

Piotr Fast

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

СЕМАНТИКА ЗАГЛАВИЯ ЭССЕ ИОСИФА БРОДСКОГО
НАБЕРЕЖНАЯ НЕИСЦЕЛИМЫХ

И, может быть, я опасаясь утратить всю Венецию сразу, если заговорю о ней. А может быть, говоря о других городах, я ее уже постепенно утратил.

И. Кальвино: *Незримые города*¹

Согласно информации, помещенной в седьмом томе собрания сочинения Иосифа Бродского, *Набережная неисцелимых* — это эссе, написанное по-английски по заказу Consorzio Venezia Nuova в ноябре 1989 года². Произведение это было впервые опубликовано (еще перед тем, когда был напечатан английский оригинал и русский перевод) по-итальянски в переводе Жильберто Форти уже в декабре этого года³. Переводчик и издатели итальянского перевода приняли решение о принципиальном изменении заглавия произведения Бродского

¹ И. Кальвино: *Незримые города* <<http://www.litmir.net/br/?b=96287&p=9>> (17.05.2013).

² *Сочинения Иосифа Бродского*. Т. VII. Общая редакция Я.А. Гордин. Составители В.П. Гольшев, Е.Н. Касчаткина, В.А. Куллэ. Санкт-Петербург: Пушкинский фонд 2001, с. 336 (все цитаты из русского перевода этого произведения подаются по этому изданию с указанием страниц в тексте). Как пишет Эва Гурняк в эссе *Ровная земля*, опубликованном в интернете на сайте журнала „Tygodnik Powszechny” в 2000 году (Ewa Górniak: *Plaska ziemia* <<http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/15-16/gorniak.html>>, 17.05.2013): «сам факт, что Бродский принял заказ на эту книгу от Consorzio Venezia Nuova, организации, которая занимается широко понимаемой защитой Венецианской лагуны — ее экосистемы и произведений искусства, было существенным голосом в защиту любимого города, похожим на все публикации, связанные с ее промоцией» («[...] sam fakt realizacji przez Brodskiego zamówienia na tę książkę, złożonego przez Consorzio Venezia Nuova, zajmującego się szeroko rozumianą ochroną Laguny Weneckiej — jej ekosystemu i dzieł sztuki, był istotnym głosem w obronie ukochanego miasta, podobnie jak wszystkie publikacje i spotkania związane z jej promocją»).

³ I. Brodskij: *Fondamenta degli Incurabili*. Пер. G. Forti. Venezia: Consorzio Venezia Nuova 1989.

— они использовали в этой функции название одной из венецианских набережных — *Fondamenta degli Incurabili*. Они сочли по всей вероятности, что если Бродский сам вспоминает в эссе об этом фрагменте топографии города, то он относится к нему как к значащему элементу произведения (хотя там появляется много других топографических деталей, связанных с Венецией). Активность переводчиков и издателей, связанная с заглавием этого эссе, характерны для всей рецепции *Набережной неисцелимых* в различных языковых вариантах. В результате этих решений появляются тоже различные интерпретационные подходы к этому произведению. Оказывается, что различия мнений в этой области можно считать показательными для понимания глубинной семантики эссе российского нобелевского лауреата, и для распознавания принципов композиции произведения. Итальянский переводчик пользовался ведь английским оригиналом, который — когда автор опубликовал его первые фрагменты — был озаглавлен *In the Light of Venice*⁴. Однако, когда появился впервые полный текст эссе, на его титульном листе значилось другое заглавие: *Water-mark*⁵. Можно считать, что это английское заглавие — так же как и польское в переводе Станислава Бараньчака, которое было опубликовано тут же после издания английского оригинала — не оставляет никаких колебаний и не должно рождать в переводе на итальянский никаких сомнений или трудностей. В итальянском языке существует ведь слово «la filigrana», которого значение в точности соответствует английскому «watermark» и польскому «znak wodny». Решение итальянского переводчика следует понимать таким образом как значимый акт, являющийся элементом его декларации, определяющей интерпретацию произведения. Он, по всей вероятности, принял, что такое «обыкновенное» слово как «la filigrana» не в состоянии достаточно ясно передать семантику эссе Бродского; что название произведения не назначает его соответствующим конотационным багажом — таким, который смог бы привести читателя к полному восприятию глубинных смыслов текста. Переводчик, как можно полагать, считал, что только принятое им решение может оказаться достаточно ясной семантической директивой, указывающей соответствующим образом направление интерпретации эссе Бродского⁶. Итальянский переводчик, озаглавливая произведение Бродского

⁴ «The New York Review of Books». Vol. 49, № 11, June 11, 1992, с. 90–92.

