

Ажевские филологические записки
выпуск первый

Явная и скрытая цитация
как механизм
смыслопорождения

Издательский дом «Удмуртский университет»
Ажевск, 1999

Отв. редактор О. Н. Неганова

ИЖЕВСКИЕ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ ЗАПИСКИ.

Выпуск 1. Явная и скрытая цитация как механизм
смыслопорождения. - Ижевск, 1999. - 116 с.

ISBN 5-7029-0350-1

Вам принадлежит экземпляр №:

092

ISBN 5-7029-0350-1

©1999 Ижевские филологические записки, серия.
©1999 Составление: Неганова О.Н.
©1999 Авторы статей.

“ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ” И. БРОДСКОГО: К ИНТЕРПРЕТАЦИИ “ШЕСТВИЯ”

Ты становится вы, вы все, они.

О. Седакова. Элегия осенней воды.

“Роль цитат в поэзии Иосифа Бродского исключительно велика”¹. В поэме-мистерии “Шествие” (1961) “пиршество цитат”² обусловлено самой художественной задачей. Рассмотрим основные семантические варианты “шествия”, которое понимается и как процесс, и как процессия, “весь состав шествующих”, по определению В.Даля.

1. *Как бесконечно шествие людей...
... проходит за спиной толпою жизнь...
... здесь время вдаль идет...
... сквозь наши времена
плывут и проползают имена
других людей...
... это к мертвому торопится живое,
совершается немыслимое бегство*³.

Все мотивы этого метафорического комплекса значений амбивалентны и сопрягают жизнь и смерть, историческое и вечное: ход времени – связь времен – бесконечность движения жизни – жизнь как “бытие-к-смерти”.

2. Участники шествия – “не так более, как менее условные персонажи” – по словам самого автора, персонифицируют представления о мире. Поэтому каждый воплощает нечто вневременное, общечеловеческое, что многократно подчеркивается в тексте, например:

*По всякой земле
балаганчик везу (АРЛЕКИН).
Вот песенка о Еве и Адаме,
вот грезы простолюдина о фее,
вот мадригалы рыцаря о даме
и слезы современного Орфея (ЛЮБОВНИК).*

Приблизительная классификация позволяет выделить в процессии несколько (тоже условных) групп персонажей. Так, например, в один ряд образов искусства попадут Арлекин с Коломбиной, Дон Кихот, князь Мышкин. Крысолов, Гамлет и, может быть, Чорт. Среди остальных можно выделить маски нейтральные (Поэт, Скрипач, Король, Вор, Торговец, Любовники) и оценочные (Лжец, Усталый человек, Честняга, Счастливец и, возможно, тот же Чорт (“Чорт!”). Заметно изменяется степень их аллегоричности (Плач). Кроме перечисленных лиц, наделенных речами, упоминаются Дочь с Отцом и Бедный муж с Женой, а также “внесценические” персонажи (Пан, Орфей, Харон):

*Так оглянись когда-нибудь назад:
стоят дома в прищуренных глазах,
и мимо них уже который год
по тротуарам шествие идет.*

Улица становится сценой, дома с окнами – зрительным залом. Сценическое время шествия – настоящее вечное, *semper idem*, лишь постепенно вечереет.

*Все тот же город, тот же год и день,
И тот же дождь и тот же гул и мгла...*

Однако во второй части “Шествия” время персонажей движется: дождь” сменяется “снегом”. Здесь почти нет театральных атрибутов, сцена с рампой, софитами и прочим словно исчезает, и лишь в заключительной главе поэт благодарит судьбу “за зрелища”. Появление хоров само по себе не означает театрализации действия, поскольку они звучат как лирические партии. На возможную связь с меликой указывает и обозначение жанра: главы-романсы. Сценическое “настоящее” время заменяется повествовательным, хронотоп персонажей (объектный) сближается с хронотопом автора (субъектным). Так в поэме объединены лиро-эпическое и драматическое начала: две части-акта, сорок две главы-сцены.

