

УДК 82.09(075.8)

Скляр О.Н.

(г. Москва)

«ТО И ПРАЗДНУЮТ НЫНЧЕ ВЕЗДЕ...»: ДИАЛЕКТИКА
ОБЫДЕННОГО И САКРАЛЬНО-МЕТАФИЗИЧЕСКОГО В
СТИХОТВОРЕНИИ И. БРОДСКОГО «24 ДЕКАБРЯ 1971 ГОДА»

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению мотивно-образной структуры одного из центральных стихотворений рождественского цикла И. Бродского. Основное внимание в работе сосредоточено на особенностях художественного взаимодействия религиозно-сакральной символики и образов житейской обыденности. Предметом анализа также являются композиция текста, его стилистическое своеобразие и функции библейских реминисценций. Ключевые обобщения касаются специфики воплощения в поэзии Бродского важнейших черт конвергентного творческого сознания, ставшего ментальной основой литературного неотрадиционализма.

Ключевые слова: Бродский, неотрадиционализм, библейские реминисценции, обыденное, сакральное, конвергентное сознание.

O. Sklyarov

(Moscow)

"THAT'S WHAT WE CELEBRATE EVERYWHERE NOW...":
DIALECTICS OF THE ORDINARY AND SACRED-METAPHYSICAL
IN BRODSKY'S POEM "24 DECEMBER 1971"

Abstract. This article is devoted to the system of motives and images of one of the central poems of Brodsky's Christmas cycle. The main attention was focused on peculiarities of the artistic interaction of religious symbols and images of the everyday life spheres. The subject of analysis is also the composition of the text, its stylistic originality and functions of biblical allusions. Key generalizations concern the specific embodiment of convergent creative consciousness in Joseph Brodsky's poetry which became a fundamental criterion of literary neotraditionalism.

Key words: Brodsky, neotraditionalism, biblical reminiscences, sacral, ordinary, convergent consciousness.

Иосифа Бродского нередко относят к числу авторов, чьё наследие занимает пограничное положение между авангардом, постмодернизмом и явле-

ниями *новой классичности*, ставшими в последнее время предметом углубленного изучения в отечественном литературоведении. При этом многие специалисты склонны усматривать в творчестве Бродского феномен эпохального синтеза важнейших линий развития русской поэзии XX в. По мнению современного исследователя А. Подгорской, «в нём по-своему осуществилась „встреча” начала нашего столетия („серебряный” век), его середины („оттепель” – „андеграунд”) и завершения, подведения итогов на пороге третьего тысячелетия» [14, с. 5]. Ещё раньше Л. Лосев писал, что Бродскому удалось «свести воедино <...> все основные направления русского модернизма» [11, с. 15]. Разумеется, говоря о *синтезе модернизма*, учёные в большинстве случаев имеют в виду не только радикально-экспериментаторские ветви новейшей словесности, но и тот особый тип художественного мышления, который, будучи необратимо постклассическим, принципиально ориентирован на воссоздание фундаментальных ценностей традиции, хотя и не предполагает возвращения к прежним, «до-кризисным» стратегиям письма. Существенно также и то, что речь, как правило, идёт не о симбиозе разнородных тенденций, а об органичном их сопряжении и плодотворном *диалоге* в контексте уникального поэтического целого¹. Весьма резонным в этой связи представляется суждение М. Липовецкого, считающего эстетику Бродского «не столько математической суммой модерна, постмодерна и традиционализма, сколько интегрированием всех этих художественных систем, извлечением общего для всех художественного и филологического корня» [9, с. 666].

Ввиду многообразия исследовательских позиций имя поэта попадает в «обоймы» самых разных литературных течений – от *неоклассицизма* (В. Куллэ), *постреализма* (Н. Лейдерман) и *неоакмеизма* (М. Липовецкий) до *неотрадиционализма* (В. Тюпа) [7; 9; 17]. Очевидно, что существующие терминологические расхождения не могут заслонить факта единства большинства учёных в вопросе о промежуточном и «синтетическом» характере творческих устремлений Бродского [4, с. 6]. Вместе с тем конкретная специфика этой «пограничности» продолжает оставаться предметом пристального изучения. В настоящее время весьма продуктивным, на наш взгляд, является «дискретный» подход к осмыслению поэтики и художественной идеологии писателя, опирающийся на результаты анализа отдельных текстов [8, с. 87]².

