

Олег Федотов

Метаморфозы при помощи слова «вдруг»

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА РИТМИКИ ДВУХ
АНТИВОЕННЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ И. БРОДСКОГО —
«ОТКРЫТКА ИЗ ЛИССАБОНА» И «КЕНТАВРЫ IV»

Oleg Fedotov

Metamorphosis with the Help of the Word “Suddenly”: An Attempt at a Comparative Analysis of the Rhythms of Two Anti-War Poems by Joseph Brodsky, “Postcard from Lisbon” and “Centaur IV”

Олег Иванович Федотов (МПГУ; доктор филологических наук, профессор кафедры русской классической литературы) o_fedotov@list.ru.

Fedotov Oleg Ivanovich (Dr. habil.; Professor, Department of Russian Classical Literature, Moscow State Pedagogical University) o_fedotov@list.ru.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, цикл *Кентавры I–IV*, *Из Парменида*, *Открытка из Лиссабона*, *Epitaph for Centaur*, ритмическая композиция, метаморфозы вольного дольника

Key words: Joseph Brodsky, *Centaurus I–IV cycle*, *From Parmenides*, *Postcard from Lisbon*, *Epitaph for a Centaur*, rhythmic composition, metamorphoses of free dolnik

УДК: 80=801,6+82-4

UDC: 80=801.6 + 82-4

Античная идея тотальных взаимопревращений (метаморфоз) оказалась для образной системы Бродского исключительно конгруэнтной. Все возможные образы-кентавры были ему особенно близки как самый эффективный вид сокращенного сравнения — метафоры. Не в последнюю очередь он и себя мог ощущать Кентавром, как в бытность свою в искаженном мире советского тоталитаризма, так и оказавшись за рубежом, где остро чувствовал драматическое раздвоение между своим прошлым и настоящим. Переведа «Кентавров» на английский язык, Бродский написал своего рода «мифологизированный автопортрет» (Л. Лосев). Антивоенный памфлет Бродского «Кентавры IV» органически взаимодействует с тремя предыдущими «Кентаврами» (I–III), а также с генетически и ассоциативно связанными с ними стихотворениями 1987–1988 годов. Предварительно рассмотрев содержание всех упомянутых произведений, автор статьи детально анализирует ритмическую композицию «Открытки из Лиссабона» и «Кентавров IV».

The ancient idea of total transmutation (metamorphosis) turned out to be extremely congruent to Brodsky's figurative system. All possible centaur images were especially congenial to him as the most effective type of abbreviated comparison — metaphor. Last but not least, he could perceive himself to be a Centaur, both when he was in the distorted world of Soviet totalitarianism and when he was abroad, where he acutely felt the dramatic split between his past and present. Having translated *Centaurus* into English, Brodsky wrote a kind of “mythologized self-portrait” (Lev Loseff). Brodsky's anti-war pamphlet *Centaurus IV* organically interacts with the three previous *Centaurus* (I–III), as well as with his genetically and associatively connected poems from 1987–1988. Having previously reviewed the contents of all the mentioned works, the author of the article analyzes in detail the rhythmic composition of *Postcard from Lisbon* and *Centaurus IV*.

1

Оба стихотворения представляют собой туго спрессованный концентрат хронотопа бесконечной «столетней войны» — одной из концептуально-образных доминант поэтического мира Бродского [Федотов 2012; 2016; 2018a; 2018b; 2019; 2020].

В первом из них, «Открытке из Лиссабона», написанном под впечатлением от поездки в столицу Португалии в мае 1988 года для участия в международной писательской конференции¹, тема войны проскальзывает косвенным образом. Это не просто имитация памятной туристической открытки с дежурным перечислением увиденных достопримечательностей незнакомого города, а парадоксальные глубокомысленные размышления «о монументах событиям, никогда не имевшим места». Среди них первым упоминается, надо понимать, самый немислимый монумент «несостоявшимся кровопролитным войнам», в то время как даже самый поверхностный анализ творчества Бродского убеждает нас в том, что в его поэтической мифологии состояние войны всех против всех никогда не прекращалось с тех пор, как Каин поднял руку на Авеля.

Ему под стать и другие образные оксюмороны: проглоченные в миг ареста фразы; святой Себастьян — причудливый гибрид, неразлучная «помесь» «гололого тела с хвойным / деревом», мужской вариант древнегреческой дриады, живая мишень для его же собственных лучников; авиаторы, воспаряющие к тучам «посредством крылатого фортепьяно»; изобретатель «двигателя с горячим / из отходов воспоминаний» и т.д., и т.п., вплоть до снов, «навязавшим яви / за счет населения свою бессвязность» [Бродский 2011: 2, 125–126]. Вся эта вереница на самом деле крепко связанных химерических образов воспринимается как совокупность аргументов, изобличающих абсурдность окружающего нас мира, для которого мир как отсутствие войны не более чем мираж.

