



Title	「 」
Author(s)	,
Citation	Acta Slavica Iaponica, 22, 177-187
Issue Date	2005
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/39447
Type	bulletin (article)
File Information	ASI22_009.pdf



[Instructions for use](#)

СТРОФИКА И. БРОДСКОГО КАК АВТОМЕТАОПИСАНИЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «ДВАДЦАТЬ СОНЕТОВ К МАРИИ СТЮАРТ»)

КИМ ХЁН ЁН

В статье «Автометаописание у Ахматовой» Р. Тименчик определяет термин «автометаописание» как «присутствие в самом стихотворном тексте смысловой мотивировки “сведения мысли” “именно к данному числу слогов” – и шире – подчеркнутую в тексте смысловую связь между разными уровнями».¹ В качестве примеров такого рода он указывает на связь нормы и отклонения от нормы с распределением метрических форм, связь между тематикой и ритмикой, между темой и графикой (например, «лесенка»). Так, анализируя стихотворения А. Ахматовой «Учитель», «Третья Северная Элегия», «Третий Зачатьевский», Р. Тименчик пишет о сопряжении определенных ритмических явлений с темой дыхания как об одном из приемов ахматовской поэтики.

Нам представляется, что анализ подобного типа применим и к поэтике Бродского, наблюдения над связью темы и строфики которой могут дать не менее интересные результаты. Как известно, строфа является одной из самых содержательных и художественно выдвинутых компонентов стихотворной формы. Причина тому в ее функциональной многоплановости. Будучи «высшим стиховым единством», основанным на периодической повторяемости «определенных метрических и ритмико-синтаксических признаков»,² строфа непосредственно участвует в процессе тематического развертывания текста, выступая в качестве первоначальной формы композиции стихотворного произведения. В отдель-

1 Тименчик Р.Д. Автометаописание у Ахматовой // *Russian Literature*. 1975. № 10/11. С. 213.

2 См.: *Томашевский Б.В.* Строфика Пушкина // *Томашевский Б.В.* Стих и язык: Филол. очерки. М.-Л., 1959. С. 206. О структурных определителях строфы и близких ей формах (твердые формы, цепные строфы, тирады, астрофические объединения) подробнее см.: *Кормилов С.И.* Строфика как элемент стихотворной формы // *Филология: Сб. студ. и аспиран. науч. работ. Вып. 3.* М., 1974. С. 101-118. М. Лотман и С. Рейфман выделяют четыре типа средств строфической сегментации: графические (пробел, сдвиг и т.д.), метрические (чередование разнометрических строк), фонологические (рифма), лексические (рефрен, кольцо и т.д.) (См.: *Лотман М., Рейфман С.* Опыт функционального описания строфики // *Материалы 27-й науч. студ. конф.: Литературоведение. Лингвистика.* Тарту, 1972. С. 131-132). В.С. Баевский насчитывает шесть признаков, определяющих типы строфической организации (См.: *Баевский В.С.* Типы строфической организации стихотворений Некрасова // *Некрасовский сборник.* Калининград, 1972. С. 107).

ных случаях строфическая композиция отражает особенности мироощущения поэта. Так, по наблюдению Ю.Н. Тынянова, на стиховую организацию поэзии Ф.И. Тютчева повлиял его натурфилософский принцип мышления. «Самое построение у него стало параллелистическим или антитетическим, в зависимости от материала, – пишет Тынянов. – Строфа... получила... особую семантическую функцию: антитеза стилистическая развивается в антитетических строфах».³

Проблема связи темы и строфики в настоящей статье будет рассмотрена на примере цикла И. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», который относится к 1974 г.

