнем, обозначая тем самым «*конец вещей*» (см., например, стихотворение «Торс») Под воздействием «бега времени» камень превращается в руины, руины рассыпаются в песок, песок редуцируется в прах. Функцию опустошения мира выполняют также *снег* и *туман*. В поглощенных ими, размытых очертаниях пространства исчезают не только предметы, но и звук и цвет. Преобладающими в колористике Бродского являются *серый* («*цвет времени*») и *белый*. И тот, и другой синонимичны отсутствию цвета, бесцветному. Эта колористическая доминанта имеет свое эстетическое соответствие в живописи К.Малевича супрематистского периода, также стремившегося воспроизвести чистую беспредметность. В частности, визуальным эквивалентом образности Бродского является «Супрематистская живопись» Малевича (1917-1918) – изображение желтого четырехугольника, трансформирующегося в трапецию благодаря схождению параллельных линий. Финальная стадия преобразования пространства, воплощенная Малевичем в «Белом квадрате» (1917), представляет собой наиболее точный аналог поэтической «геометрии утрат» Бродского.

Исследователи (Ю.М. и М.Ю.Лотманы, И.И.Плеханова) отметили, что абсолютным воплощением, *эйдосом* пустоты у Бродского выступает чистый лист бумаги. Процесс его заполнения чернотой кириллицы – основная метафора, характеризующая отношения поэта с бесконечной пустотой и гуманистическую цель его творчества. В реферируемой диссертации внимание заостряется на социальном и психофизическом аспектах пробле-

мы, в результате чего поэзия Бродского определяется как образный адекват философского постулата П.Тиллиха о том, что тревога человека перед лицом небытия преодолевается «мужественным принятием угрозы».

Следующий параграф первой главы («**Сходство временного с постоянным и настоящего с прошлым**») обращен к анализу «**Римских элегий**» И.Бродского как части «римского текста» мировой культуры, включающего литературные (Гете, Вяч.Иванов) и живописные (Каналетто, Пиранези) произведения. Рассмотрена утрата человеком телесной целостности, превращение его в процессе старения в «обломок», камень, статую; с другой стороны, за пределами биографического времени, в контексте истории «камень» разрушается, под воздействием времени превращаясь в «руину».

«Римские элегии» Бродского, таким образом, вписываются в традицию элегических медитаций о бренности земного бытия. Однако Бродский создает оригинальную реинтерпретацию традиционной жанровой модели. «Мужественное принятие угрозы» в этом поэтическом цикле реализуется в необычном для элегии эмоциональном тоне; здесь нет типичной для этого жанра монотонии «оплакивающей себя скорби». Напротив, спектр эмоций бесконечно разнообразен, вмещающая в себя редкую для Бродского полноту и многоаспектность восприятия мира. Опираясь на античное символическое соответствие понятий *ROMA* и *AMOR*, Бродский акцентирует в любовной теме мотив счастья, причем оно атрибутируется не только человеку «в центре мироздания и циферблата», но и пространству в целом. Композиция цикла гармонически соответствует уравновешенности тематических антитез, превращая «Римские элегии» в универсум художественных смыслов.

Лирический сюжет, таким образом, воплощает оба аспекта времени – «позитивный» (полнота сиюминутного бытия) и «негативный» (уничтожение). Рим как центр цивилизации постепенно разрушается, уступая природе под давлением времени; поэтому в следующем параграфе («**И.Бродский и античная буколическая традиция**») внимание сосредоточено на соотношении природного и культурного на примере тех трансформаций, которые в творчестве Бродского претерпевает другой классический жанр – эклога. С одной стороны, «любовь к подробностям» остается в соответствующих стихотворениях Бродского жанрообразующей доминантой, гарантирующей связь «простого» человека с миром божества. Она обеспечивает и сохранение жанровой «памяти». Обращение к буколической традиции связано с утверждением принципиально важной для поэта позиции частного человека. Поэт выстраивает и необходимое для буколической «состязание», обращаясь не только к наследию Феокрита и Вергилия, но и к некоторым стихотворениям Проперция. Бродский доводит до трагизма внутренний драматический потенциал жанра, обусловленный несоответствием реального мира идеальному идиллическому. Используя элементы традиционной структуры, поэт акцентирует идею «обратного порядка» буколического мира. Разрушая унаследованный европейской культурой от античности образ *летней* Аркадии, Бродский создает свой идиллический топос в традициях русского мировосприятия: эклога 4-я (зимняя) уже своим названием противоречит традиции. Снег опустошает мир,

стирая своей белизной все очертания, сохраняющиеся лишь в памяти. Кроме того, пространство, изображаемое современным поэтом, – это пространство *города*, что также не соответствует обычному для жанра сельскому пейзажу. Но еще важнее то, что разрушение традиционного идиллического топоса замещается созданием нового: *«Взамен светила загорается лампа...»*.

Эклога 4-я, разворачивая поэтическую медитацию, одновременно эксплицирует сам процесс создания текста. Как известно, в системе визуальных образов Бродского принципиально важная роль принадлежит «кириллице», заполняющей черным белую пустоту. Она будет *«чернеть на белом,/ откуда белое есть, и после»*. Автор «новой эклоги» утверждает приоритет языка в сравнении с бытием: поэтическое творчество противостоит «обратному порядку» мира, и в этом видится позитивный итог трансформации Бродским жанра эклоги.

Пятью годами ранее свою вариацию на тему четвертой эклоги предложила О.Седакова, выделившая во всем комплексе значений первоисточника сюжет «волшебного рождения» таинственного младенца, высоко оцененный христианским сознанием последующих веков. Поэтому у нее Вергилий – *«будущего друг»*.

В четвертом параграфе первой главы, названном **«"Отрывок" как жанровая форма в поэзии Бродского»**, показано, что поэт не только интерпретирует классические жанровые традиции, но и создает оригинальные варианты. В генологии принято различать жанры канонические и неканонические. «Отрывок» – форма лирического высказывания, имеющая ряд определенных структурных особенностей, но не обладающая статусом канонического жанра, – известна и отрефлексирована в литературе со времен немецких романтиков, однако в данном случае мы имеем дело с необычной трактовкой: фрагмент («отрывок») создается Бродским в непосредственной связи с темой изгнания, подключенной к поэтической традиции, восходящей к Овидию, и становится (благодаря ориентации на лермонтовский мотив *«листка, оторвавшегося от ветки»*) метафорой (функциональным субститутом) лирического героя.

Смысловым итогом развития данной жанровой формы в поэзии Бродского является мысль об экзистенциальном одиночестве человека. Эта идея развивается во второй главе диссертации **«Концепция героя и поиск жанра в системе драматических координат»**; произведения поэта, ориентированные на проблематику и поэтику театра, впервые рассматриваются в качестве художественной целостности – как «театральный текст» Бродского. Этот феномен включает в себя несколько разножанровых произведений. Параграф 1 назван **«Пьеса И.Бродского "Мрамор" и греческая трагедия»**. Ситуация «человек перед лицом Времени» (одна из магистральных у Бродского) определяет философскую проблематику пьесы, в которой – как в античной трагедии – индивид во власти роковых, сверхличных начал бытия; физическое бессилие человека перед властью Времени столь же аксиоматично, сколь бессилие трагического героя перед богами и судьбой, – и там, и тут человек поставлен лицом к лицу со смертью. Таким образом, ситуация «Мрамора»

является не только тождественной трагедийному сюжету, но и – в известной мере – архетипической, поскольку, по Бродскому, именно «время и то, что оно делает с человеком» – фундаментальная основа любой трагедии, трагедии как таковой. Об универсальности трагедийного Бродский пишет в «Портрете трагедии»: *«Всюду маячит твой абрис – направо или налево»*. «Мрамор» – приведение ситуации к абсолюту, лишённое лирической экспрессивности, свойственной «Портрету...». Это философская рефлексия в диалогической форме интеллектуальной драмы.

Структура этой драмы, как и конфликт, также во многом аналогична конструктивным принципам аттического жанра, воспроизводящим мифологический цикл: вина – искупление – воссоздание гармонии. «Мрамор» состоит из трех актов: первый датирован утром, действие второго разворачивается вечером, третьего – на следующее утро. Установленный Римом порядок, при котором определенный процент населения должен отбывать пожизненное заключение, дерзко нарушен побегом Туллия из Башни; к финалу, однако, беглец возвращается, что восстанавливает status quo.

Нельзя не заметить, что особенности греческой трагедии Бродским *пародируются*. Если Эдип, чтобы восстановить погрязший миропорядок, добровольно отправляется в изгнание, то герой Бродского столь же добровольно возвращается; обретение прежнего «гармонического» состояния подчеркивается с помощью иронической детали: канарейка, замолчавшая во втором акте, в третьем снова начинает петь. Мироотношение, воплощенное в «Мраморе», с полным правом можно назвать *трагической иронией*, которая, возможно, и является определяющей чертой жанра трагедии.

Персонажи пьесы, Публий и Туллий, приговорены к пожизненному заключению, причем *безвинно*. Бродский отказывается обсуждать проблему трагической «вины», столь занимавшую афинских драматургов. По Бродскому, человек изначально, по определению, без всяких внешних мотивировок оказывается героем трагедии. Заключение в Башне – не что иное, как метафора человеческого существования. Отсутствие четкой границы между персонажами действительно входит в авторское задание, и формой постижения истины в пьесе становится диалог с самим собой. Проблематика греческой трагедии имплицитно присутствует в тексте как оригинальная вариация «римской идеи»: историческая миссия Рима, по Вергилию, – владычествовать над миром; в «Мраморе» она замещается идеей власти времени – той роковой сверхличной силы, перед которой, как в греческой трагедии, человек бессилен. Спасение он находит в поэтической реальности, не зависящей от этой власти, приобщающей его к духовному опыту других эпох. В этой связи как особый лирический сюжет пьесы в диссертации интерпретируется система цитат и отсылок к другим текстам, корреспондирующая с драматическим сюжетом и придающая ему дополнительные смыслы. Интеллектуальная «монодрама» Бродского оказывается продолжением художественных исканий литературы XX века в сфере синтеза лирического и драматического начал.