Вводные замечания автора, кроме того, отсылают к Шекспиру: “Прочие наставления – у Шекспира в “Гамлете”, в 3 акте”. Имеется в виду знаменитый разговор Гамлета с актерами о том, что “не следует

рвать страсть в клочья”; поскольку именно шекспировский герой произносит один из заключительных монологов поэмы, можно отметить совпадение взглядов героя и автора на природу сценического искусства. “Сознаюсь, что чувствую себя больше Островским, чем Байроном (Иногда чувствую себя Шекспиром). Жизнь отвечает не на вопрос: что? а: что после чего? И перед чем? Это главный принцип. Тогда и становится понятным “что”. Иначе не ответишь. Это драматургия”⁴, – писал Бродский из ссылки. И в другом письме: “Я теперь скорее драматург”⁵. Примечательно, что эти признания сделаны в начале 60-х г., задолго до создания собственно драматических произведений (пьес “Мрамор” и “Демократия!”). И, как видим, “театральный” аспект присутствует в “лирическом эпосе”, каким обычно считают “Шествие”. Сценической площадкой являются петербургские улицы, но действие происходит “в размере мировом”⁶, как и положено в мистерии. У каждого персонажа своя роль, что заставляет вспомнить древнюю метафору жизни как сценической игры, воспроизведенную в знаменитой надписи на фронтоне театра “Глобус”: “Весь мир лицедействует”. Согласно замыслу, каждый высказывает определенные представления о мире, облекая их в форму монологов – романсов и баллад. Однако насколько соответствует содержание этих монологов “роли” каждого персонажа?

Первым автор представляет Арлекина – младшего дзани из барочной комедии масок. Это весельчак, хитрец, удачливый соперник Пьеро, и он же, как обычно в подобном представлении, открывает действие.

*... я коврик выношу,
и муж мой ходит на руках,
а я опять пляшу,-*

говорит Коломбина. Сам же Арлекин в своем монологе задает основные темы поэмы-мистерии: жизнь и смерть, счастье и несчастье, судьба и Бог, любовь, самоубийство. Недаром Коломбина продолжает:

*он что-то ищет в небесах
и плачет по ночам.*

Как видим, от маски Арлекина осталось лишь имя, а сам персонаж выполняет несвойственные ему функции: философствует, плачет, размышляет о Боге – и тем уподобляется другим героям “Шествия”, например, Гамлету. Будучи в ряду “вечных образов” мировой литературы, скептик Гамлет имеет много общего с энтузиастом Дон Кихотом: для повторения “гамлетовской” ситуации не требуется ни имени принца, ни даже мести за отца, так же как и для создания новой “донкихотской” ситуации не нужно сражаться с ветряными мельницами.⁷ Для нас, однако, важнее то, что И.С.Тургенев в своей знаменитой речи увидел в этих персонажах “два коренные направления человеческого духа”: “как принцип анализа доведен в Гамлете до трагизма, так принцип энтузиазма – в Дон Кихоте до комизма, а в жизни вполне комическое и вполне трагическое встречается редко”⁸. Что же мы видим в “Шествии”? Гамлет, как ему и приличествует, рефлексировать, философствует, обращаясь вначале к Горацио, затем к Шекспиру и, наконец, к Господу. Дон Кихот, достаточно косноязычно, разговаривает со своим копьем. Но парадоксален вывод, к которому приходит каждый. “КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ, – НЕУЯЗВИМО ЗЛО!” – вот истина, которую обретает в странствиях Дон Кихот. “БЕЗУМИЕ – вот главное во мне”, – заключает Гамлет. Иначе говоря, каждый из них приходит к мысли, свойственной другому: ведь безумен на самом деле не Гамлет, а Алонсо Кихана; последний же до самой смерти готов доблестно сражаться со злом. Следовательно, выведенные на сцену различные маски обнаруживают внутреннее родство. Плач сближает Поэта-”Пьеро” с Арлекином. 28 глава – ПЛАЧ – начинается теми же словами, что и романс князя Мышкина:

*В Петербурге снег и непогода,
в Петербурге горестные мысли (МЫШКИН).*

*В Петербурге сутолка и дрожь,
в переулках судорожный дождь (ПЛАЧ).*

Эта дрожь “колотит” Поэта, Мышкина “кашель бьет”, “а Человек озяб”. Так мотив, сблизивший двух персонажей, начинает ветвиться, переплетаясь с другими мотивами, захватывая все новых и новых действующих лиц.

