

**Ольга Бараш**

Образовательный ресурс [www.language-travel.ru](http://www.language-travel.ru)

Москва

## СМЫСЛООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ИНТЕРТЕКСТА И АВТОРЕФЕРЕНЦИИ В СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «ПОЛОНЕЗ: ВАРИАЦИЯ»

**Key words:** Brodsky, intertext, self-reference, motive structure, Polish poetry

По словам М. Лотмана, «Бродский интересен как раз тем, что, в отличие от обычных представлений о поэзии вообще и лирической поэзии в особенности, он является поэтом повышенной – если так можно выразиться – пропозициональности. Не суггестивность словесных образов, но цепь риторически развитых и логически скрепленных утверждений и составляет, на первый взгляд, семантическую основу его стихов» [Лотман 2002, 73].

Только на первый взгляд – потому что, казалось бы, семантика стихотворений при такой технике должна быть совершенно прозрачной. При этом ряд текстов Бродского остается, пользуясь выражением Е. Погорелой, «загадкой для читателя» [Погорелая 2012, 356]. Эти слова исследовательницы относятся к стихотворению *Полонез: Вариация* (далее – *ПВ*), которому она посвятила пространную статью [Погорелая 2012, 347-369]. – кстати, это единственная работа на данную тему во всей обширной «бродскиане». У других авторов [Николаев 2006, Тарковска 2006] стихотворение если и упоминается, то вскользь и не подвергается сколько-нибудь серьезному анализу. Весьма лаконичный комментарий Л. Лосева к этому стихотворению содержится в двухтомном собрании стихотворений Бродского [Лосев 2011, 367-368]; почти не комментирует его Д. Ахапкин [2009]. Упоминания стихотворения содержатся также в работах И. Грудзиньской-Гросс [2013]. Подробный разбор текста можно найти в книге Е. Петрушанской *Музыкальный мир Иосифа Бродского* [2006]; однако автора, как музыковеда, в первую очередь интересует генезис «музыкального заглавия» стихотворения; эту тему, кстати, продолжает и Е. Погорелая.

Для того чтобы решить «загадку» текста, следует, как представляется, по крайней мере для начала, абстрагироваться от «музыкальных» коннотаций заглавия,

хотя и в самом тексте имеется некая отсылка к связи его с музыкой: это упоминание «в пианино ушедшего Фридерика» (т.е. Шопена). По мнению С. Николаева, таким образом в стихотворении переданы размышления поэта «о Польше как о нации, подкрепленные соответствующими реалиями, которые обозначались именами собственными – «Фредерик» (Шопен), «Коперник», также и заглавием стихотворения («полонез» – от франц. *danse polonaise* – польский танец) и т.д. [Николаев 2006].

С тем, что заглавие задает польскую тему, согласна и И. Грудзинская-Гросс, которая, впрочем, разъясняет: «В...стихотворении «Полонез: Вариация» (1981) тоже присутствуют польские мотивы, но их немного. Полонез как музыкальная форма был очень популярен в России и даже лег в основу ее первого гимна. Поэтому выбор названия и его аллюзии все же не могут быть единственной возможностью отыскать следы культурных влияний» [Грудзинская-Гросс 2013, 107].

Действительно, «на первый взгляд», то есть на пропозициональном уровне, польских мотивов в длинном стихотворении очень мало: упоминание Шопена, Коперника, реки Буг, полонизм «фольварк» и идишизм «балагола», который с натяжкой тоже можно принять как обозначение польско-еврейской реалии. Однако «балагола» упоминается также в *Литовском ноктюрне*, «фольварк» – в стихотворении *Einem alten Architekten in Rom*, Шопен – в *Развивая Платона*, а «полонез» – в раннем стихотворении *Земля*; ни одно из них никак не связано с польской темой. К тому же присутствие в стихотворении «Шопена» и «фольварка» вызывает у русского (и сведущего в русской поэзии польского) читателя неизбежную пастернаковскую ассоциацию: «Так некогда Шопен вложил/ живое чудо/ фольварков, парков, рощ, могил/ в свои этюды» (*Во всем мне хочется дойти до самой сути...*).

