



Богданова О. В. Образно-мотивное единство цикла И. Бродского «Мексиканский дивертисмент» / О. В. Богданова, Т. Н. Баранова // Научный диалог. — 2023. — Т. 12. — № 1. — С. 186—212. — DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-1-186-212.

Bogdanova, O. V., Baranova, T. N. (2023). Figurative and Motive Unity of Joseph Brodsky's Cycle "Mexican Divertissement". *Nauchnyi dialog*, 12 (1): 186-212. DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-1-186-212. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2023-12-1-186-212

Образно-мотивное единство цикла И. Бродского «Мексиканский дивертисмент»

Богданова Ольга Владимировна

orcid.org/0000-0001-6007-7657

доктор филологических наук,
профессор,

Научно-исследовательская лаборатория
перспективных проектов в образовании
olgabogdanova03@mail.ru

Баранова Татьяна Николаевна

orcid.org/0000-0003-0516-2773

соискатель,
кафедра русской литературы
bysinka27@mail.ru

Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена
(Санкт-Петербург, Россия)

Благодарности:

Исследование выполнено
при поддержке гранта
Российского научного фонда
№ 22-28-01671 (Русская христианская
гуманитарная академия)

Figurative and Motive Unity of Joseph Brodsky's Cycle "Mexican Divertissement"

Olga V. Bogdanova

orcid.org/0000-0001-6007-7657

Doctor of Philology, Professor,
Research Laboratory
for Advanced Projects in Education
olgabogdanova03@mail.ru

Tatyana N. Baranova

orcid.org/0000-0003-0516-2773

degree seeker,
Department of Russian Literature
bysinka27@mail.ru

A. I. Herzen Russian State
Pedagogical University
(St. Petersburg, Russia)

Acknowledgments:

The study is supported by a grant
from the Russian Science Foundation
project № 22-28-01671
(Russian Christian Academy
for the Humanities)

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Предложена интерпретация смыслового единства поэтического цикла Иосифа Бродского «Мексиканский диверτισмент» (1975), состоящего из 7 (15) лирических текстов. Если ранее исследователи изолированно рассматривали одно или другое стихотворение цикла, то в работе актуализирована проблема цельности всего лирического произведения, поднят вопрос о взаимосвязи отдельных циклических текстов. Показано, как одни и те же характеры (император Максимилиан, Хуарец, лирический герой), образы (утки, попугай, ящерка, рак и др.), мотивы (одиночество, смерть, бред), детали (геометрия фигур и др.), слова и знаки (эксплицированные и имплицированные) переходят из текста в текст, обеспечивая единство всего многообразия мелодических «картин» диверτισмента. Прослежено, как возникающие в одном тексте «случайные» детали обстрают дополнительные коннотациями в другом, обеспечивая семантико-смысловую поддержку всего целого. Выявлены интертекстуальные отсылки Бродского к классической русской литературе, которые переводят код текста с «мексиканского диверτισмента» на «ленинградский / петербургский», позволяя за экзотическими реалиями Мексики различить контуры истории России и судьбы самого героя (alter ego автора). Расшифрованы некоторые «темные места» цикла, предложены новые интерпретации уже отрефлексированных критикой. Показано, что интенция героя-рассказчика ориентирована не на позицию скриптера-путешественника, но художника-мыслителя.

Ключевые слова:

Иосиф Бродский; Мексиканский диверτισмент; композиционное единство; интертекст; аналогии; параллели.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

An interpretation of the semantic unity of the poetic cycle of Joseph Brodsky "Mexican Divertissement" (1975), consisting of 7 (15) lyrical texts, is proposed. If earlier researchers considered one or another poem of the cycle in isolation, then the problem of the integrity of the entire lyrical work is actualized in the work, the question of the relationship of individual cyclic texts is raised. It is shown how the same characters (emperor Maximilian, Huaretz, lyrical hero), images (ducks, parrot, lizard, cancer, etc.), motives (loneliness, death, delirium), details (geometry of figures, etc.), words and signs (explicated and implied) pass from text to text, ensuring the unity of the whole variety of melodic "pictures" of the divertissement. It is traced how "random" details appearing in one text are overgrown with additional connotations in another, providing semantic and logical support for the whole. Brodsky's intertextual references to classical Russian literature are revealed, which translate the code of the text from "Mexican divertissement" to "Leningrad / Petersburg", allowing one to discern the contours of the history of Russia and the fate of the hero himself (alter ego of the author) behind the exotic realities of Mexico. Some "dark places" of the cycle are deciphered, new interpretations of those already reflected by criticism are proposed. It is shown that the intention of the hero-narrator is focused not on the position of the scripter-traveler, but the creator-thinker.

Key words:

Joseph Brodsky; Mexican divertissement; compositional unity; intertext; analogies; parallels.

Образно-мотивное единство цикла И. Бродского «Мексиканский дивертисмент»

© Богданова О. В., Баранова Т. Н., 2023

1. Введение = Introduction

Поэтический цикл «Мексиканский дивертисмент» написан Иосифом Бродским в 1975 году в ходе его поездки в Мексику по приглашению мексиканского поэта и публициста Октавио Паса. Тем летом Бродский побывал в Мехико-сити, где прочел лекцию о роли («obligation») писателя в обществе и выступил на телевидении, посетил О. Паса в городе Куэрнавака, доехал до Мерида на востоке Мексики, проехал по священным местам Юкатанского полуострова, увидел древние пирамиды майя. Возникший в результате ряда впечатлений и размышлений цикл стихов был впервые опубликован в журнале «Вестник русского христианского движения» (Париж. 1976. № 3) и посвящен Октавио Пасу.

Цикл «Мексиканский дивертисмент» включает в себя 7 так называемых «больших стихотворений» Бродского («Гуэрнавака», «1867», «Мерида», «В отеле “Континенталь”», «Мексиканский романсеро», «К Евгению», «Заметка для энциклопедии»), отдельные из которых состоят из нескольких текстов, то есть общее число стихов, входящих в «Мексиканский дивертисмент», — 15.

Отвечая на вопросы о «Мексиканском дивертисменте» в интервью В. Полухиной, Бродский пояснял: «Единственно, что, по-моему, стоит сказать об этих стихах, — это то, что темой была Мексика, не конкретно Мексика, а, как я полагаю, состояние духа, помещенного на менее благоприятный для него фон <...> Я пытался использовать традиционные испанские метры. Первая часть, о Максимилиане, начинается как мадригал. Вторая, “1867” — где о Хуаресе, — сделана в размере чокло, то есть аргентинского танго. “Мерида”, третья часть, написана размером, который в XV веке использовал величайший испанский поэт, я думаю, всех времен — Хорхе Манрике. <...> “Романсеро” — традиционная испанская вещь, это тетраметры. Есть приближение к современным стихам в главе “К Евгению”. И классический пятистопный ямб — нормальная, обычная вещь, приводящая домой, — в заключительной энциклопедической части “Заметка для энциклопедии”. В конце концов, это называется дивертисмент. <...> Если можно так выразиться, это дань культуре, о которой идет речь» [Бродский, 2007, с. 64—65].

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Итак, по словам Бродского, темой «дивертисмента» стала «тема Мексики». Одни специалисты утверждают, что «автор передал в стихотворной поэтической форме достаточно сухие географические данные, сведения об экономике, климате, истории страны», так что «не нужно никаких пособий и учебников», «сразу как будто видишь все своими глазами и попадаешь в Мексику 70-х годов» [Книппер, 2002]. Другие исследователи упрекают Бродского в дилетантизме и обилии ошибок в тексте «дивертисмента». Так, автор заметки «Гуернавака Бродского — реальность стиха и проза реальности» констатирует: «...при написании стиха Бродский не удосужился перелистать энциклопедию, и стих пестрит фактическими неточностями:

<...> “Гуернавака” — это на самом деле искаженное написание названия Cuernavaca, курортного городка неподалеку от Мехико. Наиболее вероятным объяснением подобной транскрипции является то, что Бродский, павший жертвой латиноамериканской полиграфии, спутал “C” и “G”.

<...> Столицу повстанцы не окружали, М. вышел навстречу наступающей с севера армии Хуареса, был взят в плен под Керетаро (километров 200 от Мехико) и через некоторое время там же расстрелян.

<...> Время французских гочкисов в 1867 году еще не пришло — они появились в 1892.

И жена Максимилиана Карлота повредилась рассудком лишь в результате гибели мужа.

<...> К списку можно с чистой совестью приплюсовать индианку — любовницу М., которая упоминается в истории, и была именно индианкой, но никак не мулаткой» [Ritas, 2003].

Как видно, отклики противоречивы. В целом же нужно заметить, что исследований цикла «Мексиканский дивертисмент» крайне мало [Крепс, 1984; Гаврилова, 2007; Бекетов, 2018; Райнхардт, 2021], внимание критиков привлекают, как правило, отдельные стихи цикла. Чаще всего рассматривались «Гуернавака», «1867» и «Мексиканский романсеро» [Тименчик, 2002; Кобеяцкая, 2011; Турома, 2021], единство же поэтической конструкции «дивертисмента» остается без анализа. Именно этот ракурс и составляет центральный аспект последующих размышлений.

