

## Опыт письма и «сублимация» времени в эссеистике И. Бродского<sup>1</sup>

А. В. Корчинский

РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ, МОСКВА

В этой статье мы хотели бы предпринять попытку разобраться в том, что представляет собой идея Бродского о «реорганизации» времени в стихе. Анализируя тексты других поэтов, Бродский указывает на то, что взаимодействие с временем посредством поэтического письма носит экзистенциальный характер. Собственно, выстраивается сложная взаимосвязь между работой поэта над текстом, то есть между координатами его написания и временем, с которым поэт вступает в контакт в момент письма. Прочитаем Бродского: «У Колриджа... есть замечательная фраза. Он сказал, что... читая Донна, измеряешь не количество слогов, но время. Этим и занимался Донн в стихе. Это сродни мандельштамовским растягиваемым цезурам: удержать мгновение, когда оно по той или иной причине кажется поэту прекрасным. Или наоборот, как в «Воронежских тетрадах», там тоже шероховатость, прыжки и усечение стоп, размера, горячка – для того, чтобы ускорить или отменить мгновение, которое представляется ужасным»<sup>2</sup>. Здесь, собственно, задействуется традиционный поэтический мотив фаустовского «Остановись, мгновенье!». Но помимо иронии, высказанной поэтом еще в стихотворении 1966 года «Зимним вечером в Ялте» («Остановись, мгновенье, ты не столь // прекрасно, сколько ты неповторимо»), этот мотив подвергается у Бродского известной деконструкции.

Во-первых, речь идет о *количественной* характеристике «мгновения»: его можно «удержать», продлить и, наоборот, «ускорить» или «отменить». То есть, в принципе, речь идет о его неизбежной конечности. Эта мысль полемична по отношению к поэтической идее, которая стоит за фаустианской «ос-

---

<sup>1</sup> Написано при поддержке Министерства образования РФ (грант для поддержки научно-исследовательской работы аспирантов по конкурсу 2003 года).

<sup>2</sup> Бродский И. Большая книга интервью. М.: Изд-во «Захаров», 2000. С. 157.

тановкой мгновения» – идее о том, что метаморфоза, которая происходит в поэтическом тексте со временем, сообщает мгновению какую-то бесконечность, вневременность, вечность. Бродский сам неоднократно акцентировал внимание на том, что искусство не трансформирует временное в вечное и художник не обретает бессмертия посредством приобщения к искусству: «Несмотря на весь наш церебральный прогресс, мы еще склонны впадать в романтическое (а следовательно, равно и «реалистическое») представление о том, что искусство подражает жизни. Если искусство и делает что-нибудь в этом роде, то оно пытается отразить те немногие элементы существования, которые выходят за пределы «жизни», выводят жизнь за ее конечный пункт, – предприятие, часто *ошибочно* (*курсив мой. – А. К.*) принимаемое за нащупывание бессмертия самим искусством или художником. Другими словами, искусство подражает скорее смерти, чем жизни... Сознвая собственную брэнность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариант времени... Отсюда родство поэзии – если не ее собственное изображение – с идеей загробной жизни»<sup>3</sup>. Сама вечность при этом представляется Бродскому тоже в «экстенсивном», «количественном» виде – как бесконечность времени или даже просто – как очень «длинное» время. В этом контексте Бродский оспаривает также идею вечности (бесконечности) как некоторого трансцендентного «места» (например, Рая – ср. ироническое изображение «рая» в «Колыбельной Трескового мыса»), пространства: «Чувство бесконечности у поэта – скорее временное, нежели пространственное, практически по определению»<sup>4</sup>. В свете же рассуждений поэта о взаимодействии времени, мысли и языка можно предположить, что Бродского интересует «длительность» как что-то, что порождено сознанием и что умещается в слове. В этом отношении характерен финальный фрагмент «Колыбельной Трескового мыса»:

Спи. Земля не кругла. Она  
Просто длинна: бугорки, лощины.  
А длинней земли – океан: волна  
набегает порой, как на лоб морщины,  
на песок. А земли и волны длинней  
Лишь вереница дней.  
И ночей. А дальше – туман густой:  
рай, где есть ангелы, ад, где черти.  
Но длинней стократ вереницы той  
мысль о жизни и мысль о смерти.  
Этой последней длинней в сто раз  
мысль о Ничто...<sup>5</sup>

<sup>3</sup> В тени Данте // Бродский И. Письмо Горацию. Эссе о литературе. М., 1997. С. LIII.

