

УДК 821. 161. 1

**«Я ПОПЫТАЮСЬ ВАС УВЛЕЧЬ ИГРОЙ»:
ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОММУНИКАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ
В ПОЭМЕ-МИСТЕРИИ И. БРОДСКОГО «ШЕСТВИЕ»**

© 2010 И.В. Романова

Смоленский государственный университет

Поступила в редакцию 9 октября 2010 года

Аннотация: «Шествие» — пример поэтического текста, в котором центральный мотив преобразования героя определяет собой особенности структуры поэмы в целом. Здесь происходит переключение из одной системы коммуникации в другую при сохранении в читательском сознании связи с обеими, в результате чего и возникает эстетический эффект. На уровне фабулы поэма представляет автокоммуникативную ситуацию: потерявший любовь герой решает, как теперь жить и жить ли вообще. В его воображении проходит шествие, персонажи-участники которого персонифицируют в его сознании различные представления о жизни. Через три месяца он справляется с душевной драмой, осуществляет свой выбор — пишет поэму и возрождается к новой жизни. То, что было переживанием и размышлением, стало словами поэмы, которая укладывается в рамки коммуникативной модели «Я — ОН».

Ключевые слова: И. Бродский, поэма, шествие, коммуникативная модель.

Abstract: «Procession» is an example of the poetical text, where the central motive of the character's transformation determines the peculiarities of the structure of the poem on the whole. Here there is a change from one system of communication to another, at the same time there are connections between both systems in a reader's consciousness, — as a result an aesthetic effect appears. The poem is an autocommunicative situation at the plot level: the character who has lost his love decides how to live now or not to live at all. In his imagination a procession takes place and its characters-participants personify different ideas of life in the character's consciousness. In three months the character overcomes his emotional tragedy, he makes a choice — to write a poem and to return to a new life. And all his experience and reflections have become the words in the poem which go into a communicative model «Me — He».

Key words: I. Brodsky, poem, procession, communicative pattern.

Р.О. Якобсон в работе «Лингвистика и поэтика» предложил ставшую классической модель коммуникации, связавшую обширный круг проблем изучения языка [1]. Ю.М. Лотман в статье «О двух моделях коммуникации в системе культуры» [2] дополнил модель Якобсона еще одним типом коммуникации. При этом он определяет два возможных направления передачи сообщения. Наиболее типовой случай — это направление «Я — ОН», где «Я» — это субъект

передачи, адресант передачи информации, а «ОН» — объект, адресат. Другое направление в передаче информации: «Я — Я». Здесь имеются в виду случаи, когда текст выполняет не мнемоническую, а какую-то иную культурную функцию. Воспринимающее второе «Я» функционально приравнивается к третьему лицу. К автокоммуникации Лотман относит, например, дневниковые записи, которые имеют целью уяснение внутреннего состояния пишущего. Автокоммуникативными являются также случаи, когда поэт читает свое стихотворение напечатан-

ным: оно получает дополнительную значимость и авторитетность, будучи переведенным в новую по сравнению с рукописью систему графических знаков. В коммуникативной системе «Я – ОН» адресант передает сообщение адресату, а сам не меняется в ходе этого акта. В системе «Я – Я», передавая самому себе, «Я» внутренне перестраивает свою личность. Лотман в последнем случае приводит такую схему коммуникации:

контекст сдвиг контекста
сообщение 1 сообщение 2
Я → ————— → ————— → Я'
код 1 код 2

В поэтическом творчестве И. Бродского есть ряд произведений, построенных на сочетании разных коммуникативных типов. Эстетический эффект в них строится на том, что текст переключается из одной системы коммуникации в другую, сохраняя в сознании читательской аудитории связь с обеими [3, 4].

Объектом настоящего исследования стала поэма-мистерия И. Бродского «Шествие» (1961) [5]. Она представляется интересной с точки зрения реализации в ней двух моделей коммуникации.

Завязка фабулы поэмы-мистерии представлена в самом начале первой части: герой теряет свою любовь.