На «польский след» наводит скорее посвящение Z.K. – Зофье Капуциньской (Ратайчак), польской подруге Бродского, с которой он познакомился в Ленинграде летом 1961 года. Однако ни в первой публикации в альманахе *Russica-81*, ни в первых изданиях книги *Урания* (1987), ни в первой публикации стихотворения на английском (в переводе автора) в журнале «New Yorker» в 1987 г. посвящения не было – оно появилось лишь в последующих изданиях. В 1989 г. Бродский его вписал в экземпляр книги, подаренной Е. Рейну [Рейн]. По мнению Л. Лосева, первоначальное отсутствие посвящения было продиктовано нежеланием «компрометировать старого друга в коммунистической Польше в период тоталитарных репрессий» [Лосев 2011, 367] – ведь стихотворение написано в 1981 (по некоторым источникам – в 1982) году, вскоре после введения в Польше военного положения. Напрашивается, правда, и другой вопрос: не было ли вписывание посвящения экспромтом, ведь известно, что Бродский нередко «перепосвящал» тексты. Тем более что доминирующая в *ПВ* тема далекой возлюбленной и невозможности встречи звучала в текстах, посвященных другим лицам, – М.Б. и F.W.

В пользу того, что стихотворение было изначально обращено именно к Z.K., говорит насыщенность его не столько польскими реалиями, сколько аллюзиями к произведениям ряда польских поэтов, а также автореференциями, которые, как представляется, существенно расширяют (и проясняют) семантику этого произве-

дения, написанного, опять же на первый взгляд, о любви – «niegdysiejszej, na połę zapomnianej miłości» [Tarkowska 2006, 238].

Уже первые строки напоминают о раннем стихотворении Бродского, что отмечено, в частности Л. Лосевым: «Осенний журавлиный крик в начале стихотворения связывает ПВ с посвященным тому же адресату и датированным 10 октября 1962 года стихотворением *Пограничной водой наливается куст...*, которое кончается строками: «И с полей мазовецких журавли темноты/ непрерывно летят на Варшаву» [Лосев 2011, 368]. О том, что эта связь не случайна, говорят и другие параллели между двумя текстами. Например, наличие в них нечастого у Бродского слова «держава»: следует отметить, что в применении к конкретным странам поэт употреблял его лишь по отношению к СССР, США и Польше (см., кроме двух анализируемых, стихотворения *Прощайте, мадмуазель Вероника, Литовский ноктюрн, Помнишь свалку вещей на железном стуле...*, *Пьяцца Маттеи*).

Еще одна автореференция: «Пограничной водой наливается куст» – «Вспять плетется ольшаник с водой в корзинах» (*ПВ*). То, что ольшаник тоже «пограничный», ясно из предыдущей строки – «и мелькают стога, завалившись в Буг...» – т.е. в реку, по которой тогда проходила граница между Польшей и СССР.

Одновременно «ольшаник с водой в корзинах» – почти дословная цитата из текста *В стропилах воздух ухаёт как сыч...* (1965): «В ответ – рванье сырой галиматый/ ольшаника с водою в голенищах...», и, возможно, возник под влиянием стихотворения К.И. Галчинского *Spotkanie z matką*, отсылка к которому имеется и более в раннем стихотворении, посвященном З.К. – *Лети отсюда, белый мотылек*. Ср. «Скрипит ольха у дальнего колодца...» (Бродский); «Сiemne olchy stoją na moczarze...» (Галчинский). Возможно, именно *Spotkanie z matką* стало источником «странного» слова в *ПВ* – «мочежина» (правильно – «мочажина»): «В полнолуние жнивье из чужой казны/ серебром одаривает мочежина...» – от польского moczaz с тем же значением – сырое, заболоченное место; у Галчинского далее в том же тексте: «z fajką srebrną w zębach wyszedł księżyc» Луна «серебрит» мир: «... jakby cały świat był srebrnym świerkiem...». Следует отметить, что Галчинский был для Бродского биографически связан с Зофьей Капуциньской, которая при первой встрече дала ему послушать пластинку с записью авторского чтения польского поэта.

Стихотворение *В стропилах ветер ухаёт как сыч...* (не имеющее посвящения) было написано Бродским в ссылке, в деревне Норенской. Аллюзия на стихи, написанные ссылкой, подчеркивает на интертекстуальном уровне мотив несвободы, который на уровне лексическом вводится в первой части *ПВ*: «донос», «улика», описание клаустрофобического, замкнутого пространства: «И хотя окно не закрыто, уже углы/ привыкают к сорочке как к центру круга», – описание, которое, кстати, заставляет вспомнить о некоторых образах из «тюремного» цикла стихотворений Бродского *Камерная музыка*. Благодаря этому в *ПВ* актуализируются однозначные ассоциации, связанные у советского человека с аббревиатурой З.К. (зэка – заключенный, ссылкой) и присутствующие, кстати, во всех посвященных этому адресату стихотворениях, равно как и тема «души и непроходимой границы»

