

общность научно-культурной платформы теории Фрейда и философии Иванова, общность по сути своей идей того и другого представляется возможной, если не очевидной.

### Список литературы

- Иванов В.И.* Заветы символизма / Вяч. Иванов // Критика русского символизма : в 2 т. – Т. 2 / сост. Н.А. Богомолов. – М., 2002. – С. 73-89.
- Иванов В.И.* Родное и вселенское / Вяч. Иванов. – М. : Республика, 1994. – 428 с.
- Иванов В.И.* Собр. соч. : в 4 т. / Вяч. И. Иванов. – Т. 2. – Брюссель, 1971 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://rvb.ru> (дата обращения: 1.02.2013).
- Иванов В.И.* Стихотворения. Поэмы. Трагедия / Вяч. Иванов. – Кн. 1. – СПб. : Академический проект, 1995. – 480 с.
- Машбиц-Веров И.* Русский символизм и путь Александра Блока / И. Машбиц-Веров. – Куйбышев: Куйбышевское книжное издательство, 1969. – 365 с.
- Фрейд З.* Я и Оно: по ту сторону принципа удовольствия : пер. с нем. / З. Фрейд. – М. : АСТ, 2005. – 432 с.
- Эткинд А.М.* Эрос невозможного: Развитие психоанализа в России / А.М. Эткинд. – М. : Гнозис, 1994. – 376 с.
- Эткинд А.М.* Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века / А.М. Эткинд. – М. : ИЦ-Гарант, 1996. – 413 с.
- Жеребин А.И.* О прошлом и будущем одной иллюзии (заметки на полях книги А.М. Эткинда «Эрос невозможного») / А.И. Жеребин // Бытие и время психоанализа. – М., 2000. – С. 26-30.

## ДЕИНДИВИДУАЛИЗАЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ В «БОЛЬШИХ СТИХОТВОРЕНИЯХ» И.А. БРОДСКОГО

*А.А. Азаренков*

*Научный руководитель: И.В. Романова,  
доктор филологических наук, профессор (СмолГУ)*

Феномен «больших стихотворений» сформировался во второй половине двадцатого века в творчестве Иосифа Бродского. Очевидными чертами этой формы стали значительный объем стихотворного текста, громадный охват поэтической мысли, отсюда – более сложная и многоплановая структура в сравнении с лирическими стихотворениями. Но, с другой стороны, «большие стихотворения» нельзя назвать и лироэпическими жанром: фабула в них или полностью отсутствует (и все движение в тексте осуществляется посредством других композиционных приемов), или настолько размыта, что ее единственной функцией остается связать части текста. Возникает вопрос: какова жанровая природа «больших стихотворений» Бродского и почему они, лишённые традиционных приемов построения поэтического текста, имея достаточно большой объем, не рассыпаются на отдельные мысли-образы? Отвечая на

этот вопрос, логичней начать, пожалуй, с анализа самого краеугольного для лирики аспекта – способов проявления лирического сознания в тексте.

Применимо к лирике можно выделить несколько таких способов: наличие в тексте лирического героя, собственно автора, автора – ролевого персонажа и «я»-повествующего. Под лирическим героем мы понимаем такое отражение в тексте автора, которое несет в себе типичные черты эпохи и на протяжении достаточно большого объема текстов характеризуется узнаваемым бытовым, житейским и биографическим обликом [Гинзбург 1974: 168-170]. Автор – ролевой персонаж обладает резко характерной речевой манерой, соотносящей образ «я» с определенной социально бытовой и культурно-исторической средой [Корман 1992: 177]. «“Я”-повествующее – это формально выраженное через соответствующие грамматические формы “я” говорящего, которое при этом не является предметом разговора, описания» [Романова 2007: 25]. В стихотворениях, где носителем речи является собственно автор, для читателя на первом плане находится какое-то событие, обстоятельство, ситуация, явление, пейзаж. О присутствии автора мы узнаем по общей жизненной и эстетической позиции, которая выражается в эмоционально окрашенной речи, точке зрения на действительность. Важно не то, кто изображает, а что изображено [Корман 1992: 183]. Тяготение лирического сознания в «больших стихотворениях» Бродского к полюсам «“я”-повествующее» и «собственно автор», которое мы рассматриваем в данной работе, мы называем процессом деиндивидуализации лирического сознания. По нашему мнению, степени обобщенности лирического сознания и того контекста, куда его помещает автор, нужно рассматривать неотрывно друг от друга. Для этого нужно попутно проанализировать некоторые особенности системы образов «больших стихотворений».