Например, тема безумия объединяет Дон Кихота и Гамлета с князем Мышкиным; тема самоубийства – Усталого человека, Скрипача, Вора; тема возвращения на родину – Мышкина, Крысолова, Гамлета. Эта общность подчеркивается самими говорящими:

<i>Я шел по переулку</i>	<i>по проспекту,</i>
<i>как ножницы шаги</i>	<i>как на бумаге,</i>
<i>вышагиваю я</i>	<i>шагает Некто</i>
<i>среди бела дня</i>	<i>наоборот – во мраке</i>
	<i>(ЛЖЕЦ).</i>

“У всех у них одна и та же боль”, – комментирует автор. Даже ритмически многие главы дублируются, скажем, баллада Короля и романс Вора. Объединяет персонажей и то, что все они обращают свой взор к небесам. По словам Коломбины, в этом – “главная беда” Арлекина. “А ты смотри, ты все смотри наверх”, – говорит Усталый человек. “Что-то было выше, выше меня”, – признает Король. Для Вора в небесах – “ВСЕВЫШНИЙ СЫЩИК”. Честняга излагает ХОРУ заповеди. Торговцу “Кто-то сверху говорит”. Мышкин и Гамлет прямо обращаются к Богу. И, наконец, подводит итог Чорт:

*кроме страха перед дьяволом и Богом,
существует что-то выше человека.*

Перечисленные персонажи-маски составляют часть уличной толпы, названной ХОРОМ.

*Студентики, фарцмены, тихари,
грузины, блядуны, инженера
и потаскушки...
... солдатики, курсантики – крупа...
Однообразна русская толпа.*

“Однообразие” это нуждается в объяснении. С одной стороны, эпитет подчеркивает общие для всех, родовые свойства. Недаром структура хоровых партий оказывается сложной, многоступенчатой, захватывая все новые и новые группы людей и размывая грань между уличной толпой и человечеством в целом: в 9 главе звучит хорова

“песенка в тиши”, а в ней, в свою очередь, фигурирует “хор апоплексических вождей”; в 39 главе, названной “Романс для КРЫСОЛОВА и ХОРА”, обнаруживается не один, а три хора: “на чужби- / не отцы / голоса”, “СВЕТЛЫЙ ХОР ВОЗВРАТИВШИХСЯ КРЫС” и романс уходящих за Крысоловом детей. С другой же стороны, субъектная форма “мы” содержательно различается. В 24 главе хор сопровождает издевательскими репликами проповедь Честняги. В 39 главе “СЧАСТЛИВОЕ ПЕНИЕ КРЫС” лишь упоминается, т.е. изображается объектно; но неназванный текст этого хора приведен еще в 9 главе: в “песенке” звучат маршевые ритмы, мотивы еды и фанатичного стремления вперед, что особенно сближает трактовку Бродского с прототипическим для нее Цветаевским “Крысоловом”:

*Вперед-вперед, за радиожраньем,
вперед-вперед, мы лучше всех живем,
весь белый свет мы слопаем живьем,
хранимые лысеющим жульем.*

В 39 главе отсутствует и текст Крысолова – его фигура представлена метонимически, звуком флейты, а в романсе доминирует хор детей:

*... в этот час
мы ухो-
дим от них...*

Круг возможных источников главы очень широк – от немецкой народной легенды до поэмы М. Цветаевой “Крысолов”. “При обилии вариантов этой легенды и неясности ее происхождения, принято считать, что в ней описываются события, происшедшие в городке Гаммельне близ Ганновера в 1284 г. (...) таинственный дудочник уводит из города полчища крыс, а затем, не получив от местных бюргеров обещанной за это награды, точно так же уводит под звуки флейты всех детей”⁹. Мы не располагаем сведениями о том, какие источники были доступны И. Бродскому в 1961 г.; поэма же Цветаевой, впервые опубликованная в пражском журнале “Воля России” в 1925-1926 гг. и воспроизведенная на родине поэта (в сокращении) в 1965г.¹⁰, могла быть им прочитана лишь в Самиздате. Однако внутреннее родство двух поэтов, мысль о

котором Бродским неоднократно высказывалась¹¹, обусловило немало сходного в интерпретации легенды, хотя для Цветаевой “Крысолов”, по общему признанию, вершина ее лиро-эпики, тогда как в “Шествии” это лишь фрагмент общей картины мира, и развернутого изложения гаммельнской истории здесь нет.

“Цветаевским” (то есть восходящим к кардинальным особенностям ее поэтики) представляется прежде всего ритм главы – нарочито рваный, “рубленный”, с неожиданно дефисными написаниями слов и резкими enjambement’ (не забудем при этом, что в античной трагедии хор также выступал на “сцену” в маршевом ритме¹²). Устанавливается мотивное сходство: мотивы сна города, увода детей, крысиного “оборотничества”.

*Что ливень с суков,
Что щебень с горы –
Со всех чердаков
Горох детворы*

(Цветаева).

*Если слы-
шишь приглу-
шенный зов,
то спускай-
ся по ле-
стнице вниз*

(Бродский).

Еще важнее то обстоятельство, что исследователи творчества М.Цветаевой видят в “Крысолове” театрализованное пространство. “Это “город-сцена”, на которой разыгрывается мистериальное действо с его традиционной атрибутикой – чередованием реального и фантастического планов, наличием массы, толпы, шествия (...), полилогом...”¹³. Характеристика эта, как мы уже видели, полностью соответствует и хронотопу “Шествия”. Особенно существенным нам представляется несомненное сходство в трактовке фигуры Крысолова, поскольку, как указывает Н.О.Осипова, “подчеркнуто амбивалентный аспект образа Крысолова как “дьяволобога” отсутствует в других литературных версиях легенды”¹⁴. Крысолов и у Цветаевой, и у Бродского выступает как культурный герой, очищающий город, и как

“ловец человеков”, спасающий души детей, но в то же время и как дьявол, соблазняющий магией звуков, сводящий с ума. Недаром автор представляет его вместе с последним:

*Так зарисуем пару новых морд:
Вот Крысолов из Гаммельна и Чорт...*

Возвращающиеся в Россию крысы-революционеры, основатели “безумной власти”, и “пешеход (...) в простом плаще” (Чацкий? князь Мышкин?), Гаммельн и Питер, чужбина и Россия, уход и возвращение – все это грани единой образной структуры поэмы. Что же касается самого Крысолова, то далее, в 41 главе, его функции передаются ЧОРТУ:

*Новобранцы, новобранцы, новобранцы!
... Вот я снова перед вами – одинокий,
... одинокий и рогатый полководец.
... Как мне нравится построенный народец...*

Эти слова как бы восполняют пропущенный текст Крысолова. Но образ ЧОРТА не менее сложен, чем хоровая лирика. “Участливый уродец” формулирует завершающие смыслы поэмы:

*Потому что в этом городе убогом,
где отправят нас на похороны века,
кроме страха перед дьяволом и Богом,
существует что-то выше человека.*

Это уже совсем не похоже на “безумный уверенный свист” Крысолова; кроме того, само название главы представляет собой не именование персонажа, а междометие, эмоциональный отклик на последнюю Фразу Гамлета в предшествующей главе: “Какого чорта, в самом деле...” (ЧОРТ!)