Для проведения намеченного исследования используются следующие методы: прежде всего метод целостного анализа художественного текста, а также типологический и поэтологический методы — в их единстве и дополнительности. Комплексный подход, осуществленный в статье, открывает новые грани творческого своеобразия «большого» стихотворения Бродского и позволяет обнаружить единство и целостность калейдоскопической природы «Мексиканского дивертисмента».

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. «Гуернавака»: он и я

Прежде всего обращает на себя внимание название цикла «Мексиканский дивертиссмент», в котором для русского слуха оба слова наполнены особым смыслом, заключающим в себе экзотику определения и музыкальность номинатива, калейдоскопическую мозаичность цвета и звука. Но одновременно заглавие несет в себе и смысловое указание на «тему Мексики», на вариативность ее воплощения, порождает ассоциацию к перемежающимся картинам ее ожидаемо яркого цветового и звукового разнообразия.

Между тем знакомство с текстом уже первого стихотворения — «Гуернавака» — дает представление о том, что Бродский не отражает в стихе свои впечатления от Мексики, но эксплицирует размышления, порожденные знакомством с этой страной, помещенные «на [не] благоприятный <...> фон». Поэт не воссоздает красоту впервые увиденных им природных и архитектурных ландшафтов или самобытность культуры местного этноса, но вспоминает трагическую историю императора-австрийца Максимилиана, представителя наследной европейской династии фон Габсбургов, прибывшего в Мексику, чтобы пробить здесь императором в течение трех лет и быть жестоко убитым. Весьма короткая «мексиканская» судьба Максимилиана заслоняет собой судьбу всей исторической Мексики. Мексика остается только темой, на первый план выходит медитативный план лирического персонажа.

Изначально, уже в первом стихотворении цикла, рядом с Максимилианом возникает образ самого лирического героя — «певца», как сказано автором, прибывшего «издалека» [Бродский, 1998, с. 92]. Персонификация голоса лирического героя сразу устанавливает незримую аналогию между текстовыми персонажами-европейцами, возникает непрписанная взаимосвязь *душ*, оказавшихся в этом иноземном *переполненном* аду: «Слух различает в ропоте листвы / жаргон, которым пользуются души, / общаясь в переполненном Аду» [Бродский, 1998, с. 92].

Мексика — не рай (примечательно, что лирический герой-певец находится *в саду*), Мексика — ад. Отсюда столь сниженное соседство литер М и Ж, подтекстово выявляющих нескрываемое отношение лирического персонажа к окружающему. Таково и последующее снижение: глагол *имел* вместо *любил* (о возлюбленной); о рабочих — *окалчивают* (груши) как ассоциация к их лени — *окалчиваются*. Даже райские птицы, которые могли бы наполнить *густой сад* императорского дворца, например, соловьи или лебеди, трансформированы субъективным восприятием героя в *дроздов* и *уток*: «Летает дрозд, как сросшиеся брови. <...> Три белых утки плавают в пруду» [Бродский, 1998, с. 92].

Если в первом случае сравнение *сросшиеся брови*, без сомнения, отсылает к (авто)портретам известной мексиканской художницы Фриды Кало (хотя сравнение женских бровей было бы поэтичнее и корректнее, например, с абрисом чаек, особенно в контексте окруженной океанами Мексики), то во втором — *три белых утки* в атмосфере дворцового / сказочного парка позволяют предположить легкую иронию автора: не три белых лебедя (пусть даже это было бы поэтической вольностью), не белые гуси, но три белых *утки* (заметим, что в реальном Jardine Borda в дворцовом пруду Куэрнаваки действительно плавают белые утки). Райские коннотации изначально сняты и довершены *грустным курлы* [Бродский, 1998, с. 92], доносящимся из синевы неба. Устанавливается атмосфера неприятия и отчуждения (даже шелест садовой / райской листвы воспринимается как недовольный *ропот*), синева небес с курлыкающими птицами (в русской традиции, несомненно, ассоциирующимися с песней на стихи Р. Гамзатова в переводе Н. Гребнева (1968) в исполнении М. Бернеса) вводит тему смерти, а точнее, амплифицирует ее, так как сообщение о смерти М. (Максимилиана) уже прозвучало.

В тексте второго стихотворения из части «Гуернавака» лирический герой пытается представить, какие мысли и чувства мог испытывать мексиканский император, когда писал в Европу письма родным. При этом Бродский выстраивает эпистолярное стихотворение так, что читатель еще отчетливее угадывает пересечения судеб М. и лирического персонажа (условно alter ego автора), а еще точнее — наблюдает смешение / подмену одной и другой.

На внешнем нарративном уровне кажется, что речь продолжает идти о Максимилиане, но лирический герой зачем-то предлагает отбросить *пальму* («Отбросим пальму» [Бродский, 1998, с. 92]) и выделить *платан*. Почему-то на Максимилиане оказывается шелковый *шлагфрок* (можно предположить: прежде всего ради звукописи, но тот закономерно привносит в текст европейский и даже русский колорит, невольно возникают интертекстуальные аллюзии к «Евгению Онегину» и «Метели» А. Пушкина, «Братьям Карамазовым» Ф. Достоевского, произведениям И. Гончарова, И. Тургенева, А. Чехова и др.). Не мексиканская пальма, а почти европейский *платан* (точнее *от* литературно древнегреческий, мифологически связанный с культом Аполлона, Диониса и Геракла, напрямую ассоциируемый с историей Елены Прекрасной) рифмуется с разговорно-русским *братан* — и в тексте появляется сам *Иосиф* (точнее — Франц Иосиф, брат Максимилиана), «насытивая с грустью “Мой сурок”» [Бродский, 1998, с. 92].

Оборот «мой сурок» появится в тексте стихотворения Бродского (только в его втором стихе) три раза. С одной стороны, «Мой сурок», как из-

вестно, — классическая коротенькая песенка, которая вполне может быть ассоциирована с Максимилианом или Францем Иосифом, так как написана Бетховеном на стихи Гете (*нем.* «Ich komme schon» из пьесы «Ярмарка в Плундерсвейлере»), и ее средневропейская «локализация» напрямую координирована с героями-императорами Бродского. Но, с другой стороны, следует вспомнить, что в России песня «Мой сурок» была популярна, во-первых, в исполнении И. Козловского, во-вторых, что еще более примечательно, в Ленинграде 1970-х она довольно часто звучала на концертах и в радиозаписях Э. Хилы (ленинградского эстрадного певца, не менее популярного в СССР, чем Бетховен). Можно предположить, что насвистывать песенку мог и сам Иосиф Бродский (об этом должны сказать друзья или знакомые поэта). Наконец, гетевский образ савояра, бродячего певца, странствующего с шарманкой и живым сурком по разным странам, имплицитно выдает затекстовую параллель к автору «Гуернаваки» («певец, прибывший издаля») и, может быть, отсылает к его любимцам-котам, нередко его сопровождавшим. В любом случае текст Бродского задает двойной код восприятия. Именно поэтому последняя строфа из «Отбросим пальмы...», представляющая собой строки из письма М. к брату Францу Иосифу, звучит очень по-бродски: «Опричь того, мне хочется домой. / Скучаю по отеческим трущобам. / Пошлите альманахов и поэм. / <...> И мой / сурок со мною, стало быть» [Бродский, 1998, с. 93].

Каждая строчка этого заключительного шестистишия вбирает в себя некий знак, маркер русскости: от устаревшего русского *опричь* (совр. *кроме*) через отеческие *трущобы* (не императорские дворцы) к просьбе выслать (даже более разговорная форма — *пошлите*) *альманахов и поэм*. Личность М. становится заместителем образа лирического героя (и наоборот), синонимичными оказываются потребности их родственных *душ*. Особенно если вспомнить, что император Максимилиан был известен и как лирический (немецкоязычный) поэт, автор ряда стихов.

Мадригал Максимилиану «Гуернавака» завершает третья часть, в которой лирический герой философизирует ментальные наблюдения-размышления. Образ Мексики-*ада* осознается героем-повествователем как страна, «где меньше впереди, чем позади» [Бродский, 1998, с. 93]. Великая цивилизация майя («пирамиды, безупречные <...> громады» [Бродский, 1998, с. 100]) противопоставляется нынешнему мелкому «бренчанию гитары» [Бродский, 1998, с. 93]. Теперь взгляд Максимилиана «не узнал бы местности»: «...Из ниш / исчезли бюсты, портики пожухли, / стена осела *деснами* в овраг» [Бродский, 1998, с. 93]. Бродский использует скрытую (свернутую) метафору: стены императорского дворца в Куэрнаваке, служившего летней резиденцией императора Максимилиана, сверху увенча-

ны каменными *зубцами* (зубчатые стены) — потому нижняя часть дворца, спускающаяся к пруду, поименована поэтом *деснами*.