⁵ New York: Farrar, Straus&Giroux—London: Hamiosh Hamilton 1992. Здесь я пользуюсь первым карманным изданием, опубликованным в Нью Йорке в 1993 году (Farrar, Straus&Giroux).

⁶ Как известно по многочисленным работам, посвященным поэтике и функции заглавий литературных произведений, они отличаются по своей функции от других

Fondamenta degli Incurabili, как видно, указывает другое направление интерпретации, чем то, которое ассоциируется с английской формулировкой. Английское *Water-mark* — особенно написанное с дефизом (от чего Бродский в следующих изданиях откажется, осознавая, что это раннее решение слишком прямолинейно ограничит «туманную» семантику этого заглавия) — приносит два параллельно существующие значения. Первое, как было сказано, «обыкновенное» — отсылающее к словарному семантическому полю этого слова, указывает на черты непосредственно связанные со знаниями о десигнате заглавия, к названным словом «watermark» характерным чертами бумаги: некоторой неясностью, высшей, чем стандартной, ценностью, трудностью увидеть сам этот знак и т.п. Другое значение, которое подчеркивается применением тире, резко подчеркивает связь того, о чем речь, с водой и ее семантикой, а также с самой чертой знаковости, которые заставляют искать «значение» этой «воды». Разделяя „water” и „mark”, Бродский отсылает одновременно к универсальной и общей семантике (а может быть даже символике) воды и знаковости. Трудно признать это решение случайным и нельзя начать чтение текста Бродского без осознания его всеобъемлющей ауры воды и факта существования всех элементов текста в функции знаков-символов. Применение Бродским дефиза приводит к своего рода семантическому переносу акцента в английском подлиннике, которое можно передать по-русски формулировкой «знак воды»; по-польски это ближе формуле „wodny znak” или „znak wody”, чем к лексикализованному уже в языке естественному словосочетанию «znak wodny» в его словарном значении, которое отчасти «забыло» уже значение своих составных элементов. Результат такого решения — это однозначное указание на семантическую нестандартность заглавного „water-mark”: обращение внимания на отдельные значения разделенных элементов, которые отмежевываются таким образом от первичного значения слова и направляют внимание читателя на отде-

структурных элементов произведения. Они перевышают компетенции любого говорящего в произведении лица (включая повествователя) и являются проявлением субъекта всего произведения. Им присуща своего рода (похожая на роль примечаний, списков содержания и т.п.) метатекстовая функция. Как видно, заглавие является особого рода семантическим эквивалентом тотального смысла произведения или, по крайней мере, первой интерпретационной инструкцией, которой произведение снабжает читателя. Поскольку заглавие принадлежит высочайшей инстанции произведения, оно подчиняет себе интерпретационные решения читателя. См. по этому поводу, например, А. Окопиеń-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W: *Problemy socjologii literatury*. Red. J. Sławiński. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolineum 1970; D. Danek: *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*. Warszawa: PWN 1980.

льные для каждого элемента ассоциативные поля. Они придают этому вроде бы контаминированному лексическому образованию («вроде бы», поскольку у него уже в ежедневном языке существует отдельное, оторванное от составляющих элементов значение) смысл надстроенный над обыкновенной, фиксированной в словаре семантикой, который указывает на функции независимые от первичных значений составляющих лексических элементов. С одной стороны, такого рода прием отсылает к тому, что обозначает «watermark», в словарном значении, с другой, однако, ставит на первый план отдельную семантику воды, со всеми присущими ей конотационно-символическими значениями, и знак/знаковость, что подчеркивает символические ассоциации, вписанные в текст Бродского. А ведь вода и ее символика неразделимо связаны с фактографическими и культурными контекстами объекта описания и рефлексия поэта в анализируемом эссе: Венеция — это не просто «город на воде», но также, как пишет об этом Марек Беньчик:

Самый меланхолический в истории культуры город [...], это последовательно передвигаемое с сезона в сезон ничто, которое обросло уже литанией на такое количество голосов, обстроилость столькими картинками и фильмами, столькими восхищающими вздохами поэтов и авторов эссе, что он кажется плотно соткан из цитат, из грусти и размышлений других. Они знакомы нам по хрестоматиям, которые успели создать уже гипер-Венецию, над-город — меланхолический дестилат, ликер сумерек⁷.