Междометие это подводит итоги мотивов движения, стремления, самого шествия: оно оказывается “похоронами века”, а процессия, таким образом, – погребальной. Очевидно, что образ масочного шествия – похоронной процессии восходит к средневековому карнавалу (а тот, в свою очередь, к более ранним сатурналиям, которые, кстати, проводились начиная с 17 декабря в течение недели, чему можно найти соответствие

в хронотопе поэмы). Карнавал, как известно, амбивалентен¹⁵, воспроизводя двуединство жизни и смерти, слез и смеха; “демоничны в генезисе и маски комедии дель арте, существовавшие задолго до ее рождения на свет в середине XVI века. Они также сопровождали похоронную процессию Карнавала. Об Арлекине (Hellequin, Hennequin) впервые упоминает в своей церковной истории Ордерик Виталий (ок. 1075 – после 1143). Арлекин в его описании возглавляет банду чертей, ведущих “дикую охоту” в новогоднюю ночь”¹⁶. Смысл карнавальная процессии – в том, что “все эти посланцы смерти являются за состарившимся временем, чтобы оно, умерев, омолодилось”¹⁷. В этом контексте чрезвычайно значительным для поэмы-мистерии оказывается предписание произносить романсы-монологи участников шествия “высокими голосами: нижний предел – нежелательный – баритон, верхний – идеальный – альт”. ведь у Пульчинеллы “высокий пронзительный голос”, и это “признак маски усопшего”¹⁸. Неслучайным выглядит и то, что открывается шествие монологом Арлекина, а заканчивается словами Чорта, который оборачивается “полководцем”, предводителем процессии.

Вспомним знаменитое утверждение Пушкина о том, что “драматическое представление родилось на площади”¹⁹. Идея эта возрождается и развивается в символистской теории драмы и прежде всего у Вяч. Иванова. Многие положения этой теории созвучны подтексту “Шествия”. “Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себе сцену”²⁰. “Хор, символизирующий всю общину”, может быть “произвольно умноженным новыми участниками”. Он “образует ходы (процессии, хоры) и действует своею массовою грандиозностью и соборным авторитетом представляемой им общины”²¹. Не менее важна для нас параллель между “Шествием” и поэмой А. Блока “Двенадцать”. Не испытывая, очевидно, прямого влияния концепции Вяч. Иванова, Блок в то же время находился в русле символистских жанрово-родовых исканий. “Мысль о всепроникающем драматическом начале в жанровой структуре блоковской поэмы была наиболее плодотворной из всего написанного о ней”, – указывает В. Мусатов²². Для нас первоочередную важность имеет мотив шествия двенадцати красноармейцев = разбойников = апостолов, не то увлекаемых Христом, не то преследующих его; весьма вероятно, что в генезисе этот коллективный

образ также восходит к карнавальному действию “банды чертей, ведущих “дикую охоту” в новогоднюю ночь”

Кульминационным моментом в семантическом ряду “шестивия” становится апокалиптическая тема, предвестие “этого Дня”. “Похороны века” оплаканы в 28 главе (ПЛАЧ): “Это служба вечная по нам...”. Характеристики “моего грозного века” составляют достаточно насыщенный пласт поэмы. И здесь мы обратим внимание на тот факт, что в авторском предисловии указывалось двадцать персонажей, тогда как реально в шествии участвует лишь девятнадцать. Предположим, что они воплощают en masse предшествующие столетия человеческой истории, если считать, что она началась (подобное понимание выражено в романе Б. Пастернака “Доктор Живаго”) с Христа. Тогда искомым двадцатым персонажем, героем поэмы, оказывается двадцатый век.