Из всего массива текстов в данной работе для рассмотрения мы выбрали три: «Холмы» (1962) [Бродский 1992а: 229-234], «Письмо генералу Z» (1978) [Бродский 1994: 85-89], «Моллюск» (1994) [Бродский 1998: 186-192]. Они, на наш взгляд, наиболее наглядно иллюстрируют выбранную нами классификацию проявлений лирического сознания.

В тексте «Моллюска» мы находим многократное употребление личных местоимений в первом и втором лице (другими словами, автор говорит «я», «мы», «вы»), что свидетельствует о наличии в тексте субъекта речи, который является носителем лирического сознания. Оно способно к даче комментариев и самокомментариев: *Тем не менее я/ существую, и мне,/ искренно говоря,/ в результате вполне/ единственного бытия/ дорожке всего моря.* Помимо этого, его деятельность в тексте обнаруживается и на уровне лексики: например, употреблении стилистически сниженных выражений (*на кой*) или, напротив, излишней

книжности (*сей/ удерживаем рукой*). Языковая структура стихотворения «Моллюск» представляет собой полемический диалог между носителем лирического сознания и враждебным ему космосом: *Восемь других планет/ считают, что эти как раз/ выводы неверны*. Речевыми характеристиками обладает также и образ морской волны: *я, прости,/ не от мира сего*. Появление же в седьмой и последней строфе собеседника, в роли которого выступает, скорее всего, находящийся за пределами художественного текстового пространства читатель, тоже свидетельствует о субъектно-субъектной направленности диалога: *Но ежели вы чуть-чуть/ мизантроп, лиходеи...* Но: реплики звезд и волн чаще всего переданы по средством косвенной речи или конструкций, напоминающих ее (...и мы слышим их «нет!»), а обращение к читателю с помощью личного местоимения «вы» (со строчной буквы) предполагает некую степень обобщения, апелляции к опыту или фантазии практически любого человека, не исключая и самого автора: *Когда вы стоите на/ Сириусе...*

Таким образом, диалог в «Моллюске» – это диалог без действительных собеседников, носящий безапелляционную направленность. Другими словами, единственный субъект в стихотворении – это носитель лирического сознания. Но цельного образа «я» в тексте не возникает: нет ни портрета, ни биографии, ни сколько-нибудь определенных черт характера этого субъекта. Его языковое проявление в тексте локально, эпизодично. Лирическое сознание в данном тексте может существовать сразу на нескольких уровнях, и каждый уровень представляет собой персонифицированную его характеристику: телесное воплощение, принадлежащее бытовой эмпирической действительности, кристаллизующееся в образе туриста (*И скорей, чем турист,/ готовый нажать на спуск/ камеры в тот момент,/ когда ландшафт волнист...*); другое воплощение – это моллюск, символизирующий принадлежность лирического сознания к иррациональному поэтическому началу – морю (...во мне говорит моллюск); и, наконец, третий уровень – это обобщение, расширение лирического сознания до размеров человечества (или риторического «мы»): *...мир отнюдь/ создан не ради нас*. Таким образом, лирическое «я» в стихотворении «Моллюск» – это практически точная иллюстрация «я»-повествующего в «больших стихотворениях» Бродского.

В стихотворении «Моллюск» мы встречаем три парадигмы образов, которые являются основой композиции данного текста. Это образы Космоса (звезды, планеты, Сириус), Моря (волна, моллюск) и Земной поверхности (ледниковые гряды, пустыни).

Образ Космоса у Бродского – разумная, но враждебная человеку стихия. В стихотворении «Моллюск» это проявляется в мотивах

мыслительной деятельности (в космосе разрешено; ...выводы неверны), Космос может отрицать (...и мы слышим их «нет!») или соглашаться (Звезды кивнут: ага/, бордюры, оторочка вязь...). Но, с другой стороны, Космос – хоть и упорядоченное, но деструктивное и статичное начало: *Но их рельеф/ не плещет и не течет..., Это портит каблук/ и не блестит вблизи.*