Столь же негативное отношение к войне нашло отражение в соседнем лирическом цикле «Кентавры» (1988), особенно в его заключительной, IV части.

С древнейших времен человек не то что сравнивался — отождествлялся — с животным, природным явлением, вещью и даже божеством или его противоположностью — дьяволом. Разнообразные превращения составляли одну из доминирующих особенностей мифологического сознания. Ведь даже на бытовом уровне древние эллины не делали существенных различий между человеческим, животным и предметным миром. Античные, а вслед за ними и средневековые законники запросто могли осудить не только человека, но и собаку, лошадь, осла или... камень, ставший орудием нечаянного убийства. «Метаморфозы» Овидия и «Золотой осел» Апулея аукнулись впоследствии в шекспировском «Сне в летнюю ночь», гетевском «Фаусте», гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки», толстовском «Холстомере», булгаковских «Роковых яйцах», «Собачьем сердце», «Мастере и Маргарите», апдайковском «Кентавре» и айтматовской «Плахе» [Федотов 2003: 114].

Античная идея тотальных взаимопревращений (метаморфоз) оказалась для образной системы Бродского исключительно конгруэнтной. Всевозможные образы-кентавры были ему особенно близки как самый эффективный вид сокращенного сравнения — метафоры. Не в последнюю очередь он и себя мог ощущать Кентавром — как в бытность свою в искаженном мире советского тоталитаризма, где поэтическое творчество приравнивалось к тунеядству, и государство, предав его суду за это крошечное преступление, отправило в ссылку,

1 Среди участников — поляки Чеслав Милош и Адам Загаевский, чех Иван Клима, серб Данила Киш, москвичи Анатолий Ким и Татьяна Толстая, а также, наряду с Бродским, русские писатели-эмигранты Сергей Довлатов и Зиновий Зиник [Лосев 2008: 390].

а потом, подвергнув остракизму, выслало за рубеж; так и оказавшись за рубежом, где поэт остро чувствовал драматическое раздвоение между своим прошлым и настоящим, между старым и новым отечеством, между русским и английским языком. Как пронизательно отмечает в своих комментариях Л. Лосев, переведя «Кентавров» на английский язык, «Бродский написал по-английски своего рода мифологизированный автопортрет» [Бродский 2011: 2, 428], вариант которого в еще более заостренной форме предстал в собственно английском их продолжении — «Эпитафии кентавру», включенной в сборник «Collected Poems in English» [Brodsky 2000]. Автоэпитафия (неважно, что речь о Кентавре идет в третьем лице) завершается, как это часто случается с поэтами, пророческой фразой: «И умер совсем молодым — оттого, что его животная часть оказалась менее прочной, чем чело­вечья» [Brodsky 2000: 369; Бродский 2001: 380].

В предваряющем цикл о кентаврах стихотворении «Из Парменида» (<1987>), которое, кстати сказать, открывается упоминанием о пресловутой «войне в Крыму», с «массой жертв — всё в дыму — и с полотенцами перемирия», поэт выражает свою солидарность с античным мыслителем о неизбежности бытия, настаивавшим и на вечной, вопреки Гераклиту, повторяемости всего происходящего, лирический герой ощущает себя вечным кентавром, совершающим поджог роддома, сам вызывает пожарных, чтобы, рискуя жизнью, «прыгнуть в огонь и спасти младенца, / дать ему соску, назваться его отцом, / обучить его тут же складывать из пальцев фигу. / И потом погрузиться в книгу о превращениях красавиц в птиц...» Все это запросто стирает грань между прошлой и нашей эрами, чтобы «быть причиной и следствием! чтобы, N лет спустя, / отказаться от памяти в пользу жертв катастрофы» [Бродский 2011: 2, 122]. Так подготавливается апология универсальной теории метаморфоз в четырехчастном размышлении о Кентаврах.

В первой части («Кентавры I») с чисто апдайковской невозмутимостью повествуется о любовном дуэте «наполовину красавицы, наполовину софы» с ка­ламбурно-просторечным именем «Сóфа», спешащей на свидание, «оглашая улицу... стуком шести каблуков»², и ее механизированного партнера, «на две трети мужчины, на одну легковой», надо понимать, автомашины. Столь же «кентаврообразно» выглядят их любовь, состоящая «из толя, / волоса, крови, пружин, валика, счастья, родов», и культпоход в театр, «где спрятавшись в пятый угол, / наезжая впотьмах друг на дружку, меся колесом фанеру, / они наслаждаются в паузах драмой из жизни кукол, / чем мы и были, собственно, в нашу эру» [Там же: 2, 123].

