

**Анна СТЕЦЕНКО**  
(Брно)

## **Лексика цикла И. А. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»**

### **The Lexical System of “Twenty Sonnets to Mary, Queen of Scots”**

The topic of this paper is an analysis of the lexical system used by Iosif Brodsky in his cycle “Twenty Sonnets to Mary, Queen of Scots.” Its main aim is to establish and analyze the causes of the inconsistencies of lexical components in the cycle which is rather different from the canonical model of sonnet.

**Key Words:** sonnet; lexical system; stylistic devices; subject-object relationship

Общеизвестно, что лексика лирического произведения как фактор, определяющий его стилистическое направление, часто является одним из основных признаков принадлежности текста к тому или иному жанру. Вот почему, обратив внимание на лексическую составляющую «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» Иосифа Бродского, читатель вправе задаться вопросом: что именно заставляет автора цикла настойчиво игнорировать лексическое правило, выполнение которого, казалось бы, требует выбранная и вынесенная в заглавие жанровая дефиниция произведения? Ведь поэтическая лексика – едва ли не главное условие сонетного канона, включенные же в цикл Бродского стихотворения, с участием в них «косноязычной лексики» и даже «его величества мата», будто бы «компрометируют изысканность этого жанра»<sup>1</sup>.

Безусловно, «несонетная» лексика является одним из самых грубых жанровых нарушений в тексте произведения. Тем не менее, с ним мы сталкива-

---

<sup>1</sup> Полухина, В. П.: *Больше самого себя. О Бродском*. Томск: ИД СК-С, 2009.

емя уже в первой строке первого сонета: *Мари, шотландцы все-таки скоты (I)*<sup>2</sup>. Стилистический разлад с жанровым каноном подчеркивается и тем, что предшествующее поэтическое заглавие цикла ничем этому канону не противоречит. Попробуем ниже провести более детальный анализ лексического состава языка «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» и хотя бы частично установить причины его несхожести со словарным наполнением классического сонета.

Приступая к подробному рассмотрению лексики цикла Бродского, для начала обозначим, что четкое распределение слов и словосочетаний в произведении по критериям их отнесенности к той или иной лексической системе, оказалось затруднительным, так как мы имеем дело с поэтическим текстом. Вспомним, что «слово в стихотворном произведении семантически осложнено, многослойно по значению»<sup>3</sup>, т. е. может иметь сразу несколько стилистических окрасок, если рассматривать их в общем контексте высказываемой мысли.

Так, например, местоимение «Вы», написанное с заглавной буквы в первом сонете и по умолчанию (по закону жанра) подразумевающее благоговейное обращение лирического героя к воспеваемой им возлюбленной, не способно полностью выполнять свою исходную функцию, так как данная форма местоимения приобретает еще и ироничный оттенок после того, как автор ставит его в один ряд с просторечьями и канцеляризмами (напомним, что употребление местоимения «Вы» характерно так же для стиля деловых бумаг):

... *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...* (I)<sup>4</sup>

Тот же прием мы можем наблюдать и во втором сонете, в котором словосочетание «светило, вставшее из вод», на первый взгляд принадлежащее традиционной поэтической лексике, иронично оформлено как словарное объяснения слова «небосвод», употребленного выше:

<sup>2</sup> Здесь и далее цикл «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» цитируется по изданию: Бродский, И. А.: *Новые стансы к Августе*. Санкт-Петербург: Азбука, 2011. Римскими цифрами обозначены номера сонетов в цикле.

<sup>3</sup> *Поэтика. Словарь актуальных литературных терминов и понятий*. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008.

<sup>4</sup> Здесь и далее курсив мой – А. Стеценко.

## **Лексика цикла И. А. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»**

Меч палача, как ты бы не сказала,  
приравнивает к полу небосвод.  
(см. *светило, вставшее из вод*) (II)

Тем не менее, если рассматривать отдельные лексические единицы произведения вне его контекста, мы увидим, что Бродский в своем цикле использует элементы самых разных лексических пластов, помимо нейтрального:

а) Во-первых, это вульгарная, бранная лексика: скоты, глазами старого барана, «иди на», блядь, мордоворот, кому дала ты или не дала, немчура, жэ, они тебе заделали свинью и т. д.