В данной статье делается попытка – не вдаваясь в детали существующих концептуальных разногласий, рассмотреть феномен художественной сопряженности эмпирического и метафизического начал в творчестве Бродского на материале одного стихотворения. Модус этой сопряженности, на наш взгляд, убедительно свидетельствует о действительной прина-

¹ О диалогических стратегиях у Бродского см: [12].

² Именно такой подход практикуется, например, в сб. статей: [6].

длжности поэта к «срединному» вектору исканий в русской словесности XX столетия, – к той линии развития, для которой был характерен поиск органичного синтеза классической традиционности и присущей модернизму индуктивности художественного мышления.

Приведём полный текст стихотворения [1, с. 209, 210]:

24 декабря 1971 года

- 1 В Рождество все немного волхвы.
- 2 В продовольственных слякоть и давка.
- 3 Из-за банки кофейной халвы
- 4 производит осаду прилавка
- 5 грудой свертков навьюченный люд:
- 6 каждый сам себе царь и верблюд.

- 7 Сетки, сумки, авоськи, кульки,
- 8 шапки, галстуки, сбитые набок.
- 9 Запах водки, хвои и трески,
- 10 мандаринов, корицы и яблок.
- 11 Хаос лиц, и не видно тропы
- 12 в Вифлеем из-за снежной крупы.

- 13 И разносчики скромных даров
- 14 в транспорт прыгают, ломятся в двери,
- 15 исчезают в провалах дворов,
- 16 даже зная, что пусто в пещере:
- 17 ни животных, ни яслей, ни Той,
- 18 над Которою – нимб золотой.

- 19 Пустота. Но при мысли о ней
- 20 видишь вдруг как бы свет ниоткуда.
- 21 Знал бы Ирод, что чем он сильней,
- 22 тем верней, неизбежнее чудо.
- 23 Постоянство такого родства –
- 24 основной механизм Рождества.

- 25 То и празднуют нынче везде,
- 26 что Его приближенье, сдвигая
- 27 все столы. Не потребность в звезде
- 28 пусть ещё, но уж воля благая

29 в человеках видна издали,
30 и костры пастухи разожгли.

31 Валит снег; не дымят, но трубят
32 трубы кровель. Все лица, как пятна.
33 Ирод пьёт. Бабы прячут ребят.
34 Кто грядёт – никому непонятно:
35 мы не знаем примет, и сердца
36 могут вдруг не признать пришлеца.

37 Но, когда на дверном сквозняке
38 из тумана ночного густого
39 возникает фигура в платке,
40 и Младенца, и Духа Святого
41 ощущаешь в себе без стыда;
42 смотришь в небо и видишь – звезда.

Январь 1972

Стихотворение принадлежит к так называемому рождественскому циклу Бродского, написано незадолго до эмиграции автора в США и основано на впечатлениях позднесоветской действительности³.

Начальный стих («В Рождество все немного волхвы») – тематический и сюжетный ключ ко всему стихотворению. С первой фразы (несмотря на её откровенно иронические обертоны) отчётливо заявляется библейская парадигма – как своего рода предельная *система координат* для всего, что будет сказано и изображено далее. Понятие «Рождество» подвергается семантическому расширению. Тот факт, что 24 декабря – рождественский сочельник по Григорианскому (западно-христианскому) календарю, не локализует, а, напротив, распаивает культурно-географические границы события, выводя тему на «вселенский» простор. Бытовая зарисовка, присутствующая в первых трёх строфах, создаёт картину предновогодней суеты в отечественных гастрономах брежневских времён. Таким образом, в семантическое поле Рождества включается и само библейское событие, и соответствующее ему религиозное празднество (в разных его календарных вариантах), и содержательно выхолащенный, но по-своему волнительный мирской аналог Рождества – наступление нового календарного года.

Описание всеобщего предпраздничного возбуждения позволяет в полной мере понять смысл первой строки. Люди толпятся (устраивают «давку», «производят осаду») ради того, чтобы принести «дары», порадовать близ-

³ Анализ поэтики и аксиологии рождественского цикла И. Бродского см. также в работах: [2; 3; 5; 10; 14].