Грустная картина («с грустью...») насыщает взгляд лирического героя, но «мысль не удлин[яе]т» [Бродский, 1998, с. 93]. Будущего страны лирический персонаж не провидит: «Сады и парки переходят в джунгли. / И с губ срывается невольно: рак» [Бродский, 1998, с. 93]. Бродский играет (со) словом. Только что, определяя дворцовое запустение, он упоминал природных ужей и ящериц («Кишат ужи и ящерицы...» [Бродский, 1998, с. 93]). В следующей строфе возникает *рак*. Но это уже не гад, не пресмыкающееся, не членистоногое — это рак-онкология, рак-метафора. Возникает еще одна аналогия: как прежде был убит Максимилиан, так теперь страна гибнет без императора, убиваемая словно бы раком. Дикие джунгли наступают на дворец, мотив смерти усиливается и насыщается. Образ птиц, которые «клубятся» в кронах деревьев, переносит свои корреляты на прошлое и настоящее — фактологический признак гнезд «с яйцами и без» [Бродский, 1998, с. 93] превращается в характерологический эпитет, дифференцирующий власть расстрелянного императора и беспомощность лидеров современности, акцентирующий противопоставление величия былого и ничтожности настоящего.

С точки зрения финской исследовательницы С. Туромы, «стратегия репрезентации, которую использует Бродский, заключается в возвращении к имперскому (европейскому и русскому) знанию для поэтического выражения столкновения с неевропейской территорией. В 70-е, эпоху *деколонизации*, это выдает *устаревшую позицию поэта*» [Турома, 2021, с. 136; выд. нами. — О. Б., Т. Б.]. Вряд ли можно согласиться, что позиция поэта *устарела*, и едва ли можно признать, что Бродский мыслил столь узко. Как будет показано далее, взгляд поэта погружается много глубже, его интересуют не проблемы колонизации / постколонизации / деколонизации, не аспекты социального или политического государственного мироустройства, но вопросы бытийные, экзистенциальные. Мексика сама по себе и ее «постколониализм» не вызывают рефлексии Бродского — Мексика только «тема», но она выводит поэта к неконтурированным проекциям его собственного прошлого.

Как ни странно, экзотическая для европейца Мексика становится для Бродского поводом не к удивлению и восхищению, а к размышлениям о себе, к выстраиванию незримых внутренних параллелей, к нестрогим сопоставлениям и воспоминаниям о прошедшем. В интервью П. Вайлю Бродский признавался: «Я ожидал увидеть [в Мексике] что-то вроде нашей среднеазиатской республики. И точно — было очень похоже» [Бродский, 1995, с. 158]. Однако не следует принимать это утверждение букваль-

но — поэтические ассоциации Бродского, как показывает текст, связаны не столько со Средней Азией, сколько с Россией, ключевое слово в приведенной цитате — «нашей».

3.2. «1867»: чужое и свое

Второе стихотворение цикла «Мексиканский дивертисмент» — «1867» — подхватывает стратегию мадригала-прославления М. Максимилиана, но реализуется в иной жанрово-музыкальной ритмике — «в размере чокло... аргентинского танго».

Как известно, «El Choclo» (исп.) — название танго, написанного аргентинцем А. Вильольдо и впервые прозвучавшего в ресторане «El Americano» в Буэнос-Айресе (1903). Позже мелодия обрела инструментальные аранжировки, а в 1905-м была сопровождена текстом, вначале на испанском («El Choclo»), позже на других языках. Так, в английском она известна как «Kiss of Fire» (была в репертуаре Л. Армстронга), в России — как «На Дерибасовской открылась пивная...», получившая распространение на рубеже 1920—30-х годов, а позже, в 1950—60-х, звучавшая в популярных советских фильмах «Тихий Дон» (1957) и «Свадьба в Малиновке» (1967).

Примечательно, что интонационный рисунок стиха музыкально необычайно тонок: если совместить текст Бродского с мелодией «El Choclo» (или знакомой «Дерибасовской...»), то ритмика стиха в точности ляжет на мелодию танго, следуя ей в продолжении всех шести строф-куплетов. По образному выражению Р. Тименчика, в стихотворении «1867» «“мелькает” ритмическая “подкладка” музыкального мотива» [Тименчик, 2002, с. 100].

Схема рифмовки стихотворения необычна. Три первые строки каждой строфы охвачены одной рифмой, четвертая рифмуется с четвертой строкой следующей строфы. Рисунок стиха словно бы воссоздает мелодию «El Choclo», в которой один и тот же мотив длительностью в два такта повторяется с небольшими вариациями трижды, а в четвертый раз заканчивается на устойчивом аккорде, если пользоваться музыкальным термином, — разрешается. Рифмы во всех случаях абсолютно точные, отчасти даже «банальные», что, вероятно, входило в задачу поэта ради акцентуации популярности чистого, простого и запоминающегося ритма чокло. Фонетическая память об оригинальном названии *choclo* проступает в сравнении мулатки с «шоколадкой» из шестого стиха (*chocolate*, исп.).

Не менее важно и другое обстоятельство — за ритмико-музыкальным мотивом Мексики (Аргентины, Мезоамерики) возникает ряд ассоциативных «отеческих» меморий («Скучаю по отеческим трущобам...»), отсылающих к прошлому автора и / или его лирического alter ego. С одной стороны, стихотворение «1867» строится в рамках явно акцентированного пред-

метного мира Мексики (*манго, танго, бумеранг*), но с другой — явственный революционный подтекст, знакомый поэту по истории его родной страны и моделирующий образно-стилевые пары-противопоставления.

Два катрена «1867» начинаются почти одинаково, формируя сопоставительную связь, которая разрастается контрастами. Исходная параллель: «В ночном саду... // В ночной тиши <...> леса...» [Бродский, 1998, с. 94]. Но в одном случае — фруктовый сад с гроздьями зреющего манго, в другом — сень (// тень) девственного (= дикого) леса. Один из героев — император Максимилиан, другой — республиканец Хуарец. Один танцует, другой «винтовки выдает» [Бродский, 1998, с. 94]. С одной стороны — «хрусталь, шампанское, балы», музыка и любовь (мулатка-шоколадка), с другой — пеоны (солдаты-пехотинцы), винтовки, затворы, нищета («два песо») и др.

Название стихотворения «1867» фиксирует год смерти императора, то есть затекстово предупреждает о приближении трагической расправы над Максимилианом. На поверхностно-нарративном уровне речь, несомненно, идет именно о мексиканских реалиях, о событиях мексиканской истории XIX века. Между тем критиков обескуражило именование исторического героя мексиканского повстанческого движения Бенито Хуареса *Хуарцем* [Бродский, 1998, с. 94]. Критики увидели в «неверном» поименовании Хуареса еще одну ошибку Бродского [Райнхардт, 2021, с. 91]. Однако, с нашей точки зрения, это решительно не так.

На наш взгляд, Бродский сознательно искажает имя Хуареса, рифмуя его с затекстовой / подтекстовой ассоциацией к гражданской войне в послереволюционной России. Бродский использует суффикс *-ец*, намеренно ставя в один образно-понятийный ряд новопроизводное имя *Хуарец* и отечественный неологизм периода Гражданской войны красноармеец, когда внутренняя звуковая перекличка *-ар-* (*Хуарец* / *красноармеец*) дополняет аллитерированно-ассонансное созвучие двух, казалось бы, далеких друг от друга сущностей. В контексте уже эксплицированных в первом стихотворении оценочных *М* и *Ж* новообразование *Хуарец* (особенно с начальным слоговым *ху-*) звучит и узнаваемо-исторически, и разоблачительно-эмоционально. Ошибки поэт явно не совершил, но привнес в текст ощутимую аксиологию, проступающую за реальными историческими фактами.

Создавая образ Хуарес(ц)а, Бродский обращается к привлечению паремии, эксплицирующей корреляцию истории двух стран. Для портретизации Хуарца поэт использует устойчивый оборот «двигатель прогресса» («Хуарец, действуя как двигатель прогресса...» [Бродский, 1998, с. 94]). В русской речи (пост)революционной эпохи бытовал пролетарский лозунг «Труд — двигатель прогресса». Уже только эта фразеологическая перекличка уязвляет события революций в Мексике и России. Однако для

Бродского и целого поколения советской молодежи 1960-х годов этот лозунг получил новую огласовку в стихах А. Вознесенского «Лень» (1964), когда в ироническом прочтении поэта-шестидесятника декларация прозвучала иначе. «Лень — двигатель прогресса» [Вознесенский, 1980, с. 141]. Аппелляция к устойчивому фразеологическому обороту (в той или иной его форме) позволяла Бродскому для посвященных читателей-реципиентов эксплицировать связь событий в теперешней Мексике с далекой («издаля») Россией и одновременно через актуализацию «ленивого» лозунга Вознесенского привнести ироническую ноту, чуть позже реализованную популяем «весьма тропической расцветки» [Бродский, 1998, с. 94] уже на довольно серьезном, около-философическом уровне: «Презренье к ближнему у нюхающих розы / пускай не лучше, но честней гражданской позы. / И то, и это порождает кровь и слезы. / Тем паче в тропиках у нас, где смерть, увы, // распространяется, как мухами — зараза, / иль как в кафе удачно брошенная фраза, / и где у черепа в кустах всегда три глаза, / и в каждом — пышный пучок травы» [Бродский, 1998, с. 94].

Бродский (точнее его лирический герой) не выступает морализатором. Его личностное суждение абсурдировано образом местного философа-популяя, чья возвышенная речь выстроена в опоре на расхоже-банальные рифмы *розы / позы, кровь / слезы* [Бродский, 1998, с. 94] почти вслед за пушкинскими «розы / морозы». И тем самым ораторская патетика стиха снимается, уплощается, превращается в доступное пониманию суждение.