Похожая рефлексия появляется в написанном Эвой Беньковской эссе-исследовании об искусстве этого города, которого специфическая символика — как отмечает писательница — образовалась в начале XIX столетия благодаря Джорджу Байрону: «Венеция становится городом меланхолии, куда приезжают смотреть грустную красоту умирания»⁸.

Итальянский переводчик, поставленный перед явным семантическим («символическим») указанием, содержащемся в заглавии оригинала, связанным с приведенным выше гиперромантическим топосом, должен был решить серьезную диллему: передать денотативное значение

⁷ «Najbardziej melancholijne w dziejach kultury miasto [...], ta skutecznie odraczana z sezonu na sezon nicość, obrosło litaniami na tak wiele głosów, obudowało się tyloma obrazami, malarskimi i filmowymi, tyloma wspaniałymi westchnieniami poetów i eseistów, że zdaje się szczelnie utkane z cytatów, ze smutków i zadumy innych. Znamy je z wypisów, z tekstów, które zdążyły wytworzyć ponad-Wenecję, nadmiasto — melancholijny destylat, likier zmierzchu». M. Bieńczyk: *Książka twarzy*. Warszawa: Świat Książki 2000, s. 83–84.

⁸ «Wenecja staje się miastem melancholii, gdzie się przyjeżdża oglądać smutne piękno umierania». E. Bieńkowska: *Co mówią kamienie Wenecji*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2000, s. 156. В этой связи стоит вспомнить рассказ Томаса Манна *Смерть в Венеции* и незабываемую кинокартину Федерико Феллини.

заглавной лексемы или искать такие формы экспрессии, которые в состоянии передать конотационные смыслы, приводимые оригинальным заглавием. Его работа осложнялась еще его родной языковой системой, в которой существует, о чем уже была речь, непосредственный эквивалент английского солва — «la filigrana». Слово приходящееся очень кстати и очень красиво звучащее, но не в состоянии передать ни в какой мере семантику, которую в импрессии Бродского нельзя не отнести к воде и ее различным — символическим, метафизическим, создающим особый «венцианский» колорит — конотациям, к которым все время отсылает текст Бродского. Можно ведь принять, согласно словарному значению слова «filigran», также в русском языке, что оно ассоциируется с чем-то тонким, деликатным, требующим особого внимания — что называется «филигранным». Но хотя эти значения соответствуют отчасти непосредственным ассоциациям с материальным десигнатом этого слова в итальянском языке, то все-таки они далеки от символического потенциала, содержащегося в конотациях сплава воды и знака, которые прямо указываются в оригинальном заглавии эссе Бродского.

Итальянский переводчик, открывая переводческую серию, и, по всей вероятности, не осознавая последствий своего решения, создал определенное направление в переводческой традиции, которая продолжается в последствии другими переводчиками.

Григорий Дашевский, который является автором российской версии эссе, опубликованного тут же после появления отдельного издания английского текста, дополненного и расширенного по сравнению с вариантом, который стал основой итальянского перевода, становится лицом к лицу перед существенной проблемой. В русском языке нет ведь слова, которое можно было бы счесть точным, однозначным эквивалентом английского «watermark» или польского словосочетания «znak wodny», существует лишь только описательное словосочетание «водяной знак на бумаге», абсолютно не годящееся для заглавия такого рода произведения. В такой ситуации переводчик воспользуется подсказкой, вытекающей из находки Жильберто Форти, и ставит в заглавии русского перевода формулу *Набережная неисцелимых*. Его решение, однако, вытекает из других, чем у итальянского переводчика, предпосылок — он подвергается давлению языковой системы, что, кстати, связано с относительно нередкими случаями, появляющимися при переводе заглавий⁹, собственных имен и других элементов текста назначенных

⁹ В переводоведческой литературе появляется относительно много примеров неудачных переводов заглавий — в частности это касается фильмов или популярных литературных произведений, адресуемых широкой публике, когда в заглавии преобладает рекламная функция, оттесняя семантическую. Дело в таких случаях