Во втором параграфе «Диалектика разыгрываемых мыслей», продолжающем предыдущий, проанализированы четыре произведе-

дения Бродского, следующие друг за другом в последнем авторском сборнике «Пейзаж с наводнением» (1996): «Портрет трагедии» (1991), «Из Еврипида. Пролог и хоры из трагедии "Медея"» (1994-1995), «Театральное» с посвящением С.Юрскому (1994-1995) и «Храм Мельпомены» (1994). Все четыре текста и содержательно, и структурно связаны с трагедией: ее «портрет» в первом, перевод отрывков из классического образца во втором, *«трагедия и сюжет для ваз»* в третьем; название четвертого говорит само за себя. Многие исследователи творчества Бродского – с вескими основаниями – главной его темой считают «время» и то, что оно делает с человеком. Чтение подобных текстов убеждает в том, что «время» – в значительной мере эвфемизм; подлинной задачей поэта является метафизика горя. Горе – слово достаточно частое в лексиконе Бродского, но и будучи неназванным, оно узнается в эмоциональном тоне, синтаксисе, интонации. Остальные темы продолжают, конкретизируют, дополняют, «остраивают» эту центральную. И здесь – важная точка пересечения поэзии Бродского и трагедийного жанра.

Так, «Портрет трагедии» может быть рассмотрен как агон (то есть драматический диалог) человека и самой трагедии, в котором протагонисту принадлежат монолог, сочетающий свойства эпического, драматического и лирического, и обращения к незримо присутствующему хору («заглянем», «увидим», «смотрите» и т.д.).

В эпическом ключе ведется описание трагедии, перечисление ее признаков и закономерностей: *«горбоносый профиль»*, *«подбородок мужчины»*, *«хриплое контральто»*, *«расширенные от боли / зрачки»* и т. д. С этим сочетается лирическая рефлексия: *«чем лучше роль крупной твари роли невзрачной дробин»*, *«Кто мы такие, не-статуи, не-полотна, / чтоб не дать свою жизнь изуродовать бесповоротно?»*. Наконец, драматический элемент монолога – выработанное в ходе размышления решение: *«врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси как тесто»*; *«Давай, как сказал Мичурину фрукт, уродуй»*; *«Валяй, отвори ворота хлева»* (что созвучно поговорке «пришла беда – отвори ворота»). Важно также, что «Портрет трагедии» включает в себя «узнавание», составлявшее, по Аристотелю, необходимый элемент жанра: *«Заглянем в лицо трагедии. <...> Рассмотрим подробно твои детали»*.

Если лирическое (по определению) стихотворение Бродским «драматизируется», превращается в сценическое представление, то, обратившись, по просьбе Ю.П.Любимова, к «Медее» Еврипида (в переводе Ин.Анненского), он делает новые переводы хоров, то есть лирико-эпической части трагедии. Мысль об участии человека в мире, где правят безучастные боги, – сквозная во всем тексте. Стихия воды, исследователями Бродского обычно соотносимая с идеей времени, здесь сближается с «горем», становится его образным воплощением, возможно, благодаря созвучию море/горе. Современный поэт воссоздает структурные особенности античной метафоры, которая, как показывает О.М.Фрейденберг, невозможна без наличия «мифологического тождества семантик». В классическом переводе Ин.Анненского еврипидовская Медея несчастлива не потому, что она на чужбине: до рокового решения Язона она «гражданам успела угодить»; причина в том, что ее «муж отдал <...> на терза-



нье», отсюда – «срам и несчастье». Не то у Бродского. Жизнь на чужбине сама по себе достаточное основание для несчастья. В тексте Еврипида/Анненского первый стасим занимает тридцать четыре коротких строки; у Бродского – тридцать две, но гораздо более длинных, и завершается эмоциональным всплеском, которого в оригинале нет. Эксод, в котором хор вслед за Язоном покидает оркестру, вновь выглядит развернутой медитацией, тогда как первоисточник лишь констатирует факты. Сопоставительный анализ двух вариантов перевода позволил показать, что в интерпретации Бродского трагедия замыкается в круг благодаря повтору «*Никто никогда не знает...*». Человек оказывается обреченным на ἄμαρτια, незнание, результатом которого становится горе. Подобно философу, он мог бы сказать: «Я знаю то, что я ничего не знаю». Лирика И.Бродского реализует классический трагедийный конфликт – столкновение человека с волей непостижимых сверхличных сил.

Стихотворение «Театральное» также выстроено в драматизованной форме, как чередование диалогов и монологов. Действие происходит «у городских ворот», возле которых стражники препираются с пришедшим чужеземцем. Этот прием сразу вводит читателя в круг привычных трагедийных сюжетов, которые никогда не разворачивались внутри, в помещении, и смутно напоминает начало какой-нибудь из пьес, повествующей о мести детей матери-мужеубийце. Но более, чем к эсхилловским «Хозфорам» или трагедии Еврипида, «Театральное» приближается к «Мухам» Ж.-П.Сартра, интерпретирующим тот же сюжет. В Аргос возвращается Орест со своим педагогом, стучит в двери домов. После встречи с Юпитером начинается обсуждаться тема справедливости богов, что роднит эту пьесу и со сценами из «Медеи» в переводе Бродского.

В «Театральном» Бродский продолжает процесс самоотчуждения лирического «я», превращения его в «тело», «человека», «вещь», – до логического предела, за которым лирический герой как форма самовыражения автора уступает место драматическому, объективированному герою. Бродский в буквальном смысле вталкивает его на сцену из «зрительного зала», и происходит материализация метафоры: человек «попадает в историю» (причем как в переносном, так и в буквальном смысле). Развивается частая у Бродского мысль о том, что в трагедии хор важнее, чем герой: «*не пчела, а рой/ главное! Не иголка – стог! Дерево, а не его листок*». Заключительное стихотворение «Храм Мельпомены» подхватывает намеченную ранее тему взаимоотношений жизни и театра, зрительного зала и сцены (а одновременно – прошлого и будущего). «Театральное» завершается словами «историка»: «*Эй, стража! Закрой ворота и опусти / занавес*». «Храм Мельпомены» с этого начинается: «*Поднимается занавес...*». В его пяти строфах в «свернутом» виде можно проследить историю сценического искусства. Но граница «сцены» и «жизни» условна и то и дело нарушается: любой человек из зрительного зала может получить «роль» и вмешаться таким образом в сюжет.

Итак, цикл «театральных» текстов И.Бродского объединен несколькими сквозными темами и общим структурным оформлением. В данном случае очень важной представляется рифма (смежная во всех четырех текстах), соз-

дающая впечатление набегающих на берег волн и корреспондирующая со смысловым соответствием «моря» «горю». Что же является итогом разыгранной на лирико-философской сцене «пьесы», в которой человек сталкивается с самой Трагедией? Если судить по последнему тексту, то это будет «сдержанное "хмы-хмы"», что весьма типично для Бродского, избегавшего всякой патетики. И, однако, у этой пьесы несомненно есть катартический эффект. По Бродскому, разум дан человеку не только затем, «чтоб ощущать утрату», но и для того, чтобы понять мир – и принять его. Так, по-своему, поэт решил классическую проблему *ᾠαμάρτια*.

В завершающем параграфе второй главы диссертации предлагается анализ одного из самых сложных и загадочных произведений Бродского; название параграфа («**"Горбунов и Горчаков" И. Бродского: между драматической лирикой и лирической драмой**») определяет избранный аспект исследования. Текст, традиционно называемый «диалогом», в действительности представляет собой полилог, в котором, кроме двух основных «голосов», звучит множество немаркированных реплик (пациенты и врачи психиатрической лечебницы); присутствуют также персонажи «без речей» (медбрат, сестрица). Все это производит эффект драматической многогеройности, в которой выделены два протагониста – Горбунов и Горчаков. Именами, кроме них, наделены также их сопалатники Мицкевич, Бабанов, а также Хомутов «с буйного». Они выступают лишь как объекты чужих высказываний и оценок, но своими жестами и поступками создают фон для диалога протагонистов, что частично восполняет отсутствие повествовательно-описательных характеристик «сумасшедшего дома» (подобные ситуации в драме встречаются нередко). В такой организации текста можно увидеть аналогию с одним из типов сократического диалога, реализованного, например, в «Протагоре», где Сократа и его собеседника окружают несколько слушателей.

Именование персонажа, как известно, один из важных способов создания образа. В данном случае представители мира медицины обозначены только по своему статусу в этом мире (врачи, медбрат и пр.), поскольку воспринимаются недифференцированно, как часть репрессивного механизма. Что касается одного из двух главных действующих (вернее, говорящих) лиц, то он, возможно, имеет прототипа в реальной жизни. Автобиографическая основа «Горбунова и Горчакова» – опыт близкого знакомства поэта с советской психиатрической системой после направления на принудительную экспертизу. Несколько недель в «сумасшедшем доме на Пряжке» в февралемарте 1964 года Бродский назвал (в одном из разговоров с С.Волковым) «самым худшим временем своей жизни». В июне того же года он пишет эскиз, набросок будущего «Горбунова и Горчакова» – стихотворение «С грустью и с нежностью», открывающееся посвящением «А.Горбунову». Оно уже включает те реалии и мотивы и тех персонажей (Мицкевич, Бабанов, медбрат), которые будут развернуто представлены в анализируемом тексте. Начинаясь обращением к Мицкевичу на «ты», текст далее переводится в повествовательный регистр: «*Мицкевич лег...*», «*Бабанов в коридор медбрата вызвал*». В него включены также «обрывки разговора»: «*Февраль всегда идет за янва-*

*рем, / а дальше – март».* Персонажи глядят в окно на «звездных Рыб», при этом «я» повествователя может быть идентифицировано с «Горбуновым», поскольку фразу «*Смотри-ка, Горбунов, какой там хвост*» произносит один из смотрящих, объединенных местоимением «мы»; с равной вероятностью обращение к Горбунову может быть атрибутировано самому повествователю.