Известно, что сонет – это стихотворение из 14 строк, разделенных на два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета); во-первых – повторяются только две рифмы, а во вторых – две или три. Расположение рифм в этой строфической форме допускает несколько вариантов, из которых наиболее устойчивы итальянский (abab abab cdc dcd) и французский (abba abba ccd eed). Кроме них существует английский вариант сонета, который предполагает наличие трех четверостиший и заключительного двустишия, не имеющих одинаковых рифм (abab cdcd efef gg). Как указывает М.Л. Гаспаров,⁴ рекомендовались, но не стали всеобщими и некоторые правила для содержания сонета: строфы должны кончаться точками, слова – не повторяться, последнее слово – быть «ключевым», четыре строфы соотноситься как тезис – развитие – антитезис – синтез. В русской поэзии сонет был популярен всегда, и в прошлом, и в настоящем. Он не потерял своей актуальности и тогда, когда заметно упал интерес к другим традиционным формам античной и новой литературы, характерный для начала XX в.⁵

Хотя, как мы отмечали выше, сонет является твердой строфической формой, Бродский в интересующем нас цикле ее не соблюдает. Так,

3 Тынянов Ю.Н. Пушкин и Тютчев // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 188.

4 См.: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 1008.

5 О поэтике сонета в теоретическом и историческом аспектах см., напр.: Гроссман Л. Поэтика сонета // Проблемы поэтики: Сб. ст. М.-Л., 1925. С. 115-140; Гроссман Л. Поэтика русского сонета // Гроссман Л. Борьба за стиль: Опыты по критике и поэтике. М., 1927. С. 122-144; Бехер И. Философия сонета, или малое наставление по сонету: (Опыт) // Бехер И. Любовь моя, поэзия: О литературе и искусстве. М., 1965. С. 436-462; Эткиндр Е.Г. Сонеты Вячеслава Иванова // Эткиндр Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века: Очерки. СПб., 1996. С. 149-167; Тутаренко С.Д. Сонет в поэзии серебряного века: Художественный канон и проблема стилевого развития. Кемерово, 1998; Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. М., 2002. С. 323-425; Хворостьянова Е.В. «Русские сонеты» Пушкина: (К проблеме пушкинской строфики) // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. Вып. 3. СПб., 2002. С. 9-29; Зырянов О.В. Эволюция жанрового сознания русской лирики: Феноменологический аспект. Екатеринбург, 2003. С. 212-285.

мы не найдем у него строгого строфического деления на два четверостишия и два трехстишия. «Из 20 случаев, – пишет А. Жолковский, – граница между восьми- и шестистишием полностью соблюдена в семи (в 3-м, 7-м, 12-м, 14-м, 16-м, 18-м, 19-м), а в остальных имеет место либо синтаксический перенос (в 1-м, 4-м, 6-м, 10-м, 17-м), либо рифменный перехлест того или иного рода в (5-м, 8-м, 11-м, 20-м), либо и то и другое вместе (во 2-м, 9-м, 13-м, 15-м)».⁶ Это, во-первых.

Во-вторых, некоторые сонеты Бродского из-за неправильной рифмовки становятся неправильными сонетами, в одном и том же сонете его цикла часто смешиваются французский, итальянский и английский типы сонетов. Правильными французскими сонетами являются I, X, XII, XIV, XVI, XVII, неправильными – II, VIII, XI; правильными итальянскими сонетами – XIII, XIX; смесью французского и итальянского сонетов – III, IV, VI,⁷ VII, XVIII, XX; неправильными английскими сонетами – V, IX, XV; смесью французского, итальянского и английского – IX.

Ученые уже обращали внимание на эту особенность строфики Бродского.⁸ Так, Б. Шерр, блестяще анализируя ее особенности, подчеркива-

6 Жолковский А. «Я вас любил...» Бродского: интертексты, инварианты, тематика и структура // Поэтика Бродского. Tefany, 1986. С. 59-60.