[Шимаков-Рейфер 2002, 27]. Однако в *ПВ* адресат и адресант меняются местами: если в ранних стихотворениях в изоляции находился лирический субъект, то в более позднем – героиня, которую к тому же окружает «кольцо конопли» – образ, ассоциирующийся и с петлей веревки повешенного, и с наркотическим опьянением, и с «холщевым подолом» героини, упомянутым во второй части *ПВ* (холст, как известно, изготавливается из конопли). Но кроме того, конопля (konopie) пространно описывается в поэме А. Мицкевича *Pan Tadeusz* как растение-защитник, живое ограждение: «W tej zielonej, pachnącej i gęstej krzewinie, / Koło domu, jest pewny przytułek zwierzynie / I ludziom <...>». «I stąd w czasie bitew, zajazdów, tradowań / Obie strony nie szczędzą wielkich usiłowań, / Ażeby stanowisko zająć konopiane, / Które z przodu ciągnie się aż pod dworską ścianę, / A z tyłu, pospolicie stykając się z chmielem, / Kryje atak i odwrót przed nieprzyjacielem». Ср.: «Повернешься на бок к стене – и сны / двинут оттуда, как та дружина, через двор, на зады, прорывать кольцо / конопли...» (*ПВ*).

Добавим, что глава из *Пана Тадеуша*, содержащая этот пассаж, называется «Zaścianek» («Усадьба»), что созвучно русскому «застенок» (С. Мар перевела название несуществующим русским словом «Застянок»). Бродский был чувствителен к таким созвучиям.

Соблазнительно было бы и заглавие стихотворения Бродского возвести к *Пану Тадеушу* – к последней главе поэмы, содержащей описание полонеза, который танцует героиня, тезка З.К. – Зося. Но для этого нет достаточных оснований; в конце концов, в польской поэзии национальный танец упоминается достаточно часто, в том числе в заглавиях (например сатирический *Czarny polonez* К. Вержиньского или содержащее игру слов заглавие стихотворение К.И. Галчинского *Le danse de polonais*). У исследователей (Е. Петрушанская, Е. Погорелая) принято соотносить заглавие «Полонез: Вариация» с полонезами Шопена [Петрушанская 2006, 204-205; Погорелая 2012]. Однако упоминание Шопена («Фридерика», см. выше), как представляется, имеет под собой не столько музыкальный, сколько поэтический подтекст, заставляя вспомнить любимого Бродским Ц.К. Норвида – а именно стихотворение *Fortepian Szopena*, где рояль сравнивается с гробом: «Sprzęt, podobny do trumny» и где поэт видит музыканта как бы «уходящим» в фортепиано: «Którego ręka, dla swojej białości... / Mieszała mi się w oczach z klawiaturą / Z słoniowej kości...»

Норвидовский подтекст мы найдем и во второй части стихотворения, где, по словам И. Тарковской, «шаг за шагом отображается польский пейзаж, как бы увиденный глазами Шопена» [Tarkowska 2006, 237] – можно добавить: и Мицкевича, мастера описания польского пейзажа. Следует обратить внимание на антропоморфность этого пейзажа, благодаря которой адресация стихотворения становится двойственной: стране придаются женские черты и наоборот: «Черепица фольварков да желтый цвет / штукатурки подворья, карнизы – бровью...» То же самое происходит в стихотворении *Rozebrana* Ц.К. Норвида, где «всегда раздетая» женщина является символом Польши. К этому тексту отсылает также стремление

«одеть» героиню, причем в крестьянский, «народный» костюм – «твой холщовый подол, шерстяной чулок» едва ли может относиться к адресату стихотворения – горюжанке, университетскому профессору, и сожаление о том, что она одета («тело с россыпью родинок застит платье» – «Wszakże nieskryte jest, a tak promienne/ Łono Dyjany!» – Норвид), мотив зашивания («Гумczasem szwaczek trzy stoi z pudłami/ I szewców spogo... (Норвид) – «на суровую нитку пространство впрок/ зашивает дождем...» (Бродский).

В скобках отметим, что, как сообщила автору данной статьи Зофья Ратайчак, Норвид, один из любимых поэтов Бродского, также для них общей темой. Томика Норвида она купила в Ленинграде, и была удивлена, что Бродский хорошо знает этого поэта уже в 1961 году.