Из пяти фамилий, встречающихся в «Горбунове и Горчакове», три – Горбунов, Бабанов и Хомутов – выглядят как эстетически нейтральные и ориентированы на мир эмпирический, бытовой, тогда как «Горчаков» и «Мицкевич» могут одновременно отсылать к разным классам референтов – реальному, бытовому и общекультурному: А.Мицкевич – польский поэт-романтик, князь А.М.Горчаков – выпускник Царскосельского лицея, адресат нескольких посланий А.С.Пушкина, впоследствии государственный деятель. Например, одно из посланий – «*Встречаюсь я с осьмнадцатой весной...*» (1817) – строится на противопоставлении двух образов – поэта и его удачливого лицейского однокашника. Аллюзия на отношения Пушкина и Горчакова, а также Пушкина и Мицкевича – отношения притяжения-отталкивания – косвенно подкрепляется упоминанием Опочки – топонима, также имеющего пушкинские коннотации. В «Горбунове и Горчакове» действующие лица выступают не только как *объекты* авторского изображения, но – в большей части текста! – как субъекты собственных высказываний. Несмотря на имена собственные и некоторые биографические данные, в них мало той определенности *другого* (т.е. отличного от автора) человека, которая требуется для выведения его на сцену «традиционного» театра. Автор сам «размывает» персонажный статус своих героев, подчеркивая прозрачность границ между ними словесной игрой: Горбунов / Горчаков объединяются с Мицкевичем («Гор-кевич») и Бабановым («Гор-банов»); Хомутов приравнивается к «Гамильтонам». Особое место в тексте принадлежит системе двойников. Горбунов-и-Горчаков рассматривается в диссертации как единый персонаж, чья раздвоенность эксплицирует диалог человека с самим собою. Благодаря раздвоенности герой решает проблему одиночества, находит собеседника. Следовательно, диалектика единого/двойственного, которую автор постоянно обыгрывает, требует и поисков новой цельности, обретения Горбуновым самоидентичности, что оказывается возможным в сне=смерти.

Субъектная дифференциация голосов «двойников» (впервые проведенная в диссертации) приближительна именно в силу их «двуединства». Очевидно, что герой – Горбунов, судьба которого проецируется на крестное страдание Христа; Горчаков – его «тень», alter ego. В то же время финальная сцена инвертирует их отношения: Горбунов уходит (хотя предполагалось обратное), Горчаков остается, чтобы сыграть его роль. К нему переходят функции протагониста, он обретает метафизическое зрение. «Тень» становится человеком. Сказанное позволяет заметить, что в «Горбунове и Горчакове» актуализирован так называемый «близнечный» миф, что подтверждается многозначительным сообщением Горбунова: «*Я Близнецам принадлежу. / Я в мае родился, под Близнецами*». Этот факт соотносит Горбунова с его создателем: дата рождения И.Бродского – 24 мая. Кроме того, «под Близнецами» родился

А.С.Пушкин. Наконец, под созвездием Близнецов, в последнюю декаду мая 1265 года, родился Данте. «Горбунов и Горчаков», бесспорно, проецируется на «Божественную комедию». Действие «Горбунова и Горчакова», как и у Данте, происходит весной, в преддверии Пасхи (у Данте оно начинается в Страстную пятницу 1300 г.), что соответствует и времени творения мира в христианской мифологии. Все это воссоздает вокруг Горбунова «дантовскую» ситуацию, когда, «земную жизнь пройдя до половины», человек должен погрузиться в глубины страдания в целях познания и спасения. Отсюда – тема «дна» в горбуновском лейтмотиве моря.

Система библейских образов создает ассоциативный ряд, соотносящий Горбунова с центральным персонажем Евангелий и, в каком-то смысле, заставляющий видеть в нем, как и в герое «Божественной комедии», человека как такового, человека вообще. Горбунов ощущает себя «на кресте», думает о Голгофе, восклицает: *«Почто меня покинул!»*. Между сегодняшней реальностью и реальностью священной истории нет непроходимого рубежа; так яблоко, переброшенное в палате от одного к другому, вызывает мысль о древе познания, с которого когда-то сняла яблоко Ева, и архетипом Горбунова/Горчакова оказывается Адам, «всеединая личность», по выражению Вл.Соловьева (а за ним маячат, очевидно, Авель и Каин). Сюжет произведения соотносится и со спасением народа Израиля из египетского плена: невзгоды Горбунова *«рассчитаны на года»*, *«как вся эта история с исходом»*.

«Настоящее» время в тексте начинается февралем и соотносено с периодом поста, «будущее» проецируется на Пасху, когда Горчакову обещано освобождение. При этом Голгофа предстает Горбунову в будущем и одновременно длится в настоящем, пребывание в психушке воспринимается как крестное страдание. «Большое» (внефабульное) время «Горбунова и Горчакова» охватывает диапазон от сотворения мира и человека до Апокалипсиса (лейтмотив Страшного Суда), так же, как пространство, не замыкаясь в стенах «психушки», простирается в диапазоне *«от Рая до параши»*. Многочисленные реминисценции и цитаты размыкают смысловое поле текста, корреспондируют друг с другом, рождая новые смыслы (так, в восклицании *«Панмонголизм! как много в этом звуке»* сращены блоковско-соловьевский и пушкинский тексты. В то же время очевидная ирония заключается в том, что подобный ход мысли – установление немотивированных связей – типичен для шизофренического сознания).

Цитаты и отсылки к другим культурным текстам и кодам реализуют свой новый смысловой потенциал в системе лейтмотивов. Например, один из важнейших лейтмотивов «Горбунова и Горчакова» – звезда (звезды, созвездия). Мечта Горбунова о собеседнике корреспондирует с аллюзией на стихотворение Лермонтова: *«Восходит над равниною звезда / и ищет собеседника поярче»*. Горбунов смотрит на звезды, часто упоминается телескоп – звезды становятся «знаком» большого миропорядка, космоса, противопоставленного хаотической реальности бедлама. Они же маркируют и движение времени сменой зодиакальных знаков: *«Вторая половина февраля / отмечена уходом Водолея, / и Рыбы водворяются...»*, *«восходит Овен, курирующий март»*.

Сюжетное движение связано с центральным лейтмотивом сна. Эта тема сразу же начинает обсуждаться в дискуссиях Горбунова и Горчакова. Первому постоянно снится «грибной» сон – о лисичках. Как сообщает знаменитая «Книга о вкусной и здоровой пище», «лисички – единственные грибы, которые не бывают червивыми»; видимо, именно этим мотивировано разрешение вывозить их (и только их) за границу (сон таким образом получает дополнительный смысл, связанный с мечтой вырваться на свободу).

Смысл текста, внешний уровень которого воспроизводит ужасную в своей обыденности реальность «сумасшедшего дома», расширяется до метафизического уровня, где и разворачивается основное словесное действие. Однако, кроме этих двух, условно говоря, уровней, в тексте есть и третий. Это комментарий, сопровождающий диалоги протагонистов и вырастающий до метатекстовых характеристик происходящего (главы V «Песня в третьем лице» и X «Разговор на крыльце»; две последние главы также названы «разговор», указывая не только на содержание главы, но и на ее *жанр*). В диссертации впервые проведен анализ субъектной организации «Горбунова и Горчакова», что позволило с большей точностью определить общую концепцию, структурные доминанты и жанровую природу текста.

В V и X главах о Горбунове и Горчакове (и обо всем «огромном сумасшедшем доме») говорится с позиции наблюдателя, в третьем лице, т.е. объектно. Текст повествователя также звучит на два голоса, ведущих диалог. В нем объясняется парность Горбунова/Горчакова:

*«... как обстоятельствами места  
и времени, все объединены  
сказал 'ом, наподобие инцеста».*

*«И это – образ действия!» «О да.  
Они полны сношеньями своими...».*

В последней строфе диалог двух повествовательных голосов незаметно трансформируется в медицинский «допрос» о снах с использованием императивных конструкций («*рассказывать подробно*»). Аналогичная трансформация происходит в последней строфе «Разговора на крыльце»: обращение на «вы» сменяется обычным «ты», а собеседники так же незаметно перемещаются с крыльца туда, «где дует из углов». Поэтому текст повествователя-1 и повествователя-2 представляет ситуацию «они – там – сейчас» (а не «тогда», как обычно для такого типа высказываний); текст же других носителей речи – обычную для ролевого дейксиса ситуацию «ты – здесь – сейчас». Замена специфического для повествования прошедшего времени настоящим также указывает на драматизацию текста.

*«Как различить ночных говорунов, / хоть смысла в этом нету никакого?»*  
Очевидно, что трудность этого «различения» входит в авторскую интенцию. В диапазоне «между драматической лирикой и лирической драмой» выстроена многослойная структура субъектных опосредований авторской позиции:

объектно воспроизведенные голоса больничного «хора»; основные носители речи (Горбунов с его автобиографическими коннотациями и Горчаков);

внутритекстовые повествователь-1 и повествователь-2;

повествователь, которому принадлежат композиция целого, «заголовочный» текст и именование героев;

Автор как высшая смысловая инстанция.

Одновременно эта схема означает внутреннее движение текста от драматического способа организации, когда смысл разыгран и выражен в словах персонажей, к лирическому, предполагающему систему форм более непосредственного авторского самовыражения.