7 Анализируя интертекстуальную связь между стихотворением «Я вас любил» Пушкина с VI-м сонетом «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» Бродского, А. Жолковский коротко говорит о форме VI-го сонета в сноске: «В рифмовке Бродский следует принятой уже Пушкиным свободе сочетания опоясывающих рифм с перекрестными (ср. «Мадонну» Пушкина), далеко, впрочем, не достигая уровня вольности, заданного рядом других «Сонетов» (5-м, 8-м, 9-м, 11-м, 15-м)» (Там же. С. 58). Если говорить только об этом, VI-м, сонете Бродского, можно согласиться с замечанием Жолковского о традиции, идущей в русской литературе от Пушкина, но, как утверждает сам этот исследователь, оно вовсе не объясняет других случаев. К тому же, как пишет М. Гаспаров, изменение порядка рифм у Пушкина является одним из возможных отклонений от строгой формы сонета (См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972. С. 67). Поэтому в данной статье мы будем относиться к описанному явлению как к смешению французского и итальянского сонетов.

8 См.: Шерр Б. Строфика Бродского // Поэтика И. Бродского. Tefany, 1986. С. 97-120; Шерр Б. Строфика Бродского: Новый взгляд // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. М., 2002. С. 269-302. О строфике также см.: Лотман М.Ю. Гиперстрофика Бродского // Russian Literature. 1995. № XXXVII. С. 302-332; Степанов А.Г. О семантическом потенциале строфики // Тверская филология: прошлое, настоящее, будущее. Тверь, 2002. С. 288-299. О рифме Бродского подробнее см.: В.Р. Sherr, "Beginning at the End: Rhyme and Enjambment in Brodsky's Poetry," in Lev Loseff and Valentina Polukhina, eds., *Brodsky's Poetics and Aesthetics* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London, 1990), pp. 176-193; Гаспаров М.Л. Рифма Бродского // Russian Literature. 1995. № XXXVII. С. 189-202; Галацкая Н. О рифмах одного стихотворения: Иосиф Бродский, «Ночной полет» // Scando-Slavica. 1990. Т. 36. С. 69-85; С. Jones, "Rhymes and Joseph Brodsky: Making Connection,"

ет разнообразие схем рифмовки цикла «Двадцати сонетов к Марии Стюарт». Отмечая важность для Бродского выбора строфы при создании стихотворения, он пишет: «Разнообразие строфических форм Бродского, и в особенности его открытие совершенно новых строф или возможных комбинации внутри строфы в ряде произведений, доказывает, что он рассматривает строфику как важнейший аспект своего поэтического творчества и, вероятно, откроет еще новые горизонты в развитии этого, часто оставляемого без внимания, элемента русского стиха».⁹ Шестая часть статьи П. Франка «Notes on the Sonnets to Mary Queen of Scots»¹⁰ также посвящена структуре рассматриваемого цикла Бродского. Отмечая особенность рифмовки «Двадцати сонетов к Марии Стюарт», этот автор характеризует ее словами самого же Бродского из анализируемого текста: «This is that rare bird «белая ворона» in Russian poetry, the sonnet sequence» («Есть такая редкая птица, «белая ворона» в русский поэзии, сонетной последовательности»)¹¹.

Вместе с тем следует отметить, что как Б. Шерр, так и П. Франк констатировали только прихотливость строфики данного цикла Бродского и совсем не коснулись причин этого явления. Мы же полагаем, что поиск ответа на вопрос о том, с какой целью Бродский намеренно разрушает в своей поэзии строгий канон сонета,¹² может оказаться очень продуктивным для выяснения смысла анализируемого произведения. Обратимся к текстам самих сонетов.

I

Мари, шотландцы все-таки скоты.
В каком колене клетчатого клана

Essays in Poetics 18:2 (1993), pp. 1-11; K. Egeton, "Grammatical Contrast in the Rhyme of Joseph Brodsky," *Essays in Poetics* 1:1 (1997), pp. 7-24.

9 Шерр. Строфика Бродского. С. 101.

10 P. Frank, "Notes on the 'Sonnets to Mary Queen of Scots'," *Brodsky's Poetics and Aesthetics* (New York, 1990), pp. 98-123.

