

УДК 82.0

А.А. Азаренков

«КРАСНОРЕЧИЕ» КАК КОНСТРУКТИВНЫЙ ПРИНЦИП ПОЭТИКИ «БОЛЬШИХ СТИХОТВОРЕНИЙ» ИОСИФА БРОДСКОГО

В статье рассмотрены различные аспекты категории «красноречия» в эстетической системе Бродского, реконструируемой на материале эссеистики и интервью поэта. «Красноречие» становится одним из конструктивных принципов поэтики «больших стихотворений» Бродского, одновременно выходящих за рамки лирических и эпических жанров. Большие объемы стихотворного текста удерживаются не фабулой или системой персонажей, а единством риторических воздействий. Язык «больших стихотворений» находится в диалектической связи с динамикой системы образов, сообщая ей ассоциативные механизмы развертывания. Определены возможные линии «ораторской» поэтической традиции, на которые мог опираться Бродский. Так, на основании отмечаемого самим поэтом и исследователями родства установок Бродского с барочно-классицистической поэтикой проведено сравнение принципа «красноречия» «больших стихотворений» Бродского и выделяемых Тыняновым риторических конвенций русской оды.

Ключевые слова: И. Бродский, «большие стихотворения», «красноречие», композиция, ода, Тынянов.

Несмотря на то, что сам Бродский не признавал у себя наличия более-менее регулярной философии [1. С. 566], обилие смысловых (и дословных) повторов в прозе и интервью поэта позволяет нам выделить, классифицировать и соотнести с поэтикой «больших стихотворений» довольно обширный ряд его принципиальных высказываний. Иными словами, метафизика Бродского выступает именно как система, раскрывающая и рационализирующая основные постулаты поэта о главенствующей роли эстетики над этикой, божественной и разумной природе языка, апологии частности человеческого существования (стоит также отметить специфическую «терминологию» и афористику, присущую прозе поэта).

Объектом нашего исследования стала эстетическая система Бродского, реконструируемая на материале 3-х томов его эссеистики и интервью. Предметом исследования является установка поэта на создание большой поэтической формы, в частности, выдвигаемая им концепция «поэтического красноречия». Актуализация того или иного аспекта авторской эстетики предполагает применение культурно-исторического метода, а также ряда формальных методов: метода сплошной выборки, контекстуального и сравнительного анализа.

Согласно Бродскому, поэзия является дискурсивным «искусством красноречия», а не искусством умолчаний и пауз [2. Т. VII. С. 166]. Главным автором, материалом и содержанием поэзии выступает *язык*. «Красноречие» становится задачей поэта: поэт как ремесленник обязан лишь «писать хорошо», т.е. находить в языке скрытые возможности и связи [1. С. 616; 3. С. 120]. Кроме того, нельзя забывать и прямое значение слова «красноречие», означающего риторическое искусство убеждения, технику построения высказывания и его произнесения. Бродский прибегает к термину «красноречие» в интервью, отвечая на вопросы о своей специфической манере чтения. Так, свое чтение автор называет «литургическим», говоря, что именно к псалмопению, где псаломщик *интонационно* выделяет наиболее значимые или понятные для себя места, и восходит традиция русской поэзии. Это преломляется в советской школьной практике «чтения с выражением» [1. С. 22-23].

Интересно сравнить концепцию «красноречия» Бродского с поэтикой оды, понимаемой Тыняновым как ораторский жанр. В одноименной статье Тынянов доказывает, что установка на «красноречие» для оды – это конструктивный принцип, «позволяющий вскрыть в поэтическом слове новые стороны». Динамика «витийственного» словесного развития определяет и логику лирического сюжета, развивающегося по принципу *ассоциации*, возникающей между языковыми явлениями. Из этого берет начало ломоносовское «сопряжение далековатых идей» как высвобождение посредством риторики нелинейных словесных ассоциаций. Приобретает влияние поэтика слома, неочевидного семантического развертывания, иногда – на основании эвфонии («поэтика родственной звуковой среды»). Те оды, в которых это ассоциативное сцепление образов, обязанное речи (языку), превалировало над логикой, современники называли «бессмысленными». Такие оды значительно превосходят по размеру оды «сухие», построенные по принципу *силлогизма*. То есть размер стихотворения определяется

«не развитием и исчерпанностью темы, но и, главным образом, *исчерпанностью ораторских воздействий*» [4. С. 227-252].

Тыняновская идея «красноречия» как конструктивного принципа одической поэтики находит свои соответствия в метафизике языка Бродского. По Бродскому, язык есть «разведенная форма материи», т.е. земное воплощение метафизической категории Времени [2. Т. VI. С. 256]. Язык стремится к своему первоначальному состоянию – к Слову [2. Т. V. С. 135; т. VI. С. 70]. Язык существует автономно, он старше и сложнее любого из своих носителей, кроме того, в языке возможны такие столкновения значений, которые немислимы в реальности. Помочь языку приблизиться к состоянию Слова можно лишь в процессе написания стихотворения, которое является «колоссальным ускорителем сознания» ввиду особого рода организации поэтической речи [2. Т. VI. С. 54]. Поэтический язык семантически перегружен, он воздействует на читательскую и авторскую рецепцию посредством многих приемов – аллитераций, повторов, разного рода рифм и метров – и должен увлекать лирическое сознание за метафизический горизонт. С этой точки зрения Бродский говорит о необычайной сжатости поэтической речи. Но эта краткость относительная: она состоит ни в отрицании категории «красноречия», ни в апологии малой формы (так, говоря о коротких стихах Ахматовой, Бродский усматривает в них лишь мнемоническую функцию «догуттенберговской эпохи» цензуры [2. Т. V. С. 32, 41]), – поэтическая краткость противопоставляется прозе на основании большей экономии языковых средств [2. Т. VI. С. 83, 95]. Сам же объем стихотворения напрямую зависит от замысла поэта: чем «ниже» текст спускается по поверхности листа, тем «выше» он поднимается к чистой материи [2. Т. VI. С. 277]. Стихотворный объем – это площадка для разгона языка. Бродский внимательно относится к объему разбираемых им стихотворений и всегда считает строки (строка становится основным элементом анализа; «медленное чтение» Бродского – не что иное, как построчный разбор).

Таким образом, объем для Бродского становится не только важной характеристикой поэтического текста, но и принципом поэтики. Наиболее лапидарно это сформулировано в эссе о Мандельштаме: «...длина его стихотворений вполне обычна – от шестнадцати до двадцати четырех строк. Но, используя эти скромные средства передвижения, он уводил своего читателя много дальше, чем любой <...> из метафизиков...» [2. Т. V. С. 98].

Согласно классицистской поэтике, ода мыслилась не как «совершенная равность» эстетического факта, а как «красота с пороками», то есть текст, построенный на чередовании всплесков «красноречия» («откровений») и относительно нейтральных мест, призванных подготовить читателя (слушателя) к этим всплескам и служить «приглашением к отдыху». Таким путем в длинном тексте достигалось семантическое и эвфоническое разнообразие, основанное на повторениях сложных структур. Практика «пороков» была широко распространена в среде русских классицистов, особенно у Ломоносова и Державина [4. С. 240-241], и нашла свое дальнейшее развитие в рядах архаистов и шишковцев. В традиции высокой лирики поэтика «пороков» воспринималась не только как композиционный прием, но и как стилистическая практика. Пропагандируется «шероховатость» поэтического слова, его самоценность в противовес семантической точности карамзинистов. На этом основании резкое разграничение получила поэзия, своими «подъемами» и «падениями» отражающая тонкость человеческих чувств, и проза, точно и ровно передающая течение обыденной жизни [5. С. 92-94].

Принципиальное разделение поэзии и прозы Бродский проводит на том же основании: с точки зрения работы с языковым материалом. По Бродскому, «поэзия есть высшая форма существования языка», камертон литературного языка [2. Т. VI. С. 129, 135]; в поэтическом тексте слово высвобождает максимум своих значений, превращается из коммуникативного в риторическое (акустическое) явление. Одной из главных функций поэтического языка является его постоянное расширение, стилистический плюрализм. Поэт призывал употреблять в стихах с виду неуместные слова (особенно настаивая на бюрократизмах), чтобы, с одной стороны, посредством контекста вскрыть всю пустоту и неуклюжесть подобных образований, с другой стороны – отразить абсурдность и трагичность существования в тоталитарном государстве. Тот же эффект, только с противоположным знаком, достигается посредством введения библизмов и высокой лексики [1. С. 144].

Но наиболее плодотворным представляется соотнесение классической идеи о «подъемах» и «спадах» с воззрениями Бродского о композиции поэтического текста. Из ряда эссе, посвященных творчеству того или иного поэта, а также разборов отдельных стихотворений, следует, что Бродский представлял себе поэтическую композицию как трехчастное образование. Стихотворение начинается с «экспозиции» [2. Т. VI. С. 271], призванной ввести читателя в систему образов и проблематику сти-

хотворения и подготовить «*эвфонический взрыв*» («повышение тона», следующее за набором стихотворением «критической массы»), место в стихотворении, где автор высказывается наиболее ясно и «художественно» [2. Т. VI. С. 340-341]; затем следует «*чистый лиризм, не связанный тематическим развитием*» [2. Т. V. С. 180].

Идея трехчастной композиции традиционна и восходит к представлению о начале («завязке», «тезисе»), середине («кульминации», «антитезисе») и конце («развязке», «выводе») какого-либо процесса, в том числе и мыслительного. Трехчастность композиции стихотворений Бродского уже была отмечена исследователями. Так, в статье «Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции» Ольга Глазунова выделяет следующую структуру: описание ситуации, в которую вовлечено лирическое сознание, – интерпретация ситуации – афористическое обобщение ситуации. Подобную композиционную схему Глазунова прилагает и к «большим стихотворениям» Бродского [6].

По нашему мнению, подобный взгляд на композицию «больших стихотворений» несколько упрощает проблему. Важно обратить внимание, в каких «терминах» сам Бродский говорит о композиции: «экспозиция», «эвфонический взрыв» («повышение тона»), «течение языка». Скорее всего, Бродский имеет в виду не столько «композицию мысли», сколько «композицию языка», поэтического высказывания как риторического жанра. По Бродскому, «взрывов» в стихотворении всегда множество: неожиданный анжамбеман, наиболее точное слово, семантически нагруженная пауза и др. В любом случае, когда Бродский говорит о «взрыве», о «повышении тона» он имеет в виду определенное риторическое воздействие. Интересно, что такой внимательный читатель и критик Бродского, как Солженицын, в отзыве на томик избранных стихов поэта называет стилистические «шероховатости» Бродского «тактикой языковых взрывов» [7]. После «взрыва» язык переходит на качественно новый уровень, дискурс от «микрокосма» постепенно переносится в «макркосм». Только *многократное* повторение подобной структуры «освобождает» язык от привычных связей, как бы позволяя ему дозвониться себе.

Таким образом, язык «больших стихотворений» организован единством риторических воздействий; цельность мысли при отсутствии системы связанных мотивов обеспечивается утверждаемым Бродским композиционным принципом «*центробежности*» [1. С. 155, 265, 300]. Во-первых, «центробежное» развитие стихотворения противопоставляется поэтике детали, «микрокосма», связываемого в сознании Бродского с именем Пастернака. Другими словами, писать нужно не о «назначении» вещей, а об и «сущности» [1. С. 528-529, 562-563]. Здесь, вероятно, берет начало *поэтика абстрагирования*, заставляющая поэта рассматривать вещи в метафизической перспективе, в их категориальном значении (Вещь, Пространство, Время и проч.). Во-вторых, центробежная сила распространяется и на фигуру лирического субъекта. Построение стихотворения вокруг лирического «я» бессмысленно, равно как и фиксация на преходящем предметном мире: главным объектом и автором поэтического текста является сам язык. Поэт как ремесленник отходит на второй план, уступает диктату языка. В данном случае принцип «центробежности» реализуется приемом *деиндивидуализации* лирического субъекта. В-третьих, центробежное развитие мыслится Бродским как *динамический процесс*. Этот процесс имеет некую точку отсчета и несколько расширяющихся семантических кругов (сам Бродский однажды сравнил это с брошенным в воду камнем [1. С. 155]). С другой стороны, представление Бродского о композиции стихотворения не одномерно. Так, композиция текста (или, если пользоваться терминологией поэта, «общий вектор» стихотворения) направлена не только «в сторону», но и «вверх». Это представление нашло самую глубокую проработку в теории композиционной «вертикали» стихов Цветаевой [2. Т. V. С. 148-149]. Очевидно наложение двух композиционных схем – радиальной и вертикальной, что в сумме дает представление о динамике системы образов как *поднимающейся расширяющейся спирали* (ср. с высказыванием Державина об одической композиции, которая «*извивчиво удаляется к околичным и побочным идеям*» [4. С. 248]).

Таким образом, и прием абстрагирования, и прием деиндивидуализации представляются циклическим процессом: автор не «бросает» образ, переходя к следующему, а переводит его на качественно новый уровень обобщения несколько раз в течение стихотворения. Равным образом лирический субъект постепенно вытесняется языком.

Главным формальным показателем, выражающим ораторские установки оды, является строфа. Она организовывалась особого рода синтаксисом, соотносимым с разными вариациями фигуры периода, характеризующейся ритмичным повышением и понижением тона. Строфа в контексте одического красноречия представляется базовой композиционной единицей: «мысль» и «язык» развиваются поступательно от строфы к строфе [4. С. 230-234].

Очевидна и фиксация Бродского на проблеме строфы, изобретение для каждого «большого стихотворения» нового строфического рисунка [8. С. 275]. По Бродскому, сложная строфа «выворачивает мысль» и представляется законченным произведением. Но «язык диктует» дальше, и приходится браться за новую строфу, делать «следующий шаг», «выворачивая мысль» еще сильнее. В схожих терминах Бродский высказывается и о своей методике работы с образами: в стихах он стремится довести интерпретацию образа «до логического конца», диалектически рассмотреть образ «со всех сторон», выявить в нем самые неожиданные, даже абсурдные, стороны, т.е. вскрыть «саму невозможность образа» [1. С. 57-58]. Другими словами, «язык» стихотворения продолжает себя строфически, а «мысль» – «силлогически», соотносясь с таким композиционным принципом метафизической поэзии, как утонченная развернутая метафора, кончетти.

«Красноречие» Бродского апеллирует к ряду русского языка, «языка придаточного предложения», инверсионного, флективного, «со спиральными витками синтаксиса», «уводящего мысль в сторону» [2. Т. V. С. 92, 135, 165]. Структура русского языка определяет некоторую «спонтанность» поэтического высказывания. К модусу «спонтанности» («ассоциативности») стоит отнести и представление поэта о музыке (Бродский учился непредсказуемости у Гайдна [1. С. 103]), о воде, «близнице музыки» [2. Т. VII. С. 41], об образе Моря-языка, имеющего общий вектор движения композиции «в сторону». Метафизически и музыка, и вода [2. Т. VII. С. 22], и русский язык [2. Т. V. С. 195-196] связываются понятием «Духа» и «Времени».

Начиная писать стихотворение, Бродский представляет, «о чем» оно и сколько в нем будет строф, но язык неизбежно вносит свои коррективы, расширяя или сужая форму [1. С. 56]. К модусу «умышленности» («силлогичности») стоит отнести «аналитический» английский язык, характеризующейся односложностью и прямым порядком слов. Это язык демократии, на нем сложно «впасть в демагогию», этот язык «не красноречив» [1. С. 542; 2. Т. V. С. 117]. По Бродскому, умышлены традиционная стихотворная форма, архитектура (учитель «композиции и меры» [1. С. 579]), прием кончетти. Они реализуют вектор движения композиции «вверх», в Космос, связываемый с метафизикой «мысли», «разряженным воздухом абстрактных понятий» [2. Т. V. С. 138].

Процесс написания стихотворения обуславливается аудиальным опытом: сначала возникает некий гул, наделенный психологическими и ритмическими качествами. В поздних интервью этот гул связывается с «каденцией языка», т.е. стихотворение начинает диктовать себя изначально на каком-то одном языке. Другими словами, налицо сознательное фундаментальное разделение автором двух языковых систем: русский и английский языки предъявляют к тексту разные требования. При этом процесс перевода мыслится как болезненный и заранее безуспешный [1. С. 619].

В дихотомии «русское-английское» принцип «поэтического красноречия» становится непроницаемой границей между двумя языковыми культурами. Несмотря на это, перемена языковой среды воспринимается поэтом всего лишь как «продолжение географии» [1. С. 321]. И все же можно привести ряд соображений Бродского, свидетельствующих о том, что *английский язык влияет на его поэтику*. Оказавшись в известной лингвистической изоляции, поэт вступает со своим родным языком в более осмысленные, чем прежде, отношения. Каждое слово, теперь звучащее как бы в пустоте, становится более тяжеловесным, композиция – более строгой: «Когда я пишу [в Америке], я ощущаю большую ясность, более *высокую долю рационального* по сравнению с тем, если бы я был в России» [1. С. 251].

Вероятно, связующим звеном между двумя языковыми культурами для Бродского является установка на классическую, регулярную форму, выражающуюся, прежде всего, в строгой строфической организации «больших стихотворений». С одной стороны, идея сложной строфы в эстетике Бродского восходит к английским метафизикам, в частности, к Донну [1. С. 514]. Строфы Донна являются формальным выражением композиционного приема кончетти, последовательно разворачиваемой метафоры, и поэтому не могут служить средством «поэтического красноречия». С другой стороны, ввиду отечественной классицистической традиции, которой Бродский сознательно наследовал, строфа представляется риторической единицей, о чем говорилось выше.

Таким образом, главной движущей силой «больших стихотворений» является *конфликт между ассоциацией и силлогизмом*, в терминологии Бродского – между «новым» содержанием и «старой» формой. Выходом из подобного конфликта могло бы служить разрушение формы, практика, для Бродского почти неприемлемая. Скорее, речь идет о *преодолении формы*, расширении ее границ и возможностей – создании «больших стихотворений».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Полухина В.П. Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. 702 с.
2. Бродский И. Сочинения в 7 т. СПб.: Пушкинский фонд, 1998-2001.
3. Лосев Л.В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008. 447 с.
4. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 577 с.
5. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1969. 424 с.
6. Глазунова О. Принципы организации стихотворений И. Бродского: роль и значение композиции // Иосиф Бродский в XXI веке: материалы международной научно-исследовательской конференции. Санкт-Петербург. 20-23 мая 2010 г. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; МИРС, 2010. С. 95-101.
7. Солженицын А. Иосиф Бродский – избранные стихи. URL: http://magazines.russ.ru:8080/novyi_mi/1999/12/solgen.html (дата обращения: 08.11.2015).
8. Шерр Барри. Стрфика Бродского: новый взгляд. // Как работает стихотворение Бродского: сб. ст. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 269-299.

Поступила в редакцию 11.11.15

A.A. Azarenkov

“ELOQUENCE” AS A CONSTRUCTIVE PRINCIPLE OF POETICS OF BRODSKY’S “BIG POEMS”

The article deals with various aspects of the category “eloquence” in the aesthetic system of Brodsky, reconstructed on the material of essays and interviews of the poet. “Eloquence” is becoming one of the design principles of poetics of Brodsky’s “big poems”, at the same time beyond the lyric and epic genres. Large amounts of the poetic text are kept not by the plot or the system of characters, but by the unity of rhetorical effects. The language of “big poems” is in a dialectical relationship with the dynamics of the images, informing it about associative mechanisms of deployment. Possible lines of “oratorical” poetic tradition, on which Brodsky could rely, are determined. So, on the basis of the kinship of Brodsky’s system with Baroque-Classical poetics (confirmed by the poet himself and researchers), the principle of “eloquence” of Brodsky’s “big poems” was compared with rhetorical conventions of Russian ode (allocated by Tynianov).

Keywords: Joseph Brodsky, “big poems”, “eloquence”, composition, ode, Tynianov.

Азаренков Антон Александрович, соискатель
ФГБОУ ВПО «Смоленский государственный университет»
214000, Россия, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4
E-mail: Azarenkov.AA@yandex.ru

Azarenkov A.A., applicant
Smolensk State University
Przeval'skogo st., 4, Smolensk, Russia, 214000
E-mail: Azarenkov.AA@yandex.ru