Повествователь-1 и повествователь-2 формулируют концепцию бытия как «разговора» и выясняют сравнительные достоинства различных способов зафиксировать этот разговор на письме. *«Но, так сказать, / сказать "сказал" сказать совсем не то, что / он сам сказал....»*. Если один из них выражает сомнение в возможности адекватной передачи смысла «в третьем лице», то «собеседник» возражает: *«косвенная речь / в действительности – самая прямая»*. Обсуждается, таким образом, способ построения текста «Горбунова и Горчакова». «Разговоры на крыльце» продолжают и развивают эту тему. Если часть речи, как мы видели, может овеществиться, то и, наоборот, *«вещь, имя получившая, тотчас / становится немедля частью речи»*. Мир текста и мир референтов взаимнообратимы: *«Не море, значит, на берег бежит, / а слово надвигается на слово»*. Таким образом, система лейтмотивов обретает завершающий смысл: «море» // текст (ср. «Письмо в бутылке»: *«Море, мадам, это чья-то речь»*). «Разговор» объединяет все лейтмотивы текста, втягивает их в себя. *«Жизнь – победа слов»: звезда «ищет собеседника», равнина «поддерживает ночью разговор»*. *«Сны откровенней всех говорунов»*. Но это *«разговор перед лицом/ молчанья»*, которое тоже есть волна – *«волна, перекрывающая вечность»*. Отождествление «моря» и словесного текста определяет специфику «Горбунова и Горчакова». Ритм текста специально ориентирован на повторяемость волны. Стихотворное произведение, драматизированное по форме и трагедийное по смыслу (ибо противостояние человека и надличных, бесчеловечных внешних сил реализуется как внутренний конфликт личности с самой собой), отличается от драмы рядом принципиальных обстоятельств, важнейшее из которых – отсутствие «авторской» речи в ее традиционном виде.

Именно «авторская» речь (особенно в драматургии XX века) является определяющей при выяснении родовой природы текста (а не его диалогизация как таковая). В лирической или интеллектуальной драме автобиографический экзистенциальный опыт часто воплощается либо в условных персонажах (скажем, А., В. и С. в пьесе С.Беккета «Театр II» или Пан I и Пан II в «Стриптизе» С.Мрожека), либо в различных формах опосредованного авторского присутствия в тексте. Однако описанный в диссертации принцип повтора является, по Ю.Лотману, *«универсальным структурообразующим принципом поэтического произведения»*. Подобная организация текста, не обусловленная ни драматическим, ни эпи-

ческим заданием, позволяет видеть в «Горбунове и Горчакове» *лирическое* произведение, построенное по законам «большого» *стихотворения*. Лирический тип организации проявлен и в композиции, и на микроуровнях текста. На «принципе возвращения» основана рассмотренная выше система лейтмотивов и частые повторы отдельных словосочетаний. Законом организации стихотворения подчинена композиционная симметрия «Горбунова и Горчакова» (рифмующиеся между собой названия глав, их содержание, образующее «смысловый палиндром») и семантические преобразования слов и словосочетаний, свойственные лирике. «Речь хаоса, изложенная кратко» выстроена автором как драматический сюжет «большого стихотворения», словесная ткань которого уподоблена бесконечно бегущим морским волнам. Созданная для воплощения абсурда поэтическая форма преобразует хаос эстетическим совершенством, творческая воля являет свой мирозозидающий, формообразующий потенциал.

В третьей главе диссертационного сочинения («Альтернатива небытию в художественной интерпретации И.Бродского и О.Седаковой») сквозная логика исследования побудила обратиться к тем духовным альтернативам, которые противостоят опустошению и небытию: темам любви, поэтического творчества, диалогу человека с Творцом. Первый параграф посвящен анализу «Новых стансов к Августе» И.Бродского. В литературе о Бродском еще не ставился вопрос о конкретных причинах или поводах обращения к Байрону и выбора для адресата любовного послания поэтического псевдонима «Августа». «Новые стансы...» впервые анализируются в диссертации в контексте «августовской» темы, актуализировавшей в творческом сознании Бродского ряд активных ассоциаций, связанных с романтическими мотивами (Данте, Ин.Анненский, М.Цветаева). Обращение к этой теме обусловлено причинами как творческого, так и биографического порядка.

«Точкой отсчета» лирического сюжета в «Новых стансах...» становится первая же строка: «Во вторник начался сентябрь». Следовательно, то, что предшествовало завязке, но осталось за порогом текста, формируя его смысл имплицитно, датировано *августом*. В этом случае, что легко реконструируется по тексту, август для лирического героя – месяц счастья, полноты бытия, создаваемой присутствием любимой женщины.

Данте в «Новой жизни» изображает смерть Беатриче как космическую катастрофу: меркнет солнце, рыдают звезды, птицы падают мертвыми, начинается землетрясение. Сентябрьский вторник у Бродского также становится началом апокалипсиса, мирный круговорот времен года – вселенской трагедией, кульминация которой заявлена с первых же строк: «Холодный небосвод разрушен». Пейзаж составляют пустое поле, опустевшие деревни, погасшие огни, болото, погост; всюду сумерки, дождь, холод. Цепочки семантических трансформаций в цикле нацелены на логику опровержения традиционной для романтического мироощущения идеи единства природного и культурного начал. Деревенский пейзаж превращается в «ничью землю», оборачивается «Небытием». Стремительность самого процесса опустошения мира, ухода из него света и тепла, разрушения тверди подчеркивается краткостью биогра-

фического времени: со вторника до четверга («*Бушует надо мной четверг*»). При этом безжизненная жизнь, от которой остались лишь «формы», продолжается с пугающей, зловещей интенсивностью: «*срезанные стебли лезут вверх*», «*как волосы на теле мертвом*», «*хляби, окружив погост, / высасывают краску крестовины*», «*корни / вцепляются в сапог*». Все это заставляет вспомнить сюрреалистическую, по выражению Бродского, поэтику Заболоцкого 1920-30-х годов.

Естественно, что человек ощущает себя «захороненным живьем», несуществующим: «*здесь как будто вправду нет меня*». Он, подобно Одиссею, Энею, Данте, заживо оказывается в аду. Однако, в отличие от классической традиции, ад у Бродского пуст (ср. в «Прощальной оде»: «*но никого там нет – и никого не вывести!*»). См. также «Столетнюю войну»). В нем нет, например, Полидевка, бессмертного брата-близнеца смертного Кастора (еще одного двойника лирического героя), между тем как в мифе неразлучные Диоскуры попеременно жили то в подземном мире, то на Олимпе. Даже собственное отражение в ручье (ибо герой – не Нарцисс!) «*бежит от красноватых век, / подскакивает на волне <...>, / мешается с другими двойниками*».

В тексте «Стансов к Августе» Бродского «ты» полисемантически и обозначает не только исчезнувшую возлюбленную. «*Стучи и хлюпай, пузырьись, шуриши*» – это обращение к природе. В строфе VI повтор этой строки с вариацией обращен уже к самому себе («*Стучи и хлюпай. Жуй подгнивший мост*») или же к своему сбежавшему двойнику-отражению. «Ты» в тексте (с прописной буквы) – неоднократное обращение к Господу, естественно, остающееся риторическим. Но интересно, как автор эту безответность мотивирует: «*Я глуховат. Я, Боже, слеповат*». В глазах лирического героя «Стансов» – «завеса», «решето непониманья» между ним и миром.

До строфы IX включительно лирический герой еще не поэт; в X строфе появляются атрибуты поэтического труда: «*Сентябрь. Ночь. Все общество – свеча*», «*листы*» бумаги; путеводная звезда. «Ты»-Августа исчезла, превратившись в другое «ты» – Музу: «*Эвтерпа, ты?*». Подобный вопрос уместен только в ситуации встречи, он обращен к увиденному, пусть мельком, объекту. В стихотворении двенадцать строф, и если условно соотнести строфическое деление с годовым циклом, то первая строфа обозначает сентябрь, начало года, а последняя – август – обретение «счастья» в поэтическом творчестве, преображение мира, новое осуществление полноты бытия. Стансы, таким образом, замыкаются в кольцо. В природе человек ощущает себя «захороненным живьем»; но она же дарит герою «вересковую лиру-подкову», которая оказывается гарантом «духовного выживания». Реализация данной возможности открывает человеку перспективу нового зрения. Он обретает не только *понимание*, но и дар его воплощения в слове; исчезнувшая возлюбленная уступает место «старшей даме» – Музе.

И.Бродский и О.Седакова – поэты, в творчестве которых метафизика души, обусловленная разными мировоззренческими установками, обретает единый эстетический стержень. Важным основанием для этого сближения является ориентация О.Седаковой, как и Бродского, на «дальнюю» (антич-



ную, а у Седаковой и средневековую) традицию. Обнаруженные в диссертации тематические и образные переключки между ними позволили провести анализ как на уровне жанровых преобразований, так и на уровне интерпретации некоторых сквозных общекультурных тем и мотивов.

Во втором параграфе третьей главы, названном «**"Рождественский текст" И.Бродского и О.Седаковой**», произведения двух поэтов описываются как определенная структурно-тематическая целостность. В первом разделе параграфа выявлены элементы иконописной техники, использованные Бродским в «Рождественских» стихотворениях. Принципы поэтической «геометрии», в которой, *«сойдя на конус, / вещь обретает не ноль, но Хронос»*, мотивируются естественным результатом работы оптической системы, которая называется *прямой перспективой* и с эпохи кватроченто формирует наши представления о том, что мы видим перед собой. На основе теоретических представлений о структурной общности разных видов искусства (Б.А.Успенский) и возможности сопоставления иконописи с повествовательным текстом (С.Булгаков, П.Флоренский, А.Кураев, Б.А.Успенский) в диссертации сформулирован ответ на вопрос, как элементы характерной для иконописи системы обратной перспективы трансформируют картину мира в стихах И.Бродского. На примере нескольких текстов показана смена внешней и внутренней точек зрения, маркирующая активное перемещение автора внутри изображаемого. Сюжет стихотворений, соответствующий кондаку Рождественского канона, соотнесен с образцами классической иконографии Рождества, что позволило выявить несколько кардинальных различий.