Во II части («Кентавры II») происходит бесконечная и, заметим, обратимая рокировка временных планов. Некто «они», наверное те же кентавры, «выбегают из будущего и, прокричав “напрасно!”, / тотчас в него возвращаются». Шумовое сопровождение в виде «чечетки» намекает на неоднократность движения «туда — обратно». Затем «на ветку садятся птицы», те самые, видимо, о которых читал книгу³ лирический герой, симпатизировавший Пармениду, то ли «наблюдатель», то ли «свидетель событий», то ли участник «войны в Крыму». Естественно, они вступают в привычные игры времени с пространст-

2 Их стук настолько интенсивен, что возникает гиперболический образ женщины-софы о шести ногах (зачем ей, собственно, руки?).

3 Имеется в виду не дошедшая до нас «Орнитогония» Бойоса, послужившая образцом для Овидиевых «Метаморфоз» [Там же: 2, 427].

вом, превышая его своими масштабами. Уже знакомое нам «горизонтальное море» (не забудем о «горизонтальной лестнице из волн» в дополнительных строфах «Одиссея — Телемаку» [Федотов 2020]) заигрывает с «зимним вечером», уставшим от «его заочной синевы», а тот, в свою очередь, «поигрывает, как атом / накануне распада и проч., цепочкой / от часов» [Бродский 2011: 2, 123—124]. Дальнейшим метаморфозам не подлежат разве что «слишком реальные, слишком стереоскопичные» объекты: «тело сгоревшей спички, / голая статуя» и «безлюдная танцплощадка», «потому что им больше не во что превращаться. / Только плоские вещи, как-то: вода и рыба, / слившись, в силах со временем дать вам ихтиозавра. / Для возникшего в результате взрыва / профиля не существует завтра» [Там же: 2, 124].

В III части, по мнению Льва Лосева, реализуется «план, набросок другого стихотворения: “Дать это...” так-то и так-то. Таким стихотворением — о “помеси прошлого с будущим” с “развитым торсом и конским крупом”, о “частой, саднящей, вещной” мысли о смерти — является “Эпитафия кентавру”» [Там же: 2, 428]. Действительно, казалось бы, как же иначе объяснить многократный раздумчивый оборот «данная в камне...», «дать эту вещь...» и еще дважды — «дать это...»? Но, с другой стороны, присмотревшись, легко убедиться в том, что в английской эпитафии, кроме упоминания кентавра, вопреки названию, в единственном числе и жанрово-неизбежной «мысли о смерти», с упомянутым «наброском» общего слишком мало.

Между «замыслом» и «исполнением» больше различий, чем сходства. В III части цикла символическим воплощением «помеси прошлого с будущим» «крупным планом» выведен кентавр как конкретный мифологический персонаж, «данный» в каменном варианте, видимо, в качестве скульптуры или памятника, который в дальнейшем приобретает иные «кентаврические» модификации. Вместе с публикой, одновременно объектом и адресатом творческих манипуляций («плюс нас, со стороны, на стульях»), мы наблюдаем и участвуем в вариативном художественном калейдоскопе всевозможных преобразований исходной дихотомии. То это «груда / скушных подробностей, в голый избе на курьих / ножках», то это «мысль о смерти — частая, саднящая, вещная», то это причудливое сочетание реальной «жизни сейчас» и «вечной жизни», «в которой, как яйца в сетке, / мы одинаковы и страшны» снесшей нас «наседке»-Природе, то, наконец, неназванный обитатель райских угодий Серафим — тоже кентавр — «шестикрылая помесь веры и стратосферы».

В «Эпитафии» все иначе. Кентавр неизвестно кому (может быть, самому себе, а может, своей судьбе) сообщает о том, что его всего лишь «замыслили как памятник, но что-то сбило: / утроба? конвейер? экономический спад?». В результате он оказался живым (но рано умершим) существом с несчастливой судьбой, отвратительным запахом и отменной резвостью («угнаться за ним на скаку было не легко»), склонным к саморефлексии. В статье, посвященной «Epitaph for Centaur», С.Г. Николаев дает ему исчерпывающую и весьма адекватную характеристику:

Кентавр, это мыслящее существо, буквально разрываемое на части ввиду собственной амбивалентности, страдающее от неспособности постичь свое исходное предназначение, — создан людьми, т. е. обществом, но причина его появления так и осталась неясной. Из трех «действующих лиц» стихотворной пьесы — кентавра, автора, публики — именно последняя на протяжении всего текста хранит

глухое, угрюмое молчание. Оправданным поэтому кажется избранный жанр эпитафии: обществу не нужны, не требуются кентавры, кентавр должен погибнуть. Его ранняя смерть представляется столь же естественной, сколь противостоит естественна его двойственная природа [Николаев 2010: 72–73].