<sup>4</sup> Девяносто лет спустя // Бродский И. Письмо Горацию. Эссе о литературе. С. ССLII.

<sup>5</sup> Сочинения Иосифа Бродского: В 3-х тт. СПб., 1992. Т. 2. С. 365. Далее это издание будем именовать СИБ.

Этот отрывок коррелирует с идеей, изложенной в том же стихотворении выше:

Время больше пространства. Пространство – вещь.  
Время же, в сущности, мысль о вещи<sup>6</sup>.

Здесь понятие длины трансформируется из пространственного во временное: «длинные вещи жизни», земля, океан длинны «пространственно». «Вереница дней» вводит в этот контекст «длительность» как качество времени, и «мысли» (о жизни, смерти, о Ничто), как бы соревнующиеся друг с другом в длине, «исчисляются» уже по принципу временной количественности. Причем характерно, что это их «соревнование» не заканчивается, ни одна из них не является окончательно «вечной», предельной. Их бесконечность относительна.

Второе обстоятельство, на которое следует обратить внимание, уже учитывая первое, – акцент, сделанный Бродским на идее темпоральной «количественности», – касается непосредственно того, что происходит со временем, когда оно «реорганизуется» поэтическим текстом. Посмотрим, как этот концепт рассмотрен в эссе о Цветаевой «Поэт и проза». Понятно, что именно от разбора Бродским цветаевских текстов можно ожидать наиболее искренней саморефлексии.

Согласно «лессингианским» представлениям о поэзии, само движение (письма и чтения) текста – линейно. Противопоставление, развиваемое Бродским в эссе, развернуто между двумя текстуальными опытами – прозы и поэзии. Характерно, что поэт понимает эти виды словесного искусства именно как *опыт*, в том числе и целостный опыт отношения автора и текста, так как литература представляет собой «лингвистический эквивалент мышления»<sup>7</sup>. Оппозиция этих двух типов опыта строится на том, что в понимании Бродского поэзия, в отличие от прозы, являет собой опыт наиболее интенсивного взаимодействия человека с языком и, следовательно, со временем. Если для прозы, в общем («без активного опыта поэзии у ее автора»), характерны многословие, связанное с неограниченностью времени и пространства, и велеречивость, то поэзия отличается «сфокусированностью мышления», «зависимостью удельного веса слова от контекста», «опусканием само собой разумеющегося» и т. д.<sup>8</sup>

Характеризуя прозу Цветаевой как основанную на опыте поэзии, Бродский вводит оппозицию, разделяющую прозу (и, по-видимому, вообще непозитический язык, поскольку под прозой он понимает отнюдь не только fiction)

<sup>6</sup> Там же. С. 361.

<sup>7</sup> Поэт и проза // Бродский о Цветаевой. М.: Изд-во Независимая газета, 1997. С. 71.

<sup>8</sup> Некоторые исследователи сводили эту теорию специфики поэтического языка к тыняновским представлениям о «единстве и тесноте стихового ряда» (ср.: Новиков А. Поэтология Иосифа Бродского. М.: Макс-Пресс, 2001. С. 33.), однако, в свете нижеследующего это сопоставление кажется недостаточно полно объясняющим воззрения Бродского на опыт поэзии.

и поэзию на более принципиальном уровне: «Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement etc. То есть читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли»<sup>9</sup>. Введенный поэтом термин – «кристаллообразность» – противопоставляется линейному разворачиванию текста, характеризующемуся *движением к концу*, то есть тексту, вытянутому во времени. Для «складчатого», «кристаллообразного» текста характерна как бы симультанная «многоканальность», что приводит к тому, что текст как бы улавливает время в свой лабиринт. Время задерживается, увязает в нем и произвольно удлиняется, растягивается. Бродский пишет, что поэтический текст накапливает в себе (эмпирическое) читательское время посредством установки на многократному чтению: «В конечном счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настигнуть или удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура, безударные стопы, дактилические окончания; у прозаика ничего такого нет. Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику поэтической речи – в принципе, динамику песни, – которая сама по себе есть форма реорганизации Времени. (Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто – на каждый слог, приходится двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов<sup>10</sup> предполагает соответственное число попыток осмыслить, т. е. множество раз; а что есть [раз] как не единица Времени?)»<sup>11</sup>. Здесь Бродский вновь совершает поворот к опыту человеческого времени: его проживание ин-

<sup>9</sup> Поэт и проза. С. 59.