специфической культурной принадлежностью (Кшиштоф Хейвовски называет эти явления культурной и языковой непереводаемостью¹⁰). Решение русского переводчика является простейшим последствием культурной и языковой дифференциации оригинала и перевода. Находка итальянского переводчика же играет роль однозначного интерпретационного акта. Другое дело, что независимо от принудительной ситуации, в которую попал Дашевский, русский перевод сам по себе приводит аналогичную как итальянский конотационную семантику и направляет понимание текста к универсалистскому обобщению — такому, однако, которое приводит к более однозначному пониманию произведения Бродского, чем в случае оригинального текста.

Кажется, что уже пора рассмотреть тот фрагмент анализируемого эссе, где появляется это характерное название, по которому озаглавлена итальянская и русская версии произведения.

Бродский описывает там визит, который он, вместе с Сюзан Зонтаг (по ее инициативе), нанаес многолетней партнерше и матери дочери Эзры Паунда — Ольге Радж¹¹. Во время этой встречи эта очень уж пожилая дама (в 1989 году ей было 94 года, а прожила она 101 год) с назойливостью испорченной пластинки убеждала своих собеседников в том, что

[...] Эзра не был фашистом; что они боялись, что американцы (довольно странно слышать от американки) отправят его на стул; что о творившемся он ничего не знал; что в Рапалло немцев не было; что он ездил из Рапалло в Рим только дважды в месяц на передачу; что американцы опять-таки ошибались, считая, что Эзра сознательно... (с. 33)¹².

Заканчивая описание этой встречи и, по всей вероятности, абсолютно «по пути» комментируя происшедшее, Бродский обобщает поведение их собеседницы, отсылая его к ассоциации с названием небрежной, по которой они с Сюзан Зонтаг возвращаются с мучительного приема. Он пишет:

осложняется еще более, когда появляются сиквелы, которыми продюсеры пытаются дисконтировать рыночную популярность предыдущей реализации.

¹⁰ К. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekladu*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2004, s. 71–121 (варшавский исследователь посвящает этим явлениям две главы своей монографии).

¹¹ Кстати, в польском переводе этот фрагмент разделен на два отделенных пробелом фрагмента — английский и русский варианты не проводят такого деления.

¹² «[...] that Ezra wasn't a Fascist; that they were afraid the Americans (which sounded pretty strange coming from an American) would put him in the chair; that he knew nothing about what was going on; that there were no Germans in Rapallo; that he'd travel from Rapallo to Rome Orly twice a month for the broadcast; that the Americans, again, were wrong to think that Ezra meant it to...» (с. 72).

Со старыми фашистами я никогда не сталкивался, но со старыми коммунистами имел дело не раз, и в доме Ольги Радж, с этим бюстом Эзры на полу, почувял тот самый дух. От дома мы пошли налево и через две минуты очутились на Фондамента дельи Инкурабили (с. 34)¹³.

В приведенных цитатах, указывающих контекст, в котором появляется топографическая деталь, выдвинутая в заглавие итальянского и русского переводов, видно абсолютно однозначно, что Бродский намекает на постоянность и некоторую назойливость человеческих убеждений — как фашистских, так и коммунистических, отнюдь не стремясь к глубокому метафизическому или эмоциональному обобщению ни этого факта, ни всего сказанного в анализируемом произведении. Это чуть ли не случайное стечение обстоятельств, точка на карте города, составляющая возможность на иронический намек. Указанная информация появляется притом на полях тематики и проблематики произведения, без никакого нажима — Бродский отнюдь не претендует здесь на никакое серьезное обобщение: старая женщина, остающаяся в не имеющем ничего общено с правдой представлении о действительности, живет рядом с местом, которое в своем названии содержит намек как на фундаментализм, так и на неизлечимость. Однозначно относящееся к определенной, конкретной ситуации применение названия венецианской набережной итальянский переводчик переносит на тотальную семантику всего произведения. Автор русского текста следует его примеру, используя в своей, как ни смотреть, принудительной ситуации спасательный круг, брошенной итальянским коллегой.

Пишу обо всем этом может быть слишком обширно, но мне кажется, однако, что интерпретационные последствия этих приемов могут быть, что называется, фундаментальными для понимания не только этого произведения Бродского, но в определенной мере всего его творчества.