11 Ibid., p. 106.

12 В своей статье Б. Шерр отмечает, что в ряде случаев Бродский отказывается от рифмы в сонете, и тогда кажется, что его стихотворение лишается последнего признака рассматриваемой строфической формы. Однако, по мнению этого исследователя, «каждое стихотворение в 14 строк, написанное пятистопным ямбом, в контексте Бродского может с полным основанием быть названо «сонетом»» (См.: Шерр. Строфика Бродского: Новый взгляд. С. 280). В другой своей статье Б. Шерр замечает, что большинство стихотворений Бродского все-таки имеет рифму (См.: Sherr, "Beginning at the End," p. 179). Примечателен, на наш взгляд, сам факт рифмованного сонета: поскольку у Бродского существуют и нерифмованные сонеты, имеет смысл специально выяснить причины, по которым поэт использовал те или иные способы их рифмовки.

предвиделось, что двинешься с экрана
и оживишь как статуя сады?
И Люксембургский, в частности? Сюды
забрел я как-то после ресторана
взглянуть глазами старого барана
на новые ворота и в пруды.
Где встретил Вас. И в силу этой встречи,
и так как «все бывшее ожило
в отжившем сердце», в старое жерло
вложив заряд классической картечи,
я трачу что осталось русской речи
на Ваш анфас и матовые плечи.¹³

Этот сонет рифмуется по схеме аВВааВВаСddССС, и потому это правильный французский сонет. По какой причине Бродский предпочел открыть свой цикл именно на французский манер? Вероятно, потому, что в нем описывается его встреча со статуей Марии Стюарт во французском Люксембургском саду.

II

В конце большой войны не на живот,
когда что было жарили без сала,
Мари, я видел мальчиком, как Сара
Леандр шла топ-топ на эшафот.
Меч палача, как ты бы не сказала,
приравнивает к полу небосвод
(см. светило, вставшее из вод).
Мы вышли все на свет из кинозала,
но нечто нас в час сумерек зовет
назад в «Спартак», в чьей плюшевой утробе
приятнее, чем вечером в Европе.
Там снимки звезд, там главная – брюнет,
там две картины, очередь на обе.
И лишнего билета нет.

Второй сонет цикла рифмуется как аВВаВааВаССdCd, и он, таким образом, похож на французский.¹⁴ Однако в нем есть одно нарушение: в канонической схеме французского сонета рифмовка терцетов должна

13 Здесь и далее сонеты И. Бродского цитируются по изданию: *Бродский И.* Часть речи. Стихотворения 1972-1976. СПб., 2000.

14 Отметим, что схема, данная нами, отличается от схемы Б. Шерра, у которого рифмовка этого сонета представлена как аВВаВааВсDDcDc.

отличаться от рифм в катренах. Здесь же первая строка терцета (слово «зовет») рифмуется не с другими терцетами, а с 1-ой, 4-ой, 6-ой и 7-ой строками катренов. Это незначительное нарушение французской сонетной формы можно рассматривать как начало постепенно нарастающего разрушения правил сонета во всем цикле. Посмотрим, как усугубляется это нарушение в последующих стихотворениях.

III

Земной свой путь пройдя до середины,
я, заявившись в Люксембургский сад,
смотрю на затвердевшие седины
мыслителей, письменников; и взад-
вперед гуляют дамы, господины,
жандарм синее в зелени, усат,
фонтан мурлычет, дети голоса,
и обратиться не к кому с «иди на».
И ты, Мари, не покладая рук,
стоишь в гирлянде каменных подруг,
французских королев во время оно,
безмолвно, с воробьем на голове.
Сад выглядит как помесь Пантеона
со знаменитой «Завтрак на траве».

Как видим, третий сонет зарифмован по схеме AbAbAbbAccDeDe и в нем соединены итальянский (первый катрен) и французский (второй катрен) типы сонетов. Таким образом, если в предыдущем случае только одна строка противоречила канонам сонета, то здесь нарушение становится ощутимее. Возникает вопрос, почему Бродский смешал именно эти два типа сонета? Ответ, на наш взгляд, следует искать в двух его заключительных строках. Как Люксембургский сад представлен здесь «помесью Пантеона» (т.е. древнегреческого и римского храма) с «Завтраком на траве» (известной картиной французского художника Э. Мане), так и это стихотворение становится смешением итальянского и французского сонетов.¹⁵ Обратим особое внимание на слово «помесь» – здесь оно является ключевым для понимания содержательного принципа, отраженного в структуре автометаописания.

