

Иосиф Бродский: Метаморфозы

Аркадий Ковельман

Возвышенное и прекрасное в венецианском эссе Иосифа Бродского¹

Arkady Kovelman

The Sublime and the Beautiful in Joseph Brodsky's Venice Essay

Аркадий Ковельман (МГУ им. М.В. Ломоносова, профессор; доктор исторических наук, заведующий кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки) arkady.kovelman@gmail.com.

Ключевые слова: *Метаморфозы*, Нарцисс, Овидий, Гегель, Ницше, Бродский, Венеция

УДК: 821.161.1+7.01

Статья представляет собой интерпретацию эссе Бродского «Набережная неисцелимых». Поскольку текст не имеет линейной композиции (дискурсивной или событийной), к нему неприменимы строго аналитические и концептуальные методы. По словам Бродского, «при всей своей красоте концепция всегда означает усыхание смысла, обрушение свободно висящих концов. А в мире феноменов значимы только эти концы, ибо они переплетаются». Тем не менее смысл все же присутствует, и его можно извлечь, расплетая ткань текста и сплетая ее

Arkady Kovelman (Dr. habil.; Professor, Head, Department for Jewish Studies, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University) arkady.kovelman@gmail.com.

Key words: *Metamorphoses*, Narcissus, Ovid, Hegel, Nietzsche, Brodsky, Venice

UDC: 821.161.1+7.01

This article is an interpretation of Joseph Brodsky's essay *Watermark*. Since this text does not have a linear composition (either discursive or in terms of events), strictly conceptual or analytical methods cannot be applied. In Brodsky's words, "for all its beauty, a distinct concept always means a shrinkage of meaning, cutting off loose ends. And the loose ends are what matter most in the phenomenal world, for they interweave." Nevertheless, there is still meaning, and it can be extracted by unweaving the fabric of the text and weaving it anew. This fabric is interlaced with Greek myths, biblical stories, philosophical ideas

1 Эссе Бродского, написанные по-английски, я цитирую в своем переводе. Эссе «Путешествие в Стамбул», написанное на русском языке и позже переведенное Бродским на английский язык как «Бегство из Византии», цитируется в русском варианте. Это же относится к статье о Марине Цветаевой («Об одном стихотворении»), написанной по-русски. О языке этих эссе см.: [Бродский 1990в: 117]. В русском варианте цитируется также «Нобелевская лекция» Бродского. Стихи Бродского цитируются по академическому двухтомному изданию: [Бродский 2018]. Авторизованный английский перевод стихов Бродского приводится по изданию: [Brodsky 2000].

заново. В этой ткани переплетены греческие мифы, библейские истории, философские идеи и бинарные оппозиции. Не будучи концептуальным, текст Бродского глубоко философский и целостный. Поэт стремится отразить семантику мира, понятого как риторическая фигура.

and binary oppositions. Without being conceptual, Brodsky's text is deeply philosophical and holistic. The poet strived to reflect the semantics of the world, which is understood as a rhetorical figure.

Свое венецианское эссе Бродский написал в 1989 году по просьбе «Consorzio Venezia Nuova», организации, призванной спасти Венецию от затопления и загрязнения. В том же году вышел итальянский перевод под названием «Fondamenta degli incurabili». Английское, то есть оригинальное, издание, озаглавленное «Watermark: An Essay on Venice», появилось позже, в 1992 году. Год спустя его переиздали, убрав подзаголовки и оставив только «Watermark» [Panicieri 2016: 117]. Русский перевод был издан одновременно с английским оригиналом, причем его название совпадает с названием итальянского перевода: «Набережная неисцелимых».

Издание сопровождалось шквалом рецензий, написанных в том числе грандами литературы и литературной критики. За рецензиями последовали монографии и статьи. От их авторов не укрылись литературные приемы и мотивы венецианского эссе, а также предыстория этих мотивов и тем — Венеция и туризм, изгнание и номадизм, барокко и классицизм [Лосев 1996; MacFadyen 1999; Mallozzi 2008; Manolescu 2013; Polukhina 1997; Stoppani 2009; Turoma 2010]. Если добавить сюда труды, где так или иначе эссе Бродского упоминается, то обзор библиографии превысит статью среднего калибра.

Чего в этой литературе почти нет — это попыток осмыслить эссе как нечто целое, понять его целокупный смысл. И как бы мы могли это сделать, если сам Бродский уподобляет свое эссе «не истории, но течению грязной воды (*flow of muddy water*) “в неправильное время года”» [Brodsky 2013: 21]? Искать в потоке событий концепцию — занятие трудное, если вообще законное, «поскольку при всей своей красоте концепция всегда означает усыхание смысла, обрушение свободно висящих концов. А в мире феноменов значимы только эти концы, ибо они переплетаются» [Brodsky 1987: 31]. Бродский — достойный ученик Овидия, которого он ценил больше, чем всех других латинских авторов. По замечанию Эдварда Д. Кенни, перемена формы не только составляет предмет «Метаморфоз» Овидия, но и является «вербализацией непрерывного потока событий (*flux of events*), которые в реальном мире перетекают друг в друга (*flow into one another*) — иногда естественно и легко, иногда неожиданно или даже невероятно» [Kenney 1986: XXI].

Но если нет концепции, то существует смысл (которому нельзя позволить усохнуть), и, значит, возможна экзегеза. Она расплетает ткань текста, а затем вновь сплетает его. Это сближает ее с поэзией и философией и делает уязвимой перед лицом научной критики. Ведь текст сакрален, нельзя ни убавить от него, ни прибавить к нему. И экзегеза оправдывается устами толкователей, ссылаясь на безупречность своей моральной позиции. Рабби Шимон бен Лакиш говорил («Гиттин» 57б): «Слова Торы претворяются только в том, кто умерщвляет себя ради них». А рабби Йоханан говорил («Сота» 21б): «Слова Торы претворяются только в том, кто делает себя как бы несуществующим. Ибо сказано: “А пре-

мудрость найдешь в несуществующем» (Иов 28: 12)». Он приращивал смысл библейского стиха, читая *ме-ейн* вместо *ме-айн*.

* * *

Экзегеза подобна нимфе, наказанной за болтливость. Каждый раз, когда Юнона пыталась застать своего мужа Юпитера на месте прелюбодеяния, нимфа болтовней отвлекала богиню. В отместку та укоротила ей язык, разрешив лишь повторять окончания чужих фраз. Звали нимфу Эхо. Влюбившись в прекрасного юношу Нарцисса, Эхо откликалась на его оклики, слегка меняя их смысл. «Есть здесь кто-то?», — спрашивал Нарцисс. «Есть кто-то», — вторила нимфа из чащи. «Здесь сойдемся» (*huc coeatus*), — призывал Нарцисс. «Сойдемся» (*coeatus*), — отвечала нимфа (Ovid. Met. III, 386—387). Невинное предложение встретиться она превращала в призыв к соитию. Отвергнутая Нарциссом, нимфа утратила тело, сохранив голос. Но и предмет ее любви был наказан. Слепой Тиресий при рождении Нарцисса предсказал ему долгую жизнь, «если только тот не познает самого себя» (*si se non noverit*). Здесь был намек на совет, начертанный на стене храма Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя» (*nosce te ipsum*). В интерпретации Сократа, речь шла о познании собственной души, но Нарцисс попытался «познать» собственное тело, в которое влюбился, увидев его в прозрачных водах источника: «...глаз двойное созвездие и кудри, достойные Аполлона или Вакха». Кончилось это превращением Нарцисса в прекрасный цветок. По крайней мере, так пишет Овидий в «Метаморфозах» (Ovid. Met. III, 339—510).