Мадригал Максимилиану и его имперской Мексике завершается мотивом смерти — образом трехглазого черепа, на котором отверстия глазниц умножаются отверстием от пули, напоминая о расстреле Максимилиана повстанцами Хуареца («...республиканская пехота М. расстреляла» [Бродский, 1998, с. 92]). При этом за образом голого белого черепа проступает не только судьба реального исторического лица, но и напоминание о сакральной Голгофе, о страдании Христа и всего человечества.

3.3. «Мерида»: мистические мотивы

Третья часть «Мексиканского дивертисмента» написана Бродским в ином каноне сменяющих друг друга форм — в подражание стансам средневекового испанского поэта Хорхе Манрике, в частности, его «Стансам на смерть отца» (1447). Стансы, как известно, излюбленный жанр Бродского, к которому он обращался еще в раннем творчестве. В данном случае стансы Бродского озаглавлены «Мерида» по названию города на востоке Мексики, столицы полуострова Юкатан.

В ориентации на Х. Манрике стихотворение написано шестистишиями с треугольной рифмовкой (*авсавс*) и лишено нарративной сюжетики. Исторические персонажи мексиканского прошлого остались в пределах

«Гуернаваки» и «1867» — в «Мериде» главным героем становится *вечер*, мифопоэтический субъект, наделенный антропоморфическими чертами и совершающий прогулку по «коричневому городу» [Бродский, 1998, с. 94]. Герой-вечер и лирический персонаж как будто бы разведены: последний не обнаруживает приятельства с *вечером*, он только следит за тем, что делает и куда направляется сотканный из тени мистический герой.

Жанровые законы дивертисмента (так же, как и стансов) предполагают переключку последних строк предшествующего стиха и первых строк последующего. Именно так происходило в «Гуернаваке» и «1867» — там образом-связкой был Максимилиан (М.). Между «1867» и «Меридой» — это образ кафе, упоминанием которого завершается первое стихотворение и открывается второе. И, наряду с кафе, звуковая переключка — между фонетическим обликом *черепа* и *черепицы*, последняя словно бы вводит в текст «Мериды» напоминание о бренности жизни, явленное ранее.

В «Мериде» Бродский описывает наступление вечера в городе — точнее визит антропоморфически контурированного *вечера* в меридийское кафе. Лирический герой словно сидит за соседним столиком и следит за взглядом *вечера*, смотрит на город его глазами. «В позлащенном лучами / ультрамарине неба / колокол, точно / кто-то бренчит ключами: / звук, исполненный неги / для бездомного» [Бродский, 1998, с. 95]. В тексте вновь звучит мотив одиночества. На фоне ультрамаринового неба с позлащенными лучами незримо возникает абрис местного собора (неполногласная старорусская форма «позлатить» вместо «позолотить» архайзирует впечатление и свидетельствует о древности соборного здания, а сочетание цветов ультрамаринового с золотым пробуждает в памяти образы православных соборов с ярко-синими, небесного цвета куполами и золотыми звездами на них, как, например, Троицкий (Измайловский) собор в Ленинграде / Петербурге или Софийский собор в (Великом) Новгороде). Сдвоенная семантика образа актуализирует мысль о священном приюте для сырых и одиноких, звук колокола, подобный бренчанию ключей, обещает негу *бездомному*. В означенный контекст бездомья попадают и *вечер*, на короткое время присевший в кафе, и лирический герой-путешественник, прибывший «издалека». Образы ключей и колокола интертекстуально дополняют пространство стиха символикой стансов поэта-проповедника Дж. Донна и их перепевами-мотивами в прозе Э. Хемингуэя («По ком звонит колокол...»).

Контуры-тени одиноких героев заполняют стихотворение Бродского: *вечер* окружен тенью («Стая теней его окружает...» [Бродский, 1998, с. 95]), *вечер* «отвязывает вороную лошадь. И скачет дальше / на Запад» [Бродский, 1998, с. 95]. Лирический персонаж остается в кафе наедине с собой и мыслями, но вектор передвижения одинокого героя-*вечера* —

«на Запад» — совпадает с динамикой пространственных «перемещений» Бродского. Таким образом, сюжетно не связанные между собой персонажи — *вечер* и лирический повествователь-наблюдатель — обнаруживают внутреннее эмоционально-психологическое родство.

В вечерний час визуальные картины Мексики, ее архитектурный (затененный и затемненный) абрис, ничем не напоминающий то «далёко», из которого прибыл странник-«певец», только усиливают чувство одиночества и бездомья, которое окружает его и преследует, подобно теням-сброду, с «дурными манерами» и «луковым запахом» [Бродский, 1998, с. 95]. Заметим, Бродский вновь использует семантически sdвоенный образ. Если для Мексики запах лука — нередко признак готовящейся на улице еды, то для российского скитальца — это закрепленный жизненным опытом и русской литературой маркер пьянствующего «сброда», отразившегося в произведениях русской классики — от Н. Гоголя (Лука Лукич, «Ревизор») до М. Горького («В людях», «Жизнь Матвея Кожемякина» и др.). Везде бедность, нищета, пьянство, несправие, особенно в канун революции.

В «Мериде» «луковый запах» приземленного «никчемного сброда» с «дурными манерами», «забывшего начисто, как выглядят два песо» [Бродский, 1998, с. 95, 94], противопоставлен «длинной в черной паре фигуре» [Бродский, 1998, с. 95] элегантного *вечера*, обращенного взглядом к небу в поисках созвучного пушкинскому Вespera: «Ночь тиха, в небесном поле / Светит Вesper золотой...» [Пушкин, 1985, с. 594], вечерней звезды, согласно древней мифологии, бога приближающихся сумерек, сына Астреи. И вновь возникает мистическая стансовая переключка — между белым черепом в стихотворении «1867» и сыном богини Астреи в «Мериде», эксплицирующими и оттеняющими сакральные знаки известных религиозно-философских учений прошлого и настоящего.

В этой связи следует вспомнить о литерах *М* и *Ж*, о которых заходила речь выше. Критики предложили множество интерпретаций [Книппер, 2002; Ritas, 2003; Райнхардт, 2021], но к ним может прибавиться еще одна. Представляется, что символика подобного рода (белый череп, кости, игра света и тьмы, тени, таинственность) порождена в стихах Бродского, с одной стороны, историческим распространением религиозно-философских учений (например, масонства) с европейского континента на американский, с другой — органичной этим учениям монограммой (и собственно братством) Максимилиана I, императора Мексиканского. Именно сложная монограмма Максимилиана украшает дворцовые стены старинного дворца-крепости в Куэрनावак и особенно выразительно выглядит на каменных воротах дворца. Монограмма состоит из sdвоенных и чуть sdвинутых относительно друг друга *М* с наложением поперх них *I* (Максимилиан *I* Мек-

сиканский). Литеры монограммы Максимилиана действительно создают впечатление символического таинственного братского знака и порождают аллюзию в том числе и к букве, зрительно близкой русской Ж. Однако у Бродского осуществляется не просто констатация, но и поэтическая семантизация конкретной детали-монограммы — наполнение ее религиозно-символическими и одновременно игровыми ментальными сущностями. В любом случае становится ясно, что обращение к буквам М и Ж в первой части дивертисмента со всей определенностью инспирировано видом именно магических настенных рельефов, что не снимает той снижающей оценочной модальности (М и Ж), о которой шла речь выше.

3.4. «В отеле “Континенталь”»: геометрия Вселенной

В стихотворении «В отеле “Континенталь”» символично-мистический дивертисмент продолжается: геометрические углы и градусы, кубы и параллелепипеды смешиваются с визуальными кругами, полукругьями, циферблатами (по упомянутой в стихе формуле $S=\pi R^2$), заставляя обратиться к «платоновской пещере» [Бродский, 1998, с. 96], к противопоставлению хаоса и космоса, сталкивая природную наивность «краснокожих ацтеков» [Бродский, 1998, с. 96] с угловатой архитектурой маленьких мексиканских городков, напоминающих лирическому герою своим геометрическим (от *Geometra*) видом абстрактную живопись художника и теософа Пита Мондриана. Примитивная кубическая архитектура современной провинциальной Мексики не просто уступает величественным пирамидам майя и ацтеков («...пирамиды, / Безупречные *геометрические* громады» [Бродский, 1998, с. 100]), но и окончательно лишает оптимизма лирического героя, захваченного мыслями об иллюзии прогресса.

Использование лексемы *победа* из «военного» вокабуляра (а пятью строками ниже и *оружье*) словно бы продолжает тему военно-оружейных столкновений, уже отрефлексированных в прежних стихах дивертисмента, и словно бы объясняет герою причину оскудения и обнищания современной Мексики. Название отеля «Континенталь», звучащее в заглавии стиха, позволяет спроецировать эту метафору на весь континент, может быть, и на мир.

