



Title	Строфика И. Бродского как автометаописание (на материале цикла «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»)
Author(s)	Ким, Хён Ён
Citation	Acta Slavica Iaponica, 22, 177-187
Issue Date	2005
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/39447
Type	departmental bulletin paper
File Information	ASI22_009.pdf



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.А. 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; Эткин Е.Г. Сонеты Вячеслава Иванова // Эткин Е.Г. Там, внутри: О русской поэзии XX века: Очерки. СПб., 1996. С. 149-167; Титаренко 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. Tenaфу, 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.: B.P. 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; C. 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; К. 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 оживо
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 синеет 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 избежание 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 столетии 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 двустушище, 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 дрызг.
 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
сильней, 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 архитектурно-структурную форму «ценностно-определенной творческой активности эстетически деятельного субъекта» (М.М. Бахтин).

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