ких, создать атмосферу торжества. В этом стремлении сохраняется смутная, едва ощутимая, но всё же реальная связь с изначальным, сакральным смыслом дарения, генетическая память о религиозном прецеденте мирских «новогодних» обычаев и привычек.

Между тем стилистика описания задаёт разительный контраст между традиционно возвышенными (богослужебными, иконографическими) трактовками библейской истории о волхвах и возмутительной прозаичностью предновогодней толчеи. По соседству с «водкой» и «треской» даже снег и тот выглядит как «крупа» (12-й стих), как бы попадая тем самым в общий «продуктовый» набор. Впрочем, в одуряющей смеси запахов различим дух «хвои... мандаринов, корицы и яблок», не позволяющий происходящему достичь предела вульгарности. Чистое, доброе, детски-сказочное не вытеснено полностью, а лишь заглушено, растворено в житейском и плотском. Подобный подход к теме уже имеет свою традицию в литературе. Ближайший прецедент – «Рождественская звезда» Б. Пастернака, где священное и мистическое намеренно «утоплено» в будничном: «вблизи божественного «шаркают по снегу», «ругаются погонщики и овцеводы», «лягаются верблюды» и т. д., однако вся эта галдящая, разношерстная масса в конечном счёте чудесным образом выстраивается вокруг «сияющего» Младенца, под благосклонным светом Вифлеемской звезды [13, с. 470–472]. К слову, «мандарины» и «яблоки» Бродского заставляют вспомнить пастернаковское «все яблоки, все золотые шары» – пиршества поэзии, выросшей из переживания Рождества. Создавая обмирщённую версию сакрального сюжета, Бродский (как и Пастернак) ориентировался среди прочего на нидерландскую живопись XVI–XVII вв. и, в частности, на стилистику П. Брейгеля (Старшего). При этом автор «24 декабря...» значительно усиливает элемент прозаичности («пошлости») происходящего с помощью грубоватых деталей быта и характерных словечек из советско-мещанского обихода (весомая роль здесь отводится прозаизмам: «продовольственные», «прилавок», «авоськи», «кульки», «транспорт»). Тем не менее, ассоциативная связь с библейской темой этим не перечёркивается и не отменяется. Возрастает только мера парадоксальности проводимого сближения.

Таким образом, из верхней, высшей точки хронотопа – из чудесного библейского события Рождества Христова – как бы падают лучи, образующие своего рода световой конус, вовлекающий внутрь своего пространства весь обыденный мир. Конкретный и единичный мистический факт воплощения Бога-Слова оказывается вершиной этого «конуса» (своего рода *купола*), а его расширяющееся вниз основание охватывает огромное, многоярусное здание человеческого существования, структурируя его по верти-

кали. «Ступени» этой невидимой «лестницы» – явления и факты, в разной мере удалённые от вершины, но онтологически нерасторжимо причастные ей: обстоятельства, сопутствовавшие евангельскому чуду; его восприятие в веках; церковь; история; христианская культура⁴; бессознательно-интуитивная память о чуде; светское «Рождество», любое новолетие, календарно обусловленная смена жизненных циклов и, наконец, *праздник вообще*, любой праздник, когда люди собираются вместе, радуются встрече и обмениваются дарами (а на каких-то «ступенях», вероятно, располагаются и самые обычные будни).