Мировые проекции эксплицируются в тексте стихотворения благодаря образу «платоновской пещеры» [Бродский, 1998, с. 96]. Уже в «Мериде» визит *вечера* в кафе сопровождался образом «стаи теней» [Бродский, 1998, с. 95], как известно из трактата Платона «Государство», населяющих глубокую подземную «пещеру» человечества. В стихотворении «В отеле “Континенталь”» тени как будто бы отсутствуют, но упоминание «платоновской пещеры» реинкарнирует призраки-тени, незримо населяет ими текст.

Согласно древнегреческому философу, мир сумрачной пещеры символизирует «чувственный мир», мир повседневного — ограниченного —

опыта людей. Платон (ок. 375 г. до н. э.): «...посмотри-ка, ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры <...> разве люди что-нибудь видят, свое или чужое, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры?» [Платон, 2007, с. 349]. По Платону, постижение существа истины и знания возможно только за пределами пещеры — в «мире идей», в «идеальном мире», управляемом «идеальным государем». Согласно Платону, чтобы получить истинное знание, люди должны следовать законам свободы, равенства и братства: «Право свободы, долг равенства, идеал братства» — и, как следствие, в тексте Бродского закономерно (и почти случайно) появляется ироничное именование «брат» [Бродский, 1998, с. 96], корреспондирующее с «братан» Максимилиана из «Гуернаваки», выводящее в более обширные философские сферы, сплетающие все стихи цикла в единое — внешнее и внутреннее, поверхностное и глубинное — целое.

3.5. «Мексиканский романсеро»: одиночество и бред

Грустные медитации лирического героя получают свое развитие в части «Мексиканский романсеро», по словам Бродского, написанного в пластике испанских тетраметров. Испанский жанр *romancero* (собрание романсов) создавался преимущественно восьмисложником с перекрестной ассонансной рифмовкой (с акцентированным ассонансом в каждой четвертой строке). Бродский же несколько видоизменяет испанскую романсную строфу и приводит ее к более привычной метрической строфике европейской / русской романсной традиции, приближенной к стансовым катренам. Правда, в каждом стихотворении романсеро катренов четыре, то есть строк в итоге все-таки $4 \times 4 = 16$, равное двум (почти) восьмистишиям. На этом нестрогом рифмическом фоне Бродский строго соблюдает антологический характер испанского романсеро — *сборника* романсов. В «Мексиканский романсеро» входит семь стихотворений.

Как в мезоамериканской (главным образом испаноязычной), так и в европейской поэтической практике романс — это традиционная форма любовного послания, преобладающего среди исторической, патриотической, военной, гражданской и проч. тематики. Любовь — доминирующий мотив романсной лирики. Между тем «Мексиканский романсеро» Бродского едва касается любовной темы, но продолжает развивать тему «мексиканскую». Причем звенья-связки единой циклической цепи ощутимо рельефны и выразительно акцентированы.

Начиная романсную мелодию, Бродский удерживает связь с предшествующим текстом дивертисмента: выход из «пещеры Платона» имплицитно должен был вывести к солнцу. И именно образ солнца открывает первый текст романсеро. «<...> Солнце встает с Востока, / улыбаясь лу-

каво, / а приглядишься — жестоко. // Испепеленные скалы, / почва в мертвой коросте. / Череп в его оскале! / И в лучах его — кости!» [Бродский, 1998, с. 96]. Религиозно-философская символика означенного рода — череп и кости, тайна и смерть — вновь мелькает в тексте, теперь уже будучи спроецированной на Солнце — «Череп в его оскале...» (совмещение лика Солнца и, кажется, более подходящей Луны не мешает образно мыслящему Бродскому), обеспечивая связь со стихами «1867» и «Мериды» и возвращаясь (в том числе) к судьбе Максимилиана. Проекция абриса черепа на Солнце порождает представление о недостижимости «идеальной государственности» для Мексики и шире — мира или непосредственно России, поскольку в силу вступает сказочное русское распутье-росстань: «...Направо / пойдешь — там стоит агава. / Она же — налево. Прямо — / груди ржавого хлама» [Бродский, 1998, с. 96]. Прочерченные мистическими практиками пути-дороги оказываются бесперспективными для лирического героя: ни в одну из сторон-*стран* пути нет, ни одно из направлений — направо, налево, прямо — счастливого конца не сулят.

Сакральные формы русской сказочной ментальности (в соседстве с ранее означенным мотивом лени «от Вознесенского») становятся условием обращения лирического персонажа к совершенно иной географии и иным воспоминаниям. Неожиданно выясняется, что за внешними наблюдениями над Мексикой скрывается внутренняя (*в скобках*) боль «большой любви» [Бродский, 1998, с. 98].

«Сад громоздит листву и / не выдает вас зною. / (Я не знал, что существую, / пока ты была со мною.)» [Бродский, 1998, с. 97].

Жесткий рубленый строй первых двух строк, фиксирующих реалии облика мексиканской столицы, нищего и «веселого Мехико-сити», со стилистикой лексического отбора — *громоздит, не выдает* (словно напоминающая о режимно-государственных преследованиях прошлого и настоящего), внутри графически внесенных в текст скобок переходит в совершенно иную тональность — лирически тихий и спокойный строй афористического любовного признания. Сохранив зависимость от философской максимы рационализма Рене Декарта *Cogito ergo sum*, откровение Бродского обретает форму иррационального, чувственного, безрассудного *условия* существования: «...пока ты была со мною». Прошедшее время предиката *была* дает объяснение нынешнему состоянию героя — *была*, но не *есть*. Достоверность декартовского утверждения рассыпается в прах, точнее в пепел («испепеленные» [Бродский, 1998, с. 96]).

Следующий катрен сохраняет бинарную структуру, двойственное членение, словно бы выстраивая парную параллель-противопоставление: «Площадь. Фонтан с рябою / нимфою. Скаты кровель. / (Покуда я был с тобою, /

я видел все вещи в профиль.» [Бродский, 1998, с. 97]. Внешнее — зримость архитектурного пейзажа: площадь, фонтан, крыши, видимые детали, маркированные снижением образного определения (нимфа *рябая*). Внутреннее — признание слепоты рядом с любимой (в соседних строках упоминание *слепой* силы [Бродский, 1998, с. 96]), все вещи видны только в профиль, почти неразличимы, потому что взгляд «en face» обращен только на неё.

Следующая строфа романсеро возвращает к образам уже заданных ранее в дивертисменте контрастных образов *рая* и *ада* («Гуернавака»): «Райские кущи с адом / голосов за спиною», — и разрешается риторическим вопросом: «(Кто был все время рядом, / пока ты была со мною?)» [Бродский, 1998, с. 96]. Риторический вопрос не предполагает ответа, но характер бинарного выстраивания наррации моделирует контрастную пару: кто(?) — никто. Кроме *тебя* вокруг не было никого.

Наконец, последний катрен (последнее полувосьмистишие) обеспечивает связь с геометрическими формами предшествующего стихотворения «В отеле “Континенталь”» с его квадратами, кубами, кругами, полукружьями: «Ночь с багровой луною, / как сургуч на конверте» [Бродский, 1998, с. 97]. Темный круг в углу светлого прямоугольника — очень в духе абстракций Мондриана.

И заключительное признание: «(Пока ты была со мною, / я не боялся смерти.)» [Бродский, 1998, с. 97]. В сильной заключительной позиции оказывается лексема *смерть*, которая маркирует кульминационное развитие мотива одиночества, пронизывающего весь цикл стихотворений, и его трагическое разрешение. Уже знакомые мотивы жизни-трагедии Максимилиана вновь актуализируются в тексте, смыкая образы лирических персонажей различных эпох, разных стихотворных частей цикла-дивертисмента.

Некоторые исследователи обратили внимание, что не все стихи в «Мексиканском романсеро» начинаются со слов «Вечерний Мехико-сити» или «Веселый Мехико-сити», не находя этому объяснение [Книппер, 2002; Ritas, 2003]. На наш взгляд, Бродский отчетливо размежевал в романсеро то, что связано с Мехико и что принадлежит сфере чувств его лирического героя. Поэт успешно осуществил эту дифференциацию на уровне фоновой звуковой драматургии. Стихи, связанные с образом Мехико-сити, задаются четким и резким (почти маршевым) ритмом с доминирующими ассонансами на узкие и высокие звуки [и] и [э] — тенденция формируется уже первыми словами-строками «Вечерний Мехико-сити», «Веселый Мехико-сити». Что же касается стихов, которые ориентированы на внутренний мир *героя в городе*, то его ассонансный рисунок строится с преобладанием открытых и широких [а] и [о]. В зарифмованных словах под ударением оказываются только эти звуки. Ритм шумного и динамичного большого го-

рода-сити контрастирует с медитативным погружением лирического героя в себя.

На зрительном уровне зачин «Вечерний Мехико-сити» или «Веселый Мехико-сити» маркирует вид («квадрат» или «прямоугольник») внешней картины восприятия города («Веселый Мехико-сити. Точно картина в раме...» [Бродский, 1998, с. 98]), тогда как отсутствие этой словесной формулы сигнализирует о переходе во внутренний план лирического персонажа («Что-то внутри...» [Бродский, 1998, с. 98]).