Прежде всего, фигура Богородицы, обычно располагавшаяся по диагонали иконы, в стихах уходит на задний план и либо упоминается в перечислении (*«Мария молилась; костер гудел, / Иосиф, насупясь, в огонь глядел»*; *«Младенец, Мария, Иосиф, цари...»*), либо представлена опосредованно, через восприятие Младенца: *«Ему все казалось огромным – грудь матери...»* (исключением является стихотворение «Колыбельная»). В соответствии с принципами организации пространства в древней живописи, семантически более важная фигура увеличена в сравнении с менее важными; таким образом, Бродский по-своему строит композицию, располагая в ее центре только Христа.

Рождество на иконах, как правило, представлено многофигурной композицией. У Бродского число участников сцены варьируется. «Максимум» перечислен в стихотворении «Presepìo». Наиболее типичный случай – трое (Святое Семейство) плюс волхвы. «Минимум» дан вообще как «минус-прием»: в стихотворении «25.XII.1993» основной персонаж (не говоря об остальных) отсутствует, и пустыня обретает свое этимологическое значение. «Поздравление» родившемуся оборачивается прощанием (*«вослед тебе глядя, во все времена»*). Как бы то ни было, во всех вариантах неизменно не хватает одной детали: нет ангелов, славословящих с небес. Резонно предположение, что следование канону не было для Бродского принципиально важным; напротив, отступления от него давали поэту возможность эксплицировать иные – внеконфессиональные – смыслы (этические, психологические и

др.). Вместе с тем, «отступления» не лишают «Рождественские» стихи их несомненно значимого философско-теологического статуса.

Как известно, на иконе изображаются разновременные события, что и дает возможность «чтения» ее как повествовательного текста. Круг этих эпизодов, входящих в Рождественский канон, также определен традицией. В случае Бродского Евангельский архетип, воплощенный в поэтических произведениях, может быть сопоставлен с так называемым лицевым подлинником (собранием прорисей – образцов), по которым в течение многих веков воссоздаются те или иные иконописные сюжеты: Бродский из года в год повторяет архетипическую модель, создавая вариации, многократно уточняющие ее смысл («Рождество 1963 года» и «Рождество 1963», «Бегство в Египет» и «Бегство в Египет-2»).

«Рождество 1963» Бродского выглядит непосредственным продолжением «Рождества 1963 года», изображавшего путешествие волхвов; начинается стихотворение словами: *«Волхвы пришли. Младенец крепко спал»*. Слово осуществляя «развертку» иконного пространства, поэт располагает эпизоды последовательно; в таком случае «Бегство в Египет» (2) выглядит завершением повествовательного ряда. Однако для Бродского важнее иной ряд – изобразительный. *«Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере»; «Представь, чиркнув спичкой, ту полночь в пещере»; «Представь трех царей, караванов движенье»; «Представь, что Господь в Человеческом Сыне...»* – четырежды в одном тексте повторена апелляция к воображению и к зрительному восприятию.

В «Рождестве 1963» наглядно представлено чередование внутренней и внешней точек зрения, совмещение «экстерьера» и «интерьера». Как в «Поклонении волхвов» С.Боттичелли, автор вводит в картину самого себя в качестве наблюдателя, однако остается невидимым (что свойственно иконе). *«Никто не знал кругом, / что жизни счет начнется с этой ночи»*. Позиция древнего художника, и прежде всего иконописца, – внутренняя по отношению к изображаемому, причем происходит ее активное перемещение.

Как в живописном произведении, «взгляд изнутри» проявляется в центральной части изображаемого, а «взгляд извне» – на его периферии. Так, пейзаж дается обычно в системе прямой перспективы, а пещера с младенцем – в системе обратной (ср. «Рождество 1963 года» и «Рождество 1963»). Однако для характеристики пространственного положения автора-повествователя у Бродского недостаточно указания на его перемещение с внешней точки зрения на внутреннюю и наоборот. Масштаб изображаемого события – Рождества Христова, определившего новый «порядок истории» и новый «порядок космоса» (С.Аверинцев), таков, что повествующий о нем вынужден занять совершенно особую позицию. В исторической перспективе это взгляд человека, за плечами которого две тысячи лет новой эры, который знает, что родившийся – Спаситель (для непосредственных участников сцены в пещере этот факт был предметом веры, но не знания). Поэтому ставить себя в позицию «внутреннего» наблюдателя автор может лишь условно: в данном случае

это дает возможность смыслового отождествления себя с младенцем – Сыном Человеческим.

Что касается изменившегося «порядка космоса», то это еще один важный аспект Рождественской «иконографии» Бродского, который связан прежде всего с образом *звезды*. Придавая этому образу совершенно неканонический смысл, Бродский делает Рождественскую звезду знаком присутствия в картине мироздания Того, кто трансцендентен миру, – Бога-Отца.

Мирообраз, созданный Бродским в «Рождественских стихотворениях», отличается не только структурной сложностью, но и органической целостностью («*звезда смотрела в пещеру, / и это был взгляд Отца*»), что противостоит тому процессу тотального опустошения и деструкции пространства, который зафиксирован в других произведениях.

Во втором разделе параграфа предложен развернутый анализ **стихотворения О.Седаковой «Портрет художника на его картине»**, в центре которого, предположительно, – поэтическая экспликация полотна С.Боттичелли «Мистическое рождество» (1501). Художник поместил, как и в более раннем «Поклонении волхвов», собственную фигуру внутри изображаемого, на периферии картины. В стихотворении О.Седаковой, воссоздающем мир итальянского живописца, контаминируются образы разных полотен. Экфрасис в начале текста воспроизводит «Рождество». Пространство картины разделено на два яруса – земной и небесный; его центром является хлев с Богородицей, склонившейся над Младенцем, и окружающими их людьми и животными. На крыше хлева три фигуры в белой, зеленой и алой одеждах, символизирующие Веру, Надежду и Любовь. Они, в свою очередь, вызывают в памяти эпизод из двадцать девятой песни «Чистилища» Данте, где в составе мистической процессии вокруг колесницы Беатриче пляшут три женщины – алая, изумрудная и белая. Аллюзия представляется тем более очевидной, что Боттичелли, «будучи художником глубокомысленным» (Дж.Вазари), как известно, иллюстрировал «Комедию». В верхнем ярусе картины – хоровод ликующих ангелов с цветами, свитками и коронами.

Далее стихотворное описание трансформируется в монолог художника (то есть выполняется задача, изобразительному искусству не свойственная и не подвластная), формально адресованный его самому знаменитому творению, названному здесь «ясною Киферой», – «Рождению Венеры» (ок. 1484 г.). На картине Боттичелли зефиры осыпают и богиню, и морские волны цветами, фигура Оры перевита поясом, сплетенным из роз. Очевидное сходство как сюжетных мотивов, так и ритма и линий фигур отсылает к более ранней работе Боттичелли – аллегории «Весна» (1477-1478 гг.). Венера и в том, и в другом случае выступает содержательным и структурным центром полотна. Нас в данном случае интересует не истолкование неоплатонической аллегории, которой, возможно, является картина, а лишь связь между Венерой и весной. Эту связь, представляющуюся нам несомненной, можно проиллюстрировать одним известным примером – строками «Поэмы без героя» А.Ахматовой: «*Вся в цветах, как "Весна" Боттичелли, / Ты друзей принимала в постели...*».

При всей обобщенности «Коломбины десятых годов», в данном случае образ женщины сопоставляется с многофигурной живописной композицией, общим впечатлением от картины, что может стимулировать поиск иного решения: не имеется ли в виду какой-то конкретный персонаж полотна Боттичелли, олицетворяющий весну? На одноименной картине это прежде всего Хлорис, превращающаяся в богиню цветов Флору; цветы, падающие из ее рта, и указывают на метаморфозу. Однако в написанном несколькими годами позже «Рождении Венеры» пространство усыпано цветами, пожалуй, не в меньшей мере, чем в «Весне»: кроме цветочного узора одеяний и пояса Оры, вестницы весны, здесь изображается, как ветры впервые приносят в мир розы, сопутствующие явлению богини. Объединяет же оба полотна, о чем говорилось выше, сама Венера. Неслучайна в поэме Ахматовой строка *«Афродиты возникли из пены»*, отсылающая уже не к «Весне», а именно к «Рождению Венеры» – наблюдение подтверждает отмеченную нами контаминацию образов Боттичелли в восприятии зрителя.

Можно полагать, что у «ясной Киферы» О.Седаковой и образов, о которых идет речь, была одна общая основа – поэма Лукреция «О природе вещей». Кифера (Цитера), строго говоря, – это остров, Афродита же обычно именуется Кифереей (Цитереей). Однако здесь, по-видимому, имеет место метонимический перенос, и название обозначает богиню (хотя понимание «Киферы» как острова поддержано далее «архипелагом»). Ей, воплощению живоотворяющей любви, красоты и весны, должно быть под силу преобразование мира (в буквальном соответствии с известным утверждением о том, что «красота спасет мир»). Однако для религиозно мыслящего человека это отнюдь не аксиома: мир спасет Бог, который есть Любовь.

Возможно, не будет натяжкой предположение, что эта Любовь соотносима с Афродитой Уранией, что дополнительно аргументирует мысль о контаминации источников поэтической образности в стихотворении. Имея в виду духовную природу Афродиты Урании, художник обращается к ней со словами *«ты, розы поднебесной привиденье»* (здесь вновь возникает аллюзия на образы «Комедии» Данте). Тем не менее исполнить задачу космического переустройства дано не Афродите (*«все будет ложь, и ничего как ложь. / Ты зеркало пустое принесешь»*), а той Любви, *«что движет солнца и светила»*, иерархия «красоты» и «благодати» очевидна. Смысл прибытия богини к людям – в том, чтобы вернуть первозданный вид «одичавшему саду», преобразив его «в цветной воде, в утешенных слезах». Такая трактовка побуждает обратиться к контексту книги «Дикий шиповник», куда входит «Портрет художника...». Образу *сада* принадлежит здесь основная смыслообразующая роль. В смысловой парадигме текста «сад» является одновременно «садом мироздания». Ключевое стихотворение цикла, содержащее почти всю его важнейшую топикку, – это, конечно, «Дикий шиповник». Уже название задает удвоение, гиперболизацию качества: шиповник и есть дикая роза.