Единственное, с чем трудно согласиться — это включение в число действующих лиц мифической «публики», «хранящей глухое, угрюмое молчание». Не иначе как это «третий лишний». Она потому и молчит, что ее нет. Скорее всего, она проникла в состав лирических персонажей английского стихотворения в результате контаминации с русскими текстами. Одно дело — внимающий и сопереживающий возможным творческим инсталляциям хор, сидящий в сторонке, «на стульях» в «Кентаврах III», и совершенно другое — красноречивое молчание в ответ на риторические жалобы несчастного Кентавра, обращенные, «в отсутствие лучшего общества и чтобы не спятить», неизвестно к кому, в «Эпитафии». Такое «молчание» — весьма энергичный минус-прием, своей многозначительностью не уступающий знаменитому трагическому молчанию в «Прометее прикованном» Эсхила или народа в трагедии Пушкина «Борис Годунов» в сопровождении ремарки: «Народ безмолвствует». Не лишним было бы здесь вспомнить и о любимой максиме Бродского, украсившей его Нобелевскую лекцию: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор» [Бродский 1992: 2, 458].

Существенную разницу между «Кентаврами III» и «Эпитафией» можно также усмотреть и в примечательном мотиве войны в перечне вероятных причин крошечного одиночества кентавра, в которое он погрузился на годы скитания по оливковым рощам:

Or else, the war never happened, they befriended the enemy,
and he was left as it is, presumably to portray
Intransigence, Incompatibility — that sort of thing which proves
not so much one's uniqueness or virtue, but probability.

[Или просто войны не случилось, с врагом помирились,
и он остался как был — видимо, чтоб воплощать
Непреклонность, Несовместимость — нечто, что подтверждает
не уникальность и не добродетель, а лишь вероятность.]

В «Кентаврах III» этот мотив значимо отсутствует. Однако в полный голос он зазвучит в четвертой части рассматриваемого цикла.

Стихотворение представляет собой всеобъемлющий концентрат хронотопа столетней войны — одной из концептуально-образных доминант поэтического мира Бродского.

В лирической экспозиции лапидарно представлено пространство в виде обобщенной «местности», окрашенной в соответствующие блеклые тона, напоминающие покрытые пылью кирзовые сапоги и/или сырые солдатские портянки, и столь же неопределенное, вернее неопределимое, время: «совершенно неважно, который век или который год» — следовательно, всегда, вечно.

Эту безрадостную картину несколько не оживляет стадо мутировавших кентавров — «муу-танков», классифицированных как «крупный единорогий скот» (тоже результат мутации шаблонного словосочетания-аббревиатуры КРС — «крупный рогатый скот»). Кентавры — коровы — единороги — танки —

что еще? «Все переходят друг в друга с помощью слова “вдруг” / — реже во время войны, чем во время мира» [Бродский 2011: 2, 124]. Но, оказывается, мирные метаморфозы тоже невозможно оторвать от военных реалий. Сколько ни перековырай «стосковавшийся по телу меч» в орало, он, как мыло, выскальзывает из рук. Кучкующиеся у кинотеатра подростки напоминают не то бутылки водки, популярные в советские времена «белоголовки с замерзшей спермой» [Там же: 2, 124], не то подозрительно созвучные с ними «боеголовки» снарядов⁴, непредсказуемо готовые к взрыву. Наконец, в финале «многорукость деревьев» ветеран расценивает как «мзду за одноногость» или тех же деревьев, как это виделось четвероногому кентавру, бродившему между оливами в «Эпитафии» и полагавшему, что она — «мать неподвижности», или его самого, скорее всего, инвалида⁵. Аналогично он воспринимает и «черный квадрат окопа / с ржавой водой, в который могла б звезда / упасть, спасаясь от телескопа», совсем как у Высоцкого в «Песне о звездах»: «В небе горит, пропадает звезда, / Некуда падать».