Следом за мозаичным чередованием обращения к возлюбленной и очередной картинкой «пляски» Мехико-сити [Бродский, 1998, с. 98] лирический герой романсеро отдается внутреннему вздоху-выдоху «О, Боже» [Бродский, 1998, с. 98]. Понятно, что устойчивый оборот «о, Боже» далеко не всегда носит религиозный оттенок, в позиции междометия он может быть выражением спонтанной эмоции, как здесь, и потому вызывает удивление самого лирического героя: «Произнося “о Боже”, / слышу собственный голос» [Бродский, 1998, с. 98]. Герой ощущает, что «что-то внутри, похоже, сорвалось, раскололось...» [Бродский, 1998, с. 98] — это может быть утомление жарой («правильней — жара» [Бродский, 1998, с. 98]), может быть внутренним прощанием с любимой, но может быть и поэтическим отражением или реализацией смерти, о боязни которой говорил персонаж («я [не] боялся смерти...»). Неслучайно далее в тексте возникает уже почти осмысленная молитва («мольба» [Бродский, 1998, с. 98]), обращение к Богу в звательной-молитвенной форме «Отче» [Бродский, 1998, с. 98], и эксплицируется символика христианского плана — рыбы как раннехристианский символ Иисуса. «Так, забыв рыболова, / рыба рваной губою / тщетно дергает слово» [Бродский, 1998, с. 98].

Тема бытийного (экзистенциального) одиночества (1—4 части), сомкнувшаяся с любовной темой расставания с возлюбленной (5 часть), повышает градус драматизма посредством мотива смерти и далее трансформируется в тему творчества, которая художественно закономерно возникает на пересечении болевых мотивов «Мексиканского дивертисмента». «Так страницу мараешь / ради мелкого чуда. / Так при этом зришь / на себя ниоткуда» [Бродский, 1998, с. 98]. Впечатление о Бродском-небожителе, которое сохранилось в воспоминаниях друзей и знакомых, разбивается о самовосприятие лирического персонажа, который «марание» страницы квалифицирует как «мелкое чудо», где эпитет *мелкое* содержит коннотации небрежности и даже снисходительного пренебрежения к им создаваемому.

Признаки сердечного приступа, по-видимому, переживаемого героем («что-то внутри... раскололось» — почти реализованная метафора разбитого сердца), и попытка прислушаться к боли уподобляются процессу

творчества, когда, глядя на возникающие строки, поэт словно бы «взирает на себя ниоткуда».

Для поэтически настроенного слуха наречие «ниоткуда» в текстах Бродского прочно увязано с выражением «Ниоткуда с любовью...», названием стихотворения того же 1975 года (из «Части речи»), адресованного возлюбленной и представляющего собой взволнованное и чувственное любовное послание. В тексте дивертисмента оборот «Ниоткуда с любовью...» как будто бы отсутствует, но начальное *ниоткуда* будет подхвачено следующим текстом (о влюбленной официантке и брюнете [Бродский, 1998, с. 99]) и дополнит фразеологему Бродского недостающей компонентой: «В нищей стране никто вам / вслед не смотрит *с любовью*» [Бродский, 1998, с. 99]. Концевая позиция обоих акцентированных слов задает их нестрогую связь.

То есть текст лирического признания позволяет понять, что все размышления о Мексике, о ее прошлом и настоящем, сопровождавшиеся неприятием и разочарованием, казалось, искренние и откровенные, осознанные и невыдуманные, в значительной мере объясняются одиночеством любящего сердца, столкнувшегося в незнакомой стране с узнаваемыми реалиями, напоминающими о прошедшем и ранящими своей (не)возвратимостью. Затекстовая фраза «Из России с любовью» (название знаменитого фильма по роману Я. Флеминга, 1957) актуализирует механизм переподстановки и незримо эксплицирует «отеческий» фон.

3.6. «К Евгению»: пушкинский интертекст

Следуя логике композиционного обрамления, Бродский шестую часть «Мексиканского дивертисмента» вновь (как и вторую часть, письмо Максимилиана) оформляет как эпистолярное послание: вторая и шестая части из семи главков-частей структурно-симметрично закольцовывают цикл.

Эпистолярная шестая часть названа «К Евгению». Критики высказывают предположение, что конфиденнтом лирического героя мог быть Евгений Рейн, поэт и друг Бродского («именно о нём идёт речь» [Райнхардт, 2021, с. 89]). Возразить сложно, но, прибегая к латентности адресации, Бродский порождает целый ряд собственно литературных, интертекстуальных аллюзий. Во-первых, уже означенная композиционная структура (7 частей-глав) наводит на мысль о такой же структуре (7 глав) в пушкинском «Евгении Онегине». Во-вторых, имя *благородного* (этимология имени) Евгения в заглавии (Евгений — «добрый мой приятель...»). В-третьих, аналогичное симметричное кольцевое расположение писем (ср.: письма Татьяны и Евгения в романе в стихах расположены тоже во второй и шестой главах). Знаменитый пятистопный ямб. Наконец, в-пятых, выделенная цитата в финале поэтической эпистолы — «на всех стихиях...» — прямо указывает

на А. Пушкина. Иными словами, завершая структурно-композиционное и идейно-смысловое оформление «Мексиканского дивертисмента», Бродский несомненно и осознанно (игрово) ориентируется на пушкинского «Евгения Онегина».

Хорошо зная русскую литературу очевидно, что сюжетный стержень романа Пушкина «Евгений Онегин» связан с путешествием (за)главного героя. Особенно если вспомнить, что часть «Путешествие Онегина» должна была составить самостоятельную главу, но по цензурным (и др.) соображениям осталась вне пределов романа в стихах. В путешествие отправляется и «скучающий» (в терминологии XIX века) одинокий персонаж Бродского: «Скушно жить, мой Евгений» [Бродский, 1998, с. 100].

Заметим, что первая часть приведенной цитаты — еще одна аллюзия на русскую классику, узнаваемая реплика из Н. Гоголя: «Скучно жить на свете, господа!» («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», NB: последняя строка VI главы [Гоголь, 1984, с. 234]).

Возвращаясь к роману Пушкина «Евгений Онегин», напомним, что его центральный герой — тип так называемого «лишнего человека». Интертекстуальная аллюзия усиливает смысловое наполнение образа лирического персонажа Бродского, его герой физически ощущает свою «лишность» (мотивы смерти, боли, одиночества, надломленности — «подломив колена» [Бродский, 1998, с. 99]). Потому итоговое суждение в главке «К Евгению» целиком созвучно Пушкину: «...Куда ни странствуй, / всюду жестокость и тупость воскликнут: “Здравствуй, / вот и мы!” Лень загонять в стихи их. / Как сказано у поэта, “на всех стихиях...” / Далеко же видел, сидя в родных болотах! / От себя добавлю: на всех широтах» [Бродский, 1998, с. 100].

Во внутренней цитате Бродского речь идет об апелляции к строке из стихотворения Пушкина «К Вяземскому» (1826): «На всех стихиях человек — / Тиран, предатель или узник» [Пушкин, 1985, с. 381]. Лирический герой Бродского не только соглашается с Пушкиным, но и добавляет — не только на всех стихиях, но и на всех широтах. Эта финальная сентенция подтверждается идейно-смысловым контентом всех ранее рассмотренных стихотворений, входящих в «Мексиканский дивертисмент». Однако ограничиться этим замечанием мало.

В русской классической традиции существовали различные произведения с обозначением имени или фамилии адресата послания, которые оформлялись в вариативных стратегиях и тактиках, см. [Богданова, 2019, с. 34–49]. Так, у Г. Державина было поэтическое послание со сходным названием — «Евгению. Жизнь Званская» (1816) с характерным началом: «Блажен, кто менее зависит от людей...» [Державин, 2002, с. 383]. Между тем Бродский воспользовался формулой «К...» (подобно «К вельможе», «К Овидию»,

«К моей чернильнице» и др.), то есть Бродскому ближе пушкинская формула — «К Вяземскому» (// «К Евгению»). И это примечательно. Дело в том, что, напомним, ранее уже заходила речь о ненормативном написании имени исторического Хуареса — *Хуарец*. Обратим внимание, что у Пушкина в первой же строке текста-референта «К Вяземскому» появляется слово с тем же суффиксом: «Так море, древний *душегубец*, / Воспламеняет гений твой? / Ты славил лирой золотой / Нептуна грозного трезубец. / Не славь его. <...>» [Пушкин, 1985, с. 381]. И этот теперь и пушкинский (не только революционный) суффикс *-ец* вступает в коррелятивные отношения с именованнием *Хуарец*, то есть *душегубец*, имплицитно напоминая о роли Хуареса в трагической судьбе Максимилиана. Выявленная ранее семантическая функция использованного Бродским суффикса *-ец* затекстово прирастает, дополняется более емкой семантико-эмоциональной аксиологией.

О неназванном в тексте Пушкине лирический герой Бродского с восторгом восклицает: «Далеко же видел, сидя в родных болотах!» Между тем бродсковедам хорошо известны другие строки Бродского, автобиографические, ориентированные на него самого — «Я родился и вырос в балтийских болотах...»: «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших по две, / и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос, / вьющийся между ними, как мокрый волос <...>» [Бродский, 1998, с. 131].