Прощай, прощай – шепчу я на ходу,
среди знакомых улиц вновь иду,
подрагивают стекла надо мной,
растет вдали привычный гул дневной,
а в подворотнях гасятся огни.
– Прощай, любовь, когда-нибудь звони.

Далее начинается описание шествия, которое идет по улицам города. Его описание и составляет текст поэмы-мистерии, за исключением последних 24-х стихов, соответствующих развязке. Для читателя вплоть до развязки остается не вполне ясной роль этого странного шествия в поэме, в ее фабуле. В процессии участвуют: Арлекин, Коломбина, Скрипач, Плач, Поэт, Усталый Человек, Мышкин, Лжец, Дон Кихот, Король, Честняга, Гамлет, Вор, Счастливый Человек, Любовники, Крысолов, Чорт. Каждый из них исполняет романс, «по существу – монолог», как указывает автор. Романсы этих условных персонажей призваны сформулировать различные представления о мире. «Идея поэмы – персонификация представлений о мире, и в этом смысле она – гимн баналу», – пишет сам автор во вступлении. Кроме того, в шествии участвует еще один персонаж, окутанный тайной:

Таков герой. В поэме он молчит,
не говорит, не шепчет, не кричит,
прислушиваясь к возгласам других,
не совершает действий никаких.
Я попытаюсь вас увлечь игрой:
никем не замечаемый порой,
запомните – присутствует герой.

Большинство романсов персонажей прокомментированы неясно кем, скорее всего автором, поскольку герой-участник шествия бессловесен. В тех редких случаях, когда комментариев нет (романсы Арлекина, Коломбины в начале поэмы и Крысолова и хора, принца Гамлета и Чорта в конце поэмы), каждый последующий романс выполняет роль комментария к предыдущему.

Роль бессловесного героя ближе к концу поэмы выясняется в одном из комментариев: он потому и молчит, что, слушая других, он осуществляет выбор: «А что бы ты здесь выбрал для себя». Это выбор своей жизненной позиции.

Но плакать о себе – какая ложь!
Как выберешь ты, так и проживешь.
Так научись минутой дорожить,
которую дано тебе прожить,
не успевая все предусмотреть,
в которой можно даже умереть,
побольше думай, друг мой, о себе,
оказываясь в гуще и в гурьбе,
быстрее выбирайся и взгляни
хоть раз – не изнутри – со стороны.

Таким образом выясняется, что шествие происходит, вопреки описаниям, не на реальных городских улицах, а в воображении фабульного героя поэмы. Потеряв любовь, он решает, как теперь жить и жить ли вообще. Персонажи-участники шествия персонифицируют в его сознании различные представления о жизни. Сам же он находится в роли бессловесного героя, осмысливающего свою судьбу и выбирающего следующий шаг. От этого выбора будет зависеть, как он справится с душевной драмой, что и составит развязку фабулы.

Финал поэмы расставляет все точки над «i». Три месяца герой переживал свою драму и метался в поисках выхода. Три месяца он шествовал в своем воображении вместе с условными персонажами, рассуждающими о жизни. Результатом всего этого стало душевное спокойствие. Герой осуществил свой, оригинальный выбор: он написал поэму. Его мучительное любовное чувство сублимировалось в творчество. То, что было переживанием и размышлением, стало словами поэмы. Возрождение героя к новой жизни подкрепляется еще и ожиданием скорого наступления Рождества.

Давно пора благодарить судьбу
за зрелища, даруемые нам
не по часам, а иногда по дням,
а иногда — как мне — на месяца.
И вот теперь пишу слова конца,
стучит машинка...

.....
Стучит машинка. Вот и все, дружок.
В окно летит ноябрьский снежок,
фонарь висячий на углу кадит,
вечерней службы колокол гудит,
шаги моих прохожих замело.
Стучит машинка. Шествие прошло.

