***Мороз О.Н.[[1]](#footnote-1)\****

**«*БОЛЬШОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ» И.А. БРОДСКОГО***

 ***«ГОРБУНОВ И ГОРЧАКОВ» И КНИГА М.М. БАХТИНА «ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ ДОСТОЕВСКОГО»***

 Известно, что Бродский весьма равнодушно относился к судьбе своих произведений, особенно раннего времени; между тем «Горбунова и Горчакова» он выделял из общей массы своей поэтической продукции 1960-х годов и считал произведением «чрезвычайно серьезным» [3, 318]. Действительно, «Горчаков…» не может не привлечь заинтересованного взгляда; правда, его чтение способно, скорее, поставить в тупик, нежели внести прояснение в творчество поэта. «Горбунов…» – самое объемное стихотворное сочинение Бродского, оно включает 1398 стихов; как правило, исследователи называют его романом в стихах или (несколько чаще) поэмой; однако вопрос о жанровом определении этого произведения не столь прост, как это кажется.

Вспоминая свою книгу «Остановка в пустыне» (1970), в которой и был впервые опубликован «Горбунов…», Бродский заметил: «<…> раздел "Поэмы" озаглавлен неправильно: это на самом деле не поэмы, а длинные стихи…» [3, 35]. Я. Гордин, исследователь творчества Бродского, в 1960-е годы входивший в круг его близких друзей, обратил внимание на это и подобные ему замечания и высказал предположение о том, что поэт создал уникальный жанр «большого стихотворения». К числу произведений этого жанра, наряду с «Большой элегией Джону Донну», «Исааком и Авраамом», «Столетней войной» и «Пришла зима…», он отнес и «Горбунова…». Впрочем, рассуждения Я. Гордина не дают ответа на вопрос, в чем у Бродского заключается жанровая специфика «большого стихотворения». В статье «Странник» (1995) Я. Гордин возвел жанр «большое стихотворение» у Бродского к жанровым новациям А.С. Пушкина 1830-х годов: «Подобный опыт "выращивания жанра" для решения экзистенциальных задач был реализован поздним Пушкиным. Это был жанр "больших поэтических отрывков" ("Когда владыка ассирийский", "Альфонс садится на коня", "Езерский"). Бродский осознанно или полуосознанно идет тем же путем. Его образцы нового жанра, по сути дела, тоже отрывки. В них, кроме "Горбунова и Горчакова", нет сюжетной завершенности поэм» [7, 131]. В другой статье – «Величие замысла» (1999) – Я. Гордин писал, что «для "больших стихотворений" – отличие от поэм – характерно преобладание внутреннего сюжета над внешним» [5, 123]. Как видим, в одном случае особенностью «большого стихотворения» Я. Гордин считает фрагментарность («большие поэтические отрывки»), а в другом – «внутренний сюжет»; вероятно, жанровая специфика «большого стихотворения» меньше всего интересовала исследователя. Основная цель его рассуждений сводилась к утверждению идеи о том, что указанные выше произведения образуют цикл – своего рода эпос, в типологическом отношении подобный «Божественной комедии» Данте (или циклу поэм Уильяма Блейка): «<…>. Это единое грандиозное эпическое пространство, объединенное общей метрикой, сквозными образами-символами – птицы, звезды, снег, море – общими структурными приемами и, главное, общим религиозно-философским фундаментом. Как и у Блейка – это еретический эпос. Но и Божественная комедия родилась в контексте сектантских еретических утопий. Рай и Ад присутствуют в эпосе Бродского…» [6, 10]. Учитывая логику рассуждений Я. Гордина, можно допустить, что для него «большое стихотворение» в жанровом отношении не обладает какой-либо спецификой, имеющей самостоятельное значение. Иначе говоря, эти произведения отличаются от обычных стихотворений только количественно; тем более, что большая часть их, и в самом деле, похожа на «длинные стихи» (например, «Большая элегия Джону Донну» или «Пришла зима, и все, кто мог лететь…»).

Нам представляется, что проблема специфики жанрового (или квазижанрового) определения у Бродского «большое стихотворение» гораздо более интересна, нежели вопрос о том, образуют ли относимые к этому жанру произведения цикл. Более того, в случае «Горбунова…» постановка этой проблемы неизбежна. «Горбунов…» содержит гигантское количество стихов, несопоставимое со стихотворным объемом других «больших стихотворений» Бродского, тоже – отнюдь немалым. В отличие от прочих «больших стихотворений» и, в частности, от «Авраама и Исаака», «Горбунов…» имеет четко выраженную и достаточно разветвленную фабулу. С одной стороны, действие произведения охватывает весьма длительный период времени, по словам самого Бродского, недельный: «Описана Страстная неделя в сумасшедшем доме…». С другой – в нем без труда выделяются две более или менее самостоятельные линии, относящиеся к представленным в заглавии героям – Горбунову и Горчакову. Эти особенности получают выражение в его структуре «Горбунова…», включающей в себя 14 глав (это видимо, чисто дней, умноженное на количество героев – 7 на 2). Иначе говоря, в «Горбунове…» сложно обнаружить структурные признаки стихотворения, хотя бы и «большого». Неудивительно, что это произведение чаще всего исследователи называют поэмой, например, Л.В. Лосев [9, 140], исследователь творчества и биограф Бродского, или же – несколько реже, но, по первому впечатлению, с большими на то основаниями – романом в стихах. Даже если оставить в стороне вопрос о жанровой специфике «большого стихотворения», невозможно будет усомниться в том, что в «Горбунове…» Бродский существенное значение отводил реализации некоего формального задания. «Горбунов…» – уникальное произведение для русской литературы; в нем нет ни одного элемента, отсылающего к авторской речи; он состоит исключительно из прямой речи (преимущественно – Горбунова и Горчакова), еще точнее – из прямых и (в 3-х случаях) скрытых диалогов. Прямая речь «большого стихотворения» едва ли не вопиет о ее нарочитой умышленности, поскольку отсутствие авторских пояснений объективно затрудняет чтение этого произведения (сложно проследить, кому из действующих лиц принадлежит та или иная реплика). Собственно говоря, наличия таких пояснений требует самый объем стихотворной массы, выходящий далеко за пределы усредненного объема жанровой формы, например, поэмы.

Следует заметить, что диалог в «Горбунове…» выступает не только как прием. «Большое стихотворение» построено как ряд бесед персонажей; однако диалог являет собой также и его тему (в сущности, в произведении Бродского ничего не происходит, кроме собеседования) и, что наиболее важно, проблему (в одной из бесед герои обсуждают как раз специфику собеседования). Нетрудно предположить, что проблематика диалога, которую осмысляют Горбунов и Горчаков, высвечивает и тематику «большого стихотворения», и его поэтику (прием). Сложно припомнить, существует ли художественное произведение, в котором автор связывал бы воедино поэтику, тематику и проблематику; между тем есть теоретический труд такого рода. Это – знаменитая книга М.М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского»; она вышла в 1963 году и произвела сенсацию в творческой среде. Таким образом, мы видим, что Бродский, работавший над «Горбуновым…» в 1965 – 1969 годах, создавал «большое стихотворение» на фоне активного обсуждения книги Бахтина. Поэтому вряд ли возможно ограничиться замечанием Л.В. Лосева о том, что «период написания поэмы [«Горбунов и Горчаков»] совпадает с началом бахтинского ренессанса в СССР» и в ней всего лишь «отразились» «витавшие в воздухе идеи диалогизма» [9, 144]. Впрочем, точка зрения Л.В. Лосева по вопросу отношения «Горбунова…» к концепции диалогизма Бахтина противоречива. В одном случае исследователь пишет о том, что «прямого влияния Бахтина здесь нет» [9, 144]; а в другом утверждает, что «"Горбунов и Горчаков" может служить развернутой иллюстрацией к учению Бахтина о диалогизме и в особенности о невозможности в художественном творчестве "безобъектного, одноголосого слова"» [9, 144]. Однако если «Горбунов…» и «иллюстрирует» некие идеи, то они прямо противоположны тем, которые Бахтин выдвинул в «Проблемах поэтики…». Очевидно, «большое стихотворение» Бродского и «Вопросы поэтики…» Бахтина правильно было бы связать не «иллюстративностью», но общностью проблем структуры произведения, образа героя и художественной философии, которые были концептуализированы в бахтинском учении о диалогизме художественного слова.