Если ранее в тексте дивертисмента Бродского были акцентированы связи-переключки лирического героя с образом и судьбой «бездомного» и «грустного» Максимилиана, то теперь речевая формула явно указывает на родственность Пушкину, на близость их поэтических ментальных истоков и, как следствие, поэтических суждений и представлений. То есть, повествуя о Мексике, воссоздавая экзотические особенности ее природных и архитектурных «картин», на внешнем уровне апеллируя к испано-мексиканским традициям, на подтекстовом и затекстовом уровне Бродский прочно опирается на законы и символические маркеры, связанные с Россией (=Отче / Отечество), с балтийскими болотами и классической литературной (прежде всего пушкинской) традицией.

3.7. «Заметка для энциклопедии»: Мексика и Россия

Наконец последняя — седьмая — часть «Мексиканского дивертисмента» называется «Заметка для энциклопедии», о которой Бродский говорил, что это «нормальная вещь, приводящая домой». Действительно, заключительная глава написана классическим пятистопным ямбом, как помним «онегинским», то есть действительно создана очень «по-домашнему». Между тем, например, Р. Райнхардту седьмая часть дивертисмента представляет «так называемой справкой по схеме, ежегодно подготавливаемой каждым

посольством и направляемой в центральный аппарат внешнеполитического ведомства» [Райнхардт, 2021, с. 93]. В представлении С. Туромы, «название последнего стихотворения, “Заметка для энциклопедии”, подчеркивает авторитарную позицию, занимаемую лирическим героем по отношению к прошлому и настоящему Мексики, ее истории и географии. Заглавие предвосхищает использование энциклопедического тона и стиля <...>» [Турома, 2021, с. 133]. Но позиции обоих исследователей требуют уточнения.

Как уже неоднократно отмечалось, все тексты дивертисмента Бродского изящно переплетены узелками-связками между собой (можно даже высказать суждение о близости дивертисмента Бродского классическому «венку сонетов»). Так, упоминание о географических широтах в «К Евгению» получает продолжение в энциклопедической заметке, где не столько лирический герой, сколько сам автор дает описание природно-географических просторов изображаемой страны: «Прекрасная и нищая страна. / На Западе и на Востоке — пляжи / двух океанов. Посредине — горы...» [Бродский, 1998, с. 101].

Если позволить себе допущения, подобные тем, которые реализовал в двойном коде «Мексиканского дивертисмента» Бродский, то можно легко ошибиться («перепутать»), о которой из стран идет речь, — о Мексике или о России. Не будучи названной, в «Заметке...» эта изображаемая страна может оказаться и той, и другой. Энциклопедический дискурс словно бы делокализуется.

Сравним: «Касаясь двух великих океанов, / Она лежит, раскинув города...» («Родина» К. Симонова [Симонов, 1979, с. 90]). Не помнить этих строк советский школьник Бродский не мог, а потому создание некой исходной двусмысленности (двузначности) можно считать намеренным, целенаправленно задуманным и обыгранным автором. «Посредине — горы» — может быть, Уральские (?). Прямого отождествления, понятно, не происходит, но смена поэтической перспективы вероятна и допустима. И оттого последующие размышления лирического повествователя обретают обобщенный, касающийся обеих стран характер. «Прекрасная и нищая страна...».

А если вспомнить, что В. Г. Белинский назвал роман Пушкина «Энциклопедией русской жизни», то и появление прототипического жанрового определения «Заметка для энциклопедии» у Бродского и связи «Заметки...» с «русской жизнью» становятся особенно очевидны и содержательны.

Замечание лирического героя Бродского: «История страны грустна; однако, / нельзя сказать, чтоб уникальна» [Бродский, 1998, с. 101] — подтверждает установленные пересечения-подмены Мексика/Россия. И даже «вторжение испанцев и варварское разрушение древней цивилизации ацтеков» [Бродский, 1998, с. 101] признается поэтом «местным комплексом

Золотой Орды» [Бродский, 1998, с. 101]. Упоминание же *ружья* в качестве способа «как-то легче заняться государственным устройством» [Бродский, 1998, с. 101] обрывается дополнительными коннотациями, с явной очевидностью проецируется на революционные события обеих стран.

Продолжая рассуждения о сцехах между поэтическими текстами «Мексиканского дивертисмента», в связи с «Заметкой для энциклопедии» можно обозначить еще одну корреляцию. Кольцевая композиция, актуализированная в дивертисменте, предполагает соединение начала и конца — следовательно, жанр энциклопедии в заключительной части цикла может объяснить (в качестве еще одного дополнительного варианта интерпретации) именование Максимилиана в первой части «Гуернаваки» в виде М. Помимо игровых проекций на императорскую монограмму и многоцелевое игровое пересечение *М* и *Ж*, Бродский словно бы ведет рассказ о Максимилиане в традиции нормативного словарно-энциклопедического дискурса, используя принятое словарное сокращение имен (М.).

Остается обратиться к заключительному образу «Заметки...» — образу «ящерицы на валуне», которая, «задрвав головку в небо, будет наблюдать полет космического аппарата» [Бродский, 1998, с. 102]. На наш взгляд, в рамках ранее эксплицированной нами стратегии этот образ обретает у Бродского самый обобщенный и универсально символический смысл: колесо на календаре мая пройдет свой большой цикл, и все вернется «на круги своя». Законы природного и цивилизационного мира навсегда останутся неизблевыми и изначально (экзистенциально) противопоставленными.

Надо признать, что финальный образ дивертисмента — ящерица на камне — вызвал разные интерпретации, причем достаточно противоречивые. Так, Р. Райнхардт уподобил образ ящерицы Бродского образу ужа из «Песни о соколе» М. Горького, сочтя горьковский афоризм «Рожденный ползать летать не может» ключевым в прочтении финальной сентенции поэта [Райнхардт, 2021, с. 89]. И. Романов увидел в образе «космического аппарата» символ «выхода сознания за край реальности» [Романов, 2004, с. 9]. С. Турома, глубоко ориентированная на «параллели между СССР и Мексикой», на проекции «советского опыта Бродского <...> на Мексику», оставляет образ ящерицы и космического корабля без социологического комментария, но полагает, что в этом сопоставлении ящерицы и космоса заключена «значительная доля иронии» [Турома, 2021, с. 133]. Однако, на наш взгляд, предложенные суждения серьезно ослабляют философский подтекст мексиканского цикла, для Бродского представляются слишком поверхностными и маловероятными. С нашей точки зрения, гипоним (ящерица и космический аппарат) выходит за пределы визуально-фактуальной парадигмы и возвышается до абстрагированного гиперонимического

ряда (природа — цивилизация, мир — человек, вечное — историческое и др.). Медитативные проекции собственно мексиканского пространства перерастают пределы непосредственного (географического, национального, личного) опыта, текстуальная интеракция обеспечивает смысловую — философско-поэтическую — многозначность.

4. Заключение = Conclusions

Завершая размышления о проблемном поле «Мексиканского дивертисмента» и его образно-метафорическом и структурном единстве, можно заключить, что цикл стихотворений Бродского о Мексике и о Максимилиане I Мексиканском был создан поэтом удивительно гармонично, композиционно осмысленно, поэтически интертекстуально, метатекстуально опосредованно. Каждое стихотворение цикла стоит на своем месте, обнаруживает коррелятивные связи с другими стихами единого циклического целого и последовательно (в динамичной мозаике дивертисмента) проводит присущий Бродскому философско-поэтический взгляд на природу и жизнь, на цивилизационное развитие и на государственное мироустройство, на любовь и творчество, на субъективно понимаемое одиночество, обнажая своеобразно личностное отношение к смерти. «Тема Мексики» составляет исключительно внешний план циклического повествования «Мексиканский дивертисмент», служит «неблагоприятным» (по словам поэта) поводом к ментально-медитативным путешествиям лирического героя в пространстве и времени, на Запад и на Восток, к ней и к себе.

В 1977 году «Мексиканский дивертисмент» вошел как составная часть (наряду с циклами «Письма римскому другу», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» и «Часть речи») в сборник под названием «Часть речи» [Бродский, 1977]. По словам Л. Лосева, «Бродский ничем так не дорожил, как циклом “Часть речи”» [Лосев, 2008, с. 191]. Это обстоятельство еще раз подчеркивает художественную значимость «Мексиканского дивертисмента» в системе поэтических циклов Бродского и обнаруживает его соотнесенность с единым и цельным метатекстом художника.

Теперь если еще раз вернуться к суждениям критиков об ошибках и погрешностях, которые якобы допустил поэт в «Мексиканском дивертисменте», то станет очевидным, сколь скромны компетенции современной критической мысли и как наивно выглядят анализы подобного типа: «... погрешности можно условно разделить на две группы — формальные и содержательные. В первую группу входят неточности передачи двух топонимов (“Гуэрнавака” вместо “Куэрнавака” и “тегуанпетекский” вместо “теуанпетекский”), одного антропонима (“Хуарец” вместо “Хуарес”), а также по одному фонетическому (“скушно”) и грамматическому (“кофе”

в среднем роде) огреху. Во вторую — два культурологических анахронизма: обстоятельства возникновения танца танго и дешифровка письменности майя...» [Райнхардт, 2021, с. 94]. Как было показано выше, критики нашли и другие «ошибки» и «погрешности» в «Мексиканском дивертисменте» Бродского, однако оспаривание подобного рода критических суждений — дело неблагодарное. Лирический текст Бродского сам открывает возможности для понимания «тайнописи» и красоты идейно-музыкального дивертисмента, его стилевой полифонии и символической иерархичности. Интерпретационный дискурс поэзии Иосифа Бродского всякий раз может приумножаться, варьироваться, активизировать и дополнять глубину пытливого читательского восприятия.