В цикле *Литовский дивертисмент* Бродский выказывает ироническое отношение к «певцу,/ отечество сравнившему с подругой» – литовскому поэту Майронису, при этом в *ПВ* делает практически то же самое. Однако подобное сопоставление можно найти и в польской поэзии – это стихотворение *Dwie miłości* К. Бачиньского: «Więc pokochałeś kruche, ciepłe ciało,/ które się w formach słowicznych ustało,/ jak mleko płynie w szklanym smukłym dzbanie <...> I pokochałeś jeszcze ziemię grozy/ z ognistym śladem wielkich kroków bożych...» в последнем бою обе любви сливаются в одну. Бачиньский сравнивает тело любимой с «молоком в стеклянном кувшине» («jak mleko płynie w szklanym smukłym dzbanie»); ср. у Бродского: «Лишь хрусталик тускнеет да млечный цвет/ тела в россыпи родинок прячет платье...» Интересным образом хрусталик (глаза) с учетом данного подтекста обнаруживает свое неметафорическое значение (хрусталь как род стекла). Герой Бачиньского, полюбив женщину, смотрит в нее как в зеркало: «Jak ruczaj sobie/ przed oczy stawiasz, aby twarze obie/ i ta odbita, i twoja prawdziwa/ były jak jeden ruch...» Ср. у Бродского в третьей части *ПВ*: «Либо, в зеркало вперяясь, сказать что ты/ – это я»? Текстовые совпадения со стихотворением Бачиньского подчеркивают двойную адресацию стихотворения, к героине и к стране, кроме того за счет семантического расширения вводят мотив героической борьбы как за любимую, так и за отчизну.

Третья часть *ПВ* повествует о разлуке и невозможности встречи. И здесь бросается в глаза автореференция – к стихотворению *Пенья без музыки* написанному в 1969 году на ту же тему, но посвященному другому адресату – F.W. (Фейт Вигзел), англичанке, навсегда покинувшей СССР: «Грядущее есть форма тьмы,/ сравнимая с ночным покоем./ В том будущем, о коем мы/ не знаем ничего, о коем,/ по крайности, сказать одно/ сейчас я в состоянии точно:/ что порознь нам суждено/ с тобой в нем пребывать, и то, что/ оно уже настало...»

Ср. в *ПВ*: «в нашем будущем, как бы брегет не медлил,/ уже взорвалась та бомба, что/ оставляет нетронутой только мебель./ Безразлично, кто от кого в бегах:/ ни пространство, ни время для нас не сводня,/ и к тому, как мы будем всегда, в веках,/ лучше привыкнуть уже сегодня».

Но строка «Ни пространство, ни время для нас не сводня» не восходит к *Пенью без музыки*. Здесь, как думается, отражен факт из биографии Бродского, связанный

также с польским эпизодом его жизни – встречей, точнее, прощанием с Виктором Ворошильским в Вильнюсе в 1971 году. «Ворошильский сказал: „что ж Иосиф, мы все же встретились, хоть история пыталась этому помешать” – «География помогла» – ответил Бродский [Ворошильский 2010, 57].

К такой же кружковой семантике польско-литовского окружения Бродского можно отнести строки: «...можно, как сын Кибелы/, оценив темноту и смешавшись с ней/ выпасть незримо в твои пределы». «Сын Кибелы» толкуется Л. Лосевым следующим образом: «богиня Кибела (культ ее фригийского происхождения, распространившийся в Греции и Риме), Великая Мать, иногда отождествлявшаяся с природой вообще. Отсюда – «сын Кибелы», просто человек» [Лосев 2011, 368].

Это толкование неверно, что показывает хотя бы английский автоперевод Бродского, где это выражение переведено «the son of Cronus», из чего явствует, что речь идет о Зевсе, который нередко, согласно мифам, в разных образах «выпадал в пределы» женщин. Русский же вариант восходит к «Энеиде» Вергилия, где именно Кибела, пожертвовавшая деревья своей рощи на корабли Энея, просит сына – Юпитера (он же Зевс) – спасти эти корабли, что он и делает в IX песни поэмы. Следовательно, речь идет о «выпадении в пределы» именно страны, не о любовном, а о спасательном акте. Что заставляет вспомнить разговор, пересказанный Н. Горбаневской: «В декабре 80-го, когда угроза советской интервенции в Польше казалась неизбежной, мы сидели с Иосифом, Томасом Венцловой и еще одним литовцем и совершенно серьезно обсуждали план организации интербригад для защиты Польши. И, конечно, все четверо собирались высадиться, по возможности, с первым десантом» (Горбаневская) [Цит. по: Лосев 2008, 43].