Все это были приметы не столько оттремевшей в 1945 году Отечественной, сколько умозрительно воссоздаваемой, перманентно длящейся «столетней войны», мотивы которой преследовали поэта на всем протяжении его творчества. Единственное исключение среди упомянутых произведений 1987—1988 годов — ностальгическое, с пронзительно точными деталями воспоминание о реальной семейной трапезе там, в полуторах комнатах оставленного навсегда Ленинграда, в стихотворении «Дождь в августе» (осень 1988-го):

Повернуться спиной к окну и увидеть шинель с погонами	2.21221.2
на коричневой вешалке, чернобурку на спинке кресла,	2.2421.1
бахрому желтой скатерти, что совладал с законами	2.251.2
тяготения, воскресла	2.3.1
и накрыла обеденный стол, за которым втроем за ужином	2.22221.2
мы сидим поздно вечером, и ты говоришь сонливым,	2.2321.1
совершенно моим, но дальностью лет приглушенным	2.2122.1
голосом: «Ну и ливень».	0.4.1

[Бродский 2011: 2, 125]

«Шинель с погонами», разумеется, принадлежит недавно вернувшемуся с войны отцу, «чернобурка на спинке кресла» — матери, прилежно стрекотавшей на своем «Зингере»; этот стрекот сливается с шелестом собравшегося и грянувшего за окном проливного дождя. Можно предположить, что воспоминания о ленинградском дожде вызвал аналогичный дождь в Америке, а «приглушенный дальностью лет голос» воспроизводит сам автор.

Косвенным образом с «Дождем в августе» циклизуется весьма примечательное стихотворение 1988 года «Новая жизнь» («Представь, что война окончена,

4 Лосев склонен даже еще более осовременить их, вводя «в образный ряд ядерной катастрофы» [Там же: 2, 429].

5 С другой стороны, ввиду явной ориентации поэта на античную мифологию, в мотивах многорукости в сочетании с одноногостью можно усмотреть аллюзии с порожденными Геей-Землей Сторуками великанами (Гекатонхейрами) и дриадами, которые, как и кентавры, являли собой побочные разновидности многочисленных титанических племен, олицетворявших стихийные силы природы.

что воцарился мир...»), также сосредоточенное на метаморфозе военной жизни в мирную, но эта новая жизнь означает переход количества в качество, потому что в мире тотального индивидуализма идет не просто война противоборствующих сторон, а война всех против всех (см. подробнее: [Федотов 2019: 222—230]).

Менее всего, казалось бы, связана с войной, как реальной, так и метафорической, стихотворная миниатюра все того же 1988 года «В кафе», зато мотив метаморфозы разворачивается в ней с первого стиха до последнего.

Стихотворение представляет собой одинокое суперраспространенное предложение, расчлененное на три катрена вольного 4—6-ударного дольника смежной исключительно мужской рифмовки (aabb). Лирический герой, сидя в кофейне «под раскидистым вязом», ощущает не то что родство, а полную идентичность с этим зеленым шатром⁶, как и «вообще» со всяким деревом, «будь то вяз / или ольха — ибо зелень», которое имеет свойство каждую весну возрождаться, а потому гарантированно «переживает вас». Собственное «я» он, как некий Протей, идентифицирует в самых разнообразных ипостасях: «никто», «всечеловек», «один / из», «подсохший мазок в одной из живых картин, / которые пишет время, макая кисть / за неимением лучшей палитры в жисть». О чем же он размышляет? Прежде всего о том, «с какой / природы все это списано? чей покой, / безымянность, безадресность, форму небытия / мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?» [Бродский 2011: 2, 128].

Натура, т.е. природа, и человек, его борьба за существование, т.е. «жисть», и покой, надо полагать, вечный, его имя и «безымянность», адрес местожительства и «безадресность», бытие и небытие, — все окружающее нас оказывается так же амбивалентным, взаимообратимым и кентаврообразным, как «вяз и я». Это вечное коловращение, экзистенциальное перевоплощение всего и вся, проистекающее «в летних сумерках», осознанное лирическим субъектом, сидящим в кафе под вязом, находит себе продекларированное в инициальном стихе адекватное звуковое сопровождение в шипящих аллитерациях и ассонансной цепи на «е»: «шепчушим «че-ше-ще, / превращая эту кофейню в нигде, вообще / место <...> — иначе <...> — всечеловек — шелестя — чей».