У Бродского в зеркало воды глядится город, «чья красота, / неповторимость чья / была отраженьем своим сыта, / как Нарцисс у ручья» («Полдень в комнате», 1975—1975). Это сказано о Ленинграде и может быть сказано о Венеции. Жертвой нарциссизма города, однако, становится не город, а досужий турист:

Ибо здесь последняя вещь, которую вы хотели бы увидеть — это вы сами. В первый приезд меня заставлял врасплох вид собственной фигуры, голой или одетой, в зеркале открытого платяного шкафа. Со временем я начал удивляться райскому или посмертному воздействию этого места на самосознание. Наконец, я даже развил теорию чрезмерной избыточности: зеркало поглощает тело, поглощающее город. Результат — взаимное отрицание. Отражение, вероятно, не может заботиться об отражении. Город достаточно нарциссичен, чтобы лишить ваш рассудок глубины и превратить его в амальгаму [Brodsky 2013: 22].

Похожая история, добавим мы, произошла в третьем акте оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана»: поэт Гофман потерял свое отражение, глядя в зеркало венецианской гетеры. Автор либретто позаимствовал этот сюжет из новеллы Гофмана «Приключения в новогоднюю ночь» («Die Abenteuer der Sylvester-Nacht»), вошедшей в сборник «Фантазии в манере Калло». Но он перенес эпизод из Флоренции в Венецию, где мы и находим Бродского, исчезающего в зеркале платяного шкафа.

Но разве сам автор эссе не стремится к исчезновению? Еще Барт писал о «смерти автора», которая есть не что иное, как признание писателя инструментом языка (а не наоборот) [Барт 1989]. В «Нобелевской лекции» Бродский

повторяет эту идею: «...поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом музыки, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он средством языка к продолжению своего существования» [Бродский 2006: 253]. В результате «восходит в свой номер на борт по трапу / постоялец, несущий в кармане граппу, / совершенный никто, человек в плаще, / потерявший память, отчизну, сына; / по горбу его плачет в лесах осина, / если кто-то плачет о нем вообще» («Лагуна», 1972).

Чтобы выразить «потерю себя», Бродский находит слово *selflessness*, которое обычно переводится как «самоотверженность». «Самоотверженности» способствуют владельцы венецианских гостиниц и пансионов, опустошающие кошелек туриста:

После двухнедельного пребывания — даже по несезонным расценкам — вы сломаны и самоотверженны (*selfless*), как буддийский монах. В определенном возрасте и при определенных занятиях самоотверженность (*selflessness*) желательна, если не обязательна... Если вам повезет, вы найдете квартиру, которая, конечно, сдается вместе с картинами, креслами и занавесками, соответствующими вкусу хозяина, а также со смутным чувством неловкости на вашем лице в зеркале ванной, то есть как раз с тем, от чего вы так хотели избавиться — от самого себя» [Brodsky 2013: 22—23].

Когда Бродскому было 26 лет, он собирался «отгородиться от себя» с помощью зеркала. При этом в трельяж вмещалось озеро, за амальгамой которого пряталось зазеркалье. «Того гляди, что из озерных дыр / да и вообще через любую лужу / сюда ползет посторонний мир. / Иль этот уползет наружу» («Сумев отгородиться от людей», 1966). Теперь поэт вспоминает, как в этом возрасте он прочел роман Анри де Ренье, действие которого разворачивалось в зимней Венеции. Он склонен думать, что роман назывался «Провинциальные развлечения». «Атмосфера города была сумеречной и опасной, топографию его осложняли зеркала; основные события происходили по ту сторону амальгамы» [Ibid.: 37]. Меднис заметила, что память подвела поэта: Бродский читал повесть де Ренье «Встреча», «в которой действие в самом деле разворачивается в старом, полузаброшенном венецианском палаццо, где герой встречается с периодически являющимся из Зазеркалья бывшим хозяином дворца» [Меднис 2003]. В палаццо, в «лабиринт за амальгамой», Бродскому удалось проникнуть только однажды. Но и этого раза хватило, чтобы заметить, что без зрителей венецианские зеркала темнеют и умирают. Их амальгама разрушается из-за непривычки кого бы то ни было отражать. Переходя из комнаты в комнату, гость все меньше различает себя в зеркалах, так что в десятой или одиннадцатой комнате он видит в зеркале «черное как смоль ничто» [Brodsky 2013: 55].

В Венеции «у всего одна цель — быть увиденным» [Ibid.: 28]. Но такова цель пространства вообще, оно жизненно нуждается в зрителе: «Пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты», — наставляет Бродский тех, кто путешествует по Азии («Назидание», 1987). Когда армия Митридата вступает в Каппадокию, «горы... / приобретают в резкости, если не в четкости». Но в битве с легионами Суллы «на востоке и / на юге опять воцаряются расплывчатость, силуэт, / это уносят с собой павшие на тот свет / черты завоеванной Каппадокии» («Каппадокия», 1992).

Что бы ни находилось по ту сторону амальгамы, «сюда» оно не «полезет». Венецианский адмирал, хозяин палатца, не выйдет из рамы, чтобы встретить никчемного потомка. Мы находимся в мире феноменов, зеркальных поверхностей, непроницаемых плоскостей. Бродский, по собственному признанию, легко готов снести обвинение в поверхностности (*superficiality*) [Ibid.: 21]. Мой перевод не способен передать игру английских слов: *superficiality*, *surfaces*, *face* («поверхностность», «поверхности», «лицо»):

Поверхности (*surfaces*) — это то, что глаз регистрирует прежде всего. Они часто говорят больше, чем содержание, которое по определению является временным (кроме как в загробной жизни, конечно). Созерцая лицо (*face*) этого города на протяжении семнадцати зим, я мог бы теперь, следуя Пуссену, нарисовать подобие этого места если не в четыре времени года, то в четыре времени дня [Ibid.].

Двадцатью страницами дальше Бродский описывает свою первую венецианскую ночь и наступившее за ней утро:

«Земля же была бесформенна и пуста, и тьма над ликом бездны (*upon the face of the deep*). И Дух Божий носился над ликом вод (*upon the face of the waters*)», говоря словами автора, посещавшего это место раньше. Потом наступило утро. Это было воскресенье и звонили колокола [Ibid.: 42].