<sup>10</sup> Идею «кристаллообразности» текста легко противопоставить «линейности» как пространственную – временной. Во-первых, можно вспомнить Р. Барта, который определяет отличие «текста» от «произведения» так: «Множественность Текста вызвана... пространственной многолинейностью означающих» (Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994. С. 417.). Во-вторых, интересно в этом отношении то, как понимает ахронию текста (повествования), «преодоление времени» в нем и его принципиальную «пространственность» Ж. Женетт (См. его статьи «Пруст и "непрямой язык"», «Метонимия у Пруста», «Повествовательный дискурс» в кн. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.). Такая позиция представляется не вполне сопутствующей нашей работе и ее цели по двум причинам. Во-первых, Бродский практически никогда не говорит о *преодолении* времени в письме, его интересует «реорганизация», то есть сам процесс работы времени и языка – со временем. К тому же он сам ассоциирует множественность смыслов не столько с пространственной разверткой означающих текста, сколько с *количеством времени*, необходимого для их схватывания. Во-вторых, и в наши задачи входит интерпретация динамического аспекта становления категорий произведения и реконструкция этого становления в «сцене письма», как ее понимает поэт, а не описание уже готовых моделей специализированной темпоральности.

<sup>11</sup> Поэт и проза. С. 60.

тенсифицируется поэтическим текстом. Обратим внимание на мотив *накопления, количественного увеличения* времени.

Для поэтического письма характерна «густота», «предельная структурная спрессованность», «отбрасывание лишнего», «метод исключения». Все эти свойства поэзии также определяются относительно времени: именно они обеспечивают «скорость», «ускорение» мысли, которые, как мы помним по «Нобелевской лекции», являются для Бродского важнейшим опытом бытия человека в языке. «Скорость» и «ускорение» суть также *динамические и количественные* характеристики темпорального опыта. Именно благодаря им поэзия становится движением<sup>12</sup> – движением мысли, которое перемещает сознание субъекта «туда», «где до него никто не бывал»<sup>13</sup>.

Кроме того, мы помним, что, согласно Бродскому, «ускорение» происходит в тот момент, когда субъект полностью отдается во власть языка, в нем «инструмент» начинает преобладать над «человеком». То есть, опять-таки, «ускорение» и в этом контексте предстает понятием фундаментальным: оно означает утрату самоидентичности субъекта в письме и «порабощение» его языком. Бродский именно в этом месте «освобождает» язык от присутствия «я», язык приобретает собственную интенсивность, «я» как бы растворяется в нем. Далее – движение языка к своим основаниям: «В идеале же – это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это – движение языка в до(над)жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взят. Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи – терцины, секстины, децимы и т. п. – на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями, разработка воследовавшего за начальным Словом эха»<sup>14</sup>.

Субъект, благодаря такому интенсивному опыту существования в языке обретает позицию внеположенности, тождественную, по сути, опыту смерти, ибо поэзия «обеспечивает сознанию такое ускорение, что оно выносит своего обладателя за скобки любого града гораздо раньше и дальше, чем это предлагается тем или иным энергичным Платоном»<sup>15</sup>.

В непосредственной связи с этими семио-темпоральными процессами находится экзистенциальное время пишущего. В эссе «Об одном стихотворении» Бродский говорит: «Парадокс, однако, состоит в том, что поэтическая речь – как и всякая речь вообще – обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение. Но это и есть главный меха-

<sup>12</sup> Ср.: «В духовных одиссеях не бывает Итак, и даже речь – всего лишь средство передвижения» (В тени Данте); «Искусство и вообще всегда возникает в результате действия, направленного вовне, в сторону, на достижение (постижение) объекта, непосредственно отношения к искусству не имеющего. Оно – средство передвижения, ландшафт, мелькающий в окне, а не передвижения этого цель» (Об одном стихотворении).

<sup>13</sup> Нобелевская лекция // СИБ. Т. I. С. 16.

<sup>14</sup> Поэт и проза. С. 67.

<sup>15</sup> Там же. С. 71.