На уровне фабулы в поэме И. Бродского представлена ситуация, тяготеющая к автокоммуникации. В качестве «Я» выступает главный безымянный герой, названный личным местоимением первого лица. Расставшись с возлюбленной, герой идет по улице. Он смотрит вокруг, на дорогу, дома, окна, дождь, и размышляет о том, как дальше жить, думает о смерти. Эта ситуация (потеря возлюбленной, прогулка по городу, размышления о жизни и смерти) выполняет роль «контекста, сообщения 1» в схеме Лотмана. В него вводится некий добавочный код, который, по мысли Лотмана, обычно освобожден от семантических значений. Между ним и первым сообщением на естественном языке возникает напряжение и появляется тенденция истолковать семантические элементы текста как получающие новые значения. Роль подобных кодов, по мнению Лотмана, могут играть разного типа формальные структуры, которые тем успешнее выполняют функцию реорганизации смыслов, чем асемантичнее их собственная организация. Таковы пространственные объекты типа узоров и архитектурных ансамблей, предназначенные для созерцания, или временные, типа музыки. Лотман также замечает, что роль кода может выполнять воздействие мерных звуков (стука колес, ритмической музыки на внутренний монолог человека. В качестве «кода 1» у Бродского выступают созерцание знакомых улиц, домов, звуки шагов, стук дождя:

И шум дождя, и вспышки сигарет
Шаги и шорох утренних газет,
И шелест непроглаженных штанин <...>
И звяканье оставшихся монет...

Под воздействием мерных звуков (шагов, капель дождя и, как позже выяснится, — пишущей машинки), зрительных уличных впечатлений в воображении героя возникает картина фантастического шествия двадцати условных персонажей, высказывающихся о смысле жизни. На самом деле сам герой размышляет о жизни и

смерти, используя хорошо знакомые культурные модели и выбирает среди них то, что ему близко. К этим персонажам относятся всевозможные человеческие типы (Лжец, Честныга, Счастливец, Усталый Человек, Любовники, Поэт, Скрипач, Вор, Торговец, Король), персонажи-маски, воплощающие человеческие состояния (Плач), известные литературные герои, относящиеся к разряду вечных образов (Гамлет, Дон-Кихот, Крысолов, Мышкин), персонажи итальянской *commedia dell'arte* (Арлекин, Коломбина) и такие полигенетичные образы, как Чорт. Все эти образы объединяют стереотипы массового восприятия их читателями. В каждом случае семантика образа заранее известна любому потенциальному читателю, предсказуема. Именно поэтому романсы персонажей-участников шествия Бродский использует не в качестве сообщения, а в качестве кодов («код 2»). Лотман в своей статье описывает подобные случаи, когда другие тексты, в том числе литературные, выступают в роли кодов. В этих случаях они соотносятся с самоосмысляющей личностью и переводят уже имеющиеся сообщения в новую систему значений. Для иллюстрации этого процесса Лотман приводит следующий пример: «Если читательнице N сообщают, что некая женщина по имени Анна Каренина в результате несчастливой любви бросилась под поезд и она, вместо того чтобы приобщить в своей памяти это сообщение к уже имеющимся, заключает: “Анна Каренина — это я” и пересматривает свое понимание себя, своих отношений с некоторыми людьми, а иногда и свое поведение, то очевидно, что текст романа она использует не как сообщение, однотипное всем другим, а в качестве некоторого кода в процессе общения с самим собой» [2; 85]. Так и у Бродского тексты произведений или культурные системы, из которых взяты персонажи, становятся моделью переосмысления реальности.

Однако в поэме Бродского знакомые персонажи предстают в неожиданном свете, ломая стереотипы. Это происходит, во-первых, из-за того, что они оказываются выдернутыми из привычного контекста, а их ситуация спроецирована на современность и на конкретного героя поэмы Бродского. Фактически перед нами уже сама изменившаяся под воздействием этих персонажей личность лирического субъекта поэмы. Во-вторых, интерпретация знакомых условных персонажей меняется под воздействием карнавальной поэтики, прежде всего таких ее черт, как вольный фамильярный контакт между людьми; сознание веселой относительности господствующих правд и властей; амбивалентность карнавальных образов; логика «обратности», «наоборот», «наизнанку»; разнообразные виды пародий; сниженные, разговорные формы языка [6; 14-17].

Изменение интерпретации образов персонажей-участников шествия в процессе самоосознания личности героя соответствует в схеме Лотмана звену «сдвиг контекста, сообщение 2».

Арлекин и Коломбина неожиданно воспринимаются прежде всего как персонажи «Балаганчика» А. Блока, благодаря упоминанию Петрограда («вот Петроград шумит во мгле, / в который раз мы здесь»). Смысл романа Арлекина можно свести к мысли о том, что каждый везет по жизни свой возок, при этом «ты ввысь не особо стремишься». Коломбина в своем романсе как бы корректирует эту точку зрения, признаваясь, что люди, на свою беду, сложны и противоречивы. Главная беда Арлекина именно в том, что он «слишком часто смотрит вверх / в последние года», «он что-то ищет в небесах / и плачет по ночам». Коломбина утверждает, что человеку больше всего нужна любовь, и в этом она видит свой долг. Однако они не могут быть вполне счастливыми, потому что не понимают друг друга и остаются одинокими, потому что в жизни много опасности и зла, потому что жизнь неизменно приходит к смерти.

Романс Поэта поддерживает темы разобщенности, несчастной любви, одиночества, вынужденного комедианства, смерти:

Всё мальчиком по жизни, всё юнцом
с разбитым жизнерадостным лицом,
ты кружишься сквозь лучшие года,
в руке платочек, надпись «никуда».

Это своеобразный итог судьбы Арлекина и Коломбины, это и судьба Поэта – играть и страдать:

Все мальчиком по жизни, о любовь,
без устали, без устали пляши,
по комнатам расплескивая вновь,
расплескивая боль своей души.

Последующий комментарий призывает читателя не воспринимать всерьез слова Поэта: «он говорит неправду, он устал...». Хотя что-нибудь от его слов да останется – «хотя б любовь, хотя б – в последний раз, / а может быть, обиденная грусть, / а может быть, одни названья чувств».

Дон Кихот в поэме Бродского прямо противопоставлен герою Сервантеса. Подлинный «рыцарь печального образа» беззаветно и самоотверженно верил в победу добра и справедливости. В интерпретации Бродского он прозрел и из идеалиста превратился в скептика. Главный вывод, к которому он приходит, страшен: «КАК ТЕНЬ ЛЮДЕЙ – НЕУЯЗВИМО ЗЛО!». Комментарий расширяет рамки происходящего до размеров

страны. Оказывается, чье-то донкихотство можно использовать в корыстных целях. К безрассудному и бессмысленному героизму, к «счастливой войне» призывает свой народ лживое отечество, «хор апоплексических вождей».

Баллада и романс Лжеца нарочито смешивают реальные события с чудесами, ложь с искренностью. Читатель сам должен выбрать, чему верить. Весь парадокс заключается в том, что Лжец говорит правду, но правде никто не верит, от нее все норовят «улизнуть». А настоящим лжецом оказывается актер, который изображает жизнь и смерть, не пережив это по-настоящему. Комментарий уравнивает в праве на существование правду и ложь, говорит об их амбивалентности, ибо «лживые и честные слова / одна изобретает голова».

Как мало смысла в искренних словах,
цените ложь за равенство в правах
с правдивостью, за минимум возни,
а искренность – за привкус новизны.

Романс Усталого человека повествует о том, что человек существует в мире одиноко, наедине со своей душевной болью. И как бы он ни искал в небесах высшего смысла, его жизнь оказывается никому не нужной, так что, «не прожив ее четвертой части, / нежданно оказался ты во власти / и вовсе отказаться от нее». Комментарий напоминает заскучавшему читателю, что важно сберечь и передать «сбивчивую речь» всех персонажей, потому что «легче, чем сулить и обещать, / чем автора с героями смешать, / чем вздрагивая, хмыкая, сопя, / в других искать и находить себя».

Романс Скрипача доводит человеческое отчаяние «тогда, когда любовью с нами нет, / тогда, когда от холода горбат», до предела. Вместо самоубийства он предлагает выбрать искусство, которое требует от человека полной отдачи, так же, как и смерть. Комментарий продолжает эту тему, уточняя некоторые детали. Не нужно от простого человека требовать многого. Век складывается так, что послевоенное поколение, опоздав умереть под пулями, находит смерть в петле (что и сделал вскоре Скрипач) или шагнув из окна. Немногие устояли против этого искушения. Их спасло не столько искусство, сколько забвение и необходимость зарабатывать деньги. Они не выбрали настоящее искусство, потому что оно неизбежно ведет к смерти. «Но был другой – таким и нужно быть – / кто ухитрился обо всем забыть, / своей игрой столовые пленяв». Это, пожалуй, единственный шанс остаться в живых и не быть ни перед кем в долгу.

...и ты уйдешь, не задолжав за хлеб,
но искус у окна преодолев...

Король в балладе и романсе воплощает собой самое сильное на свете: страсть — к богатству, смерти и власти. Поэтому король всегда пребывает в состоянии войны: «одна отрада у него / была: война, война». Он просит Господа не судить строго людей, потому что в состоянии войны трудно разобраться, кто прав, кто виноват. Сильнее всех доводов жажда Жизни и жажда Смерти, которым нет конца. На первый взгляд, Король — чужой в общей толпе персонажей. Однако комментарий доказывает, что страсть к войне — роковая черта нынешнего века и живущего в нем человечества.

Кошмар столетия — ядерный грибок,
но мы привыкли к топоту сапог,
привыкли к ограниченной еде,
годами лишь на хлебе и воде,
иного ничего не бравши в рот,
мы умудрились продолжать свой род,
твердили генералов имена,
и модно хаки в наши времена;
всегда и терпеливы и скромны,
мы жили от войны и до войны,
от маленькой войны и до большой,
мы все в крови — в своей или чужой.

Вор в своем романсе утверждает, что есть воровство опаснее банальной кражи вещей: «кто-то жизнь у нас крадет, / но непонятно кто». Жизнь обесценивается, перед лицом смерти все равны. За Вором постоянно следит чей-то взгляд, но это не спасает человечество от воровства его жизни. Вор и Сыщик готовы поменяться местами.

И жизнь и смерть в одних часах,
о, странное родство!
ВСЕВЫШНИЙ СЫЩИК в небесах
и чье-то воровство.

Комментарий еще раз подчеркивает амбивалентность всего происходящего в человеческой жизни.

Романс князя Мышкина, кроме темы любви и смерти, неожиданно вводит тему Родины и смерти.

Приезжать на Родину в карете,
приезжать на родину в несчастье,
приезжать на Родину для смерти,
умирать на Родине со страстью.

Как измена, неудача в любви, так и предательство родины неизменно ведут к смерти: «поскользнься на родине и падай, / оказавшись во

крови любимой». Романс завершает мотив бегства из Петербурга, из тех мест, где было разбито сердце. Упоминание при этом кареты сближает князя Мышкина в интерпретации Бродского с Чацким, а всю ситуацию — с финалом комедии Грибоедова и отъездом ее героя из фамусовской Москвы в поисках места, «где оскорбленному есть сердцу уголок». Комментарий подводит ироничный итог: «Прекрасным людям счастье не дано».

Романс Честняги исполняется в сопровождении хора, выражающего широкое общественное мнение. Реплики Честняги и хора составляют контраст друг другу. Честняга перечисляет четыре главные правила жизни: надейтесь на Господа; любите всех; творите добро, и за него добро и получите; цепляйтесь за высшие чувства. Однако высокий смысл слов Честняги дискредитируется за счет того, что эти правила, по его собственному признанию, нужны не для того, чтобы остаться до конца честным и чистым, а для того, чтобы слыть честным: «честностью прославиться», «чтоб понравиться / на небе и земле». Хор смеется над Честнягой, ему никто не верит, что эти способы помогут человеку в жизни. Реальность такова, что, чтобы жить самому, приходится наступать кому-то на горло. Главный принцип жизни, провозглашенный толпой, переключается с теорией Родиона Раскольникова: «главное — ПОСМЕТЬ». Хотя такая жизнь больше похожа на смерть.

Последующий комментарий не относится напрямую к спору Честняги и хора, а носит лирический характер. В нем, пожалуй, впервые в поэме для главного героя, решающего свою душевную проблему, начинает определяться смысл жизни. Этот фрагмент написан в форме второго лица и ни к кому определенно не обращен. По сути здесь имеет место автокоммуникация:

Как велики страдания твои.
Но, как всегда не зная для кого,

твори себя и жизнь свою твори
всей силою несчастья твоего.

Такой же характер носит и комментарий к романсу Плача. Чем ближе к концу поэмы, тем комментарии приобретают все более формальный характер, уступая место лирическим отступлениям главного героя и его проблеме жизненного выбора.

Романс Плача истолковывает жизнь как неизменный путь к смерти человечества и века. Поэтому и вечный петербургский дождь, и уличный гул воспринимается, как погребальный плач. Нелюбовь и смерть здесь стоят рядом, как вечные спутники, как причина и следствие: умирать потому так страшно, «...что сколько ни зови, / все равно ты видишь у лица / тот же лик с глазами нелюбви».

Романс Торговца рассчитан на выбирающего путь героя и формально обращен к «пасынку», вступающему в жизнь. Будучи убежден в том, что все на свете продается и покупается, Торговец потерпел фиаско, потому что вступил в тяжбу с самим Господом Богом, который стал «набивать стране моей цены». Торговец нашел бесславную смерть, и уже из того мира призывает пасынка не повторять его, Торговца, ошибок, входя в «великий магазин» своей страны и жестокого века. Упоминание в романсе Торговца «погон своего века» в последующих комментариях развивается в тему апокалиптических войн и атомной катастрофы. Характеризуя век, автор восклицает «О, человек наедине со злом!».

Счастливец, вопреки ожиданию, не предстает перед читателем удачливым и беспечным человеком. В своем романсе он делится рецептом счастья. Человек может потерять многое — дом, родину, любовь, но он способен обрести счастье, если не станет жить прошлым, а внутренне отпустит свое прошлое, научится относиться к нему с нежностью. Тогда он обретет власть над временем. Это вполне в духе нескольких предыдущих комментариев. И в комментарии к романсу Счастливица тема Страшного Суда, введенная ранее, тема «суда сердца» смягчается. Этот суд вершится где-то далеко, а рядом — спокойная и величественная природа. Наслаждаться ею на родине и пытаться воплотить свои переживания в слове, «отпустив» их таким образом — это то, что близко самому герою поэмы.

Октябрь, октябрь, на родине легко
и без любви прожить четыре года,
цепляться рукавом за каждый куст,
в пустом саду оказываться лишним
и это описание правды чувств
опять считать занятием невысшим.

Следующие участники шествия — Любовники — разрушают читательское ожидание и не предстают в образе счастливых неразлучных влюбленных: «и горько мне теперь твое объятье, / соединенье в разобщенном мире». Их романсы развивают темы непрерывного движения по жизни к смерти, одиночества вдвоем, упоминают Петроград и тем самым соотносятся с романсами Арлекина и Коломбины. В погоне за любовью они оказываются вечно гонимыми по жизни, жертвами трагических обстоятельств. Таков жестокий век: в нем люди находят лишь разобщенность, страдание и смерть. Если жизнь оказалась так несправедлива к человеку, за нее нечего цепляться. Не предаст человека только смерть: «...спокойно спи. Здесь не разлюбят, не разбудят, / как хорошо, что ничего взамен не бу-

дет». Если в романсах Любовников присутствовал сказочный мотив превращения погибшего от любви в птицу или животное, то комментарий развивает этот мотив в мрачно-романтическом, мистическом ключе. Его пронизывает не сказочный колорит, а поэтика «Ворона» Эдгара По. Чудовищность и безумие — вот участь несчастного влюбленного. Он — оборотень, являющийся по ночам к своим жертвам, другим несчастным влюбленным, и сводящий их с ума.

