

«Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского

Анатолий Корчинский

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

1. Тема письма и «событие письма»

Письмо как коммуникативное поле, как специфический способ дискурсивного бытия человека играет огромную роль в творчестве Бродского. Оно мыслится не только как форма бытования речи, но как особая экзистенциальная среда, ассоциирующаяся у поэта со свободой: *Сорвись все звезды с небосвода, / исчезни местность, / все ж не оставлена свобода, / чья дочь – словесность. / Она, пока есть в горле влага, / не без приюта. / Скрипи, перо. Черней, бумага. / Лети, минута*¹. О сходном понимании письма писал Р. Барт: «Письмо – это не что иное, как компромисс между свободой и воспоминанием, это припоминающая себя свобода, остающаяся свободой лишь в момент выбора, но не после того, как он совершился»².

Тема письма оформляется в текстах Бродского с середины 60-х, и с годами мотив письменного представления языка только усиливается. Так, в «Горбунове и Горчакове» все еще сводится к «словам» вообще, к слову как категории, и письмо или буквы практически не упоминаются – наоборот, говорится о «речи», «разговоре», частью которых становятся все вещи мира: *«Не есть ли это тоже разговор, / коль скоро все описано словами?» / «...И части тела?» «Именно они». / «А место это?» «Названо же домом». / «А дни?» «Поименованы же дни» / «О все это становится Содомом / слов алчущих! Откуда их права?» / «Тут имя прозвучало бы зловеще». / Как быстро разбухает голова / словами, пожирающими вещи...»³ В последующих текстах у Бродского все больше начинает преобладать именно тема текста, графических знаков, букв,*

¹ Пьяцца Маттеи // Сочинения Иосифа Бродского. В 3-х т. СПб., 1991-1994. Т. 3. С.28. В дальнейшем это издание сокращенно будем именовать СИБ.

² Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С.313.

³ Горбунов и Горчаков // СИБ. Т. 2. С.125-126.

письма. И даже гортань, источник голоса, становится, если так можно выразиться, источником письма, того, что связано с письмом: *Теперь отбой, / и невдомек, / зачем так много черного на белом? / Гортань исходит грифелем и мелом, / и в ней – комок / не слов, не слез, / но странной мысли о победе снега...*⁴

Присвоение письму столь значительного онтологического статуса наделяет чрезвычайной важностью сам акт написания стихотворения, акт становится акцией, процесс письма, обычно протекающий заочно, как нечто само собой разумеющееся, становится внутренним событием текста. Причем для Бродского, по-видимому, решающим является именно процесс письма, который связан со свободой и всегда только становящимся выбором, о которых пишет Барт. Именно момент выбора и превращает акт письма в событие.

Самостоятельность мотива письма, делающая его событием, может быть актуализирована следующим образом: в стихотворении сообщается о ряде событий, подспудно наделенных лирическими потенциями, реконструкция которых происходит при чтении текста. При этом наряду с таковыми событиями упоминается акт письма, который вовсе не объемлет все сообщение, а является лишь его частью, *одним из* описанных лирических событий. Подобную равноправность события письма и других событий можно наблюдать на примере стихотворения 1971 года «Суббота (9 января)». Стихотворение разделено на три части, в первых двух речь идет о маленьких бытовых происшествиях: *Суббота. Как ни странно, но тепло. / Дрозды кричат, как вечером в июне. / А странно потому, что накануне / боярышник царапался в стекло, / преследуемый ветром (но окно / я не открыл), акации трещали / и тучи, пламеня, возвещали / о приближенье заморозков. Но / все обошлось, и даже дрозд поет...*⁵

Так стихотворение дважды обращается к воспоминанию, выполненному в прошедшем времени, и дважды же возвращается к настоящему. Второе возвращение суть слова «автора»: *Уже темно, и ручку я беру, / чтоб записать, что ощущаю вялость, / что море было смирным поутру, / но к вечеру опять разбушевало.*

Что здесь описано? Говорится ли здесь о событии написания *этого* стихотворения или же – о написании некоего *другого* текста, о содержании которого сообщается лишь косвенно? Если первое, то все предыдущее сводится к описанному здесь событию письма, и то, о чем говорится косвенно, лишь дополняет описанные прежде происшествия; если истинно второе, то событие письма просто встраивается в цепь приведенных в стихотворении событий наряду с другими действиями рассказчика. Так или иначе, событие письма является интересным само по себе и вовлекается в лирико-событийный контекст, в лирический сюжет стихотворения.