При этом отличительной особенностью рассматриваемого стихотворения является довольно сложное взаимодействие серьёзного (даже патетического) и иронического начал. Тонкая издёвка здесь не просто соседствует с патетикой, но замысловатым образом сливается с нею. Чего стоит хотя бы рифма «волхвы – халвы», комически намекающая на приторно-лубочный, китчевый ореол, окружающий рождественскую символику в массовом сознании. Фраза «каждый сам себе царь и верблюд» (6-я строка) обращена одновременно к серьёзному и комическому модусам восприятия. «Навьюченный» подобно верблюду, заторканный и взъерошенный горожанин, конечно, меньше всего напоминает «царя» и представляется смехотворной противоположностью величавым и благообразным библейским звездочётам (нельзя не заметить здесь и саркастическую отсылку к реалиям «демократической» современности; ср. с другой известной формулой Бродского из цикла «Квинтет»: «...дожив до седин, ужинаешь один, // сам себе быдло, сам себе господин» [1, с. 363]). Между тем слово «царь» совмещает в себе семантику Царя Царствующих (Бога, Христа, Мессии), которому волхвы несут золото, и значение земного владыки или особы царского рода, каковыми предположительно были евангельские пришельцы с Востока (существует традиция называть библейских волхвов не только мудрецами и звездочётами, но и «царями»). «Верблюд» же – очевидная отсылка к традиционному образу каравана волхвов. Так за лежащей на поверхности темой bestолового мельтешенья и суеты исподволь вводится мотив размеренного, завораживающе-величественного движения, трудного и долгого пути к священной цели. Травестийное «снижение» снимает избыточный пафос, но не дезавуирует обозначенной параллели (библейское – вседневное). Сакральный фон (уходящий ввысь «купол») лирического сюжета не исчезает; лишь более ощутимым становится хрупкое равновесие и

⁴ Мотив христианской культуры, родившейся из евангельского благовестия, по-своему представлен и в «Рождественской звезде» Б. Пастернака («Все мысли веков, все мечты, все миры, // Всё будущее галерей и музеев...» [13, с. 470–471]).

своего рода гальваническое напряжение между возвышенным и буднично-прозаичным («профанным») полюсами заявленного соотношения. И строчка о «царе/верблюде» выглядит как очередное – пусть внешне и насмешливое, но глубинно весьма значимое – напоминание о евангельском событии как об *абсолютной точке отсчёта*.

Мотив уподобления «всех» «волхам» и встречный мотив расподобления (точнее – разграничения) эмпирических реалий и их сакрального прецедента реализуются в стихотворении параллельно и синхронно, в режиме тематического контрапункта. И чем более очевидным становится явное несовпадение обыденного явления с первообразом-архетипом, тем более поразительным представляется их глубинное подобие. Вот почему поэт не жалеет средств для того, чтобы максимально подчеркнуть экзистенциальную ущербность, духовную потерянность людей, «осаждающих» переполненные гастрономы. Новые «волхвы» штурмуют источники материальных благ, сливаясь среди «слякоти» в безликую хаотическую массу («шапки» и «галстуки» вместо лиц). Создаётся видимость энергичного движения. Но эта непомерная активность изображается в стихотворении как что-то бестолковое, тщетное (хотя отчасти и трогательное, по-человечески понятное, побуждающее к сочувствию), как нечто *бьющее мимо цели, неверно направленное*, вызывающее впечатление трагикомического перерасхода сил, как в случае, когда незапертую дверь пытаются с усилием и грохотом открыть не в том направлении (ср.: «...разносчики скромных даров <...> ломятся в двери»). А безглагольная (почти полностью состоящая из номинативных конструкций) 2-я строфа дополняет и стилистическими средствами усиливает впечатление странного, почти абсурдного сочетания колоссального «бурления», невероятных усилий – и итоговой статике, конечной неподвижности этого беспокойного мира.

Может показаться, что в следующей (третьей) строфе эта статика преодолевается. Но если поставить рядом три глагола, описывающие здесь движение горожан, то получится любопытная и многозначительная цепочка: *прыгают – ломятся – исчезают*. Сверхэнергичное, предельно напряженное действие странным образом оборачивается *исчезновением*, «провалом» (15-й стих), ведёт к *небытию*.

Нетрудно заметить, что первые три строфы не только сообщают образуют некое образно-тематическое целое (картина предпраздничной городской суеты), но и очень похожи между собою по структуре. Каждая состоит из а) грустновато-ироничной зарисовки, фиксирующей прозаические реалии обмирщённой современности, и б) библейских реминисценций, располагающихся преимущественно в начале и в конце (по краям строфы). Первая и третья строфы открываются и завершаются отсылками к сакрально-

му первоисточнику («все немного волхвы» – «каждый... царь и верблюд»; «разносчики... даров» – «ни пещеры, ни яслей...»); во второй – библейскую «метку» содержит только концовка («...И не видно тропы // в Вифлеем из-за снежной крупы»). Эти отсылки особым образом *обрамляют* унылое зрелище житейской беготни, как бы структурно символизируя включённость обыденного плана существования в метафизическую перспективу. Вкрапленные в бытовую панораму упоминания «Вифлеема», «даров», «пещеры», «яслей», «Той, над Которою нимб золотой» обеспечивают непрерывность и дальнейшее продвижение (развитие) имплицитно присутствующего в тексте сакрально-мистического сюжета.