«Автор, посещавший это место раньше» — Дух Божий. Утром Бог сказал: «Да будет свет. И стал свет... И был вечер, и было утро: день один» (Быт. 1: 2—3, 5). Бродский признается:

Я всегда думал, что Бог есть время или, по крайней мере, Его Дух есть время. Возможно даже, что я сам до этого додумался, хотя не помню, так ли это. Во всяком случае, я всегда полагал, что если Дух Божий носился над ликом вод, то воды должны были Его отразить. Отсюда мое пристрастие к воде, к ее складкам, морщинам, ряби, а также (потому что я северянин) — к ее серому цвету. Я просто думаю, что вода — образ времени, и в каждый канун Нового года, почти что на языческий манер, я стараюсь оказаться близ воды, желательно — моря или океана, чтобы увидеть, как из него появляется новая порция, новая полная чаша времени. Я высматриваю не голую девицу на раковине, но облако или гребень волны, бьющейся в полночь о берег. Для меня это — время, выходящее из воды... [Ibid.: 42—43].

В интервью Соломону Волкову поэт говорит, что «эти заскоки — насчет времени и воды» начались у него еще с Крыма:

Помню, я встречал Новый год в Гурзуфе у Томашевских. И ближе к полночи — то есть без четверти двенадцать — я вышел из дома. Смотрел на море, на залив. Из залива на сушу шло облако. Причем я высоко был на склоне, поэтому облако как бы ниже шло, я его хорошо видел. Оно двигалось — как те библейские облака, внутри которых Господь или я не знаю кто. Помню ощущение, что это облако — туман, поднявшийся с воды, превратившийся в огромный шар. Точнее, такой расхристаный шар. И ровно в двенадцать он коснулся суши [Волков 2000: 108].

Это не «фантазия в манере Калло», не литературная сказка. Скорее — метафора или миф. Разница между мифом и метафорой — в наличии сюжета.

Члены метафоры подобны друг другу, но с ними ничего не происходит. В мифе же они претерпевают метаморфозу. Прекрасный юноша становится прекрасным цветком, болтливая девушка — назойливым эхом. Овидий, как уверяет Кенни, следовал мысли Лукреция о невозможности для новой формы сохранить память о старой в ходе метаморфозы. Но, не будучи философом, Овидий легко сочетал Лукреция с Пифагором. У Пифагора он заимствовал *апофеоз*, способность души, освобождаясь от тела, приобщиться к вечным богам [Кеннеу 1986: XV—XVI]. Конечно, *апофеоза* удостоиваются лишь избранные. Так, душу Юлия Цезаря, прежде чем та растворилась в воздухе, подхватила благая Венера и вознесла к небесным звездам (Ovid. Met. XV, 844—846). Лучшая, бессмертная часть Овидия также будет вознесена выше высоких звезд (Ovid. Met. XV, 875—876). Через два тысячелетия наступит апофеоз Бродского: «...скоро, как говорят, я сниму погоны / и стану просто одной звездой» («Меня упрекали во всем, окромя погоды», 1994).

Все же память о предыдущем воплощении возможна: «Память, я полагаю, в процессе эволюции, к счастью, заменила нам хвост. Она управляет нашими движениями, в том числе — миграцией. Кроме того, есть что-то явно атавистическое в самом процессе воспоминания, хотя бы потому, что этот процесс никогда не является линейным» [Brodsky 1987: 30]. Воспоминание посещает поэта на ступенях *stazione* по прибытию в Венецию: «Это была ветреная ночь, и, прежде чем что бы то ни было отпечаталось на моей сетчатке, я был захвачен ощущением абсолютного счастья: в мои ноздри ударил запах того, что было для меня всегда синонимом такого счастья — запах замерзших водорослей» [Brodsky 2013: 5]. Запах водорослей поэт находит в своем гипоталамусе, «хранящем впечатления наших хордовых предков об их родной среде; например — о том самом *ichthus*, который положил начало нашей цивилизации» [Ibid.: 6]. Дашевский переводит *ichthus* (*ихтус*) как «рыба» [Бродский 2006: 174]. Но, как замечает Бродский в другом тексте, первые христиане увидели здесь «греческий акростих имени Христа» [Brodsky 1987: 398]. Правильнее было бы сказать не *акростих*, а *акроним*, то есть слово, состоящее из начальных звуков других слов: *Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ* — *Иисус Христос Божий Сын, Спаситель*. В одной из последних главок эссе поэт замечает, что Венеция развилась не из «знаменитой хордовой — триумфальной или нет», а из «элемента, который дал хордовой рыбе жизнь и прибежище». Этот «элемент» — вода, «синоним времени». Он выступает в разных формах и оттенках (не считая Афродиты и Искупителя) — шторм, гребень волны и т. п.: «...не удивительно, что некоторые из этих аспектов в конечном счете приобрели массу, плоть и твердость». Потому это случилось именно в Венеции? Потому что «элемент слушал итальянскую речь» [Brodsky 2013: 105—106].

Здесь явная отсылка к Фалесу, учившему, что мир родился из воды. Само понятие «элемент» (*стойхейон*) — оттуда же, от греческих натурфилософов. Приобретение водой «массы, плоти и твердости» напоминает сразу и Евангелие от Иоанна («Слово стало плотью»), и формулу Эйнштейна ($E=mc^2$, где E — энергия объекта, m — его масса, а c — скорость света в вакууме). В «Колыбельной трескового мыса» (1975) к этому прибавляется онтология Платона, отдававшего идеям первенство перед вещами: «Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь — форма времени / Карп и лещ — / сгустки его. И товар похлеще — сгустки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть». Время (то есть мысль) сгу-

щается в вещь (то есть в рыбу, в волну и в сушу). А какова роль смерти? Авторизованный перевод «Колыбельной» гласит: *Including death, that punctuation mark*, — «Включая смерть, этот знак препинания» [Brodsky 2000: 124]. Добавленные к русскому тексту слова *punctuation mark* расшифровывают название эссе: *Watermark*. Смерть.

За сгущением времени в рыбу следует превращение рыбы в чудовище, *ихтиозавра*, имя и тело которого составлено из двух частей *ихтиос* — рыба и *саурон* — ящерица. Метаморфоза равняется здесь эволюции: «...некая эволюционная (если и не совсем атавистическая) и автобиографическая связь может быть установлена между отпечатком, который волна оставляет на песке, и изучением этого отпечатка потомком ихтиозавра, который и сам по себе — чудовище» [Brodsky 2013: 43]. Суть чудовищности обозначена в «Колыбельной Трескового мыса»: «Человек выживает, как фиш на песке: она / уползает в кусты и, встав на кривые ноги, / уходит, как от пера — строка, в недра материка». В рыбе-фиш комментаторы давно угадали самого Бродского. Выйдя на американский берег, он стал земноводным чудовищем — русским поэтом и американским эссеистом сразу. И потому милы ему другие чудовища, как сказано в той же поэме: «Есть крылатые львы, женогрудые сфинксы. Плюс / ангелы в белом и нимфы моря». И в венецианском эссе: «В целом все эти кошмарные твари — драконы, горгульи, василиски, женогрудые сфинксы, крылатые львы, церберы, минотавры, кентавры, химеры... — наши автопортреты в том смысле, что они обозначают генетическую память видов об эволюции... По-видимому, херувимы также часть эволюции видов» [Ibid.: 82—83]. Чудовищность, замечает Бродский, мы находим в людях вообще, если посмотрим на них с точки зрения рыбы. Рыбам мы должны казаться если не осьминогами, то «четвероногами» [Ibid.: 84].