Есть основания предполагать, что учение Бахтина не могло вызвать у Бродского энтузиазма именно как концепция диалогизма, сформулированная автором «Проблем поэтики…» поверх разбираемого им материала произведений Ф.М. Достоевского. В необходимом для наших целей аспекте концепция диалогизма Бахтина сводится к следующему тезису: «Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исключительно важное значение для понимания художественной прозы. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю, причем этот знаменатель может быть или словом первого типа («предметно направленное слово», – О.М.), или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов («объектное слово» и «слово с установкой на чужое слово», – О.М.). Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, но эти явления в ХIХ веке редки и специфичны. Сюда относится, например, прозаическая лирика Гейне, Барбье, отчасти Некрасова и других (только в ХХ веке происходит резкая "прозаизация" лирики). Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю – одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического…» [1, 415].

Как видим, возможности реализации в художественном произведении диалогического «двухголосого слова» Бахтин связывал с прозой, но отнюдь не поэзией. Оговорки, сделанные Бахтиным относительно поэтических произведений, определяются его представлением о «прозаизации» поэзии и указывают на «подчиненный» (вторичный) характер «двухголосого слова» в стихотворных опусах. Очевидно, что такая постановка вопроса о диалогизме в художественном произведении не могла вызвать сочувствия у Бродского, и не только потому, что она задевала его *поэтическое* самолюбие (хотя, вероятно, имело место и это обстоятельство). Нетрудно догадаться, что, ставя в «Горбунове…» задачу создания поэтического произведения, которое отвечало бы принципам диалогизма, Бродский вступал в прямой конфликт с Бахтиным, настаивавшем на принципиальной невозможности в поэзии диалога.

Необходимость обосновать свое представление о том, что поэтическое произведение способно воспроизводить диалогическую природу слова, заставила Бродского найти для «Горбунова…» изощренную художественную форму. Сложность стоявшей перед Бродским задачи определялась следующими соображениями. Форме «Горбунова…» необходимо было придать именно те признаки, которые Бахтин находил в прозе и, в частности, в «прозаизированных» поэтических произведениях, допускавших (в виде исключения) присутствие диалога. Следует заметить, что совершенно определенные причины требовали от Бродского ориентации на *крупную стихотворную форму*. Наиболее характерное выражение диалога в прозе Бахтин видел в романе, поэтому логика его рассуждений неизбежно подталкивала к выводу о том, что в поэтическом произведении диалогизм может получить полноценное выражение как раз в той форме, которая будет максимально приближена к роману. Такой крупной поэтической формой для Бродского стал «роман в стихах» А.С. Пушкина – «Евгений Онегин».

Одновременно форма «Горбунова» должна была *сущностно* удовлетворять не столько крупным стихотворным формам (вроде того же «Евгения Онегина» или некрасовских поэм), сколько мелким, таким как, например, стихотворение, поскольку именно с подобными формами Бахтин и отождествлял третируемое им «одноголосое слово». Вероятно, этим и определяется представление Бродского о ряде своих произведений, в который входит и «Горбунов…», как о «длинных стихах»; нет сомнения, что в определении «длинное стихотворение» ключевое значение он отводил понятию «стихотворение»; «длинное» же являло собой только количественную характеристику, не игравшую какой-либо принципиальной роли.

«Большое стихотворение» Бродского состоит из прямой речи; следовательно, можно допустить, что в нем «незримо» присутствует рассказчик, которого Бахтин мыслил в качестве фундаментальной предпосылки «двухголосого слова», пусть даже и «однонаправленного двухголосого слова». Рассматривая «Горбунова…» с точки зрения формальных признаков, которые Бахтин выдвинул как критерии выделения в произведении «двухголосого слова», можно сказать, что оно соответствует «активному типу [двухголосого слова] (отраженному чужому слову)» [1, 415]. Прямая речь в «Горбунове…» удовлетворяет характеристикам «отраженного чужого слова»: с одной стороны, это «реплика диалога» [1, 415], а с другой – «полемически окрашенная автобиография и исповедь» [1, 415], которые можно обнаружить в монологах Горбунова (в III главе «большого стихотворения») и Горчакова (в VIII главе).

Между тем Бродский не стал ограничиваться только формальными признаками; он придал «Горбунову…» и те признаки, в которых Бахтин видел самую сущность «двухголосого слова». «Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие…» [1, 473] – писал Бахтин. В «Горбунове…» диалоги героев являют собой именно «самоцель», они «не преддверие к действию, а само действие». Так, беседы Горбунова и Горчакова, как правило, берущие начала с обсуждения меню пациентов больницы или снов, постепенно достигают абстрактных сфер, не предполагающих (даже в малейшей мере) какого-либо действия со стороны собеседников. Больше того, в диалогах героев «большого стихотворения» Бродский достиг такой степени «самоцельности», которой Бахтин даже не мыслил. Хотя Бахтин и утверждал, что диалог у Достоевского «всегда внесюжетен», он, тем не менее, был вынужден сделать оговорку на тот счет, что «внесюжетный» диалог писателя, «конечно, подготовляется сюжетом» [1, 473]. Совершенно очевидно, что сюжетной подготовки диалогов Горбунова и Горчакова у Бродского нет.

Между тем, совершенно осознано вменяя «Горбунову…» выведенные Бахтиным формальные признаки «прозаизированного» поэтического произведения и, в частности, романа в стихах, Бродский концептуализировал эти признаки таким образом, что они стали активно работать против идей автора «Вопросов поэтики…». Следует сказать, что прямая речь, с помощью которой Бродский выстраивает «Горбунова…», есть не что иное, как «объектное слово», а такое слово у Бахтина является монологическим [1, 403 – 404]. «Незримое присутствие» в «Горбунове…» рассказчика, отмеченное нами ранее, являет собой иллюзорное допущение, поскольку не находит в тексте произведения Бродского сколько-нибудь весомого подтверждения. Прямая речь «Горбунова…» направлена на акцентуацию *отсутствия рассказчика*, а не на утверждение его «незримого» присутствия. Именно этой акцентуации и подчинен у Бродского ориентир на крупную поэтическую форму – «Евгения Онегина» А.С. Пушкина, – ориентир, направленный не на вписывание «Горбунова…» в пушкинскую традицию «романа в стихах», но на дистанцирование от нее. На фоне «Евгения Онегина» самостоятельность «Горбунова…» как раз и приобретает *антироманное* качество, которое Бродский связывал с искомой им формой стихотворения.

Бродский, насколько это было возможно для его задач, приближает «Горбунова…» к форме «Евгения Онегина»; точнее, допускает возникновение у читателя ассоциаций на пушкинский «роман в стихах». Эти ассоциации в первую очередь связаны с поэтическим размером и строфикой. Как и А.С. Пушкин в «Евгении Онегине», Бродский использует ямб и специально созданную строфу. Однако ямб в «Горбунове…» не четырехстопный, но пятистопный, а строфа состоит не из 14-ти стихов, но 10-ти (и, кроме того, имеет иную схему рифмовки). Таким образом, мы видим, что размер и строфика у Бродского по отношению к «Евгению Онегину» претерпевают определенный сдвиг; между тем значение этого сдвига особый вес приобретает в контексте вопроса о рассказчике, в «романе в стихах» – присутствующего, а в «Горбунове…» – отсутствующего.