низм (соблазн, если угодно) творчества, однажды соприкоснувшись с которым (или: которому поддавшись), человек раз и навсегда отказывается от всех иных способов мышления, выражения – передвижения. Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он может быть способен вне стихописания. И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука, – высшей, нежели та, что дается воображением или опытом. *Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь (курсив мой. – А. К.).* Предельность цветаевской дикции в "Новогоднем" заводит ее гораздо дальше, чем само переживание утраты; возможно, даже дальше, чем способна оказаться в посмертных своих странствиях душа самого Рильке<sup>16</sup>.

Здесь Бродский говорит еще об одной функции «ускорения», сообщаемого поэту письмом: пишущий субъект становится «значительно старше» за время написания стихотворения. Время письма каким-то образом оказывается «длинней» того реального времени, которое отводится на написание текста. Еще раз подчеркнем здесь значимость для Бродского количественных временных характеристик. Он как бы желает продемонстрировать сам процесс «перекачки», трансформации «жизненного» времени во время семиотическое: увеличение, накопление, наращивание времени текстом ведет к сокращению «массы» и запаса экзистенциального временного ресурса. Собственно, этот процесс эквивалентен процессу «пожирания» вещи (и ее «жизненного» времени) словом (вспомним известный диалог Горбунова и Горчакова в X части поэмы «Разговор на крыльце»<sup>17</sup>). Этот процесс можно назвать «сублимацией» времени в опыте письма. «Сублимацию» при этом можно понимать в расширенном (не только психоаналитическом) контексте, как «возвышающем» (этот смысл, несомненно, содержится в восторженных словах Бродского об «ускорении» и т. п.), так и в смысле перехода «я» из плоскости жизни в плоскость символического, каковой процесс обязательно сопровождается истощением жизни, умиранием, «подражанием» или даже «научением смерти» и т. д.

Как нам кажется, этот опыт едва ли не впервые в мировой литературе – правда в эпосе – запечатлен Эдгаром По в новелле «Овальный портрет» («В смерти – жизнь»), где то «ускорение» и «сублимация», которые у Бродского существуют в форме поэтологической метафоры, реализованы в фантастическом сюжете. Правда, легендарность и, следовательно, «принципиальность» и архетипичность этой идеи подчеркиваются Э. По с помощью дистанцирования как темпорального, так и текстуального: герой читает старинную рукопись, где приводится история о художнике, который создал прекрасный портрет своей жены, в результате чего она погибла. Интересно здесь, разумеется, то, что легенда запечатлевает процессуальность такого «убийства», которое также состоит в ускоренном протекании (спровоцированном искусством) жизни героини-

<sup>16</sup> Об одном стихотворении. С. 86.

<sup>17</sup> Нам уже приходилось об этом писать (см. Корчинский А. Письмо и смерть в поэзии Бродского // Молодая филология 4. Вып. 2. Новосибирск: Изд-во Новосибирского гос. пед. ун-та, 2002. С. 84 – 97.).

ни. Рождение «знака» одновременно (и как бы равносильно) смерти «референта».

Поскольку мы вновь коснулись проблемы трансформации «существования» в «сущность» в языке, а аналогичная функция портрета у Эдгара По напоминает о визуально-рефлексивных практиках отзеркаливания, нам следует остановиться на проблеме взаимосвязи нарциссической зеркальности и темпоральности<sup>18</sup>. Поскольку в случае Бродского речь идет о лирическом сочинительстве, когда и портретированию (отзеркаливанию в собственном тексте), и «сублимации» жизненного времени подвергается сам пишущий субъект, то эта связь проблем возвращает нас к тому, чем мы занимались в первой главе.

Мы говорили о том, что знак (и текст, и (авто)портрет как знак) вбирает в себя время объекта и говорили, что зеркальное отражение может мыслиться именно как такой знак, поскольку оно может у Бродского отделяться от своего референта во времени, сохраняться и передаваться, стираться и замещаться. Именно этот аспект временного сдвига в «нарциссической сцене» исследует А. Жолковский на материале творчества Зоценко и Саши Соколова. Он говорит о зависимости времени, личного времени субъекта от опыта созерцания самого себя в зеркале. В таком опыте и происходит *обнаружение* себя стареющим, меняющимся – происходит *открытие времени*. «Самолюбование Нарцисса, призванное закрепить неизменное тождество его личности, трещит по всем швам – из-за воображаемого облика молодого мужчины проглядывает то старик, то андрогин»<sup>19</sup>.