б) Во-вторых, просторечная или разговорная лексика: Мари (вместо Мария), сюды, топ-топ, заявившись (в значении – прийти), господины (вместо господа), того (как слово-паразит), переспать, койка, в пасти, бюст, что твой генсек в параличе, истории влетело, тяпнули пониже, баба, хлебово, чай, вчерась и т. д.

в) В-третьих, канцелярская лексика: в частности, в силу, так как, во избежание, заключительный перечень пунктов в последнем сонете – a/b/c и т. д.

г) Далее варваризмы: анфас, айне кляйне нахт мужик, «Alas», «Atas!», воплощение гудбая, доремифасоль и проч.

д) Затем слова и словосочетания, обладающие возвышенной поэтической окраской: матовые плечи, небосвод, роковой черты, на склоне лет, смертный час, клятвы верности до гроба, вечному перу, прелестный истукан, чувствам нежным и т. д.

е) И, наконец, устаревшие слова и выражения: война не на живот, чета, уста, чело, опричь, и иже, стожары, суть и т. п.

Кроме того, отметим так же слова: «Спартак», генсек, хор краснознаменный и т. д., обозначающие национально-специфические реалии советской эпохи, хорошо знакомые автору цикла.

Из вышесказанного мы видим, что главная лексическая особенность текста «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» – это разнородность его словаря, включающего в себя элементы практически всех лексических систем. При этом обратим внимание на часто встречающуюся рифмовку слов, далеких друг от друга в стилистическом значении: Сара – сала; ты вошь – живешь; иконо-стас – матрас; с Каменной – краснознаменный – пельменной; соловью – свинью и т. д. Подобная несхожесть лексических единиц, а так же несоотнесенность большинства из них с возвышенным поэтическим слогом, позволяет нам с полным основанием повторно назвать лексику цикла Бродского к Марии Стюарт несоответствующей лексике сонета в его классическом понимании. Чтобы определить причины этого несоответствия, обратимся непосредственно к смысловому содержанию произведения и его сюжету.

Итак, первый сонет открывается словами, обращенными к статуе Марии Стюарт в Люксембургском саду: «Мари, шотландцы все-таки скоты!» Разговор с самого начала ведется в панибратском и даже фамильярном тоне («Мари» вместо положенного почетного обращения к монархам). Показательно, что и в других произведениях Бродского лирическое «я» поэта говорит с памятниками, бюстами и статуями прославленных исторических личностей в точно таком же тоне:

Добрый вечер, проконсул или только-то-принял-душ.

Полотенце из мрамора, чем обернулась слава<sup>5</sup>.

(«Корнелию Долабелле», 1995)

Приветствую тебя две тыщи лет спустя.

Ты тоже был женат на бляди<sup>6</sup>.

(«Бюст Тиберия», 1981)

Становится очевидным, что подобная развязность происходит из общего восприятия Бродским идеи памятника (или даже недвижимой материальной вещи вообще). Образ памятника встречается в творчестве поэта достаточно часто. В. Полухина вспоминает слова самого Бродского о том, что в скульптурах, статуях и памятниках его привлекал тот факт, что «им больше не во что превращаться»<sup>7</sup>. Памятник у Бродского есть «последний этап превращения человека в вещь»: «Их функциональная направленность – символизировать триумф человека над временем».<sup>8</sup>

Таким образом, победивший время автоматически отбрасывает в сторону всякие предрассудки, в том числе и чувство обиды, вызванное неучтивостью собеседника. Точно так же и сам собеседник получает возможность оставить ненужные формальности. Из этого явствует, что чем больше расстояние между ведущими диалог (как пространственное, так и временное), тем больше их взаимоотношения освобождаются от условностей, тем более позволителен поэту «гаерский тон»<sup>9</sup>.

В качестве примера вспомним последнее стихотворение, посвященное Бродским М. Б. (Марине Басмановой), которая на протяжении почти всей его творческой деятельности оставалась главным адресатом поэта:

---

<sup>5</sup> Бродский, И. А.: *Осенний крик ястреба*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Полухина, В. П.: *Больше самого себя. О Бродском*. Томск: ИД СК-С, 2009.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> «Ты, несомненно простишь мне этот / гаерский тон. Это лучший метод / сильные чувства спасти от массы / слабых...». Бродский, И. А.: *«Прощайте, мадемуазель Вероника»*. Холмы. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.

## Лексика цикла И. А. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»

Четверть века назад ты питала пристрастие к финикам,  
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,  
развлекалась со мной; но затем сошлась с инженером-химиком  
и, судя по письмам, чудовищно поглупела.