Кстати, я придерживаюсь теории, что на эволюционной лестнице человечества тоже нет равенства. Это мне впервые пришло в голову, когда я слушал одну из речей покойного Брежнева... Считается, что эволюция закончилась и все застыло. Но она продолжается каждый день у нас на глазах [Бродский 2008: 724].

Итог (или ступень) эволюции, не сверхчеловек, а чудовище (он же — «человек в плаще»), внимательно вглядывается в отпечаток, оставленный волной на песке. По этому отпечатку как по шаблону прорисовано кружево венецианских фасадов. Но фасады имеют форму прямоугольника, а анархия воды с презрением отвергает идею формы. Вода как образ времени презирает сушу, образ пространства. В свою очередь, пространство, которое здесь, в Венеции, «больше, чем где бы то ни было, сознает превосходство времени над собой, отвечает времени единственным свойством, которым время не обладает — красотой» [Brodsky 2013: 44].

* * *

Красота встречает поэта на привокзальной площади. Она принимает облик венецианки, знакомой Бродскому по его предыдущему воплощению, когда в такие же зимние ночи он вдыхал воздух водорослей на Балтике. Венецианка была славистом и изучала Маяковского. В лабиринте венецианских каналов Бродский думает обрести в ней свою Ариадну, но для нее он не Тезей, а Мино-

тавр, чудовище. «Если эта ночь что и предвещала, то лишь то, что я никогда не овладею этим городом, но у меня никогда и не было таких устремлений» [Ibid.: 16]. И все же глаз, самый автономный из органов, сам по себе ищет прекрасное, потому что оно безопасно: «Эстетическое чувство — близнец инстинкта самосохранения и более надежно, чем этика», — уверяет поэт [Ibid.: 109]. В другом эссе — еще более категорично: «...эстетика — мать этики. Категории “хороший” (*good*) и “плохой” (*bad*) прежде и более всего являются эстетическими, они предшествуют категориям “добро” (*good*) и “зло” (*evil*), по крайней мере этимологически» [Brodsky 1997: 49].

Дабы понять контекст этой фразы, следует прочесть трактат Ницше «К генеалогии морали» в английском переводе (в котором его, вероятно, читал Бродский). Генеалогию морали философ выводит из этимологии. «Хорошим» (*good*) в европейских языках изначально считался знатный, красивый, благородный, а «плохим» (*bad*) — низкий, уродливый, простонародный. Евреи, обураваемые социальной завистью, заменили эту оппозицию другой: «добро» (*good*) и «зло» (*evil*), причем злыми назвали красивых и сильных аристократов, а добрыми — уродливых и слабых плебеев [Nietzsche 1989: 27–40]. От Ницше Бродский все же отгородился. «Если в этике не “все позволено”, — пишет он, — то именно потому, что не “все позволено” в эстетике, поскольку число цветов в спектре ограничено» [Brodsky 1997: 49]. Мало того, главное оружие эстетики — глаз — оказывается у Бродского органом плача, что никак не соответствует мужественной этике Ницше:

В этом городе можно пролить слезу по нескольким поводам. Если допустить, что красота — это распределение света, наиболее адекватное сетчатке вашего глаза, то слеза есть признание неспособности как сетчатки, так и самой слезы удержать красоту. В целом любовь приходит со скоростью света, расставание — со скоростью звука. Падение скорости увлажняет глаз. Поскольку человек конечен, прощание с этим городом всегда кажется окончательным. Тот, кто прощается с ним, прощается навсегда [Brodsky 2013: 109].

Последний эпизод эссе разворачивается на площади Святого Марка. Языки тумана, подобные пехотинцам, захватывают площадь «молча и стремительно», как в последней строке «Падения Рима» Уистана Одена. Оглянувшись, Бродский видит кафе пятидесятых и самого Одена на красном диване рядом с Честером Кальманом, любовником и соавтором американского поэта. Статный матрос проходит мимо окна, и Честер пускается за ним вдогонку. Слезка катится по щеке Уистана. Этот «слезный ряд» приводит эссе к заключению или, скорее, «повторению»:

Позвольте мне повторить, вода равняется времени и снабжает красоту ее двойником. Поскольку вода — часть нашего существа, мы служим красоте на тот же манер. Своим трением о воду этот город улучшает облик времени, придает будущему черты прекрасного. Такова роль этого города во вселенной. Ибо город стоит, а мы движемся. Доказательство тому — слеза. Потому что мы идем, а красота неподвижна. Потому что мы направляемся в будущее, а красота — вечное настоящее. Слезка — это попытка остаться, удержаться на месте, слиться с городом. Но это — против правил. Слезка есть возвращение назад, дань будущего прошлому. Или же это результат вычисления большего из меньшего, прекрасного — из человека. Это же можно сказать о любви, потому что любовь — больше, чем любящий [Ibid.: 134].

Иными словами, время и вода, Бог и Дух Божий сами по себе лишены красоты. Они нуждаются в прекрасном городе, в Венеции, чтобы та своим трением о воду, своим отражением в воде наделила их чертами прекрасного. Вспомним цитату, приведенную выше: «Пространство, которое здесь больше, чем где бы то ни было, сознает превосходство времени над собой, отвечает времени единственным свойством, которым время не обладает — красотой» [Ibid.: 44]. Время не обладает красотой, Бог не обладает красотой! Бродский не говорит это прямо, но, очевидно, имеет в виду! По сути дела, он следует за Гегелем в интерпретации кантовского учения о возвышенном и прекрасном. Прекрасное принадлежит богам классической Греции, а на долю еврейского Бога остается возвышенное. Так мы читаем во второй части «Лекций по эстетике». В «Поэтике ранневизантийской литературы» С.С. Аверинцев развивает мысль Гегеля, спускаясь «с небес онтологии на землю социального бытия людей» [Аверинцев 1977: 57]. Свободное и самостоятельное начало заложено в политическом устройстве полиса. Отсюда — «пластичность» греческой культуры:

Афинский мудрец твердо знает, что его могут умертвить, но не могут унижить грубым физическим насилием... никто не заставит его замолчать, ударив по лицу или по красноречивым устам (как это случается в новозаветном повествовании с Иисусом и с апостолом Павлом). Когда Сократ невозмутимо берет в руки свою чашу с цикутой — это высокий жест... но излучаемая таким жестом бесконечная свобода духа обуславливается социальными гарантиями, которые предоставляет полноправному гражданину свободная городская республика [Там же: 59–60].

Напротив,

в социальных условиях ближневосточной или византийской деспотии классическое представление о человеческом достоинстве оборачивается пустой фразой, а истина и святость обращаются к сердцам людей в самом неэстетичном, самом непластичном образе, который только возможен... Ветхий Завет — это книга, в которой никто не стыдится кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких телесных, таких «чревных» образов и метафор страдания: у человека в груди тает сердце и выливается в его утробу, его кости сотрясены и плоть прилипает к кости [Там же: 61].