Жолковский улавливает двойственность зеркального опыта. С одной стороны, зеркало выступает как средство формирования идентичности, в этом смысле самосозерцание вырывает «я» из времени: «Зеркало выступает как средство отменить законы реальности и обратить вспять движение, пространство и время, а главное – самому себя выдумать и вырвать неизменным из потока перемен собственное лицо»<sup>20</sup>. Вспомним соображение Бродского о «привкусе вневременности», характерном для «нарциссической сцены»<sup>21</sup>. Другая сторона зеркальной сцены, согласно Жолковскому, состоит в различающей деятельности времени, которую фиксирует зеркало и разрушает идиллию самотождественности «я»: «Однако тут и подстерегает связь отражения со временем: из зеркала на него глядит его двойник, безнадежно старый... Как все

<sup>18</sup> См. об этом: Корчинский А. В. Поэтология И. Бродского в контексте "позднего модернизма". Автореферат... канд. филол. наук. М., 2004.

<sup>19</sup> Жолковский А. К. Влюблено-бледные нарциссы о времени и о себе // Жолковский А. К. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М.: Сов. писатель, 1994. С. 231.

<sup>20</sup> Там же. С. 232.

<sup>21</sup> В эссе «Посвящается позвоночнику» Бродский пишет: «...Возможно, все объясняется бессознательным нарциссизмом, обретающим посредством распадающейся амальгамы оттенки отстранения, некий вневременной привкус, ибо смысл всякого отражения не столько в интересе к собственной персоне, сколько во взгляде на себя извне» (Бродский И. Посвящается позвоночнику // Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: В 2-х тт. Т. 2. Минск: Эридан, 1992. С. 351-352.).

отражающееся в зеркале, он является из прошлого и знаменует тупиковое будущее героя»<sup>22</sup>. Так в зеркале происходит открытие хода времени как различия внутри тождества. И в этом смысле оно также подобно знаку (тексту) в изложенном выше понимании.

Кроме того, опираясь на теорию нарциссизма Х. Кохута<sup>23</sup>, Жолковский говорит о том, что нарушение в зеркальном самовосприятии (и, собственно, актуализация нарциссической проблематики) характерна для кризисных, переходных этапов, требующих «перестройки личности, изменений», «замены одного устоявшегося представления о себе другим»<sup>24</sup>. При этом каждый такой кризисный момент возвращает субъекта к ситуации возникновения его «я», «вновь воспроизводит эмоциональную ситуацию периода формирования личности»<sup>25</sup>. Эта мысль отвечает идее Бродского о том, что в творческом опыте человек переживает коренное переустройство своего «я».

«Сублимация» же времени, даруемая поэзией, есть своего рода интенсификация этих зеркально-темпоральных отношений с самим собой, о которых пишет Жолковский. У Бродского мы находим эти мотивы в предельной концентрации при осмыслении им опыта поэтического письма. Письмо не останавливает время субъекта, не фиксирует «мгновенье» присутствия, а наоборот, стремится вместить время в себя (количественный аспект!), изменив его траекторию<sup>26</sup>.

Приведем один контекст, где, по нашему мнению, концентрируются представления о «количественном» накоплении времени (в данном случае в памяти) и его трансформации в сфере памяти и забывания – в сфере сознания. Речь идет о стихотворении «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (1989). Бродский пишет:

Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем  
ничего уже больше не связано; никто их не уничтожил,  
но забыть одну жизнь – человеку нужна, как минимум,  
еще одна жизнь. И я эту долю прожил<sup>27</sup>.

<sup>22</sup> Жолковский А. К. Указ. соч. С. 232.

<sup>23</sup> Кохут Х. Восстановление самости. М.: Когито-Центр, 2002. 315 с.; Кохут Х. Анализ самости. М.: Когито-Центр, 2003. 320 с.; Kohut H. The Search for the Self. New York: Intern. univ. press, 1978. 276 p.

<sup>24</sup> Жолковский А. К. Указ. соч. С. 238.

<sup>25</sup> Там же. С. 238-239.

<sup>26</sup> Жолковский говорит, кстати, о зеркальном принципе киномонтажа у Дз. Вертова, когда корова «восстанавливается из мясопродуктов» как о проявлении этой двойной логики зеркала: тенденции к задержке времени и разоблачению этой тенденции. Здесь можно говорить – вслед за В. Рудневым – о анти-энтропийной работе времени текста, когда становится возможным возрождение сигарет из окурков и т. п. То, что мы называем «сублимацией» времени у Бродского, является необходимым условием для того, чтобы у текста была такая возможность. В разработке этой идеи заключается большая оригинальность Бродского.