Но вспомним, что еще в 1 главе автор настойчиво предупреждал:

*Я попытаюсь вас увлечь игрой:
никем не замечаемый порой,
запомните – присутствует герой.*

“... у Бродского нет прямой стилистической связи с Ахматовой, – считает Е. Рейн. – Влияние Ахматовой прослеживается в очень важных вещах, но утопленных куда-то во второй ряд: в каком-то культурном слое, в каком-то нравственном отношении, в цене слова, в психологизме”²³. Однако в данном случае мы видим прямой диалог с загадочной ахматовской поэмой²⁴. Бродский также использует своеобразный “минус-прием”; но если ахматовская “шкатулка” скрывает отсутствующего героя, то у Бродского, наоборот, зашифровано его присутствие, “какая-то лишняя тень (...) без лица и названья” “затесалась” среди участников шествия... Итак, “Героя на авансцену!”.

*Любите тех, кто прожил жизнь впотьмах
и не оставил по себе бумаг
и памяти какой уж ни на есть,
не помышляя о перемене мест,
кто прожил жизнь, однако же не став
ни жертвой, ни участником забав,
в процессию по случаю попав.
Таков герой. В поэме он молчит,*

*не говорит, не шепчет, не кричит,
прислушиваясь к возгласам других,
не совершает действий никаких.*

Характеристика, как видим, откровенно полемична по отношению к предшествующей литературной традиции и дана путем перечисления отсутствующих у героя признаков.

Герой “без лица и названья” обозначен в поэме местоимением “ты”: “а там, внизу, вышагиваешь ты”. Формально значения этого “ты” различаются: ты-сосед, ты-человек, ты-читатель; кроме того, очень часто “ты” – форма самоадресации. И здесь пора поставить вопрос о субъектной структуре поэмы. Вопрос этот тесно связан с определением ее родовой природы. “Поэма-мистерия” объединяет все три родовых начала. Разворачиваясь одновременно в двух плоскостях – сценической и повествовательной, она в то же время представляет собою лирический текст (монологи от первого лица с преобладающей прямооценочной точкой зрения). Как в романе А.С.Пушкина “Евгений Онегин”, в “Шестви” присутствует по крайней мере две авторских ипостаси. Это первичный автор-драматург, создатель и постановщик мистерии, занимающий по отношению к тексту позицию “внезаходности”. Ему принадлежит заголовочный комплекс, вступительные указания о том, как следует играть пьесу, деление ее на два акта и описание творческого хронотопа (“сентябрь, октябрь, ноябрь 1961. Ленинград”).

Повествовательная часть, представление персонажей, комментарии к их монологам, обращения к читателям, “лирические отступления” – все это принадлежит иному автору, вторичному по отношению к драматургу, поскольку в конце первой части он уходит со сцены, обнаруживая тем самым свою сопричастность изображаемому миру.

*... здесь время вдаль идет,
а кто-то в стороне о нем поет, –*

так сам он определяет свою задачу, указывая одновременно на родовое “триединство” поэмы. По отношению к персонажам автор-комментатор является субъектом первичным; но и монологи последних написаны в основном от первого лица, придавая героям субъектный статус. Все

это образует сложную симфонию голосов, то расходящихся, то полемизирующих с хором, то сливающихся с ним и друг с другом. Это слияние представляется нам принципиально важным для понимания поэмы.

Комментатор подобен пушкинскому автору – приятелю Онегина, который “свято бережет” письмо Татьяны. “Перемещение временного центра художественной ориентации, ставящее автора и читателей, с одной стороны, и изображаемых им героев и мир, с другой стороны, в одну и ту же ценностно-временную плоскость, на одном уровне, делающее их современниками, возможными знакомыми, приятелями, фамильяризирующее их отношения (напомню еще раз обнаженно и подчеркнуто романное начало “Онегина”) позволяет автору во всех его масках и ликах свободно двигаться в поле изображаемого мира (...). Он может появляться в поле изображения в любой авторской позе, может изображать реальные моменты своей жизни или делать на них аллюзии, может вмешиваться в беседу героев...”²⁵, – пишет М.М.Бахтин. Бродский идет по этому пути еще дальше: “эпическую дистанцию”, минимальную в романе, он вообще сводит к нулю, принципиально стирая границу между автором (внутритекстовым), героем и читателем, так что все они становятся ликами единой общечеловеческой сущности.