В эссе «Путешествие в Стамбул» Бродский почти цитирует Аверинцева: «Если в Афинах Сократ был судим открытым судом, имел возможность произнести речь — целых три! — в свою защиту, в Исфагане или, скажем, в Багдаде такого Сократа просто бы посадили на кол — или содрали бы с него живьем кожу, — и дело с концом...» [Бродский 1990а: 24]. И далее:

...Восток есть прежде всего традиция подчинения, иерархии, выгоды, торговли, приспособления, — т.е. традиция, в значительной степени чуждая принципам нравственного абсолюта... Михаил Пселл, византийский историк, рассказывая в своей «Хронографии» о царствовании Василия II, упоминает, что его премьер-министром был его сводный брат, тоже Василий, которого в детстве, во избежание возможных притязаний на трон, просто кастрировали... Это и есть восточное отношение к вещам, к человеческому телу в частности... [Бродский 1990а: 26].

И тут же поэт раскаивается — в своем презрении к Востоку, в том, что сбрасывает со счета чужую толпу, что отметаёт людей, как лезущую в глаза пыль:

«Что ж, вполне возможно, что мое отношение к людям, в свою очередь, тоже попахивает Востоком. В конце концов, откуда я сам?» [Бродский 1990а: 41].

Бродского часто называли стойком (да и сам он с похвалой отзывался о стоицизме) [Плеханова 2012: 49—53; Смирнов 2010; Bethea 1994: 21—22]. Но добродетели стойка — *апатия* (бесчувственность) и *атараксия* (невозмутимость) — не принадлежат поэту, написавшему «Колыбельную Трескового мыса»: «Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха, / осязая хрупкость кости, уязвимость паха, / тело служит в виду океана цедающей семя / крайней плотью пространства: слезой скулу серебра, / человек есть конец самого себя / и вдается во Время». Мы как бы слышим слова Псалмопевца: «Я пролился, как вода; все кости мои рассыпались; сердце мое сделалось как воск, растаяло посреди внутренности моей» (Пс. 22/21: 15).

Человек есть «конец» самого себя. В русском просторечии «конец» — это фаллос. Человеческое тело — крайняя плоть пространства, цедающая семя в океан. Крайняя, потому что Кейп-Код (Тресковый мыс) является краем. И потому что слово «край» рифмуется со словом «рай»:

Опуская веки, я вижу край / ткани и локоть в момент изгиба. / Местность, где я нахожусь, есть рай, / ибо рай — это место бессилья. Ибо / это одна из таких планет, где перспективы нет. <...> // Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше — воздух, Хронос. / Сохрани эту речь; ибо рай — тупик. / Мыс, вдающийся в море. Конус. / Нос железного корабля. / Но не крикнуть «Земля!»

Эту рифму Бродский заимствовал из поэмы Марины Цветаевой «Новогоднее». Цветаева обращается к умершему 29 декабря 1926 года Райнеру Марии Рильке: «С Новым годом — светом — краем — кровом! / Первое письмо тебе на новом / — Недоразумение, что злачном — / (Злачном — жвачном) месте зычном, месте тучном / Как Эолова пустая башня». В разборе этой поэмы Бродский разъяснял: «Поэт — это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли; кто, произнеся “Рай” или “тот свет”, мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникают “край” и “отсвет”, и так продлевается существование тех, чья жизнь прекратилась» [Бродский 1990б: 111].

* * *

Рай (Кейп-Код, Тресковый мыс) — это «место бессилья», «тупик», «конус». Похоже на Чистилище Данте — гору, погруженную в океан, на вершине которой — Земной Рай. В *Watermark* Бродский называет Америку Чистилищем, а Венецию — Раем. Красавица, что пренебрегла поэтом в Раю, выйдет замуж за летчика из Мичигана и попадет в Чистилище [Brodsky 2013: 18—19]. Пока на ступенях *stazione* Бродский ждет ее, он упражняется в мимикрии, которая есть «один из приоритетов путешественника» [Ibid.: 4]. Ему кажется, что его можно принять за итальянца. Ведь на нем белый фирменный плащ *London Fog* и тёмно-коричневая шляпа *Borsalino*. Ночь должна легко поглотить его тем более, что Италия представляется ему смесью черно-белых фильмов пятидесятых годов и его собственного монохромного ремесла. Чтобы быть похожим на местного повесу, не хватает только шарфа. В остальном он чувствует себя готовым вписаться в малобюджетный детектив или мелодраму [Ibid.: 4—5]. Например, такую. Он идет по набережной Венеции. На нем — черная саржевая

куртка, белая рубашка с отложным воротником, на голове — матерчатая кепка. Ему предстоит встретить женщину, стиравшую и гладившую его рубашку шесть лет тому назад [Ibid.: 65—66].

Видимо, одежда, облакающая Иосифа в фильме, заставляет его вспомнить старое военное фото, сделанное в Литве. Худые мужчины среднего роста стоят на краю свежевырытой ямы. У них внешность «северян», однако они не литовцы, а литовские евреи — ведь и самого себя поэт трижды называет «северянином». «Северяне» одеты в тяжелые черные куртки поверх исподних рубашек без воротничков, а на головах у них — матерчатые кепки. Через мгновение они умрут. Бродский — сын фотографа и сам фотограф. Его подруга Сьюзен Зонтаг, автор эссе «О фотографии», приводит Иосифа в дом Ольги Радж, любовницы Эзры Паунда. Рядом с Паундом ему еще предстоит лежать на кладбище Сан-Микеле, их встреча состоится после смерти. Паунд — не только великий поэт, но и пламенный фашист и антисемит. В годы войны он служил на итальянском радио, изливая на американских солдат фашистскую пропаганду. Но Ольга уверяет, что Эзра не знал о происходящем. Он жил в Рапалло, где не было немцев. Бродский не возражает, только замечает про себя, что «поэт, больше, чем кто-либо другой, должен был бы знать, что время не знает расстояния между Рапалло и Литвой». Вдобавок «главной ошибкой Паунда была старая ошибка — стремление к красоте. Странно, что, прожив так долго в Италии, он так и не понял, что красота не может быть целью, что она всегда — побочный продукт каких-то, часто вполне обыденных, устремлений» [Ibid.: 70]. Выйдя из дома Радж, Иосиф и Сьюзен сворачивают налево и попадают на Набережную неизлечимых.

Перед нами метафора, давшая название итальянскому и русскому переводам эссе — «Набережная неизлечимых» («Fondamenta degli Incurabili»). На эту набережную выносили безнадежно больных, когда в Венеции воцарялась чума. Казалось бы, суть метафоры — неизлечимость тех, кто упорствует в фашизме. Но смысл лежит глубже. В «Нобелевской речи» Бродский ссылается на Монтале, назвавшего литературу «искусством безнадежно семантическим» [Бродский 2006: 247], в английском переводе — *incurably semantic*, то есть «неизлечимо семантическим» [Brodsky 1997: 50—51]. В «Watermark» «неизлечимость» — это «легендарная способность языка подразумевать больше, чем может обеспечить реальность» [Brodsky 2013: 75]. Язык потому и жив, что неизлечим, что порождает метафоры и ассоциации на каждом шагу.