Примечательно, что почти все упомянутые во 2-й–3-й строках элементы традиционного рождественского топоса представлены довольно специфическим способом – как отсутствующие, либо недоступные, либо лишённые своего надлежащего наполнения: «тропы в Вифлеем» – «не видно», «в пещере» – «пусто», «ни животных, ни яслей...» и т. д. Однако нельзя не заметить, что это «отсутствие» (и/или недоступность) – совершенно особого рода. Так, *невидимость* «тропы в Вифлеем» не означает того, что её *нет*. Её «не видно... из-за снежной крупы». Нам недвусмысленно дают понять, что на самом деле и «Вифлеем» и «тропа» к нему существуют, но нечто сиюминутное, проходящее застлало наш взор. Также не выглядит абсолютным, окончательным и отсутствие «Той, над Которою нимб золотой». Ведь о несуществующем так не говорят. «Тот, который...»; «та, которая...» – обороты, традиционно используемые в речевых ситуациях, когда определяемый предмет хорошо известен собеседнику (здесь: читателю, адресату стихов). И незадачливые дарители «знают», чего недостаёт в их «пещере» (16-й стих), то есть как бы апофатически осознают (или, скорее, интуитивно ощущают) масштаб утраты. Тем самым констатируется ситуативное отсутствие, точнее – ситуативная *недоступность* того, что *должно быть* (и собственно *есть* в объективно-онтологическом плане). Выпавшие (вытравленные?) из обывательского крутозора фундаментальные элементы миропорядка образуют своего рода лакуны, зияющие пробелы. Однако по отчётливым очертаниям этих «провалов» можно мысленно воссоздать полную картину бытийного универсума. Более того: все отмеченные реминисценции расположены в весьма знаменательной последовательности. Несколько упрощенно её можно представить так: *волхвы – тропа в Вифлеем – пещера – ясли – Та, над Которою нимб золотой*. Нетрудно догадаться, что перед нами *образ пути*, образ постепенного приближения к тому единственному и самому главному, что, по-видимому, является истинным средоточием таинственного «света», который «ниоткуда» (20-я строка). В то время как неугомные «разносчики... даров», выбиваясь из сил, «производят осаду прилавка» и «ломаются в две-

ри», на каком-то сокровенном, едва приметном уровне сюжетно-образной структуры стихотворения совершается (воссоздаётся, «разыгрывается») торжественная мистерия приближения к Началу Начал. Причем её целостный образ складывается из «не видимых» обывательскому зрению элементов. С некоторой долей поэтической условности данное впечатление можно было бы обобщить следующим образом: даже если сознание современных, погрязших в суете «волхвов» не содержит в себе (в явном виде) идеи *священного пути в Вифлеем*, то метафизическое пространство этого пути, будучи универсальной сверх-реальностью, *содержит в себе, включает в себя* и их самих, и их сознание, и их повседневное бытие. Ситуация, заставляющая вспомнить иконографический эффект обратной перспективы.

Однословное предложение «Пустота» (19-я строка) как будто подводит логический итог всему изображенному в первых строках. Однако художественная структура анализируемого текста (если взять его в целом) активно сопротивляется признанию за подобным «диагнозом» значения окончательного приговора. Недаром слово «пустота» поставлено не в конец строфы, а в начало. Более того: это слово начинает новую, тематически самостоятельную часть стихотворения, отличающуюся от предыдущей своим динамизмом, мажорной тональностью, внезапно «распахнувшимся» во все стороны хронотопом и тем, что стилистика здесь ощутимо переключается в высокий регистр. Это хорошо заметно даже на уровне лексического состава строф. Место «слякоти», «свертков», «сеток», «водки», «трески» и т. п. занимают «мысль», «свет», «чудо», «звезда», «воля благая в человеках» и т. д. Меняется и ритмико-интонационный строй. Несколько анжамбеманов подряд в 5-й строфе красноречиво передают этот властный рывок за пределы исходной статики, из мертвящих тисков того квазидвижения (напоминающего бег на месте), которое доминировало в первой части.