Английское заглавие, похоже как в случае польского перевода, приносит конкретное значение, позволяющее отнести его к семантическому содержанию текста. «Watermark», «znak wodny», называемый по-итальянски и иногда по-польски из латыни филиграном, это не что иное как вид изображения, замечаемого под свет на листе бумаги, полученного благодаря различной степени прозрачности материала, являющегося результатом различий его толщины или плотности. В переносном значении, этот водяной знак связывается с ценностью документов,

¹³ «I think I'd never met a Fascist—young or old; however, I'd delt with a considerable number of old CP members, and that's why tea at Olga Rudge's place, with that bust of Ezra sitting on the floor, rang, so to speak, a bell. We turned to the left of the house and two minutes later found ourselves on the Fondamenta degli Incurabili» (с. 74).

созданных на такого рода бумаге, важностью сообщения, секретностью и т.п. Бродский воспользуется этой многозначностью, создавая простую метафору, построенную благодаря отсылке к семантике воды, которая отчасти забылась и или ушла на второй план в процессе лексикализации «филиграна».

«Watermark» — это слово, если говорить о нем в контексте эссе Бродского, связанное со стихией воды непосредственно, что знаем еще и благодаря объекту произведения — Венеции, и тем фрагментам текста, где вода и время появляются в тесном сплетении, создающем фундамент метафизической системы, составляющем набор мнений, содержащих общий взгляд на мир и человека. Слово «watermark», разделенное дефизом (как сознательно сделано автором в первом английском издании, и как в польском переводе, что связано со спецификой нашей языковой системы) на две части («water-mark»), подчеркивает с одной стороны семантику воды, с другой же этой воды значимость. Каждый, кто знает, какое значение придавал этой стихии российский поэт, не в состоянии абстрагироваться от этих значений — и именно оно определяет все понимание произведения, заставляет усматривать во всех его составляющих элементах сигналы метафизического понимания мира и человека. Объектом этих метафизических раздумий российского нобелевского лауреата является, как принято судить в большинстве комментариев к его творчеству, прежде всего время — в ее двух основных измерениях: объективном (вечность, нескончаемость) и экзистенциальном (судьба отдельного человека), а также эмоциональность как основная составляющая человеческой кондиции.

Совершенно по другому направляется восприятия произведения озаглавленного *Fondamenta degli Incurabili* или *Набережная неисцелимых*¹⁴. Как я уже писал, это заглавие подсовывает читателю эмоциональное содержание, «неисцелимые» черты психики, ассоциирующиеся с меланхолическим восприятием мира. Как я постараюсь показать в отдельной работе, посвященной интерпретации эссе Бродского, характерный для этого автора склад ума, направляющий к меланхолическим чертам психики, содержит главным образом осознание того, что меланхолик — это человек, «который знает». Это окончательное, абсолютное знание

¹⁴ В переводе фрагмента текста, где появляется название этой набережной, Григорий Дашевский применяет характерный прием. Он приводит в главном тексте оригинальный итальянский топоним и дает к нему примечание, являющееся его переводом на русский язык — которое является ведь заглавием всего произведения (см. русский текст на с. 34). К тому же, нарушая орфографическую норму русского языка, второе слово этого названия он пишет — как по-итальянски — с прописной буквы. По всей вероятности, следует это понимать как вытекающий из поэтической лицензии сигнал весомости этого элемента изображенной действительности.

оказывается не столько набором информации о внешнем мире, сколько исполненным внутренним убеждением распознаванием окказиональности и «суетности» каждого «я», противопоставляющегося всему, что «вне» — очень убедительно эту черту меланхолического сознания изобразил Ларс вон Триер в известной кинокартине *Меланхолия*, поставленной в 2011 году. Я все более убежден, что представление о специфическом сплетении метафизического мышления Бродского и меланхоличности субъекта его произведений позволит глубже понять смысл всего написанного им.

Оба зарисованные вкратце интерпретационные направления — т.е. анализ метафизической рефлексии, содержащиеся явно и имплицитно в тексте Бродского, и многочисленные указания на возможность понимания его произведения в духе меланхолии (как явные, так и проявляющиеся в художественных приемах, применяемых автором) — присутствуют в глубокой конотационной семантике заглавия венецианского эссе. Оно определяет, как нам кажется, весь набор интерпретационных указаний, которые должны стать объектом тщательного анализа своеобразного произведения российского поэта. Такого рода анализ должен воссоздать многогранную модель имагинативного мира поэта, которая позволила бы соединить в едином концепте столь противоположные на первый взгляд стихии, какими оказываются метафизическое мышление и меланхолический склад психики¹⁵.