2. Письмо как разрыв и членение

Как представляется, именно письмо становится рубежным, поворотным моментом в коммуникативной структуре дискурса поэта. Оно единит своего

⁴ Разговор с небожителем // СИБ. Т. 2. С.214.

⁵ Суббота (9 января) // СИБ. Т. 2. С.263.

субъекта и создаваемый им текст в момент его написания, но и разделяет их, а также отделяет пишущего от читателя: *Ни ты, читатель, ни ультрамарин / за штормой, ни коричневая мебель... / к тому, что у меня из под пера / стремится, не имеет отношенья. / Ты для меня не существуешь; я / в глазах твоих – кириллица, названья... / Но сходство двух систем небытия / сильнее, чем двух форм существованья*⁶.

Говоря о событии письма, мы говорим об авторефлексивных стратегиях текста и неминуемо касаемся фигуры «автора» или – назовем его более определенно – пишущего. При этом пишущий понимается нами как полноправная идеализированная сущность, виртуальная принадлежность текста. «Лирический субъект» распадается на «автора» и «героя», описываемого и описываемого. Модель соотношения этих фигур не просто становится объектом мета-поэтической рефлексии, но – объектом изображения. В этом смысле уровень автора как внетекстуальной фигуры, чей портрет мы получаем герменевтически, «на выходе» из текста⁷, поднимается на следующий, более высокий, уровень рефлексии. Письмо, становясь зримым, предстает в качестве опосредующего слоя между читаемым миром «лирического героя» и реконструируемым (и, предположительно, все же реальным) миром автора.

Бродский осознанно относился к языку как к механизму опосредования. В «Горбунове и Горчакове» он писал: *И нет непроницаемой покровы, / столь полно поглотившего предмет, / и более щемящего, чем слово*⁸.

Поэтому творчество вообще и словесное – в частности он понимает как механизм радикального отстранения от самого себя. Эта мысль симптоматична: как поэт, ориентированный на традицию, Бродский воспринимает лирику как высказывание о себе его субъекта, при этом о чем бы она (лирика) ни говорила, она замкнута на «лирическом я», беспрестанно экспонируя его. Однако как поэт, живущий в одну из самых металитературных эпох, Бродский подвергает серьезному испытанию это свойство и претензию лирического дискурса. Поэт считал «отстранение» или «отчуждение» от самого себя важнейшим механизмом творчества. В этом принципе заключается один из самых существенных моментов его поэтической онтологии. И. Плеханова пишет: «Самоотчуждение... представляется поэту универсальным законом бытия, как и формулой возвращения к себе в этом самоотчуждении»⁹. Следует добавить, что такое понимание возможно лишь в случае осмысления языка и письма (как его

⁶ Цит. по: Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С.118.

⁷ Например, посредством анализа творческой рефлексии в акте вторичной креации – при составлении цикла или сборника. См.: Фигут Р. Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Баратынского // Логос, 2001, №3; Глембоцкая Я. Формы творческой рефлексии в поэтике микроцикла // Стратегии личности в современной культуре. Кемерово, 1999.

⁸ Горбунов и Горчаков // СИБ. Т. 2. С.126.

⁹ Плеханова И. Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского // Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб., 2000. С.39.

подлинной и зримо-ощутимой репрезентации, его во-площения) в качестве феномена, вне и без которого невозможно ни миро-, ни самовосприятие.