Знаменательно, что сразу же вслед за констатацией «пустоты» идёт противительный союз «но» («Но при мысли о ней // видишь вдруг как бы свет ниоткуда»). В такой композиционной позиции *пустота* и впрямь не страшна, потому что *не окончательна*, потому что мир тоже творился Богом *из ничего*. Антитезисом *пустоты*, ответом на неё у Бродского становится «свет ниоткуда». «То и празднуют нынче везде, что Его приближенье...» (строки 25–26) – формула, куда более ёмко и глубоко обобщающая суть предыдущей (первой) части стихотворения, нежели «горестный» зачин 4-й строфы. (Местоимение «Его» здесь можно понять как относящееся одновременно и к Рождеству, и ко Христу). Вот он – сокровенный, не до конца осознаваемый самими празднующими смысл всех приготовлений и волнений. Примечательно, что начиная с 4-й строфы грамматическая категория 3-го лица («люд», «разносчики... даров», «прыгают» и т. д.) мало-помалу вытес-

няется множественным числом 1-го («не знаем примет»). «Они» сливается с «мы». Активную роль начинают играть обобщённо-личные конструкции («ощущаешь», «смотришь», «видишь»), как бы объединяющие персонажей, автора и читателя в общий тесный круг тайных соратников и собратьев. Мотив духовной солидарности («литургичности») усиливается формулой «...празднуют... сдвигая // все столы». Фраза «...воля благая // в человеках видна издали» (строки 28–29) – почти дословная цитата из рождественского песнопения ангелов, возвестивших пастухам о рождении Иисуса («Слава в вышних Богу, и на земли мир, в человецех благоволение» – Лк. 2; 14). Разожжённые пастухами «костры» (30-я строка) выглядят в этом контексте как сигнальные огни, обращённые к горным силам. Образ пастухов знаменует выход темы за пределы городского хронотопа и художественно мотивирует введение буколически окрашенных реалий («трубы кровель») и «крестьянской» лексики («бабы», «ребята»). Между тем попутно вводится апокалипсический мотив: «трубы кровель» – «...не дымят, но трубят» (мирный дым домашнего очага уступает место трубам Архангелов). «Земля» и «Небо», прошлое, настоящее и грядущее как будто устремляются навстречу друг другу. Символика Рождества причудливо сплетается с символикой Второго пришествия Христа и Страшного Суда. При этом контрапунктом к торжественности и величию происходящего выступает отчетливая нота острой тревоги, почти жути: «Кто грядёт – никому непонятно: // мы не знаем примет, и сердца могут вдруг не признать пришлеца».

В какой-то момент кажется, что драматический накал «мажорной» части стихотворения лишь усиливает ощущение растерянности, беззащитности перед лицом непостижимого и всемогущего рока. И вот тут-то на сюжетную «авансцену» выходит последняя строфа стихотворения, которую с полным правом можно считать третьей, заключительной частью всей поэтической композиции (отметим, что она тоже начинается с союза «но» и служит своеобразным художественно-смысловым синтезом двух предшествующих фрагментов). В ней преодолевается разом и томительная безысходность первой части, и пугающая катастрофичность второй. «Фигура в платке», вырастающая среди ночной мглы, – предельно ёмкий образ. Контекст строфы позволяет одновременно увидеть в нём и мать, и жену, и возлюбленную, и Пресвятую Деву («Ту, над Которою нимб золотой»), и универсальный символ *вечной женственности*. Обобщённо-личная форма сказуемых («ощущаешь», «смотришь») заставляет в данном случае говорить не об интимно-личных переживаниях лирического субъекта (характерно, что в стихотворении отсутствует индивидуализированный образ лирического героя), а о воссоздании всеобщего, как бы единого для всех, архетипического строя чувств. Это опять же свидетельствует о *конверген-*

тной (солидаристской) ориентации авторского дискурса⁵, не превращающейся, однако, в попятное движение к до-модернистскому модусу сознания с его императивом априорной «соборности». Это новая, неклассическая, *искмая* и парадоксальная солидарность – после всех разделений и войн, после «конца времён».