и далее:

Повезло и тебе: где еще кроме разве что фотографии,  
Ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?  
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии<sup>10</sup>.

Памятник в этом стихотворении заменяется другим предметом, символизирующим победу над временем – фотографией, на которой возлюбленная поэта пребудет «всегда без морщин», превратится в «вариант лица, свободного от гримасы / искренности»<sup>11</sup>, а значит, простит и форму, и слова обращения. К этому и призывает ее автор, заручившись извиняющим объяснением: «Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем / ничего уже больше не связано...»

Вечной разлукой, невозможностью преодолеть расстояние или хоть как-то сократить его оправдывает свою «не-доремифасоль» и герой «Двадцати сонетов»: «Ты чай / привычная не к доремифасоли». И далее: «Прости меня прелестный истукан. / [...] / меж нами – вечность, также – океан...» (XVIII). Другой пример из того же сонета: «Для рта, проговорившего «прощай» / тебе, а не кому-нибудь, не все ли / одно, какое хлебово без соли / разжевывать впоследствии...». Здесь поэт как будто прямо признает: «Какая разница, как говорить, если уже было сказано «прощай»? Или даже: «Я не знаю, как говорить после «прощай» («язык, что крыса, копошится в соре, / выискивает что-то невзначай» – XVIII).

Так первой причиной неоднородности лексики «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» становится природа субъектно-объектных отношений, парадоксальным образом строящихся на осознании их завершенности. Кем бы ни была Мари, к которой обращается лирический субъект, сейчас перед ним стоит только каменная статуя – «вплощение гудбая», которой «больше не во что превращаться»: «Чем статнее гранит, / тем явственней отсутствие ланит / и прочего. Плюс запаха и звука» – (XIV). В сущности, разговор лирического субъекта с адресатом – это разговор в одну сторону, дающий поэту

---

<sup>10</sup> Бродский, И. А.: «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером» (1989). *Осенний крик ястреба*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.

<sup>11</sup> Бродский, И. А.: «Цветы». Там же. Полухина, В. П.: *Больше самого себя. О Бродском*. Томск: ИД СК-С, 2009.

право говорить, как вздумается, не выбирая и не контролируя собственные слова.

В то же время не будем забывать о жанровой установке произведения, заданной в его заглавии. Разумеется, помимо человека вообще, человека, позволяющего себе порой отнюдь непозитические выражения, в цикле присутствует и человек-поэт, верный своему замыслу «возвеличить момент соединения»<sup>12</sup>, воспеть некую встречу «в некоем саду». Конфликт человека и поэта является главной идеей цикла по словам самого Бродского: «Я пытался совместить подлинный лиризм и поэтический, или языковой, точнее, стилистический идиотизм. Попытка противопоставить подлинную лиричность всему тому, что происходит у человека в голове на самом деле...»<sup>13</sup>. Это противостояние «поэтического» и «человеческого» разворачивается в тексте при помощи метатекстуальных конструкций, объясняющих течение того же процесса на лексическом уровне произведения:

На «поэтическое» указывают слова и выражения, передающие процесс создания стихотворения. Например:

[...] Вечному перу  
из всех вещей, бросавшихся в глаза,  
осталось следовать за временами года  
петь на голос «Унылую пору». (XVI)  
Пером простым – неправда, что мятежным!  
Я пел о встрече в некоем саду... (XX)  
Осенний вечер. Якобы с Каменной... (X)  
чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды  
коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст! (VI)

Главный атрибут стихотворного творчества – перо – трижды упоминается на страницах цикла, причем в каждом случае оно становится певческим инструментом поэта. В шестнадцатом сонете перо названо «вечным», как признание лирическим субъектом невозможности для себя не быть поэтом. Вот почему он воспринимает как поэзию всю свою речь в целом («пером... я пел о встрече»). Это подтверждает и упоминание Камени, т. е. Музы<sup>14</sup>, – еще одного классического символа поэзии. В шестом сонете поэт проявляет

<sup>12</sup> Бродский, И. А.: «Сонет». *Новые стансы к Августе*. Санкт-Петербург.: Азбука, 2011.

<sup>13</sup> Полухина, В.: – «Вектор в ничто», интервью с И. Бродским, 1980. Из книги *«Больше самого себя. О Бродском»*. Томск: ИД СК-С, 2009.