Судя по позднейшим высказываниям Бродского, пятистопный ямб в «Горбунове…» восходит к традиции англоязычной поэзии и, в частности, к опытам поэтических «рассказов» Р. Фроста, ко времени создания «Горбунова…» – уже более или менее освоенным автором «большого стихотворения» (в части использования прямой речи). Бродский вполне четко сказал, чем его привлекал поэтический опыт Р. Фроста. «Русскому человеку Фроста объяснить невозможно, совершенно невозможно. <…>. Единственная русская параллель Фросту, которая мне сейчас приходит в голову, это белые стихи Ахматовой, ее «Северные элегии». И Ахматовой, и Фросту до известной степени присуща общая черта – монотонность размера, монотонность звучания. <…> псевдонейтральность, вот эта глухая нота. В «Северных элегиях» уже никто не кричит, не задыхается. Мы слышим звук самого времени. Вот за что мы все так любим пятистопный ямб. Вот за что любил пятистопный ямб Фрост. Фрост – это колоссальная сдержанность, никаких восклицательных знаков, никакого подъема голоса. <…>. Фростовская идиома – белые стихи, пятистопный ямб. А надо помнить, что английский пятистопный ямб – это хлеб и вода английской поэзии. Как в русской поэзии ямб четырехстопный. За спиной Фроста они все – от Шекспира, чьи драмы этим же самым стихом написаны, до Китса. Но меня в гораздо большей степени интересует то, чему Фрост научился у греков. Это у них он научился пользоваться диалогом…» [3, 99].

Признание Бродского, косвенно свидетельствующее о том, что пятистопный ямб в «Горбунове…» восходит к поэтическим «рассказам» Р. Фроста, как ни странно, позволяет составить и вполне конкретное представление об отношении автора «большого стихотворения» к «роману в стихах» А.С. Пушкина. Следует обратить внимание на то, что Бродский в «Горбунове…» дает парадоксальную ситуацию: в сущности, апеллируя в форме своего произведения к Р. Фросту, он, тем не менее, усердно создает ассоциации на «Евгения Онегина». Эту ситуацию можно понять следующим образом: апелляция к Р. Фросту являет собой момент укоренения в традиции англоязычной поэзии, который является *прямым следствием* дистанцирования от традиции А.С. Пушкина. Поэтический опыт Р. Фроста Бродский и использует в «Горбунове…» *только потому*, что не пригоден пушкинский. Самая же непригодность пушкинского опыта «романа в стихах», недвусмысленно выявляемая из сравнения автора «Евгения Онегина и Р. Фроста, косвенно данного в выше приводимых рассуждениях Бродского, и определяется фигурой рассказчика, являющего собой, строго говоря, «несущую ось» романной структуры пушкинского сочинения. Нетрудно увидеть, что наличие в «Евгении Онегине» рассказчика придает его форме ярко выраженную личностную окраску; это не столько абстрактная поэтическая форма, сколько *форма рассказывания*. В контексте фигуры рассказчика «Евгения Онегина» обращение Бродского к пятистопному ямбу (поэтических «рассказов» Р. Фроста) выступает именно как отказ от пушкинской традиции «романа в стихах». Этот вывод неизбежен, поскольку четырехстопный ямб, который А.С. Пушкин использовал в своем «романе» и, более того, утвердил авторитетом своей репутации поэтического гения, являл собой, по слову автора «Горбунова…», «хлеб и воду» русской поэзии.

Можно допустить, что именно фигура рассказчика в «Евгении Онегине» подтолкнула Бродского к тому, чтобы увидеть в пушкинском «романе в стихах» произведение, иллюстрирующее рассуждения Бахтина о «прозаизации» поэзии, в результате которой она становится диалогом, и использовать некоторые особенности его формы в споре с автором «Проблем поэтики…». Следует особо оговорить тот факт, что для Бахтина «двухголосое слово» – феномен, напрямую связанный с *рассказыванием*; рассказывание и сообщает формальным признакам «двухголосого слова», сущностное значение – значение диалогического слова. Без этого значения формальные признаки «двухголосого слова» столь же красноречиво могут характеризовать и слово «одноголосое» (монологическое) [1, 406].

Таким образом, мы видим, что романная форма «Евгения Онегина» в наиболее полной мере подходила Бродскому для ведения спора с комплексом идей Бахтина о диалогизме художественного произведения, поскольку она, эта форма, весьма внятно их иллюстрировала. Не будет преувеличением сказать, что, если бы автор «Вопросов поэтики…» задался целью дать пример «прозаизации» поэзии, лучшей иллюстрации для его соображений он вряд ли бы нашел. В непосредственной связи с фигурой рассказчика «Евгения Онегина» Бродский мог найти едва ли не с исчерпывающей полнотой все существенные признаки «двухголосого слова», фигурирующие в концепции Бахтина как специфические свойства прозы и, в частности, романа. Совершенно очевидно, что рассказчик «романа в стихах» выстраивает свою речь «с оглядкой» на некое лицо, которым в тот или иной момент выступают читатель «Евгения Онегина», его персонажи и неназванные поименно его, рассказчика, оппоненты, как житейские, так и литературные. Даже описания жизни Евгения (его воспитания и взросления), на первый взгляд, сугубо информативные, вполне подпадает под описанное Бахтиным «явление скрытой диалогичности»: «<…>. Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл нисколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. <…> это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово…» [1, 412]. Можно даже сказать, что в целом ряде пассажей рассказчика «Евгении Онегине» «скрытая диалогичность» его речи фактически эксплицируется: эти пассажи содержат непосредственное обращение к читателю «романа в стихах» и его персонажам. И, наконец, именно фигуре рассказчика «Евгений Онегин» обязан своей едва ли не тотальной иронией, которая являет собой не что иное, как указанный Бахтиным феномен «пародийной направленности» [1, 444], делающей самый рассказ «более многоголосым, перебойным, не довлеющем себе и своему предмету» [1, 445].

Как видим, отказ в «Горбунове…» от фигуры рассказчика – при сохранении в нем общей ориентации на форму «Евгения Онегина» – позволил Бродскому безболезненно преодолеть возможный уклон в «прозаизацию» его поэтического произведения, который фактически и превратил произведение А.С. Пушкина в «роман в стихах», то есть стихотворное подобие романа. Иначе говоря, оспаривание комплекса идей Бахтина относительно возможности реализации диалогического слова в поэзии Бродский дает в плоскости формальной организации «Горбунова…»: его формальная организация, будучи конфликтна форме «Евгения Онегина», исчерпывающе иллюстрировавшей рассуждения автора «Вопросов поэтики…» о «прозаизации» поэзии, и утверждает себя как «большое стихотворение».

Спор с Бахтиным, в который (первоначально, может быть, невольно) оказался втянут и автор «Евгения Онегина», определил дальнейшую, имеющую уже более или менее самостоятельное значение, конфронтацию Бродского с А.С. Пушкиным. Указанная нами конфронтация лежит уже за пределами вопроса о форме поэтического произведения, вызванного необходимостью противопоставить «большое стихотворение» пушкинскому «роману в стихах». Следует, однако, заметить, что конфронтация Бродского с А.С. Пушкиным имеет в «Горбунове…» положение, определяемое его спором с Бахтиным, поскольку и обнаружена, и осмысленна она может быть только в контексте конфликта авторов «большого стихотворения» и «Вопросов поэтики…» по вопросу о «двухголосом слове» (природе диалога).