Конец болезни есть конец метафоры. Метафора, или, говоря шире, язык — вещь с открытым концом. Он жаждет продолжения, посмертного существования, если угодно. Другими словами, метафора неизлечима (и это вовсе не каламбур). Добавь к этому себя самого, носителя данного ремесла или вируса (на самом деле — двух, точащих твои зубы для третьего), себя, шаркающего ночью в сильный ветер вдоль *Fondamenta*, название которой выдает твой диагноз, независимо от того, чем ты болен [Ibid.: 77—78].

Два вируса Бродского — это два его языка, английский и русский. На русском он писал стихи, на английском прозу. А третий язык — итальянский, на котором он так и не заговорил. Мы догадываемся, откуда взялся вирус. Некогда на всей земле был один язык. Двинувшись с Востока, люди нашли равнину в земле Шинар, поселились там и начали строить город и башню высотой до неба, чтобы создать себе имя. Но Бог смешал языки, так что одни перестали

понимать речи других. «Посему дано имя городу: Вавилон (*Бавел*), ибо там смешал (*бавал*) Господь язык всей земли» (Быт. 11: 9). С точки зрения Жака Деррида, это «миф об истоке мифа, метафора метафоры, рассказ рассказа, перевод перевода» [Деррида 2012: 9]. Смещение языков — возмездие за попытку основать сразу и универсальный язык, и уникальную генеалогию, сделав свой язык всеобщим и прозрачным. Бог, смешав языки, «порывает с рациональной прозрачностью, но прерывает также и колониальное насилие или лингвистический империализм» [Там же: 26]. В результате каждый язык «как бы атрофируется в своем одиночестве». На помощь приходит перевод, который обеспечивает вечное пробуждение языков к жизни, их возрастание вплоть до мессианского завершения истории [Там же: 79].

«Миф об истоке мифа, метафора метафоры, рассказ рассказа, перевод перевода». Это можно сказать о любом мифе, любой метафоре. Означая некий предмет, слово означает также себя. Оно гипостазируется, становится плотью. Называя болезнь, язык сам является болезнью, поэт сам болен, его трясет лихорадка. Об этом Бродский пишет в эссе «Побег из Византии» («*Flight from Byzantium*»), или (в русском варианте) «Путешествие в Стамбул»: «Я прибыл в этот город и покинул его по воздуху, изолировав его, таким образом, в своем сознании, как некий вирус под микроскопом. Учитывая эпидемический характер, присущий всякой культуре, сравнение это не кажется мне безответственным» [Бродский 1990а: 11]. Очевидно, поэт заразился:

...я ощущаю себя разносчиком определенной заразы, несмотря на прививку «классической розы», которой я себя сознательно подвергал на протяжении большей части моей жизни. Меня действительно немного лихорадит от увиденного; отсюда некоторая сбивчивость всего нижеследующего. Думаю, впрочем, что и мой знаменитый тезка ощущал нечто похожее, пытаясь истолковать сны фараона. И одно дело заниматься интерпретацией сакральных знаков по горячим — точней, теплым — следам; другое — полторы тысячи лет спустя [Там же: 12].

Город — метафора вируса (или вирус — метафора города). Поэт заражается им, несмотря на прививку классической греческой культурой, которая есть верх красоты. С точки зрения Бродского, Стамбул, «помесь Астрахани и Сталинабада», уродлив. Но не возбуждает ли этот вирус в организме поэта творческую лихорадку? Что-то вроде действия спирохеты, проникшей в мозг композитора Адриана Леверкюна в романе «Доктор Фаустус»? У Бродского с Томасом Манном были «довольно скверные отношения». Прочтя «Доктора Фаустуса», он «более или менее понял, что это за господин. Ужасно интересный и сутубо немецкий феномен. Отсутствие души, если угодно, подмененное избытком интеллекта...» [Бродский 2008: 685]. Еще в Ленинграде Иосиф посмотрел фильм Висконти «Смерть в Венеции» по одноименной новелле Манна и не испытал восторга [Brodsky 2013: 39—40]. В новелле мы находим беседу уroda с красавцем (Сократа с Федром), платоновский диалог, дополненный ницшеанским мифом о Дионисе и Аполлоне. Когда-то Платона не смущало поэтическое иступление. Но, состарившись, он выгнал поэтов из идеального государства. Не удивительно, что спустя две с половиной тысячи лет из идеального государства изгнали Бродского, в результате чего тот написал «Развивая Платона» (1976).

Среди причин, подвигнувших Бродского к поездке в Стамбул, была такая: «Я надеялся услышать “скрип турецкого матраса”, который, как мне казалось, я слышал однажды ночью в Крыму» [Бродский 1990а: 11]. Тогда

(в 1970 году) он написал: «Порой так тихо, говоря короче, / что слышишь вздохи камбалы на дне, / что достигает пионерской дачи / заморский скрип турецкого матраса». Потом «скрип турецкого матраса» отозвался в стихах, посвященных Кушнеру: «Не надо обо мне. Не надо ни о ком. / Заботься о себе, о всаднице матраса» («Письмо в оазис», 1991). Кушнер обиделся и потребовал объяснения: «Я опешил: что за всадница матраса? Как не стыдно? — “Это из Пастернака! — сказал он, — поверь, я не хотел никого обидеть”» [Кушнер 1998: 192]. У Пастернака в ранней редакции «Спекторского» действительно есть «измученная всадница матраса» [Бродский 2018: 2, 542]. Но при чем здесь Кушнер? А при том, что лучше совершить Исход из Египта, «чем губы от жары / облизовать в тени осевшей пирамиды». Особенно обидело Кушнера сравнение с амбарным котом, в глазах которого «читается печаль, дремавшая тогда, / когда за мной гналась секира фараона». Он возмутился: «Я что же, не подписал письмо в его защиту в 63-м году? Избегал его? Мы не встречались, не читали друг другу стихи? Я не писал к нему обращенные стихи, не послал их в Норинское? Забыл его после отъезда? Не навещал его родителей? Не посылал своих книг? Не хоронил его отца?» В 1963 году и позже, в 1971-м, секира грозила поэту кастрацией: «Дуя в полу трубку, что твой факир, / я прошел через строй янычар в зеленом, / чуя яйцами холод их злых секир, / как при входе в воду» («Колыбельная Трескового мыса»).

Дурные отношения с Египтом сложились у Бродского еще тогда, когда его тетка разгадывал сны фараона. Однажды в сумерки у *Fondamenta dell’Arsenale* поэт увидел египетский крейсер. Эта военная машина выглядела вполне современно, но вдруг ожили громкоговорители и раздался призыв к молитве, всколыхнувший в Иосифе неприязнь к Востоку: «Босфор совпал с Адриатикой и нельзя было сказать, где чья волна» [Brodsky 2013: 92]. В квартире, которую снимал Иосиф в Венеции, вышло из строя отопление. Он заболел, подруга еле успела посадить его на поезд, следующий в Париж. «Все это напоминало Бегство в Египет, где я играл роль моего тезки и осла, а она — ребенка и женщины». «Между Иродом и фараоном — вот где мы находимся» [Ibid.: 119]. И это, конечно, сказано не только о побеге из Венеции, но и о ситуации человека в современном мире.