15 Помесь Пантеона с картиной «Завтрак на траве» имеет дополнительный смысловой оттенок как соединение двух противоположных крайностей: Пантеон – это храм, посвященный богам, а «Завтрак на траве» – довольно шокирующая картина, на которой изображена обнаженная женщина. Об этом же пишет и П. Франк. При этом, однако, он не вполне справедливо называет Пантеон «great art work of France» (См.: Frank, “Notes,” pp. 100-101).

Теперь обратимся к IV-му сонету, в котором в первый раз появляется образ возлюбленной поэта.

IV

Красавица, которую я позже
любил сильнее, чем Босуэлла – ты,
с тобой имела общие черты
(шепчу автоматически «о, Боже»,
их вспоминая) внешние. Мы тоже
счастливой не составили четы.
Она ушла куда-то в макинтоше.
Во избежанье роковой черты,
я пересек другую – горизонта,
чье лезвие, Мари, острей ножа.
Над этой вещью голову держа
не кислорода ради, но азота,
бурлящего в раздувшемся зобу,
гортань... того... благодарит судьбу.

Как известно, «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» обращены не только к шотландской королеве, но и к адресату почти всей любовной лирики Бродского – к М.Б., т.е. Марине Басмановой. В этом стихотворении образ Марии Стюарт часто сливается с образом М.Б., и неясно, когда поэт говорит о первой, а когда – о второй. Он пишет, что у них есть общие черты. Но следует отметить, что та Мария Стюарт, которую лирический герой рисует в своем воображении, соотносится не столько с исторической Марией Стюарт, сколько с актрисой Сарой Леандр, которая играла знаменитую шотландскую королеву в фильме «Дорога на эшафот». Напомню, что во второй сонете говорится:

Мари, я видел мальчиком, как Сара
Леандр шла топ-топ на эшафот.
Меч палача, как ты бы не сказала,
Приравнивает к полу небосвод
(см. светило, вставшее из вод).

Иначе говоря, образ Марии рассматриваемого цикла восходит сразу к трем разным женщинам: Марии Стюарт, М.Б. и Саре Леандр.¹⁶ Следо-

16 Интересно, что А. Ранчин связывает с этим образом еще одну фигуру – ветхозаветной Сарры, жены праотца Авраама: «Особый случай – имя собственное, отсылающее одновременно к двум тезоименным лицам. В «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» «Сара» в строках «Мари, я видел мальчиком, как Сара / Леандр шла

вательно, можно сказать, что и на уровне системы образов в сонетах реализуется принцип «смещения».

Такую смесь мы можем увидеть и в VI-м сонете, где речь также идет о любви лирического героя. Этот сонет сплошь пронизан интертекстуальными отсылками – содержательными и структурными – к стихотворению Пушкина «Я вас любил».¹⁷ Здесь Бродский смешивает не только разные типы сонета, но и о любовном страдании собственного лирического героя предпочитает говорить, накладывая свой текст на фон классического стихотворения.

Однако мы несколько забежали вперед. Поговорим о V-м сонете. Две его первые строки имеют парную рифму, а вся оставшаяся часть – перекрестную: aacDcDcDcDDc. Здесь уже нет никакого деления на катрены и терцеты, остался только один след английского сонета – парная рифма, но вместо того, чтобы быть в конце стихотворения, она оказывается в его начале. Из всех 20 сонетов цикла пятый является самым неправильным: это во всех смыслах перевернутый сонет. Почему Бродский сделал его таким? Чтобы узнать намерения поэта, обратимся к содержанию этого сонета.