В III главе «Горбунова…» Бродский приводит сцену беседы Горчакова с врачами; врачи вынуждают Горчакова стать своего рода сексотом, он доносит на Горбунова, рассказывая им о том, как ведет себя его товарищ, что делает и что говорит; захваченный рассказом о Горбунове, Горчаков вдруг оказывается во власти некоего видения: «"Да нет же, вы мне спутали все нити… / Постойте, вижу… человек… худой… / вокруг – пустыня… Азия… Взгляните: / ползут пески татарскою ордой, / пылает солнце… как его?.. в зените. / Он окружен *враждебною средой*… / И вдруг колодец…" "Дальше! Не тяните!" // А дальше вновь все пусто и мертво. / Колодец… это самое… сокрылся". / "Эй, Горчаков! Что с вами?" "Я… того. / Я, знаете, того… заговорился. / Во всем великолепье своего / идеализма нынче он раскрылся". / "Кто? Горбунов?" "Ну, да, я про него…"» [2, 261]. Л.В. Лосев по какой-то причине счел, что в данном месте Бродский использовал аллюзию на библейское предание об Иосифе и его братьях [9, 146]; но это заблуждение, и «темнота» этого места «большого стихотворения» не оправдывает исследователя, поскольку оно отнюдь не «темное». Горчаков рассказывает о монологе Горбунова, представленном во II главе, – монологе, который он, скорее всего, большей часть увидел и меньшей – услышал; этот монолог фактически и начинается с ключевого слова, использованного Горбуновым в описании его видения: «"Больница. Ночь. *Враждебная среда*…"» [2, 257]. Даже библейский антураж, в котором у Горчакова в видении выступает Горбунов, определяется монологом его товарища. Монолог завершается обращением к Богу, поэтому неудивительно, что Горбунов предстает у Горчакова в виде некоего отшельника (пустынника), на что доносчик косвенно указывает, говоря об «идеализме» своего объекта наблюдения.

Между тем видение говорит не только о том, *как* Горчаков понял монолог Горбунова, который, как мы уже заметили, он в большей степени увидел и в меньшей – услышал. Как это ни странно, понял он его абсолютно правильно. Как бы глядя на свою душевную болезнь, вызвавшую в его сознании раздвоение, со стороны, Горбунов просит Бога внять этим двум, живущим в нем, и «сумму дней и судорожных дум» разделить им «жестом всемогущим»: «"<…>. / А мне оставь, как разность этих сумм, / победу над молчаньем и удушьем. // А ежели мне впрямь необходим / здесь слушатель, то, Господи, не мешкай: / пошли мне небожителя. Над ним / ни болью не возвышусь, ни усмешкой, / поскольку он для них неуязвим. / По мне, коль оборачиваться решкой, / то пусть не Горчаков, а херувим / возносится над грязною ночлежкой / и кружит над рыданьями и слежкой / прямым благословением Твоим"» [2, 259]. Мы видим, что монолог Горбунова маркируют (содержащиеся как в его собственных словах, так и в словах Горчакова) такие приметы, как: пустыня; одинокий человек (отшельник); жажда (на нее указывает «колодец»); обращение к Богу; серафим; и речь («победа над молчаньем»). Держа в уме эти приметы, можно сделать вывод о том. что и тот, и другой герой «большого стихотворения» ведет речь о ситуации, непосредственно отсылающей к той, которую воспроизводит А.С. Пушкин в стихотворении «Пророк».

Можно предположить, что Горчаков понимает монолог Горбунова в контексте «Пророка» А.С. Пушкина именно потому, что (в общем и целом) в этом контексте видит себя Горбунов, пусть и бессознательно. К этому есть некоторые предпосылки: пророческий дар, который обретает лирический герой А.С. Пушкина, в плоскости обыденной жизни есть не что иное, как безумие. Неудивительно, что этот дар приводит его обладателя к раздвоенности, отражением которой является тот факт, что, будучи не от мира сего, пророк призван действовать именно в сем мире. Любовь (к жене) оборачивается для Горбунова враждебностью «среды» (не только бытового, но и социально-политического порядка – жена уходит от него, а администрация больницы видит в нем социально опасного типа), фактически делая из него изгоя. Вероятно, любовь и актуализирует для Горбунова пушкинскую модель отношений человека и Бога, поскольку в ней Господь и мыслится как любовь.

Горбунов просит у Бога (приблизительно) то же самое, что по милости Господа приобретает лирический герой «Пророка»: дар речи и собеседника-серафима. Между тем заданная в «Горбунове…» пушкинская модель отношений человека и Бога не срабатывает, и этот факт недвусмысленно указывает на ее полемическую роль в «большом стихотворении» Бродского. Так, Горбунов просит у Бога послать ему в качестве слушателя серафима, а не Горчакова, поскольку тот, как ему кажется, отличается весьма плоским пониманием его речей; однако ответа на свою просьбу он *не получает*. Больше того, *вместо* серафима, ангела Божия, Горбунову является тот самый Горчаков, человек из плоти и крови, и, к месту будет сказать, человек этот совсем не ангел. Причем является Горчаков вместо серафима не только вопреки желанию Горбунова, но и самой возможности такого явления, мыслимого как общение – об-щение, общее существование. Дело не столько в том, что они *совершенно разные* люди (и эта разность, начиная с семейнного положения и заканчивая представлениями религиозного характера, постоянно стоит между ними). Следует, скорее, отметить *взаимное равнодушие* друг к другу, заставляющее одного (Горбунова) считать предпочтительным общение с серафимом, а не ближним, а другого (Горчакова) – допускать по отношению к ближнему предательство. И, наконец, главное: Горбунов обретает речь в повседневности – там, где, согласно «Пророку» А.С. Пушкина, ее не могло быть в принципе (поэтому-то лирический герой стихотворения и уходит в пустыню). А именно – *в обыденном говорении* (беседе) людей, помимо воли (да еще *как* – «помимо»!) сведенных друг с другом враждебными им обстоятельствами, но отнюдь не в пророческом даре, ниспосланном Богом.

Вполне очевидно, что свою полемическую отсылку к стихам «Пророка» Бродский использует для того, чтобы оспорить представление А.С. Пушкина о функции (художественной) речи. Может показаться, что это оспаривание не вполне уместно, поскольку Горбунов, герой Бродского, в отличие от лирического героя пушкинского стихотворения, представлен как обыватель. Между тем используемое в «Горбунове…» соотнесение пророческой и обывательской речи следует признать законным; необходимо только принять во внимание тот факт, что спор Бродского с А.С. Пушкиным самым непосредственным образом конкретизируется в свете идей Бахтина и, в частности, в свете его представления об изоморфности речи рассказчика и речи героя. «<…>. Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому. Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Все определения и все точки зрения поглощаются диалогом, вовлекаются в его становление…» [1, 472] – писал Бахтин. С типологической точки зрения, предложенной Бахтиным, «глагол» лирического героя А.С. Пушкина есть именно «двухголосое слово»: речь Пророка формируется в рамках его отношений, с одной стороны, с Богом, а с другой – с окружающими его людьми. Таким образом, мы видим, что в центре полемических устремлений Бродского, обращенных (ситуативно) в сторону А.С. Пушкина и (концептуально) Бахтина, лежит проблема «двухголосого слова» – представление о том, что именно в нем и осуществляется диалог.

Создавая «Горбунова…», Бродский предложил оригинальную концепцию диалога; она исчерпывающе характеризует поэтику его «большого стихотворения», но одновременно выступает и противовесом комплексу идей Бахтина и поэтической идеологии А.С. Пушкина, «иллюстрирующего» этот комплекс в своих произведениях. Концепция Бродского заслуживает подробного разговора; в данном же случае, за неимением времени и места для такого разговора, мы ограничимся теми положениями этой концепции, которые непосредственно отражают полемическое задание автора «Горбунова…».

В Х главе «большого стихотворения» Бродский приводит беседу Горбунова и Горчакова, в которой обсуждается вопрос о словах и их значениях. Горбунов говорит, что всякое слово отсылает к своему предмету: «"Вещь, имя получившая, тотчас / становится немедля частью речи…"» [2, 275]. Этим тезисом и определяется тот факт, что герои Бродского, в дальнейшем говоря уже о предметах и явлениях («вещах»), например, о страданиях и / или смерти Иисуса Христа, рассматривают их как слова. Тезис Горбунова вполне закономерно приводит героев «большого стихотворения» к признанию «однозначности» слов. По всей видимости, и представление о слове как о «вещи», и тезис о ее («вещи») «однозначности» направлены как раз на оспаривание идеи Бахтина о «двухголосом слове». Так, говоря о необходимости нового подхода к изучению стилистики, Бахтин писал: «Стилистика должна опираться <…> на *металингвистику*, изучающую слово <…> в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения…» [1, 418].