* * *

Венецианское эссе кончается слезами Псалмопевца и грустью Экклесиаста. И так же кончается фильм Соррентино «Великая красота» («La grande bellezza») (2013). В заключительных кадрах Джек Гамбарделла, автор единственного романа, идет по набережной Тибра, произнося внутренний монолог: «Когда я приехал в Рим в возрасте 26 лет, я очень быстро преуспел. Даже не прилагая усилий, я оказался среди тех, кого именуют богемой. Но я не хотел быть просто представителем высшего света. Я хотел быть королем, и я им стал. И я не просто хотел ходить по вечеринкам. Я хотел иметь власть испортить любой праздник». Он мог бы сказать: «Я, Экклесиаст, был царем над Израилем в Иерусалиме... Говорил я с сердцем моим так: вот, я возвеличился и приобрел мудрости больше всех, которые были прежде меня над Иерусалимом, и сердце мое видело много мудрости и знания» (Еккл. 1: 12, 16). Сестра Мария, святая уродливая старушка, воплощение возвышенного, спрашивает Джепа: «Почему

ты не написал больше ни одной книги? — Я искал великую красоту. Но так и не нашел». Удивительно! Он не нашел красоту в Риме, где та лежит на поверхности, готовая к потреблению. Потребление облегчают рестораторы и отельеры, дизайнеры и модельеры, экскурсоводы и искусствоведы. Джепу следовало прочесть слова Бродского: «Странно, что, прожив так долго в Италии, он так и не понял, что красота не может быть целью, что она всегда — побочный продукт каких-то, часто вполне обыденных, устремлений». Сейчас трудно не увидеть в концовке фильма нечто провидческое. Но это против правил, прибавление смысла к чужим фразам — неисцелимая болезнь экзегезы.

Известно пристрастие Бродского к бинарным оппозициям: пространство — время, суша — вода, Восток — Запад, Урания — Клио. За явными оппозициями кроются оппозиции скрытые, восходящие к философским мифам. Восток предстает Дионисом или возвышенным, Запад — Аполлоном или прекрасным. Вопреки логике, оппозиции смешиваются: время принадлежит возвышенному (хотя оно свойство Запада), а прекрасное — пространству (хотя оно свойство Востока). Сам Бродский оборачивается Платоном, Гегелем и Томасом Манном, в нелюбви к которым признается. По Гегелю, противоположность возвышенного и прекрасного снимается в романтическом искусстве, в любви. У Бродского любовь изобилует, но снять оппозиции она бессильна. Вместо снятия свирепствует *дифференс*, не названный по имени. На мессианское завершение истории поэт не надеется, наученный «катастрофами в воздухе» [Brodsky 1987: 268—303]. И отсюда стихи: «Воздух, в сущности, есть плато, / пат, вечный шах, тщета, / ничья, классическое ничто, / гегелевская мечта» («Полдень в комнате», 1975).

* * *

Я смотрю на венецианское эссе из поздней Античности — такова область моей компетенции. Глядя оттуда, видишь прежде всего миф. Не удивительно, что именно миф усмотрел в поэзии Бродского А.Л. Расторгуев, специалист по искусству поздней Античности и Средних веков. Собственно, даже и не миф, а смерть мифа. Признак смерти — склонность позднего Бродского к тавтологии, к повторам собственных метафор и поэтических приемов. Правда,

в настоящем, глубоком мифе степень повторяемости очень велика... Так и должно быть, чтобы мифология приобрела связность, даже навязчивость, чтобы миф шел к медленному сращению, где не остается пустых мест, и целое будет напоминать карту или, скорее, ткань, образованную много раз пересекающимися, бегущими по тем же местам нитями [Расторгуев 1990: 204].

Но настоящий миф,

повторяясь в неповторных подобиюх, расширяется; увеличивается его круг, его освещенное поле, где побеждают его правила на цветущем лугу событий. Совпадение с собой, напротив, сужает круг бытия, возвращая любое образное впечатление обратно, к тебе самому; этот род автономности не назовешь торжествующим [Там же: 207].

Как бы в ответ на упрек в тавтологии Бродский пишет «Письмо Горацию», где речь идет о повторениях. Для Овидия «одна вещь есть другая». Девушка может стать деревом, камнем, рекой, звуком, поскольку она на самом деле — де-

рево, камень, река, звук. Так она выглядит! Любой предмет может претерпеть метаморфозу, любое понятие можно расширить или вывернуть наизнанку, что, по сути, также есть расширение. Не удивительно, что в изгнании Овидий стал писать на местном диалекте. Правда, у варваров нет письменности, «но если бы таковая существовала, то для гения метаморфозы было бы только естественно обернуться чужим алфавитом» [Brodsky 1997: 453].

В центре «Письма» — интерпретации сна. Бродскому снится комната в Риме, где когда-то он и его возлюбленная пытались разглядеть себя в зеркале в момент соития, подражая Горацию, увесившего свою спальню зеркалами. Во сне зеркало отсутствовало (как и возлюбленная Бродского), но была какая-то женщина цвета терракоты (как и все в комнате), зажатая в щель между радиатором батареи и кроватью. Бродский так толкует сон: блеск терракоты означает блеск золотого века римской поэзии, отсутствие зеркала — отсутствие рифмы. «А рифма, мой дорогой Флакк, — сама по себе метаморфоза, метаморфоза же — не зеркало. Рифма — это когда одна вещь превращается в другую без перемены субстанции, каковой является звук» [Ibid.: 455]. В эпизоде с Нарциссом и Эхо Овидий подошел «пугающе близко» к этому открытию. Пугающе — поскольку, если бы он изобрел рифму, два последующих тысячелетия поэтам нечего было бы делать. Но ему помешали инерция гекзаметра и «настойчивость, с которой миф развел в разные стороны Нарцисса и Эхо, зрение и слух» [Ibid.: 455—456]. Бродский повторяет здесь то, что уже сказал в стихах «На смерть Элиота» (1965). В этих стихах Ковалева узнала миф о рождении рифмы от Аполлона и Эхо, сочиненный Пушкиным («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня», 1830) [Ковалева 2001].

Мне хотелось бы закончить статью историей о Нарциссе из талмудического трактата «Назир» (4б). *Назир*, или *назорей*, давал обет не пить и не есть ничего виноградного, не прикасаться к мертвым и не стричься, не сбрасывать с головы волосы. Если же он нарушал обет, то должен был принести жертву в Храме. Как-то раз один *назорей* пришел к первосвященнику Шимону Праведному. Глаза его были прекрасны, лицо красиво, и локоны вились. «Сын мой, что ты увидел такого, что принуждает тебя лишиться твоих прекрасных волос?» — спросил первосвященник. — «Я был в моем городе пастухом у отца. Пошел я набрать воду из источника и засмотрелся на свое отражение. Злое побуждение охватило меня и хотело изгнать из мира. Сказал я [себе]: “Пустой человек, что величаешься в мире, который не твой, ты, кому суждено стать пищей червей? Клянусь храмовой службой, что обрею тебя во имя Небес”». Первосвященник поцеловал его в голову и сказал: «Да умножатся такие, как ты, *назорей* в Израиле! О тебе написано: “Кто принесет обет быть *назореем* Господу...” (Числ. 6: 2)».