Найденный герой его поэмы – Некто “человек толпы” (Э.По), “человек мостовой” (отсюда – значение его как “полугероя”). Как мы видели, у него нет ни имени, ни биографии, ничего определенного, что было необходимо для традиционного литературного персонажа.

В твоей судьбе, как и в любой судьбе, переплелись, как теплые тела, твои дела и не твои дела...

Именно такой герой соответствует смыслу поэмы-мистерии, ибо “каждое единичное Ты – прозрение вечного Ты. Через каждое единичное Ты основное слово обращается к Ты вечному”²⁶. “Ты” в поэме – everguope и в то же время некая объективация самого автора, его alter ego. Комментатор не стремится представить героя как другого человека, конституировать себя как самоценную личность (“Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной”), а, напротив, всячески подчеркивает свое родство с персонажами:

*Ну, вот и цель и хлеб:
к своим ногам вымеривать их цепь,
к своей судьбе...*

Девятнадцать персонажей “с речами” – либо общечеловеческие, общекультурные типы, либо, как, например, Усталый человек или Счастливец, персонификации разных граней души автора. Знаком этого служит, в частности, автобиографическая деталь, упоминаемая в 12, 25, 33 главах:

*и аленький комок в тебе болеет
и маленькими залпами палит.*

“Явление безумия в ночи”, описанное в 37 главе, подключает комментатора к сквозной теме всего произведения, эксплицированной в партиях Дон Кихота, Мышкина, Гамлета, также как само сочинительство сближает его с Поэтом и Лжецом (примеры можно умножать). Исследователями уже отмечена характерная для Бродского тенденция к “универсализации” лирического “я” через “полное отождествление с человеком вообще”²⁷. В “Шествии” комментатор так отзывается об этом свойстве:

*... попробуем сберечь
всех персонажей сбивчивую речь,
что легче, (...)
чем автора с героями смешать,
чем (...)
в других искать и находить себя.*

В этой связи обратимся к одному из источников “Шествия” – “Божественной комедии” Данте. О ней напоминают прежде всего некоторые особенности петербургского хронотопа:

*Все тот же город, тот же год и день,
и тот же дождь и тот же гул и мгла...*

Ср. у Данте:

*Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной,
Всегда такой же, он все так же длится.
 (“Ад”, песнь шестая).*

Данте называет эту казнь “не горше, но противней всех других”, а наказаны ею, как мы помним, чревоугодники, носители обычного, распространенного, обыденного, если можно так выразиться, порока. Дождь продолжает лить и во второй части поэмы (21, 28, 29 главы); в Питере-Гаммельне он также может быть понят как вид казни для тех, кто “обжорству предавался”. Вергилий у Данте пророчествует:

*“Хотя проклятым людям, здесь живущим,
К прямому совершенству не прийти,
Их ждет полнее бытие в грядущем”.*

Речь идет о том, что будет с душами после Страшного Суда и воскресения мертвых, – смысл, чрезвычайно существенный в контексте поэмы Бродского. Но еще важнее, что в дантовской аллегории сочетается путь индивидуальной души с путем всего человечества, и это же сочетание мы видим у Бродского. И, наконец, к этому же контексту подключается еще одна цитата – из “Стихов о неизвестном солдате” О.Мандельштама:

*побольше думай, друг мой, о себе,
оказываясь в гуще и в гурьбе...*

“Идея безымянности”²⁸ объединяет автора поэмы “с гурьбой и гуртом”, а “героем нашего времени” в поэме становится неизвестный. “В настоящей трагедии гибнет не герой – гибнет хор”, – скажет Бродский в Нобелевской лекции.