В «Диалогах с Иосифом Бродским» Соломон Волков приводит их разговор о жизни и творчестве Анны Ахматовой. Делясь своим мнением о «Реквиеме», Бродский формулирует общие, по его мнению, закономерности поэзии. Важнейшей из таковых он считает отстраненный взгляд поэта на самого себя в процессе творчества: «Для меня самое главное в «Реквиеме» – это тема раздвоенности, тема неспособности автора к адекватной реакции... Вторая строфа, быть может, лучшая во всем «Реквиеме». Здесь самая большая правда и сказана: «Прислушиваясь к своему, / Уже как бы чужому бреду». Ахматова описывает положение поэта, который на все, что с ним происходит, смотрит как бы со стороны»¹⁰. Пишущий как бы распадается на самого себя и себя как другого, не переставая быть ни тем, ни другим.

Письмо и отстранение как следствие и как условие письма приводят, по Бродскому, к некоторой безжизненности, к обезличиванию, и при восхождении от описываемого к описывающему происходит необратимый процесс утраты экзистенциальной полноты: «Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя – не есть подлинные слезы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию»¹¹. Таким образом, причастность к письму дает столь радикальную венаходимость, что его субъект взирает на самое себя из-за предела мира и жизни: *Что-то внутри, похоже, / сорвалось, раскололось. / Произнося «о Боже», / слышу собственный голос. / Так страницу мараешь / ради мелкого чуда. / Так при этом взираешь / на себя ниоткуда*¹².

Посредничество письма и принципиальная отделенность пишущего (и читателя) от описываемого событием письма мира настолько ощутимы, что автор не может об этом не упомянуть: *Плачу. Вернее пишу, что слезы / льются, губы дрожат, что розы / Вянут, что запах лекарств и дерна / Резок. Писать о вещах, бесспорно / тебе до смерти известных, значит / плакать за ту, кто сама не плачет*¹³.

Причем возникающий (в этом и во многих других отрывках) мотив некой «по-смертности» письма вводит своеобразную хронологию: вхождение в лирический текст события письма разрушает единство настоящего времени в лирике. Когда А.А. Потемня говорил, что время лирики – *praesens*, то, очевидно, он имел в виду сиюминутность, моментальность реакции поэтического дискурса на событие внешнего или внутреннего мира, неотделимое следование письма за лирическим порывом – вплоть до полной прозрачности этого самого письма. Видимо, это действительно некогда было характерно для лирики. Ныне выросший между словом и референтом «апперцептивный» слой приводит к темпоральной нетождественности настоящего времени самому себе.

¹⁰ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 243-244.

¹¹ Там же. С. 244.

¹² Мексиканский романсеро // СИБ. Т. 2. С.372.

¹³ Памяти Т.Б. // СИБ. Т. 2. С.81.

Теоретически можно выделить в лирике «авторское время» и «личное время лирического героя». Граница между этими временами совпадает с границей различения собственно фигур «автора» и «лирического героя». Эти временные планы часто совпадают в рамках лирического настоящего. Тем не менее, между ними есть существенные отличия. «Авторское время» (или «время письма») характеризуется своего рода демиургической позицией, оно способно к диахроническим смещениям, так как может отделяться от настоящего и смещаться в прошлое или будущее, сливаясь с ними. Само оно совершенно не обязано переставать быть настоящим. Случаев таких сдвигов в стихотворениях Бродского довольно много. Достаточно вспомнить его «исторические» стихи типа «Anno domini» или «Письма римскому другу», где время – эстетический эквивалент *praesens historicum*, настоящего применительно к прошлому. При этом, однако, стилизацию здесь выдают анахронистические вторжения биографических и просто разного рода лирических мотивов, встречающихся и в других текстах и маркированных там принадлежностью к современности, к настоящему времени в прямом значении. Таким же образом происходит смещение настоящего в будущее, своеобразная перспективизация, примером которой может служить мотив «наступившего будущего», являющийся одним из самых устойчивых у Бродского. Его профетические предвосхищения, касающиеся мотива конца времен, чаще всего мыслящегося в виде всемирного потопа, также демонстрируют особое ощущение близости грядущего настоящему. Такая способность авторского настоящего перемещаться во времени свидетельствует, во-первых, о том, что внутри настоящего времени лирики существует некий зазор, оно разделено внутри себя; и во-вторых, время «автора» наделено своеобразной все-временностью или вне-временностью по отношению к времени «лирического героя», оно как бы вертикально по отношению к горизонтали, на которой расположена временная ось.

Однако, будучи погружено в единую темпоральность текста, событие письма зачастую не вырывается в метапозицию, а лишь привносит во время дискурса некоторый сдвиг, вследствие которого происходит известное «опережение» или «запаздывание» письма по отношению к референтному событию. Возникает, например, стремление дискурса разместить наличное настоящее в прошедшем, как мы это наблюдаем в «исторических» стихотворениях.

Идеальной артикуляцией автореферентного события письма является высказывание «я пишу». Настойчивое стремление Бродского подчеркивать дистанцию между лирической ситуацией стихотворения и ситуацией его написания (наподобие уже приводившегося нами выше: «Плачу. Вернее пишу, что слезы льются...») позволяет нам мысленно распространить этот принцип на любое другое высказывание. То есть, что бы ни было сказано о действиях или состояниях лирического героя, читателю предлагается не забывать о том, что между его восприятием и самим событием стоит еще и событие письма. Высказывание стремится к обретению рамки «я пишу, что...»

Формально, по своей сигнификативной природе, высказывание типа «я пишу» является перформативным. При этом, поскольку оно не вписывается в социально-символический или институциональный контекст подобно фразам, описанным Дж. Остином, единственным фактором, делающим его означающее и означаемое неразсторжимо близкими, является совмещение (совпадение?) их

в плане настоящего времени. Если мы рассмотрим ситуацию, когда об этом акте сообщается постфактум, мы получим запаздывание означающего (даже несмотря на то, что пред нами может маячить настойчивое обрамление: «я пишу, что...»).

Такое совмещение в настоящем письма и описываемого, по-видимому, и делает этот временной план господствующим в лирическом высказывании. Дело в том, что в последнем, как мы уже говорили, все как бы находится в абсолютной «близости-к-себе»¹⁴: «автор», «лирический герой» (вплоть до неразличимости), а также средство их экспликации – письмо (неотличимое от звучащей речи, говорения). И эта близость заключена в рамки наличного настоящего – «сейчас».

Эта всеобщая симультанность делает возможной лирику, способную запечатлеть мгновение, «остановить» его, как того желал Гете. Подобная интенция сообщает лирическому настоящему атемпоральный характер. Она же, как представляется, устанавливает культ музыки, звука, звучащего слова, которые становятся *непосредственными* выразителями эстетизированного чувства и состояния лирического субъекта. Соответственно, идентичность, целостность и *ин-дивидуальность* (в смысле «неделимость») последнего не подвергаются сомнению.

Как следствие, и коммуникативная репрезентация лирического субъекта в этих условиях не может быть затруднена. Кажется, с этим и связан акциональный, «миметический» характер лирического высказывания и его тяготение к декламации, к сценическому пространству. Ведь нет ничего легче, чем актуализировать, «вызвать к жизни» то, что и может существовать только в качестве актуального, наличного «здесь» и «сейчас». Не потому ли лирическая поэзия была наиболее адекватной тогда, когда она существовала в устной форме?

Д.С. Лихачев писал о народной лирике: «Народная лирическая песнь поет о том, что думает ее исполнитель в момент исполнения, о его положении в настоящее время, о том, что он сейчас делает. Вот почему содержанием народной лирической песни так часто бывает само пение песни, плач, жалоба, обращение и даже крик. Исполнитель песни поет о том, что он поет. Это зеркало, отраженное в другом зеркале до бесконечности»¹⁵.

Однако высказывание «я пою» и даже «я говорю» неотчуждаемы от субъекта, как его собственный слух от его же голоса, они представляют собой идеальную форму знака, где означающее само открывает путь к означаемому, им же и являясь. «Миметизм» высказывания «я пишу» иной: оно апеллирует к специальной ситуации, являющейся «частным случаем» ситуации «я говорю», выносящей речь за пределы субъекта, когда восприятие этой речи может быть отсрочено во времени. Если же мыслить совсем формально, то, в отличие от «я говорю», «я пишу» приобретает смысл только постфактум – после того, как само действие, само письмо уже стало прошлым. Здесь всегда имеет место «устаревание» информации. К тому же визуализация знака делает речь, каза-

¹⁴ В терминологическом смысле Ж. Деррида. См.: Деррида Ж. Голос и феномен. М., 1999.

¹⁵ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997. С.18.

лось бы, принадлежащую субъекту, пред-стоящей, отчужденной, «другой», а вторичность письма по отношению к «живой речи» еще более удлинит путь от означающего к означаемому. Но «близость-к-себе» и господство настоящего времени в лирике долгое время сохраняют письмо в качестве чего-то прозрачного и «условного» (вплоть до несуществования).

В лирике Бродского (до него подобное наблюдается, пожалуй, только у Цветаевой) письмо осознано в качестве чего-то, имеющего самостоятельную значимость, наряду со звучащей речью. А. Генис указал на одно парадоксальное свойство поэзии Бродского: «Для слушателя озвучивание автором текста бывало мучительным, ибо речь Бродского заведомо обгоняла смысл»¹⁶. Текст существует как бы в двух регистрах: на письме (и только в таком его качестве читающий может уловить все разнообразие смысловых нюансов, уследить за сложным, подчеркнуто «книжным», «письменным» синтаксисом) и в режиме декламации (здесь важны мелодика стиха и голос чтеца, не случайно чтение Бродским своих текстов носило, фактически, характер специфической художественной акции).

Эта раздвоенность презентации дискурса свидетельствует, на наш взгляд, об обретении письмом собственной интенсивности в качестве особого семиотического феномена. С другой стороны, работа письма теперь связана с проблематичностью субъективного присутствия в лирическом тексте, поскольку, как писал Барт, «письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности, черно-белый лабиринт, где исчезает всякая самотождественность, и в первую очередь – телесная тождественность пишущего»¹⁷.

3. Письмо и элементы нарративности

На наш взгляд, процесс членения времени и самого субъектного присутствия, привносимый письмом, связан с возникновением в лирическом дискурсе элементов нарративности. Речь идет, однако, не столько об элементах рассказа в лирике, сколько о более принципиальных сдвигах в плане характера событийности, художественного времени и репрезентации субъекта в тексте.

То, что мы говорили выше о специфике события письма и об отстраненном взгляде пишущего на самого себя (в том числе и в качестве «автора этих строк»), можно рассматривать и в нарратологической перспективе. Отстранение от себя как опыт познания себя через другого и в качестве другого является, согласно П. Рикеру, одним из важнейших моментов формирования нарративной идентичности.

В артикулированном акте письма, одновременно вписывающегося в лирическую ситуацию и объемлющего ее, как сказано выше, возникает расслоение фигуры лирического субъекта: «автор», поэт наблюдает за собой, пребывающим в качестве героя лирического сюжета. Чаще всего такое расслоение

¹⁶ Генис А. Бродский в Америке // Иосиф Бродский: Творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С.12.

¹⁷ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С.384.

находится в рамках «Я» и так называемого «Ich-Erzählung». Однако механизм отстранения инициирует экспликацию этого имплицитного разделения.

Первичным уровнем такого разделения в поэзии Бродского становится «греческий принцип маски». Театрализация и стилизация как игра (ложных) идентификаций подрывает монологизм лирической «я-речи», однако актер еще угадывается за этими масками. В. Полухина¹⁸ приводит обширный список самохарактеристик, продиктованных ироничным и отстраненным взглядом на самого себя. Среди них чрезвычайно продуктивной является «снижающая» модель автохарактеристики: «я – один из глухих, облысевших, угрюмых по слов / второсортной державы»; «я, пасынок державы дикой / с разбитой мордой»; «я, певец дребедени, лишних мыслей, ломаных линий» и т. п.

Другим механизмом самопрезентации является историческая стилизация автопортрета – идентификация лирического субъекта с историческими и мифологическими (также историчными для субъекта) персонажами. Лирический герой в этих случаях продолжает говорить «я», однако это «я» оказывается отделенным от пишущего (и он часто этого не скрывает) многими веками. Таковы, например, говорящие героини стихотворений «Одиссей – Телемаку», «К Ликомеду, на Скирос», «Письма римскому другу» и др. В этих случаях, помимо нарушения самотождественности субъекта, вмешивается еще и фактор времени – хронологическое смещение, выстраивающее различие внутри темпоральной структуры дискурса.

Следующим шагом работы письма по разрушению целостности субъекта и, соответственно, следующим этапом становления объективированного повествования является фрагментарность дискурсивного представления «я». В этом случае В. Полухина говорит о возрастании анонимности автопортрета. По словам Ж. Нива, поэзии Бродского «претит местоимение “я”»¹⁹. Однако эта стратегия заслуживает не только психологического или аксиологического («претит») рассмотрения, ибо она продиктована логикой становления нарративных форм дискурса. Целостный образ индивида замещается какой-либо частью (чаще – частью тела или его атрибутом). В результате вместо фигуры героя в тексте действуют: рука, лоб, тело, мысль, мозг, череп, взгляд. 23% всех тропов, выражающих лирический субъект, приходится на синекдоху и метонимию²⁰. «Как в анатомическом театре, от тела отделены, отвержены, отчуждены мышцы, жилы, гортань, сердце, мозг, глаза»²¹. Это – типовые штрихи автопортрета Бродского: «И хотя твой мозг перекручен, как рог барана, / ничего не каплет из голубого глаза»; «Одичавшее сердце все еще бьется за два»; «Кровь, поблуждав по артериям, возвращается к перекрестку»; «Гортань исходит грифелем и мелом» и т.п.

Здесь образ «я» теряет целостность, растворяется в частностях, деталях. Разрушенной оказывается непосредственность лирического высказывания.

¹⁸ Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб., 1998. С.145-146.

¹⁹ Нива Ж. Квадрат, в который вписан круг вечности // Русская мысль (Лит. прилож.), №7, 11 ноября 1988. С.1.

²⁰ См. Полухина В. Словарь тропов Бродского. Тарту, 1995.

²¹ Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского. С.147.

Однако это еще только «крупный план» объективации, обусловленный близостью взгляда, его недостаточной овнешненностью. Крупным планом – части тела, для презентации которого наиболее адекватным средством является метонимия.

Еще дальше письмо идет, вычерчивая контуры нарождающегося персонажа, пока сугубо анонимного, «без черт лица».

Вненаходимость обеспечивает становление повествовательного «третьего лица» лирического персонажа, из дискурсивного портрета которого иронически устраняется доля личного присутствия пишущего.

Местоимение «я» часто заменяется отстраненными описаниями и, по словам Л. Лосева, «подчеркнуто объективными словообразами»²². Часто лирический герой вводится в текст в качестве объекта описания посредством обобщенных номинаций типа «человек», имеющих значение «некто»: «Человек на веранде, с обмотанным полотенцем горлом»; «Человек размышляет о собственной жизни, как ночь о лампе» и т. п. Подобная универсализация и объективированность автоописания приводит, по мнению В. Полухиной, с одной стороны, к анонимности, обезличиванию автопортрета, а с другой стороны, таким образом «я» лирического героя «обретает качество архетипа»²³. Следует заметить, что в контексте поэтики художественного времени такая универсализация означает восхождение от плана актуального настоящего (герой как конкретный человек, «частное лицо» и его опыт) к настоящему вневременному (человек и человеческий опыт вообще), что вновь демонстрирует нам внутреннюю дискретность и, с другой стороны, предельную синтетичность лирического настоящего.