Библиография / References

[Аверинцев 1977] — Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.
(Averintsev S.S. Poetika rannevizantiyskoy literatury. Moscow, 1997.)

[Барт 1989] — Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384—391.

- (Barthes R. La mort de l'auteur // Barthes R. Izbrannyye raboty: Semiotica. Poetica / Comp., gen. ed. and introd. by G.R. Kosikov. Moscow, 1989. P. 384—391. — In Russ.)
- [Бродский 1990а] — *Бродский И.* Путешествие в Стамбул // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 10—52.
- (Brodsky J. Puteshestvie v Stambul // Iosif Brodskiy razmerom podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 10—52.)
- [Бродский 1990б] — *Бродский И.* Об одном стихотворении // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 65—112.
- (Brodsky J. Ob odnom stikhotvorenii // Iosif Brodskiy razmerov podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 65—112.)
- [Бродский 1990в] — «Никакой мелодрамы...» Беседа с Иосифом Бродским // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 113—126.
- (“Nikakoy melodramy...” Beseda s Iosifom Brodskim // Iosif Brodskiy razmerom podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 113—126.)
- [Бродский 2006] — *Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2006.
- (Brodsky J. Poklonit'sya teni: Esse. Saint Petersburg, 2006.)
- [Бродский 2008] — *Бродский И.* Книга интервью / Сост. В. Полухина. 4-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2008.
- (Brodsky J. Kniga interv'yuu / Comp. by V. Polukhina. Moscow, 2008.)
- [Бродский 2018] — *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л. Лосева. СПб.: Лениздат; Книжная лаборатория, 2018.
- (Brodsky J. Stikhotvoreniya i poemy: In 2 vols. / Introd., comp., prep. of the text and comment. by L. Losev. Saint Petersburg, 2018.)
- [Волков 2000] — *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 2000.
- (Volkov S. Dialogi s Iosifom Brodskim. Moscow, 2000.)
- [Деррида 2012] — *Деррида Ж.* Вокруг Вавилонских башен. 2-е изд., испр. / Пер. с фр. и коммент. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2012.
- (Derrida J. Des tours de Babel. Saint Petersburg, 2012. — In Russ.)
- [Ковалева 2001] — *Ковалева И.И.* Одиссей и Никто. Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2 (<https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/odissey-i-nikto.html> (дата обращения: 12.06.2020)).
- (Kovaleva I. Odissey i Nikto. Ob odnom antichnom motive v poezii I. Brodskogo // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001. № 2 (<https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/odissey-i-nikto.html> (accessed: 12.06.2020)).)
- [Кушнер 1998] — *Кушнер А.* Здесь на земле... // Иосиф Бродский: труды и дни / Ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1998. С. 154—206.
- (Kushner A. Zdes' na zemle... // Iosif Brodsky: trudy i dni / Comp. by P. Vail, L. Losev. Moscow, 1998. P. 154—206.)
- [Лосев 1996] — *Лосев Л.* Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5 (<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/5/realnost-zazerkalya-venecziya-iosifa-brodskogo.html> (дата обращения: 28.03.2020)).
- (Losev L. Real'nost' zazerkal'ya: Venetsiya Iosifa Brodskogo // Inostrannaya literatura. 1996. № 5 (<https://magazines.gorky.media/inostran/1996/5/realnost-zazerkalya-venecziya-iosifa-brodskogo.html> (accessed: 28.03.2020)).)
- [Меднис 2003] — *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: Новосибирский гос. пед. ун-т, 2003 (<http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=11> (дата обращения: 20.03.2020)).
- (Mednis N.E. Sverkh teksty v russkoy literature. Novosibirsk, 2003 (<http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=11> (accessed: 20.03.2020)).)
- [Плеханова 2012] — *Плеханова И.И.* Метафорическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. 2-е изд., перераб. и доп. Томск: ИД СК-С, 2012.
- (Plehanova I.I. Metaforicheskaya misteriya Iosifa Brodskogo. Poet vremeni. Tomsk, 2012.)
- [Рассторгуев 1990] — *Рассторгуев А.Л.* (Тележинский В.) Новая жизнь, или Возвращение к колыбельной // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 193—214.
- (Rastorguev A.L. (Telezhinskij V.) Novaya zhizn', ili Vozvrashchenie k kolybel'noy // Iosif Brodskiy razmerom podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 193—214.)
- [Смирнов 2010] — *Смирнов И.П.* По ту сторону себя: стоицизм в лирике Бродского // Звезда. 2010. № 8 (<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1467> (дата обращения: 03.11.2020)).

- (Smirnov I.P. Po tu storonu sebya: stoitsizm v lirike Brodskogo // *Zvezda*. 2010. № 8 (<https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1467> (accessed: 03.11.2020).))
- [Betha 1994] — *Betha D.M.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- [Brodsky 1987] — *Brodsky J.* Less than One: Selected Essays. New York: Farrar Straus Giroux, 1987.
- [Brodsky 1997] — *Brodsky J.* On Grief and Reason. New York: Farrar Straus Giroux, 1997.
- [Brodsky 2000] — *Brodsky J.* Collected Poems in English, 1972—1999 / Ed. by A. Kjellberg. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.
- [Brodsky 2013] — *Brodsky J.* Watermark: An Essay on Venice. London: Penguin books, 2013.
- [Kenney 1986] — *Kenney E.J.* Introduction // Ovid. Metamorphoses / Transl. by A.D. Melville; introd. and notes by E.J. Kenney. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986. P. XIII—XXIX.
- [MacFadyen 1999] — *MacFadyen D.* Joseph Brodsky and the Baroque. Montreal, Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 1999.
- [Mallozzi 2008] — *Mallozzi I.* Reflections on Water and Time: Hardy and Brodsky in Venice // The Hardy Review. 2008. Vol. 10, № 2. P. 138—146.
- [Manolescu 2013] — *Manolescu M.* Joseph Brodsky's "Watermark": From Leningrad to Venice Via New York // Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories / Ed. by A. Savin. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013. P. 13—28.
- [Nietzsche 1989] — *Nietzsche F.* On the Genealogy of Morals / Transl. by W. Kaufmann and R.J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1989.
- [Panicieri 2016] — *Panicieri S.* Brodsky's Traveling Exile Pays Homage to Venice // Samizdat. Rivista di culture dei paesi slavi. 2016. Vol. 11. P. 117—128.
- [Polukhina 1997] — *Polukhina V.* The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means // Russian Literature. 1997. Vol. 41, № 2. P. 223—240.
- [Stoppani 2009] — *Stoppani T.* Venetian Dusts. Log. 2009. Vol. 17. P. 109—118.
- [Turoma 2010] — *Turoma S.* Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.