2

Как в «Открытке из Лиссабона», так и в «Кентаврах IV»⁷ Бродский прибегает к своему любимому вольному дольнику. В первом случае стихи варьируются по количеству иктов: от 2 до 5. Однако их соотношение настолько неравномерно, что единственный самый длинный 5-ударный стих, открывающий текст, и четыре укороченных 2-ударника в середине логичнее считать аномальными отклонениями от доминирующего ритма на основе 3—4-ударного дольника. Все они выступают в роли эффективного ритмического курсива, манифестирующего или особую композиционную функцию экспозиционного парадокса «Монументы событиям, никогда не имевшим места», в доказательст-

6 Аналогичную ситуацию мы уже видели в «помеси голого тела с хвойным / деревом, давшей Сан-Себастьяна» [Бродский 2011: 2, 125] при анализе «Открытки из Лиссабона» и «многорукости деревьев» в 13-м стихе «Кентавров IV», которая служит компенсацией «одногости» инвалидов.

7 Как, впрочем, и во всех остальных сопутствующих им стихотворениях цикла.

во справедливости которой далее следует цепь цепляющихся друг за друга образных аргументов, или семантику преимущественно длинных слов, продуцирующих довольно редкий для дольниковой каденции четырехсложный интервал между двумя иктами: «мореплывателей — над блюдом», «Конституциям. Полногрудым / Независимостям. Кометам», «и растительности. Открытью». Впрочем, нельзя не обратить внимание на обилие 4-, а в двух случаях даже и 5-сложных, интервалов в стандартных 4, и особенно 3-ударных, стихах (с 5-го по 9-й они выстраиваются подряд):

Помеси голого тела с хвойным	0.221.1	0-0-e-o
5. деревом, давшей Сан-Себастьяна.	0.24.1	e-a-a
Авиаторам, воспарявшим к тучам	2.41.1	a-a-y
посредством крылатого фортепяно.	1.24.1	e-a-a
Создателю двигателя с горючим	1.24.1	a-и-y
из отходов воспоминаний. Женам...	2.41.1	0-a-o

[Там же: 2, 125]

Эксклюзивные 5-сложные интервалы в ритмическом отношении не нарушают трехсложниковую каденцию, поскольку средний слог может восприниматься как скрытый икт. Таким образом, 2-й стих («Несостоявшимся кровопрлитным ▼ войнам»), если бы не пропуск слабого слога (▼) в предпоследней позиции перед клаузулой, вполне бы сошел за 5-стопный дактиль, а 25-й беспорочно имитирует этот размер: «Землетрясенью — подчеркивает современник, —». Четкая поступь дактилических стоп в обоих случаях на контрасте с дольниковой свободой выделяет эти строки по смыслу.

Повышенную изобразительно-выразительную нагрузку берут на себя также инкорпорированные в текст enjambements, членящие стихи на непропорциональные части и уравнивающие внутристиховые паузы (*) с межстиховыми, благодаря чему в декламации логическое ударение приходится на финальные слова риторических периодов не на конце стихового ряда, как обычно, а внутри него, на заведомо непредсказуемом месте:

<...>		
из отходов воспоминаний.*Женам	2.41.1	
10. мореплывателей — над блюдом	2.4.1	
с одинокой яичницей.* Обнаженным	2.24.1	
Конституциям.*Полногрудым	2.4.1	
Независимостям.* Кометам,	2.4.1	
пролетевшим мимо земли* (в погоне	2.121.1	
15. за бесконечностью,* чьим приметам	3.21.1	
соответствуют эти ландшафты,*но не	2.221.1	
полностью).*Временному соитью	0.24.1	
в бороде арестанта идеи власти	2.221.1	
и растительности.*Открытью	1.4.1	
20. Инфарктики —* неизвестной части	1.41.1	
того света.* Ветреному кубисту	1.014.1	
кровель,* внемлющему сопрано	0.14.1	
телеграфных линий.* Самоубийству	2.14.1	
от безответной любви Тирана.	3.21.1	

[Там же: 2, 125—126]

Эффективнее всего в этом фрагменте работают анжамбеманы в 15-м, 16-м и 17-м стихах, особенно, конечно, в среднем, на стыке двух частей протянувшегося в них придаточного предложения, перед противительным союзом «но» в сочетании с отрицательной частицей «не», в рифму с «в погоне». Соединившись с первым ударным слогом опорного заключительного слова фразы «полностью», эти два служебных слова продуцируют вывернутый задом наперед каламбур «в погоне — *нонепо*». Что это, как не намек на нарочитую «бессвязность» и в то же время зеркальную «наоборотность» всей системы обрванной аргументации в пользу не то реальности, не то ирреальности существования призрачных «монументов событиям, никогда не имевшим места», в перечне которых первым значится памятник «несостоявшимся кровопролитным войнам»?