<sup>27</sup> СИБ. Т. 3. С. 184.

Лирическая ситуация стихотворения расположена в двух планах – в настоящем и прошедшем, о котором вспоминает поэт. Приведенный отрывок показывает, что Бродский не просто воспроизводит ситуацию воспоминания, но прошлое воспринимается им как завершенная, «прошлая жизнь». В наличии у лирического героя, таким образом, прошлая, прожитая жизнь и настоящая, которую он также, как он утверждает, прожил. То есть перед нами количественная метафора времени: забвение не воспринимается Бродским как одноактное забывание, но – как процесс стирания или вытеснения одного времени другим, одной жизни – другой. Можно сказать, оно носит подчеркнуто негативный характер. То есть само проживание времени есть негация, но не просто негация предшествующего, но – постепенная негация «жизни» как таковой. Помимо этого, значимо утверждение пишущего о том, что он уже «эту долю прожил». Это означает, что он прожил уже, как минимум, две жизни. Остается предположить, что такую интенсивность и такую количественную насыщенность временного опыта сообщает субъекту именно «ускорение», обретаемое в письме.

Однако что означает – определять художественный опыт в таких понятиях, как «ускорение» и «перемещение»? Прежде всего, мы не должны забывать, что речь идет об опыте письма как о процессе означивания. «Сцена письма», где задействован субъект и где происходит его испытание опытом лингвистического бытия, бытия-в-письме, его становление-в-языке, эксплицирует общий символический опыт. Не случайно же Бродский говорит, что поэзия просто обнаруживает, наиболее радикально демонстрирует все эти – общесемиотические – процессы. Поэтому-то, кстати, в отличие от формалистов, Бродский не проводит *сущностной* границы между речью вообще (и обыденной в частности) и речью поэтической: поэзия есть «высшая форма существования языка». И в этой максиме оба атрибута языка – «высшая» и «форма» – не являются сущностными. Однако, подобно Кристевой и де Ману, Бродский утверждает способность художественного языка, балансирующего на грани бытия и небытия, к самодеконструкции.

Следовательно, «ускорение», которое происходит с поэтической речью и которое устремляет ее «к тому началу, в котором было Слово», означает, прежде всего, устремленность к опыту семиозиса как такового. И здесь мы должны вспомнить, что означает семиозис по отношению к проблеме времени: сотворение знака, замещающего вещь поверх всех моментов ее становления, даже в ее отсутствии, вбирающего в себя ее временную идентичность, ее время. Некоторый сценарий «трансцендентального синтеза». Но здесь еще нет никаких указаний или вех для понимания феномена «ускорения» и «перемещения», то есть какого-то движения знака (текста) или, вернее, – внутри знака (которое и есть его становление – письмо).

За разъяснением этого момента мы обратимся к философии знака Ж. Деррида. Е. Гурко пишет: «Мир *différance* и есть... трансцендентальный синтез появления и исчезновения, отличающийся от Бытия не пространственно (здесь) и не временно (сейчас), а одновременно двумя этими характеристиками – пространственно-временной отстраненностью / отсроченностью, и небытийственностью как бытованием еще / уже не здесь, или не только здесь и

сейчас. Описание этого исчезающего существования Деррида осуществляет посредством понятия «след» или «знак», который трансцендирует мгновенный акт сознания и *продляет время* (*Курсив мой. – А. К.*) посредством реализации индикативной функции, в которой он выходит за свои собственные пределы»<sup>28</sup>.

Движение означивания (или даже – гиперозначивания), каковым является «стихо-писание» Бродского, «реорганизуемое» время, отбрасывает субъекта, бытие которого уже разделено посредством столкновения с языком, уже выведено из равновесия присутствия, – такое движение «пере-мещает» его во времени и пространстве<sup>29</sup>. «Куда» же перемещается субъект? Во-первых, Бродский – опять-таки следуя своей стратегии динамических и «количественных» дефиниций – предпочитает релятивные определения: «гораздо дальше», «значительно старше» и т. п. Значит, его интересует в большей степени сама *различающая* деятельность письма, нежели сколько-нибудь позитивный результат его движения.