Волна у Бродского – поэтическая речь, поэт, творчество. В «Моллюске» сказано, что *в ней есть что-то от губ,/ с пеною вдоль скулы,* что *морская даль/ напоминает речь, рваные письма,/ некоторым – скрижаль* и что она *не от мира сего*. Особо следует отметить родство волны с понятием бесконечности: *В облике буквы «в»/ явно дает гастроль/ восьмерка – родная дочь/ бесконечности...* Употребление в одном контексте слов «речь» и «волна» (или «море») можно без труда найти у Бродского: например, знаменитое *Море, мадам, это чья-то речь* из другого «большого стихотворения» «Письмо в бутылке» [Бродский 1992б: 362-369]. В целом же, Море для Бродского – иррациональное, духовное начало. В своем эссе «Набережная неисцелимых», признаваясь в любви к Венеции, Бродский говорил: «Я всегда придерживался идеи, что Бог или, по крайней мере, Его дух есть время. <...> В любом случае, я всегда считал, что раз Дух Божий носился над водою, вода должна была его отражать. Отсюда моя слабость к воде, к ее складкам, морщинам, ряби – и поскольку я северянин – к ее серости. Я просто считаю, что вода есть образ времени...» [Бродский 2001: 22]. В «Моллюске» находим, что моря – это *слепок времени*. Но время здесь не значит «временное», а значит «бесконечное». Отсутствием привычной формы, иррациональностью, свободой моря Бродского напоминают некогда отраженный ими Дух Святой, точнее, его первичную творческую энергию.

Образ земной поверхности часто сращивается с образом человеческой жизни – это чувственное начало. В «Моллюске» об этом свидетельствует многочисленное повторение мотива утверждения, позволения: *жить разрешено, можно сесть, можно зайти к родне, я существую* и проч. В «Моллюске» земля характеризуется в основном «бытовыми» образами и мотивами вещного мира, как то: *Встать, пройтись, потушить/ лампу, взглянуть в окно, пахать поля, танцевать фокстрот* и проч. Романтические горы, равнины, ледниковые гряды и пустыни, наряду с аортами, умами, сердцами и *пятью литрами неголубой крови*, говорят о чувственной и физиологической модальности человеческого бытия.

Таким образом, в стихотворении «Моллюск» отчетливо проступает следующая парадигма образов: Космос = Разум = Смерть; Земля = Чувство = Жизнь; Море = Дух = Бесконечность. Вне всякого сомнения, система образов, оперирование тремя предельно обобщенными

категориями (плюс деиндивидуализированный лирический субъект) говорят о том, что стихотворение «Моллюск» есть попытка художественного построения собственной картины мира.

В отличие от стихотворения «Моллюск», в «Письме генералу Z» личное местоимение первого лица есть практически в каждой строфе, т.е. лирическое сознание постоянно находится в поле нашего внимания. Субъект имеет яркую речевую характеристику: он пересыпает свою речь стилистически сниженными словами (*Генерал! Наши карты – дерьмо. Я нас*), общий тон его монолога маркировано экспрессивный, местами – разговорный, местами – лирический, размышляющий, под конец – пафосно возвышенный. Это свидетельствуют о прямо выраженном эмоциональном накале, надрыве стихотворения, что для Бродского не типично. Но подобная чувственная прямолинейность «Письма...» делает его одним из полюсов составляемой нами модели. Помимо вполне очерченного характера, субъект стихотворения наделен чертами портрета (точнее, гардероба), биографии и, главное, дан в развитии, если точнее, в попытке развития. Помимо всего перечисленного, субъект наделен и некоторыми чертами биографии. Но: как и в случае с «Моллюском», направленность монолога субъекта – безапелляционна. И дело даже не в форме послания, а в том, что образ объекта речи (Генерала Z) демонстративно схематизируется: вместо имени – переменная, вместо адреса – намек на отдаленность, вместо личности – шапка со звездой и лампас, а столь частое обращение (в начале почти каждой строфы) по званию превращает генерала в синтаксическую фигуру, в риторическое обращение, как известно, не предполагающее наличие объекта речи (примечательна в этом плане фраза: *Генерал! Я взял вас для рифмы к слову/ «умирал»...*). И, наконец, прямое доказательство, маркированное дважды, – слова самого субъекта: *Вас, увы, не существует вообще в природе и Генерал, вас нету*. Что же касается характеристик самого лирического сознания, то они лишь слегка очерчены: гардероб субъекта ограничивается типичными для офицера принадлежностями и никак не детализируется (мундир, сабля, мундштук, погоны). То же наблюдаем и касательно его биографии. *Мои мысли полны одной/ женщины*, – говорит офицер в минуту лирического раздумья. Традиционный образ сражающегося мужчины еще со времен рыцарских романов (если не раньше) предполагает целый мотивно-тематический комплекс, связанный с «дамой сердца». И снова ни одной детали, хоть сколько-нибудь характеризующей объект лирических вздыханий: ни, например, цвета глаз, ни имени. Эта усредненность, «половинчатость» прослеживается и в его самокомментариях: *наполовину с себя наряд/ сняв шутовской; то, что творится сейчас со мной,/ ниже небес, но превыше кровель*.