Не менее впечатляющими смысловыми и экспрессивными свойствами обладает вольный дольник «Кентавров IV». 16 стихов группируются в четыре катрена перекрестной рифмовки, в которых роль графической сегментации исполняют заключительные укороченные 3-ударные строки, фиксирующие, сверх того, точками равновеликие по числу строк порции высказывания:

...крупный единорогий скот.	0.41.0
...выскальзывает из рук, как мыло.	1.42.1
...белоголовки с замерзшей спермой.	3.21.1
...упасть, спасаясь от телескопа.	1.14.1

Все остальные стихи, отменно длинные и разнокалиберные, насчитывают от 4 до 6—8 иктов. Их вариативная конфигурация соответствует образно-смысловой конкретике каждого четверостишия. В экспозиционном катрене два начальных стиха, имея равное количество иктов — по 6, — весьма разнообразны по своей ритмической структуре. 1-й стих, благодаря глубокой паузе на стыке двух ударных слогов «сапог | цвета», распадается на два полустихия как раз по этому естественному водоразделу, отделяя друг от друга два разных оттенка неопределенно-унылого цвета — как два мазка на картине. 2-й стих, в котором дольниковая каденция осложняется тактовиковой, звучит подчеркнуто прозаично, констатируя не просто неопределенную растянутость времени, но решительное пренебрежение к его фиксации. Примерно так же лирический герой Пастернака, высунувшись в форточку, интересуется: «Какое, милье, у нас / Тысячелетье на дворе?» [Пастернак 1965: 111]. 3-й стих, самый урегулированный в ритмическом отношении, сохранив наступательную энергию 5-стопного анапеста, призван сместить смысловые акценты с беспорядочно бредущего коровьего стада на неумолимый механический ритм движения танковой колонны:

Местность цвета сапог, цвета сырой портянки;	0.12012.1
Совершенно не важно, который век или который год.	2.22131.0
На закате ревут, возвращаясь с полей, муу-танки:	2.2222.1
крупный единорогий скот.	0.41.0

При переходе к следующему катрену Бродский, скорее всего, намеренно отказывается от альтернанса, вернее, меняет порядок чередования мужских и женских клаузул. Возникающий в результате едва заметный ритмический перебой оправдан переходом к центральной теме вселенских метаморфоз. О них сообщается сначала относительно ровным, если не сказать спокойным, чередо-

ванием 1—2-сложных междуударных интервалов в двух передовых стихах. Ритмическое движение двух заключительных строк осложняется возбуждающим, «выскальзывающим» эффектом от появления 4-сложных интервалов, акцентирующих длинные словосочетания («по телу при перековке» и «выскальзывает из рук») и, само собой, укороченной коды финала:

Все переходят друг в друга с помощью слова «вдруг»	0.22121.0
— реже во время войны, чем во время мира.	0.2221.1
Меч, стосковавшись по телу при перековке в плут,	0.2241.0
выскальзывает из рук, как мыло.	1.42.1

В третьем катрене 3-сложные анакрузы и 4-сложные междуиктовые интервалы актуализируют ключевые словосочетания («без поводка», «от владельцев не отличить», «возле кинотеатра», «белоголовки»), лишний раз подтверждающие тотальный взаимопереход всего и вся, а почти скабрезное отождествление «подростков» с сексуально взрывоопасными «бело/(бое)головками» предвзвешивается резким анжамбеманом в 3-м стихе на зависшем союзе «как»:

Без поводка от владельцев не отличить собак,	3.241.0
в книге вторая буква выглядит слепком с первой;	0.21121.1
возле кинотеатра толпятся подростки, как	0.4221.0
белоголовки с замерзшей спермой.	3.21.1

[Там же: 2, 125, 429]

В завершающем 4-м катрене, при возвращении к теме войны, с той же целью задействованы те же ритмические определители: 3-сложная анакруза во 2-м стихе («за одноногость») и 4-сложные междуиктовые промежутки в 1-м и 4-м стихах («деревьев для ветерана» и «спасаясь от телескопа»):

Лишь многорукость деревьев для ветерана мзда	0.2241.0
за одноногость, за черный квадрат окопа	3.221.1
с ржавой водой, в который могла б звезда	0.2121.0
упасть, спасаясь от телескопа.	1.14.1

[Там же: 2, 429]

Звезда в ржавой воде, заполнившей «черный квадрат окопа», мыслится Бродским, в отличие от рождественской звезды Мандельштама, которой надлежит отражаться «семью плавниками» в «черной и сладимой воде новгородских колдцев» [Мандельштам 1990: 175], в ряду всех остальных противоестественных слияний неслиянных явлений, которые-таки случаются «с помощью слова “вдруг” / реже во время войны, чем во время мира».