Объектный план текста весь строится не этой гиперболизации: *«Ты развернешься в расширенном сердце страданья»*, шиповник становится садом, сад – мирозданьем; шиповник *«белый, белее любого»*, *«тот, кто его*

*назовет, переспорит Иова»*; шиповник превращается в розу, белый цвет – в пунцовый. Обычно *роза* символизирует одновременно Афродиту-Венеру и Богоматерь, позволяя объединить их ассоциативной связью. Существуют и другие ассоциативные цепочки, одна из которых связана с *морем*: Афродита Анадиомена («пенорожденная»). Связь образа Мадонны с морской стихией далеко не столь очевидна, она опосредована и актуализирована только в апокрифических представлениях. Такова поэтическая традиция восприятия Марии как «звезды морей», *stellae maris*; например, в одноименном стихотворении В. Брюсова. Грехопадение Адама и Евы повлекло за собой не только их изгнание из рая, но и деградацию мироздания, превратившегося, по выражению шекспировского героя, в «одичалый сад». Это влечет за собой следующую ступень развертывания смысла – символический/мифологический образ дантовского «дикого леса» (*Selva Selvaggia*, букв. «частая чаща»), в котором заблудился человек, утративший «правый путь».

Образ разворачивается, возрастая в своем символическом значении: одичавший сад – дикий лес – обезбоженный мир – смерть. Отсюда – мотив прощания («Проводы», «Прощание», «Ветер прощания» и др.). «Дорога» в лирической системе поэта – целенаправленное движение, лейтмотив которого – возвращение: к отцу, к родному дому, к потерянному раю, к прошлому (стихотворения о возвращении блудного сына, об Алексии – римском угоднике, о «монахе старинном», об отпевании монахини). «Преданья о подвижниках» сохранили память о тех, кому был ведом истинный путь (Сергий Радонежский, волхвы).

Критерием определения его истинности может служить важный принцип поэтики «Дикого шиповника» – соединение ветхозаветной образности с новозаветной: отступничество блудного сына вырастает в предательство Иуды; спасительной для человека является евангельская истина. В стихотворении «Портрет художника на его картине» новозаветная образность контаминируется и с ветхозаветной, и с языческой (мифологической). Как центральное событие священной истории изображается Рождество; финальная картина стихотворения воплощает и пифагорейскую музыку сфер, и райскую розу, объединившую души праведных в дантовском Эмпирее, и грядущее преобразование мира. В пределах исторического времени обещанные в «Откровении» «новое небо и новую землю» можно лишь помыслить или вообразить, поэтому стихотворение завершается не полнотой исполненного Божественного замысла, а тем же, с чего начато, – картиной обыденной земной жизни, *«вздохом земли, когда сбегает снег»*.

Лирический сюжет завершается присоединением художника к общему мистическому шествию «идущих из Содома»; при этом художник – человек «понимающий», наделенный талантом, который он приносит в дар, и таким образом выделенный из толпы, – оказывается в ней *последним*, последним в евангельском смысле:

*и я иду, беднее, чем другие,  
в одежде темной и темнее всех,*

*с больной улыбкой, как цветы больные,  
как вздох земли, когда сбегает снег.*

В заключительных фрагментах монолога художника исчезает идентификация говорящего по грамматическому роду; признак пола, более не определяемый, дает формальное основание отождествить двух авторов: персонажа картины с его внутренним монологом и поэта, чье стихотворение является зеркалом, отражающим картину. При этом происходит не только формальное, но и сущностное совпадение позиций двух художников [с учетом ступенчатой градации – расширения точки зрения от Боттичелли-фигуры на полотне к Боттичелли, ее (собственную фигуру) написавшему, и далее к автору поэтического экфрасиса, посвященного «Мистическому Рождеству»].

Если объектный ряд значений, как было показано на примере открывающего книгу стихотворения «Дикий шиповник», строится на разрастании, гиперболизации образа, то основой субъектного построения оказывается нечто иное:

*дикий шиповник,  
о,  
ранящий сад мирозданья.  
<...>*

*Тот, кто тебя назовет, переспорит Иова.*

*Я же молчу, исчезая в уме из любимого взгляда...*

Очевиден контраст этих двух семантических рядов: во втором случае (как это и происходит в «Портрете художника на его картине») – отказ от патетической интонации, от слова («Sapienti sat») и даже от присутствия. Позицию автора – субъекта творчества, как ни парадоксально, определяет отказ от субъектности (отношение конъюнкции, характерное для Средневековья), проявляющийся в объединении себя (и персонажа, и автора) с другими.

Логика сближения поэтических систем Бродского и Седаковой привела далее к обнаружению некоторых общих тем и мотивов, что позволило расширить сопоставительный контекст, выведя его (при сохранении «дальней» жанровой перспективы) в пространство русской литературы с подключением в последнем параграфе третьей главы дальневосточных мировоззренческих и эстетических установок.

Параграф, названный «**Образ "Китая" в русской поэтической традиции (Н.Гумилев, О.Седакова, И.Бродский)**», обращен к художественным исканиям в сфере ориентальной тематики. В творчестве Н.Гумилева и М.Кузмина колорит «национального образа мира» (Г.Гачев) создают соответствующие топонимы и объекты, устойчиво ассоциирующиеся с Китаем в европейском сознании (фонари, ласточки, драконы, горы и т.д.). И, однако, «Китай» не является реальным геофизическим пространством, а обозначает образ мира, в котором совершается духовное странствие. Этот тезис становится опорным в системе интерпретации «китайских» текстов О.Седаковой и И.Бродского. Цикл О.Седаковой «Китайское путешествие», по авторскому определению, – это стихотворная книга, то есть произведение, воплощающее идею циклизации в наиболее универсальной, «итоговой» (И.В.Фоменко) форме. В данном случае «итоговость» оказывается значимой не столько в системе

творчества поэта, сколько в параметрах другой системы – философско-поэтической традиции, соотносящей Запад и Восток: Седакова не только создает свой образ Китая, но и синтезирует в нем характерное для древнекитайской литературы мировосприятие в тех его вариантах, которые были воплощены в классических памятниках («Лао-цзы», «И-цзин» и поэзия Ли Бо).

Мир цикла – всеобъемлющий космос, от мельчайших подробностей «величиной с око ласточки» до «млечной дороги»; благодаря этому особенно наглядной оказывается условность «Поднебесной», включающей в себя не только землю, но и луну, солнце, планеты, звезды, так что Поднебесная становится синонимом мироздания. Космос состоит из нескольких основных стихий: земля, вода, огонь, воздух. Единый и одушевленный, он организован (как в «Фарфоровом павильоне» Н.Гумилева) по принципу зеркальных соответствий, объединяющих его элементы в целое, что соответствует даосским представлениям. В своей концепции человека О.Седакова следует идеям русской религиозной философии (метафизике сердца). Природа и люди образуют целостный универсум, подчиняющийся общим духовным законам щедрости и самоотречения. Синтез учения Лао-цзы и христианской любви ко всему живому в «Китайском путешествии» создает многослойное единство («интерференцию», по Г.Гачеву): текст пишется «поверх» другого текста, смысл «полагается» на смысл, традиция – на традицию. Своеобразным «посредником» между мудростью древнего Востока с его одушевлением стихий и христианским персонализмом у О.Седаковой выступает экуменическая позиция святого Франциска Ассизского. «Китай» Седаковой не знает тьмы; особый «световой» сюжет цикла, в соответствии с традиционным для христианской теологии отождествлением истины со светом (сиянием), позволил показать, что в поэтическом мире «Китайского путешествия» реализована концепция ее (истины) обретения, осуществленного человеком благодаря встрече с духовной родиной.

Трагическим контрастом этой встрече является судьба человека в «китайском» мини-цикле И.Бродского. В разборе «Писем династии Минь» внимание также сосредоточено на идее синтеза разных культурных традиций. Но, как выяснилось, Бродский не столько синтезирует культурные пласты, сколько абсорбирует их, поглощая все возможные варианты преодоления трагедии существования собственной концепцией отчуждения человека в мире. В качестве исходной образно-тематической модели он использует не древнейшую классическую поэзию и философию Китая, как О.Седакова, а литературу более поздней эпохи Мин (1368 – 1644), формально создавая свой текст по принципу аналогии. Однако «Письма династии Минь» являются не стилизацией, а скорее метафорой, реализующей еще один аспект жизни изгнанника. Бродский также трансформирует «жанровую память» сказки Андерсена «Соловей». Используются традиционные опознавательные знаки образа Китая: богдыхан, Стена, пословица о дороге в тысячу ли. Они, как водяные знаки, подтверждают подлинность, достоверность изображенного. Поверх них пишется новое изображение – с той разницей, что обычно водяной знак присутствует скрыто и лишь просвечивает за изображением, здесь же –

наоборот: подлинный смысл текста проявляется не сразу, постепенно про- ступая сквозь внешние приметы бытия.

В отличие от поэтических циклов Н.Гумилева и О.Седаковой, у Бродского мир безрадостен и безнадежен, представляя собой разновидность ха- рактерного для поэта метаобраза тоталитарного государства. Здесь речь идет не о духовном странствии взыскующих истины, не о встрече с родиной, но, напротив, о ее утрате, изгнании и бездомности в бытии. Бродский – поэт тра- гический; в его мире законом является отчужденность человека, его разоб- щенность с враждебной реальностью, с другими людьми, с самим собой. Ес- ли у Седаковой кеносис ведет к гармонии, слиянию с миром, то у Бродского «самоотрицание» лирического героя – это отказ от его (традиционной для поэтического произведения) «привилегированной точки зрения. Однако можно говорить о принятии человеком трагической пустоты бытия и себя самого – стоицизм становится основой его «самостоянья» и «залогом его ве- личия». Сказанное справедливо и для авторской позиции Бродского в целом.