<sup>14</sup> «Камена – в древнеримской мифологии: одна из богинь, покровительница искусств и наук; то же, что в древнегреческой мифологии Муза» – Крысин, Л. П.: *Толковый словарь иноязычных слов*. Москва: Эскмо, 2010.

## Лексика цикла И. А. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»

себя в обозначенном действии – зачеркивании ненужного слова и его замене словом более подходящим. На подобных примерах мы видим, что в «Двадцати сонетах» наравне с «человеком вообще» есть и «человек пишущий»<sup>15</sup> – поэт.

«Человеческое» выражают лексические единицы, передающие постоянные сомнения лирического субъекта в «поэтическом», в невозможности обойтись одной только поэзией. Снова несколько примеров:

Я трачу что осталось русской речи... (I)

Осенний вечер. Якобы с Каменной... (X)

То, что исторгло изумленный крик

из аглицкого рта, что к мату

склоняет падкий на помаду

мой собственный... (XVII)

язык, что крыса, копошится в соре,

выискивает что-то невзначай. (XVIII)

Эти примеры, наоборот, напоминают нам об: а) анахроничности поэзии – «я трачу что осталось русской речи»; б) личной неуверенности лирического субъекта в присутствии поэтического начала в его речи – «якобы с Каменной»; в) неспособности всегда сохранять в себе это начало – «что к мату / склоняет падкий на помаду...»; г) наконец, о признании авторским «я» этой неспособности («прости меня, прелестный истукан...»; «язык, что крыса, копошится в соре» и т. д.)

Вышеуказанные примеры прямо говорят о диалогичности субъекта и его собственной речи. Обратим внимание на количество в произведении авторских высказываний в скобках. В общей сложности, ремарки, заключенные в скобки, встречаются в тексте пятнадцать раз и являются ничем иным, как комментариями автора к уже написанному тексту. Перечислим некоторые из них:

примерка шали: «Где это Дамаск?»

«Там, где самец-павлин прекрасней самки».

«Но даже там не проходит в дамки»

(за шашками, передохнув от ласк). (IX)

---

<sup>15</sup> С. Ю. Артемова наблюдает за тем же приемом в цикле Бродского «Часть речи»: «Правда, кроме «человека вообще» в цикле есть «человек пишущий», пишущий книгу, о создании которой все время идет речь: холод «вложил перо в пальцы», голос «старается удержать слова... в пределах смысла»; упоминаются рифмы, свежи, писчая бумага...». Из книги *«Иосиф Бродский: проблемы поэтики. Сборник научных трудов и материалов»*. Москва: Новое литературное обозрение, 2012.

Елизавета Англию любила  
 Сильней, чем ты Шотландию свою  
 (замечу в скобках, так оно и было); (XV)  
 и т. д.

Замечания в скобках, являющиеся реакцией рефлексивного «я» субъекта на самое себя (на свои же высказывания), так же обнаруживают двухголосие речи говорящего в цикле. Благодаря им мы видим не только событие, о котором идет повествование, но и сам процесс рассказывания. Поэт смотрит на себя стороны, что позволяет ему с наибольшей точностью создать психологический портрет героя. Вспомним у Бродского: «Что в сущности и есть автопортрет, / шаг в сторону от собственного тела»<sup>16</sup>. Так возникает мотив раздвоения: автор выходит на передний план наравне с героем, но действует в произведении не просто как автор – творец произведения, но как еще один его персонаж, то есть «делает себя не объектом, а избираемым субъектом, [...] создает «образ автора»<sup>17</sup>. В результате субъект раздваивается на «я повествуемое» и «я повествующее». Обе эти ипостаси действуют в произведении самостоятельно, однако дабы добиться равновесия и единства, им приходится вступать в конфронтацию друг с другом, которая наиболее ярко выражается именно в лексике общего авторского «я». Когнитивный диссонанс субъекта приводит к диссонансу лексическому. Стремясь подчинить свой слог поставленной цели – а целью этой является само искусство поэзии («ничем (вообрази это), oprичь / Искусства твоей стати не постичь» – XII) – лирический субъект демонстрирует «почти бесстыдное обнажение поэтической кухни»<sup>18</sup> – вслух пытается подобрать верное обращение к адресату (вариативное употребление местоимений «ты», «вы», «Вы», «ю»); верные слова («бюст зачеркиваю – уст!» – VI); «гортань... того... благодарит судьбу.» – IV), единственно верный тон вообще. Субъект-поэт спорит с субъектом-человеком и наоборот. Поэтическое «Вы» приходит на смену фамильярному «ты», возвышенное «уст» – на смену просторечному «бюст».