*... это к мертвому торопится живое,
совершается немыслимое бегство.*

Итак, процесс (само)наблюдения и (само)познания человека XX столетия составляет лирический сюжет поэмы, в котором автор-комментатор является основным субъектом, подобно световому лучу, объединяющему все цвета спектра. Автор-драматург вписывает этот сюжет в мировую историю, соотнося индивидуальный духовный опыт с культурой человечества.

Примечания:

1. *Ранчин А.М.* И.Бродский: поэтика цитаты // Русская словесность. 1998. № 1. С.36.
2. Там же. И далее: "... цитаты "подключают" к смысловому пространству стихотворений Бродского энергию текстов-источников. Выстраиваются длинные анфилады цитат, мотивы и образы из "чужих" текстов оказываются ключом к пониманию произведений Бродского" (с. 40).
3. Текст цитируется по изд.: *Иосиф Бродский.* Сочинения в четырех томах. Том 1. Сост. Г.Ф.Комаров. Спб., 1992.
4. Письмо Я.Гордину (июнь 1965). Цит. по: *Гордин Я.* Трагедийность мировосприятия // *Вал.Полухина.* Бродский глазами современников. Спб., 1997. С. 59.
5. Там же. С.71.
6. *Пастернак Б.* Письмо к Вяч. Вс. Иванову от 1 июля 1956 г. (о романе "Доктор Живаго"). // Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М., 1991. С. 565.
7. См.: *Пинский Л.* Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.
8. *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кихот // Полн. собр. соч. в 12 т. Т.11. М., 1956. С.185.
9. *Мейкин М.* Марина Цветаева: поэтика усвоения. М., 1997. С.213. О "Крысолове" см. также: *Эткинд Е.Г.* Поэма М.)Цветаевой "Крысолов" в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок // Вопросы литературы. 1992. №3.
10. См.: *Цветаева М.* Избранные произведения (сост., подг. текста и примеч. А.Эфрон и А.Саакянц. Библиотека поэта, большая сер.). М.-Л., 1965.
11. См.: *Бродский И.* О Марине Цветаевой // Новый мир. 1991. №2.
12. См.: *Тронский И.М.* История античной литературы. М., 1988. С.111.
13. *Осипова Н.О.* Поэмы М.Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. Киров, 1997. С.39. Сближение Петербурга с Гаммельном встречается в поэме И.Бродского "Гость", являющейся наряду с "Петербургским романом" авторским претекстом "Шествия". Возможно также, что на образ Петербурга у Бродского повлиял рассказ А.Грина "Крысолов".
14. Там же. С.72.
15. О карнавале, кроме книги *Бахтина М.М.* "Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса", см.: *Андреев М.* Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X – XIII вв.) М., 1989.

16. Там же. С. 49. Ср. с “адской арлекинадой” в “Поэме без героя” А.Ахматовой.
17. Там же.
18. Там же.
19. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 т. Т.7. С.632.
20. *Иванов Вяч.* Предчувствия и предвестия: Новая органическая эпоха и театр будущего // Родное и вселенское. М., 1994. С.45.
21. Там же. С.47-48.
22. *Мусатов В.* Пушкинская традиция в русской поэзии первой пол. XX в.: Блок, Есенин, Маяковский. М., 1992. С.58.
23. *Рейн Е.* Прозаизированный тип дарования. // *Вал.Полухина.* Бродский глазами современников. С. 17.
24. См. о поэме: *Серова М.В.* “Поэма без героя” А.Ахматовой: “тайна” структуры и “структура” тайны // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1998. Упомянем также о прямой цитате из ахматовского стихотворения, встречающейся в “Шествии”: “... из пепла убывающей любви” (ср.: “И убывающей любви / Звезда восходит для меня”).
25. *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 469-470.
26. *Бубер М.* Я и Ты. М., 1993. С. 45.
27. *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // Звезда, 1992. № 5-6. С. 188.
28. *Черашняя Д.И.* Этюды о Мандельштаме. Ижевск, 1992. С. 139.