К заключению о том, что Бродский оспаривает идею Бахтина о «двухголосом слове», подводит и неожиданно возникшая дискуссия героев Бродского; вполне солидарный с тезисом Горбунова об «однозначности» слова, Горчаков, тем не менее, говорит о Христе: «<…> смерть его – единственная вещь / двузначная» [2, 276]. В этом высказывании заключается самое существо представлений Бахтина о «двухголосом слове» и диалоге как таковом. «<…>. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершимость диалога…» [1, 473] – писал он в «Вопросах поэтики…». Собственно говоря, Бахтин хотел сказать, что диалог в романе не может завершиться именно потому, что его фундаментом является вечность; Иисус Христос, Бог, облачившийся в человеческую плоть, и связывает роман (обыденную действительность) и вечность. Очевидно, что слова Горчакова о смерти Христа как о «двузначной вещи» отражают логику рассуждений Бахтина о диалоге, то есть «двухголосом слове», поскольку оно и являет у него диалог.

Между тем Горбунов вносит весомую поправку в слова Горчакова, замечая, что «двузначность» смерти Христа не противоречит «однозначности» вещей, так как она есть «синоним» [2, 276]. Это уточнение как раз и подчеркивает скрытое полемическое содержание приводимой Бродским беседы, направленное на Бахтина. Толкуя синонимию в стиле высказываний о ней Горбунова, можно сказать, что в отношениях синонимии находятся слова, отсылающие к чему-то общему для них, но имеющие разную форму. Согласно точке зрения Горбунова, смерть Христа «синонимична» всякой вещи; облекши себя в человеческую плоть, Иисус обрел вещность, которая свойственна всякой иной вещи, и смерть Христа это лишний раз подтверждает: Он приял участь, уготованную вещам. Горчаков продолжает спорить с Горбуновым, апеллируя к вечности, фигурирующей как раз в рассуждениях Бахтина о «двухголосом слове»: «"Но вечность-то? Иль тоже на столе / стоит она сказалом в казакине?" / <…>. / "Не это ли защита от словес? (вероятно, имеется в виду участь вещей, – О.М)" / <…>. "Осеняющийся Крестным / Знамением спасется…"» [2, 276]. «<…>. "Но не весь"» [2, 276], – отвечает ему Горбунов. И одновременно это ответ и Бахтину, – ответ, который, в свою очередь, понятен становится в контексте поэтической идеологии А.С. Пушкина. Как мы помним, А.С. Пушкин в стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» писал следующее: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит…» [10, 586]. Вполне очевидно, что автор «Памятника» моделирует жизнь своего лирического героя (после его смерти) в некотором соответствии с христианской идеей вечной жизни; именно поэтому муза и должна быть послушна «веленью божьему» [10, 586]. Это соответствие базируется на общности духовной природы поэтического слова и души человека, сосредоточия его сущности; кстати говоря, идею такого соответствия А.С. Пушкин и проводит в «Пророке».

На первый взгляд, рассуждения Горбунова об «однозначности» вещей и «синонимичности» смерти Христа определятся фактом его неприятия идеи существования Бога; между тем это в принципе неверно. Бродский и, в частности, его герой отнюдь не отрицают религиозную проблематику существования человека, судить об этом дает возможность самый текст его «большого стихотворения». Сложность в данном случае вызвана тем, что герои «Горбунова…» рассматривают религиозную проблематику через призму особенностей речи. Наиболее отчетливо этот подход можно увидеть в своеобразной трактовке Горбуновым слова «вечность», которое, как справедливо заметил Горчаков, не может быть сведено к «однозначности» вещей (его нельзя вообразить «сказалом», то есть словом, стоящим «на столе» подобно всякой иной вещи). Вечность – «"<…> единственное слово на земле, / предмет не поглотившее поныне". / <…>. / "Нет слова, столь лишенного примет". / "И нет непроницаемей покрова, / столь плотно поглотившего предмет, / и более щемящего, чем слово…"» [2, 276] – говорит – «совместно» с Горчаковым – Горбунов. Нетрудно увидеть, что герои «большого стихотворения» дают определение вечности, исходя из представления о том, что слово указывает на свой предмет и соответственно является «однозначным». Из этой установки и вытекает то обстоятельство, что «вечность» менее, чем какое-либо другое слово, удовлетворяет его, слова, признакам. Между тем именно потому, что оно все-таки остается словом, «вечность» заключает в себе некую драму: будучи обращенным к своему предмету, это слово не может с ним соединиться и, как следствие, переживает опыт экзистенциального одиночества.

Это – ключевой момент для понимания тех доводов, которые Бродский в «Горбунове…» противопоставляет идее Бахтина о «двухголосом слове». Как мы уже писали, именно представление автора «Вопросов поэтики…» о вечности фундирует его концепцию диалога. Никакое и ничье слово не может быть окончательным словом о мире и человеке (и соответственно являет собой «двухголосое слово») как раз потому, что вечность, будучи словом не менее, чем любое другое, игнорирует определенность («однозначность») слова – его отсылку в предмету; оно дестабилизирует любую соотнесенность слова с предметом, как бы превращая вещи в их словесной форме в их собственное, вещей, инобытие. Согласно точке зрения Бродского, «вечность» – слово, в котором выказывает себя страдание человека, ощутившего свое одиночество – разлуку с другим; именно оно и производит в сознании человека умножение самого себя, вызывающее душевную болезнь (раздвоенность). Одиночество в определенном смысле и есть вечность: оно ввергает человека в некую реальность, в которой нет каких-либо признаков времени или места, поскольку эта реальность не предполагает определенности вещей – вещности (ни одной из них, даже Иисусу Христу, неизвестна бесконечность существования). Подтверждают это заключение слова Горбунова; он говорит, что в посмертном бытии (*для него*, пережившего страдание одиночества, как раз в той самой вечности, о которой он позже будет беседовать с Горчаковым) нет ничего, что отличало бы его от жизни: «"Душа не ощущает тесноты". / "Ты думаешь? А в мертвом организме?" / "Я думаю, душа за время жизни / приобретает смертные черты"» [2, 257]. Именно поэтому Горбунов утверждает, что Страшный Суд, разграничивающий (конечное) посю- и (вечное) потустороннее бытие, есть только «движенье вспять, в воспоминанья. Как в кинокартине…» [2, 256]. Итожат его размышления слова, в которых он, внося поправку (но не противопоставление) в сказанное Горчаковым, замечает, что вечность есть «дурная бесконечность» [2, 282].

Таким образом, мы видим, что, не только не отрицая диалогической природы речи, но напротив – утверждая ее, Бродский в «Горчакове…» оспаривает идею Бахтина о том, что диалог есть именно «двухголосое слово». Диалогическим у автора «большого стихотворения» выступает «однозначная» вещь (слово). Между тем ее «однозначность» Бродский выводит, учитывая ту плоскость речи, в которой Бахтин и различал «одноголосое» и «двухголосое слово». Это и позволяет ему утверждать тот факт, что «однозначная» вещь, формально совпадая с «одноголосым словом», диалогична.