Мы видим, что поиски верного тона заставляют субъекта перебирать слова и выражения самых разных лексических пластов, в результате чего вся

<sup>16</sup> Бродский, И. А.: «На выставке Карла Вилинка» (1980). *Осенний крик ястреба*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.

<sup>17</sup> Elektronický článok *KIM, Хюн Еун*. Концепция диалога М. Бахтина и метатекст у И. Бродского. Dostupné z: <http://www.l.u-tokyo.ac.jp/~slav/postcom/02kim.pdf>

<sup>18</sup> Виктор Куллэ замечает такой подход и в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью», в котором автор подбирает нужное обращение к адресату: «Дорогой уважаемый милая...». Куллэ, В.: Структура авторского «я» в стихотворении Иосифа Бродского «Ниоткуда с любовью». *Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций*. Санкт-Петербург: Журнал «Звезда», 1998.



## Лексика цикла И. А. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»

его речь приобретает ироничный оттенок. Ирония обостряется использованием стилистически противоречащих друг другу лексических единиц в тесной близости друг к другу: «В конце большой войны не на живот, / когда что было жарили без сала» – I; «Прости меня, прелестный истукан. / Да, у разлуки все-так не дура / губа...» – VIII; «Немногое, чем блазилась слеза, / сумело уцелеть от перехода / в сень переогня» – XVI. А так же намеренным снижением поэтических образов или, наоборот, поэтизацией образов нейтральных (прозаических): «Твоим шотландцам было не понять, чем койка отличается от трона» – V; «Луна, что твой генсек в параличе» – VII; «Смерть, скрипнув дверью, станет на паркете / в посадском, молью траченом жакете» – X; «Баран трясет кудряшками (они же / руно), вдыхая запахи травы» – XII. Постоянная перемена тона свидетельствует о том, что «человеческое» и «поэтическое» в цикле выстраивается не поочередно, а параллельно, одновременно взаимодействуя и противоборствуя друг с другом и тем самым проецируя на текст эмоционально-психологическое состояние лирического «я».

Наконец, рассмотрим причины возникновения упомянутой выше иронии в тоне лирического субъекта. Во-первых, ирония берет свое начало в понимании героем трагикомичности ситуации (объяснения с каменной статуей) и мучительных попытках держаться при этом твердо, т. е. позволять «своим связкам все звуки, помимо воя»<sup>19</sup>, оставаясь при этом благодарным судьбе. Приняв стоическую позицию (свойственную лирическому «я» Бродского во многих стихотворениях), герой добровольно отказывается от жалоб, стонаний и каких-либо других бурных проявлений эмоций, как отрицательных, так и положительных. Заметим, что во всем цикле крайне мало восклицательных знаков и многоточий, способных придать речи автора интонационно-экспрессивную окраску (единственным исключением является шестой сонет). Напротив, эта речь интонационно ровная, почти монотонная. Однако, чтобы добиться столь ровного звучания, лирическому субъекту необходимо занять отчужденную, бесстрастную позицию по отношению к миру (или к конкретной ситуации). Вот почему Бродский старается сохранить стилистическое равновесие в произведении, отказываясь как от исключительно восторженных воспеваний, так и от повсеместно резкого, грубого тона. Усиливающийся лиризм вдруг прерывается прозой: «Я вас любил так сильно, безнадежно, / как дай вам Бог другими – – – но не даст!» – (VI). Проза – лиризмом: «коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!» – (VI).

В результате лирическому герою приходится подавлять в себе то «лирические», то прозаические» порывы. Именно стремление к некой объективности и заставляет его выставлять собственные эмоции не такими, какими они

---

<sup>19</sup> Бродский, И. А.: «Я входил вместо дикого зверя в клетку». *Осенний крик ястреба*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.