Романс для Крысолова и хора ритмически и графически оформлен так, что вызывает в памяти из всех возможных литературных источников именно поэму М. Цветаевой «Крысолов». Предельно короткие фразы, маршевая интонация, синтаксические переносы, зачастую разрывающие слово пополам, аллитерация на шипящие и свистящие согласные — вот далеко не полный перечень черт цветаевской поэтики, воспроизведенной в поэме Бродского. Несмотря на указание, что романс написан для Крысолова и хора, партия Крысолова у Бродского не обозначена, а текст представляет собой «СВЕТЛЫЙ ХОР ВОЗВРАТИВШИХСЯ КРЫС». Как уже отмечалось Е.Г. Эткиндром, в поэме Цветаевой в образе крыс отражена советская действительность, неуправляемая революционная обывательская масса, сеющая вокруг себя хаос и смерть [7; 411-412]. И по форме партии крыс воспроизводят черты поэтики пролетарских поэтов, черты военных маршей. В близком значении образ крыс выступает и у Бродского: «но СЧАСТЛИВОЕ ПЕНИЕ КРЫС / как всегда над Россией звенит!»; «только пом- / нишь безум- / ную власть / и безум- / ный уве- / ренный свист». Неоднократное повторение фразы «нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ!» в этом контексте накладывает на образ Крысолова оттенок значения, появившийся еще в балладе Карла Зимрока и «Фаусте» Гете и связывающий Крысолова с Сатаной [7; 395]. Так читатель готовится к появлению Чорта через один романс. А упоминаемые мотивы безумья и забвенья связывают романс для Крысолова и хора с предыдущим комментарием («от безумья / забвеньем / лечись!») и следующим романсом принца Гамлета («От забвенья / безумье / спасет»).

Принц Гамлет в интерпретации Бродского дан в сниженном свете. Он то и дело отвлекается от высоких философских мыслей по пустякам: то отходит прикурить, то поправляет свой сбившийся берет, то удивляется тому, что говорит в рифму. В нем главное — безумие. Он показан на пути в Англию, которую можно трактовать шире — как чужбину, где, он понимает, что его ждет смерть. Этот Гамлет холодно, трезво и расчетливо смотрит на вещи и, в отличие от героя Шекспира, выбирает «НЕ БЫТЬ». В этом романсе Вильям Шекспир

выступает в роли всеведущего, всеми управляющего всевышнего Драматурга, «милорда», который, вопреки ожиданию, неожиданно рифмуется со словом «чорт», что незамедлительно и вызывает появление этого последнего персонажа.

Партия Чорта актуализирует жанровые признаки моралите и изображает готовящуюся великую битву светлых и темных сил, Бога и Дьявола. Собирая на этот бой армию новобранцев, косвенным образом Чорт упоминает предыдущих участников шествия. Через упоминания вечной войны и «солдафонов» в памяти встает Король. Всё, что «больше не воротится обратно»; то, что «к мертвому торопится живое»; уличный вой, возникающий из детства, – всё это напоминает о флейте Крысолова и о погубленных детях. «Немыслимое бегство» возвращает нас к Любовникам. «Удивительная битва за утраты» может относиться к Гамлету. Эта апокалиптическая битва застает жизнь человечества и века на пороге смерти. Еще раз звучат сквозные для поэмы темы любви, города, Родины, судьбы столетия, смерти. Ретроспективно всё шествие, а следовательно, все размышления и переживания главного героя приобретают наряду с личным и частным всеобщий, вселенский характер. Заканчивается партия Чорта и описание шествия в целом своеобразной загадкой, от решения которой будет зависеть исход вселенской битвы и окончательное судьбоносное решение главного героя поэмы:

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

Развязка и финал поэмы дают этот ответ: творчество спасает человека и мир от катастрофы. Сам акт творчества и внутреннее возрождение героя, мира и века воплощается в образе Рождества.