Однако теперь мы уже общим планом видим целостный образ героя, возникла новая целостность этого образа, объединившего в себе полную отчужденность от пишущего и отчетливую идентичность с ним.

Лирический нарратив, по-видимому, отличный от эпического своей разделяющей синкретические субъектно-объектные и темпоральные единства интенцией, становится возможным благодаря существованию некой метафигуры «поэта», являющейся, по Бродскому, лишь функцией письма, «инструментом языка». Идентичность «автора» и «персонажа» поддерживается здесь благодаря причастности письму. Фигура лирического «я» стала настолько условной, что оказался возможен ее раскол, отстранение, все же недостаточные для утраты идентичности.

Здесь, как представляется, достигается граница лирического качества высказывания, дальше оно приобретает собственно нарративные свойства. Следующим шагом является становление «истории», лишенной лирико-субъектной централизации и имеющей дело с автономным персонажем. Бродский делает этот шаг, например, в стихотворении «Осенний крик ястреба». Однако глубокая лирическая разработка образа в этом тексте, а также ассоциативная привязка к «птичьим» образам как образам-маскам лирического героя, часто встречающимся в творчестве поэта, не дает стихотворению далеко выйти за пределы лирического дискурса.

²² Цит. по: Полухина В. Указ. соч. С.146.

²³ Там же. С.147.

Дробление присутствия субъекта в тексте ярче всего проявляется в артикуляции события написания самого текста. Здесь в гораздо более тесном пространстве, так сказать, вот-присутствия осуществляется та же деидентификация-реидентификация субъекта с самим собой в контексте письма, опосредующего самоотношение. *Я пишу эти строки, стремясь рукой, / их выводящей почти вслепую, / на секунду опередить «на кой?»*²⁴ Уже в этом примере можно видеть, как лирический герой, пишущий «эти строки», отстраняясь от себя, делает себя в то же время и объектом наблюдения, поэтому и возникает образ «руки», пишущей – с точки зрения наблюдателя – вполне автономно. Часто процесс письма изображается механистично, вполне независимо от сознания того, что письмо – это деятельность субъекта. В таких случаях «перо» или «рука» действуют самостоятельно по отношению к воле того, кто пишет: *Так делает перо, / скользя по глади / расчерченной тетради, / не зная про / судьбу своей строки, / где мудрость, ересь / смешались, но доверясь / толчкам руки...*²⁵ Или такой пример: *...Ты – если ты был прижит / под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего – / различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести «все кончено»*²⁶.

Маркерами присутствия пишущего субъекта в настоящем времени текста, его атрибутами, наряду с телом, частями тела (о чем говорилось выше), выступают письменные принадлежности (чернила, перо, бумага), лингвистические термины²⁷ (гласные, согласные, суффиксы, буквы, точки, запятые, иероглиф и т. д.), слова, относящиеся к лексико-семантической группе со значением «письмо» (кириллица, шрифт, письменность, письмена, правописание, литера, петит и т.д.). Автопортрет героя становится текстуальным, он сливается с «письменами», субъект объективируется целиком, становясь самим процессом письма, наблюдаемым со стороны: *Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что скользко, / в запятые и точки. Только подумать, сколько / раз, обнаружив «м» в заурядном слове, / перо спотыкалось и выводило брови!*²⁸

Превращение «я» в «он» настолько присуще дискурсу Бродского, что реализуется на уровне грамматической сочетаемости местоимения 1-го лица с глаголом в 3-м лице: *И я, который пишет эти строки, / В негромком скрипе вечного пера... / Совсем недавно метивший в пророки, / Я слышу голос своего вчера...*²⁹

Наблюдения над фигурой лирического субъекта, в известной мере сопоставимы, как представляется, с идеями О.М. Фрейденберг о генезисе наррации. Одним из основных механизмов при становлении нарративных форм, по ее мнению, являлось разделение, различение – субъекта и объекта рассказа

²⁴ Колыбельная Трескового мыса // СИБ. Т.2. С.359.