Все это дает основание утверждать, что субъект в «Письме...» – это некое переходное состояние от предельно индивидуализированного лирического героя к схематичному я-повествующему. Это срединное положение между двумя ключевыми полюсами больше всего, на наш взгляд, отражает понятие «автор – ролевой персонаж».

Для определения в данном тексте степени обобщенности явлений обратимся к беглому анализу военной лексики. Так, вынесенное в эпиграф событие – осада Ла-Рошели – это событие времен Людовика XIII, т.е. эпизод англо-французской войны 1627-1629 гг. *На таком расстоянии любой приказ/ превращается рацией в буги-вуги:* рации получили широкое распространение только в период Второй мировой войны, как и джазовый стиль – в 40-е гг. *Еще никогда, полагаю, так/ не был загажен алтарь Минервы:* Минерва в Риме в древнейшие времена – молниеносная и воинственная богиня (вероятно, намек на немецкий блицкриг), в честь нее устраивали гладиаторские бои. *Мы так долго сидим в грязи,/ что король червей загодя ликует.../ Я считаю, нужно сказать мерси,/ что противник не атакует:* возможно, намек на окопные стояния Первой мировой войны в 1914 году. *Наши пушки уткнулись стволами вниз,/ ядра размякли:* если абстрагироваться от напрашивающихся ассоциаций, то ясно, что ядра как вид снаряда уже в Первую мировую почти не использовались. *Мундштук, галифе, китель, сабля, академии, канны, флешы, когорты, снайпер...* Все эти определения нельзя полностью вписать в контекст той или иной войны. Но автор намеренно размывает не только временные ориентиры. Топос, где пребывает лирический субъект, тоже предельно обобщен и затерян: *Север вовсе не здесь, но в Полярном Круге.../ И экватор шире, чем ваш лампас,/ потому что фронт, генерал, на юге.*

Ни одна деталь не дает четкого представления о времени и месте описываемых событий, не добавляет ничего индивидуального в образ лирического субъекта. Описываемая в «Письме...» ситуация за счет разрушения пространственных и временных связей приобретает обобщенный характер категории, другими словами – собирательный образ войны.

«Холмы» – это одно из первых больших стихотворений Бродского. Оно является, как мы полагаем, яркой иллюстрацией к последнему полюсу составляемой нами градации деиндивидуализации лирического сознания – полюсу «собственно автор». В тексте абсолютно преобладают личные местоимения третьего лица, отсутствует стилистическое проявление лирического сознания, предмет изображения – бытовая ситуация, данная без яркой оценочности. Но и в этом случае мы должны оговориться: местоимения в первом лице в стихотворении все-таки есть, частотность их употребления – 10 раз. Но это в основном множественное

число: «мы», «наши». Один раз употреблен глагол в первом лице: «прошу» – заметим, не «я прошу», т.е. предложение *Прошу отнести их к берегу/ вверить их небесам* намеренно как бы обезличивается, и это «прошу» выступает в роли риторической фигуры, формальности и никак не конкретизирует говорящего. Проанализировав случаи употребления этих местоимений, мы соглашаемся с Корманом, который допускает и такую степень скрытности автора, при которой, помимо традиционного в таких случаях повествования от 3-го лица, допускается форма «мы», подчеркивающая неиндивидуальность автора [Корман 1992: 183].