В «Письмах династии Минь» также используется поэтика зеркально- сти, организующая всю структуру: два стихотворения взаимно отражают друг друга, воспроизводя оппозицию женское / мужское. В первом «письме» мир, окружающий пишущую, достаточно стабилен (хотя и поглощается энтропи- ей): повторяющиеся события выстраиваются в определенные последователь- ности, соответствующие пению заводного соловья. Напротив, существование человека во втором тексте лишено всякой устойчивости. Он – перекасти-поле, «ветер» несет его по жизни вопреки его желанию. В литературе о Бродском «Письма...» обычно рассматриваются в жанровом аспекте, что приводит к вы- воду о «невозможности коммуникации» (С.Ю.Артемова) в мире поэта, по- скольку лирический субъект в данном случае соотносит себя с реципиентом. В реферируемой диссертации предложено иное решение: со свойственным ему «протеизмом» автор отождествляет себя не с читателем «писем», а в равной степени с обоими пишущими, остающимися при этом частными вариантами его общей метапозиции. И, как обычно, Бродский далек от однозначности; «зараза бессмысленности» существования уравнивается возникающей в подтексте надеждой: ведь ветер несет семена для нового посева.

Мировоззренческое расхождение Седаковой и Бродского, подчеркну- тое тематическим сближением их произведений и рядом общих поэтических приемов, реализует метафора «корабля», развернутая в противоположные семантические дискурсы: вечной жизни (вариант Седаковой) и смерти (вари- ант Бродского), что определяет различную смысловую наполненность «отка- за от субъектности». Формулированию этих различий посвящена **четвертая глава диссертации («Семантика "самоотрицания" в позиции лирическо- го "я"»)**, открываемая параграфом «**Куда ж нам плыть?**», где в силу особой аксиологической значимости отдельно рассматривается мифологема корабля в поэзии Бродского и Седаковой. Как показала О.М.Фрейденберг, «корабль» принадлежит к числу тех древнейших метафор, в которых оформляется мышление. Архетипическая связь смерти=моря=корабля является одной из универсалий, которая впоследствии становится основой разнообразной лите-



ратурной метафористики. Семантический потенциал первометафоры активно эксплуатировался как античной (Алкей, Феогнид, Гораций), так и новоевропейской (Данте, Петрарка, Рембо, Бодлер, Гумилев и др.) традициями. Особенно продуктивным оказалось ее прочтение как иносказательного образа государства, с одной стороны, и индивидуальной человеческой судьбы – с другой. Учитывая все эти смыслы, и Бродский, и Седакова ориентируются прежде всего на Горация.

Анализ стихотворения О.Седаковой «Лицинию» убеждает в том, что античная метафора, обогащенная индивидуальными поэтическими коннотациями, органично вписывается ею в поэтику самоопределяющегося христианского сознания. Понимая, в отличие от Бродского, «христианство как исповедничество», О.Седакова по-своему трактует тему «исчезновенья» – как кеносис, высшую степень смирения перед Богом. Для ее понимания существенное значение имеет контекст всей стихотворной книги, название которой «Ворота. Окна. Арки», возможно, связано с идеями О.М.Фрейденберг и имплицитно указывает на семантику *границы*, при том, что все перечисленные образы говорят о ее проницаемости, открытости, что в архаическом сознании символизировало прибытие бога. И поэт в своем творении преодолевает, открывает границы: отождествляет ребенка из винной лавки с легендарным Королем, готические колокольни – с пламенем (овеществляя определение готики как «пламенеющей»). И тогда оказывается, что цепь времени не прерывается, оно едино. Нечто, происходящее в городской церкви, – «как будто на озере Геннисаретском» («Вьюга»). В «Горной оде» «*то Руфью отзываясь, то Рахилью, / глядела жизнь*». В песнопении Давида «*жены прядут / руно из времен Гедеона*». Словом, как говорится в «Сказке...», завершающей книгу,

*То ли это жизнь такая,  
то ли в книге Бытия.*

Именно *песня* (в широком смысле) преодолевает разорванность бытия, в котором «*жизнь, как печень, разрывают*». Поэтому книга О.Седаковой начинается (и заканчивается) образом поющего Давида, что образует кольцевую композицию, утверждающую идею восстановления целостности. Вновь обратившись к названию книги, можно увидеть аналогию с заглавием одного из рассказов В.Набокова из сборника «Весна в Фиальте» – «Облако, озеро, башня», – которое определяется в тексте словами «из дактиля в дактиль». Дело не в перечислительном характере названий (ср. «Король, дама, валет»), а в том, что «Ворота. Окна. Арки» ритмически определяются «из ямба в ямба». При этом буква О графически представляет собой круг, что дополняется визуальным образом арки и (возможно) окна (так наз. французское окно). Единство жизни и текста («книги Бытия») создается также образом *пряжи*, воскрешающим этимологическое значение слова «текст». С этой точки зрения ключевым в книге можно считать стихотворение «Ночное шитье». Холст (= текст), как сказано в нем, – это «*сверкающий мост*» между мирами; и урок вдохновенья – в том, что мы «*и вышьем, и выткем свое мирозданье*». Поэтому все повторяется, как было некогда, как записано в Книге: «*Блудный сын возвратится, Иосиф придет в Ханаан...*». Единство бытия человека в истории и космосе соответствует без-

граничности природных стихий: *«И вода есть зола неизвестных огней, и в золе / держит наш Господин наше счастье и мертвого будит»*. *«Печальный сон исчезновенья»*, о котором О.Седакова пишет в *«Горной оде»*, при достаточно большом мотивном сходстве с *«поэтикой потерь и исчезновений»* (М.Павлов) Бродского, воплощает, таким образом, иные смыслы.

«Carmina» Горация – также один из источников Бродского, который их автору адресует два текста: *«Подражание Горацию»* и прозаическое *«Письмо Горацию»*. Стихотворение, построенное в форме традиционной аллегории «государство-корабль», содержательно, как кажется, вызывающе противоречит традиции. Вместо обычных предостережений и опасений по поводу разбушевавшихся стихий у Бродского – императив: *«Лети по воле волн, кораблик»*. Благодаря рифме море / горе проясняется скрытый в подтексте метафизический смысл, и стихотворение вписывается в мифопоэтическую традицию, связывающую корабль, море и смерть в единый смысловой комплекс. Мотив «корабля», реализующий магистральную для поэта идею «исчезновения из виду», развивается также в *«Новом Жюле Верне»*, *«Письме в бутылке»*, *«Колыбельной Трескового мыса»* и других произведениях. Во всех своих вариантах (государство, человечество, пространство, «вдающееся» во время) он связан с «превращением действительности в недействительность». «Исчезновение» в данном случае обладает иным метафизическим статусом, нежели у Седаковой, – это не осознанный личный выбор жизненного поведения, а стоическое принятие онтологической данности.

Мотив морского плавания – один из сюжетообразующих в стихотворной книге О.Седаковой *«Тристан и Изольда»*. В следующем параграфе диссертации (**«Серебряная ветвь, или лирические трансформации эпического сюжета о Тристане и Изольде в книге О.Седаковой»**) описано преображение традиционного сюжетного материала через изменение родовой природы текста. О.Седакова синтезирует не только разные источники средневековой легенды, но и аналогичные мотивы античной мифологии. За счет редукции эпической канвы сюжета на первый план в ее поэтической интерпретации выступает лирическая форма авторского самовыражения. Краткие упоминания некоторых событий легенды позволяют читателю воссоздать в памяти архетипическое целое. Но в то же время, обещая своим повествовательным заглавием точное воспроизведение романного эпизода, стихотворения предлагают совершенно иной смысл. В конечном счете, это и позволяет автору стихотворной книги вышить по средневековой «канве» не только свою вариацию легендарной истории, но и собственный лирический «узор», вновь создавая многослойный семантический палимпсест. Закономерный сдвиг с повествовательности на лирическую «прямооценочную» медитативность актуализирует в книге тему гадания о судьбе. *«Повесть о любви и смерти»* трактуется здесь преимущественно как *«повесть о смерти»*: элиминированная тема любви к Изольде замещается темой любви к Богу. Вагнеровская мысль о тождестве любви и смерти приобретает светлое звучание, поскольку христианская позиция, утверждающая бессмертие, дает лирическому сознанию возможность преодоления изначально трагической ситуации. Образ жизни как зарытого

клада ассоциируется с евангельскими притчами. Несомненно мотивное сходство между лирической книгой О.Седаковой и драмой А.Блока «Роза и крест», что еще раз свидетельствует о синтезе родовых начал в литературе XX века (лирической драме, в частности).

Блоковский образ Гаэтана соотнесен с духовным обликом автора в цикле О.Седаковой. Автору принадлежит тема ведения речи, начатая уже в первом вступлении; его (точнее, ее) голосом говорит смиренное христианское сознание. Авторская позиция определяется здесь, как и в других произведениях О.Седаковой, отказом от своей творческой воли, что становится гарантией правды. Стратегия отказа от собственной субъектности, соотносимая в данном случае с позицией средневекового певца или книжника, проявляется в замене автора-певца – безымянным голосом, обращающимся к Господу. Как И.Бродский в «Рождественских» стихах, О.Седакова использует иконописную технику, выстраивая соотношение авторского времени и эпохи героев по законам обратной перспективы. Современное лирическое сознание вглядывается в то, что «плещет в ковше преданья тесном».

Как развитие идеи поэтического кеносиса в творчестве О.Седаковой далее описаны жанровые трансформации на примере книги «Старые песни» (параграф **«Инверсия сюжетного архетипа в стихотворной книге О.Седаковой "Старые песни"»**). За «прозрачностью» стиля этой книги просвечивает многослойность культурной памяти: тематическое и стилистическое влияние народной духовной поэзии, фольклорных жанров песни и сказки. Обращение к поэтике фольклора является одним из основных принципов художественного миромоделирования в «Старых песнях». Уже название книги указывает на воплощенный в ее тексте внеиндивидуальный, коллективный, живущий в традиции опыт. Жанровое определение «песни», отсутствие рифмы и строгих метров также свидетельствуют о предпочтении освященных традицией эстетически «простых» форм.