Число твоих любовников, Мари,
превысило собою цифру три,
четыре, десять, двадцать, двадцать пять.
Нет для короны большего урона,
чем с кем-нибудь случайно переспать.
(Вот почему обречена корона;
республика же может устоять,

топ-топ на эшафот» – имя не только актрисы, но и ветхозаветной Сарры, жены праотца Авраама (до обетования Бога Аврааму носившей имя «Сара», с одним «р»). Ассоциации с Саррой возникают благодаря enjambment, отсекающему лексему «Сара» от лексемы-фамилии «Леандр», а также благодаря общему контексту с именем «Мари». В христианском богословии жена Авраама праведная Сарра прообразует Приснодеву Марию. Бродский же «инвертирует» эту последовательность: у него Сара *играет* Марию, живущую на четыреста лет ранее. За параллелью «Мария Стюарт (Сара Леандр) – М.Б.» скрывается другая: «М.Б. – Дева Мария» (См.: Ранчин А.М. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001. С. 64-65).

Важно отметить и еще один подтекст, на который указал М. Безродный, – стихотворение В. Ходасевича «Нет, не шотландской королевой...», посвященное Н. Берберовой. В нем описана очень похожая ситуация: Париж, возлюбленная, которая также напоминает экранное воплощение Марии Стюарт, – Кэтрин Хэпберн в фильме «Мария Шотландская» (См.: Безродный М. Пиши пропало. СПб., 2003. С. 25-26).

17 Об интертекстуальных связях между этими двумя стихотворениями см.: Жолковский. «Я вас любил...» Бродского. С. 38-62.

как некая античная колонна).
 И с этой точки зренья ни на пядь
 Не сдвинете шотландского барона.
 Твоим шотландцам было не понять,
 Чем койка отличается от трона.
 В своем столетьи белая ворона,
 Для современников была ты блядь.

В этом вывернутом наизнанку сонете поэт, на наш взгляд, иронизирует о досужих рассуждениях относительно «неправильной жизни» Марии, нарушавшей нормы поведения, предписанные королеве.

Теперь обратимся к IX-му сонету, рифмовка которого очень прихотлива: аВВаВаВаССаСDD. Третья строка первого терцета здесь рифмуется с обоими катренами, а последнее двустипшие, строфически обособленное от всего текста, рифмуется парно. В целом получается, что первый катрен этого сонета – французский, второй – итальянский, затем идет произвольная рифма, а в конце мы видим явный английский след. Все типы сонета здесь смешались. Почему так получилось? Причину этого мы опять обнаруживаем в содержании данного стихотворения:

Равнина. Трубы. Входят двое. Лязг
 сражения. «Ты кто такой?» – «А сам ты?»
 «Я кто такой?» – «Да, ты». – «Мы протестанты».
 «А мы католики». – «Ах, вот как!» Хряск!
 Потом везде валяются останки.
 Шум нескончаемых вороньих дрязг.
 Потом – зима, узорчатые санки,
 примерка шали: «Где это – Дамаск?»
 «Там, где самец-павлин прекрасней самки».
 «Но даже там он не проходит в дамки»
 (за шашками – передохнув от ласк).
 Ночь в небольшом по-голливудски замке.

Опять равнина. Полночь. Входят двое.
 И все сливается в их волчьем вое.

Перед нами развернутая историософия Бродского. Бродский антиисторичен, он считает, что прогресса нет, что человеческая природа и отношения между людьми с течением времени не меняются. Человеческий мир сейчас так же несовершенен, как много веков назад. Эту концепцию как раз и поддерживает кольцевая структура данного сонета, который начинается со строки «Равнина. Трубы. Входят двое», а заканчивается фразой «Опять равнина. Полночь. Входят двое». В этом стихотворении Бродский смешивает разные времена, что выражается и в

смешении сонетных форм. К тому же, с нашей точки зрения, особенно важен смысл последних слов этого стихотворения: *«И все сливается в их волчьем вое»* (Курсив наш. – Х.К.).