являются на самом деле, прятать настоящие слова за словами совершенно противоположной окраски, вкладывать их в чужие уста, а порой и вовсе воздерживаться от произнесения той или иной реплики. Примеры: Влюбленно-восторженное «О, Боже» при воспоминании о любимой превращается в чисто механическое типовое клише:

Красавица, которую я позже  
любил сильнее, чем Босуэла – ты,  
с тобой имела общие черты  
(шепчу автоматически «о, Боже»,  
их вспоминая...) (IV)

Остается невыполненным желание употребить привычное ругательство:

Фонтан мурлычет, дети голосят  
И обратиться не к кому с «иди на». (III)

Бранное слово в адрес Мари произносится как бы от лица других:

В своем столетьи белая ворона,  
для современников была ты блядь. (V)

Объясняют подобную сдержанность заключительные слова четвертого сонета, в котором воспоминание о тягостном, мучительном расставании, приравняемом к отсечению головы, вдруг вызывает не слова скорби, но, напротив, слова благодарности – пусть и звучат они вымученно, почти принужденно:

Над этой вещью голову держа  
Не кислорода ради, но азота,  
Бурлящего в раздувшемся зобу,  
Гортань... того... благодарит судьбу. (IV)

Мы видим, что тон, слова и образы, на первый взгляд неподходящие к лирическому любовному сюжету, в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» становятся частью этого сюжета, так как с их помощью автор заявляет о позиции лирического героя по отношению к лейтмотивным линиям цикла – позиции отстраненности. Однородность речи заранее бы свидетельствовала о необъективности, предвзятости, подверженности говорящего влиянию одного конкретного момента. Вот почему он равномерно использует элементы нескольких лексических систем – бранной лексики, возвышенной

## Лексика цикла И. А. Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт»

лексики, просторечной лексики и т. д. Именно столкновение этих элементов друг с другом и рождает иронию, которая позволяет балансировать между «настоящим» и «замаскированным», а значит сохранять равновесие. В сущности, перед нами разворачивается игра (а ирония сама по себе есть некая форма игры), которая «как гармоничное равновесие двух основных «активностей» человека – позволяет ему полностью раскрыть в себе саму идею человечности согласно формуле «лишь там человек весь целиком, где он играет»<sup>20</sup>. Субъект произведения сознательно надевает маску, играет роль, вживается в нее, но при этом никогда не забывает, что он – актер. Только так он может «спасти сильные чувства»:

Ты, несомненно, простишь мне этот  
гаерский тон. Это лучший метод  
сильные чувства спасти от массы  
слабых. Греческий принцип маски  
снова в ходу<sup>21</sup>.

В итоге, мы можем озвучить следующие выводы, касающиеся причин нарушения лексических сонетных норм в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт». Схема, объясняющая эти причины, выглядит следующим образом: Встреча лирического героя со статуей Марии Стюарт в Люксембургском саду приводит в движение систему субъектно-объектных отношений, которые, как мы заметили выше, строятся на осознании отдаленности субъекта и объекта друг от друга. Понимание непреодолимости расстояния позволяет субъекту произвольно выбирать тон беседы, поскольку безоговорочное молчание адресата превращает диалог в монолог. По хронологии – изначально выбирается иронично-пренебрежительный тон («Мари, шотландцы все-таки скоты»). Далее он начинает подчиняться поэтическому началу («и так как «все было ожило / в отжившем сердце»... / я трачу что осталось русской речи / на Ваш анфас и матовые плечи»). Противоборство человека и поэта не прекращается на протяжении всего произведения, причем оба эти начала развиваются синхронно, и ни одному из них автор не позволяет взять абсолютный верх над другим. Произнесенные бранные слова, слова низшего порядка и просторечные выражения в равной степени компенсируются возвышенной поэтической лексикой. Эта тяга к уравниванию, нежелание впадать только в одну крайность, параллельное ведение монолога в двух тонах по-своему

<sup>20</sup> *Поэтика. Словарь актуальных литературных терминов и понятий*. Москва: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. Шиллер, Ф.: «*Письма об эстетическом воспитании человека*», 1793–1794, письмо 15.

<sup>21</sup> Бродский, И. А.: «Прощайте, мадемуазель Вероника». *Осенний крик ястреба*. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2009.

характеризуют занятую лирическим героем позицию – позицию, выражающуюся в стремлении к отстраненности от описываемой ситуации, что вкупе с реальным эмоциональным состоянием авторского «я» рождает иронию, для которой как раз свойственны слышимые в речи субъекта в целом сдержанность и ровность.

Три перечисленных фактора – природа субъектно-объектных отношений, вызванная ими конфронтация поэтического и человеческого начал, стремление авторского «я» уравнивать эти начала – и отвечают за употребление и смешение элементов нескольких лексических систем в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт».