

Томас ВЕНЦЛОВА

Путешествие из Петербурга в Стамбул*

Стамбул гяуры нынче славят...

А. С. Пушкин

*...что в кошачьем мешке у пространства хитро,
прогрызаешь дыру,
чтобы слез европейских сушить серебро,
на азийском ветру.*

И. А. Бродский, Ночной полет.

«Путешествие в Стамбул» Иосифа Бродского (1985)** — вещь странная и причудливая. Прежде всего она существует в двух вариантах — русском и английском¹ — и тем самым входит в два разных текстуальных пространства. Кстати говоря, это свойственно многим поздним произведениям Бродского, едва ли не их большинству. Английский текст переведен с русского Аленом Майерсом при участии автора. Все же его следует считать самостоятельным произведением. Русский и английский варианты не совпадают: так, первый разбит на 43 главы, второй на 46. Разнятся шутки, каламбуры, намеки, внутритекстовые комментарии: русскому читателю в отличие от англо-американского не надо объяснять, как называется родной город автора или кто такие Ходасевич и Циолковский. Иногда в английскую версию введены существенные дополнения; обратный случай, когда в переводе пропущен немаловажный кусок из русской версии, только один. Особенно примечательно то, что два варианта ориентированы на разные литературные подтексты. Английское название «Flight from Byzantium» парфразирует «Sailing to Byzantium» У. Б. Йейтса. Связь подчеркнута тем, что последняя строка знаменитого йейтсовско-

го стихотворения («Of what is past, or passing, or to come») в несколько измененном виде введена в патетический эпилог эссе «...to roar to a sea of heads about your letestation of the past, the present, and what is to come». Можно заметить и другие переклички с Йейтсом, от конкретных деталей (механический соловей) до наиболее общих пронизывающих весь текст мотивов (тема старости). В целом эссе Бродского — что видно уже из названия — строится как отрицание Йейтса. Великолепной Византии, средоточию искусства, мудрости и святости, преддверию рая, а то и попросту раю. Бродский противопоставляет угрюмый Стамбул, где путнику, равно как и местному жителю, надлежит оставить всякую надежду. Эта тонкая игра теряется для русского читателя, который со стихами Йейтса, увы, обычно незнаком (точно так же англоязычный читатель не ощутит пастернаковскую цитату «тысячелетие на дворе», которая в английской версии заменена нейтральным «millennium»). Русское название эссе, намеренно прямолинейное, отсылает к другой традиции — традиции российских философских путевых очерков: «Путешествие в Армению», «Путешествие в Арзрум», а в конечном счете «Путешествие из Петербурга в Москву».

Есть еще одна существенная разница между версией русской и версией английской. Хотя английский текст оперирует разговорным языком и даже слэнгом, в нем, несомненно, скрадывается острый стилистический рельеф рус-

* Статья написана для сборника «Brodsky's Poetics and Aesthetics» под ред. Льва Лосева и Валентины Полухиной. (The Macmillan Press, London, 1990).

** Эссе И. Бродского «Путешествие в Стамбул» напечатано в альманахе «Петрополь». Л., «Азвилон», 1991.

ского текста. «Путешествие в Стамбул» изобилует выражениями, как бы подслушанными на ленинградских и московских кухнях, в разговорах тамошних интеллигентов, а точнее — полуинтеллигентов. Это спотыкающийся, разнонаправленный, искалеченный клише, канцеляризмами и псевдонаучными выражениями язык, то и дело скатывающийся к пустой болтовне, часто — к ругани: «на сегодняшний день», «на пару градусов», «немедленно снялся с места»: «александрийская традиция вобрала в себя все эти вещи и сильно их ужала», «Эней — по существу беспринципный прохвост», «летающий в морду песок», «война суть эхо кочевого инстинкта», «любые представления о чем бы то ни было зиждятся на опыте», «выблядок», «мы опять-таки имеем дело», «устервим». Порою это Мандельштам, пересказанный устами современного обитателя Литейного проспекта: «Тот или иной бог может, буде таковой каприз взбредет в его кучевую голову, в любой момент посетить человека и на какой-то отрезок времени в человека вселиться. <...> Очаг не отличается от амфитеатра, стадион от алтаря, кастрюля от статуи». Порою это рассуждения об истории, приводящие на мысль Зощенко и даже Аверченко: «Что восследовало — хорошо известно: невесть откуда возникли турки. Откуда они появились, ответ на это не очень внятен; ясно, что весьма издалека. Что привело их на берег Босфора — тоже не очень ясно, но понятно, что лошади».