Интересно так же и то, что в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт», как мы уже отмечали, есть и правильный французский сонет, и правильный итальянский сонет, но нет ни одного правильного английского. Более того, в английскую сонетную форму поэт всегда вкладывает негативное содержание. Таким, например, является XV-й сонет.

Не то тебя, скажу тебе, сгубило,
 Мари, что женихи твои в бою
 поднять не звали плотников стропила;
 не «ты» и «вы», смешавшиеся в «ю»;
 не чьи-то симпатичные чернила;
 не то, что – за печатями семью –
 Елизавета Англию любила
 сильнее, чем ты Шотландию свою
 (замечу в скобках, так оно и было);
 не песня та, что пела соловью
 испанскому ты в камере уныло.
 Они тебе заделали свинью
 за то, чему не видели конца
 в те времена: за красоту лица.

Схема рифмовки этого стихотворения – AbAbAbAAbAbcc. Как мы уже отмечали, в правильном английском сонете рифмы не должны повторяться, однако здесь две одинаковы рифмы повторены трижды. Главное то, что в этом сонете речь идет о событии, которое произошло в Англии, более того, в нем появляется английское слово «ю», обозначающее и «ты», и «вы». Лирический герой рассуждает о причинах смерти Марии Стюарт: ее погубила ни интрига с Испанией, ни патриотизм Елизаветы, ни любовники самой Марии, которые оказываются здесь вовсе не при чем; она умерла исключительно из-за собственной красоты. Примечательно, что описывать эту абсурдную ситуацию Бродский предпочитает посредством неправильного сонета с заключительным английским аккордом.

Заканчивая анализ сонетной формы в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», следует отметить еще несколько их особенностей. Содержание сонетов является интертекстуальной смесью явных и скрытых цитат из Данте («Земной свой путь пройдя до середины»), Пушкина («Я вас любил», «унылую пору»), Шиллера (автора «Марии Стюарт»), Ходасевича («Нет, не шотландской королевой...»), Тютчева («все бывшее в отжившем сердце ожило»), Ахматовой («Во избежанье роковой черты»), Блока («Она ушла куда-то в макинтоше»), а также упоминаний фильма

(«Дорога на эшафот»), картин («Завтрак на траве» Мане), музыки («айне кляйне нахт мужик» Моцарта) и скульптуры.¹⁸ Кроме того, в стихотворениях рассматриваемого нами цикла смешаны пространственные и временные понятия: Шотландия времен Ренессанса, современный Париж, послевоенная Россия; разные языки: «айне кляйне нахт мужик» (VII-й сонет) – немецкое название произведения Моцарта, и английские слова «Alas» (XI-й), «гудбай» (XIV-й), «ю» (XV-й). Соответствует этому и форма цикла – смесь всевозможных сонетных разновидностей, как канонических, так и неканонических.

Итак, можно утверждать, что одним из центральных мотивов всего цикла является смешение: в образе героини смешались три разных женщины, в самом изложении перепутались разные исторические эпохи, разные страны и темы. Кроме того, как мы уже отметили, Бродский смешивает разнообразные цитаты и аллюзии в едином интертекстуальном пространстве, причем сама формальная организация цикла отражает и поддерживает этот мотив.

Из сказанного очевидно, что Бродский связывает выбор типа сонета – французского, итальянского, английского или их сочетания – с темами своих стихотворений. Иными словами, обращаясь к сонету как к классической строгой форме, требующей соблюдения определенного канона, Бродский делает саму эту форму средством автометаописательной игры. Таким образом, в творчестве Бродского элементы стихотворной формы получают потенциальную содержательность, которая может актуализироваться как внутри отдельного текста, так и между различными текстами. Это дает нам право рассматривать их не только в качестве композиционной формы упорядочения словесного материала, но и как архитектурную форму «ценностно-определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта» (М.М. Бахтин).

18 Кроме этих произведений П. Франк приводит и другие: E.T.A. Hoffman («хромой бочар»), Baudelarie («Le Cygne») (См.: Frank, "Notes," p. 103).