«Сублимация» времени, его сжатие, «густота» и т. д. в символическом есть своего рода «игра на опережение», в которой язык (знак, символ, слово) «обгоняет» вещь (и «я» как «вещь») и их присутствие; их присутствие оказывается задержано, отложено, отсрочено во времени и отстранено в пространстве<sup>30</sup>.

По Деррида, «время есть имя, которое присваивается повторению / замещению моментов «сейчас», как откладывающе-смещающей игре *différance*; движение времени ощущается в игре означающих (или выражается в них, или зависит от них)»<sup>31</sup>. Здесь речь идет едва ли не о той же «игре», «в которую, –

---

<sup>28</sup> Гурко Е. Презентация времени (*Donner le temps*) // Гурко Е. Тексты деконструкции. Томск: Водолей, 1999. С. 72.

<sup>29</sup> Здесь уместно вспомнить о такой метафорической категории поэтологии Бродского, как «центробежность»: как мы помним из «Нобелевской лекции», движение, в которое приходит язык в акте письма, «обладает колоссальной центробежной энергией», сообщаемой ему «его (языка – А.К.) временным потенциалом – то есть всем лежащим впереди временем». «Центробежность» в нашем контексте можно рассмотреть как раз как утрату полноты и бытийной обеспеченности присутствия, самождественности и т.п. Кроме того, здесь налицо и сопоставление с таким лакановским понятием, как «децентрация» субъекта. «Центробежность» связана у Бродского с рассеивающим, перемещающим и ускоряющим действием языка и распространяется на «я», которое вовлекается в это движение, отстраняясь от самого себя, переставая быть себе тождественным.

<sup>30</sup> Вспомним лакановское объяснение тезиса «понятие есть время вещи»: вещь *уже* должна существовать в понятии как нечто самождественное, чтобы мы могли помыслить ее в гераклитовом «абсолютном движении»; а также она может быть замещена «именем» в случае ее «пространственного» отсутствия «здесь» и «сейчас» (Лакан Ж. Семинары. Т. 1. С. 316-317).

<sup>31</sup> Гурко Е. Презентация времени (*Donner le temps*). С. 74.

как говорит Бродский, – язык играет, чтобы реорганизовать время»<sup>32</sup>. Так тексты Бродского иногда позволяют подступиться к своей логике лишь весьма окольными путями<sup>33</sup>.

Частотность обращения Бродского к категориям пространства и времени в разных контекстах чрезвычайно запутывает вопрос о «первичности» каждой из них в плане оснований семиозиса. Сам Бродский часто обращался к эмблематическим заместителям этих категорий – к фигурам муз Клио и Урании. Поэтому попытка рассмотреть этот вопрос, интерпретируя значение этих фигур, представляется продуктивной.

О преобладании у Бродского пространственной проблематики (по крайней мере, в сборнике «Урания») в классической работе писали Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман<sup>34</sup>. Исследователи утверждали, что «исходной точкой развития» акмеизма был тезис о «приоритете пространства над временем». Поэзия же Бродского, по их мнению, «антиакмеистична: она есть отрицание акмеизма... на языке акмеизма»<sup>35</sup>. Так или иначе, Урания ассоциирована у Бродского, по мнению исследователей с пространством. А поскольку «Урания», как известно, «старше Клио», то, значит, Урания и Клио противостоят также, как пространство и время<sup>36</sup>. Однако Клио, как музе Истории, то есть, в какой-то степени, и времени, Бродский приписывает все черты, если так можно выразиться, самосознающего времени – времени, понятого как двойственный феномен: как сама временность временного и как вневременное «сознание» временной длительности (эти качества, как мы помним, связаны с укорененностью времени в символическом). Вот что он пишет: «Музу времени нельзя держать в заложницах нашей доморощенной хронологии. Вполне возможно, что с точки зрения времени убийство Цезаря и вторая мировая война произошли одновременно, или в обратном порядке, или не произошли вовсе»<sup>37</sup>. Этот взгляд – «с

<sup>32</sup> Бродский И. Поклониться тени // Бродский И. Письмо Горацию. Эссе о литературе. С. LXIII.

<sup>33</sup> Возможно, такая попытка «перевода» (по определению некорректная) Бродского на язык, в общем, не близкой ему деконструкции может показаться слишком искусственной. Однако если такой «перевод» позволяет эксплицировать движение мысли Бродского, выходящей за пределы традиционнo-философских (а иногда и просто житейских) представлений о пространстве и времени в художественном произведении, значит он выполняет свою функцию. Однако наша точка зрения такова: по крайней мере в том, что касается пространственно-временной игры означивания, «ускорение» Бродского представляет собой своеобразный эквивалент дерридеанского *différance*.

<sup>34</sup> Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника И. Бродского «Урания») // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб, 1996. С. 731-746.

<sup>35</sup> Там же. С. 731.

<sup>36</sup> См. об этом: Scherr В. Р. “To Urania” // Joseph Brodsky: The Art of Poem. London, 1999. P. 92-106.

<sup>37</sup> Бродский И. Профиль Клио // Звезда. 2000. № 5. С. 13. Ср. это высказывание с «пространственноподобным» представлением о времени в «Келломяках»: «С точки зрения времени нет «тогда» / есть только «там». Здесь видна

точки зрения времени» – возможен как раз как опыт (само)отстранения во времени и пространстве, каковое тесно связано с письмом. Собственно, если следовать логике Ю. М. Лотмана и М. Ю. Лотмана, тот же самый процесс – вытеснения из пространства за предел, за всякую границу – происходит под покровительством Урании. Мало того, Д. Ахапкин пишет: «В контексте сборника, названного «Урания», да и в контексте приведенного отрывка («из своей стратосферы»), ясно, о какой музе идет речь. Понятна и ее локализация – за пределом. В этой локализации она совпадает со временем»<sup>38</sup>. Собственно, основная суть Урании как раз и заключается в перемещении «взгляда» за предел, в «локализации наблюдателя»: «Пожалуй, ни один другой поэт не стремился так часто рассматривать собственные чувства, мир в целом с высоты не просто *птичьего полета*, но, скорее, *стратосферы*, *ионосферы* и пр. не описанных Сведенборгом сфер. *Взгляд звезд* (в относительно ранних текстах и в рождественском цикле – взгляд Бога) постоянно присутствует в текстах Бродского, и этот взгляд... обеспечивает динамику стихотворения...» Здесь исследователь чрезвычайно метко подметил два важнейших момента.

Во-первых, различие дистанцирования и выхода за предел (*птичьего полета* – в отличие от перемещения в *стратосферу*: именно об этом – «Осенний крик ястреба», о перемещении за предел возможного и т.д.<sup>39</sup>). Собственно, дистанцирование позволяет субъекту оставаться в пределах идентичности вещи (мира), выход же за предел (отстранение) подразумевает *различие*, растождествляющее движение, выход за пределы себя и *своего* мира, трансгрессию. Во-вторых, здесь чрезвычайно важен тот факт, что это различающее видение («взгляд») не статично, оно *обеспечивает динамику стихотворения*, то есть, собственно, осуществляет то движение, «ускорение» и «перемещение», о которых мы говорили выше.

В сущности, на уровне совмещения контекстов, музы – Урания и Клио – сливаются в одно: обе они «ведают» не наличными пространством и временем, но – некоторой семиотической работой того и другого. Хотя чаще речь в этих случаях идет скорее о пространственно-временном переходе, перемещении, действительно, если угодно, трансгрессии, в том числе и за предел этой конкурирующей категориальной пары.

---

как раз двууровневость времени: «с точки зрения времени», по видимому, означает «с точки зрения времени, трансцендированного языком (мыслью) в пространство синтеза». Здесь, подобно тому, как в философии времени Джона Данна пространственноподобие времени зависит от внеположности наблюдателя, – времени присваиваются свойства такого наблюдателя (См. книгу Данна: Данн Дж. У. Эксперимент со временем. М., 2000 и предисловие к ней Вадима Руднева).

<sup>38</sup> Ахапкин Д. «Оттого-то Урания старше Клио» (Взгляд на историю в творчестве И. Бродского) // История и филология: проблемы научной и образовательной интеграции на рубеже тысячелетий: Материалы междунар. конф. (2-5 февр. 2000 г.). Петрозаводск, 2000. С. 304.

<sup>39</sup> Собственно, полет ястреба есть в этом контексте конкретизация идеи «птичьего полета, а его гибель, смерть, выход за предел, в «ионосферу» – выход за границу «идентичного» мира, «от-странение», по Бродскому.