Эти приемы Бродского невозможно подвести под понятие сказа — уже хотя бы потому, что расстояние между нарратором и автором определяется с трудом. Скорее следовало бы говорить о специфическом модусе повествования. Этот модус включает, среди прочего, постоянную оглядку на читателя или собеседника, постоянное его провоцирование, стремление к диалогу, который кончается, не успев начаться («И еще я предвижу, что не будет ни ваз, ни черепков, ни блюда, ни человека в очках. Что возражений не последует, что воцарится молчание. Не столько как знак согласия, сколько как свидетельство безразличия»).

Во всяком случае, переводить эту речь на английский язык затруднительно или невозможно. «Выблядок — не то, что «bastard», «устервим» — не то, что «let us pastify», «рзать», произнесенное с кавказским акцентом, — далеко не то, что «massacre». «Ихних» переводится как «theirs», «две тыщи» — как «two thousands», «шикарный вид» — как «splendid rapogama», и, наконец, «в процессе все мы знаем чего» переводится «in the course of the Great Terror».

Лихой, даже фельетонный язык обладает у Бродского особым семантическим потенциалом. Как уже отмечалось, он ироничен по отношению к самому себе: осознавая и используя безъязычие со-

ветской эпохи, поэт тем самым его преодолевает². Маска записного остряка-полуинтеллигента то и дело оборачивается лицом историка и мыслителя. Рядом с вызывающе-несерьезными замечаниями появляются блистательные афоризмы («Следствие редко способно взглянуть на свою причину с одобрением») или просто фразы, лишенные пародийности («В чисто структурном отношении, расстояние между Вторым Римом и Оттоманской Империей измеряемо только в единицах времени»). Да и в пассажах, данных в специфическом модусе, Бродский умудряется высказать основательную — хотя и спорную — историософскую концепцию. Парад пародий на страницах «Путешествия в Стамбул» снимает приподнято-торжественное, напряженное отношение к истории. История для Бродского есть нечто интимно-близкое, кровно, физиологически задевающее (единственная аналогия здесь — вероятно, поздний Мандельштам). Поэт — естественный обитатель той среды, в которой история разворачивается, а именно времени («...пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно — вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее»). Как раз поэтому, восприятие истории у Бродского трагичнее, чем у других крупных русских писателей. Но жертвой истории быть униженно и внутренне невозможно, ибо поэт причастен к тому — и властен над тем, — что больше истории, что ее объемлет. Давление истории преодолевается великолепным презрением стоика.

Время — основная тема «Путешествия в Стамбул», как, впрочем, и всего творчества Бродского. Во времени в отличие от пространства он чувствует себя дома. «Путешествие» достаточно сложным образом переплетает время личное («я прожил 32 года в Третьем Риме, примерно с год — в Первом»; «Сегодня мне сорок пять лет») и время историческое — пятый, девятый, двадцатый и многие другие века. В русской литературе трудно найти более полихронический текст: речь идет о Тамерлане и Суллове, о Дарии и Петре, о Тиберии, о Дидоне, о Леонтьеве. Автор считает нужным постоянно указывать на свою непрофессиональность, он извиняется, поправляет себя, предвидит и допускает возражения: «Здесь я хотел бы заметить, что мои представления об античности мне и самому кажутся немножко диковатыми. Я понимаю политеизм весьма простым — и поэтому, вероятно, ложным образом». Постоянно встречаются фразы типа: «Я не очень хорошо представляю себе, что творилось об ту пору в Иудее»; «При не помню уж каком султানে, да это и неважно — была Айя-София превращена в ме-

четь». Эрудиция Бродского порой и в самом деле дает неожиданные сбои — например, в рассуждении об элегическом дистихе, которое уточнено в английской версии. И все же главное впечатление от «Путешествия в Стамбул» — широта исторического и культурного горизонта, свобода в обращении с материалом самых разных времен, зоркость в улавливании аналогий и структурных сходств между удаленными друг от друга на диахронической оси феноменами. Добавим к этому оригинальность мысли, которой способствует «остраняющий» взгляд внешнего, случайного, неавторитетного наблюдателя.

Византия, Константинополь, как известно, занимают особое место в российском культурном сознании. Стоит напомнить, что первый сохранившийся русский текст о путешествии — «Хожение игумена Даниила» — включает в себя, причем в самом начале, замечания о Царьграде. Таким образом эссе Бродского опирается на восьмисотлетнюю традицию. Семиотическая связь Константинополя и Москвы — огромная и многократно исследованная тема³. Однако несомненна также семантическая параллель между Константинополем и Петербургом (можно постулировать пропорцию: Москва относится к Риму так, как Петербург относится к Константинополю). Рим и Москва — старшие, первичные города, находящиеся в центре соответственных государственных универсумов и при этом естественно, постепенно выросшие из своей почвы. Константинополь и Петербург — младшие, вторичные города, эксцентрические по отношению к своим универсумам, созданные однократным волевым актом выдающегося реформатора. Оба названы именами своих основателей (в случае Петербурга это имя небесного покровителя Петра, что, впрочем, не меняет дела). При этом в обоих случаях имена эти были заменены на другие, «варварские». Москва и Рим расположены на суше («на семи холмах» у небольшой реки), Петербург и Константинополь — на морском берегу. В случае Константинополя речь идет о городе, расположенном на самой границе Европы и Азии и при этом обращенном к той Азии, которую еще предстоит вовлечь в культурный мир Римской империи. В случае Петербурга мы имеем дело с идеально обратной ситуацией: это, как известно, «окно в Европу», позволяющее азиатской или полуазиатской России приобщиться к Западу (заметим, что в обоих случаях эти «сверхзадачи» оказались невыполненными или выполненными далеко не полностью). В мифологии Константинополя и Петербурга, как недавно указал Ю. М. Лотман, устойчив эсхатологический мотив «невечного города», который должен быть стерт с лица земли наводнением — точ-

нее, потоком. Таково предсказание о Константинополе Мефодия Патарского: «И разгневается на ню Господь Бог яростию великою и послет архангела своего Михаила и подрежет серпом град той, ударит скиптром, обернет его, яко жернов камень, и тако погрузит его и с людьми во глубину морскую и погибнет град той; останется же ся на торгу столп един <...>»⁴. Соответствующий петербургский миф слишком известен. Можно заметить, что эти эсхатологические пророчества также исполнились, во всяком случае, на социально-историческом уровне: оба города потеряли свой статус и оказались отлученными от мировой цивилизации.

В сходстве двух великих городов отдавали себе отчет многие русские художники⁵. Бродский постоянно держит в памяти сетку уподоблений Стамбула и Ленинграда, указывая, в частности, на то, что по выразительному совпадению они находятся практически на одном меридиане (более восточный по культуре Стамбул парадоксально сдвинут чуть-чуть на запад). Евразийский Стамбул — как и евразийский Ленинград во всем творчестве Бродского — предстает в апокалиптическом освещении, символизируя цивилизацию, подошедшую к грани катаклизма⁶, точнее, уже перешедшую грань. Позвоительно сказать, что Стамбул и Ленинград у Бродского противопоставлены, но на определенном уровне отождествлены. Поездка в Стамбул оказывается психологическим и метафизическим субститутутом невозможного возвращения в Ленинград, в Россию, в «некрополь» Чаадаева и Ходасевича.

«Путешествие в Стамбул» распадается на два текста не только внешним образом, но и внутренне. Оно не просто существует в двух вариантах — русском и английском, — но в каждом из вариантов делится на две части, не совпадающие по жанру, стилю и семантике, хотя и накрепко переплетенные. В нем можно выделить главки, повествующие об исторической судьбе Константинополя, о взаимоотношениях Европы и Азии: они складываются в цельный рассказ, имеющий признаки научно-философского трактата. Хотя и уснащенный многочисленными, порою причудливыми отступлениями, рассказ этот в общем следует хронологии и исторической логике. Начав с Константина, автор кончает современным, полностью десакрализированным Стамбулом — городом Третьего мира, где «есть только незавидное, третьесортное настоящее трудолюбивых, но ограбленных интенсивностью истории этого места людей». С другой стороны, начав с Римской империи и рассказав об империях Византийской и Османской, он завершает свой трактат новейшим воплощением имперской идеи, а именно Советским Союзом (дореформенной поры). Это

внешне спокойное (и внутренне напряженное) повествование перебивается главками иного порядка. Их можно назвать лирическими отступлениями (в любимом Бродским элегическом роде). можно назвать картинками, гравюрами, виньетками. Они также складываются в единое целое, но уже не синтагматически, а парадигматически. Их общая тема, повернутая во всевозможных ракурсах, как бы проведенная сквозь разные лица или падежи, определяется словами, открывающими одну из первых виньеток — «Бред и ужас Востока. Пыльная катастрофа Азии». Если повествовательная часть насыщена именами, датами и фактами, в лирической части преобладают метафора и метонимия, горькая шутка и попросту крик. Есть главки, где оба подхода в определенной степени совмещены; в центре вещи находится метатекстовая главка 23, где автор выражает недовольство, что его записка о путешествии так разрослась, и говорит о своей нелюбви к прозе («она лишена какой бы то ни было формы дисциплины, кроме подобия той, что возникает по ходу дела»). Однако следует заметить, что оба текста, накладываясь друг на друга, «по ходу дела» создают выразительную и дисциплинированную композицию. Винюетки перебивают рассказ подобно рефрену или рифме; возникает иконический аналог греческого орнамента, которому Бродский посвящает важную часть своих рассуждений («Орнамент этот <...> временной. Отсюда его ритмичность, его тенденция к симметрии, его принципиально абстрактный характер, подчиняющий графическое выражение ритмическому ощущению. <...> Его — за счет ритмичности, повторимости — постоянное абстрагирование от своей единицы, от единожды уже выраженного. Говоря короче, его динамичность»).

Любопытно, что прием этот имеет достаточно архаический antecedent в одном из ранних русских описаний путешествия на Восток, а именно у Афанасия Никитина. «Манеру изложения Афонасия Никитина можно описать так: Афонасий Никитин ведет изложение в спокойном тоне, потом вдруг вспоминает, как он был одинок среди иноверцев, и начинает плакаться, жаловаться, сокрушаться, молиться; потом опять начинает спокойно излагать дальше, но через некоторое время опять съезжает на жалобы и молитвы, потом опять принимается спокойно рассказывать, через некоторое время опять переходит к жалобам и молитвам и т. д. Словом, — все «Хождение» представляет из себя чередование довольно длинных отрезков спокойного изложения с более короткими отрезками религиозно-лирических отступлений»⁷. Аналогия композиции «Хождения за три моря» и «Путешествия в Стамбул», кстати говоря, заходит и дальше: так, повествователь-

ная часть в обеих вещах построена кольцевым образом⁸. Этот факт, который можно интерпретировать как совпадение, все же заставляет задуматься о такой категории, как «память жанра».

Обе части — историко-философская и лирическая, или же синтагматическая и парадигматическая — не просто сплетены композиционно: их связывает общая мифологическая подкладка, хотя и приобретающая разную наполненность в зависимости от контекста. Презрительно-отчужденный тон Бродского по отношению к Турции может шокировать и уже шокировал некоторых критиков, усмотревших в нем «имперскую гордыню»⁹. Если это и справедливо, то лишь отчасти («Расизм? но он всего лишь форма мизантропии»). При этом всегда следует иметь в виду мифопоэтический характер эссе и то, что Турция и мусульманство в нем являются метафорой (или метонимией) иных (более обширных) культурно-исторических явлений.

Сквозь картины «брета и ужаса Востока» просвечивает один из архетипов, интегрирующих всю мировую культуру: перед нами описание катабазиса, нисхождения в Аид, посмертных мытарств. Эта тема прямо — и с большой поэтической силой — затрагивается в главке 18: автор бредет в афинской толпе, которая представляется ему миром иным, и только то, что он не может встретить своих умерших родителей, заставляет его догадаться, что это все же не вечность. Однако лирические пассажи о Стамбуле утверждают нечто противоположное: описана именно «дурная вечность», угнетающий энтропический мир, нечто вроде бани с пауками у Достоевского. Здесь играют любые конкретные (и фактуально обоснованные) детали. Так, показательна уже изолированность стамбульского пространства. Автор посещает Стамбул самолетом, то есть используя наиболее современное средство передвижения, и все же как бы сказочным путем. При этом из Стамбула трудно выбраться, его пространство оказывается вязким, втягивающим в себя, «непокидаемым» (на другом уровне эта тема дана разрастанием, вязкостью самого текста). Замечательна кафкианская история с компанией «Бумеранг», которая автора поначалу обнадеживает, а потом оборачивается советским туристским предприятием: бумеранг конотирует постоянное возвращение — и в Стамбул, и в СССР, точнее, невозможность выхода из описанного мира, преодоления границы между универсумом мертвых и универсумом живых. Первый лирический отрывок, с которого, собственно, и начинается повесть о Стамбуле, посвящен сну — тягостному, словно сон Ипполита. Воздерживаясь от психоаналитического истолкования этого сна, обратим внимание

на два момента: во-первых, в нем лишний раз сближены Стамбул и Ленинград, во-вторых, существует устойчивая связь между сном и катабазисом — в шаманском поведении, в ритуалах, мифах, в литературе, включая «Энеиду» (Эней посещает мир иной наяву, но выходит из него воротами сна — это столь же неоднозначная ситуация, как и в эссе Бродского, где границы сна и действительности несколько смещены). Город воспринимается не только как сон, который надлежит дешифровать, но и как болезнь («Я прибыл в этот город и покинул его по воздуху, изолировав его, таким образом, в своем сознании, как некий вирус под микроскопом. <!...> Меня действительно немного лихорадит от увиденного отсюда — некоторая сбивчивость всего нижеследующего»; ср. очень сходное понимание Петербурга в «Медном всаднике», в текстах русских символистов, в «Египетской марке»: «Он думал, что Петербург — его детская болезнь, и что стоит лишь очухаться, очнуться — и наваждение рассыплется...»¹⁰).

В описании Стамбула нагнетаются отрицательные предикаты — теснота, узость, искривленность пространства, жара и духота, зловоние, «адская» гамма красок¹¹ («Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы»; «у вас под ногами змеятся бурочерные ручейки <!...> вниз по горбатым артериям этого первобытного кишлака»; «Нормальный, душный, потный, пыльный майский день в Стамбуле»; и мн. др.). Тупиковость пространства обманчиво компенсируется избытком времени — прошлым бесчисленных, превращенных в прах поколений, и безрадостным, неподвижным настоящим. Мир этот населен босховскими чудовищами: «Эти гигантские, насевшие на землю, не в силах от нее оторваться застывшие каменные жабы!» Люди в городе представлены как обитатели ада: «Местное население, в состоянии полного ступора сидящее в нищих закусовых, задрав головы, как в намазе навыворот, к телеэкрану, на котором кто-то постоянно кого-то избивает. Либо — перекидывающееся в карты, вальты и девятки которых — единственная доступная абстракция, единственный способ сосредоточиться»; «Странное это ощущение — наблюдать деятельность, не имеющую денежного выражения, никак не оцениваемую»; (ср. пушкинское «Ведь мы играем не из денег, / А только б вечность проводить»). Коммуникация с ними невозможна. Автор ни с кем в Стамбуле не знаком, не знает языка («Хватит с меня и русского, думал я»); он окружен «недосягаемыми для зренья» или «недоступными разумению» знаками, надписями, иероглифами; в этом навыворотном мире сдвигаются означающее и

означаемое, издевательски подмигивают секвенции звуков и букв («Кто здесь кого слышит? Здесь, где «бардак» значит стакан. Где «дурак» значит остановка. «Бир бардак чай» — один стакан чаю. «Дурак автобуса» — остановка автобуса»). Вся эта ситуация — язвительная и горькая пародия на билингвизм и полилингвизм мировых городов.

Основным символом этого мира оказывается пыль, издавна (и особенно с начала нашего века) коннотирующая дьявольское начало, зло в его энтропийном аспекте¹². Это хаос без космогенных и речегенных потенциалов, бесконечно удаленный от логоса, разума, слова. Город оборачивается бездной кромешной («И голоса играющих на гусях и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет, не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жерновов не слышно уже будет в тебе». Откр. 18, 22). Единственный художник, которого он достоин, — путник, чуждый ему и безуспешно стремящийся вырваться из него.

Суживающееся и теснящее пространство, инертная и неподвижная среда имеют свой гравитационный центр и логический предел^{12а}. В центре Стамбула находится дворец Топкапи, в центре Топкапи — павильон, где хранятся реликвии Пророка, в центре павильона, под стеклянным колпаком, — отпечаток его стопы. «Минимум сорок восьмой размер обуви, подумал я, глядя на этот экспонат. И тут я содрогнулся. Йети!» Это мифологема «Кашеевой смерти» — прямое воплощение опасности, ловушки и одновременно нечеловеческой сущности описанного универсума.

Следует сказать, что мифопоэтическое описание Стамбула парадоксально сплетено с его демифологизацией: Стамбул есть город без глубины, сводящийся к поверхности, к видимому и непосредственно ощущаемому. Хотя поэт и пытается его дешифровать, он не сходен с книгой. Он не имеет истинного онтологического статуса и локуса — и именно это есть главный признак (современного) Аида. Настоящее имя этого города — Нигде. Так же, впрочем, как и название недостижимого Ленинграда.

Главка 39, образец высокой поэзии Бродского, описывающая греческий храм на мысе Суньон, находится в сложном контрапункте с этими стамбульскими картинками. Тесное пространство здесь размыкается, время сдвигается с места, зловещую пыль сменяют четыре классические (и, кстати, петербургские) стихии — вода и воздух, земля и свет. Храм на Суньоне — восемнадцать белых колонн, подспудно ассоциирующихся с петербургскими колоннами, — представляет начало индивидуальности, порядка, ритма, то есть

всего того, что чуждо энтропийному универсуму Стамбула. Стамбул и Суньон — пространственные и смысловые полюса «Путешествия». Главка о Суньоне может быть интерпретирована как выход из ада, конец мытарств, обретение онтологической полноты. Однако за нею следует антиклимакс — рассказ возвращается к Стамбулу, к Третьему миру (и Третьему Риму); вся вещь завершается на горчайшей, хотя и стоической ноте — на улыбке, достойной жителя дантовского Inferno.

Синтагматическая часть эссе также основана на мифе, имеющем в русской да и в западной традиции достаточно глубокие корни: это манихейски окрашенный миф о Востоке и Западе, об их извечной противопоставленности и борьбе. Говоря в этой связи о мифе, я не хотел бы уподобиться «искусствоведу или этнологу», позитивистские возражения которого автор предвидит и отвергает. Миф для меня — не оценочная категория, а категория, наиболее удобная для описания структуры поэтической мысли. Несомненно, построения Бродского можно критиковать, усматривая в них влияние стереотипов и т. д. Однако если дело поэта — дать цельный и внутренне убедительный образ (гештальт) культуры, то Бродский не обманывает наших ожиданий. Его «трактат» есть также попытка поэтической типологии культур и опыт о культурогенной роли символа, разных возможностях его прочтения, о том, как символы обретают собственную жизнь, становясь уже не столько *realioga*, сколько *realissima*.

Запад в системе Бродского далеко не идеален; но Восток, Азия даны как отрицательный полюс человеческого общества и человеческого опыта. Это прежде всего относится к исламу. Здесь легко усмотреть подтекст, восходящий к акмеистам (ср. воспоминания Надежды Мандельштам: «О. М. считал <...> тягу к мусульманскому востоку не случайной у наших людей. Детерминизм, растворение личности в священном воинстве, орнаментальные надписи на подавляющей человека архитектуре — все это больше подходило для людей нашей эпохи, чем христианское учение о свободе воли и самоценности личности. Сам О. М., чуждый мусульманскому миру — «и отвернулась со стыдом и болью от городов бородатых востока», — искал лишь эллинской и христианской преемственности»¹³). Однако Бродский идет значительно дальше. Высокая Porta для него непосредственно соотносится с православной Византией, а «дух суровый византийства» — с языческим духом Вергилия и Августа. Три империи семитически изоморфны: невзирая на разницу культур и религий, они оказываются логическим продолжением друг друга. Государство Османов (а за ним — современный Советский Союз) лишь доводит до предела возможности, изна-

чально заключенные в Византии и Риме. Так изоморфны ракета и минарет¹⁴.

«Путешествие в Стамбул» — исключительной силы инвектива против авторитарного духа, присущего русской (и советской) традиции. Можно было бы сказать, что это наиболее замечательная такого рода инвектива после «Философического письма» Чаадаева, но Бродский, пожалуй, превосходит Чаадаева по «скандальности»: он стремится вскрыть более глубокие культурные пласты, усматривая опасные авторитарные потенции в христианстве как таковом, более того — в монотеизме как таковом. Достаточно неожиданно, что «Путешествие в Стамбул» опубликовано в «Континенте» — журнале, который можно обвинить в чем угодно, но не в западническом уклоне.

Историософскую систему Бродского можно рассматривать в ряду систем, выводящих культуру из некоего «первофеномена». Наиболее известна среди них система Шпенглера. Оппозиция Запада и Востока у Бродского в общем сходна с оппозицией «аполлоновской» и «магической» культур в шпенглеровском «Закате Европы». Но Бродский предлагает для типологии культур своеобразный и, по-видимому, оригинальный критерий: они делятся на два больших класса — культуры, ориентированные на пространство, и культуры, ориентированные на время.

«Путешествие в Стамбул» выстраивает серию противопоставлений Запада и Востока, во многом традиционную. Запад рассматривается как начало демократии, Восток — как начало автократии («Не хочется обобщать, но Восток есть прежде всего традиция подчинения, иерархии, выгоды, торговли, приспособления — т. е. традиция, в значительной степени чуждая принципам нравственного абсолюта, чью роль — я имею в виду интенсивность ощущения — выполняет здесь идея рода, семьи. Я предвижу возражения и даже согласен принять их в деталях и в целом. Но в какую бы крайность мы при этом ни впали с идеализацией Востока, мы не в состоянии будем приписать ему хоть какого-то подобия демократической традиции»). Запад осознает человека как индивидуальность, на Востоке отсутствует уважение к индивидуальности и само ее понятие («Потому возможно и «рзать», что все так друг на друга похожи и нет ощущения потери»). Запад диалогичен, Восток монологичен («Если в Афинах Сократ был судим открытым судом, имел возможность произнести речь — целых три! — в свою защиту, в Исфагане или, скажем, в Багдаде такого Сократа просто бы посадили на кол — или содрали бы с него живьем кожу, — и дело с концом, и не было бы вам ни диалогов Платона, ни неоплатонизма, ни всего прочего — как их действительно и не было на Востоке; был бы просто моно-

лог Корана...») ¹⁵. Запад стремится к законности, порядку, норме, — Восток есть внесистемное, «кромешное» начало беззакония и произвола; в этом одна из слабостей Запада, ибо он закрывает глаза на негативный потенциал человека, на его способность к анархическому и деструктивному поведению, относя оное к области патологии, и тем самым лишается возможности на него адекватно реагировать. Если на Востоке можно найти нечто позитивное, — это в лучшем случае способность погружаться в себя, строить частные и местные альтернативы окружающему миру. Таковы самаркандские мавзолеи Шах-И-Зинда: «Как лампы в темноте. Лучше: как кораллы — в пустыне».

Вся эта система оппозиций сводится Бродским к некоему инварианту. Запад обладает ощущением времени (которое «есть глубоко индивидуалистический опыт»), Восток подставляет на место уникальности коллективистскую связанность, то есть заменяет время пространством («все в этой жизни переплетается, <...> все, в сущности, есть узор ковра. Попираемого стопой»). По сути дела это развитие чаадаевской идеи о «географическом факте» и «историческом движении» из его «Апологии сумасшедшего».

Мысль Бродского блестяще эксплицирована на примере арабского и греческого орнамента: в первом случае он основан на чисто пространственном, визуальном, обесмысливающем использовании буквы, слова, фразы, во втором — на ритмически повторяющихся зарубках, устанавливающих некие параллелизмы, отмечающих движение времени; кстати, поэзия — то, что, по Бродскому, выражает глубинную сущность человека как вида, — «основана на сходстве бегущих вдаль однообразных дней» («Стихи на смерть Т. С. Элиота»).

Пространство для Бродского связано с линейным принципом (проявившимся и в эпике Вергилия, и в расширении Римской империи, и в походах кочевников, и в монотеизме), время — с принципом упорядоченности, с циклом, повтором, возвращением (наиболее отчетливо проявленным в греческой культуре и близкой к ней культуре римских элегиков: «Греков особенно идеализировать не стоит, но в наличии принципа космоса — от небесных светил до кухонной утвари — им не откажешь»). Линейный принцип,