В сжатом (но вполне аутентичном) виде концепция диалога Бродского выглядит следующим образом: «"Огромный дом. Слепые этажи. / Два лика, побледневшие от вони". / "Они не здесь". "А где они, скажи?" / "Где? В он-ему-сказал'е или в он'е". / "Огромный дом. Фигуры у окна. / И гомон, как под сводами вокзала. / Когда здесь наступает тишина?" / "Лишь в промежутках он-ему-сказал'а". / "*«Сказала»*, знаешь, требует *«она»*" (курсив Бродского, – О.М.). / "Но это же сказал во время он'а". / "А все-таки приятна тишина". / "Страшнее, чем анафема с амвона". / "Так, значит, тут страшатся тишины?" / "Да нет; как обстоятельствами места / и времени, все объединены / сказал'ом, наподобие инцеста"» [2, 263 – 264]. Под «сказал'ом» Бродский подразумевает речевой процесс, имеющий двустороннюю направленность; хотя у Бродского дело обстоит несколько сложнее, можно сказать, что это речь, взятая в аспекте коммуникативной ситуации. «Сказал» не являет собой речь как таковую, он есть такая речь, форма которой определяется временем и местом ее осуществления; именно поэтому «сказал» и объединяет собеседников, делая (по формальным признакам, используемым Бахтиным в его типологии) «одноголосое слово» словом диалогическим. «Сказал» как фундамент диалогичности речи фактически противостоит «двухголосому слову» у Бахтина (как писал автор «Проблем поэтики…», диалог определяется вечностью, а она как раз не имеет признаков времени и места).

«Двухголосое слово», которое Бахтин находил в речи героев Ф.М. Достоевского, в сущности, есть слово, возникающее в речевой действительности, в которой признаки времени и места утрачивают свою определенность, вследствие чего самое слово, призванное фокусировать время и место, становится неопределенным. В нем утрачивается подлинность, и оно приобретает «двусмысленность», выйти из которой не представляется возможным. Иллюстрируя свою идею «двухголосого слова», Бахтин провел очень тонкий структурный анализ речи Макара Девушкина, героя романа Ф.М. Достоевского «Бедные люди»; между тем вывод, который он сделал, не вполне соответствовал его разбору.

«<…> отраженным словом является возможное слово адресата – Вареньки Доброселовой. В большинстве же случаев речь Макара Девушкина о себе самом определяется отраженным словом другого "чужого человека"…» [1, 422] – писал Бахтин. Действительно, Девушкин говорит «с оглядкой» на некоего «незримого собеседника»; однако этого собеседника невозможно отождествить ни с Варенькой, ни с кем-либо еще, кого он обобщено называет «они». Кстати говоря, различие между Варенькой и «ими» как фигурами, выступающими в роли «незримых собеседников» Девушкина, исключительно формально. Невозможно точно сказать, чье именно слово он учитывает, начиная в своей речи делать оговорки или даже оправдываться, поскольку такого рода «оглядка» требуется для «них» *в той же самой мере*, что и для нее. Судя по оговоркам и оправданиям Девушкина, предназначенным для его «незримых собеседников», он (вообще-то) говорит об элементарных вещах, которые по умолчанию характеризуют статус мелкого чиновника – вытекают из его статуарного определения. Это значит, что оговорки и оправдания Девушкина в отношении его убогой бытовой жизни и незначительности служебного положения излишни; но он не может без них обойтись, и вовсе не потому, что его вынуждают их делать его «незримые собеседники». Чужое слово, кому бы оно ни принадлежало и каким бы оно ни было, имеет значение для Девушкина ввиду его собственной «амбиции». «Амбиция» удваивает представление Девушкина о самом себе, и наряду с мелким чиновником, для которого вполне характерен образ жизни, ему уготованной, появляется, допустим, литератор; а вот литератору образ жизни мелкого чиновника совсем не пристал. «Амбиция» разрушает самоидентификацию Девушкина и, оказавшись без «лица», он начинает ощущать беспокойство, невозможное для мелкого чиновника, и, как следствие, ему приходится заглушать это беспокойство вполне банальными рассуждениями, которые и содержат его оговорки и оправдания. Бахтин утверждал, что Девушкин – «это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и "вырабатывающий слог"» [1. 427]; увы, герой Ф.М. Достоевского не Башмачкин, но «значительное лицо» из той же гоголевской «Шинели»: «<….> генеральский чин совершенно сбил его с толку. Получивши генеральский чин, он как-то спутался, сбился с пути и совершенно не знал, как ему быть…» [4, 391]. Нетрудно увидеть, что, будучи обращена к Вареньке и / или к «ним», речь Девушкина *принципиально игнорирует* его «незримых собеседников». В Девушкине ведут разговор мелкий чиновник и литератор; точнее, мелкий чиновник строит свою речь с учетом мнения литератора. Между тем литератор – не более чем плод «амбиции» Девушкина, он – его мечтание о самом себе; в литераторе отсутствуют характеристики времени и места существования мелкого чиновника – образа, который Девушкин непосредственно в себе заключает. В сущности, ощущая в себе раздвоение, Девушкин разговаривает сам с собой. Заметим, что (по другому поводу) о безысходном кризисе самоидентификации героев Ф.М. Достоевского говорил и сам Бахтин, правда, с энтузиазмом, не вполне соответствующим даже анализируемому им материалу произведений писателя. «<…> в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос – "кто **он**? (здесь и далее выделения сделаны Бахтиным, – О.М.)". Здесь есть только вопросы – "кто **я**?" и "кто **ты**? ". Но и эти вопросы звучат в *непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге*…» [1, 472].

Между тем в тех же «Бедных людях» (и не только в них) присутствует и непосредственное литературно-теоретическое измерение, фактически незамеченное Бахтиным и немаловажное для понимания спора с ним Бродского в «Горбунове…». В подавляющем большинстве своих произведений Ф.М. Достоевский вменяет свои авторские функции повествователя тому или иному рассказчику, и это, вероятно, неслучайно. Рассказчик ориентирует повествование на устное слово, и если рассказчики Ф.М. Достоевского и записывают свою речь, то это лишь письменная фиксация устного слова. Однако «Бедные люди» – особый случай использования Ф.М. Достоевским рассказчиков. Его специфика в том, что Девушкин и Варенька используют устную речь в письмах – в форме, требующей речи как раз письменной, то есть не произвольного рассказывания, но нормированного изложения, опирающего на вполне определенные правила построения произведений этой формы. В «Бедных людях» эта особенность социально и психологически мотивирована образом Девушкина (как основного «информанта» романа); точнее, сущностной характеристикой его образа – «амбицией». Девушкин – мелкий чиновник; как и гоголевский Башмачкин, он не владеет «слогом», но, в отличие от Акакия Акакиевича, мыслит себя литератором, пусть и начинающим, то есть тем, кто этот «слог» должен иметь в обязательном порядке. Однако наличие социально-психологической мотивировки не столько снимает проблему несоответствия слова Девушкина форме, в рамках которой осуществляется его речь, сколько предельно ее заостряет.

Говоря обобщенно, эта проблема фокусирует конфликт художественной идеологии классицизма, опиравшейся на жесткую систему соответствия «штиля» и жанра, и поэтики романтизма, которая была нацелена на освобождение от пут нормативности «штилевого» и жанрового соотнесения. С точки зрения указанного конфликта слово Девушкина именно потому и становится «двухголосым словом», что герой Ф.М. Достоевского не знает правил построения письменной речи и в то же самое время – и тяготится этим незнанием. *Беспокойство незнания* Девушкина прямо отражается в двойственности его образа, состоящей в том, что мелкий чиновник, который никак не может быть литератором, видит себя литератором, являясь именно мелким чиновником. Дерзая писать в ситуации совершенного неведения о том, как это делается, Девушкин пытается внутри своего сознания найти те устойчивые принципы построения речи, которые являются реальностью внешнего порядка и соответственно выступают предметом знания, и, разумеется, не находит, потому что их там нет и быть не может.