Здесь, однако, следует сделать существенное дополнение. Как сообщает Лев Лосев, в московском сборнике «Часть речи» Бродский изменил 9-ю строку на «Поводок норовит отличить владельцев от их собак» (2.22121.0) и более кардинально строки 13—14⁸. В результате канонический текст стал выглядеть так:

8 Кроме того, добавляет Лосев, «даря автору <...> комментария экземпляр той же книги («Части речи». — О.Ф.), Бродский вычеркнул в предпоследней строке «в которой могла б» и вписал «куда норовит» [Бродский 2011: 2, 429]. Очевидно, чтобы избежать повтора этого выражения («Поводок *норовит* отличить владельцев от их собак»), составитель оставил эту поправку без внимания.

- Жукова») // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: Сб. науч. тр. и материалов / Ред. А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артемова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 208—218.
- (Fedotov O.I. Na maner "Snigirya" (o stikhovorenii "Na smert' Zhukova") // Iosif Brodsky: problemy poetiki: Sbornik nauchnykh trudov i materialov / Eds. A.G. Stepanov, I.V. Fomenko, S.Ju. Artyomova. Moscow, 2012. P. 208—218.)
- [Федотов 2016] — Федотов О.И. Столетняя война Иосифа Бродского (Два антивоенных стихотворения 1960 года // *Studia i Szkice Slawistyczne*. 2016. Vol. XIII. S. 91—97.
- (Fedotov O.I. Stoletnyaya vojna Iosifa Brodskogo (Dva antivoennykh stikhovoreniya 1960 goda // *Studia i Szkice Slawistyczne*. 2016. Vol. XIII. P. 91—97.)
- [Федотов 2018а] — Федотов О. Героизм или антигероизм (Эхо войны в поэме Иосифа Бродского «Шествие» и стихотворениях 60-х годов) // *Polska akademia Umiejętności*. 2018. T. XIV. *Kultura słowian. rocznik komisji kultury słowian PAU*. S. 237—251.
- (Fedotov O. Geroizm ili antigeroizm (Ekho vojny v poeme Iosifa Brodskogo "Shestvie" i stikhovorennyakh 60-kh godov) // *Polska akademia Umiejętności*. 2018. T. XIV. *Kultura słowian. rocznik komisji kultury słowian PAU*. P. 237—251.)
- [Федотов 2018б] — Федотов О.И. Хорошо ли быть генералом? (жанр, проблематика, стихопэтика в «Письме генералу Z» Иосифа Бродского) // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы VIII Международ. науч.-теор. конф., посвящ. 90-летию КазНПУ им. Абая (24—26 мая 2018 г.), «Ұлағат», КазНПУ им. Абая. Алматы, 2018. С. 243—248.
- (Fedotov O.I. Khorosho li byt' generalom? (zhanr, problematika, stikhopoetika v "Pis'me generalu Z" Iosifa Brodskogo) // *Problemy poetiki i stikhovedeniya: Materialy VIII Mezhdunarodnoi nauchno-teoretichicheskoi konferentsii, posvyashchennoy 90-letiyu KazNPU imeni Abaya* (24—26 maya 2018 g.), "Ұлағат", KazNPU im. Abaya, Almaty, 2018. P. 243—248.)
- [Федотов 2019] — Федотов О.И. Мотив «Столетней войны» в стихотворении И. Бродского «Новая жизнь» (из наблюдений над ритмикой) // *Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета*. 2019. № 19. С. 222—230.
- (Fedotov O.I. Motiv "Stoletney vojny" v stikhovoreniy I. Brodskogo "Novaya zhizn'" (iz nablyudeniya nad ritmikoy) // *Russkaya filologiya. Uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta*. 2019. № 19. P. 222—230.)
- [Федотов 2020] — Федотов О.И. Мифологическое и автобиографическое в стихотворении Иосифа Бродского «Одиссей Телемаку» // Мифологическое и историческое в русской литературе XX—XXI вв. Материалы XXIV Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2020. С. 153—162.
- (Fedotov O.I. Mifologicheskoe i avtobiograficheskoe v stikhovoreniy Iosifa Brodskogo "Odisey Telemaku" // *Mifologicheskoe i istoricheskoe v russkoy literature XX—XXI vv. Materialy XXIV Sheshukovskikh chteniy*. Moscow, 2020. P. 153—162.)
- [Brodsky 2000] — *Brodsky J. Collected Poems in English*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2000.