²⁵ Бабочка // Там же. С.297.

²⁶ «Когда ветер стихает и листья пастушьей сумки...» // СИБ. Т.3. С.239.

²⁷ О роли лингвистических терминов, в том числе связанных с мотивом письма и пишущего см.: Пярли Ю. Лингвистические термины как тропы в поэзии Бродского // Труды по знаковым системам. Вып. 26. Тарту, 1998.

²⁸ Декабрь во Флоренции // СИБ. Т.2. С.384.

²⁹ «Друг, тяготея к скрытым формам лесты...» // СИБ. Т.2. С.227.

(«расшатывание субъектно-объектного единства донарративной речи»), временных планов настоящего, прошлого и будущего, действительного и возможного. Нарративная структура исторически зарождается в недрах, а затем – за пределами лирической по своей природе «я-речи», имеющей, по всей видимости, связь с донарративным прошлым дискурса, до сих пор сохраняющимся в лирике. «Эти родственные узы, – пишет Э.А. Бальбуров, – особенно сильны... в романе, само формирование которого шло под влиянием лирики»³⁰.

Выше мы уже говорили о «миметическом» характере репрезентации субъекта в лирическом тексте. Этот «миметизм» проблематизируется с возрастанием осознания «неадекватности» порядка означающего «трансцендентному» порядку означаемого, и необходимым образом в дискурсе возникает авторефлексивный слой, развитие которого ведет к зарождению диегетических форм высказывания.

Так, техника «отстранения», обусловленная работой письма, приводит к формированию своеобразных конфигураций самоотношения внутри лирического «я», выступающего за собственные пределы как во времени, так и в пространстве. В нижеследующем отрывке, например, Бродский формулирует отстранение как отстранение от себя в пространстве и во времени: *Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела, / повернутый к вам в профиль табурет, / вид издали на жизнь, что пролетела. / Вот это и зовется «мастерство»: / способность не страшиться процедуры / небытия как формы своего / отсутствия, списав его с натуры»³¹.*

Собственную жизнь пишущий относит здесь к плану прошедшего времени, а отношение к ней показано пространственно. Происходит «опространствование» времени в процессе дискурсивного развертывания фигуры лирического субъекта. Теперь в лирике повсеместно происходит распад вездесущего ранее настоящего времени.

Этот процесс синхронизируется с активной разработкой пространства, что у Бродского выражается в явлении, обратном интимизации географии: личное пространство вырастает до масштабов мирового («Как семейное фото: вид планеты с луны»), в него вводятся границы, зонирование, топология. Знакомость образов перспективы и горизонта актуализируют проблематику «здесь» – «там», ближнего – дальнего, также вводимую в контекст самоотношения субъекта (мы уже говорили выше о столь характерном для Бродского взгляде на себя из-за пределов мира, жизни, пространства). Все это можно отнести к «подготовительным маневрам» становления наррации: «Наррация возникает, когда прошлое отделяется от настоящего, этот мир – от того»³².

Из сказанного можно заключить, что развертывание нарративного потенциала лирики сопровождается повышением авторефлексивного элемента в ней, связанного в случае Бродского с феноменом письма, получающего новый онтологический статус.

³⁰ Бальбуров Э.А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий // Критика и семиотика. Вып. 5, 2002. С.77.

³¹ На выставке Карла Вейлинка // СИБ. Т.3. С.92.

³² Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998. С.274.