Совершенно естественно, что, критикуя современную ему стилистику за неспособность выявить «двухголосое слово», Бахтин возложил ответственность за эту неспособность на классицизм, но одновременно предъявил претензии и романтизму [1, 415 – 416]. Такого рода претензии мог предъявить и Девушкин, знай он историю русской литературы; нетрудно увидеть, что Бахтин обосновывает как раз речевую ситуацию героя Ф.М. Достоевского. Классицизму Бахтин вменяет в вину отношение к слову как вещи «ничейной», то есть в принципе не принадлежащей его носителю; впрочем, точнее было бы сказать, что это слово в исключительной мере «чужое» (и носитель им только пользуется). «Чужое» же оно в том смысле, что существует вовне его носителя. Что касается романтизма, то ему Бахтин пеняет на понимание слова как вещи (в той же исключительной мере) «своей», принадлежащей только титульному автору и никому более. Таким образом, мы видим, что автор «Вопросов поэтики…» выступает адептом такой речевой ситуации, в которой носитель слова претендует на авторскую самостоятельность, но, испытывая своего рода комплекс неполноценности, не может ее утвердить. Для такого носителя крайне значим конфликт, который вызывается в слове напряженными отношениями его маркеров – «своего» и «чужого», именно поэтому он не может в этом слове найти какую-либо определенность. Очевидно, что это речевая ситуация Девушкина.

Заметим, что критические замечания Бахтина относительно классицизма не могли оставить Бродского равнодушным: именно с классицизмом (вероятно, еще до знакомства с «Проблемами поэтики…») он связывал свою художественную позицию. Считается, что под влиянием теоретических штудий Т.С. Элиота Бродский приходит к «неоклассицизму» и, в конце концов, формирует независимую от него концепцию [8, 292 – 293]. Судя по тому, что уже в самом начале 1960-х годов у Бродского складывается принципиально иное представление о классицизме, нежели у Т.С. Элиота, следовало бы предположить, что чтение автора «Бесплодной земли» только стимулировало его интерес к этому художественному направлению. Больше того, есть предпосылки считать, что классицизм Бродского принял свой окончательный вид именно в полемике с Бахтиным, принципиальным критиком «классического» отношения к слову. Так, свою приверженность классицизму Бродский счел необходимым *манифестировать* именно в период работы над «Горбуновым…», то есть в то самое время, когда спор с Бахтиным имел для него исключительное значение. В 1965 году Бродский пишет стихотворение «Одной поэтессе», обращенное, как считают некоторые исследователи, к Б.А. Ахмадулиной. Существенным в этом стихотворении является не столько самая манифестация художественной позиции Бродского, сколько его угол зрения на классицизм, позволяющий выяснить, в каком контексте он его мыслил и что важное для себя он в нем находил. «Я заражен нормальным классицизмом. / А вы, мой друг, заражены сарказмом. / Конечно, просто сделаться капризным, / по ведомству акцизному служа. / К тому ж вы звали этот век железным. / Но я не думал, говоря о разном, / что зараженный классицизмом трезвым, / я сам гулял по лезвию ножа. // <…>. // Служенье Муз чего-то там не терпит. / Зато само обычно так торопит, / что по рукам бежит священный трепет / и несомненна близость Божества. / Один певец подготовляет рапорт. / Другой рождает приглушенный ропот. / А третий знает, что он сам – лишь рупор, / и он срывает все цветы родства. // И скажет смерть, что не поспеть сарказму / за силой жизни. Проницая призму, / способен он лишь увеличить плазму. / Ему, увы, не озарить ядра. / И вот, столь долго состоя при Музах, / я отдал предпочтенье классицизму, / хоть я и мог, как старец в Сиракузах, / взирать на мир из глубины ведра...» [2, 135 – 136] – писал Бродский.

Нетрудно увидеть, что Бродский определяет классицизм как противовес «сарказму», и соответственно таким противовесом он может выступать только в контексте некой художественной установки, существенным признаком которой «сарказм» и выступает. Сарказм стандартно рассматривают как особую форму иронии, имеющую сатирическую направленность; отличительным признаком иронии считается «двойной смысл, где истинным будет не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый; чем больше противоречие между ними, тем сильней И[рония]…» [11, 109]. Можно допустить, что, говоря о «сарказме», Бродский имеет в виду всякое двусмысленное слово, а еще конкретнее – «двухголосое слово», которое, как писал Бахтин, всегда содержит в себе «пародийную направленность». У Бродского можно найти и косвенную отсылку «сарказма» к рассуждениям Бахтина о «двухголосом слове». Немаловажным обстоятельством в стихотворении является и тот факт, что выбор в пользу классицизма производится в ситуации, которая куда более располагает к «сарказму». Бродский намекает на свое положение изгоя в обществе (оно, по логике вещей, и располагает к «сарказму»); самое же положение изгоя он отождествляет с образом «старца в Сиракузах», то есть с Диогеном Синопским, обитавшим, как известно, в бочке. Связь «сарказма» и Диогена можно установить как раз в контексте рассуждений Бахтина о «двухголосом слове» героев Ф.М. Достоевского. Выворачивая наизнанку общественные нормы, Диоген сводил их к парадоксам; то есть его можно рассматривать как указание на героя «Записок из подполья», в речи которого Бахтин видел предельную концентрацию «двухголосого слова» [1, 446].

Основной довод в пользу классицизма связан у Бродского с тем, что «сарказм», не поспевая за «силой жизни», лишь «увеличивает плазму», но не «озаряет ядро». Между тем убедительность этого довода определяется тем обстоятельством, что судьей «в споре» классицизма и «сарказма» выступает смерть. Появление же здесь смерти можно объяснить только полемической направленностью стихов Бродского по отношению к концепции диалога Бахтина. Так, говоря о самом существе диалогичности «двухголосого слова» у Ф.М. Достоевского, Бахтин писал следующее: «<…>. Быть – значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, кончается все. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен закончиться. <…>. В плане романа это дано как незавершимость диалога, а первоначально – как дурная бесконечность его» [1, 473]. Следует отметить, что пассаж Бахтина несколько тенденциозен, и введение реальности смерти подчеркивает эту тенденциозность. Диалог в принципе выступает у Ф.М. Достоевского «дурной бесконечностью», а не только «первоначально»; «кончается все» не с «концом» диалога, но со смертью, именно она и ставит предел диалогу. Соответственно быть – значит существовать, а не «общаться диалогически». В контексте спора с Бахтиным стихи Бродского и приобретают полемическое содержание. Отставание «сарказма» от «силы жизни» свидетельствует о том, что диалогическое «двухголосое слово» не тождественно существованию. «Сарказм» всего лишь «увеличивает плазму», то есть выступает количественным параметром существования, и этот факт говорит о том, что диалог как раз и являет собой «дурную бесконечность».

Как противовес «сарказму» Бродский дает классицизм именно потому, что в нем слово выступает «однозначной вещью»; одновременно классицизм выступает у него как условие обретения в слове действительного диалога (поэтому он и соотносится с «сарказмом», то есть с «двухголосым словом»). Предпосылкой диалогичности речи в классицизме и выступает внешний характер слова или, по терминологии Бахтина, его «ничейность». Впрочем, судя по стихам Бродского, слово является «божьим», а не «ничейным». Отсюда проистекает «знание» поэта о том, что он «рупор», и его ощущение «близости божества». На первый взгляд, трактовка диалогичности слова у Бродского соответствует пушкинскому представлению о пророческой миссии поэта, который исполняется «волей» Бога и жжет сердца людей божественным «глаголом»; между тем это не так. Прежде чем преступить к развитию своих идей о «божьем» слове классицизма, Бродский вполне сознательно противопоставил свою позицию точке зрения А.С. Пушкина, довольно пренебрежительно процитировав его известные стихи из его стихотворения «19 октября» (1825): «Служенье муз не терпит суеты; / Прекрасное должно быть величаво…» [10, 356]. «Служенье муз чего-то там не терпит…» [2, 135] – писал Бродский. Нетрудно догадаться, что выпад в сторону А.С. Пушкина определяется у Бродского пушкинским отношением к слову, которое как раз иллюстрирует концепцию «двухголосого слова» у Бахтина, в чем мы убедились, разбирая стихотворение «Пророк», полемически препарированное в «Горбунове…».