Реконструкция сюжетной схемы пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке» в этой книге и анализ мотивно-образной системы текста (во многом родственной лейтмотивам «Тристана и Изольды») приводят к пониманию авторской позиции, воплощенной в отношении героини книги к своей судьбе. В отличие от пушкинской старухи («Сказка о рыбаке и рыбке»), героиня не только не требует чего-либо от судьбы, но и последовательно отказывается от изначально данного. Именно в этом проявляется инверсия сюжетного архетипа в «Старых песнях», что подкрепляется найденными в диссертации соответствиями лирического сюжета с ветхозаветным событием (образ слова как «царской одежды»). Автор книги осуществляет свой «отказ» на другом, онтологическом, уровне. Логика авторского самоотречения проясняется обращением к родственной О.Седаковой философии М.Хайдеггера, в частности, его эссе «Слово». Отказываясь от *своего* слова, поэт именно в *слове* фиксирует свой отказ, который, таким образом, оборачивается обретением.

В последнем параграфе четвертой главы **«"Выход за собственные границы" как структурная особенность личности в творчестве И.Бродского»** рассмотрена установка на автокоммуникативность как один из

исходных моментов в процессе утраты лирическим героем своих «очертаний», превращения его в «фигуру в пейзаже». Человек Бродского отождествляет себя с «другими» на иных, нежели героиня О.Седаковой, основаниях: в его «выходе за собственные границы» находит свое воплощение трагическая судьба личности в XX веке, когда значимы оказались *«не иголка – стог!// Дерево, а не его листок»*. Концепция «внутреннего человека», становление которой происходило на основе диалога человека с самим собой, приобрела особую актуальность в эпоху романтизма, когда литература в целях создания собственной мифологии двойничества обратилась, в частности, к архаическим близнечным мифам. В творчестве И.Бродского этот феномен, сопряженный с жанровой памятью солилоквиума и сократического диалога, определил структурные особенности таких произведений, как «Горбунов и Горчаков» и «Мрамор». Быть личностью – значит быть обреченным на внутренний разлад, спор с самим собою. В «Горбунове и Горчакове», как показал анализ, и в сфере героя, и в сфере повествователя происходит мультипликация лирических субъектов, которая обнажает их принципиальную тождественность и одновременно является «разверткой» личности Автора. Этот тип субъектной структуры, впервые реализованный в «Шествии», далее развивается Бродским в различных вариантах (использование автокоммуникативной по преимуществу местоименной формы «ты», обращение к «ролевому» принципу и т. д.). Мироощущение, включающее в себя как неповторимолличностный, так и общечеловеческий опыт, дает автору возможность вступить в диалог со сверхличными началами бытия от имени каждого, беззащитного и телесного, смертного человека. Таким «диалогом», встроенным в «агрессивный монологизм» его поэзии и уравнивающим ее, является все созданное Бродским.

Таким образом, точки пересечения семантических парадигм, описанных в диссертации, в сфере взаимодействия с традицией реализуют несомненное сходство поэтических систем И.Бродского и О.Седаковой, метафизическое содержание которых основано на различных мировоззренческих позициях и может быть интерпретировано как два варианта ответа на один вопрос: что такое «мужество быть» (П.Тиллих). Итоги исследования подведены в **Заключении**.

По теме диссертации опубликованы:

1. Медведева Н.Г. «Муза утраты очертаний»: «Память жанра» и метаморфозы традиции в творчестве И.Бродского и О.Седаковой. – Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2006. – 376 с.
2. Медведева Н.Г. «Портрет трагедии»: Очерки поэзии И.Бродского. – Ижевск, 2001. – 277 с.
3. Медведева Н.Г. Русская литература конца XX века: Л.Петрушевская, Т.Толстая, О.Седакова, И.Бродский. – Ижевск, 2005. – 77 с.

4. Медведева Н.Г. Взаимодействие мифа и романа в литературе // Современный роман: Опыт исследования. – М.: Наука, 1990. – С. 57 – 68.
5. Медведева Н.Г. Художественная условность и проблемы сюжетосложения // Филологические науки. № 5/6. – 1992. – С. 10 – 18.
6. Медведева Н.Г. «Горбунов и Горчаков» И. Бродского: между драматической лирикой и лирической драмой // Известия РАН. Серия литературы и языка. Т. 63. № 3. – 2004. — С. 13 – 22.
7. Медведева Н.Г. «Когда фонетика – служанка серафима...»: Семантика звука, буквы и цифры в стихотворении И.Бродского «Исаак и Авраам»// Поэтика Иосифа Бродского: Сборник науч. трудов. – Тверь, 2003. – С. 290 – 300.
8. Медведева Н.Г. И.Бродский. «Письма римскому другу»: Особенности лирического «я» // Проблема автора в художественной литературе: Тезисы докладов научно-практич. конф. – Ижевск, 1990. – С. 58 – 60.
9. Медведева Н.Г. А.Ахматова и И.Бродский: Два стихотворения об Энее и Дидоне // Вторые Ахматовские чтения: Тезисы докладов и сообщений. – Одесса, 1991. – С. 28 – 30.
10. Медведева Н.Г. И.Бродский и О.Мандельштам: Об одном поэтическом мотиве // Вестник Удм. ун-та. Спец. выпуск. – Ижевск, 1992. – С. 68 – 73.
11. Медведева Н.Г. «Сшивая ночь с рассветом...» (Об одной особенности субъектного строя лирики И.Бродского) // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сборник науч. трудов. – Ижевск, 1993. – С. 162 – 168.
12. Медведева Н.Г. Еще раз о «поэтическом автопортрете» И.Бродского // Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф. Вып. 1. – Ижевск, 1994. – С. 104 – 109.
13. Медведева Н.Г. Автор и герой в стихотворении И.Бродского «На смерть Жукова» // Кормановские чтения: Материалы межвуз. науч. конф. – Ижевск, 1995. Вып. 2. – С. 101 – 106.
14. Медведева Н.Г. Метафора «жизнь – холмы» в ранней лирике И.Бродского // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сборник науч. трудов. – Ижевск, 1998. – С. 241 – 251.
15. Медведева Н.Г. «Апостол перемены мест»: О стихотворении И.Бродского «Перед памятником А.С.Пушкину в Одессе» // Вестник Удм. ун-та. Спец. выпуск. Филология. – Ижевск, 1999. – С. 114 – 120.
16. Медведева Н.Г. «Поэма без героя» И.Бродского: К интерпретации «Шествия» // Ижевские филологические записки. – Ижевск, 1999. – Вып. 1. – С. 81 – 96.
17. Медведева Н.Г. «Сад» в книге О.Седаковой «Дикий шиповник» // Вестник Удм. ун-та. Сер. Филология. № 9. – Ижевск, 1999. – С. 48 – 57.
18. Медведева Н.Г. «Принцип сходства» в поэзии И.Бродского // Вестник Удм. ун-та. Сер. Филология. № 10. – Ижевск, 2000. – С. 220 – 225.
19. Медведева Н.Г. «Я теперь скорее драматург...»: К интерпретации поэмы-мистерии И.Бродского «Шествие» // Драма и театр: Межвуз. сборник науч. трудов. Вып. 2. – Тверь, 2001. – С. 185. – 193.
20. Медведева Н.Г. «Темы и вариации» в «Рождественских» стихах И.Бродского // Текст–2000: Теория и практика. Междисциплинарные подхо-

ды: Материалы Всеросс. науч. конф. 24 – 27 апреля 2001. Ч. 2. – Ижевск, 2001. – С. 142.

21. Медведева Н.Г. Театральность в сфере философской лирики ( о четырех текстах И.Бродского) // Драма и театр: Межвуз. сборник науч. трудов. Вып. 3. – Тверь, 2002. – С. 170 –179.

22. Медведева Н.Г. «Стратегия выигрывания» (пьеса И.Бродского «Мрамор» и греческая трагедия) // Проблема автора в художественной литературе: Межвуз. сборник науч. трудов. – Ижевск, 2003. – С. 276 – 288.

23. Медведева Н.Г. Элементы обратной перспективы в картине мира И.Бродского // Вестник Удм. ун-та. Сер. Филология. – Ижевск, 2003. – С. 51 – 69.

24. Медведева Н.Г. И.Бродский и античная буколическая традиция // Вестник Удм. ун-та. Филологические науки. № 5. Вып. 1.– Ижевск, 2006. – С. 56 – 69.

25. Медведева Н.Г. «Куда ж нам плыть?..» («Корабли» И.Бродского и О.Седаковой) // Кормановские чтения–6: Материалы межвуз. конф. – Ижевск, 2006. – С. 375 – 386.

26. Медведева Н.Г. «Отрывок» как жанровая форма в поэзии И.Бродского // Филологические записки. Вып. 25. – Воронеж: Воронежский ун-т, 2006. – С. 152 – 167.

27. Медведева Н.Г. Серебряная ветвь, или Лирические трансформации эпического сюжета о Тристане и Изольде в книге О.Седаковой // Проблемы современной филологии в вузовском образовании: Материалы Междунар. научно-практической конф. – Ижевск, 2006. – С. 255 – 261.

28. Медведева Н.Г. «Сходство временного с постоянным и настоящего с прошлым»: «Римские элегии» И.Бродского // Русская литература XX – XXI веков: направления и течения. Вып 9. – Екатеринбург: Изд-во УрГПУ. ИФИОС «Словесник», 2006. – С. 159 – 176.

29. Медведева Н.Г. «Стиль самозабвенности» в книге О.Седаковой «Старые песни» // Современная русская литература. Проблемы изучения и преподавания: Сборник статей по материалам Международной научно-практич. конф. Ч. 1. – Пермь: Перм. гос. пед. ун-т, 2007. – С. 303 – 310.