Литература

1. Бекетов Р. Ф. «Родина» и «чужбина» в поэзии Иосифа Бродского (несколько замечаний к проблеме авторской аксиологии в контексте школьного преподавания курса истории русской классической литературы) / Р. Ф. Бекетов // Problems of modern education. Materials of the IX international scientific conference. — Prague : Vedecko vydavatel'ske centrum Sociosfera-CZ s.r.o., 2018. — Pp. 12—17. — ISBN 978-80-7526-326-1.
2. Богданова О. В. Дедикация как стратегия и код культурного текста / О. В. Богданова // Человек. Культура. Образование. — 2019. — № 1 (31). — С. 34—49.
3. Бродский И. Часть речи. Стихотворения 1972—1976 / И. Бродский ; сост. и подг. Вл. Марамзин и Л. Лосев. — Ann Arbor : Ardis, 1977. — 113 с.
4. Бродский И. Книга интервью / И. Бродский ; сост. В. Полухина. 3-е изд. — Москва : Захаров, 2007. — 783 с. — ISBN 5-8159-0548-8.
5. Бродский И. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями / И. Бродский ; сост. и автор послеслов. П. Вайль. — Москва : Независимая газета, 1995. — 196 с. — ISBN 5-86712-020-1.
6. Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского : в 7 т. / И. Бродский. — Санкт-Петербург : Пушкинский фонд, 1998. — Т. 3. — 312 с. — ISBN 5-89803-001-8.
7. Вознесенский А. Витражных дел мастер : стихи / А. Вознесенский. — Москва : Советский писатель, 1980. — 304 с.
8. Гаврилова Н. С. Англо-американский мир в рецепции И. Бродского : реальность, поэзия, язык : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Н. С. Гаврилова. — Томск, 2007. — 27 с.
9. Гоголь Н. В. Собрание сочинений : в 8 т. / Н. В. Гоголь. — Москва : Правда, 1984. — Т. 2. — 320 с.
10. Державин Г. Р. Сочинения / Г. Р. Державин ; вст. ст., сост. и примеч. Г. Н. Ионин. — Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. — 712 с. — ISBN 5-7331-0152-0.
11. Книппер А. «Мексиканский дивертисмент» Иосифа Бродского : географическая интерпретация [Электронный ресурс] / А. Книппер. — 2002. — Режим доступа : http://www.researcher.ru/practice/issl_work/sh1553/kurs2002/kurs_2002-2-05.html (дата обращения 21.11.2022).
12. Кобеляцкая И. И. Проблема исторической личности в творчестве Иосифа Бродского / И. И. Кобеляцкая // Вестник Российского университета дружбы народов. — Серия Литературоведение. Журналистика. — 2011. — № 2. — С. 53—63.

13. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского / М. Крепс. — Анн Арбор : Ардис, 1984. — 273 с.
14. Лосев Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии / Л. Лосев. — Москва : Молодая гвардия, 2008. — 447 с. — ISBN 978-5-235-03089-3.
15. Платон. Сочинения : в 4 т. — Санкт-Петербург : Издательство О. Абышко, 2007. — Т. 3. — Ч. 1. — 752 с. — ISBN 5-89740-157-8.
16. Пушкин А. С. Собрание сочинений : в 3 т. / А. С. Пушкин. — Москва : Художественная литература, 1985. — Т. 1. — 735 с.
17. Райнхардт Р. О. «Мексиканский дивертисмент» Иосифа Бродского : лингвокультурологический анализ / Р. О. Райнхардт // Филологические науки в МГИМО. — 2021. — Т. 7. — № 3. — С. 86—96. — DOI: 10.24833/2410-2423-2021-3-27-86-96.
18. Романов И. Лирический герой поэзии И. Бродского : преодоление маргинальности : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / И. Романов. — Москва, 2004. — 16 с.
19. Симонов К. Собрание сочинений : в 10 т. / К. Симонов. — Москва : Художественная литература, 1979—1987. — Т. 1. Стихи. — 670 с.
20. Тименчик Р. «1867» (1975) / Р. Тименчик // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / ред.-сост. Л. Лосев и В. Полухина. — Москва : НЛЮ, 2002. — С. 100—107.
21. Турома С. Бродский за границей : империя, туризм, ностальгия / С. Турома. — Москва : Новое литературное обозрение, 2021. — 320 с. — ISBN 978-5-4448-1252-5.
22. Ritas. Гуернавака Бродского — реальность стиха и проза реальности [Электронный ресурс]. — 2003. — Режим доступа : <https://stihi.ru/2003/07/18-109> (дата обращения 24.11.2022).

References

- Beketov, R. F. (2018). "Homeland" and "foreign land" in the poetry of Joseph Brodsky (a few remarks on the problem of author's axiology in the context of school teaching of the course of the history of Russian classical literature). In: *Problems of modern education. Materials of the IX international scientific conference*. Prague: Vedecko vydavatelske centrum Sociosfera-CZ s.r.o. 12—17. ISBN 978-80-7526-326-1. (In Russ.).
- Bogdanova, O. V. (2019). Dedication as a strategy and code of a cultural text. *Human. Culture. Education, 1* (31): 34—49. (In Russ.).
- Brodsky, I. (2007). *Book of interviews*. Moscow: Zakharov. 783 p. ISBN 5-8159-0548-8. (In Russ.).
- Brodsky, I. (1977). *Part of speech. Poems 1972—1976*. Ann Arbor: Ardis. 113 p. (In Russ.).
- Brodsky, I. (1995). *Rough terrain. Travels with comments*. Moscow: Nezavisimaya Gazeta. 196 p. ISBN 5-86712-020-1. (In Russ.).
- Brodsky, I. (1998). *The works of Joseph Brodsky: in 7 vols, 3*. St. Petersburg: Pushkin Foundation. 312 p. ISBN 5-89803-001-8. (In Russ.).
- Derzhavin, G. R. (2002). *Essays*. Saint Petersburg: Academic Project. 712 p. ISBN 5-7331-0152-0. (In Russ.).
- Gavrilova, N. S. (2007). *The Anglo-American world in the reception of I. Brodsky: reality, poetry, language*. Author's abstract of PhD Diss. Tomsk. 27 p. (In Russ.).
- Gogol, N. V. (1984). *Collected works: in 8 volumes, 2*. Moscow: Pravda. 320 p. (In Russ.).
- Knipper, A. (2002). "Mexican divertissement" by Joseph Brodsky: geographical interpretation. Available at: http://www.researcher.ru/practice/issl_work/sh1553/kurs2002/kurs_2002-2-05.html (accessed 21.11.2022). (In Russ.).

- Kobelyatskaya, I. I. (2011). The problem of historical personality in the works of Joseph Brodsky. *Bulletin of the People's Friendship University of Russia. A series of Literary studies. Journalism*, 2: 53—63. (In Russ.).
- Kreps, M. (1984). *About the poetry of Joseph Brodsky*. Ann Arbor: Ardis. 273 p. (In Russ.).
- Losev, L. (2008). *Joseph Brodsky. The experience of literary biography*. Moscow: Molodaya gvardiya. 447 p. ISBN 978-5-235-03089-3. (In Russ.).
- Plato. *Essays: in 4 volumes, 1 (3)*. (2007). St. Petersburg: O. Abyshko Publishing House. 752 p. ISBN 5-89740-157-8. (In Russ.).
- Pushkin, A. S. (1985). *Collected works: in 3 volumes, 1*. Moscow: Fiction. 735 p. (In Russ.).
- Reinhardt, R. O. (2021). “Mexican divertissement” by Joseph Brodsky: linguoculturological analysis. *Philological sciences at MGIMO*, 7 (3): 86—96. DOI: 10.24833/2410-2423-2021-3-27-86-96. (In Russ.).
- Ritas. *Brodsky's Guernavaca — the reality of verse and the prose of reality*. (2003). Available at: <https://stihi.ru/2003/07/18-109> (accessed 24.11.2022). (In Russ.).
- Romanov, I. (2004). *The lyrical hero of I. Brodsky's poetry: overcoming marginality*. Author's abstract of PhD Diss. Moscow. 16 p. (In Russ.).
- Simonov, K. (1979—1987). *Collected works: in 10 volumes, 1. Poems*. Moscow: Fiction. 670 p. (In Russ.).
- Timenchik, R. (2002). “1867” (1975). In: *How Brodsky's poem works. From the studies of Slavists in the West*. Moscow: UFO. 100—107. (In Russ.).
- Turoma, S. (2021). *Brodsky abroad: empire, tourism, nostalgia*. Moscow: New Literary Review. 320 p. ISBN 978-5-4448-1252-5. (In Russ.).
- Voznesensky, A. (1980). *Stained glass master: poems*. Moscow: Soviet Writer. 304 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию 12.10.2022,
одобрена после рецензирования 06.01.2023,
подготовлена к публикации 28.01.2023.