Согласно точке зрения Бродского, диалогическим слово может быть только тогда, когда оно занимает внешнее положение по отношению к говорящим, как это имеет место в классицизме. Внешнее положение речи по отношению к говорящим снимает вопрос о различении слова как «своего» или «чужого» и лишний раз подтверждает тот факт, что «двухголосое слово» являет собой «дурную бесконечность», которая делает речь человека безответственной игрой в слова. Между тем, будучи «божьей», речь являет себя в отношениях людей друг с другом; это обстоятельство позволяет увидеть в речи метафизическую реальность, которая, собственно говоря, и определяет ее диалогичность. Слово осуществляется между людьми, но внятным оно становится для обеих сторон именно в силу своей внешней позиции по отношении к ним; внешняя позиция речи и делает слово «однозначной вещью», поскольку эта «однозначность» есть не что иное, как его метафизическое измерение речи, указывающее на «божественное» происхождение слова.

Бахтин находил диалог именно в «двухголосом слове» потому, что в нем речь «всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника». Согласно логике Бахтина, слово в классицизме, являясь монологическим, не имеет адресата и соответственно предоставлено само себе. Между тем дело обстоит прямо противоположным образом. Действительно, в классицизме слово представляется как бы «ничьим», поскольку оно занимание внешнее положение по отношению к говорящим. Внешнее положение слова классицизм транслирует в своей стилистической системе и определяемой ею системе жанров. Именно жанр в классицизме и выступал инстанцией, гарантировавшей то, что можно назвать диалогизмом слова: находившие в жанре определенность «материя» речи, условия и способы ее осуществления *в самом слове* связывали собеседников, то есть автора и его читателя. Жанр как механизм диалогизации слова в классицизме препятствовал какой-либо произвольности речи и сообщал ей определенность, которая не столько упрощала смысловое содержание слова, сколько не допускала разобщения собеседников.

Таким образом, нетрудно увидеть, что различение «одноголосого» и «двухголосого слова» Бахтин осуществляет в процессе *формализации* риторическиих механизмов диалогизации речи, опредмеченных в жанровой системе «классиков», без учета которых говорить о классицизме *бессмысленно*. По форме диалогическое, «двухголосое слово» является как раз монологическим, поскольку риторические механизмы диалогизации речи, в классицизме занимавшие внешнее положение по отношению к собеседникам, в этом слове узурпируются сознанием человека, и слово становится его, сознания, жертвой. Сам же Бахтин и не раз и не два в «Вопросах поэтики…» утверждал, что «двухголосое слово» звучит не для других, но для самого героя Ф.М. Достоевского. Так, Иван Карамазов, разговаривая со Смердяковым, говорит «для убеждения самого себя» [1, 482]; Ставрогин делает Шатова, Кириллова и прочих своих собеседников «участниками своего безысходного диалога, в котором он убеждал себя…» [1, 483]. Очевидно, что в «двухголосом слове» герой Ф.М. Достоевского *уединяется* в свою речь, выступающую сущностно монологической. Его собеседники теряют для него реальность и, обращаясь к ним, он фактически говорит сам с собой. Неудивительно, что в своем пределе «двухголосое слово» приводит героя Ф.М. Достоевского к абсолютному одиночеству, которое требует удвоения своего образа, то есть впадения в безумие. Наиболее показательный пример здесь – Иван Карамазов, черт которого, как известно, сам Иван, но «в другом виде». Между тем этот разговор с самим собой, являющийся, по Бахтину, венцом «диалогического слова», своей болезненной остротой обязан как раз произволу сознания героя. Бахтин был прав, говоря о том, что черт, повторяя слова Ивана, пародирует его, и в этой пародии открывает ему то, что сам он не хотел видеть. Однако следует заметить, что узнать в пародии черта свою речь Иван мог только в том случае, если в его речи *изначально отсутствовали* риторические механизмы диалогизации слова, которые в классицизме и выступают препятствием для его неопределенности, в данном случае реализующейся в пародическом искажении слова.

Концепция диалога у Бродского, как она представлена в «Горбунове…» и уточняющем наличествующую в нем полемику с Бахтиным стихотворении «Одной поэтессе», основывается на представлении о том, что слово являет собой метафизическую реальность, поскольку оно занимает внешнюю позицию по отношению к собеседникам. Это представление и определяет типологическую и идейную близость концепции диалога у Бродского к классицизму. По причинам, которые вполне очевидны, автор «большого стихотворения» не мог напрямую апеллировать к риторическим механизмам диалогизации речи, получившим в классицизме предметное выражение в стилистической и жанровой системах, хотя, что касается жанровой проблематики, можно утверждать, что она вызывала у него огромнейший интерес (в отличие от слово- и, говоря в целом, формотворчества, характерных для «неклассических» моделей художественного творчества). Между тем следует также сказать, что присущие классицизму риторические механизмы диалогизации слова отзываются у Бродского в самом понятии о речи. Как мы помним, согласно Бродскому речь опредмечивает в себе условия ее осуществления, определяемые такими категориями, как время, место и действие.

В сущности, в понятии о речи у автора «Горбунова…» преломляется правило трех единств, имевшее ключевое значение в классицизме не только для драматургии, но и для поэтического творчества. Вероятно, это и имел в виду Бродский, отмечая необходимость использования законов драматургии при построении стихотворного произведения. Неудивительно, что немаловажный для его собственного творчества поэтический опыт Р. Фроста, реализованный в стихотворных «рассказах» американского поэта, он объяснял учебой у греческих трагиков: «<…>. Это у них он научился пользоваться диалогом…» [3, 99]. Кстати говоря, в рассуждениях Бродского о Р. Фросте есть мостик, ведущий к его собственному творчеству. Так, он говорил, что стихотворные «рассказы» Р. Фроста – «это трагедия в греческом смысле, почти балет» [3, 98]. Однако балет – это художественная форма уже эпохи классицизма; трудно сказать, у кого именно «учился» Р. Фрост; между тем более или менее отчетливо просматривающиеся в «Горбунове…» следы «обучения» самого Бродского указывают на то, что своих «учителей» он нашел в лице «классиков».

Очевидно, что концепция диалога, типологически восходящая к классицизму, была в «Горбунове…» не только артикулирована в одной из бесед героев «большого стихотворения», но также легла в основание самой стихотворной формы этого произведения. Так, «Горбунов…» построен по правилам классицистической трагедии: подобно драматическому произведению, в нем присутствует только прямая речь, причем самая структура «большого произведения» отражает правило трех единств: единства времени, места и действия. Вероятно, этим и объясняется именование «Горбунова…» «большим стихотворением». Драматургия в классицизме существует на стыке поэзии и прозы; трагедия примыкает к поэтическим жанрам, в то время как комедия совершенно определенным образом тяготеет к прозе; собственно говоря, трагедийный жанр и считался сферой поэтического искусства. В «Горбунове…» эта тенденция находит исчерпывающее выражение: введя собственно драматические элементы в самую форму стихотворного слова, Бродский создал трагедию, которая в той же самой мере являет собой стихотворение, что и стихотворение – трагедию.

*Литература*

1. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994.
2. Бродский И.А. Сочинения. Т. 2. СПб., 2001.
3. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
4. Гоголь Н.В. Шинель // Гоголь Н.В. Избранное. М., 1986.
5. Гордин Я. Величие замысла // Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010.
6. Гордин Я. «Своя версия прошлого…» // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
7. Гордин Я. Странник // Гордин Я. Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М., 2010.
8. Куллэ В. Иосиф Бродский: новая Одиссея // Бродский И.А. Сочинения. Т. 1. СПб., 2001.
9. Лосев Л.В. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М., 2008.
10. Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х тт. Т. 1. М., 1986.
11. Словарь литературоведческих терминов. М., 1974.
1. \* Мороз Олег Николаевич – доктор филологических наук, доцент кафедры теории журналистик КубГУ [↑](#footnote-ref-1)