К тому же перед нами не простой переход от «земного» к «мистическому». «Фигура в платке» предстаёт не на сакрализованном пьедестале, не на фоне небес и не в иконописном ракурсе, а «на дверном сквозняке», то есть среди преходящего и брэнного, в гуще житейского, в переходном, «пограничном» пространстве, где словно пересекаются горизонталь бытовой повседневности и вертикаль бытийного восхождения к вечному. Так сходятся в одной точке модернистская *индуктивность* (экзистенциальность) видения и подлинно традиционалистская устремлённость к абсолютным и незбылемым константам мироздания. Существенно также и то, что взгляд «собирающего субъекта» стихотворения (*всечеловека*) не останавливается на «фигуре в платке» как на окончательной и предельной «инстанции» духовного поиска, а поднимается ввысь, «в небо». В результате образ Женщины (жены, матери, Девы, Богородицы) не замыкает перспективу, а соединяет Человека с бесконечностью. Изображённая встреча оказывается не завершением трудного пути к «свету», а скорее началом, рождением иного – метафизического, логоцентричного и центростремительного – ощущения бытия. И наконец, выбор формы именительного падежа для последнего слова стихотворения («...и видишь – звезда» вместо грамматически стандартного «и видишь звезду») напоследок ещё раз возвращает нас к мысли об иконографическом принципе «обратной перспективы». Существительное «звезда» предстаёт не как обозначение пространственно и семантически ограниченного предмета (локального «объекта» созерцания), а как самостоятельная предикативная единица; как символическое указание на сокровенную и непостижимую высшую реальность, первичную по отношению к индивидуальному видению, а не производную от неё. Реальность, имплицитно вмещающую в себя все священные смыслы, прямо и косвенно (аллюзивно) затронутые в лирическом сюжете.

⁵ В. Тюпа рассматривает неотрадиционализм в литературе XX в. как «конвергентную дискурсивную формацию» и как художественное воплощение «конвергентного сознания», ориентированного на «диалог согласия» (концепт М. Бахтина) и идеалы культурной солидарности [15, с. 103; 16, с. 124].

Литература:

1. *Бродский И.* Перемена империи: Стихотворения (1960–1996). М., 2001. 656 с.
2. *Бройтман С.Н., Ким Х.-Е.* О природе художественной реальности в цикле И. Бродского «Часть речи» // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь, 2003. С. 233–236.
3. *Ерохин В.Н.* Три «лишних» мотива в рождественских стихах И. Бродского // Поэтика Иосифа Бродского: Сб. научных трудов. Тверь, 2003. С. 156–163.
4. *Житенев А.А.* Онтологическая поэтика и художественная рефлексия в лирике И. Бродского: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 25 с.
5. *Иованович М.* Пастернак и Бродский: к постановке проблемы // Пастернаковские чтения. Вып. 2. М., 1998. С. 305–323.
6. Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе / Сост. и ред. Л.В. Лосев и В.П. Полухина. М.: НЛЮ, 2002. 303 с.
7. *Куллэ В.* Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972): дисс. канд. филол. наук. М., 1996. 246 с.
8. *Кюст Й.* Бродский как предмет исследования: восемь лет спустя // НЛЮ. 2004. № 67. С. 85–88.
9. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература. Учебное пособие: в 2 т. Т.2: 1968–1990. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 688 с.
10. *Ли Чжи Ен.* «Конец прекрасной эпохи». Творчество И. Бродского. Традиции модернизма и постмодернистская перспектива. СПб.: Академический проект, 2004. 156 с.
11. *Лосев Л.* Вступление // Иосиф Бродский: труды и дни / Сост. Л. Лосев, П. Вайль. М., 1999. 272 с.
12. *Мищенко Е.В.* Диалог культурных традиций в поэтическом мире И.А. Бродского: автореф. дисс. канд. филол. наук. Новосибирск, 2010. 220 с.
13. *Пастернак Б.* Избранные сочинения. М., 2002. 864 с.
14. *Подгорская А.В.* Иосиф Бродский и русская рождественская поэзия: автореф. дисс. ... кандидата филологических наук. Магнитогорск, 2005. 23 с.
15. Теория литературы: в 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1. 512 с.
16. *Тюпа В.И.* Дискурсивные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. 320 с.
17. *Тюпа В.И.* Литература и ментальность. М., 2008. 300 с.