Тезис, который здесь вкратце зарисован, можно считать основополагающим для понимания образа мысли и художественной структуры не только произведения, являющегося объектом настоящей статьи, но и всего творчества Бродского. Несмотря на проявляющееся как общее место, убеждение о метафизичности его поэзии и эссеистики (что связано, кстати, с тем, что Бродский вписывается в классицистскую поэтическую и мировоззренческую традицию), повсеместно отмечается тоже присутствие в его произведениях иронии и, особенно, автоиронии, а также экзистенциальное и эмоциональное измерение стихотворений

¹⁵ Метафизическую стихию противопоставляет меланхолии Марек Бенчик, ссылаясь на анализ Эрвина Панофского, Раймонда Клибанского и Фрица Сакселя (R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl: *Saturn and Melancholy: Studies in the history of national philosophy, religion and art*. New York: Basic Books 1964). Бенчик пишет: «В известном анализе меланхолии эпохи возрождения Панофский, Клибанский и Саксль противопоставляют метафизическому воображению — математическое, характерное для меланхолии и не подчиняющееся чисто метафизической спекуляции, занимающееся сущностью и существованием Бога» («W znanej analizie melancholii renesansowej Panofsky, Klibansky i Saxl przeciwstawiają wyobraźni metafizycznej wyobraźnię matematyczną, charakterystyczną dla melancholii i oporną na spekulacje czysto metafizyczne, rozważające naturę i istnienie Boga»). М. Биеńczyк: *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Sic! 2000, с. 81).

и прозы российского поэта. Анализируя когда-то понимание времени в его поэзии, я пришел к выводу, сводящему его экзистенциальную рефлексию к метафизическому пониманию мира. Сегодня, когда прошло уже несколько десятков (как ни странно!) лет, я бы, пожалуй, сказал, что Бродский ведет изящную литературную игру, в которой столь противопоставляющиеся друг другу стихии, как метизическое мышление и склонность к меланхолии, появляются в гармоничном единстве. И не ведут, напротив ожиданию, ни к художественному, ни к познавательному диссонансу.

Эта черта структуры и семантики произведений Бродского, которые я понимаю как проявление его способа мышления и мирозерцания, мне кажется сегодня художественным проявлением постмодерного¹⁶ общественного этоса.

Piotr Fast

SEMANTYKA TYTUŁU ESEJU IOSIFA BRODSKIEGO WATERMARK

Streszczenie

Analiza tytułu znanego eseju rosyjskiego noblisty i jego włoskiego oraz rosyjskiego tłumaczenia prowadzi do ujawnienia obecności w tych translatorskich wersjach dwóch sposobów myślenia o sensie dzieła poety, z których jeden prowadzi ku metafizycznemu uogólnieniu jego znaczeń, drugi zaś postrzega go jako rezultat manifestacji podmiotu melancholicznego. Owe pozornie sprzeczne interpretacje analizowanego tytułu stwarzają przesłanki do reinterpretacji światopoglądu omawianego eseju.

Piotr Fast

SEMANTICS OF THE TITLE OF IOSIF BRODSKY'S ESSAY WATERMARK

Summary

An analysis of the title of the essay by the Russian Nobel Prize winner as well as the Italian and Russian translations reveals two ways of thinking about the meaning of the poet's work in those translation variants. One of them points towards a metaphysical generalization of its themes, the other sees it as a result of the manifestation of a melancholic subject. These two seemingly contradictory interpretations of the title suggest a reinterpretation of the world-view expressed in the essay.

¹⁶ Термин «постмодернистский» я понимаю здесь не как определение литературного или художественного направления, но в таком смысле, как он используется в социологии для названия определенного способа мышления, преобладающего в современном обществе (*post-modern society*), что отсылает скорее к складу ума, чем к определенным художественным решениям. Если попытаться назвать в этом духе художественную формацию, к которой я бы отнес такого рода произведения Бродского, то скорее всего следовало бы употребить парадоксальную формулу «классицистский постмодернизм».