Внутренне обновленный герой, переживший любовную драму, благодарящий судьбу, в финале поэмы приобретает еще и новый статус: из несчастного влюбленного он превращается в поэта. На схеме Лотмана этому этапу соответствует «Я'. При этом важно отметить, что мысленный процесс героя получил вербальное воплощение и даже графическое оформление (поэма отпечатана на пишущей машинке). Теперь становится понятно, кто и почему на протяжении описания шествия беседовал с воображаемым читателем, предполагая непосредственный коммуникативный акт типа «Я – ОН».

Итак, на уровне фабулы поэма представляет автокоммуникативную ситуацию. При этом Бродский сохраняет некоторые языковые черты автокоммуникативных систем. К ним относятся:

повторы:

на уровне тем (любовь, смерть, одиночество, война, город, Родина, век, дождь и т. д.);

на уровне лексики и синтаксиса (поэма вся изобилует всевозможными лексическими и синтаксическими повторами, особенно в комментариях; чаще всего повторяется фраза «Вот шествие по улице идет»);

2) синтаксис не образует законченных предложений, имитируя спонтанную, сбивчивую речь, например:

Когда-нибудь и мне такая роль...
А впрочем – нет...
Пойду-ка прикурю... ;

3) пропуски фрагментов текста, например:

Так кто же он, бездомный сей юнец.
.....
.....
.....
.....
Кто хочет, тот послушает конец!

Ю.М. Лотман указывает, что наиболее последовательно принцип воздействия другого текста в качестве кода для переосмысления собственной личности и ситуации проведен в моралистических и религиозных текстах типа притч, в мифе, пословице. Жанровое своеобразие «Шествия» И. Бродского вполне соответствует этим особенностям. Сам автор называет свое произведение «поэмой-мистерией в двух частях-актах и в 42-х главах-сценах», а по ходу повествования еще и *моралите*. В этом же ключе можно воспринимать влияние на поэму Бродского поэтики эпического театра Б. Брехта с его остранным восприятием изображаемой жизни, с его зонгами, функцию которых выполняют романсы персонажей у Бродского.

Вся поэма Бродского построена на сочетании и взаимной подмене типов коммуникации. По смыслу, на уровне фабулы, имеет место автокоммуникация, модель «Я – Я» (самоопределение героя). По форме основная часть текста поэмы представляет собой произведение героя-поэта, в котором он непрестанно обращается к читателю, беседует и играет с ним. Эта часть существует в рамках коммуникативной модели «Я – ОН». Эстетический эффект своего произведения Бродский строит на сочетании и взаимозаменяемости этих двух коммуникативных моделей. Его поэтический текст качается, по выражению Лотмана, как «своеобразный маятник», между системами «Я – Я» и «Я – ОН».

ЛИТЕРАТУРА

1. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Р.О Якобсон // Структурализм: «за» и «против». – М. : Прогресс, 1975. – С. 193-230.

2. Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю.М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1. – С. 76-89.

3. Романова И.В. «Прощальная ода» И. Бродского в свете моделей коммуникации Ю.М. Лотмана / И.В. Романова // Язык. Человек. Культура: Материалы международной научно-практической конференции 21-23 марта 2005 г. Смоленск: в 2 ч. Ч. 1. – Смоленск : СГПУ, 2005. – С. 290-297.

4. Романова И.В. Диалог лирического героя И. Бродского с Богом / И.В. Романова // Филологические науки. – 2006. – № 3. – С.13-21.

5. Бродский И.А. Сочинения: в 4 т. / И.А. Бродский— СПб. : Пушкинский фонд, 1992. – Т. 1. – С. 95-149.

6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1990.

7. Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века / Е.Г. Эткинд. – СПб. : Максима, 1995.

Романова И.В.

Смоленский государственный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы.

e-mail: irina.romanova@bk.ru

Romanova I.V.

Smolensk State University.

Docent of the Department of the History and Theory Literature.