Система образов стихотворения «Холмы», как и в случае «Письма...», складывается в ситуацию. Но здесь она носит куда более частный характер, наполнена поддающимися трактовке деталями, имеет зафиксированную протяженность во времени и закрепленность в определенном пространстве. В основу текста положена вполне конкретная, уместнее даже сказать, криминально-бытовая ситуация, наполненная детализированными образами и, что совсем не типично для больших стихотворений, наделенная четкой фабулой, которая является здесь главным композиционным приемом. Но в середине текста фабула прерывается и в конце ступшевывается до детали – до «страшного гроба из цинка», усыпанного цветами. Бродский графически делит свое стихотворение на семь частей. Из них только первые три части имеют фабулу (завязка, кульминация, развязка соответственно). Но это только половина стихотворного текста, 13 строф из 25. Оставшиеся четыре части – это уже не повествование, а чистая лирика – варьирование центральных образов, которые стремятся вписаться в картину мира. Синтаксически текст движется к усилению анафоры, вплоть до полного синтаксического параллелизма. Каждое предложение становится определением: *Смерть – это наши силы,/ это наш труд и пот./ Смерть – это наши жилы,/ наша душа и плоть.*

Каждый образ во второй половине текста становится аллегорией. Например, упоминающийся в начале конкретный холм становится категорией, родовым понятием, которые принято давать во множественном числе: теперь нет холма, а есть холмы, которые – *...наши страданья./ Холмы – это наша любовь./ Холмы – это крик, рыданье...* Таким образом, имеет место механизм формирования обобщенной ситуации из конкретной, рассмотренной нами в стихотворении «Письмо генералу Z»: разрушение пространственных отношений, превращение их в умозрительную абстракцию. Разумеется, в подобных условиях никакая фабула существовать не может и все движение в тексте осуществляется посредством других композиционных приемов. Так, постепенно двигаясь от повторов к анафоре и далее – к синтаксическому параллелизму, от

конкретики к абстракции, автор в последних двух стихах связывает ключевые категории воедино: *Смерть – это только равнины./ Жизнь – холмы, холмы.*

В случае с «большими стихотворениями» примечательная тенденция дистанцирования автора от изображаемого, в абсолютном большинстве случаев – тяготение лирического сознания к «я»-повествующему. Причиной этому может служить тот факт, что «большие стихотворения» – это всегда глобальный по масштабам замысел, подразумевающий некую степень обобщения лирического субъекта и описываемой ситуации. «Большое стихотворение» – это в большей степени инструмент познания и рационального объяснения реальности, а не способ субъективного самовыражения.

### Список литературы

- Бродский И.А.* Моллюск / Иосиф Бродский // Бродский И.А. Соч. : в 4 т. – Т. 4. – СПб. : Пушкинский фонд, 1998. – С. 186-192.
- Бродский И.А.* Письмо генералу Z / Иосиф Бродский // Бродский И.А. Соч. : в 4 т. – Т. 2. – СПб. : Пушкинский фонд, 1994. – С. 85-89.
- Бродский И.А.* Холмы / Иосиф Бродский // Бродский И.А. Соч. : в 4 т. – Т. 1. – СПб. : Пушкинский фонд, 1992а. – С. 229-234.
- Бродский И.А.* Письмо в бутылке / Иосиф Бродский // Бродский И.А. Соч. : в 4 т. – Т. 1. – СПб. : Пушкинский фонд, 1992б. – С. 362-369.
- Бродский И.А.* Набережная неисцелимых / Иосиф Бродский // Бродский И.А. Соч. : в 7 т. – Т. 7. – СПб. : Пушкинский фонд, 2001. – С. 7-56.
- Гинзбург Л.Я.* О лирике / Л.Я. Гинзбург. – Л. : Сов. писатель, 1974. – 320 с.
- Корман Б.О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Б.О. Корман. – Ижевск : Изд-во Удмурт. ун-та, 1992. – 236 с.
- Романова И.В.* Поэтика Иосифа Бродского: Лирика с коммуникативной точки зрения : монография / И.В. Романова. – Смоленск : СмолГУ, 2007. – 328 с.

### СЕМАНТИКА ЛУНАРНОГО КОДА В РАССКАЗАХ Б.К. ЗАЙЦЕВА («МАЙ», «ГОСТЬ»)

*Н.А. Иванова*

*Научный руководитель: Д.В. Абашева,  
доктор филологических наук, профессор (МПГУ)*

На рубеже XIX-XX веков в аспекте интереса к космическим идеям, концепциям, представленными трудами философов, ученых, религиозных мыслителей, поэтов, писателей, художников особую актуальность приобретает лунарный образ. При этом, как отмечает Е.Е. Маркелова, говоря о мифопоэтике луны в русском искусстве обозначенного периода, «господство “Луны” на художественном “небосклоне” рубежа XIX-XX веков это, по сути, возвращение древнего лунарного мифа» [Маркелова