согласно «Путешествию в Стамбул», идеально выражен в символике креста, который есть не только — а может быть, и не столько — священный знак христианства, сколько план римского поселения. Из текста эссе можно выделить причудливый этюд о семиотике креста; многим он, вероятно, покажется кощунственным, хотя ему свойственна внутренняя логика и острабяющая свежесть. Тема креста в различных поворотах проходит сквозь все эссе: крест предстает то в наиболее конкретных (знак на куполе; распятие на стамбульском базаре), то в весьма абстрактных (географическая широта и долгота; движение цивилизаций с Юга на Север и кочевников с Востока на Запад) воплощениях. В конечном счете он, пожалуй, приобретает особое, окончательное и непоправимое значение: это знак перечеркивания нашей цивилизации, знак на могиле нашей эры. Ибо линейный принцип, исчерпав себя, не привел к восстановлению космического цикла. Центр и смысл мира потеряны бесповоротно: цивилизация необратимо повергается в энтропию и хаос; нет спасения от дегуманизации, от «порчи». Торжество линейности сводится к тому, что человек — в том числе, и прежде всего, поэт — оторван от своих корней, от своего места в мире. «Мизантропия? Отчаяние? Но можно ли ждать иного от пережившего апофеоз линейного принципа: от человека, которому некуда возвращаться?». Линейный, пространственный Восток, пыль и прах Востока превалируют над Западом, поглощают его. Ни стены, ни море не спасают Константинополь от натиска Азии. Последняя фраза эссе недвусмысленно дает понять, что ничто не спасет демократии Запада от натиска вновь возникшего тоталитарного Третьего Рима.

С Бродским можно — и, вероятно, надлежит — не соглашаться. Не будем говорить о том, что Третий Рим, как сейчас становится почти очевидным, к счастью, оказался непригоден для выполнения своей апокалиптической роли. Главное опровержение тезиса, что Восток есть безнадежная тирания и энтропийная «черная дыра», для меня заключается в самом явлении поэта во всем его творчестве — разумеется, не только в «Путешествии в Стамбул». «Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободного человека» ¹⁶.

¹ «Путешествие в Стамбул», *Континент* (Париж), 1985, № 46, с. 67—111: «Flight from Byzantium» in Joseph Brodsky. *Less than One: Selected Essays*, Farrar, Straus, Giroux, N. Y., 1986, pp. 393—446.

² Ср.: (Аноним). «Письма о русской поэзии», в кн. *Поэтика Бродского*. Нью-Джерси, Эрмитаж, 1986, с. 16—37.

³ Среди новейших публикаций см.: С. С. Аверинцев. *Византизм и Русь: два типа духовности*. Статья первая. *Наследие священной державы*. Новый мир, 1988, № 7, с. 210—220.

⁴ Цит. по: Ю. М. Лотман. *Символика Петербурга и проблемы семиотики города*. Труды по знаковым системам, 18 (Ученые записки Тартуского государственного университета, 664), с. 31—32.

⁵ Ср. работу автора «Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов» (Yale Russian and East European Publications, 1986, № 9), с. 160—161.

⁶ Ср.: З. Г. Минц, М. В. Безродный, А. А. Данилевский. Петербургский текст и русский символизм. Труды по знаковым системам, 18, с. 87.

⁷ Н. Трубецкой. «Хождение за три моря» Афонасия Никитина как литературный памятник. Версты (Париж), 1926, № 1, с. 166—167.

⁸ Ср.: там же, с. 171.

⁹ Ср.: Rafal Grupinski «Ci wspaniali mezczyzni od podstawowych wartosci...»: Kultura (Paryż), 1988, № 9, p. 13—23.

¹⁰ Осип Манделъштам. Собрание сочинений в трех томах, т. 2, Международное литературное содружество, Нью-Йорк, 1971, с. 37.

¹¹ Ср. многочисленные работы В. Н. Топорова о «петербургском тексте».

¹² Более широкое обсуждение вопроса дано в работе автора «К демонологии русского символизма» (в печати).

^{12a} Ср.: В. Н. Топоров. Господин Прохарчин: к анализу петербургской повести Достоевского. The Magnes Press, Jerusalem, 1982, с. 49, 69.

¹³ Н. Я. Манделъштам. Воспоминания. Изд. 3-е, УМСА-Press, Paris, 1982, с. 268.

¹⁴ Как возможный подтекст укажем «минаретные штыки» в стихотворении Вяземского «Поздравить с Пасхой вас спешу я» (1853).

¹⁵ Здесь Бродский почти дословно совпадает с Аверинцевым (см.: Сергей Аверинцев. Религия и литература, Эрмитаж, Анн Арбор, 1981, с. 43), что, видимо, следует рассматривать не как заимствование, а как конвергенцию.

¹⁶ Осип Манделъштам, *op. cit.*, с. 291.