Бродский любил Польшу, о чем неоднократно говорил в своих интервью и письмах, но побывал там только в 90-е годы, после падения тоталитарных режимов. В год написания стихотворения из-за военного положения посещение страны и встреча с Зофьей казались особенно утопичной. Знаменательно, что в своей речи на церемонии присвоения ему степени почетного доктора в 1993 году в Катовицком университете (где, кстати, работала и работает Зофья Ратайчак) он подчеркнул, что его Польша – «родом из книг». Именно цитатами из польских книг – Норвида, Мицкевича, Бачиньского, Галчинского – подкреплено заглавие. И безошибочно угадывается адресат – именно круг тем и мотивов, характерный для общения – личного и поэтического – поэта с Зофьей Капуцинской, – на него указывает.

А интертексты и автореференции, присутствующие в *ПВ*, позволяют вычленивать в стихотворении на важную для Бродского тему разлуки, отдаленности любимой и невозможности встречи еще и гражданские мотивы, складывающиеся в «вариацию» этой темы – о любви русского поэта к стране, о желании (в отличие от Пушкина, дружившего одно время с Мицкевичем) и невозможности помочь ей в трудную минуту. Эта страна – Польша, и вариация эта польская – «полонез».

Что возвращает нас к музыкальной семантике и заставляет вспомнить самый, наверное, известный полонез – Огинского. Автор, Михаил Клеофас Огинский, написал его в 1794 году, в год первого раздела Польши, вскоре после чего

эмигрировал. Это уже четвертый эмигрант, присутствующий косвенно в тексте – кроме Мицкевича, Норвида и Шопена. Но мало кто помнит, что полонез Огинского называется «Прощание с родиной». Бродский называл «родиной» Петербург; однако своей исторической родиной считал Польшу, поскольку фамилия его происходит от названия польского (ныне украинского) местечка Броды. Возможно, в этом был более серьезный резон: ведь недаром, по свидетельству З. Ратайчак, отец поэта спрашивал ее, не знает ли она каких-либо Бродских, живших до войны в Варшаве [Ratajczakowa 2014, 63]. И учитывая двойственность адресации стихотворения – женщине и стране – при желании найти в *ПВ* именно музыкальный подтекст, можно считать, что стихотворение служит, помимо всего прочего, «вариацией» на тему полонеза Огинского – «прощание с родиной».

### Библиография

- Ахапкин Д.Н., 2009, *Иосиф Бродский после России*, Санкт-Петербург.  
Ворошильский В., 2010, *Три фотографии // Иосиф Бродский в Литве*, Санкт-Петербург.  
Грудзинская-Гросс И., 2013, *Милош и Бродский. Магнитное поле*, Москва.  
Лосев Л.В., 2008, *Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии*, Москва.  
Лосев Л.В., 2011, *Комментарии // Бродский И.А. Стихотворения и поэмы*, Санкт-Петербург.  
Лотман М.Ю., 2002, *На смерть Жукова // Как работает стихотворение Бродского*, Москва.  
Погорелая Е.А., 2012, *Еще раз о поэтике музыкальных заглавий И. Бродского // Вопросы литературы*, № 2.  
Николаев С.Г., 2006, *Феномен билингвизма в творчестве русских поэтов // Дисс. На соискание степени доктора фил. наук*, Ростов-на-Дону.  
Петрушанская Е.М., 2006, *Музыкальный мир Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург.  
Рейн Е.А., *Мой экземпляр «Урании»*, <http://br00.narod.ru/10660362.htm>  
Шимак-Рейфер Я., 2002, *Зофья // Как работает стихотворение Бродского*, Москва.  
Ratajczakowa Z., 2014, *To nie wzięło się z powietrza // Ilg J., Rozmowy*, Kraków.  
Tarkowska I., 2006, *Między Wschodem i Zachodem. Polska Josifa Brodskiego // Acta Polono-Ruthenica*, XI, 229-238.

### Summary

#### THE SEMANTIC FUNCTION OF INTERTEXT AND SELF-REFERENCE IN J. BRODSKY'S POEM *POLONAISE: A VARIATION*

This article discusses the layer of associations and implications connected with Poland and Polish poetry in Josif Brodsky's poem *Polonaise: A Variation* (those concerning A. Mickiewicz, S.K. Norwid, K.I. Gałczyński, K.K. Baczyński, F. Chopin, and M.K. Ogiński), which, together with the author's references to his own earlier poems, forms a parallel plot of the poem at the intertextual level.