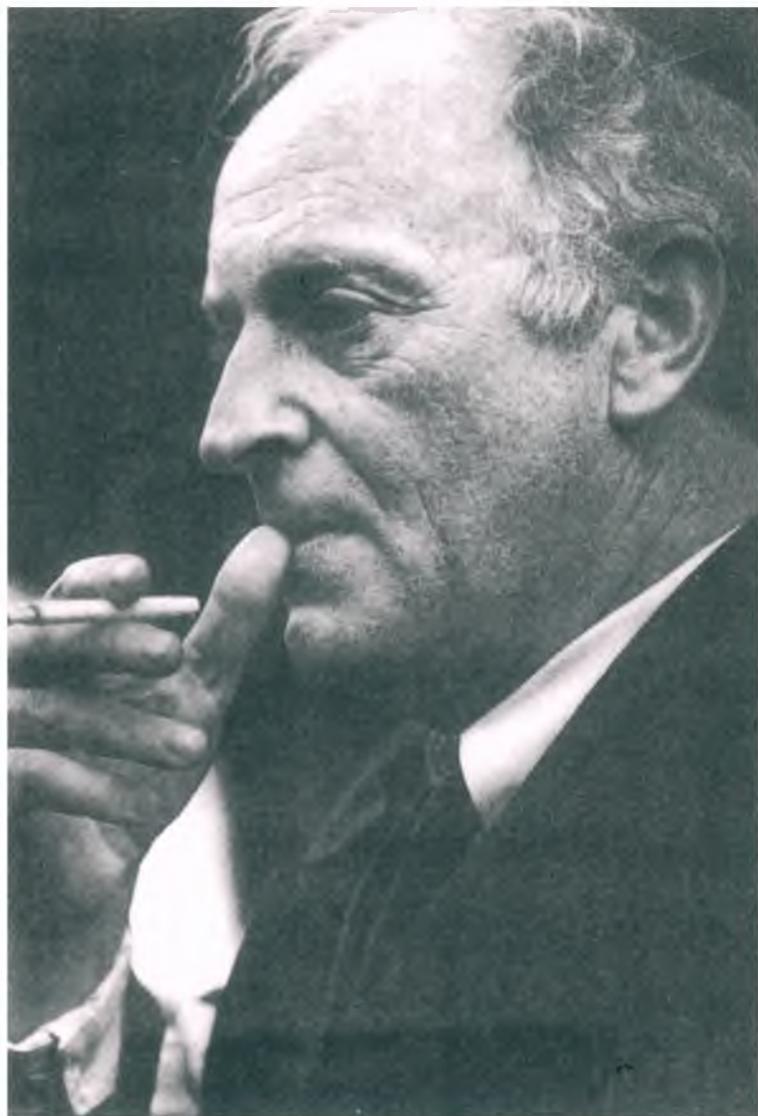




И о с и ф  
БРОДСКИЙ  
и МИР

метафизика, античность, современность

журнал **ЗВЕЗДА**



И о с и ф  
БРОДСКИЙ  
и МИР

метафизика, античность, современность

Издательство журнала  
«ЗВЕЗДА»  
Санкт-Петербург  
2000

ББК 83. 3 Р7  
Б 88

*Издание осуществлено при поддержке Института  
«Открытое общество»*

Составитель *Гордин Я. А.*  
Редактор *Муравьева И. А.*

*Фотографии для издания  
любезно предоставлены их автором  
Михаилом Лемхиным*

*Стихотворения Иосифа Бродского печатаются  
с разрешения «Фонда Наследственного Имущества  
Иосифа Бродского»*

ISBN 5-7439-0080-9

© АОЗТ «Журнал «Звезда», состав., 2000.  
© Гордин Я. А., вступление, 2000.  
© Гусаков В. А., худож. оформл., 2000.  
© Лемхин М., фотографии, 2000.

Я скоро весь умру. Но, тень мою любя,  
Храните рукопись, о други, для себя!  
Когда гроза пройдет, толпою суеверной  
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный,  
И, долго слушая, скажите: «Это он;  
Вот речь его». А я, забыв могильный сон,  
Войду невидимо, и сяду между вами,  
И сам заслушаюсь, и вашими слезами  
Упьюсь... и, может быть, утешен буду я  
Любовью...

*Пушкин*

То гигантское поэтическое здание, которое воздвиг за свою недолгую по нынешним временам и бурную жизнь Иосиф Бродский, на первый и поверхностный взгляд представляется таинственным лабиринтом, блуждание по которому наряду с наслаждением поэтических открытий чревато и серьезными духовными недоразумениями — если не опасностями.

Поэтический мир Иосифа Бродского — мир трагический и мужественный, зловеще загадочный и простодушно просветленный, жестокий по отношению к человеку и исполненный сочувствия к нему, глубоко зашифрованный по смыслу многих вещей, соседствующих с кристально ясными текстами.

Эта ошеломляющая парадоксальность поэзии Бродского, сочетание в ней несочетаемых, казалось бы, элементов, начиная с ранних его произведений — «Гость», «Холмы», «Зофья», «Столетняя война», «Исаак и Авраам» и далее, — может привести в смятение не готовое к такому духовному напору сознание, и в то же время спровоцировать отбор читателями наиболее простых текстов, которые в отрыве от текстов другого — трудного для быстрого восприятия — типа ни в коей мере не представляют подлинного Бродского.

В поэтической работе Бродского есть немало сюжетов, требующих, при всей их жизненной насыщенности для каждого человека, тщательного вдумывания и соотнесения с широким кругом идей поэта, с его экзистенциальным, а не бытовым опытом. Это, например, тема смерти как одной из центральных и роковых для человеческого сознания проблем, которая проходит от первых до последних стихотворений Бродского сквозь все

его творчество. Это «имперская тема», возникающая как в прямом, хотя и исторически мистифицированном виде, так и проступающая как подземные воды в текстах, где она не названа и даже не обозначена. Это взаимоотношения поэта с христианством — от потрясающего по своей интимности, теплоте, проникновенности, соотнесенности с собственной судьбой цикла рождественских стихов, которые Бродский писал каждый год, до откровенно «еретических пассажей».

Именно эта величественная и вызывающая парадоксальность, эта подавляющая интеллектуальная многослойность поэзии Бродского гипнотически притягивает к ней современных исследователей самых разных направлений, взглядов, культур.

Кроме увлекательности странствий по этому раю для смелых интерпретаторов, целеустремленных охотников за реминисценциями, вдумчивых дешифровщиков темных мест исследователями движет несомненное чувство долга перед читателями Бродского, перед русской и мировой культурой и перед самой великой тенью...

Собранная в этом томе исследовательская эссеистика — от мемуаров до строгого литературоведческого и философического анализа — являет собой одну из попыток определить некие ориентиры для странствий по обширной стране (метафора более адекватная предмету, чем употребленная в первом абзаце!), которую можно назвать «миром Иосифа Бродского».

Читатель найдет здесь ответы на многие вопросы, возникающие при чтении стихов пятого Нобелевского лауреата русской литературы, а если и не ответы, то интеллектуальные стимулы для собственного движения в глубины поэтического текста.

*Я. Гордиш*

# МЕТАФИЗИКА

## РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА

*В холодную пору, в местности, привычной скорей к жару,  
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,  
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;  
мело, как только в пустыне может зимой мести.  
Ему все казалось огромным: грудь матери, эселтый пар  
из воловьих поздрей, волхвы — Балтазар, Гаспар,  
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.  
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.  
Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,  
на лежащего в яслях ребенка, издалека,  
из глубины Вселенной, с другого ее конца,  
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.*

24 декабря 1987

*Ирина Служевская*

## ПОЗДНИЙ БРОДСКИЙ: ПУТЕШЕСТВИЕ В КРУГУ ИДЕЙ

Начнем с того, что всем известно. В 1972 году правительство Брежнева вынудило Бродского эмигрировать из России. Результатом чего стали гениальные стихи, мировая слава, Нобелевская премия и могила на острове Сан-Микеле в Венеции. Читая стихи Бродского, написанные после рубежа — 1972 года, понимаешь, что для этого поэта изгнание стало предпосылкой метафизического взлета<sup>1</sup>. Случился бы он, останься Бродский в России? Отвечать на такие вопросы не дело историка литературы, который, как любой историк, способен только «предсказывать назад». Чем мы и займемся.

В «Разговорах с Иосифом Бродским» Соломона Волкова есть фрагмент, прямо связанный с предметом нашего разговора. Бродский передает запомнившиеся ему слова Сьюзен Зонтаг, которая «как-то в разговоре сказала, что первая реакция человека перед лицом катастрофы примерно следующая: где тут произошла ошибка? Что следует предпринять, чтоб ситуацию эту взять под контроль? Чтоб она не повторилась? Но есть, говорит она, и другой вариант поведения: дать трагедии полный ход на себя, дать ей себя раздавить. Как говорят поляки, «подложиться». И ежели ты сможешь после этого встать на ноги, то встанешь уже другим человеком. То есть принцип Феникса, если угодно. Я часто эти слова Зонтаг вспоминаю»<sup>2</sup>. Действительно, если в передаваемых словах Зонтаг заменить слово «трагедия» словом «изгнание», то суть отношения Бродского к этому событию становится ясной — в той мере, в какой ее может воплотить замечание одного из умнейших западных интеллектуалов. К счастью, у нас есть и другое свидетельство, оставленное поэтом, — стихи. Это «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» (1973).

Мы начнем со строфы 15-й. То, что описывается в предыдущих частях, конспективно можно изложить так: призрак поэта, живущего в Новом Свете, возвращается в Литву, чтобы встретиться с другом, поэтом Томасом Венцловой. Итак:

Призрак бродит бесцельно по Каунасу. Он  
 суть твое прибавление к воздуху мысли  
 обо мне,  
 суть пространство в квадрате, а не  
 энергичная проповедь лучших времен.  
 Не завидуй. Причисли  
 привиденье к родне,  
 к свойствам воздуха — так же, как мелкий петит,  
 рассыпаемый в сумраке речью картавой  
 вроде цокота мух,  
 неспособный, поди, утолить аппетит  
 новой Клио, одетой заставой,  
 но ласкающий слух  
 обнаженной Урашии.  
 Только она,  
 Муза точки в пространстве и Муза утраты  
 очертаний, как скаред — гроши,  
 в состоянье сполна  
 оценить постоянство: как форму расплаты  
 за движенье — души.

(III, 54)<sup>3</sup>

Отказываясь «утолить аппетит новой Клио», Бродский посвящает на одну из самых священных коров русского поэтического самосознания — историзм, подтверждая репутацию еретика и изгоя, для которого есть вещи поважнее конкретно-исторических связей и закономерностей. Сказанное вовсе не означает, что Бродский — при всей громадности его метафизических перспектив — может быть отнесен к поэтам исключительно внеземным и надмирным, вроде Вячеслава Иванова. Его острое зрение различает всякую ниточку в разноцветном рядне жизни. Но исторический ряд в этом полотне все чаще занимает положение фона, если присутствует вообще. Особенно после 1972 года. Исключением можно считать, пожалуй, только стихотворение «На смерть Жукова» (II, 347), в котором центральное событие, увиденное на перекрестке русской поэзии и русской истории, остается в пределах национальной парадигмы, а не вечности, что для Бродского было бы более органично.

Посмотрим, например, во что превращается под его пером вторжение советских войск в Афганистан («Стихи о зимней кампании 1980 года»). В разговоре с Волковым Бродский так описывает импульс к созданию этих стихов: «...Вторжение в Афганистан... Не знаю, что еще из мировых событий произвело в моей жизни такое впечатление. И ведь никаких ужасов по телевизору не показывали. Просто я увидел танки, которые ехали по какому-то каменному плато. И меня поразила мысль о том, что это плато никаких тан-

ков, тракторов, вообще никаких железных колес прежде не знало. Это было столкновение на уровне элементов, когда железо идет против камня. Если бы показывали убитых или раненых афганцев, так к этому — здесь особенно — глаз человеческий уже привык; без трупов и последних известий нет. В Афганистане же произошло, помимо всего прочего, *нарушение естественного порядка*: вот что сводит с ума, помимо крови». И дальше: «Когда подобное учиняли в Европе, когда лезли в Венгрию, в Чехословакию, в Польшу, то это уже само собой разумелось; это было, в конце концов, всего лишь еще одним повторением, на новом витке, европейской истории. Но по отношению к афганским племенам — это не просто политическое, но антропологическое преступление. Это какая-то колоссальная эволюционная погрешность. *Это как вторжение железного века в каменный* (здесь и прежде выделено нами. — И. С.)»<sup>4</sup>.

Теперь, после предыстории, прочтем о том же в стихах:

... Над развалинами аула  
ночь. Ходя под себя мазутом,  
стынет железо. Луна от страха  
потонуть в сапоге разутом  
прячется в тучи, точно в чалму Аллаха.

## V

Праздный, никем не вдыхаемый больше воздух.  
Ввезенная, сваленная как попало  
тишина. Растущая, как опара,  
пустота. Существой на звездах  
жизнь, раздались бы аплодисменты,  
к рампе бы выбежал артиллерист, мигая.  
Убийство — наивная форма смерти,  
тавтология, ария попугая...

## VI

Натяни одеяло, вырой в трухе матраса  
ямку, заляг и слушай «уу» сирены.  
Новое оледененье — оледененье рабства  
наползает на глобус. Его морены  
подминают державы, воспоминанья, блузки.  
Бормоча, выкатывая орбиты,  
мы превращаемся в будущие моллюски,  
бо никто нас не слышит, точно мы трилобиты.  
Дует из коридора, скважин, квадратных окон.  
Поверни выключатель, свернись в калачик.  
Позвоночник чит вечность. Не то что локон.  
Утром уже не встать с карачек.

Не пехота и муджахеддины, не Советский Союз и Афганистан и даже не замерший в ужасе перед попранием всех принципов, прав и границ цивилизованный мир конца XX века проходят перед читателем. «Тела убитых» и «сырая человеческая свинина» живых окружены горами, воздухом, тишиной и пустотой — вынесены в порядок геологических, палеонтологических, гигантских временных пластов. Словно переключением регистра преступление 1980 года увидено не в ряду конкретных причинно-следственных связей, но в столкновении вечности и человечности — двойчатки, которая всегда занимала Бродского. Этому зрению объектив, предлагаемый Клио, был очевидно тесен. Требовалась Урания, к которой мы сейчас и вернемся.

Теперь мы знаем, что имел в виду Бродский, называя свою Уранию «Музой точки в пространстве и Музой утраты очертаний»: мы видели, как меняла очертания карта событий 1980 года. В «Литовском ноктюрне» эта победа над земным притяжением получает метафизическое обоснование:

## XVI

Вот откуда пера,  
 Томас, к буквам привязанность.  
 Вот чем  
 объясняться должно тяготенье, не так ли?  
 Скрепя  
 сердце, с хриплым «пора!»  
 отрывая себя от родных заболоченных вотчин,  
 что скрывать — от тебя!  
 от страницы, от букв,  
 от — сказать ли! — любви  
 звука к смыслу, бесплотности — к массе  
 и свободы — прости  
 и лица не криви —  
 к рабству, данному в мясе,  
 во плоти, на кости,  
 эта вещь воспаряет в чернильный ночной эмпирей  
 мимо дремлющих в нише  
 местных ангелов:  
 выше  
 их и нетопырей.

(III, 54—55)

Теперь нам придется говорить о теме, которая применительно к Бродскому раскрыта далеко не полностью, хотя ее касался едва ли не каждый писавший о нем. Это отношения поэта и неба. Тут нам помогут две цитаты. Первая: из эссе Бродского о Вергилии: «Поэзия гарантирует гораздо большее чувство беспредельного, чем

любая вера»<sup>5</sup>. И вторая, из эссе о Кавафисе: «...ни язычество, ни христианство не достаточны сами по себе, взятые по отдельности: ни то, ни другое не может удовлетворить полностью духовные потребности человека. Всегда есть нечто мучительное в остатке, всегда чувство некоего частичного вакуума, порождающее, в лучшем случае, чувство греха. На деле духовное беспокойство человека не удовлетворяется ни одной философией, и нет ни одной доктрины, о которой — не навлекая на себя проклятий — можно сказать, что она совмещает в себе и то и другое...» (V, 53). Именно в эссеистике Бродский, не связанный хитросплетениями поэтической традиции (согласно которой сегодня «короткие отношения с Господом выглядят моветоном»)<sup>6</sup>, ближе всего подходит к существу сложного и болезненного вопроса. Итак, по Бродскому, место поэзии заключается в тех областях, каких ни вере, ни философии достичь не дано. Путь к этим областям и запечатлен в «Литовском ноктюрне».

Заметим, что здесь равно важны и цель, и процесс пути. Урания выбрана Бродским потому, что она, муза астрономии, олицетворяет для него космическую высоту поэтического зрения, с которой открывается глобальный метафизический смысл вещей. Но есть у этого выбора музыки и другое основание. Прозрение у Бродского, в отличие от классического варианта, запечатленного в пушкинском «Пророке», опирается не на дар, сообщенный небом, а на отказ или, скорее, освобождение — от радостей и тяжестей земли. Гений у Бродского не реципиент, покорно принимающий творимые над ним операции, как в «Пророке», но мощный дух, самостоятельно обретающий высоту: «...эта вещь (душа, как ясно из предыдущей строфы. — И. С.) воспаряет в чернильный ночной эмпирей / мимо дремлющих в нише / местных ангелов: / выше / их и нетопырей». Тут, очевидно, полемична каждая строка. Но нас интересует не состязание с религиозным сознанием, а летящая ввысь душа.

Заметим, что путь в небо есть расставание с землей. Урания педаром была названа музой «утраты очертаний». «Скрепя / сердце, с хриплым «пора!» / отрывая себя от родных заболоченных вотчин, / что скрывать — от тебя!» — есть описание муки, фиксирующее особенно болезненные точки разрыва: друг, родная земля, страны, написанные на родном языке. Среди следующих строк выделим одну: ту, где движение души понято как освобождение от «рабства, данного в мясе, во плоти, на кости». Поймем, что произнесено ключевое слово — *свобода*.

В двух прочтенных нами строфах «Литовского ноктюрна» творчество есть освобождение души от всех оков, налагаемых на нее земным бытием. В число этих оков входит родина. Вот почему мы говорим о метафизике изгнания и вот почему слова Сьюзен Зонтаг о двух вариантах возможной реакции человека на катастрофу ка-

жуются нам относящимися к самой сути предмета. Благодаря «Литовскому ноктиорну» мы понимаем, что эмиграция для Бродского стала физическим воплощением метафизической реальности. Парение души, то есть абсолютная свобода как условие поэтического прозрения, связано с «утратой очертаний» родины, плоти, может быть, вообще Земли. Остаются небо и Урания.

Утрата, влекущая за собой страдание, всегда была для Бродского экзистенциальной категорией, чей метафизический смысл определялся ситуацией богоподобия: «Только размер потери и делает смертного равным Богу»<sup>7</sup>. В «Литовском ноктиорне», который не случайно сопоставлялся нами с «Пророком» Пушкина, ситуация метафизического прозрения закономерно меняет самую суть категории утраты. Боль и страдание в ней более неразличимы. В новом философском контексте утрата есть единственно возможный путь к свободе и, следовательно, к истине.

Здесь в поэтическое действие вступает воздух, чьим главным достоинством оказывается «необитаемость». Бродский поясняет: «Воздух и есть эпилог / для сетчатки — поскольку он необитаем. / Он суть наше «домой», / восвояси вернувшийся слог».

Необитаемость, несущая сетчатке свободу от отражений, как душе свободу от земных связей, делает воздух домом поэта. Место родины заменяется тотальной пустотой как условием свободы духа. Запомним это.

Начиная отсюда, наблюдаемый нами взлет становится почти вертикальным. Бродский описывает те пространства, куда стремилась душа, покидая пределы всех измерений. Обитатели этого мира, помимо воздуха, суть звук и язык. Звук соприроден небу Урании по признаку метафизического сиротства — способности «отделяться от тел, / вроде призрака, Томас». Здесь, где слог равнозначен глотку кислорода, а облик звезды продиктован ртом, устанавливается подобие и взаимообратимость словесного и небесного, обретает очертания один из законов вселенной Бродского:

Воздух — вещь языка.  
Небосвод —  
хор согласных и гласных молекул,  
в просторчши — душ.

(III, 56)

Известна формула Одена, которой всегда восхищался Бродский: «Time ... worships language and forgives / everyone by whom it lives». Поскольку имеющийся стихотворный перевод этих строк неточен, приведем перевод дословный: «Время... поклоняется языку и прощает / всех, благодаря кому он существует». Оден имеет в виду поэтов, вспоминая Киплинга и Клоделя<sup>8</sup>. В «Литовском но-

горне» Бродский, очевидно, впервые формулирует идею, лежащую в основании его вселенной: о языке, управляющем *движением сфер*.

Однако текст, читаемый нами, еще не закончен. И следующий его виток может повергнуть в недоумение оптимиста. О том самом небосводе, который «хор согласных и гласных молекул, / в просторечии — душ», теперь сказано:

Оттого-то он чист.  
Нет на свете вещей, безупречней  
(кроме смерти самой)  
отбелиющих лист.  
Чем белее, тем *бесчеловечней*.

(Выделено нами. — И. С.) (III, 56)

И чистота, и белизна, и бесчеловечность неба Урании в метафизике Бродского означают не совсем то или совсем не то, что значили бы вне этой системы. Чтобы понять их смысл, нам понадобится глубокое погружение в лирику, одним из законов которой становится бесчеловечность. Иначе говоря, мы считаем «Литовский ноктюрн» метатекстом, требующим особого подхода.

Метатекстами мы называем стихи, которые заключают в себе настолько существенный аспект метафизики Бродского, что судить о них можно только с позиций этого целого. От обычного стихотворения метатекст отличается повышенной репрезентативностью: он, как правило, связан мириадами ассоциаций со стихами своей тематической группы, втягивая их в смысловую воронку. Для рассмотрения метатекста, таким образом, необходим адекватный фон, который в случае с «Литовским ноктюрном» оказывается мучительно разветвленным. Разговор об этом классическом метатексте не может быть завершен, пока мы не впишем его в двойную дугу — в контекст двух экзистенциальных оппозиций, охватывающих едва ли не всю позднюю лирику Бродского. Мы имеем в виду соотношение бытия и небытия, во-первых; конечности и бесконечности, во-вторых. Поговорим вначале о первой двойчатке.

Начиная издалека, мы начинаем с уже известного: с темы смерти, центральной в поэзии Бродского любого периода. Благодаря работам Михаила Крепса<sup>9</sup>, Валентины Полухиной<sup>10</sup>, Леонида Баткина<sup>11</sup> и множества других исследователей мы знаем о гипнотическом характере указанной темы для нашего поэта. Нельзя не согласиться с мнением Ю. и М. Лотманов: «Пожалуй, ни один из русских поэтов <...> не был столь поглощен мыслями о небытии — Смерти»<sup>12</sup>. До середины 80-х годов смерть, безусловно, находится в центре картины мира у Бродского; к ней сводятся и ею определяются круги его лирической вселенной. Просто чтобы напомнить очевидное, приведем несколько цитат из стихотворений 1972 года,

когда проблема перехода в небытие, отождествляемое с тотальной пустотой, переживается Бродским особенно трагически:

Мы боимся смерти, посмертной казни.  
 Нам знаком при жизни предмет боязни:  
 пустота вероятней и хуже ада.  
 Мы не знаем, кому нам сказать «не надо».

*(«Песня невинности, она же — опыта». III, 33)*

Или:

Бобо мертва. И хочется, уста  
 слегка разжав, произнести «не надо».  
 Наверно, после смерти — пустота.  
 И вероятнее, и хуже Ада.

*(«Похороны Бобо». III, 35)*

Пожалуй, справедливо будет сказать, что в стихах Бродского, написанных до начала 80-х, любая грань человеческого бытия побеждается перспективой небытия. Возьмем ли мы главную тему поэта — тему Времени — смерть тут как тут: от раннего тезиса «Время создано смертью» («Конец прекрасной эпохи», 1969. II, 161) до позднего вывода: «Вас убивает на вземной орбите / отнюдь не отсутствие кислорода, / но избыток Времени в чистом, то есть / без примеси вашей жизни, виде» («Эклога 4-я (зимняя)», 1980. III, 17).

Из форм борьбы с небытием, доступных человечеству, Бродский отверг одну и принял другую. «Православная инерция оправдания миропорядка» (V, 185) ему была чужда так же, как и Цветаевой, в статье о которой эти слова и появились. Зато традиция победы слова над тленом, совпадая с идеями Бродского о языке, как мы знаем, усвоена им абсолютно.

Итак, к началу 80-х годов поэтическое кредо Бродского в большей или меньшей степени выражалось репликой, сохраненной для нас Сергеем Довлатовым: «Жизнь коротка и печальна. Ты заметил, чем она обычно кончается?» И тут ситуация начала меняться. В поздних стихах Бродского бытие, небытие и объединяющее их «я» вступают в принципиально новые отношения.

Истоком или, скорее, предвестником таких перемен можно считать «Лагуну» (1973), где впервые возникла ошеломляющая аттестация героя: «И восходит в свой номер на борт по трапу / постоялец, несущий в кармане граппу, / совершенный никто, человек в плаще, / потерявший память, отчизну, сына...» (II, 318). Метафизическая ситуация потери, которая в «Литовском ноктюрне» составляла первое условие творчества, здесь ведет к трансформации самого субъекта этого творчества. Им становится никто. Что для

лирики, чье существование зиждется на целостности и определенности лирического сознания, — просто взрыв, подрывание основ. Или: новое зрение, осуществляемое никем — личностью, отвергающей саму возможность определений.

С этого тектонического сдвига начала меняться картина мира по Бродскому. Первой вехой этого процесса стал изменившийся образ воды. В «Лагуне» и особенно в ее прозаическом двойнике, посвященном Венеции эссе «Набережная неизлечимых», вода есть воплощение времени прежде всего.<sup>13</sup>

В стихотворении «Сан-Пьетро» (1977) знакомый образ обнаруживает новые черты:

...только вода, и она одна,  
всегда и везде остается верной  
себе — нечувствительной к мегаморфозам, плоской,  
находящейся там, где сухой земли  
больше нет. И патетика жизни с ее началом,  
серединой, редущим календарем, концом  
и т. д. ступеневывается в виду  
вечной, мелкой, бесцветной ряби.

(III, 159)

Отметим соседство двух качеств: вечности и бесцветности. Поставим эту строку в ряд со строками «Лагуны», где герой «...смотрит, объят покоем, / в то «никуда», задержаться в коем / мысли можно, зрачку — пельзя. / Там, за нигде, за его пределом / — черным, бесцветным, возможно, белым — / есть какая-то вещь, предмет» (III, 47).

Тут уже рукой подать до разгадки единства белизны и бесчеловечности «Литовского ноктюрна». Но не будем торопиться. Произведем заключение первое: помимо времени, вода у Бродского символизирует вечность. Именно с этой категорией связана бесцветность водной стихии — признак, который дан бесконечности и в «Лагуне» («там, за нигде, за его пределом / — черным, бесцветным...»). Бесцветность — отсутствие цвета, наличие вакуума, пустоты. Вода, вечность и пустота — к последней притягиваются и «никуда» и «нигде» «Лагуны» — составляют важнейшее тройственное единство у Бродского. Вода в этой тройчатке — магнит, заземляющий отвлеченности. Что еще раз случается в стихотворении «Брайтон-рок» (1977):

В середине длинной или в конце короткой  
жизни спускаешься к волнам не выкупаться, но ради  
темно-серой, безлюдной, бесчеловечной глади...

(III, 160)

Зная, что вода означает вечность, добавим к известному нам тождеству еще одно звено — бесплодность, бесчеловечность. Примем это как еще одно смысловое измерение пустоты (бесчеловечность как отсутствие людей) и произведем заключение второе: вечность у Бродского необходимо связана с понятием пустоты, которая, в свою очередь, сопрягается с категорией бесчеловечности. Сделав на этом месте мысленную зарубку, вернемся к той общей проблеме, с которой мы начали путешествие в глубь материка поэзии Бродского, — к соотношению бытия и небытия. Здесь нам предстоит сделать еще один небольшой шаг и понять, что все три категории (вечность, бесчеловечность, пустота) у Бродского связаны со сферой небытия.

В самом деле, пустота у Бродского, как правило, посмертная. Вечность, Хронос абсолютно исключают присутствие человека, который «есть конец самого себя / и вдается во Время» («Колыбельная Трескового мыса», 1975. II, 364). С бесчеловечностью пока все и так понятно. Согласившись с этим, пойдем дальше.

Все стихи, о которых мы пока вели речь, написаны в 70-е годы. До начала этапа, о котором мы говорим как о «позднем Бродском», остается около десяти лет. И хотя установленное нами единство (вечность, бесчеловечность и пустота как спутники небытия) остается живым и продуктивным, некоторые его звенья меняются в объеме, наращивая новые смысловые поля. Это прежде всего суперзначимая у Бродского категория пустоты. Забегая вперед, скажем: именно она обеспечит тот поворот, благодаря которому станет возможна новая концепция бытия у позднего Бродского. Пока нам предстоит связать ее с образом, уже появившимся в нашем разговоре, — с образом «никто».

Принципиальная ненаполненность, свобода от определений, корней, от любых привязок к любым измерениям делают этот образ одним из главных носителей пустоты у Бродского. Когда «никто» становится лирическим героем «Лагуны», категория анонимности, растворенности в человечестве отодвигает на задний план всякую определенность «человека в плаще» (о котором мы знаем хотя бы то, что он потерял «память, отчизну, сына»). Уже по прочтении «Лагуны» — это все еще 1973 год, — мы понимаем, что категория пустоты есть главное, что Бродский хочет видеть в своем герое, то есть в себе самом, то есть в человеке вообще. И это не только отчуждение, связанное с эмиграцией, как считает Валентина Полухина<sup>14</sup>. Есть тут и другие экзистенциальные мотивы. Если пустота в стихах, написанных до «Лагуны», однозначно ассоциировалась с небытием, то, делая ее главным содержанием своего существа, пусть и в трансформированном виде, Бродский делает шаг в том направлении, которое полностью реализуется через де-

сять лет, а именно: перекидывает мостик от бытия к небытию. Начинает его освоение.

Именно потому, что возможность загробной жизни для этого поэта исключена и всякий связанный с этой перспективой «утешительный пафос» отрицается начисто, освоение небытия становится выходом. И мы — пока — следим только за подступами к нему, только за поисками, следующим этапом которых становится стихотворение «Келломайки» (1982).

Стихотворение написано в начале 80-х. Внимательный читатель Бродского вправе ожидать, стало быть, что прямой предметный смысл описаний составит здесь незначительную часть общего содержания, что оно, это содержание, будет продлеваемо в разные стороны философскими посылками, вырастающими по воле автора из каждой пейзажной или вещной детали текста. Проверая верность этого ожидания, обнаруживаем, что зимний пейзаж Келломак, «заблудившегося в дюнах, отобранных у чухны, городка из фанеры», и его окрестностей последовательно и неумолимо сводится к белому цвету или пятну — к бесцветности, втягивающей все в свою воронку. На фоне «мелких, плоских волн моря на букву “б”» и «голых прутьев боярышника» (которые сами по себе не радуют воображение яркостью) возникают «чайки из снежной мглы, / как замусоленные ничьей рукой углы / белого, как пустая бумага, дня...» (выделено нами. — *И. С.*). В финальной пейзажной зарисовке белизна закономерно получает метафизическое измерение:

Существуют обои; и населенный пункт  
освобождает ими обычно от внешних пут  
столь успешно, что дым норовит назад  
воротиться в трубу, не подводить фасад;  
что оставляют, слившись в одно,  
белое после себя пятно.

(III, 246)

В городке, «освобожденном от внешних пут», бесцветность необходимо сливается с неприкрепленностью, с растворенностью в «пикуда» и «нигде», которую мы помним по «Лагуне». В «Келломаках» бесцветность, понятая как закон окружения, закономерно перерастает в безымянность как закон содержания:

### XIII

Необязательно помнить, как звали тебя, меня;  
тебе достаточно блузки и мне — ремня,  
чтобы увидеть в трельяже (то есть, подать слепцу),  
что безымянность нам в самый раз, к лицу,  
как в итоге всему живому, с лица земли  
стираемому беззвучным всех клеток «пли».

(III, 247)

Мотив отражения в зеркале как единственного доказательства, что ты еще существуешь, у Бродского постоянен. В 10-м стихотворении из цикла «Римские элегии» читаем: «С помощью мятой куртки и голубой рубахи / что-то еще отражается в зеркале гардероба» (III, 47). То есть не будь куртки, блузки или ремня, в зеркалах не отразилось бы ничего. Герои Бродского страдают той же болезнью, что и человек-невидимка Уэллса. В обоих случаях одежда, обеспечивая единственную возможность отразиться, намекает на пустоту, исключаящую телесность. Не этой ли пустотой полно и знаменитое автоописание лирического героя из стихотворения «То не Муза воды набирает в рот...»:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.  
Нарисуй на бумаге простой кружок.  
Это буду я: ничего внутри.  
Посмотри на него — и потом сотри.

(III, 196)<sup>15</sup>

В «Келломяках» одежда подобна тонкому ободку «простого кружка», отделяющему пустоту снаружи от пустоты внутри. Чьим последним и высшим воплощением становится безымянность, выступающая здесь как закон для «всего живого, с лица земли стираемого беззвучным всех клеток “пли”». Заметим, что и стихотворение, где герой отождествлял себя с «простым кружком», начинается с недвусмысленного указания на смерть как итог предыстории и близкое будущее: «То не Муза воды набирает в рот. / То, должно, крепкий сон молодца берет. / И махнувшая вслед голубым платком / наезжает на грудь паровым катком» (III, 12). Но здесь еще не полностью осязаем новый смысл пустоты, явленный в «Келломяках»: небытие — под именем безымянности — находит себе место в пределах бытия. Прежде бывшая только посмертной, пустота теперь вторгается в жизнь лирического героя. Меняется глубинный метафизический смысл этой категории.

Новое осмысление пустоты закономерно захватывает любимый образ Бродского — воду (стихотворение «Реки», 1986). Теперь поэт рисует ее не во времени, а в пространстве, где вода увидена как «беглец», порывающий связи с любым «местом, предместьем, набережной, аркой, кровом». В пределе она соотносена с бегущей «из-под венца невестой». Стремление к безымянности, в котором вода «так на жизнь похожа», выступает здесь как высшая точка движения к свободе от крова и брака, «от отраженья, от судьбы». Так символика безымянности, прежде включавшая лишь тему «пустоты-небытия», впервые захватывает мотив свободы, один из самых могущественных у Бродского. Вода навсегда соединяет теперь пу-

стоту и свободу. Отныне они образуют у Бродского цепь, одно звено которой немедленно тянет за собой другое.

Этому мотиву предстояло найти крайнее, для кого-то — отталкивающее воплощение в стихотворении Бродского о падали:

Только пепел знает, что значит сгореть дотла.  
 Но я тоже скажу, близоруко взглянув вперед:  
 не все уносимо ветром, не все метла,  
 широко забирая по двору, подберет.  
 Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени  
 под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст,  
 и слежимся в обнимку с грязью, считая дни,  
 в перегной, в осадок, в культурный пласт.  
 Замаравши совок, археолог разинет пасть  
 отрыгнуть; но его открытие прогремит  
 на весь мир, как зарытая в землю страсть,  
 как обратная версия пирамид.  
 «Падаль!» — выдохнет он, обхватив живот,  
 но окажется дальше от нас, чем земля от птиц,  
 потому что падаль — свобода от клеток, свобода от  
 целого: апофеоз частиц.

(1986. III. 305)

В русской поэтической традиции появление этого текста могло бы сопровождаться культурным шоком. Вместо вечно зеленеющего «темного дуба» (Лермонтов) или молодой жизни, играющей «у гробового входа» (Пушкин), вместо спокойного провидческого голоса, не тронутого распадом (Пастернак), — вместо тех картин красоты или вечной жизни природы, которые традиционно сопутствуют упокоению, Бродский дает нам грязь, перегной и падаль, продлевая до полной нестерпимости ахматовскую метафору о соре как почве поэзии, заставляя вспомнить знаменитую «Падаль» Бодлера<sup>16</sup>, которого Бродский, очевидно, превосходит в степени безобразия.

В самом деле, у Бодлера отвратительный труп есть лишь низшая точка бытия, одновременно включающего красоту живую, существующую (утро, любимую) и красоту духовную, вечную («образ пера, нетленно прекрасный»). У Бродского картинам посмертного разложения не противостоит ничего. Процесс показан с точностью до последней отвратной детали: окурок или плевков, тьма, грязь, перегной, замаванный совок археолога, рвота. После этого антиапофеоза начинается путь в обратном направлении. Круг отвратительных уподоблений размыкается, и открытие «археолога» сопоставляется со страстью и с «обратной версией пирамид».

Пирамиды — безусловный символ величия, но Бродский здесь

имеет в виду не уже пережитое литературой величие «цветов зла», разложения в принципе. Речь идет о другом. В последней по степени распада частице бытия, или, скорее, небытия, в самом непривлекательном, напроочь лишенном традиционного ореола образе увидена ценность, которая и в просквоженном отрицанием мире Бродского остается ценностью безусловной: свобода. «Свобода от клеток, свобода от / целого: апофеоз частиц». В этом выходе сквозь тело, сквозь смерть, сквозь самый распад к апофеозу свободы — смысл поздней метафизики Бродского. В которой пустота, понятая как область очищения, избавления от всего физического, как область абсолютной свободы, становится метафизическим пространством. С чем связаны три следствия.

Первое: пустота как путь к трансцендентальному знанию:

И по комнате точно шаман кружа,  
я наматываю, как клубок,  
на себя пустоту ее, чтоб душа  
знала что-то, что знает Бог.

(«Как давно я топчу, видно по каблук...», 1980–1987. IV, 25)

Второе: пустота как место, где осознает себя искусство:

Многое можно простить вещи — тем паче там,  
где эта вещь кончается. В конечном счете, чувство  
любопытства к этим пустым местам,  
к их беспредметным ландшафтам и есть искусство.

(«Новая жизнь», 1988. IV, 49)

В финале этого стихотворения герой, замыкая кольцо, вновь называет себя «никто»: «И если кто-нибудь спросит: «кто ты?», ответь: «кто я, / я — никто», как Улисс некогда Полифему». Возвращение к образу «Лагуны» (и дальше — к бездонному гомеровскому мифу) выводит принцип разрушения связей с реальностью на уровень закона, где метафизическому знанию предлежит метафизическая свобода. Свобода и ее высшая степень — пустота необходимы душе на ее пути в беспредельность. Для чего? Чтобы быть самим собой: познающим экзистенцию сознанием, в случае Бродского — сознанием поэтическим (а не философским или религиозным, например). Так в стихотворении «Bagatelle» (1987), посвященной пианистке Елизавете Леонской, именно музыка, фортепьянная игра «руку бросившим пальцем на слух подбирает ключи / к бытию вне себя, в просторечьи — к его безголосью» (IV, 38).

Выход за границы «я», «вне себя бытие» обеспечивает переосмысление центрального противоречия вселенной: свобода пустоты и распада становится мостом между двумя безднами, бытием и

небытием. Это третье следствие, третий лик пустоты, который особенно ясен в стихотворении «На выставке Карла Вейлинка» (1984).

Живописное полотно, пейзаж, по воле автора получает здесь несколько толкований: будущее, прошлое, перспектива, натюр-морт, декорация или портрет. Прочтем последние строфы:

Поодаль, как уступка белизне,  
клубятся, сбившись в тучу, олимпийцы,  
спиною чуя брошенный извне  
взгляд живописца — взгляд самоубийцы.

#### IX

Что, в сущности, и есть автопортрет.  
Шаг в сторону от собственного тела,  
повернутый к вам в профиль табурет,  
вид издали на жизнь, что пролетела.  
Вот это и зовется «мастерство»:  
способность не страшиться процедуры  
небытия — как формы своего  
отсутствия, списав его с натуры.

(III, 292)

Мир, в котором героя нет, назван его портретом. Природа, существующая вне человека, есть форма его небытия и одновременно — его воплощение. «Я» и жизнь без меня тождественны. Тем самым у смерти отняты моментальность и необратимость. В самом деле, если мир без меня есть «я», небытие теряет возможность стать событием, оно не может произойти или случиться, оно уже есть, оно разлито вокруг и открывается глазу всякий раз, когда мы озираемся, не видя нигде своего буквального отражения. Веря потоку, мы можем различить это отражение в мире, который есть не зеркало, но портрет человека в его отсутствие. Так небытие, не закрепленное больше за будущим, утрачивает функцию неизбежного трагического финала, становясь принадлежностью настоящего. Существование увидено поверх непререкаемой границы смерти, лишено экзистенциального страха, когда-то, мы помним, столь важного для Бродского. Решается задача созревания к смерти, как определил цель искусства Бродский в одном из своих интервью.

Путешествие по той же дуге запечатлено и в одном из самых концентрированных метафизических текстов Бродского — стихотворении «В кафе» (1988):

Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ше»,  
превращая эту кофейню в нигде, в вообще  
место — как всякое дерево, будь то вяз  
или ольха — ибо зелень переживает вас,

я, иначе — никто, всечеловек, один  
из, подсохший мазок в одной из живых картин,  
которые пишет время, такая кисть  
за несменем, верно, лучшей палигры в жисть,

снжу, шелестя газетой, раздумывая, с какой  
натуры все это списано? чей покой,  
безымянность, безадресность, форму небытия  
мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?

(IV, 52)

Двигаясь по спирали, поэтическая мысль Бродского словно совершает новые витки вокруг уже пройденных его областей, «нигде» (мира) и «никто» (героя). В результате чего бытие и небытие теряют вес. В русле, как водится, платоновских идей реальность предстает слепком с неведомого оригинала, в котором легко различаются уже знакомые нам черты пустоты («безымянность, безадресность»). Эти аспекты метафизики Бродского: пустота как освобождение духа от земных оков, отрицание «я», — могут быть поняты как чисто буддистские принципы, в чем глубоко убежден, например, автор статьи «Дзэн поэзии Бродского» Дмитрий Радышевский<sup>17</sup>. Посмотрим, так ли это.

У Бродского высшими степенями отрицания «я» становятся упомянутые «безымянность, безадресность», то есть потерянности в человечестве. Недаром герой стихотворения именуется «никто», иначе «всечеловек». Он может сколь угодно далеко отходить от собственного «я», никогда не теряя его полностью. Потеря «я» несовместима с задачей речи, то есть познания и его выражения в слове, которой наделен человек в системе Бродского. Речь, по Бродскому, есть антропологический долг человечества во вселенной, и никакой другой субстанции или высшей силе человека в этом не заменить.

Вот этим важным моментом: отсутствием Брахмана, Абсолюта как такового — система Бродского и отличается от буддизма. Отношения Бродского с верованиями вообще чрезвычайно неопределенны именно в силу того, что он, нигде прямо не отрицая существования высшей силы в принципе, не признает этого существования в каноническом смысле иудаизма, христианства и тем более буддизма. И если категория пустоты у Бродского предстает достаточно близкой к аналогичным категориям дзена, то это сходство экзистенциального опыта, единого в человечестве, точка пересечения духовных путей, затем расходящихся в разные стороны.

Возвращаясь к стихотворению «В кафе», заметим, что слияние бытия и небытия, о котором говорится в тексте, также существвен-

но отличается от буддистской растворенности в Брахмане. В обеих системах опорные антипомии мироздания теряют границы. Но в буддизме первичным является Абсолют, а у Бродского мыслящее сознание. Освобождаясь от границ «я» (и в пределе от самой жизни), оно постигает бытие и небытие как формы единой метафизической реальности. Что предполагает не слияние с Абсолютом, не бессмертие в любом его варианте, но взгляд на мир поверх границы смерти с выделением общности двух полярных его половин.

Мы видели, как их соединяла пустота. Теперь нам предстоит увидеть их сближение в бесчеловечности — категории, которая у позднего Бродского опирается на оппозицию живого и неживого, временного и постоянного, конечного и бесконечного.

В стихотворении «Выступление в Сорбошше» читаем:

Изучать философию нужно, когда философия  
вам не нужна. Когда вы догадываетесь,  
что стулья в вашей гостиной и Млечный путь  
связаны между собою, и более тесным образом,  
чем причины и следствия, чем вы сами  
со своими родственниками. И что общее  
у созвездий со стульями — бесчувственность, бесчеловечность.  
Это роднит сильнее, нежели совокупление  
или же кровь!...

(IV, 56)

Итак, бесчеловечность. Которая в контексте поздней лирики Бродского есть обычно система представлений, внеположных человеческому сознанию, развитых без его участия, не совпадающих с любой принятой человечеством системой координат. Показательно, что в оппозиции человеку у позднего Бродского почти всегда оказывается не божество, но существо или предмет другой природы, так или иначе соотносенной со сферой бесконечного, постоянного или неживого. Это могут быть, как мы видели, стулья или созвездия, но также и чайки, например, или вообще птичка. То есть любой выход за границы собственно человеческих представлений достаточен для того, чтобы связать его с вечностью. Прочтем стихотворение о чайках в Дублине:

Я проснулся от крика чаек в Дублине.  
На рассвете их голоса звучали  
как души, которые так загублены,  
что не испытывают печали.  
Облака шли над морем в четыре яруса,  
точно театр навстречу драме,  
набирая брайлем постскрипtum ярости

и беспомощности в остекленевшей раме.  
 В мертвом парке маячили изваяния.  
 И я вздрогнул: я — дома, вернее — возле.  
 Жизнь на три четверти — узнавание  
 себя в нечленораздельном вопле  
 или — в полной окаменелости.  
 Я был в городе, где, не сумев родиться,  
 я еще мог бы, набравшись смелости,  
 умереть, но не заблудиться.  
 Крики дублинских чаек! Конец грамматики,  
 примечание звука к попыткам справиться  
 с воздухом, с примесью чувств праmaterи,  
 обнаруживающей измену праотца. —  
 раздирали клювами слух, как занавес,  
 требуя опустить длинноты,  
 буквы вообще, и начать монолог свой заново  
 с чистой бесчеловечной поты.

(1990. IV,97)

Окружающее предстает здесь как совокупность языков: крик чаек, брайль облаков, безмолвие статуй в мертвом парке, нечленораздельный вопль и полная окаменелость, в которых узнается, то есть читается, жизнь. Все это языки мира, и все они находятся за пределами того языка, на котором говорит поэт. Чьи возможности у Бродского 70-х (а иногда и позже) сопоставимы только с могуществом Бога.

Вот эта прежняя картина мира, по Бродскому, в стихотворении о чайках в Дублине перестает существовать. Человеческого, поэтического, божественного языка оказывается недостаточно. Возникает ситуация, в которой он не адекватен. *Крики чаек требуют «конца грамматики», отказа от «букв вообще».* Для Бродского прежних лет такое требование, точнее, согласие с ним неслыханно. Сколько раз мы читали в его стихах 70-х годов: «Но мы живы, покуда / есть прощенье и шрифт» или: «Дорогая, несчастных / нет! нет мертвых, живых. / Все — только пир согласных / на их ножках кривых. / Видно, сильно превысил / свою роль свинопас, / чей нетронутый бисер / переживет всех нас». Да и знаменитое: «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще...». Часть речи — из этого же ряда.

Поздному Бродскому тесны границы человеческого языка. Отсюда обращение к языку внечеловеческому, что в финале стихотворения и сформулировано: «Начать монолог свой заново / с чистой бесчеловечной поты».

Обращение к бесчеловечности есть последний шаг движения, когда-то начатого в «Литовском ноктюрне» (с его освобождением

от «рабства, данного в мясе, во плоти, на кости») и продолженно-го в стихах «На выставке Карла Вейлинка» (где совершен уже «шаг в сторону от собственного тела»). Метафизическому сознанию, о котором говорит Бродский, тесны границы не только тела, не только «я», но и человеческого взгляда на экзистенцию вообще. А за пределами его возможны два направления: вверх, к Божественному, или в любом другом направлении — к неодушевленному или неживому. Показательно, что в стихотворении «Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...» (1993) эти отличные от человека субстанции, как прежде созвездия со стульями, обнаруживают общую природу:

В клеточке, в облике облака, в сверкании ночных планет  
слышится то же самое: «Места нет!»,  
как эхо отпрыска плотника либо как рваный SOS,  
в просторечии — пульс окоченевших солнц.

(IV,95)

Евангельская заповедь «Царство Мое не от мира сего» транскрибирована здесь как эхо бесчеловечности, голосом которой говорит вселенная. Аналогичный мотив, уже без аллюзий на Христа, находим в стихотворении «Наряду с отоплением в каждом доме...» (1993):

...Узурпированное пространство  
никогда не отказывается от своей  
необитаемости, напоминая  
сильно зарвавшейся обезьяне  
об исконном, доледниковом праве  
пустоты на жилплощадь.

(IV,122)

Выход за границы человеческого означает освоение внечеловеческой точки зрения, которая принадлежит вечности — «времени, где не бывает тел». Метафизическое зрение, начинающееся с «шага в сторону от собственного тела», развиваясь, включает в свою орбиту взгляд вселенной, в которой нет места ни гуманизму, ни гуманоиду.

Зачем же тогда человек? В лекции «Что такое метафизика?» Хайдеггер говорит: «Бытие и Ничто взаимопринадлежат друг другу, однако не потому, что они — с точки зрения гегелевского понимания мышления — совпадают по своей неопределенности и непосредственности, а потому, что *само бытие в своем существе конечно и обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия*» (выделено нами. — И.С.)<sup>18</sup>. Этот те-

зис попадает в яблочко — раскрывает ядро противостояния конечного и бесконечного, человеческого и бесчеловечного у позднего Бродского.

Вселенная, или бесконечность в любом ее измерении, нуждается в человеке, своей противоположности, потому, что бесконечное не способно на самосознание. Тогда как конечное, движимое самой своей конечностью, способно на двойственную, внутренне антиномичную точку зрения, сущность которой определяется уникальной изменчивостью, гибкостью позиций, доступных человеческому зрению. Мы видели, как у Бродского оно расширяется в диапазоне от физического до метафизического, не теряя человеческой природы и обретая в то же время внечеловеческий подход к предмету. Эта уникальность конечного, разумеется, фигурирует и в лирике, и в эссеистике Бродского. Среди лирических текстов назовем «Назидание», «Вертумна» и — один из шедевров позднего Бродского — стихотворение «На столетие Анны Ахматовой».

«Назидание» (1987), из которого мы приводим последнюю строфу, очевидно, не требует комментария:

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорьи, под  
 бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот  
 или ангел разводит изредка свой крахмал;  
 когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,  
 помни: пространство, которому, кажется, ничего  
 не нужно, на самом деле нуждается сильно во  
 взгляде со стороны, в критерии пустоты.  
 И сослужить эту службу способен только ты.

(IV, 15–16)

В «Вертумне» (1990) «радость жизни», воплощенная с обычной для Бродского барочной насыщенностью («вид с балкона / на просторную площадь, дребезг колоколов, / обтекаемость рыбы, рваное колоратуро / видимой только в профиль птицы»), — отличает смертного от богов, неспособных к летучим наслаждениям. Конечность существования понята здесь как преимущество. Радость «оценить могут только те, / кто помнит, что завтра, в лучшем случае — послезавтра / все это копчится» (IV, 86). Поставленный природой на грань бытия и небытия, самим существом своим обнимающий бездны, человек у Бродского есть идеальный и уникальный субъект метафизического знания. Животное, которое питается трансцендентным, как говорил один из французских философов о человеке.

Финальное и, по сути, абсолютное разрешение этой проблемы у Бродского находим в стихах «На столетие Анны Ахматовой»:

Страницу и огонь, зерно и жернова,  
секиры острие и усеченный волос —  
Бог сохраняет все; особенно — слова  
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,  
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,  
затем что жизнь — одна, они из смертных уст  
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Великая душа, поклон через моря  
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,  
что спит в родной земле, тебе благодаря  
обретшей речи дар в глухонемой вселенной.

(1989. IV, 58)

Поэт увиден Бродским как скрещение смертного и бессмертного раг excellence. С одной стороны, в словах поэта ощутима его абсолютная конечность. (Что обозначено с физиологической точностью, от рваного пульса и хруста костей до могильного заступа.) С другой стороны, в тех же словах закреплено вечное: «страница и огонь, зерно и жернова». Уточним: Бродского волнует здесь не сочетание тленного и нетленного в человеке по примеру Державина (ода «Человек»). Бродский говорит о том, что поэт, «самый смертный прохожий» (как называет себя герой «Римских элегий»), есть *единственный* посетитель речи в глухонемой вселенной. Даря жизнь словам прощенья и любви, он равен Богу как творец Логоса.

Бродский всегда рассматривал Слово как важнейшую функцию рода человеческого. В стихах «На столетие Анны Ахматовой» дар речи определяет уникальность человека/поэта в мироздании, где слово — одна из главных осей, а человек — ее строитель. Тем самым он не просто приобщается к вечности. Он дает вечности единственный шанс уцелеть<sup>19</sup>.

Настало время вернуться к «Литовскому ноктюрну», текст которого был нами покинут на строках о небосводе («Воздух — вещь языка. Небосвод — хор согласных и гласных молекул, в просторечии — душ»). Читаем дальше:

## XX

Оттого-то он чист.  
Нет на свете вещей, безупречней  
(кроме смерти самой)  
отбеливающих лист.  
Чем белее, тем бесчеловечней.  
Муза, можно домой?  
Восвояси! В тот край,

где бездумный Борей попирает беспечно трофеи  
 уст. В грамматику без  
 препинания. В рай  
 алфавита, трахен.  
 В твой безликий ликбез.

(III, 56)

Итак, речь идет о небе поэзии, небе души, освободившейся от мира трех измерений. Это пройденный маршрут. Для описания оставшейся части пути нам и понадобилось многостраничное отступление, ибо в небе душа поэта окружена абсолютной чистотой и белизной, то есть бесцветностью, в апогее переходящей в бесчеловечность. Говоря: «Муза, можно домой?» — Бродский имеет в виду дом Урании, то есть пустоты и бесчеловечности, которая может быть понята тут в обоих своих смыслах: как усвоение точки зрения вечности и как антигуманность вселенной вообще. «Литовский ноктюрн» становится первым и, возможно, единственным произведением Бродского, где даны все этапы духовного освобождения «я» с заключительным выходом на грань человеческого и внечеловеческого, бытия и небытия как условия речи. В этом смысле изгнание, с которого начался наш разговор, может быть понято как начальная ступень или прообраз метафизической свободы, сквозной темы позднего Бродского.

По свидетельству адресата стихотворения Томаса Вещловы, посвятившего «Литовскому ноктюрну» специальное исследование<sup>20</sup>, дата окончания стихотворения не 1973 год (стоящий под текстом во всех существующих изданиях Бродского), а, скорее всего, конец 1983-го. (Чем и объясняются темы, невозможные в лирике начала 70-х годов, в частности концепции пустоты и бесчеловечности.) И если для понимания «Литовского ноктюрна» нам понадобилась едва ли не вся поздняя лирика Бродского, то теперь мы сделаем обратный ход: рассмотрим несколько стихотворений с позиций уже выстроенного нами целого. Начнем с «Осеннего крика ястреба» (1975).

Стихотворение о ястребе упоминается во множестве посвященных Бродскому книг и статей, представляя метафорой отрешенности<sup>21</sup>, отчаяния<sup>22</sup>, смерти и щемящей примиренности с судьбой<sup>23</sup>. В дополнение к этим, бесспорно, интересным и правомерным трактовкам, мы хотели бы предложить свой вариант прочтения — не потому, что он представляется нам наиболее верным, а потому, что в «Ястребе», прочитанном ретроспективно, открывается новый смысл.

Ретроспективное чтение тут означает, что к стихотворению 1975 года мы подходим с точки зрения концепций, полностью реализовавшихся гораздо позже. Имеем ли мы право на такой подход? Да,

если считать «Осенний крик ястреба» метатекстом: стихотворением, имеющим отношение ко всей метафизике Бродского.

В стихотворении описан полет ястреба, унесенного восходящим воздушным потоком на высоту, с которой он уже не может спуститься:

...Но как стенка — мяч,  
как паденье грешника — слова в веру,  
его выталкивает назад.  
Его, который еще горяч!  
В черт те что. Все выше. В ноносферу.  
В астрономически объективный ад  
  
птиц, где отсутствует кислород,  
где вместо проса — крупа далеких  
звезд...

(III, 104)

Ключевые слова для нас здесь: *воздух, небо, астрономия, звезды*. Восстановим отсутствующий символ — Урания — и поймем очевидное: речь идет о себе, о поэте. Описан его полет. О чем говорили и все перечисленные нами исследователи. Но никто из них, кажется, не увидел в «Осеннем крике ястреба» метафорического преобразования другого полета, о котором мы читали в «Литовском ноктюрне».

Отождествление с птицей всегда было свойственно Бродскому. Закономерно поэтому, что метафизический полет души как достижение неба, стихии поэзии, здесь избирает себе именно птичью, ястребиную плоть. Только теперь этот полет увиден не в ясности и величии метафизических свобод, не во взаимных метаморфозах смертного и бессмертного, а в другой горькой истине: убивающей свободы, убивающей высоты.

Уликой тут служит другое ключевое слово — *сердце*. «Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом, / бьющееся с частотою дрожи, / точно ножницами сечет, / собственным движимое теплом, / осеннюю синеву, ее же / увеличивая за счет / еле видного глаза коричневого пятна...» Не широта и размах крыла, — сердце увидено здесь как пружина полета и клинический центр гибели. Это сердце не выдерживает и разбивается — после крика (речи), после того, как ястреб сознает, что он достиг высоты, откуда живыми не возвращаются. Что это говорит нам про сердечника Бродского? Предсказание?..

Последнее стихотворение, о котором здесь пойдет речь, — «Грифон» (1994). Сводя в кольцо многие образы поздней метафизики

Бродского, как подобает метатексту, «Тритон» позволяет заново окинуть взглядом все, о чем мы, по-видимому, говорим уже достаточно долго.

В первой же строфе Бродский ограничивает сферу внимания — космосом:

«Земная поверхность есть / признак того, что жить / в космосе разрешено, / поскольку здесь можно сесть, / встать, пройтись, потушить / лампу, взглянуть в окно» (IV, 186). То есть предел этого поэтического дискурса — беспредельность, а тема — бесчеловечность, антигуманность вселенной. По Бродскому, именно она повинна в смерти или болезни кого-нибудь из нас. Позже он выскажется еще резче: «При расшифровке «вода», / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / «бесконечность-о-да»; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас» (IV, 190). Трезвость этого, охватывающего бесконечность, взгляда смертного определяет интонацию стихотворения: этот сложный синтаксис, этот непевучий ритм, эту наукообразную лексику. И следуя собственному правилу: «Чем искренней голос — тем меньше в нем слезы», — Бродский здесь доходит до сухости, першащей в горле, ибо таким, в его представлении, должен быть разговор о самом личном — о метафизике.

В стихотворении, отдавшем беспредельности, выбор между водой и сушей решается в пользу воды: суша ограничена, вода безгранична. Волна у Бродского по определению «родная дочь бесконечности». Противница буквального, сиречь ограниченного, смысла, волна могла бы сказать: «я... не от мира сего». Метафизическая природа воды тем самым приобретает новый уровень, связывая свободу и бесчеловечность. Если сущность мира вообще и моря, в частности, — бесчеловечность, то Бродский видит в ней иной лик свободы: свободы от человеческого, от конечного, от ограниченного — лик беспредельности.

В стихотворении, написанном за несколько месяцев до смерти, Бродский писал о венецианском воздухе, что он пахнет «освобождением клеток от времени». Это запах моря в «Тритоне», это гавань всей поздней лирики.

А теперь позволим себе роскошь подумать не о том, *что* говорит поэт, а о том, *как* он это говорит. В обеих сферах действия поэтического «я» богом для Бродского является мысль. Поэзия Бродского управляется мыслью; все иные траектории жизни духа отливаются в форму рациональную прежде всего. Порождающее противоречие этой системы заключается в том, что разум действует в поэтической плоти, которая, по определению, не состоит в исключительном ведении интеллекта. Как доказано М. Гиршманом<sup>24</sup>, образная структура художественного слова предполагает смысло-

вую неисчерпаемость, невозможную и пенужную в чисто рациональном, логизированном дискурсе. Поэтический язык сообщает речи homo sapiens вообще, а гения тем более, преимущества, размах которых Бродский сознавал как никто. Владея ими по праву рождения, он опробывает мысль то в метафорической, то в метонимической, то в звуковой, то в ритмической оболочке, задействуя их то порознь, то одновременно, играя центробежной силой стиха<sup>25</sup>.

Итак, по Бродскому, интеллекту приходится существовать в среде, где он хочет и не может действовать напрямую. Логизирующий, рационализирующий аспект стремится завладеть всеми остальными сферами текста, но находит выход только в рациональных гномах, закрепляющих ядро поэтического смысла в чеканных формулах. Это риторическое ядро существует в каждом стихотворении Бродского. Его непререкаемость предполагает заведомую однозначность смысла, чему энергично и успешно сопротивляется генетика, родовая мощь стиха, нацеленного на многозначность и неисчерпаемость того же смысла. Поэтика Бродского живет постоянно действующим противоречием рационального и художественного типов мышления, каждый из которых стремится победить — и не одерживает победы.

Приятный нами принцип поэтики Бродского позволяет представить художественное мышление поэта вообще в виде постоянного противоборства экзистенциальных полюсов («я» и «никто», мир и «нигде», бытие и небытие). В этих работающих оппозициях оба полюса живы и действительны. «Я» постоянно стремится к «никто», но никогда не умирает и продолжает жить внутри, казалось бы, обретенного полюса. То же самое — с другими двуедиными категориями. Натяжение и напряжение их взаимного противотока определяет живую силу гигантского поэтического организма, сотворенного Бродским и подчиняющегося действию тройчаток, по Гегелю, и двойчаток, по Леви-Строссу.

В пространстве поэзии Бродского вообще слышны голоса множества философов: Унамуно и Ницше, Шестова и Кьеркегора, Камю и Бахтина, видевших в жизни синтез несовместимого: того, что не должно существовать рядом друг с другом — и существует наперекор всему. Истинная философия, полная парадоксов, лирического напряжения, психологической обнаженности, всегда была сродни поэзии. Выходя на новый уровень когда-то существовавшего синтеза, Бродский позволяет наглядно ощутить родство двух систем человеческой мысли: «нераздельность и неслиянность» поэзии и философии, питающихся друг от друга.

<sup>1</sup> Изгнание как разветвленный культурный миф, формирующий поэзию Бродского на всем ее протяжении, рассматривается в капитальном исследовании Давида М. Бетеа «Иосиф Бродский и сотворение изгнания» (Bethea David M. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1994). В отличие от американского ученого, мы сосредоточиваемся на метафизическом аспекте категории изгнания, расценивая ее как ключ к поздней поэзии Бродского, в основном остающейся за рамками книги Бетеа.

<sup>2</sup> Волков С. Разговоры с Иосифом Бродским. Нью-Йорк, Слово-Word. С.47.

<sup>3</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т III. СПб., «Пушкинский фонд», 1998. С.54. В дальнейшем все ссылки на сочинения Бродского, за исключением специально оговоренных, приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>4</sup> Волков С. Указ. соч. С. 48–49.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Стрижевская Н. Письмена перспективы. О поэзии Иосифа Бродского. М., «Грааль», 1997. С.151.

<sup>6</sup> Волков С. Указ. соч. С.93.

<sup>7</sup> Тема утраты у Бродского посвящена содержательная статья М.Павлова в кн.: Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб. «Журнал «Звезда», 1998. С. 22–29.

<sup>8</sup> Оден Уистан Хью. Собрание стихотворений. Составление и перевод Виктора Топорова. СПб., «Евразия», 1997. С. 187–188.

<sup>9</sup> Крэнс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, «Ardis», 1984.

<sup>10</sup> Polukhina V. Joseph Brodsky: a poet for our time. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

<sup>11</sup> Баткин Л. Тридцать третья буква. Заметки читателя на полях стихов Иосифа Бродского. РГГУ, 1997.

<sup>12</sup> Лотман Ю.М. и Лотман М.Ю. Между вещью и пустотой. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3-х тт. Т 3. Таллинн, «Александр», 1993. С. 305.

<sup>13</sup> Образ воды как времени у Бродского подробно и едва ли не исчерпывающе рассмотрен Натальей Стрижевской в уже упоминавшейся нами книге.

<sup>14</sup> Valentina Polukhina. Указ.соч. С. 157.

<sup>15</sup> Иную трактовку пустоты как мотива предлагает в связи с этим стихотворением А.Уланов в ст.: Опыт одиночества: И. Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. С. 110.

<sup>16</sup> Бодлер Ш. Падаль. В кн.: Французская поэзия. Ростов-на-Дону, «Феникс», 1996. С. 188–189.

<sup>17</sup> Радышевский Д. Дзен поэзии Бродского. // «Новое литературное обозрение», №27. С. 287–326.

<sup>18</sup> Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М., «Республика», 1993. С.25.

<sup>19</sup> Несколько иную и весьма убедительную трактовку этого стихотворения находим у Л.Лосева: Loseff L. On the Centenary of Anna Akhmatova // Joseph Brodsky: the Art of a Poem. Edited by Lev Loseff and Valentina Polukhina. St.Martin's Press, New York, 1999. P. 225–239.

<sup>20</sup> Венцлова Т. О стихотворении Иосифа Бродского «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» // «Новое литературное обозрение», №33. С.205–222.

<sup>21</sup> Уланов А. Указ. соч. С. 111.

<sup>22</sup> Ерофеев В. В лабиринте проклятых вопросов, М., 1990. С. 207–208.

<sup>23</sup> Баткин Л. Указ. соч. С. 321–326.

<sup>24</sup> Гиришман М. Художественный образ. // Теория литературы. В 3-х тт. Т I. М., Наука, 1967. С. 168–197.

<sup>25</sup> Научное определение этой силы хорошо известно: закон единства и тесноты стихового ряда, выведенный Тыняновым. См.: Тынянов Ю. Проблема стиховорного языка. В 3-х тт. // Тынянов Ю. Литературный факт. М., «Высшая школа», 1993. С. 23–121.

*Ирина Плеханова*

## **ФОРМУЛА ПРЕВРАЩЕНИЯ БЕСКОНЕЧНОСТИ В МЕТАФИЗИКЕ И. БРОДСКОГО**

Лирика и собственное творчество осознавались И. Бродским как замещение вакуума безыллюзорности и безнадежности, когда, «глядя в зеркало, смешивают эстетику с метафизикой» («Выступление в Сорбонне», 1989). Поскольку «истина заключается в том, что истины нет», но «это не освобождает от ответственности, но ровно наоборот», смысл поэзии состоит в претворении пустоты — как преобразении отсутствия в деяние: «И новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово» («Похороны Бобо», 1972). Это не движение от нуля, от изначальной чистоты и открытости, а созидание-сопротивление разрушению не в героической форме, а в модусе проживания, т.е. бытия в непосредственном, органическом осуществлении. «Смещение эстетики с метафизикой» выстраивает художественную систему, в которой творческие принципы отождествляются с мировоззренческими, когда не только образ воплощает философскую идею, но модель мышления соответствует модели бытия в целом и модели самосознания поэта. Тема и средства ее разрешения в равной степени концептуальны, а художественная тенденция является мировоззренческой категорией.

Таким словом-концептом стал в поэзии Бродского глагол «превращаться» — как сама формула превращения. Оно — как преобразование — универсально являет себя в самых разных ипостасях художественного языка, оказывается ключевым понятием для определения целостности изменчивого, преемственности бытия и небытия и самого осуществления стиха во всех элементах формы. Формула пресуществления представляет процесс перетекания души поэта в его творения: «Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, / петли, клинышки букв и, потому что сколько, / в запятыя и точки» («Декабрь во Флоренции», 1976). Так фиксируется разрушительная роль времени, которая тоже сродни творчеству, одно без другого не бывает: «Вода, паставница красноречья, /

ньется из ржавых скважин, не повторяя / ничего, кроме нимфы, дующей в окарипу, / кроме того, что она — сырая / и превращает лицо в руину» («Римские элегии», VI, 1981). Целостность души раскрывается в антиномиях холода и нежности: «Смех / громко скрипел, оставляя следы, как снег, / опушавший изморозью, точно хвою, края / местоимений и превращавший «я» / в кристалл, отливавший гвердою бирюзой, / но таявший после твоей звездой» («Келломяки», 1982). Таков общий вектор движения к небытию как утрате всех чувств и прежде всего зрения — мыслительного инструмента, органа миропонимания в метафизической поэзии: «Сильный снег не тит с ледяной крупой. / Знать, всюду разгулялся лихой слепой. / И чего ни коснется он, то само / превращается на глазах в бельмо» («Метель в Массачусетсе», 1990). Грамматическая конструкция словосочетания «превращается на глазах в бельмо» амбивалентна, метафора ослепшего пространства удваивает собственную мотивировку: взгляд принадлежит и поэту, и природе — и текущему времени наблюдения, и времени, как бы созерцающему собственную слепоту; так слово «превращается» играет сразу двумя плоскостями смысла, которые как бы всматриваются друг в друга. В этом суть универсальности формулы превращения: она делает язык инструментом проявления отношений в мире, не безусловным средством выражения объективных тенденций, а посредником, действующим лицом метафизического единства, через которое и реализуется устремленность разнородного друг к другу. Это касается не человеческих отношений, напротив, тяготеющих к отчуждению, но того, что принято считать неодушевленным. Язык — как особый орган бытия — средство проявления родства в преображающейся целостности, без которого этой целостности не дано осознать самое себя. Структура языка абсолютно естественно, без каких-либо экспериментальных изысков поэта, усилием его интуиции, чутья, остроумия, раскрывает смысловую связь, пронизывающую все сущее. Поэтому слово «превращать» — не глагол-связка, не мотивировка метафоры, а действующая сила бытия, являющего себя как сознание.

Главный вектор бытия тоже осуществляется в этом процессе: «Постепенно действительность превращается в недействительность» («В следующий век», 1994). Но в этом движении причина и ее производные теряют свою линейную обусловленность, «так, с годами, улики становятся важней преступления», а в масштабе бесконечности все замкнуто в себе, как судьба созвездий — существование в самосгорании: «Поскольку для них скорость света — бедствие, / присутствие их суть отсутствие, а бытие — лишь следствие / небытия». Игра приставок и частиц не меняет явление в корне, но только демонстрирует относительность общепризнанных мнений,

глубокое родство небытия и бытия состоит в том, что они не отрицают друг друга, но продолжают преемственность взаимных превращений: небытие—бытие—действительность—недействительность. Это не круг метаморфоз, не колебания маятника, а соприсутствие в видимом неочевидного, двойственность отражений, в которой зеркало — не посредник, а незримо-очевидная граница разделенного единства. Поэтому превращения скорее предстают как преображенное, узнающее себя тождество, чем метаморфозы, т.е. пресуществление в ином образе. Даже когда сам поэт прибегал к понятию «метаморфоза», он трактовал его отнюдь не в словарном смысле, т.е. не как «полную, совершенную перемену»<sup>1</sup>. В единственном эссе, где Бродский многократно обращается к теме превращения, оно определяется на примере рифмы: «А рифма, мой дорогой Флакк, сама по себе есть метаморфоза, а метаморфоза — не зеркало. Рифма — это когда одно превращается в другое, не меняя своей материи, которая и есть звук» («Письмо Горацио», 1995)<sup>2</sup>. Отрицательное сравнение с зеркалом не должно смущать, хотя бы потому, что в лирике Бродского образ зеркала — это знак отраженного единства, даже родства, как в обращении к другу и поэту Томасу Венцлова: «Мы похожи; / мы, в сущности, Томас, одно: / ты, коптящий окно изнутри, я, смотрящий снаружи. / Друг для друга мы суть / обоюдное дно / амальгамовой лужи, / неспособной блеснуть... / Мы — взаимный конвой, / простиупающий в Касторе Поллукс...» («Литовский ноктиурн: Томасу Венцлова», 1973—1984).

Метаморфоза в классической философско-мифологической модели — как метемпсихоз, бессмертие души в ее перевоплощениях — меньше всего занимала поэта. Иронически эта тема звучит в обращении к мухе — в саркастической зависти к величественно-ничтожному бессмертию неразумного, когда каждая новая особь подобна звезде, но остается «душою, / летящею совпасть с чужою / личинкой, чтоб явить навозу / метаморфозу» («Муха», 1985). Это и отличает натурфилософскую лирику от метафизической: если первая описывает картину мира, в бытии которого участвует человек как природное явление, и его родовое сознание мыслит от имени «мы» или «я» общечеловеческого, сообщая знание («Метаморфозы» Овидия, Заболоцкого, «Как океан объемлет шар земной...» Тютчева), то вторая сосредоточена на вопрошании и поиске личностного разрешения фундаментальных проблем бытия. Личностного — значит — личного, т.е. сугубо индивидуального, без претензий на универсальную значимость собственной системы, но с безусловной верой в истинность и реальную действенность, всеохватность выработанного решения. Такая субъективная онтология, уникальная, как всякое творчество, уравнивает, по сути,

существование своего «я», содержание собственной мысли с бытием универсума, уподобляет внутренние процессы внешним, вселенским и надчеловеческим. Метафизика «раскрывает духовную сущность человека в ее трансцендентном своеобразии, которое, превышая непосредственное, реализует себя в открытом горизонте бытия, поэтому сущностно направлено на абсолютное бытие»<sup>3</sup>. Очевидно, что такой проблемой для самого Бродского было единство бытия и небытия, соотношение человеческого «я» и Ничто, переживание бесконечности как возможность преодолеть конечность собственного существования. Столь же очевидно, что позиция «я», как бы она ни умахалась до «никто» и ни стремилась к деперсонализации, самоотчуждению и освобождению от бремени «эго», неизбежно остается пребыванием в средоточии бытия, сколь обесчеловеченного, столь же и одухотворенного по крайней мере собственным присутствием. В этой позиции совершается диалог если не равноприродных, то все же равноправных начал, который и осуществляется через превращение. Когда поэт декларирует: «Сумев отгородиться от людей, / я от себя хочу отгородиться» — он прибегает к зеркалу, которое разрастается до столь притягательной для него водной глади: «того гляди, что из озерных дыр / да и вообще — через любую лужу / сюда ползет посторонний мир. / Иль этот уползет наружу» («Сумев отгородиться от людей...», 1966). Зеркало — известный образ границы между здешним и потусторонним, но незначительное присловье «того гляди» обретает буквальный смысл: обмен взглядов есть диалог, устремленность, которая не завершается полным слиянием. Именно функция диалога и отличает превращение от классически понимаемой метаморфозы.

Суть диалога состоит во взаимном узнавании несовместимого, конкретно — в испытании недоступного, прорыве в запредельное, т. е. обретении себя в новом качестве — через расширение простора существования: во времени, в условной реальности языковой игры, в прозревании неочевидного — пространства инобытия и духовного измерения бесчеловечности. Диалог совершается через самоотчуждение, которое, видимо, представляется поэту универсальным законом бытия, как и формулой возвращения к себе в этом самоотчуждении. Таков диалог души с Джоном Донном — не антагонизм «препия души и тела»<sup>4</sup>, а вопрошание и устремленность друг к другу двух сознаний, причастных к сверхчеловеческому опыту. Разум самого поэта «Бога облетел и вспять помчался. / Но этот груз тебя не пустит вниз» («Большая элегия Джону Донну», 1963). Тот же путь суждено изжить его душе: «Нельзя прийти туда мне во плоти. / Лишь мертвой суждено взлететь туда мне». Но диалог есть устремление к отождествлению: «Пока я плачем твой ночлег / сму-

щало здесь, — летит во тьму, не тает, / разлуку нашу здесь сшивая, снег, / и взад-вперед игла, игла летает. / Не я рыдаю — плачешь ты, Джон Дошп». Диалог не есть буквальный обмен словами, т.е. информацией, это не движение к обновленному смыслу, а состояние открытости сознания иному, но — собственному опыту, в конечном счете, опыту инобытия, т.е. взгляду на себя из запредельности, охватывающему целое в единстве превращений собственного «я».

Этот процесс вбирает и космические тенденции и человеческие судьбы, характеризует любые творческие отношения. Например, императив самоотделения читается в работе живописца: «Что, в сущности, и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела, / повернутый к вам и профиль табурет, / вид издали на жизнь, что пролетела. / Вот это и зовется «мастерство»: / способность не страшиться процедуры / небытия — как формы своего / отсутствия, списав его с натуры» («На выставке Карла Вейлипка», 1984—1985). Такова судьба всего, что прошло через человеческие руки, на чем запечатлелась душа, будь то даже глиняный горшок: «по движимость тут выражена в том, что / он из природы делает прыжок / в бездушие» («Неоконченный отрывок», 1986). «Бездушие» — преобразование душевного бытия, бесстрастное одиночество, которым оплачено приобщение к вечности, безыллюзорность как стремление к полной свободе, даже если эта свобода отрицательная: «И все эти повозки с лошадьми, / тем паче — нарисованные лица / дают, как все, что создано людьми, / им от себя возможность отделиться». Смысл отделения — в приобщении к небытию как форме мирового существования: не погружение в ужас собственной конечности, отсутствия, бессилия и одиночества в вечности — но освоение, «оживание» этой трагедии как неизбежности, нормы, более того, восприятие этой оглушительной пустоты, тьмы как глаголящей. В «Неоконченном отрывке» созданы только предпосылки для этого, стихотворение заканчивается формулой мужества, после которой следует многоточие: «Нет скорби о потерянной земле, / нет страха перед смертью во Вселенной...». В 80-е годы небытие заговорило голосом, принадлежность которого трудно определить, в том числе и благодаря местоположению деепричастия «превращая» в контексте высказывания: «Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ще», / превращая эту кофейницу в нигде, в вообще / место — как всякое дерево, будь то вяз / или ольха — ибо зелень переживает вас, / я, иначе — никто, всечеловек, один / из ... / сию, шелестя газетой, раздумывая, с какой / натуры все это списано? чей покой, / безымянность, безадресность, форму небытия / мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?» («В кафе», 1988). При разборе стихотворения, которое все одно переусложненное вопрошающее предложение, деепричастие в равной степени можно от-

нести к двум субъектам действия — шепчущему вязу и раздумывающему «я», которые в финале уравниваются взаимопревращением: вяз — «местоимение» мирового древа переогласовывается в «аз» и отражается в «я», как начало древнеславянской азбуки, оно же личное местоимение, откликается в местоимении и конце современного алфавита. Шепот листы созвучен шелесту газеты — так переговариваются вечность и современность, голос неведомого, проникающий в действительность, превращает ее в недействительность, «на слух подбирает ключи / к бытию вне себя, в просторечьи — к его безголосью» («Bagatelle», 1988). Так в диалоге-переогласовке переговариваются вневременное и злободневное, «безголосье» с «просторечьем», двоимирие представляется зеркальной симметрией бытия и небытия и выражается у поэта прежде всего в игре языковых трансформаций в рамках одного высказывания. Языковое пространство не знает пределов, но столь же проницаема физическая градь: небытие ощущается кожей — буквально сразу за границей собственного живого тела. Любой выступ, угол, будь то локоть, колено, мыс, клюв птичьего профиля, — все это читается как вторжение в мир иного. Ирония только остраивает это чувство непосредственной близости запредельного: «Впрочем, что есть артрит, если горит дуплет, / как не потустороннее чувство локтя?» («Корнелию Долабелле», 1995). Координаты вертикали и горизонтали как бы совмещаются, мыс морского побережья «есть пик как бы горы. Дальше — воздух, Хронос» («Колыбельная Трескового мыса», 1975). Знаменательно, что иное прежде всего теряет свою объемность, т.е. измеримость, ирреальное пространство видится в образе бескрайней плоскости: «В этих плоских горах то и хранит от фальши / сердце, что скрыться негде и видно дальше» («Часть речи», 1975—1976). «Плоские горы» — оксюморонная двумерность, своеобразный диалог совмещенных координат — жизни и смерти как равноправных в творчестве начал, как перетекающего лица и изнанки ленты Мебиуса. «Только плоские вещи, как то: вода и рыба, / слившись, в силах со временем дать вам ихтиозавра, / Для возникшего в результате взрыва / профиля не существует завтра» («Кентавры II», 1988). «Завтра» — это уже «третье измерение», это надежда на бессмертие, которого нет; так пространственное переживание плоскости перерастает в восприятие времени, которое состоит из уплотненного до смешения прошлого и настоящего.

Двоимирие как состояние на грани небытия и тяготение разнородных начал друг к другу — не только особенность восприятия и мышления поэта, эта модель представляется ему объективным образом отношений в целом. Это характеристика родственного душе пространства: «В северной части мира я отыскал приют, / в ветре-

ной части, где птицы, слетев со скал, / отражаются в рыбах и, падая вниз, клюют / с криком поверхность кривых зеркал» («Прилив», 1981). В философско-художественной системе Бродского рыбы и птицы составляют коррелятивную пару, антиномичное единство в широком спектре сопоставлений. Они представляют воду и небо — две мировые стихии, одинаково недоступный для человека и потому самый близкий вариант небытия. То и другое видится как зримый образ бесконечности, именно в этом качестве они и сходятся в одном стихотворении: «Только вода, и она одна, / всегда и везде остается верной / себе — нечувствительной к метаморфозам, плоской, / находящейся там, где сухой земли / больше нет»; «Пинаемая поском / жестянка взлетает в воздух и пропадает / из виду. Даже спустя минуту / не слышать звука ее падения / в мокрый песок. Ни тем более всплеска» («Сан-Пьетро», 1977). Профильность обликов рыбы и птицы вполне отвечает плоскостному восприятию времени и пространства, а немота и голос представляют варианты духовного волеизъявления в поэзии, именно так «перекликаются» эти образы в том же стихотворении: «Рыба безмолвствует; в недрах материка / распевает горлинка. Но ни той, ни другой не слышно». Безмолвие — не бессловесность, но несказанность, неслышимость — растворение голоса в бесконечности холодного пространства, которое ассоциируется с небытием. Перекличка совершается как узнавание друг в друге символов души (птица) и бессмертия (рыба), окрыленной страсти и отчужденного хладнокровия. Двудеинство этих антиномий актуально я для лирического самоопределения поэта: «затем что внутри нас рыба дремлет» («Колыбельная Трескового мыса», 1975) — но ассоциация с птицей самая разработанная: это и ястреб из «Осеннего крика», и «еврейская птица ворона» («Послесловие к басне», 1992). Известно, что сосредоточенность на собственном профиле и неприязнь к лицу отличает автопортретные характеристики Бродского: «В профиль черты лица / обыкновенно отчетливее, устойчивее овала» («Повернись ко мне в профиль. В профиль черты лица...»), 1983); «Я теперь тоже в профиль, верно, не отличим / от какой-нибудь латки, складки, трико паяца» («Послесловие», 1987). Хрестоматийная образная параллель певца и птицы продолжается представлением творческой судьбы как перевоплощения в голос, умирания-растворения в пространстве и одиночестве: «И бескрайнее небо над черепицей / тем синее, чем громче птицей / оглашаемо. И чем громче поет она, / тем все меньше видна» («В Англии», 1977). Тот же образ повторяется, но теперь уже без олицетворений: «Но никто, жилку надув на шее, / не подхватит мотивчик ваш. Ни ценитель, / ни нормальная публика: чем слышнее / куплет, тем бесплотнее исполнитель» («Жизнь в рассеянном свете», 1987). Профильность —

как уплотненность до остроты, до пронизываемости бритвы и вместе с тем запечатленность, вопреки бесплотности, как на древнеегипетских росписях и барельефах, — это тоже особый внутренний диалогизм: жертва полнотой, телесностью в пользу времени, т.е. обмен не репликами, но качеством.

В этом диалоге нет арбитра, высшего объединяющего смысла, он сам — смысл, как пружина бытия, как взаимоустремленность конечного и бесконечного, причем на жертву может идти само вселенское: «В этом и есть, видать, / роль материи во / времени — передать / все во власть *ничего*, / чтоб заселить верто- / град голубой мечты, / разменявши *ничто* / на собственные черты» («Сидя в тени», 1983). Преображение Ничто — как безмерной полноты — в мелочное и бессознательное «ничего» продиктовано, очевидно, мировой волей к испытанию себя в ином: «Так боги делали, вселяясь то / в растение, то в камень: до / возникновения человека. Это / инерция метаморфоз» («Ritratto di donna», 1993). В новозаветную пору это превращение обретает иной смысл — встреча взглядов Бога и Сына как одно из воплощений евангельской заповеди: «Звезда от других отличалась / сильней, чем свеченьем, казавшимся лишним, / способностью дальнего смешивать с ближним» («Не важно, что было вокруг, и не важно...», 1990). Настойчивость этой мысли — о насущной необходимости отображения и отражения вечного во временном — рождает вопрос: не является ли эта воля мирового существования потребностью рассеянного, т.е. распространенного в бесконечности, но универсального разума? Или метафора выражает самую философию одухотворенного (но не одушевленного) бытия, или это всего лишь игра языка как средства оформления фантазий поэта. Или язык сам является бытийной силой.

Очевидно, ключ решения этого вопроса — *в превращении феномена зрения*, в определении его метафизической природы. Зрение есть сознание бытийности. Даже неразумная природа ждет появления человека, чтобы, отразившись в нем, ощутить свое бытие. Такова настойчивая мысль «Каппадокии» (1990—1991): «В Азии / пространство, как правило, прячется от себя / и от упреков в однообразии / в завоевателя, в головы, серебра / то доспехи, то бороду. ... Армии суть вода, / без которой ни это плато, ни, допустим, горы / не знали бы, как они выглядят в профиль; тем паче в три / четверти». Исчезновение человека — всего лишь посредника в этой непрописанной мистрии (и история — тоже посредник) — размывает границы, и все растворяется в бесформенной бесконечности: «И с каждым падающим в строю / местность, подобно тупящемуся острию, / теряет свою отчетливость, резкость». Собственно человеческая боль и трагедия трансформируется в буквальную непроглядность общего бытия. Природное самосозерцание не имеет цели,

но смысл его состоит в осознании собственной бытийности, хотя возможность осуществления может зависеть от случайности. Узнaвание как формула не есть итог и не прозрение истины, само зрение есть содержание существования. Таков специфический диалог, в котором обе стороны не активны, достаточно их соприсутствия. Если же соседство актуализируется пристальным вниманием человека, то взаимосвязь демонстрирует свою категоричность: «Пока существует взгляд — существует даль» («Храм Мельпомень», 1994). Так следствие преобразуется в причину, когда слово «существует», играя своими значениями («живет» и «присутствует»), замыкает кольцо взаимообусловленности существования человека и мира.

Устремленность, осознаваемая посредством зрения, отображается в зрительных метафорах: «Сузившись, глаз уплывает за / кораблем, вспархивает вместе с птичкой с ветки, / заволакивается облаком сновидений, / как звезда, самое себя глаз никогда не видит» («Доклад для симпозиума», 1983). Метафора настойчиво демонстрирует волю к освобождению, отрыву взгляда от собственного источника, что соответствует особому экзистенциальному состоянию самоотчуждения — раздвоенности самосозерцания, выворачивания взгляда наизнанку, лицемерия мира и видения себя со стороны. Так, в частности, реализуется внутренняя драма — понимание обреченности смерти и жажда увидеть то, что есть за ее пределом: «Зрение — средство приспособленья / организма к враждебной среде» («Доклад для симпозиума», 1989), главным образом — к среде небытия, именно там длится существование без своего материального выражения. Траектория взгляда, прорвавшегося в иное, следует вектору самого бытия, для которого «жизнь — синоним небытия и нарушенья правил» («Муха», 1985), т. е. жизнь двойственна, а смерть — абсолютна: «бытие — лишь следствие небытия» («В следующий век», 1994). Жизнь — специфический вариант небытия, сознающий свою «странность» на фоне тотального существования в отчуждении, что и есть небытие, вечность, бесконечность и другие синонимы неистощимой, всеобъемлющей грандиозности Ничто. У Бродского Ничто сохраняет, помимо традиционного философского значения неопределяемой целостности, оттепок негативности, с которой приходится соглашаться по необходимости. Это отсутствие трепетно живого: «может, лучше и нету на свете калитки в Ничто» («На смерть друга», 1973) — или безжизненность как неуловимая, но универсальная субстанция, сущность, всеприсутствие: «воздух, бесцветный и проч., зато / необходимый для / существования, есть ничто, / эквивалент нуля» («Полдень в комнате», 1974—1975 или 1978). Жизнь, именно в силу своей уникальности, становится притягательной точкой мирозда-

ния, бесконечность которого традиционно описывается метафорой, где меняется только первая составляющая: Бог, Сущее, Вселенная, Природа — но всегда это «сфера, центр которой везде, а окружность нигде»<sup>5</sup>. Метафора эта знакома поэту, и он перефразирует ее при описании буйной стихии жизни: «дрожь люцерны, / чебреца, тимофеевки — драгоценны / для понимания законов сцены, / не имеющей центра» («Эклога 5-я (летняя)», 1981). Вселенская драма все-таки имеет один непреложный закон: жизнь не является центром, но остается средоточием устремлений небытия.

Суть этого закона, по Бродскому, очевидна, универсальна и внеоцепочна: преобразование-вторжение, преобразование-возвращение, преобразование-отражение, преобразование-узнавание — по всегда это формула воли самого бытия, которому вторит движение человеческого взгляда: «В одушевленном теле / свет узнает о своем пределе / и преломляется, как в итоге / длинной дороги, о чьем источке / лучше не думать» («Эклога 5-я (летняя)», 1981). Совершается возвращение — не обращение вспять, а движение по траектории, напоминающей плоскую восьмерку математического символа бесконечности: «И чудо свершится. Зане чудеса, / к земле тяготея, хранят адреса, / настолько добраться стремясь до конца, / что даже в пустыне находят жильца» («25. XII. 1993»). Возвращение не есть гавтология, как закон не есть репродукция самого себя: «Знай, что более мясо, плоть, / искренний звук, разгон / мысли ничто не повторит — хоть / наплоди легион. / Но, как звезда через тыщу лет, / ненужная никому, / что не так источает свет, / как поглощает тьму, / следуя дальше, чем тело, взгляд / глаз, уходя вперед, / станет назад посылать подряд / все, что в себя вберет» («Полдень в комнате», 1974—1975 или 1978). Очевидно, взгляд, взор есть двуединство бессознательности и устремленности, т. е. реализация вселенского потенциала мыслительной деятельности в виде светового луча, энергетического импульса, наделенного изначально волей к познанию. Отсюда мотив прозрения, пронизательности: «Белые стены комнаты делаются белей / от брошенного на них якобы для оградки / взгляда, скорей привыкшего не к ширине полей, / но к отсутствию в спектре их отрешенной краски» («Новая жизнь», 1988). Белое — как ассоциация с запредельным, как представление о нем — присутствует в видении, и это видение преобразует обозримую действительность особым стереоэффектом, актуализируя подтекст доопытного знания. Человек у Бродского не может быть незряч — ни физически, ни метафизически, когда поэт признается: «Я глуховат. Я, Боже, слеповат», — это состояние покаяния в ожидании прозрения, пребывания на грани: «И вот бреду я по ничьей земле / и у небытия прошу аренду» («Новые стансы к Августе», 1964). Зрение — это со-знание, не умозрение, но органика пре-

ображения впечатлений от «здесь» и «сейчас» в единый метафизический образ бытия. Созерцание стула («Посвящается стулу», 1987) на Страстной неделе, о которой напоминают только гвозди в V строфе (пятница) и образ рыбы как знак воскресения в VII, превращает обыденную картинку в драму переживания собственной смертности: «Затем что — голос вещь, а не зловец — / материя конечна. Но не вещь», — т.е. вечно только отчужденное, «бездушное», но не бессознательное. «Вещание», исходящее от вещи, когда глаголет само слово, ее обозначающее, — это специфический диалог зрения со слухом, превращения образа в звук, в голос; для поэтического сознания эта формула звучит как откровение, исходящее от самого бытия, и ирония здесь тоже принадлежит бытию. Но в чем же состоит роль языка?

Язык — посредник между человеком и бесконечностью бытия. Его собственная многомерность и глубина неоднозначности — естественный аналог неоднородной целостности бытия. Это язык письменный, ибо, помимо всех составляющих речи, он оперирует знаками. Знак синтезирует смысл, который потом приходится рассказывать, расшифровывать: «В облике буквы «в» / явно дает гастро́ль / восьмерка — родная дочь / бесконечности, столь / свойственной синеве, / склянке чернил и проч.» («Трито́п», 1994). Слово — скорее иероглиф, чем откровение, но оно вещает от имени обозначаемого, вбирая в себя и собственно человеческое к нему отношение, диалогизм слова — диалогизм посредника: «При расшифровке «вода», / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / «бесконечность-о-да»; / то есть, что мир отнюдь / создан не ради нас». Бесконечность для Бродского — это имя универсума, наиболее часто и непринужденно употребляемое, отличающееся от Пустоты и Ничто большим позитивным значением, обращение к ней — едва ли не обиходная форма называния того, с чем поэт находится в непрерывном диалоге, к чему он обращен духом, чью волю к общению он воспринимает как безусловную, — в этом, собственно, и состоит бытийное чувство. Этот образ, представленный математическим символом, видится не только в воде или слове «вода», но и в цветах, «выходцах оттуда, где нет ничего, опричь возможности воплотиться / безразлично во что» («Цветы», 1990), например, в розе, «подобной знаку / бесконечности из-за пучка восьмерок» («В Англии», 1977), в пограничном пространстве — «набережная выглядела бесконечной и безлюдной» («Однажды я тоже зимой приплыл сюда...», 1991). Безмерное расширяется по спирали: «Разрастаясь, как мысль облаков о себе в синеве, / время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, / обращается к звуку, к его серебру в соловье, / центробежной иглой разгоняя масштаб круговерти» («Bagatelle», 1987), — но это только тяга живого к

бессмертному, сама же «бесконечность, велосипедной восьмеркой приноживающаяся к коридору» («Стрельна», 1987), очевидно, нацелена не метафорическим сознанием, устремленным к иному и демонстрирующим себя человеку в иронически доступной форме («восьмерка» колеса). Эти проявления — реализация воли самой бесмерности к воплощению в малом: так «щедрая бесконечность / порой осыпает временное» («Вертумн», 1990), «окраска / вещи на самом деле маска / бесконечности, жадной к деталям» («Эклога 5-я (летняя)», 1981), цвета эти — серый или коричневый, но никак не белый: «чем белее, тем бесчеловечней» («Литовский ноктюри: Томасу Вещлова», 1981). Наконец, безмерность, отождествляемая с Пустотой, устремляется от самой себя в надежде на спасительное обновление: «не менее вероятно, / что знаменитая неодушевленность / космоса, устав от своей дурной / бесконечности, ищет себе земного / пристанища, а мы — тут как тут» («На Виа Фунари», 1995). Цепь синонимов, определяющих целостность запредельного: бесконечность, «махровая безадресность» («Воспоминания», 1995), Ничто, Пустота, небытие, неодушевленность — философские и собственно поэтические имена того, к встрече с чем готовится творческий разум и брешное человеческое сознание. Устремленность в небытие — это особая форма диалога души с неодушевленностью: «Что может быть красноречивей, / чем неодушевленность? Лишь / само небытие, чьей пивой / ты мозг пылишь / не столько циферблатам, сколько / галактике самой, про связь / догадываясь и на роль осколка / туда просясь» («Архитектура», 1989/1993). Это все тот же диалог взглядов, узнавание, требующее внутреннего соответствия; траектория взгляда подобна той самой восьмерке бесконечности: устремление—отчуждение—возвращение к себе, но с новым качеством зрения, насыщенного метафизическим опытом: «Пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты» («Назидание», 1987). Критерий пустоты — это взгляд, приобщенный к опыту небытия, но принадлежащий здешнему существованию, не одержимый смертию, не жертвующий всеми земными ценностями ради сверхзнания, но и не привязанный к радостям жизни, которая слишком похожа на пустыню. Это взгляд метафизического одиночества, отчуждения, обращенного в зеркало языка поэтического как собственного продолжения бытия, приращения к последнему того, что соответствует опыту двойственного существования. Это взгляд гернувшегося Орфея, Данта, Улисса, Дедала, осваивающего самый запутанный лабиринт: «старик нагибается и, привязав к лодыжке / лишнюю нитку, чтобы не заблудиться, / направляется, крикнув, в сторону царства мертвых» («Дедал в Сицилии», 1993). Наверное,

именно этот вектор возвращения имел в виду поэт, подводивший итоги в собственном варианте «Памятника»: «И если за скорость света не ждешь спасибо, / то общего, может, небытия броня / ценит попытки ее превращения в сито / и за отверстие поблагодарит меня» («Меня упрекали во всем, кроме погоды...», 1994). Если «пространство нуждается», «броня небытия ценит», «небытие красноречиво», а «мозг галактики» покрывается пылью от взрыхления «нивы небытия», напрашивается единственный вывод: небытие обладает не душой, но сознанием, подобным или мировому разуму — по Платону, или мировому закону, безличному, но непреложному, — по Гегелю. Но, разумеется, это собственно поэтическая метафизика, созданная ради определения своего места во вселенной и собственного творческого участия в ее бытии: «И пространству в пору я / звук извлекал, дую в дудку полуую», ибо «ни горе не гляжу, ни долу я, / но в пустоту — чем ее ни высветли» («1972 год»). И одним из побудительных мотивов выстраивания концепции на «смешении эстетики с метафизикой» была сакрализация языка и определение его как бытийной силы, равноправной в мировом онтологическом процессе.

Если мировое сознание обнаруживает и реализует себя в мире через человека, в его присутствии, посредством отражения, как в «Каппадокии», встречей взглядов Младенца и Отца, то и явление слова на скрещении взора и голоса обнаруживает его игровую природу, соединяющую сакральное со случайным. Этот особый диалогизм равноправия предопределенного с произвольным универсален для всех отношений конечного с бесконечным. Вне человеческого присутствия сознание существует только потенциально, отчужденно и потому не обладает диалогической внутренней жизнью. Но сознание открывает себя в диалоге бессмертного со смертным, безмерного с определенным, именно неоформленность первых требует ввержения в равноправное, но не равнозначное. И язык здесь посредник между надматериальным и действительным: метафоры, символические контексты сохраняют свою неоднозначность, нетождественность при безусловности описываемых пейзажей, городов, комнат и человеческих образов (обращение к другу Джамши Буттафаве разыгрывается как встреча с языческим богом-перемел, чем и мотивируется в «Вертумне» (1990) двойственное пребывание среди живых и мертвых). Но так обеспечивается буквальная *очевидность* представления истины. Поэтический язык не есть сознание вселенной, но, пользуясь равноправием частного и общего, он высказывает сущностное через относительное, при этом *относительность* становится бытийным явлением, а язык общается относительному безусловность, в нем и реализуется это превращение как онтологический фактор.

Как уже отмечалось, это письменный язык, включающий в свое бытие и физическое пространство преображаемой пустоты. Синергетический эффект состоит в том, что знак, т.е. зримый образ слова, неотделим от звука, ритмического рисунка, графического облика — черная россыпь кириллицы на белом листе вечности, а выбор знака продиктован судьбой и экзистенциальным опытом: «Питомец Балтики предпочитает Морзе! / Для спасшейся души — сестренней петит!» («Чем больше черных глаз, тем больше переносиц...», 1987). Так осваивается столь драгоценная поэту плоскость как вход в безмерное: «В этом — заслуга поверхности, плоскости. В ней самой / есть эта тяга вверх: к пыли и к снегу. Или / просто к небытию» («Примечания папоротника», 1989). Слово играет образами небытия, в том числе и звуковыми ассоциациями, совпадающими с архетипическим подтекстом: туман — символ мрака, морока, размывания границ, в стихотворении «Сан-Пьетро» (1977) туман овладел временем и пространством, «направленье потеряно»: «“Неббия”, — произносит, зевая, диктор». Туман по-итальянски звучит как русское «не было», «небыль», слово, играя созвучием, превращает язык в универсальный, надмирный смысл, переливающийся своими графиями. «Духовная» природа фонетики, метонимическое единство звука и поэзии дает поэту основание продемонстрировать родство языка и пространства, языка и материи: «Воздух — вещь языка. / Небосвод — / хор согласных и гласных молекул, / в просторечии — душ» («Литовский поэт: Томасу Венцлова», 1974). Но грамматика и синтаксис обращают язык лицом к социальной действительности. Чрезвычайно значимая для Бродского идея предопределенности российской истории превращениями инверсионного русского синтаксиса, вера в «заинтересованность самого языка в трагическом содержании»<sup>6</sup> роднит эстетику поэта с философией стоиков, не только с ее духовно-нравственными принципами, а с самыми основами миропонимания. В греческой и римской традиции картина мира в ее взаимосвязях определялась через судьбу, всеобщую естественную соподчиненность, а соподчиненность по-гречески — «синтаксис», слово это ввел одновременно и в философский и в грамматический обиход Хрисипп, для которого «судьба становится естественным, физическим подобием грамматического *синтаксиса*»<sup>7</sup>. Связь судьбы, последовательности, истины преобразовалась в модель стихотворчества: «образу «пряжущих судьбу» Мойр в архаической традиции параллельна метафора соткания, прядения стиха, описывающая первоначальный процесс синтаксического построения текста»<sup>8</sup>. Отождествление внутренних закономерностей языка, т.е. способа мышления, со структурой мира ведет к тому, что для стоиков «язык в форме отдельно взятых высказываний был наилучшим отраже-

нием знаний о Вселенной»<sup>8</sup>. Но в поэзии отражение есть сама сущность, язык у Бродского обладает волей, это не разум, но — сознание, он не столько следует логике, сколько играет, и в игре рождается смысл и форма его проявления. Игра как универсальная сила реализует волю языка к отождествлению с Ничто: «Когда-нибудь должен возникнуть язык, / в котором слово «яйцо» сократится до «О», / и все. Итальянский почти у цели, / конечно, с его «uova» («Ab ovo», 1996). Символ яйца — целостность вселенной, прообраз мира, из которого он был сотворен, поэт преображает сферу в букву «О», уплотняя до плоскости знака, до содержания нуля, до отождествления всех этих значений в образе всеобъемлющей и пульсирующей Пустоты, вбирающей вещь, число, слово, звук и знак. Тут же работают и философско-литературные и астрономические аллюзии: яйцо — «питательная», но не насыщающая Пустота для поэтов-романтиков, как и для математиков, их «привычная партнерша — бесконечность, / чьи непорочные нули никогда ничего не снесут». Так опять отождествляются язык во всех его проявлениях и всецелое бытие.

Но именно посредническая роль и собственная многомерность и многоликость не позволяют оценить слово у Бродского как Logos, а сам язык возвести в ранг божества, по крайней мере божества персонифицированного. Функция медиатора обусловлена образом языка как внутренне организованной, но играющей стихии, которая существует и по правилам (game) и в полной свободе превращений (play), а роль поэта (art) приближает его самого к статусу демиурга. Но Бродский, категорически не желающий «воображать себя центром даже невзрачного мироздания» («Примечание к прогнозам погоды», 1986), исповедуя принцип абсолютной зависимости художника от воли языка, определил своему созерцену едва ли не приоритетное место в иерархии мировых начал. Ссылаясь на формулу Одена «Время.. боготворит язык», поэт развивает собственную поэтическую метафизику: «Это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. ...Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? ...И не является ли язык хранилищем времени? ...И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой, в которую язык играет, чтоб реорганизовать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время?» («Поклониться тени», 1983)<sup>9</sup>. Образ языка-медиатора и возведение его в ранг онтологического абсолюта, всевластной играющей стихии, очевидно, противоречат друг другу в определении статуса, но не функции, не природы действия. Сама формула «язык играет, чтобы реорганизовать время»

представляет его отрешенным посредником — оксюморонное превращение посетителя временной стихии в исполнителя собственной воли, подобное уже знакомому причудливому движению освобождающегося взора: «и капля, сверкая, плывет в зенит, / чтобы взглянуть на мир с той стороны сетчатки» («Памяти Клиффорда Брауна», 1993). Непосредственность преобразования времени в творение языка обусловлена у Бродского тем, что то и другое являют себя сознанием: «Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи» («Колыбельная Трескового мыса», 1975). Время как представитель бесконечности в диалоге с поэтом буквально преобразуется в стихи, которым суждено бессмертие: «Вычитая из меньшего большее, из человека — Время, / получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом / фоне отчетливей, чем удастся телом / это сделать при жизни» («В Англии», 1977). Как следствие, вечность нейтрализует и даже поглощает у Бродского такие существенные характеристики, как изменчивость и деструктивность, и не исключено, что это следствие «боготворения языка» самим временем. Язык у него метафизическая целостность, не знающая ни развития, ни эволюции, т. е. зависимости от своего творца и посетителя, будь то народ-языкотворец или сам поэт, которым язык «жив», т. е. в ком потенциал находит свое разрешение. Это, очевидно, и есть независимость от времени. Но все эти интеллектуальные построения обусловлены экзистенциальной потребностью обрести свободу от времени, сделать свое творчество условием этой свободы и одновременно залогом онтологического первенства — овладением тайной самого Хроноса. Освобождение от ахматовского ужаса перед «бегом времени» совершается не благодаря героическому усилию бесстрашия, а через уподобление самому Хроносу. Таков специфический мимесис эстетики, смешанной с метафизикой и сделавшей бесконечность предметом отображения и подражания. Онтологизация языка не только снимает проблему случайности человеческого существования, но предлагает образ божественного начала, наиболее устраивающий самого поэта, который, как известно, считал монотеизм «синонимичным абсолютной власти» («Путешествие в Стамбул», 1985), а политеизм органической «системой духовного существования», в условиях которой «индивидуум, при наличии определенной к тому воли или воображения, в состоянии усмотреть в том, чем он занимается, метафизическую — бесконечную — подоплеку. 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»<sup>10</sup>. «Специализация» снимает проблему иерархии, и не имеет смысла выяснять, что первичнее — язык или время, фактор их взаимопревращения гораздо более значим для поэта.

В конечном счете, формула превращения в метафизике Бродского — это формула переливающейся бесконечности как преображающегося сознания: времени — в язык, пустоты — в знак, звук и структуру синтаксиса, неодолеваемости — в человека. Собственное видение Бродский приписал Овидию: «Что угодно дай ему, и он расширит или вывернет это наизнанку — что все равно есть расширение. Для него язык был божьим даром, точнее, его грамматика. Еще точнее, для него мир был языком: одно было другим, а что реальнее — еще неизвестно» (Письмо Горацию», 1995)<sup>1</sup>. Следствием этой формулы становится идея глубинного тождества языков и их разнообразия как игровой вариации бытийных форм, смены языковых масок бесконечности: «В конце концов, что такое иностранный язык, если не другой набор синонимов»; «царство это... по всей вероятности, все- или сверхъязычно». Соответственно, сознание поэта, стремящегося к деперсонализации в качестве «средства существования языка» («Нобелевская лекция», 1987)<sup>2</sup>, видит себя в диалогическом единстве-пресуществлении с поэтами-предшественниками — то, что он называл «равенством сознания», что позволяло представить Одена реинкарнацией Горация, несмотря на пропический пафос изложения идеи. Идея эта позволяет отождествить поэта со временем, конечно, не субстанциально, а в его метафизической роли, но это все равно позволяет упразднить проблему бессмертия как проблему личную («Бессмертия у смерти не прошу...», 1991) и творческую: «Но мы живы, покамест / есть прощенье и шрифт» («Строфы», 1978). Для возвратившегося из небытия душой («Не бойся его: я там был!» — «Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...», 1990) и словом, как ястреб — осенним криком, для сознающего, что иных путей продолжения жизни, кроме присутствия в памяти, нет, тема бессмертия может звучать только ернически, хотя бы и с мифологическим оттенком, даже на самом пороге («Aege regennius», 1995). Но вместе с бессмертием закрывается тема будущего, чувство времени тоже подчиняется мыслительной модели возвращения: «Настоящему, чтоб обернуться будущим, требуется вчера» («Вечер. Развалины геометрии...», 1987). Если будущее и актуально, то только для прошлого, не уместяющегося в памяти, но не для экзистенциального чувства жизни: «И патетика жизни с ее началом, / серединой, рдеющим календарем, концом / и т.д. ступенькается в виду / вечной, мелкой, бесцветной ряби» («Сан-Пьетро», 1977). Отождествление языка со временем в образе вечности сохраняет за ним атрибуты «правдивого, свободного и вешего», но освобождает поэта от сакральной роли судии и пророка: «Язык же — даже если представить его как некое одушевленное существо (что было бы только справедливым) — к этическому выбору не способен»<sup>3</sup>. Зато онтологизируется статус игрока: игра со-

стоит в том, чтобы превратить зависимость от всего, «что уже высказано, написано, осуществлено»<sup>13</sup>, в свободу, то есть в сотворение небывалого. Небывалая игра не одним словом, но всеми гранями чужака была игрой со временем, преобразованием его неуловимой материи в осязаемую и подвластную поэту стихию связей и превращений. Откровения языка состояли не в сообщении информации, а в *представлении* единства универсума: небытия — в живом присутствии, жизни — в проникновении за собственные пределы. Наш мир предстал не антитезой бесконечности, а ее составляющей, включенность в безмерное раскрыло бытие изнутри как диалогическую игру сознаний и роль поэта как посредника, переводчика и голоса самой бесконечности.

---

<sup>1</sup> Современный словарь иностранных слов. М.: Рус. яз., 1992. С. 374.

<sup>2</sup> Бродский И. Письмо Горацио / пер. с англ. М.: «Наши дом — L'Age d'Homme», 1998. С. ССХСVI.

<sup>3</sup> Корет Э. Основы метафизики. Киев: Тандем, 1998. С. 21.

<sup>4</sup> Левинтон Г. Смерть поэта: Иосиф Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: «Журнал «Звезда», 1998. С. 201.

<sup>5</sup> Борхес Х. Л. Сочинения. В 3-х тт. Т.2. Рига: Полярис, 1994. С. 15.

<sup>6</sup> Бродский И. А. Набережная неспелых: Тринадцать эссе: Пер. с англ./ Сост. В. П. Гольшев. — М.: СП «Слово», 1992. С. 70.

<sup>7</sup> Гришцер Н. П. Грамматика судьбы (фрагмент теории Стой). // Понятие судьбы в контексте разных культур. Научный совет по истории мировой культуры. М.: Наука, 1994. С. 21.

<sup>8</sup> Там же. С. 21.

<sup>9</sup> Бродский И. Письмо Горацио. С. LXIII.

<sup>10</sup> Бродский И. А. Набережная неспелых. С. 159.

<sup>11</sup> Бродский И. Письмо Горацио. С. ССХСIII.

<sup>12</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 4-х тт. Т.1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 15.

## АЛЬТРАНАТИВА ИОСИФА БРОДСКОГО

В заглавии моего доклада нет опечатки, как нет ее в названии эссе Бродского «Altra Ego»<sup>1</sup> и как есть, например, в сборнике «И. Бродский. Труды и дни»<sup>2</sup>, где это эссе названо неправильно — как, разумеется, «Alter ego». Бродский изменил род в alter ego в процессе рассуждений о взаимовлиянии любви и поэтического творчества, обозначив через *altra ego* возлюбленную, видя в ней слепок его души. В отличие от химерического *alter ego*, *altra ego* («другая я») — автономное существо. В контексте метафизики любви в целом для Бродского женский род *altra ego* так же условен, как и мужской в *alter ego*. *Altra ego* — это объект той эротической любви, что производит кардинальные изменения в *ego*. О важности нового термина для Бродского говорит тот факт, что им он назвал окончательную версию эссе, при том, что название одной из предыдущих, прочитанной в виде лекции, звучало очень симпатично на английском: «The bard and the bird» («Бард и птица»). Термином «альтранатива», произведенным мной от неологизма Бродского, я характеризую мировидение Бродского. Смысл термина, надеюсь, выявится к концу моего сообщения. (Содержательность этого понятия позволяет квалифицировать *альтранативу* как *однословие*, если воспользоваться термином, открывающим словарь изобретенных Мих. Эпштейном слов в его новейшем проекте «Дар слова».)

Идея альтранативы явилась мне в процессе перечитывания эссе «Altra Ego» параллельно со стихотворением Бродского «Испанская танцовщица». Такое параллельное чтение было вызвано сильнейшим впечатлением от фламенко, традиционного танца, недавно увиденного мной в Испании, когда во плоти предстала одна из метафор в эссе «Altra Ego» — танцовщица и танец как две отдельные субстанции. А этой паре Бродский доверяет центральную мысль своей метафизики любви и творчества, сверхкомпактно изложенной в «Altra Ego». Неслучайно, наверное, эссе и стихи были написаны примерно в одно время (опубликованы в начале 90-х).

Вне сопоставления с эссе, сюжет «Испанской танцовщицы» —

то танцующая фламенко женщина, т.е. женщина, танцующая прожитую жизнь (говорят, особенно выразительны старухи во фламенко). Строфа за строфой танцуется смертная жизнь («стремление розы / вернуться в стемель»), устремленность души в бесконечность: «побег из тела / в пейзаж без рамы», — один образ ёмче другого. «Испанскую танцовщицу» для порядка надо было бы сравнить с одноименным стихотворением Рильке, от которого «танцует» Бродский, что я и сделаю, только позже, а начну с еще одного стихотворения Бродского. От «Горения» сейчас нужна только точка, т.е. слово «мозг», на котором обрывается это одно из самых протических сочинений Бродского — тоже, как и «Испанская танцовщица», рисующее женщину в танце. «И как сплошной ожог — не удержавший мозг». Точка. Что не удерживает мозг поэта? Наверное, это самое стихотворение «Горение».

Мозг «испанской танцовщицы» находится в еще более критическом, чем «ожог», состоянии «взрыва». Ее мозг «не удерживает» ганец.

Он — слепок боли  
в груди и взрыва  
в мозгу, доколе  
сознание живо.

«Он» — это танец. Чей это все-таки мозг? Если все тот же, то, получается, танцовщица уже не М. Б., а И. Б. Кто видел аутентичное фламенко, не удивится сравнению этого танца с поэзией Бродского.

Из двух персонажей стихотворения (танцовщицы и танца) главный — танец: после 3-х вступительных строф о танцовщице оставшиеся 16 — о танце, причем Бродский говорит о нем как об автономном существе. Та же пара (танцовщица и танец) появляется в эссе «Altra Ego» в кульминационный момент выдачи фундаментальных истин: «Любовь — дело метафизическое, чья цель — созревание и освобождение души: отщепление ее от мякины существования. Это есть и всегда было в сердцевине лирической поэзии. <...> Как только метафизическое измерение достигнуто или, по крайней мере, достигнуто самоотрицание, можно отличить танцовщицу от танца, т.е. любовную лирику от любви и, таким образом, от стихов о любви или одушевленных любовью». Из этого утверждения следует, что, во-первых, любовь и поэзию он приравнивает в процессе постижения мироздания, во-вторых, *самоотрицание* — это хорошо, это достижение духа.

О самоотрицании речь снова пойдет, когда будет формулироваться категория *альтранативы*, а пока отметим, что Бродский делит стихи о любви на два вида: стихи лирические с «я» и стихи о

любви без «я». О последних он говорит следующее: «Стихотворение о любви вовсе не обязательно рассказывает о самом поэте и вообще редко пользуется словом «я». Оно о том, что не есть поэт, о том, что он воспринимает как «другое». Стихотворение о любви в качестве своей темы может иметь практически что угодно. <...> Читатель, однако, поймет, что он читает стихи, одушевленные любовью, благодаря интенсивности внимания, уделяемого автором той или иной детали мироздания. Ибо любовь есть отношение к реальности — обычно кого-то конечного к чему-то бесконечно-му».

Эту формулу любви и танцует «испанская танцовщица», представляющая «частный случай» любви и поэзии, временное воплощение постоянного. А поэзия, поднимающаяся с уровня любовной лирики на уровень метафизический, это танец. В контексте эссе возможен дополнительный план: «танцовщица» — это *altra ego*, «другая я», а Муза, через нее диктующая поэту, — это танец. Для Бродского Муза — язык (старшая дама, Муза, «урожденная “язык”»), шутит он в эссе). Значит, танец — это язык. «О, женский танец!» — с этого восклицания начинаются 16 строк о танце.

О, женский танец!  
Рассказ светила  
о том, что было,  
чего не станет.

Ключевая метафора у Бродского: свет далекой или уже погасшей звезды; например, «звезда, отделившаяся от массы» (сначала, естественно, отделившаяся) в стихотворении «Цветы». В спектр образа такой звезды вбирается многое у Бродского: «часть речи», остающаяся от человека, — язык, поэзия, искусство. Память о человеке. Любовь, в конечном счете.

В финале начинается пожар танца, над которым танцовщица, причастная ему только на время, не властна:

Зане не тщится,  
чтоб был потушен  
он, танцовщица.  
Подобно душам,

так рвется пламя,  
сгубив лучину,  
к воздушной яме,  
топча причину,

виденье Рая,  
факт тяготенья,  
чтоб — расширяя  
свои владенья —

престол небесный  
одеть в багрянец.  
Так сросся с бездной  
испанский танец.

Тут пора вспомнить про танцовщицу Рильке, которая топчет пламя в чечетке и гасит его. Не то у Бродского: топчется «факт тяготенья» (основной жест в его центробежной поэтике), пламя устремляется вверх. Похожая картина в «Горении», где пламя тоже устремляется в небо: «Тот, кто вверху еси, / да глотает твой дым!» Тот же принцип центробежности — еще из давнего «Сретенья» вылетает «некая птица, / что в силах взлететь, / по не в силах спуститься». А к «Горению» метафора эссе прикладывается так: танцовщица — *altra ego*, а танец — любовь. Поэзия здесь сведена в точку — «мозг». Эрос равносущ познанию, которое равносуще поэзии.

Все та же пара — танцовщица и танец — помогают автору эссе «*Altra Ego*» намекнуть на обстоятельства совершенно необычайные, как мне представляется: «Даже в нашем столетии в порядке исключений было достаточно тех, кто по тщательности в обращении с темой любви мог бы соревноваться с Петраркой. Можно назвать Ахматову, можно назвать Монтале, можно вспомнить «мрачные пасторали» Роберта Фроста или стихи Томаса Харди. Все это поиски души в форме лирической поэзии. Отсюда единственность адресата и постоянство манеры, или стиля. Часто творчество поэта, если он достаточно долго живет, выявляется как жанровые вариации на одну тему, помогая нам отличить танцовщицу от танца — в данном случае любовную лирику от любви как таковой».

Да, можно назвать Монтале, а можно назвать Бродского. Он жил не долго, но достаточно долго для того, чтобы и его творчество выявилось как «жанровые вариации на одну тему» — тему любви. Тема варьировалась вплоть до неузнаваемости, но оставалась той же. Такое замечание для кого-то может прозвучать как возмутительное преувеличение, но вспомните, что для Бродского: «любовь — это отношение к реальности, обычно кого-то конечно к чему-то бесконечному». Эту формулировку он дал в эссе «*Altra Ego*», а саму формулу вывели очевидные «жанровые вариации на одну тему» — книга «Новые стансы к Августе»<sup>3</sup>.

«Постоянство манеры» (понимаемое, конечно, в широком смыс-

ле), о котором говорит Бродский, способствовало решению его главной задачи — вывести свою поэзию на тот уровень, где он слышал ее «реорганизованной формой Времени». Так метафорически он формулировал для себя задачу. Тут можно вспомнить его любимую Цветаеву с ее задачей «смыслами сказать звук а-а-а». Не уверена, что можно свести к одной гласной *звук времени* у Бродского, но ясно, что на воспроизведение монотонности такого звука работали «единственность адресата и постоянство манеры», из которых собственно и вышла музыка «жанровых вариаций на одну тему» Бродского, т.е. музыка практически всей его зрелой поэзии. И это достижение (по крайней мере, с его точки зрения) стихотворца наряду с духовным свершением (выводом сознания на метафизический уровень) позволили, я думаю, ему говорить о книге «Новые стансы к Августе» как о «главном деле» своей жизни. Из «Разговоров с Бродским» Волкова<sup>4</sup>:

«Как вам, вероятно, известно, это сборник стихов за двадцать лет с одним, более или менее, адресатом. И до известной степени, это главное дело моей жизни. Когда я об этом думал, то решил так: даже самые лучшие руки этого касаться не должны, так что лучше уж это сделаю я сам. И опять-таки, если бы я этого не сделал сам, то уж наворотили бы такого ералаша! Мне пришла в голову совершенно внезапным образом, во время разговора с Лешей Лосевым, одна мысль. Я просмотрел все эти стихи и вдруг увидел, что они поразительным образом выстраиваются в некий сюжет. И мне представляется, что «Новые стансы к Августе» можно читать как отдельное худпроизведение. К сожалению, я не написал «Божественную комедию». И, видимо, уже не напишу, а тут получилась в некотором роде поэтическая книжка со своим сюжетом — по принципу скорее прозаическому, нежели какому бы то ни было. И у меня есть такая надежда тайная, что читатели это сообразят, то есть они в каком-то таком бесконечном смысле тоже окажутся на уровне. Что они дотянут».

Раз речь зашла о Данте, нам нечего бояться оказаться более католиками, чем папа: переогромленность темой любви его собственная, мы ее в его стихи не вчитываем. Всерьез оценивать вслед за Бродским тот или иной его сборник как «главный» читатель, конечно, не станет: поэта он воспринимает так же нерасчлещенно, как сам поэт научил его видеть мир и слышать поэзию. Но самооценка Бродского все же, я думаю, вдохновит не одного читателя на повторное прочтение этой его книги.

Сразу можно сказать, что в ней канва любовного романа (влюбленность, разлука, измена, разрыв и т. д.) проглядывается так ясно, что читатель «оказаться на уровне» сможет действительно лишь «в каком-то таком бесконечном смысле» и что на этом уровне,

должно быть, и будут видны какие-то особо важные для Бродского черты его «худпроизведения». Чтобы «оказаться на уровне» побыстрее, сразу раскроем вышеупомянутые книги Данте и Бродского на последней странице. Обе они заканчиваются на ноте, взятой выше некуда. У Данте (в пер. Лозинского): «Здесь изнемог высокий духа взлет; / Но страсть и волю мне уже стремилла, / Как если колесу дан ровный ход, / Любовь, что движет солнце и светила». «Рай» в «Божественной комедии» есть *развертка* христианской формулы «Бог есть Любовь». Книга Бродского есть *свертка* жизни (бесконечно далекой от рая) в формулу «Любовь есть Бог» — в том смысле, что земная любовь творит в человеке мир. Книгу завершают строки: «Так творятся миры. / Так, сотворив, их часто / оставляют вращаться, / расточая дары. / Так, бросаем то в жар, / то в холод, то в свет, то в темень, / в мирозданьи потерян, / кружится шар».

Бродский дантовскую формулу движущей силы любви применяет не столько в «божественной комедии», сколько в «человеческой трагедии». У него эти жанры связаны как причина и следствие. Бог упорно безмолствует в своей комедии, что на сцене жизни равнозначно трагедии. Задача любви ее принять и преобразить. По Бродскому, итог любви — человек, нашедший силы существовать в «глухонемой вселенной». *Как* эти силы зреют в нем — о том «Новые стансы к Августе». В рабочем порядке они и о том, *как* нарастает поэтическая мощь. Для Бродского, по его словам, работа с языком служила «колоссальным духовным ускорителем». Тогда в любви процесс духовного созревания становится лавинообразным, с положительной обратной связью, как в генераторе. Любовь и поэзия раскачивали друг друга и, в конце концов, раскачали мир Бродского на всю вселенную.

Да, Бродский не написал «Божественную комедию». Да и как он мог, «топча виденье Рая»? В меньшей степени, однако, он не написал «Новую жизнь». Хотя сюжетно «Новые стансы к Августе» отличаются от этой книги Данте существенным обстоятельством (Данте любил Беатриче на расстоянии, а герои Бродского познали земную любовь), ось сюжетов та же и может быть прочерчена, например, строками Бродского: «Я был попросту слеп. / Ты, возникая, прячась, / даровала мне зрячьсть». Любовь расширяет духовный обзор и в случае приобретения (для Данте всего лишь поклона Беатриче), и в случае утраты объекта любви. Естественно, что Бродский увидел параллель к духовной истории любви Данте, посмотрев на совокупность 60-ти стихотворений, составивших «Новые стансы к Августе».

Подозреваю, что на какой-то стадии составления сборника их было 61. Не исключено, что «Декабрь во Флоренции», сюжетно

уместный в книге, с дивными строками, относящимися к М. Б., не взят автором в книгу из-за полемики с великим флорентийцем — «неправда, что любовь движет звезды (Луну — подавно)». То есть Бродский решил пожертвовать жемчужиной, дабы она не бросала в его дантовской книге тень на «любовь, что движет», т.е. не ослабляла ассоциацию с Данте. Это, повторю, лишь подозрение.

Если вопрос, движет ли любовь светила, для Бродского (агностика, условно говоря) остается открытым, то сознание любовь приводит в движение без сомнений. Любовь ориентировывает конечное сознание в бесконечном мире. Как это происходит? Бродский пишет в «Altra Ego»: «Именно дружба обеспечивает возможность метафизического опыта». Бродский пользуется принятым в английском языке термином философии диалога — *otherness* («дружба»). Факт существования внешнего мира эрос доказывает не только строго, но и экстатически — через «другую я». Нужны какие-то повышенные дозы энергии, чтобы вывести человека из натурального солипсизма. Только *так* «творяются миры». Разумеется, все это старо как мир. Например, Вл. Соловьев писал в «Смысле любви»: «Пока живая сила эгоизма не встретится в человеке с другою живою силою, ей противоположной, сознание истины есть только внешнее освещение, отблеск чужого света». Однако вывод из той же посылки Бродский делает сильно отличающийся от соловьевского: Вл. Соловьев, как известно, поставил перед любовью задачу ни больше ни меньше как реализации бессмертия, причем в телесном виде. Бродский тоже радикален: он провозглашает итогом любви самоотрицание «я» при жизни. Бродский — *реалист*, и не столько потому, что смерть реальнее бессмертия, сколько потому, что он осознал любовь как «отношение к реальности — обычно кого-то конечного к чему-то бесконечному». При таком определении любви самоотрицание, в общем-то звучащее не слишком привлекательно для человека, не столько сужает его, сколько работает на «ширь души». И на мастерство, отмеченное Бродским в стихотворении «На выставке Карла Вейлшника»: «Вот это и зовется «мастерство»: / способность не страшиться процедуры / небытия — как формы своего / отсутствия, списав его с натуры». *Altra ego* — это ведь тоже «форма своего отсутствия», т.е. форма отсутствия твоего эго, словом, форма отсутствия с положительным знаком, представляемым умом при поддержке сердца.

Самоотрицание все чаще понимается исследователями Бродского как результирующий духовный вектор его многих экзистенциальных поисков. Однако без опоры на метафизику любви, этот фундамент его метафизики в целом, мы останемся с уплощенным миром Бродского. На выработку самоотрицания им была потрачена громадная бытийная энергия. «На сетчатке моей — золотой

пятак. / Хватит на всю длину потемок» — здесь различается свет не только его любимого Рима, но и давней любви, — согласно ее фундаментальному свойству освещать реальность.

Мировидение, децентрированное любовью к *altra ego*, я называю *альтернативой*, чтобы подчеркнуть альтернативность такого мировидения любому другому. Трансформация сознания эросом такова, что изначальная непримиренность любого индивидуального сознания со своим конечным существованием в бесконечном мире сходит на нет. И мне представляется, что это духовное свершение и позволило Бродскому считать «Новые стансы к Августе» «главным делом» своей жизни.

Формирование *альтернативы* составляет подводный сюжет книги. Вот какой «Ломтик медового месяца» выдает любовник своей *altra ego* еще в 1963 году:

Не забывай никогда,  
как хлещет в пристань вода  
и как воздух упруг —  
как спасательный круг.

Спасительная мысль просто носится в воздухе: спасение — в одном лишь наличии внешнего мира, любовь не только внутри объятия, но и за его пределами. *Понять* это легче всего вдвоем с *altra ego*:

И пусть тебе поможет  
страсть, достигшая уг,  
  
понять без помощи слов,  
как пена морских валов,  
достигая земли,  
рождает гребни вдали.

Все тот же взгляд «на то, что находилось за спиною», с чего эта *love story* началась. Открывающее книгу стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» именно о рождении нового зрения, о движении от конечной *altra ego* в бесконечную реальность. Поэзия обязана быть конкретной, обязана удивлять, вот юный Бродский и шокирует: находясь в помещении, не в чем увидеть бесконечное, кроме как в мебели, яркой представительнице неодушевленного мира: ведь в сравнении с простым смертным «недвижимость» бессмертна. Несколько позже он заявит прямо: «Одушевленный мир не мой кумир, / Недвижимость — она ничем не хуже». Так любовь меблировала метафорическое пространство Бродского! В его поэтике задачи метафизики вынуждают часто прибегать к очень сильным средствам — к метафорам, раздражающим конечное созна-

ние. А виновница тому любовь.

И не случись медовый месяц 1963 года, не за «спасательный круг» в виде упругого воздуха (т.е. мира вне себя) цеплялся бы через тридцать лет создатель «Нового Жюль Верна», а за спасательный круг старой конструкции, читай: веру в личное спасение, в спасение души. «В океане все происходит вдруг. / Но потом еще долго волна теребит скитальцев: / доски, обломки мачты и спасательный круг; / все — без отпечатка пальцев». Судьба одушевленного — вернуться в неодушевленное, «ибо морская ширь / шире, чем ширь души...» («Тритон»). Он пишет онтологически неуютные стихи. Что и хорошо: неуютно быть должно, потому что правда неуютна, страшна. Но тут же добавим: для части, а не для целого. Самоотрицание — это свобода от страха, потому что — от себя, от части, вычтя которую, получим целое. В позднем Бродском вся эта неэвклидова арифметика есть.

Во второй половине «Новых стансов» любовная трагедия репетирует онтологическую — неминуемое личное небытие. «Если быть точным, прострапству вонь / небытия к лицу», — сказано с нескрываемым отчаянием, но это первое, шоковое впечатление от опустевшего пространства любви, от небытия любви. Страдание шлифует метафизику. Любовь готовит к смерти и в радости, и в горе. Успех в значительной степени обязан уже достигнутому в радости самоотрицанию. Оно, означая свободу от себя, выводит человека из лабиринта бытия путем не распутывания его, а взлета над ним. Из «Строф» 1978 года: «Вьнь, дружок, из кивота / лик Пречистой Жены. / Вставь семейное фото — / вид планеты с Луны». Расставшись, любовники окончательно «...слились, хотя кровать / даже не скрипнула. Ибо она теперь / целый мир...» («Келломьяки»).

Самоотрицание более определяет установку, устремленность, вектор, нежели достигнутое состояние, которое решительно никак невозможно в мире, сознающем себя через отдельные «я». Стихи, независимо от воли автора, будут фиксировать эту невозможность и, в общем, именно потому оставаться поэзией. И именно поэтому даже самые поздние стихи Бродского, со всей их безличностью, внеличностью и падличностью, обнаруживают все ту же, хорошо знакомую нам личность, далекую от полной умиротворенности. Поздняя поэзия Бродского, где местоимение «я» сильно прорежено, все равно лирика. Можно сказать: метафизическая лирика, а я бы сказала: *другая лирика* — в том смысле, что *altra ego* — «другая я» — присутствует в ней невидимкой. Бродский фактически сдвигается на эмоциональном спектре слова за видимую часть, так сказать в ультрачувство — в альтрачувство! «Когда-то я знал на память все краски спектра, / Теперь различаю лишь белый, врач смутив». Белый цвет, как известно, интеграл красок — *как и мысль*.

Любящий у Бродского фантастически умнеет, начинает понимать мировые структуры. На море и на суше. Поэма «В горах», уже за пределами «Новых стансов к Августе», повествует о приключениях любовников в горах, в самом деле приключениях, если говорить о приключениях, выпавших на долю любви. «Не любви, но смысла скул, /дуг надбровных, звука «ах» / добиваются — сквозь гул /крови собственной — в горах». В состоянии прямо-таки *приступна* невероятно острого зрения поэт четко видит живое и неодушевленное, временное и постоянное. Видит любовь. Которая для него «дело метафизическое», и потому ей нет дела до физики любви. О «полярности эротического и сексуального мотивов» в поэзии Бродского точно говорит Лев Лосев.<sup>5</sup>

А что, если сопоставить две поэмы о любви — поэму «В горах» и «Поэму горы» его любимой Цветаевой, у которой он учился центробежности поэтики? Тогда пришлось бы начать с мировидения Цветаевой, рассмотреть ее «любовь при свете совести», так что сравнительный анализ любовной поэзии Бродского и Цветаевой, конечно, тема для отдельного разговора.<sup>6</sup>

Интересно сопоставить самоотрицание Бродского и осуществление самости в процессе индивидуализации по Юнгу: «Этот процесс творит ни много ни мало новый центр личности, который поначалу характеризуется символом, превосходящим Я, затем этот новый центр на самом деле оказывается превосходящим Я»<sup>7</sup>. Достиг ли Бродский самости? Думаю, что да. Не только переключенность на внешний мир его поздних стихов, но и прямые высказывания в статьях и интервью свидетельствуют, что самоотрицание Бродского означает отрицание не индивидуальности, а центра мира в себе. Из разговора с Вайлем в «Пересеченной местности»: «Ты сам в чистом виде — этим мне здешние места и дороги. <...> Нам всё пытаются доказать, что мы — центр существования, что о нас кто-то думает, что мы в каком-то кино в главной роли. Ничего подобного».<sup>8</sup>

В процессе децентрации его сознания участвовало несколько сил; «перемена империи», перемена европейской цивилизации на американскую, как и любовь, сформировала одну из них. Американская демократия инвариантна демократии космоса. All men are created equal. Все люди созданы равными. И все планеты созданы равными, все галактики созданы равными, а теперь вот выясняется, что не одна существует вселенная, а бесконечное множество, и они-то самые равные. Холод космоса особенно хорошо чувствуется в Нью-Йорке, особенно в страшную нью-йоркскую жару (которая внесла свою лепту в разрушение сердца Бродского). Достижения космогонии определенно были в поле зрения Бродского, снабжая идеями и образами его стихи и эссе.

Бродский завидовал глубоко изрезанному морщинами лицу Одена в старости, напоминавшему ему географическую карту, панцирь черепахи, кожу ящерицы. Но это лицо его — Бродского — поэзии.

<sup>1</sup> Joseph Brodsky. On Grief and Reason. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. Цитаты даны в переводе Л. Пани.

<sup>2</sup> Иосиф Бродский. Труды и дни. Сост. Лев Лосев и Петр Вайль. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998.

<sup>3</sup> Иосиф Бродский. Новые стансы к Августе. Ann Arbor: Ardis, 1983.

Прочтение «Новых стансов к Августе» было предложено мною в эссе «Горячее зеркало» (Лиля Пани. Нескучный сад. Поэты, прозаики. USA: Hermitage, 1998; сокращ. текст см.: «Звезда», 1998, № 5).

<sup>4</sup> Соломон Волков. Разговоры с Иосифом Бродским. Нью-Йорк: Слово-Word, 1997.

<sup>5</sup> О финале «Новых стансов к Августе» как парафразе финала «Божественной комедии» см. статью Льва Лосева «И. Бродский: эротика». Special Issue: Joseph Brodsky // Russian Literature. North-Holland: Elsevier, 1995. Vol. XXXVII-II/III.

<sup>6</sup> Впервые опубликованное письмо М. Цветасвой к Б. Пастернаку от 11 мая 1927 г. (см. новое, дополненное издание тройной переписки между Цветаевой, Пастернаком и Рильке — «Дыхание лирики») помогает понять природу фундаментального отличия мировидения Бродского от бесконечно близкого ему (но все же не совпадающего с ним) мировосприятия Цветаевой, к преодолению эгоцентризма не пришедший. Вот несколько самих за себя говорящих строк из этого письма:

Цветаева — Пастернаку

«11 мая 1927

...Ничто, Борис, не познается вдвоем (забывается — всё!) ни честь, ни Бог, ни дерево. Только твое тело, к которому тебе ходу нет (входа нет). Подумай: странность: целая область души, в которую я (ты) не могу одна, Я НЕ МОГУ ОДНА. И не Бог нужен, а человек. Становление через второго. Sesam. Öffne dich auf!! <...>

<...> Внезапное озарение, что я целой себя (половины, нет), второй себя, другой себя, земной себя, а ради чего-нибудь жила же — не знаю.<...> Борис, это страшно сказать, но я телом никогда не была, ни в любви, ни в материнстве, все ответом, через, в переводе с (или на!). Смешно мне тебе незнакомому (разве ты-то в счет) да еще за тридцать семь лет писать такое. Я редко думала о тебе гаком — ожогами — не для (длинть)».

<sup>7</sup> К.Г. Юнг. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Наука, 1996.

<sup>8</sup> Иосиф Бродский. Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. Составитель и автор послесловия Петр Вайль. М.: Изд-во «Независимая газета», 1995.

*Алексей Ставицкий*

## ВЕЩЬ КАК МИФ В ТЕКСТАХ И. БРОДСКОГО

Тексты И. Бродского густо насыщены устойчивыми варьируемыми образами, лейтмотивами, символами — коммуникантами-проводниками авторских философем. Это особенно четко прослеживается в позднем периоде творчества поэта, когда круг подобных образов становится очевидно ограниченным. Бинарная оппозиция «язык — время» (ключевая и основополагающая для всего искусства XX века) образует у Бродского эту систему образов, действующих в заданном текстовом пространстве. Именно в связи с вышеуказанным конфликтным формообразующим началом (соотнесением категорий вечного и временного) одним из важнейших для Бродского сегментов поэтического мира является образ вещи, постоянно возникающий в его текстах 70—90-х годов.

Однако ясно, что возникновение настолько важной структуры не может быть неэволюционным, «внезапным» появлением, хотя при этом очевидно: образ вещи, присутствуя в ранних текстах Бродского, не имеет тех четких семантических установок, которые появятся позже; по крайней мере, указанный образ на момент 60-х годов еще не является одной из архетипических основ модели мира Бродского.

Прежде чем подойти к конкретному анализу текстов по указанной теме, необходимо установить истоки семантики образа вещи, его символическое начало в русской классике.

В романе А. Пушкина «Евгений Онегин» при конструировании вариантов судьбы Ленского говорится: «В нем пыл души бы охладел. / Во многом он бы изменился, / Расстался с музами, женился, / В деревне, счастлив и рогат, / Носил бы стеганый халат...!». Здесь халат (т. е. как раз вещь) выступает в качестве аккумулятора сразу нескольких общих черт: обыденности, бытовизма, брэнности. Именно вещь является не просто их носителем, но и дериватом всех этих компонентов, впоследствии ставших лишь ее сегментами. Интересно, что именно халат (но уже в значительно усиленной семантической интерпретации), образуя своеобразный мифи-сюжет,

возникает в романе И. Гончарова «Обломов». В качестве важнейших свойств вещной структуры автор выделяет ее *пластичность* и *удобность*, с помощью которых вещь в итоге как бы «поглощает» человека (ср. с чеховскими философемами «футляра» и «человека с молоточком»). Упоминания об обломовском халате в тексте всегда репрезентируют духовное возрождение либо деградацию героя.

Итак, мы выяснили, что классическая, основная семантика образа вещи чаще всего связана с *обыденностью* семиотической системы индивидуума, его *бренностью*; в русском тексте вещь являет собой *знак предельного снижения*.

Теперь вернемся к Бродскому и посмотрим, ту ли семантику имеет образ вещи у него. Нечастые появления этого образа в стихотворениях Бродского 60-х годов выглядят достаточно неожиданными, и без учета более поздних текстов данный символ кажется практически не поддающимся дешифровке. «Я обнял эти плечи и взглянул / на то, что оказалось за спиною, / и увидал, что выдвинутый стул / сливался с освещенною стеною. / Был в лампочке повышенный накал, / невыгодный для мебели истертой, / и потому диван в углу сверкал / коричневою кожей, словно желтой» («Я обнял эти плечи и взглянул...»)². Первая строка здесь явно задает лирический тон стихотворению, однако все последующие полностью посвящены только описанию вещного пространства. Подобная ситуация должна была придать тексту классический смысл обыденности, предельно снизить любовный пафос, однако этого не происходит: с помощью ритма, инверсии и необычных флексий Бродский достигает *единой* лирической интонации, при этом становится ясно, что семантика вещи здесь существенно отличается от прежнего толкования этого символа. Понять, в чем же это отличие, пока что не представляется возможным.

Стихотворение «Большая элегия Джоуи Донну» (1963) посвящено смерти великого английского поэта-метафизика XVII века, кумира молодости Бродского. «Джон Донн уснул. Уснуло все вокруг. / Уснули стены, пол, постель, картины, / уснули стол, ковры, засовы, крик, / весь гардероб, буфет, свеча, гардины...» В течение восьми катренов Бродский успевает перечислить около 60-ти различных «уснувших» предметов. С первого взгляда это выглядит абсурдно, так как метафизическая поэзия изначально предполагает разрыв с земным, т.е. вещным. Однако, с другой стороны, привычное значение образа вещи напрямую пересекается с темой смерти. Так, например, в поэме В. Хлебникова «Журавль» (1909) изображается восстание вещного мира, причем очевидно, что в качестве основного интертекстового источника автор использовал Апокалипсис (вещающие миру трубы, полчища мертвецов, сам Журавль-

Сатана). «Свершился переворот. Жизнь уступила власть / Союзу трупa и вещи». Предметный мир, по Хлебникову, несет в себе стихийное, эсхатологическое начало, но, читая текст Бродского, мы вскоре понимаем, что речь идет больше не о смерти, а *обувекочечении* Донна. Следовательно, уже в первой строке «уснувший» Донн (умерший и обретший вечность) уподобляется вещи, символика которой для Бродского принципиально противоположна классическому значению. Однако пока остается неясным, почему вещь, по Бродскому, является носителем вечности.

Обратимся к еще одному ключевому тексту. Стихотворение «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...» (1970) полностью построено на императиве, призыве, причем прямо указывается на необходимость «слиться лицом с обоями», превратиться в вещь. «О, не выходи из комнаты, не вызывай мотора. / Потому что пространство сделано из коридора / и кончается счетчиком. <...> Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были. / Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели, / слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса». В указанном отрывке явно намечены оппозиции «вещь — пространство» и «человек — пространство». На самом деле оба эти противостояния являются лишь вариантами уже упомянутого в начале статьи конфликта языка (вечности) и времени. Обе оппозиции заложены архетипами в основу модели мира Бродского, и каждый компонент данных антитез по сути представляет собой миф. Образ вещи почти всегда имеет в текстах Бродского своего устойчивого антиномического оппонента — это образ пространства.

Чтобы это доказать, обратимся к стихотворению «Посвящается стулу» (1987). «Вещь, помещенной будучи, как в Аш- / два-О, в пространство, презирая риск, / пространство жаждет вытеснить». Ю. М. Лотман пишет, что у Бродского «в конфликте пространства и вещи вещь становится (или жаждет стать) активной стороной: пространство стремится вещь поглотить, вещь — его вытеснить»<sup>3</sup>. Непрерывающаяся борьба категорий вечного и временного завершается в тексте полной победой первого, то есть вечной вещи. «Воскресный полдень. Комната гола. / В ней только стул. Ваш стул переживет / вас, ваши безупречные тела, / их плотно облежавший шевиот. / Он не падет от взмаха топора, / и пламенем ваш стул не удивишь. / Из бурных волн под возгласы «ура» / он выпрыгнет проворнее, чем фиш. / Он превзойдет употребленьем гимн, / язык, вид мироздания, матрас. / Расшатаи, он заменится другим, / и разницы не обнаружит глаз. / Затем что — голос вещь, а не зловещ — / материя конечна. Но не вещь». Вещь заменяема, то есть бесконечна, она уничтожима как единица вещи, но не как целостность ее определения.

Итак, все становится понятно. *Вещь для Бродского вечна*, поскольку это *абстрактная вещь*, а не конкретно взятый предмет, *вечна идея, понятие вещи*. Лотман пишет (в цитате — курсив его): «Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи — это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве. Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение:

Чем незримей вещь, тем оно верней,  
что она когда-то существовала,  
на земле, и тем больше она — везде.

(«Римские элегии», XII)<sup>4</sup>

Вещь вечна, а значит, уже в некотором смысле подобна мифу; кроме того, предметы у Бродского имеют чисто мифические черты. Одна из самых важных состоит в том, что «миф, как и мифологизированное «историческое» предание, совмещает в себе два аспекта — диахронический (рассказ о прошлом) и синхронический (средство объяснения настоящего, а иногда и будущего). Эта неразрывная, двуединая связь диахронии и синхронии — неотъемлемая черта мифопоэтической модели мира»<sup>5</sup>. Именно вещь у Бродского и обладает подобным свойством; она побеждает пространство, потому что представляет собой как бы «застывшее», увековеченное время, единство прошлого, настоящего и будущего, оттого она «переживет вас, / ваши безупречные тела». «Я позабыл тебя; но помню штукатурку / в подъезде, вздувшуюся щитовидку / труб отопленья... <...> Ты умерла. Они остались» («Я позабыл тебя; но помню штукатурку...»).

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что почти все важнейшие темы у Бродского так или иначе связаны с образом вещи — в мифической структуре, в уподоблении текста мифу поэт находит спасение от временного. Вот почему настолько необычна на первый взгляд любовная лирика Бродского (в том числе и «Я обнял эти плечи и взглянул...»), непосвященным она может показаться скорее описанием затянувшейся будничной «love story»: «Так долго вместе прожили, что роз / семейство на обшарпанных обоях / сменилось целой рощей берез, / и деньги появились у обоих...» («Шесть лет спустя»). Семиясфера здесь заполнена вещами, которые, подобно обломовскому халату, становятся не просто знакомыми, а, учитывая указанную интерпретацию, гиперзнаковыми. Именно предметный мир означает гармонию, память, вечность.

В «Большой элегии Джону Донну» Бродский, казалось бы, парадоксальным образом сближает метафизическое и земное, отождествляя поэта с вещью; однако мы выяснили, что подобное осмысление более чем оправдано: Донн приобретает мифические вещиные черты, сливается «лицом с обоями».

«Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...» ставит, пожалуй, наиболее актуальные проблемы в контексте нашей темы — человек и вещь; человек и время. Здесь было бы интересно вновь обратиться к уже упомянутому «Обломову»: важно отметить, что на протяжении всего этого текста описывается огромное количество предметов, знаков-функций, постоянные перемещения которых образуют подобия удавшихся или неудавшихся речевых актов, параллельных актам реальным (не прочитанные Обломовым книги, его флирт с Пшеницыной, начинающийся с разговора о чулках, и т. д.). Это ключевой момент, знаменующий образование — начавшееся, вероятно, еще с «Шинели» и «Мертвых душ», — некой *вещной знаковой системы*, играющей роль субститута природной среды, классического «индикатора» внутреннего мира героев русской литературы. Герой Бродского во многих его важнейших текстах 70—90-х годов также окружен вещами, он пересекается, сравнивается с ними, соотносится, сопоставляется с предметным миром, причем оказывается, что *человек — это знак, выпадающий из системы*. И вот почему.

Бродский подчеркивает подобие, повторяемость каждой вещи: «...И только те / вещи чтимы пространством, чьи черты повторимы...» («Колыбельная Трескового мыса»). Это впрямую пересекается с цикличностью, свойственной почти каждому мифу. «Очень часто в мифе события не имеют линейного развертывания, а только вечно повторяются в некотором заданном порядке; понятия «начала» и «конца» к ним принципиально не применимы»<sup>6</sup>. «В мифологическом сознании существует только настоящее, однако чрезвычайно емкое: в настоящем повторяется прошлое; в будущем — настоящее»<sup>7</sup>. И так, вещи *серийны, заменяемы*; если стул «расшатан, он заменится другим, / и разницы не обнаружит глаз». И напротив, есть «сумма лиц, мое с твоим, / очерк чей и через сто / тысяч лет неповторим» («В горах»), — вот из-за чего человек не вписывается в семиосферу предметов: вещь всегда *имперсональна*, и в этом, по Бродскому, ее основное отличие от человека; утрачивая индивидуальность, предмет становится в бесконечный циклический ряд, обретает вечность. «Вещь можно грохнуть, сжечь, / распотрошить, сломать. / Бросить. При этом вещь / не крикнет: „Ебена мать!“» («Натюрморт»). Материя, так же как и индивидуальность, «особость», не нужны вещи, идея замещает ей все.

Как уже было сказано, материя и форма, человек и вещь у Бродского постоянно сопоставляются (начало «Натюрморта»: «Вещи и люди нас / окружают»), предметы имеют антропоморфные черты («вещь... жаждет», «стул напрягает весь свой силуэт» («Посвящается стулу»)). Наиболее необычную персонификацию вещь получает в «Натюрморте» (1971). В 5-й главе возникает странное, на первый взгляд, сравнение: «Старый буфет извне / так же, как изнутри, / напоминает мне / Нотр-Дам де Пари». Последняя глава вообще кажется не связанной с общим текстом: «Мать говорит Христу: <...> Как ступлю на порог, / не узнав, не решив: / ты мой сын или Бог? / То есть мертв или жив? / Он говорит в ответ: / — Мертвый или живой, / разницы, жено, нет. / Сын или Бог, я твой». Вещь здесь явно ассоциируется с *Христом* (ср. «Составленная из частей, везде / вещь держится в итоге на гвозде» («Посвящается стулу»)), выступая в тексте в качестве персонажа (вспомним, кстати, абсолютно противоположную интерпретацию — *Satanu*-Журавля, проводителя вещей у Хлебникова). Помимо общей идеи обожествления вещи этот отрывок текста несет в себе еще один блок важнейшей информации: предмет находится как бы вне жизни и смерти («...разницы, жено, нет»), в экзистенциальной сфере между одним и другим. Здесь можно вспомнить одно из ключевых понятий буддизма — нирвану, фактически адекватную подобному вневременному состоянию. Таким образом, вещь становится мифическим (и даже религиозно оправданным) идеалом, к которому надлежит устремиться человеку (достигнуть нирваны — «слиться лицом с обоями»).

Однако ясно, что Бродский иронически относится к буквальному восприятию этой идеи, ведь реальное, обычное слияние с миром вещей означает не что иное, как погружение в рутину, обломовщину. Недаром предмет в «Посвящается стулу» напоминает автору не только математический знак бесконечности, но и букву: «На мягкий в профиль смахивая знак / и «восемь», но квадратное, в анфас...» Понятие вечности (и, естественно, вещи) для Бродского всегда было неразрывно с языком: «Самое святое, что у нас есть, — это, может быть, не наши иконы и даже не наша история, — это наш язык», — говорит он<sup>8</sup>. Только интеграция временного и вечного, человека и языка, может уподобить *первого вещи* (и то никогда не деперсонализированной): «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» («...и при слове «грядущее» из русского языка...»).

Р. Барт в своих «Мифологиях» (1960) предпринял попытку деконструировать несколько современных ему мифов; он пишет, что «...миф... — это язык, не желающий умирать; из смыслов, которыми он питается, он извлекает ложное, деградированное бытие, он

искусственно отсрочивает смерть смыслов и располагает в них со всеми удобствами, превращая их в говорящие трупы»<sup>9</sup>. Барт резко отзывается об упрощенном штамповании мифов, искажающих реальность, но те бытовые экспликации, о которых он пишет (миф о мозге Эйнштейна, марсианах и т. п.), носят явно временный характер, они, как и многие искусственно созданные объекты, в итоге сами себя дискредитируют, меняясь на другие, не менее фальшивые. Показательно, что Барт не выступает против самого мифологического сознания, вероятно, это было бы изначально утопично: человечество мыслит концептами. Бродский далек от тех псевдомифологических спекуляций, на которые указывает Барт; мифическая модель Бродского представляет собой максимально *вневременную*, обобщенную и обобщающую структуру. «Принцип изоморфизма, доведенный до предела, сводил все возможные сюжеты к единому сюжету, который инвариантен всем мифопоэтическим возможностям и всем эпизодам каждого из них. Все разнообразие социальных ролей в реальной жизни в мифах «свертывалось» в предельном случае в один персонаж»<sup>10</sup>. Бродский идет еще дальше — его персонаж, то есть образ вещи — это абсолютно абстрактный миф, практически не связанный с какими-либо мифическими событиями, действиями, персоналиями; это структура, включающая в себя все возможные мифы, это *миф вообще, парадигматический миф* или даже рассказ о гипотетическом мифе.

Можно предположить, что Бродский преодолевает неомифологическое мышление: он не просто *создает* и даже не просто *пересоздает миф в новой модели*, но еще и совершенно *переворачивает его семантику*. Обычно отождествляемая с временным, земным, низким, вещь у Бродского становится едва ли не высшим посетителем вечности. Кроме того, рамки этого образа предельно размыты: вещь в чем-то схожа и с человеком, и с языком, и с Богом, она постепенно превращается в некую абстрактную мифическую универсалию. «По правде говоря, лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание *искусственного мифа*, и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию», — пишет Барт<sup>11</sup>. Образ вещи (и все тексты) Бродского, пожалуй, можно назвать таким мифом о мифе, а его язык — метаязыком. «Я овладел искусством / сливаться с ландшафтом, как с мебелью или шторой. / (Что сказало с годами на качестве гардероба)». «Что в сущности и есть автопортрет. / Шаг в сторону от собственного тела, / повернутый к вам в профиль табулет, / вид издали на жизнь, что пролетела».

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Собрание сочинений в шести томах. Т. IV. М., 1969. С. 121.

<sup>2</sup> Все тексты Бродского цит. по: Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1997—1998.

<sup>3</sup> Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 732.

<sup>4</sup> Там же. С. 733.

<sup>5</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2-х тт. Т. 2. М., 1992. С. 162.

<sup>6</sup> Там же. С. 58.

<sup>7</sup> Там же. С. 621.

<sup>8</sup> Полухина В. Бродский глазами современников. Сб. интервью. СПб.: «Журнал «Звезда», 1997. С. 194.

<sup>9</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 100.

<sup>10</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. Т. 2. С. 58.

<sup>11</sup> Барт Р. Указ. соч. С. 103.

*Станислав Минаков*

## ТРЕТЬЕ ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ФОМЫ? ПРЕТЕНЗИИ К ГОСПОДУ. БРОДСКИЙ И ХРИСТИАНСТВО

### I

Читателя с тонкой христианской ориентацией, раскрывшего том И.Бродского на одиозных строках: «Назарео б та страсть, воистину бы воскрес...» («Горение», 1981) или: «А тот камень-кость, гвоздь моей красы, — / он скучает по вам с мезозоя, псы. / От него в веках борозда длинней, / чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней...» («Aere perennius», 1995), — мне хотелось бы предостеречь от стремительного захлопывания книги и оставления сего моллюска дальше в одиночестве, быть может, вечном.

Во первых строках своего сообщения, рискуя попасть в те самые «простодушные батюшки», которые «умиляются над рождественскими стихами и прочими «религиозными» стихотворениями» Бродского (Славянский Н. «Твердая вещь». «Новый мир», 1997, №9), я намерен утверждать: Иосиф Бродский — поэт определенно христианский, даже — явственно христианский. По ходу дела замечу, что категории «умиление» и «простодушие» есть весьма высокие духовные ориентиры. И я бы поостерегся так, походя, свысока, пинать их. Ибо «высота», с которой мы иногдазираем, слишком часто оборачивается духовной бездной.

Только прочтя у Бродского все или прेमное, понимаешь, насколько глубоко укоренена христианская традиция в человеке, достаточно часто употреблявшем в поэтической лексике такие фундаментальные понятия, как гордыня, смирение, грех; писавшем Дух, Отец, Сын, Крестное Знамение, Святая Мария, Господня Слава, Господне Лето, Спаситель только с заглавных букв, часто пользовавшимся для пространственно-временно-духовных привязок христианской терминологией: Великий Пост, Чистый Четверг, Страстная. Причем последнее писано именно в таком виде, без

определяющего — «неделя»: «Страстная. Ночь. Апрель. Страстная...» («Разговор с небожителем»). Или «в пятый день Страстной ты сидела...» («Речь о пролитом молоке»). Это свидетельствует не о стороннем, а внутреннем пребывании в Христианстве. Интересно качание Бродского между католической и русской православной лексиками, смещение их. «Шприц повесят вместо иконы Спасителя и Святой Марии». Православный человек никогда не сказал бы «Святая Мария», а — скорее, как в молитве — «Богородице, Дево, Радуйся, Благодатная Марие». Однако сразу же находишь у Бродского православное словоупотребление в «католическом», казалось бы, стихотворении «В Паланге»: «...колокола костела. А внутри на муки Сына смотрит *Богоматерь*» (курсив здесь и далее мой. — С.М.). И родственное, теплое соединение Святого Казимира с Чудотворным Николой в «Литовском ноктюрне». В «Большой элегии Джону Донну» Бродский говорит об уснувших Рае и Аде, ничего, однако, не сообщая при этом о Чистилище, выдавая себя как некатолика.

Мы знаем блистательные речи-статьи Бродского («Напутствие» и др.), обращенные к молодежи, в которых он глубоко, проникновенно и причастно говорит о нравственных заповедях, опираясь именно на христианский опыт человечества и свой индивидуальный.

Однако более всего потрясают собранные воедино стихотворения Бродского, связанные с рождественской или, точнее, новозаветной темой. В любом случае стихи эти — основы и опоры, веши, которые, как минимум, не могут быть оставлены без внимания, а, как максимум, я настаиваю именно на этом, говорят нам важнейшее об Иосифе Бродском — поэте, человеке. Тем более что стихотворения из этого корпуса, как альфа и омега, в известном смысле обрамляют его творчество. Разрыв между первым, «Рождество 1963 года», и последним, «Бегство в Египет (II)» (1995), составляет более трех десятков лет, что, в сущности, в значительной мере исчерпывает весь творческий период поэта.

#### РОЖДЕСТВО 1963 ГОДА

Спаситель родился  
в лютую стужу.  
В пустыне пылали настушья костры.  
Буран бушевал и выматывал душу  
из бедных царей, доставлявших дары.  
Верблюды вздымали лохматые ноги.  
Был ветер.  
Звезда, пламенея в ночи,

смотрела, как трех караванов дороги  
сходились в пещеру Христа, как лучи.

1963—1964

«Бегство в Египет (II)» датировано декабрем 1995-го, т.е., зная обыкновение Бродского писать новозаветные стихи, как правило, в католическое Рождество, выясняем, что этот текст написан за месяц до смерти автора. Это вообще — предпоследнее (!) из известных нам стихотворений Бродского.

### БЕГСТВО В ЕГИПЕТ (II)

В пещере (какой ни на есть, а кров!  
Надежней суммы прямых углов!)  
в пещере им было тепло втроем;  
пахло соломою и тряпьем.

Соломенной была постель.  
Снаружи молола песок метель.  
И, вспоминая ее помол,  
спросонья ворочались мул и вол.

Мария молилась; костер гудел.  
Иосиф, насупясь, в огонь глядел.  
Младенец, будучи слишком мал,  
чтоб делать что-то еще, дремал.

Еще один день позади — с его  
тревогами, страхами; с «о-го-го»  
Ирода, выславшего войска;  
и ближе еще на один — века.

Спокойно им было в ту ночь втроем.  
Дым устремлялся в дверной проем,  
чтоб не тревожить их. Только мул  
во сне (или вол) тяжело вздохнул.

Звезда глядела через порог.  
Единственным среди них, кто  
мог знать, что взгляд ее означал,  
был младенец; но он молчал.

декабрь 1995

Все новозаветные стихотворения следовало бы, очень хотелось бы, привести целиком, они приобретают новое суммарное каче-

ство при последовательном прочтении, но, за неимением возможности, я лишь перечислю их, оставив собственно текстовый блок в виде приложения к своим заметкам.

Итак (за исключением двух приведенных выше): «Звезда блесит, но ты далека...» (май 1964), «На отъезд гостя» (декабрь 1964), «1 января 1965 года» («Волхвы забудут адрес твой...»), «...И Тебя в Вифлеемской вечерней толпе...» (1969—1970?), «24 декабря 1971 года» («В Рождество все немного волхвы...», январь 1972), «Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...» (1980), «Замерзший кисельный берег. Прячущий в молоке...» (декабрь 1985), «Рождественская звезда» («В холодную пору, в местности, привычной скорей к жару...», 24 декабря 1987), «Бегство в Египет» («...погонщик возник неизвестно откуда...», 25 декабря 1988), «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» (1989), «Не важно, что было вокруг, и не важно...» (25 декабря 1990), «Presepìo» (декабрь 1991), «Колыбельная» («Родила тебя в пустыне...», декабрь 1992), «25.XII. 1993» («Что нужно для чуда? Кожух овчара...»), «В воздухе — сильный мороз и хвоя...» (декабрь 1994).

Уже одно перечисление стихотворений вызывает известное волнение. В этот список я бы добавил, конечно же, «Сретенье» (март 1997) и «Помнишь свалку вещей на железном стуле...» (1978). Речь о последнем пойдет чуть ниже. И — никак нельзя обойтись без текста, завершающего «Натюрморт» (1971): «Мать говорит Христу...» Это, пожалуй, единственное сочинение, где автор представляет «взрослого» Христа, не-Младенца.

Удивляют, если не потрясают систематичность, постоянство, с которыми поэт обращался к этой теме. Собственно, календарная цикличность известна и определена. Однако не все пишут стихи к Рождеству, да еще столь часто и устойчиво, не боясь повторений себя и в себе, банальностей, тавтологий и общих мест, будто извлекающая из себя каждый раз Господню константу, словно осуществляющую себя и личность в Мире, делающую личность личностью именно в этом частно-общем, где уже не надо самоутверждаться. Эти стихи — вне умствований, потуг, кривляний и эпатажа — приоткрывают подлинное, сокровенное, благодатное, забитое рваной и жестокой одинокой жизнью ли, преодолеваемыми, но неизбывными обидами ли, претензиями. Эти стихи — как пробивающиеся сквозь грязный снег подснежники из детской новогодней сказки. Здесь уже — не до поиска особливых, горделивых словес. Здесь все задано и предписано до нас, свыше: пещера, хлев, солома, верблюды, овцы, мул (или вол), мать и отец, звезда. Младенец. Именно Младенец центростремительно втягивает в круг притяжения и стихотворение «Сретенье». Полагаю, это одни из самых лучших строк в русской христианской литературе:

Он шел умирать. И не в уличный гул  
он, дверь отворивши руками, шагнул,  
но в глухонемыс владения смерти.

Он шел по пространству, лишенному тверди,

он слышал, что время утратило звук.  
И образ Младенца с сняньем вокруг  
пушистого темени смертной тропею  
душа Симеона несла пред собою

как некий светильник, в ту черную тьму,  
в которой дотоле еще никому  
дорогу себе озарять не случалось.

Светильник светил, и трона расширилась.

Очевидно в повозаветных стихах Бродского присутствие (вплоть до повторения названия «Рождественская звезда») Пастернака, которого Иосиф Александрович почему-то не помянул в Нобелевской лекции. (К слову, не единожды вообще у Бродского встречаются рифмы «платья — объятья», «объятья — распятья», что тоже есть очевидный диалог с предшественником.) Кажется, в рождественских стихах Бродский так и не сдвигается с точки обзора, где его (нас) оставил Борис Пастернак со стихами Юрия Живаго.

Этот жизненный (наджизненный) рефрен, эта накатывающая ежегодная волна — самодостаточно замирает у сердца в предвосхищении Рождества, праздничного чуда, которое обозначено, но не проявлено в ужасе трагедии, муке распятия, страдании на Кресте. Или Бродский не может, а не хочет отдаляться от столь многообещающей точки миробытия, столь много — лучезарно — обещающей, еще не реализованной до конца. Ибо потенция есть обещание жизни, а воплощение есть смерть, уже миновавшая «все яблоки, все золотые шары».

Там, где младенчество, где рядом — щека к щеке, умиление, где пушок — нимбом — вокруг дитячьей макушки, там — тепло, домашне, навсегда уютно, несмотря на щели, в которые сочится внешний хлад. ( Но ведь и звезда, «взгляд Отца» — оттуда же, из вечного вселенского холода! Заметим и это.)

Разрываемый земным, эгоцентрическим, Бродский в последний период участил свои обращения к теме Младенца. Возможно, к этому подвигали семейные реальности, стало сбываться чаемое всю жизнь триединство, отсюда — упрочение в стихах еще двух фигур: матери и отца. «Теперь их было трое...»

Позволительно ли высказать предположение, что Бродскому

*всегда* хотелось — задержаться насовсем в Вифлеемской пещере: с Младенцем ли (сердечно), *младенцем* ли. Если отождествлять себя (любую личность) с Тем Младенцем, то, видимо, Бродский хотел бы всегда оставаться в нереализации жизни — как умирания, страдания. Дар Рождества — это уже баснословно много, и хочется его длить и длить, прячась в любящих, лелеющих родительских ладонях. За пределами пещеры, начиная уже с бегства в Египет, жизнь становится перед нами во всей полноте страдания, а будет ли за ней воскресение — наше аналитичное, рациональное это не в состоянии предвосхитить из-за дефицита личностной нежности, недополученности любви.

Поверить в воскресение оказывается почти невозможным.

## II

Нас начинает и не прекращает терзать страх перед небытием. Тем больший, чем большее значение мы придаем своему «я».

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.

Нарисуй на бумаге простой кружок.

Это буду я: ничего внутри.

Посмотри на него — и потом со зри.

Или: «Наверно, после смерти — пустота. И вероятнее, и хуже Ада». «Никто», «человек в плаще», боится «растворения ни во что», унижаясь паче самой великой гордыни, выталкивая в качестве образа окончательного умаления, окончательного «ничего» — например, образ мыши. Это один из сквозных, неотступных у Бродского образов, начиная с северных стихов, где «мышь-полевка приветствует меня свистом», и «Большой элегии Джону Донну», где уснуло все и лишь «звезда сверкает. Мышь идет с повинной». «...И при слове «грядущее» из русского языка / выбегают мыши и всей оравой / отгрызают от лакомого куска / памяти...» «Как мышь в золе, где хуже мыши глодал петит родного словаря...» Самый сильный образ организации пустоты, «ничего», отсутствия — пожалуй, в стихотворении «Торс» (1972), где речь идет о «конце вещей», где гигантский мраморный торс (то, что осталось от почти что нетленной фигуры) есть символ утраты вообще:

И останется торс, безымянная сумма мышц.

Через тысячу лет живущая в шнуре мышшь с

ломаным погтем, не одолев гранит,

выйдя однажды вечером, пискнув, просеменит

через дорогу, чтоб не прийти в нору  
в полночь. Ни поутру.

Скорбь о грядущем небытии говорит если не о неверии, то о маловерии. Усомнившееся рации требует доказательств, подтверждения Божия бытия, удостоверения *в Воскресении и воскресении*.

«Фома же, один из двенадцати, называемый Близнец, не был тут с ними, когда приходил Иисус. Другие ученики сказали ему: мы видели Господа. Но он сказал им: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу перста моего в раны от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю. После восьми дней опять были в доме ученики Его, и Фома с ними. Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди их и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня: блаженны не видевшие и уверовавшие» (Евангелие от Иоанна, XX: 24—29).

Почему я говорю именно о Фоме? Потому что именно он — из двенадцати — просил у Господа материальных доказательств. И любовь Господа такова, что именно Фоме, просившему таких доказательств, они были даны.

В христианской литературе уже известны два Евангелия от Фомы: апокриф II века о детстве Иисуса (так называемое «Евангелие детства») или, полностью, «Сказание Фомы, израильского философа, о детстве Христа» и так называемое «пятое Евангелие» (относительно канонического Четвероевангелия), дошедшее до нас во II кодексе Наг-Хаммади. Иосиф Бродский, Близнец по зодиакальному гороскопу, также есть, по моему разумению, усомнившийся Фома-Благовестник. Общность же Евангелия Бродского со вторым Евангелием от Фомы — в том, что центральные темы у обоих авторов — проблема жизни и смерти, раскрытия и утверждения собственного «я» индивида.

Еще одну неожиданную параллель я обнаружил в письме В.В.Розанова к П.П.Перцову (лето 1918), отправленном автором незадолго до смерти. Тот самый Розанов, который качался меж двумя Заветами, Ветхим и Новым, ужасаясь и ужасая своим экстремизмом:

«Я нисколько не «против Христа», а вот моя мысль: не происходит ли поразительный атеизм Европы, поразительная утрата чувства Бога в христианстве у христиан именно оттого, что они суть христиане, а не просто «божники», «Божьи люди» etc.; от мотива, что этот атеизм — не феноменален, а эссенциален, «в существе дела зарыт», «в зерне Христианства скрыт...» и идет от тапн-

ственной беззерности Христа, что Христос в сущности не имел фалла, был лишен фалла, что он был «в половой организации» ни то ни се, «Бог знает что»).

Здесь — прямая переключка с вышепротитированным текстом Бродского о борозде в веках, прочерченной «твердой вещью», читай — фаллосом.

«...Ведь страшно и исключительно, что в истории, конечно, не бог победил, наш «сотворивший Вселенную, обыкновенный Бог», а победил и пришел в мир с уверенностью победы — Христос и Дух и Бог... Что над Вселенною открылось еще что-то такое другое, не — мир, а — «больше мира, больше Бога». Ну — я не знаю: но явно — мир распадается, разлагается, испепеляется. «Конец мира», и вот явно для Конца-то мира и пришел Христос. «Мужайтесь, пыне я победил мир» (слова Христа). Это так страшно, так ново, эта особая космогония Христа или, точнее, полная акосмичность Его, что мы можем только припомнить, что в предчувствиях всех народов и религий действительно полагается, что «миру должен быть конец», что «мир несовершен»...

...Могила. Вечная ночь. Христос уносит нас в какую-то Вечную Ночь, где мы будем «с Ним наедине». Но я просто пугаюсь, в смертельном ужасе, и говорю: — Я НЕ ХОЧУ. И прошусь «на прежнюю землю», «пашу»... По Христу это, по-видимому, «преходящее», «тьень», «мнимость»... Может быть, в смерти — высшее счастье? В конце концов самое-то страшное, что мы все действительно умираем и не понимаем, «почему умираем», почему «индивидуальность не вечна». В конце концов еще более страшное в том, что Бог нашего мира, fall'ический, конечно, Бог — и должен быть побежден...»

Может быть, качели Бродского есть лишь подтверждение «страшной» мысли о неизбежности Апокалипсиса? И не будут ли нам руководителями в понимании такого страха-размышления, такого параллелизма — слова отца Павла Флоренского о Василии Розанове:

«Существо его — Богоборческое: он не приемлет ни страданий, ни греха, ни лишений, ни смерти, ему не надо искупления, *не надо и воскресения*, ибо тайная его мысль — вечно жить, и иначе он не воспринимает мира... Это — стихия хаоса, мятущаяся, вечно мятущаяся, не признающая никакой себе грани, — хаоса, не понявшего и не умеющего понять своей конечности, своей условности, своей жалкости вне Бога».

## III

Моллюск, запершись в ракушке своего эго, лелеет в себе детскую непроходящую обиду, которая складывается на фундаменте двух обид, перерастая в единую, главную обиду, и через нее — в претензию. В первую очередь — к Господу. Две первообиды Бродского не уходили в течение всей жизни. Велико число стихов с известными инициалами в посвящении, как бы сказать, «к вечной возлюбленной», женщине. Столь же неотъемлемы обращения ко второй «вечной возлюбленной» — Родине, Империи, также отторгнувшей, не понявшей и не принявшей любви. Как раз отсюда произросла обида на Господа, который отвращает младенца от начального родительского тепла и приводит эго к Кресту, к смерти. Три фундаментальных истока — Господь, женщина, родина — слились в единое в стихотворении 1978 года:

Пора забыть верблюжий эгот гам  
И белый дом на улице Жуковской...

*Анна Ахматова*

Помнишь свалку вещей на железном стуле,  
то, как ты подпевала бездумному «во саду ли,  
в огороде», бречававшему вечером за стеною;  
окно, занавешенное выстиранной простынею?  
Непроходимость двора из-за сугробов, щели,  
куда задувало не хуже, чем в той пещере,  
преграждали доступ царям, пастухам, животным,  
оставляя нас греться теплом животным,  
да армейской шинелью. Что напевала вьюга  
переходящим за полночь в сны друг друга,  
ни пружинной не скрипнув, ни половицей,  
неповторимо ни голосом наяву, ни птицей,  
прилетавшей из Ялты. Настоящее пламя  
пожирало внутренности игрушечного аэроплана  
и центральный орган державы илоской,  
где китайская грамога смешана с речью польской.  
Не отдернуть руки, не избежать ожога,  
измеряя градус угла чужого  
в геометрии бедных, чей греугольник кратный  
увенчан львиной слезой стоваттной.  
Знаешь, когда зима тревожит бор Красноносом,  
когда торжество крестьянина под вопросом,  
сказуемое, ведомое подлежащим.

уходит в прошедшее время, жертвуя настоящим,  
от грамматики новой на сердце пряча  
окончания шепота, крика, плача.

Может быть, вообще следует сделать вывод о личностных особенностях любовного отношения Бродского к трем вышеперечисленным адресатам. Очевидно, все три любви имеют один характер, единую корневую систему по причине единого истока — личности поэта. Эти три любви, сливаясь в одно, неразделимо личностное, маятниково переходят в декларируемую, плохо или удачно скрываемую обиду, что так понятно по-человечески, или, как сказал бы сам Иосиф Александрович, «антропологически».

Однако Господь за обидчивость (неотработанную, не преодоленную бесконечным душевным усилием) все-таки наказывает. Чем же? Одипочеством? Разрушением сердца?

Только от этой точки, от обиды, можно рассмотреть претензию Бродского к Христианству, первой всего — к Православию.

Показательна и основательна разработка Бродским этого пункта в путевой прозе 1985 года «Путешествие в Стамбул». Здесь он прямо-таки начинает с «высокой ноты» Фомы, с сарказма даже:

«Принцип линейности, отдавая себе отчет в ощущении известной безответственности к прошлому, с линейным этим существованием сопряженной, стремится уравновесить ощущение это детальной разработкой будущего. Результатом являются либо «пророчество задним числом» а ля разговоры Анхиса у Вергилия, либо социальный утопизм, либо идея вечной жизни, т.е. Христианство».

С заглавной, с заглавной буквы Бродский величает здесь Христианство. И как он мог бы поступать иначе?

«Не оттого ли Христианство и восторжествовало, что давало цель, оправдывающую средства, т.е. действительность: что временно — т.е. на всю жизнь — избавляло от ответственности... Или лучше: не совпадало ли оно с нуждами *чисто имперскими*? Ибо одной оплатой легионера (смысл карьеры которого — в выслуге лет, демобилизации и оседлости) не заставишь сняться с места. Его необходимо еще и воодушевить... Следствие редко способно взглянуть на свою причину с одобрением. Еще менее способно оно причину в чем-либо заподозрить. Отношения между следствием и причиной, как правило, лишены *рационалистического, аналитического элемента*. Как правило, они тавтологичны и, в лучшем случае, окрашены воодушевлением последнего к первому».

Вот где Бродский выводит «недостаток» Христианства — в недостаточности «рационального, аналитического». Вот — претензия выросшего ребенка, наивного, все еще остающегося инфантильным, но мнящим себя зрелым мужем, поскольку жизнь к сорока, а

тем паче к сорока пяти годам, «оказалась длинной», поскольку мы якобы накоротке с античностью, поскольку мы мним, что мир познаваем. И здесь же Бродский говорит, самораскрываясь: «Снобизм? Но он есть лишь форма отчаяния».

Постоянное подтрунивание над Христианством, только над ним, именно над ним — свидетельствует о глубочайшей укорененности Бродского в Христианстве же. Но за всей этой пикировкой, пад ней — как бы проступает снисходительная улыбка Господа, по-доброму наблюдающего за петушиными, мальчишскими ужимками дитяти. Возлюбленного? «Тебе — можно. Все равно ведь степень отпущенного тебе и сделанного тобой многократно превысит и отменит твой наскок». В отрицании есть вторичность, зависимость от предмета отрицания, неперемнное присутствие Того, с Кем ты хочешь бороться, тягаться, с Кем ты наивно вступаешь в оппозицию, забывая о несоизмеримости величин.

«Абсолютная власть, автократия синонимична, увы, единобожию. (Потрясающее саморазоблачительное «увы»), с головой выдающее монотеиста, да к тому ж — приверженца Империи, рационалиста, иррационально любящего иррациональную Родину. — С. М.) Если можно представить себе человека непредвзятото, то ему, из одного только инстинкта самосохранения исходя, политеизм должен быть куда симпатичнее монотеизма». И — блестящий пассаж: «Такого человека нет, его и Диоген днем с огнем не нашел бы. Не стоит, наверно, называть вещи своими именами, но демократическое государство есть на самом деле историческое торжество идолопоклонства над Христианством».

И здесь саднит обида, понятная и вполне по-человечески нами разделяемая, на возлюбленную Империю. Иррациональное соединение — в выводе тоталитарного государства из Христианства. И — авторская несвобода, точнее, неосвобождение, не отпускающее от этих вечных уз. И вновь, и всегда Бродский величает Христианство с заглавной: так в старинных семьях обращались и обращаются к матери — исключительно па «Вы».

«Не Оттоманская ли *мы* теперь империя — по площади, по военной мощи, по угрозе для мира Западного. И не больше ли *наша* угроза оттого, что исходит она от обвосточившегося до неузнаваемости — нет! до узнаваемости! — Христианства?»

А вот — об изгнанничестве, о личном: «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...»

С недопроявленностью духовной работы, с саморазрушитель-

ным результатом уязвленного эго выходит Бродский из этого текста и замирает, фиксируется в этом состоянии: «...смирение достигается всегда за счет немого бессилия жертв истории — прошлых, настоящих, будущих; ибо оно является эхом бессилия миллионов. И если вы уже не в том возрасте, когда можно вытащить из ножен меч или вскарабкаться на трибуну, чтобы проорать морю голов о своем отвращении к прошедшему, происходящему и имеющему произойти, если таковая трибуна отсутствует или если таковое море пересохло, — все-таки остается еще лицо и губы, по которым может еще скользнуть вызванная открывающейся как мыслимому, так и ничем не вооруженному взору картиной улыбка презрения».

Трагедия Бродского есть трагедия одиночества, эго отринутого внешним миром, не находящего поэтому спасения в общем. Вспомним его тезис из Нобелевской лекции о возможности индивидуального спасения и невозможности — общего, коллективного. Но, в конце концов, эта установка не противоречит Евангелию, а подтверждает его: «много званых, по мало избранных».

Не преодолев обиды, Бродский впадает в еще больший грех: осуждение. О котором сказано: не судите, да не судимы будете. Осведомленный о том, *что* есть грех, но преступающий заповедь знает, что будет непременно наказан. И, быть может, страх толкает его к юродству.

#### IV

Невыносимость индивидуального бремени иногда заставляет Бродского прибегать как бы к методу «от противного». Тогда он надевает на себя маску юродивого. Или на самом деле в таких состояниях самоотожествляется с юродивым, уже не делая различия. Тогда — держись, читатель! Тогда — нет тормозов, точнее, декларируется их отсутствие, все покрывается любой хулой. Тогда — «нет аборта без херувима», или — о душе — «преврати эту вещь в трясину, / которой Святому Духу, Отцу и Сыну / не разгрести», тогда — «и путешественник в платье для почивших за-ради Отца, Сына и Святого Духа», тогда — «шастающий, как Христос, по синей глади жук-плавунец». Ирония (отрицание ли?) — на уровне единичного слова, попытка понижения (?) пафоса, заземления.

Это — вставание на цыпочки, это — попытка уязвления Создателя с наивной целью объявиться, заставить Его раскрыть Себя. Детская игра с завязываньем глаз, когда водящий пытается поймать, ухватить то, чего не видит, но в наличии чего (кого) уверен. Подначивание и выщипывание из Господней бороды по волоску: больно ль Тебе, Господи? А так? Больнее, обидней? Человечий наив,

надсада, горечь, вызывающие нашу жалость к говорящему тем большую, чем сильнее срыв: «А моя, как та мадонна, не желает без гондона».

Воистину: «слишком широк человек, я бы сузил». Широка ты, русская душа, доходящая до за предела в выворачивании себя наизнанку. А русская еврейская душа — широка в квадрате.

Но ведь юродствующему многое позволено.

Виснет ли брань на ворота? Думается, да. Так виснет, что мельничным жерновом в омут тянет. Все может зачесться: и уличная брань в адрес бывшей (читай — все-таки и опять-таки — «вечной») возлюбленной, и виртуозное препарирование пушкинского «Я вас любил...», столь виртуозное, столь — по гамбургскому, композиционному, высшему счету, что не сразу поймешь: созидание это или разрушение.

Тщетный полагает от Господа мгновенной ответной реакции, человеческой же. С замиранием сердца: изрыгну брань — а не равно ничего не будет! Не ударит молонья с небес — промеж глаз, не разобьет паралич. Нет, не ударила сей раз, и язык не отсох, не вывалился в язвах из пасти.

А может, хулителю знает, что не ударит? Ведь на всяк случай слово «мадонна» пишет здесь не с заглавной буквы. Мало ль? Да и вообще, он наверняка читал:

«Посему говорю вам: всякий грех и хула простятся человеку, а хула на Духа не простится человеку; если кто скажет слово на Сына Человеческого, простится ему; если же кто скажет на Духа Святого, не простится ему ни в сем веке, ни в будущем» (Евангелие от Матфея, XIII:31–32).

Следовательно, хула юродивого обращена не к Богу, а к человеку, то есть ко мне, читателю. С целью уязвления? Однако и эта цель вряд ли достигается. Напротив. Провоцируется бесконечное сострадание к этому мятущемуся одиночеству, лишенцу нежности. Особенно когда читаешь: «Жалость уместней Господней Славы в мире, где души живут лишь в теле».

## V

Позитивизм высказывания Иосифа Бродского: «Истина заключается в том, что истины нет», говорит как раз о прямо противоположном: о взыскании и наличии Истины. Иначе откуда взялись бы силы у Фомы прорваться душой к приятию Воскресения и выдать такую строку: «Волшебный фонарь Христовой пасхи».

Душа, которой «для чуда» нужен «кожух овчара», знает о мире нечто, знает, что:

Лучше стареть в деревне. Даже живя отдельной  
жизнью, там различишь пательный  
крестик в драной березке, в стебле пастушьей сумки,  
в том, что порхает всего лишь сутки.

Деревня, патриархальный уклад часто возникают в стихах Бродского, словно отзывающегося на суждение А.Платопова: «Из старообрядчества еще неизвестно, что бы получилось, а из цивилизации — известно что». Не случайно Бродский называл одним из своих выдающихся учителей Николая Клюева, ставя его в ряд самых выдающихся русских поэтов XX века. Определительны также слова поэта в интервью 1986 года С.Волкову: «...Если меня на свете что-нибудь действительно выводит из себя или возмущает, так это то, что в России творится именно с землей, с крестьянами. Меня это буквально сводило с ума!» Впрочем, это есть тема особого немалого разговора: Бродский и деревня. Или, может быть, так: Бродский и провинция. В поддержку или в качестве вопрошания хочется привести слова петербуржца Федора Достоевского: «Последнее слово скажут они же, вот эти самые разные власы, кающиеся и некающиеся, они скажут и укажут нам новую дорогу из всех, казалось бы, безысходных затруднений наших. Но Петербург не разрешит окончательно судьбу русскую».

Итак, даже плача, вопрошая и не мирясь, поэт произносит гимн Творцу:

Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я  
благодарен за все: за куринный хрящик  
и за стрекот ножниц, уже кроющих  
мне пустоту, раз она — Твоя.  
Ничего, что черна. Ничего, что в ней  
ни руки, ни лица, ни его овала.  
Чем незримей вещь, тем оно верней,  
что она когда-то существовала  
на земле, и тем больше она — везде.  
Ты был первым, с кем это случилось, правда?  
Только то и держится на гвозде,  
что не делится без остатка на два.  
Я был в Риме. Был залит светом. Так,  
как только может мечтать обломок!  
На сетчатке моей — золотой пятак.  
Хватит на всю длину потемок.

(«Римские элегии», XII, 1981)

Жизнь непременно «качнется вправо, качнувшись влево». Вправо — к вере, Христу, православию (?), пока жизнь есть колебание, качание между «право» и «лево», меж светом и тьмой, небытием и бытием, меж эго и общим. А в конечном счете жизнь есть сращивание, примирение, синтезирование оппозиций. «Больше не во что верить, oprичь того, что покуда есть правый берег у Темзы, есть левый берег у Темзы. Это — благая весть».

Да, именно так: Благая Весть.

Фома ведь, как помним, был одним из двенадцати апостолов.  
Да?

*Жорж Нива*

**ПУТЬ К РИМУ.  
«РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ» ИОСИФА БРОДСКОГО**

Элегия — поэтический жанр «с характером задумчивой грусти». Первоначально в античной поэзии это обозначает определенную форму стихотворения с чередованием гекзаметра и пентаметра. Есть у Пушкина элегии в самом античном смысле этого слова, т.е. написанные двустихиями. Одна из них — «Царскосельская статуя»:

Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой:  
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

В «Евгении Онегине» элегии, писанные Ленским, «текут рекой» — но это уж элегии в вульгарном смысле, в духе Thomas Gray. «Досугов и любви невинные мечты».

Римская элегия определила любовный и грустный характер жанра: Проперций, Тибулл, Катулл, Овидий. «Римские элегии» Иосифа Бродского восстанавливают медитативную тональность элегии, не забывая и об эротическом ее источнике. Они отсылают нас к «Римским элегиям» Гете, в которых поэт прямо обращается к Риму:

Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!  
Strassen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?  
Ja, es ist Alles beseelt in dein heiligen Mauern,  
Ewige Roma; nur mir schweiget noch Alles so still<sup>1</sup>.

«Римские элегии» Гете посвящены камням Рима и ложу любви.

Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beqlückt<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!

Улица, слово скажи! Гений, дай весть о себе!

Истинно, душу таят твои священные стены,

Roma aeterna! Почто ж сковано все немотой?

(Пер. Н. Вольши.)

<sup>2</sup> Так, вполонину учась, счастлив я ныне вдвойне.

(Пер. Н. Вольши.)

Дни отводятся городу, ночи — возлюбленной. По совету Шиллера Гете снял прямо приапические пролог и эпилог своих элегий.

Элегия Пушкина 1820 года «Погасло дневное светило...», написанная на корабле между Феодосией и Гурзуфом, вводит еще одну тему, на фоне которой мы должны читать элегии Бродского: сам Пушкин в Риме не был, паломничество в Италию не совершил.

Я вижу берег отдаленный,  
Земли полуденной волшебные края;  
С волненьем и тоской туда стремлюся я...

Бродский в 1981 году сочиняет книгу 12-ти стихотворений под заглавием «Римские элегии». Каждое стихотворение состоит из четырех катренов с перекрестными рифмами. Метр — свободный акцентный стих, где содержатся от трех до шести иктов. Основа ритма шестистопный дактиль, т.е. гекзаметр ощущается как основа стиха, а отступления как некий ритмический развал.

«Плешное красное дерево частной квартиры в Риме». Этот гекзаметр задает как будто *bassa continua*, а все 12 элегий только и нарушают этот формальный цоколь. «Римские элегии»: само заглавие указывает на главную тему, на внутренний бой, «полемос», полемику внутри этой сюиты: конфликт между историей (Римом) и частной жизнью (поэт в частной квартире, поэт в плену). И, конечно, мы узнаем навязчивую тему Бродского, развитую, например, и в «Марии Стюарт» (сюите из 20-ти сонетов).

Первая элегия указывает на центральную тему всех 12-ти элегий: тему *diminutio capitis*, ущерба, убытка. История внушает поэту искушение замереть, т.е. стать статуей, мрамором, безголовым торсом, Римом античным.

Крикни сейчас «замри» — я бы тотчас замер,  
как этот город сделал от счастья в детстве.

Поэзия Бродского лишена метафор. Она построена, как поэзия Пастернака (по Якобсону), на метонимии. Люстра — хрустальный остров под потолком. Жалюзи на закате напоминают рыбу, перепутавшую чешую с остовом. Холод мрамора под босой ногой поэта толкает его одеться и встать.

И вообще августовские лучи заходящего римского солнца через жалюзи воссоздают эссенцию античного мира: переплетение паготы и складок.

Тема эта наполняет все римские стихи Бродского и в особенности «Бюст Тиберия», «*Post aetatem nostram*» «Торс», пьесе «Мрамор». Мрамор делает возможным сосуществование исторического и личного, времени и живого. Все становится контрапунктом паготы и складок, тела и тоги, тела и камня. Овидий, самый разди-

рающий элегик, становится О-видий, т.е. манерой видеть, зло-видеть, видеть *post aetatem nostram*.

Все то, что ниже подбородка, — Рим...

...В результате — бюст  
как символ независимости мозга  
от жизни тела. Собственного и  
имперского...

(«Бюст Тиберия»)

Тенор, уходящий за кулисы, сделал свое: пел, спел и ушел, оставив воспоминание. Так и Рим — оставив безголовые торсы. Или «луна в головах, точно пустая площадь: без фонтана».

Мы получаем одновременно фотографические снимки Рима и впечатление ухода, увядания, осушения. Действует Рим, и человек каменеет.

Каждое стихотворение — новый взгляд, новая комбинация взглядов, снимков.

Вечный город в августе («императорском» месяце), квартира, исполованная солнцем через жалюзи, статуи, зеркало, белье, которое сушится во дворе, две женщины в библиотеке, жест одной из них, поправляющей прическу, птица, фонтан на пьядце, улочки, окна с видом на север, хаос в спальне, красавицы, некогда воспетые римскими элегиками...

Вот приблизительно как чередуются эти миги, эти вспышки; Рим истории, Рим быта, Рим камня, Рим белья.

А миги эти «каменеют», затвердевают в вечности. Поэт не может не думать о XXX оде Горация («*Exegi monumentum aere perennius*») в конце третьей книги од. Гораций обещает стихам своим бессмертие.

Перо поэта в Риме само становится бессмертным. Все замирает. Шумы слышны до галлюцинаций: муха в графине, владелец «веспы», мучающий передачу (скоростей).

Тишина уснувшего переулка  
обрастает бемолью, как чешуею рыба.

Образ рыбы, скелета рыбы, рыбы, задыхающейся на жарком воздухе, влечет за собой идею смерти (рыба вне воды) и спасения (рыба — символ Христа).

В последней элегии адресат, к которому обращается поэт, не назван, а угадан:

Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я  
благодарен за все...

Таинственный адресат не кто иной, как Христос, ибо Рим — его столица, а он — первый, кто воскрес и кто показал, что:

Чем незримей вещь, тем она верней...

Однако в конце самые последние строчки: «На сетчатке моей — золотой пятак» — возвращают нас к язычеству и к пятаку, подаваемому за перевоз через Стикс.

Рим Бродского следует, паверно, воспринять на фоне Рима Мандельштама, и в особенности стихотворения из «Камня» «С веселым ржанием пасутся табуны...».

Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;  
Мне осень добрая волчицею была,  
И — месяц цезарей — мне август улыбнулся.

Волчица также улыбается Бродскому.

И купола смотрят вверх, как сосцы волчицы,  
накормившей Рема и Ромула и уснувшей.

Однако не архитектура образует санестезию мира Бродского, как у Мандельштама, но скульптура. Общий их знаменатель все равно *камень* — «Нагота и камень. Нагота и складки».

И каменный Рим метонимически соседствует с эротическим Римом, как у Гете, с «частным» у Бродского. Т.е. пагота и складки, частное и историческое, пространство и время.

Рим Бродского — это гимн двойнику вечности: частному миру, «временным богиням», возлюбленным катуллов, проперциев и самого Бродского. «Временные богини» стали выше вечности не только из-за победы искусства над историей (как в сонетах о Марии Стюарт), но из-за победы эроса над развалинами.

Барочная поэзия — это поэзия распада, ощущения распада, руин, разрухи. Это барочное ощущение находится в центре, в сердцевине поэзии учителя Бродского, Анны Ахматовой. Однако все у Бродского следует как будто обратному курсу: хрупкое, фрагментарное становится мрамором. Камень — результат воздвижения частного, мгновенного и хрупкого в скульптуру, в памятник. В «Поэме без героя» живое распадается на осколки, на развалины. В «Римских элегиях» миги становятся руинами, римскими, каменными руинами. И эта магическая операция превращения мига в камень — нечто родственное супрематизму, метаморфозам каменных крестьянских баб Малевича в геометрию.

Белый на белом, как мечта Казимира. Большой квадрат — Рим, меньший — частная жизнь. Но в Риме, в месяце цезарей, едва-едва выделяется один квадрат на другом...

Рим, «Римские элегии», то, что в другой публикации я назвал «путешествие в античность», помогает поэту (и нам, его читателям) понять *копечное* и вставить его в рамки *бескопечного*, как белый квадрат в белый квадрат.

Получается некая койнезия, совместное восприятие пространства и времени, исторического и частного, как будто поэт одновременно читает разные тексты.

Колизей, как стокий Аргус, читает одновременно все сто страниц книги, и поэт в Риме одновременно «читает» и себя и возлюбленную, и всех Лесбий, Юлий, Цинтий латинских элегиков, как и все сто слоев руин и раскопок в Вечном Городе.

Еще раз происходит то странное и чудесное обезличение индивида, его ступение, которое и есть ядро всей метафизики Бродского. Быть самим собой и исчезать, исчезать, как исчезает ломаное «р» еврея или буква «г» в «ого» («Темза в Челси»).

Апсихологизм, отмена личного возможны благодаря эросу и Риму, окаменению, превращению в статую, в «торс», в «бюст».

«Тело обратно пространству». Некая обратная причинность действует.

Сойки, вспорхнув, покидают купы  
пиний — от обращенного ненароком  
взгляда в окно.

Обратная причинность, по которой не Рим формирует зрителя, а зритель — Рим, не время — пространство, а пространство — время.

«Я заражен нормальным классицизмом», — пишет поэт в стихотворении «Одной поэтессе».

Путешествие в Рим, паломничество в античность помогают искать эту форму за скорлупой руин, куполов, колоколен, за скелетом вещей. Ища эту объединяющую форму, почти во всех серьезных и шуточных стихах (разница совсем ничтожна):

Воскресный полдень. Комната гола.  
В ней только стул...—

Бродский ищет секрет римского торса, переплетения наготы и складок, белой наготы за белыми складками, белого за белым.

В «On not knowing Greek» Вирджиния Вулф полагает, что мы обращаемся к античности, когда мы устали от бесформенности христианства и нашего времени.

Бродский не знал латыни и не знал греческого, но рано устал от нашего времени и от бесформенности. Рим помогал ему преодолеть наше время и жить *post aetatem nostram*.

Его поэзия — упражнение в абстрагировании. Его поэтический герой ищет анонимности и редукции к сущности, к белизне чистой формы и чистого мрамора. Быть анонимным и все еще осколком живого, быть мыслящим торсом — вот урок Рима и самое трудное в жизни и в поэзии. Иными словами: безликая элегия — идеал поэзии.

Я был в Риме. Был залит светом. Так,  
как только может мечтать обломок.

Один из двух пленников пьесы «Мрамор» приводит (без кавычек) цитату из Марциала (поэта, с которым Бродский отождествляется несколько раз в своей поэзии): *Nec tecum possum vivere nec sine te* (Ни с тобой, ни без тебя я жить не могу).

Эпиграмма подытоживает трудность жить с живым. Ни с тобой, ни без тебя жить не могу... Рим дает свой ответ этой экзистенциальной трудности. Аскеза скульптуры, окаменения, жизнь в конечном и бесконечном возможны лишь в Вечном Городе. И Рим дает пятак и право переправы на тот берег...

В стихотворении «Зона» поэт Гийом Аполлинер пишет: «*Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et latine...*» («Надоело тебе жить в греко-латинской античности»).

Это был ход обратный Бродскому. Пути их резко расходятся. От Рима и в Рим. К современности и от современности. Но оба резко ощущали смертность, конечность, старение. И готовили свой пятак для Ахерона...

Элина Прохорова

## «ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ» ИОСИФА БРОДСКОГО

### МЕТАФИЗИКА ПОЛИТИКИ

Кавычки в заглавии говорят об условности определения. Политического текста как такового у Иосифа Бродского нет. К тому кругу вопросов, которые связаны с миром *политического*, Бродский так или иначе постоянно возвращался, однако название *политический текст* в данном случае употребляется с большой долей условности прежде всего потому, что смысл текста Бродского невозможно свести к идеологическому значению, он не исчерпывается прагматической (убеждающей, мобилизующей) функцией. Даже если это реплика в политическом споре, даже если Бродский обращается к конкретному адресату или к потенциальной читательской аудитории, смысл его текста всегда выходит за рамки этой функциональности, он всегда больше и шире простого политического аргумента. Впрочем, как раз от прямого публицистического спора, от политической перебранки Бродский всегда старался дистанцироваться. Осмысление политики для Бродского — лишь одна из форм осмысления мира, политические перемены — лишь частная форма общих перемен, с этим миром происходящих.

Всегда избегавший каких бы то ни было выступлений на темы текущей политики, Иосиф Бродский, однако, с конца 80-х — начала 90-х годов политически актуализирован современным российским контекстом. Иосиф Бродский превратился в некий маркер демократической части политического комьюнити. Письмо Бориса Ельцина к вдове поэта Марии Бродской приводят в своей книге спичрайтеры первого президента России. Бродского много и охотно цитировал в своих книгах и выступлениях Анатолий Собчак. Валерия Новодворская делает цитату из стихотворения Бродского названием одной из глав своей книги. Анатолий Чубайс в передаче НТВ «Герой дня без галстука» называет Бродского (и Анну Ахматову) своим любимым поэтом и позирует перед камерой с томом его собрания сочинений в руках. В числе любимых поэтов называли Бродского Анатолий Собчак и Галина Старовойтова. Наконец, Виктор Черномырдин (в январе 1996 года — премьер-министр страны) изменяет график своего визита в США и

едет проститься с умершим Бродским. Имя Бродского — это message, посылаемый политиками демократическому сегменту российского электората.

Бродский постоянно пытался отделить литературу от политики, не смешивать их — это совершенно очевидно. Известно, к примеру, что он был противником публикации материалов суда над ним (знаменитой стенограммы Фриды Вигдоровой). Когда текст стенограммы был уже напечатан, даже растиражирован (одновременно его опубликовали сразу несколько российских — тогда еще советских — изданий), Бродский отнесся к факту публикации более чем прохладно: «Подобное литературоведение унижает литературу, снижает ее до уровня политической полемики». Бродский был противником прямого соединения политики и поэзии («Единственное, что между ними есть общего, это буквы *п* и *о*»), прямого участия поэта в политике, стихов на «политический случай».

У Бродского разговор о политике — это разговор, поднятый на метафизический уровень. *Метафизика политики*, если угодно. Бродского интересуют не политические события как таковые, а те смыслы, которые за ними стоят, те символы (визуальные и вербальные в частности), в которых воплощается мир политического. Бродский постоянно обращает внимание на архитектурно-скульптурную, ритуальную, наглядно-агитационную символику, на политическую топонимику и политический язык, на исторических деятелей, ставших политическим символами.

На протяжении почти всего текста эссе «Меньше едишцы» Бродский задается вопросом: что являет собою зрелище власти? что и как оно демонстрирует? Точнее: что такое *зрелище власти* при тоталитаризме? «[Ленина] я невлюбил, полагаю, с первого класса — не столько из-за его политической философии и деятельности, о которых в семилетнем возрасте я имел мало понятия, а из-за вездесущих его изображений, которые оккупировали чуть ли не все учебники, чуть ли не все стены в классах, марки, деньги и Бог знает что еще, запечатлев его в разных возрастах и на разных этапах жизни. <...> В некотором смысле я благодарен Ленину. Все тиражное я сразу воспринимал как некую пропаганду». Бесконечное тиражирование изображений вождей призвано было формировать идеологическое единство нации, однако на деле способствовало обратному: абсолютному невосприятию вплоть до отрицательного отношения. «Пропагандой» Бродский обычно именуется то, что ввиду своей массовости и вездесущности попросту игнорируется человеческим сознанием. Таким образом оказывается, что советская политика совершенно не легитимирована обществом, не желающим принимать ее символическое изображение. Злоупотребление символикой окончательно дискредитировало политику. В том же эссе Бродский описывает, как он научился игнорировать

зрелище власти, тем самым более или менее сознательно выключив себя из той семиотической системы, которую являло собою тоталитарное государство. «Вероятно, научившись не замечать эти картинки, я усвоил первый урок в искусстве отключаться, сделал первый шаг по пути отчуждения». Шаг, конечно, явно диссидентский, поскольку отказ от зрелища власти есть попытка избавиться от нее как таковой. Избегание роли зрителя пропагандистского спектакля, нежелание видеть то, на что смотрят *все*, — молчаливый акт гражданского неповиновения: противопоставление себя (индивида) массе — зрительской массе.

В Древнем Риме (устойчивой метафоре государства у Бродского) уединение считалось бунтарским, преступным актом.

Посылаю тебе, Постум, эти книги.

Что в столице? Мягко стелют? Спать не жестко?

Как там Цезарь? Чем он занят? Все интриги?

Все интриги, вероятно, да обжорство.

Я сплужу в своем саду, горит светильник.

Ни подруги, ни прислуги, ни знакомых.

Вместо слабых мира этого и сильных —

лишь согласное гуденье насекомых. <...>

Пусть и вправду, Постум, курица не птица,  
но с куриными мозгамихватишь горя.

Если выпало в Империи родиться,

лучше жить в глухой провинции, у моря.

И от Цезаря далеко, и от выюги.

Лебезить не нужно, трусить, торопиться.

Говоришь, что все наместники — ворюги?

Но ворюга мне милей, чем кровопийца.

Бродский обращает внимание на характерную деталь — имперсональность ленинских портретов: лицо Ленина становится *лицом вообще*, некоей, как говорит Бродский, «нормой человеческой внешности». Причем *норма* задается для всех человеческих возрастов, на любом отрезке жизни гражданин СССР должен соотнести себя либо с малюткой Лениным в кудряшках, либо с Лениным-юношей, либо с лысеющим Лениным за тридцать.

Иосиф Бродский показывает, каким образом в «советской империи» осуществлялась тотальная идеологизация и политизация повседневности. Первая часть эссе «Меньше единицы» — рассказ о том, как при тоталитарном режиме у человека (в частности, у автора текста) происходит политическая социализация. Как про-

исходит *обучение гражданственности*. Известно, что классическим и самым древним средством политической социализации личности является система образования. Авторитарная советская школа была как бы первым (одним из первых) этапом подготовки к жизни при авторитарном режиме, своего рода пропедевтическим институтом. И школьные учителя были прежде всего учителями полного повиновения государству. «Будь я католиком, я пожелал бы большинству из них гореть в Аду. Правда, некоторые учителя были лучше других, но поскольку все они были хозяевами нашей каждодневной жизни, мы не трудились проводить различия. Да и они не особенно различали своих маленьких рабов...» В пятнадцать лет покинув школу, Бродский, таким образом, выключил себя из процесса политической социализации.

Начавшись в школе, обучение беспрекословному повиновению продолжалось в армии, которой Иосиф Бродский и вовсе избежал. Однако армии, завершающей «процесс капитуляции перед государством», отведено довольно много места в «Меньше единицы». «Именно армия окончательно делает из тебя гражданина; без нее у тебя еще был бы шанс, пусть ничтожный, остаться человеком существом». Таким образом, понятие *гражданин* получает у Бродского определенно отрицательное значение и оказывается в одном ряду с такими словами, как *тоталитаризм* и *централизованное государство*. Гражданин — тот, кто капитулировал перед государством, признал его неограниченную власть над собой. О «гражданине, замученном государством», Иосиф Бродский говорит в позднем стихотворении «Вертуми». *Гражданин* выступает в качестве худшей роли, которую может играть человек, и в других текстах Бродского *гражданская поза* рассматривается как явно конформистская и неестественная для индивида. «Презренье к ближнему у шахающих розы / пускай не лучше, но честней гражданской позы». Лексическая группа, организованная вокруг слова *гражданин*, часто в текстах Бродского взаимосвязана с другой лексической группой, организованной вокруг слова *ложь*. В тексте эссе «Меньше единицы» прямо показано, что *гражданин* формирует (дрессирует) *ложивая* советская пропаганда.

В большом количестве текстов Бродского прочитывается иногда скрытая, иногда почти прямая (как в случае «Мексиканского дивертисмента») полемика с хрестоматийной для каждого советского школьника максимой: «Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан». (Максима эта, кстати, была успешно инкорпорирована советской идеологией.) Соединительный союз «и» из заголовка некрасовского стихотворения «Поэт и гражданин» заменяется у Бродского разделительным союзом «или». Поэт *или* гражданин. Почти жесткая оппозиция.

Зрелище власти интересует Бродского наряду с противоположным явлением: закрытостью власти от общества, невидимой, «незрелищной» властью. Невидимость власти привлекает его в первую очередь как симптом тоталитарного государства. При тоталитарном режиме на всеобщее обозрение выставлены *портреты* правителей, а не сами правители.

«Империя — страна для дураков».  
 Движенье перекрыто по причине  
 приезда Императора. Толпа  
 теснит легионеров, песни, крики;  
 но паланкин закрыт. Объект любви  
 не хочет быть объектом любопытства. <...>

В просторной спальне старый откупщик  
 рассказывает молодой гетере,  
 что видел Императора. Гетера  
 не верит и хохочет.

Объект любви — *невидимый* Император — оказывается, таким образом, символом власти, символом, в известном смысле объединяющим нацию. Для этой символической фигуры, являющейся центром политического поля, Бродский находит аналог — тоже символическую фигуру, являющуюся центром поля культурного. Это фигура Поэта. В странах с авторитарной властью присутствуют оба этих символических центра, каждый из которых — аналог и одновременно антипод другого. «Действительно, у поэта с тираном много общего. Начнем с того, что оба желают быть властителями: один — тел, другой — дум». Вообще поэт и правитель часто объединяются в текстах Бродского: один репрезентирует власть, другой — культуру. В стихотворении «*Anno Domini*», повествующем о провинциальном Наместнике, в седьмой строфе появляется посланец культуры:

И я, писатель, повидавший свет,  
 пересекавший на осле экватор,  
 смотрю в окно на спящие холмы  
 и думаю о сходе наших бед:  
 его не хочет видеть Император,  
 меня — мой сын и Цинтия. И мы,  
 мы здесь и сплшем.

Таким образом *писатель, повидавший свет* (то есть автор стихотворения), оказывается связанным с Наместником обстоятельствами интимного свойства. «*Anno Domini*» посвящено М. Б., постоянному адресату любовной поэзии Бродского, и упоминание о

разлуке с сыном и его матерью — совершенно автобиографического характера. Однако в самом сходстве бед Наместника и писателя заключено принципиальное и чрезвычайно важное отличие: Наместник — человек государственный (*его не хочет видеть Император*), писатель — человек исключительно частный (*меня — мой сын и Циттия*). Таким образом, эти символические фигуры различаются по важному дифференциальному признаку.

Вся система *сдержек и противовесов* заключена для Бродского в символической фигуре Поэта, уравнивающего и частично нейтрализующего фигуру Правителя.

По сути дела, теме репрезентации власти посвящено и эссе о родном городе Бродского. Эссе называется «Путеводитель по переименованному городу» («A Guide to a Renamed City») — Бродский избегает и прежнего, и нынешнего имени города, тем самым как бы включая в текст заглавия их оба. Сюжетно текст строится на против- и/или сопоставлении двух городских памятников: Петру I на Сенатской площади и Ленину перед зданием Финляндского вокзала. Бродский вербализует сообщения, передаваемые этими скульптурными (и архитектурными) текстами, анализирует риторические топосы, которые говорят о могуществе властителя. Несмотря на свою хорошо известную оппозиционность по отношению к риторическим штампам, в сфере политического Бродский интересуется как раз системами клише, наличие которых предполагает риторика как нормативная модель конструирования властного дискурса. Иными словами, он интересуется авторитарной топикой, которой и обусловлена убедительность дискурса имперской власти.

Говоря о репрезентации власти (советской власти), об образах *тоталитаризма*, Иосиф Бродский почти не обращает никакого внимания на вербальную пропаганду (что, казалось бы, должен сделать писатель) — только на визуальную. Описывая пропагандистское меню советской системы, Бродский перечисляет: «Штакетники, правительственный чугун оград, неистребимое хаки военных в каждой толпе пешеходов, на каждой улице, в каждом городе, неотступная фотография домны в каждой утренней газете, неиссякаемый Чайковский по радио. <...> На советском телевидении не было рекламных передач; в паузах показывали портреты Ленина и так называемые фотоэтюды: «Весна», «Осень» и т.д. Плюс «легкая» журчащая музыка, никогда не имевшая автора и творимая самим усилителем». Наряду с музыкой, для которой и композитора не надо, подчеркивающей общую имперсональность эпохи, Бродский упоминает Чайковского, который был приватизирован и одомашнен советским режимом до такой степени, что уже воспринимался как *советский* композитор. Но ведь по радио нес-

лось и еще кое-что помимо Петра Ильича и бесконечной репродукторной музыки — бесчисленные песни о Сталине, а после его смерти и XX съезда партии — до тошноты о Ленине, партии и комсомоле; речи вождей, читаемые как лично, так и дикторским способом, нескончаемые постановления ЦК партии и т. д. и т. д. На все это Бродский как бы не обращает внимания.

Есть одна (по крайней мере) причина, по которой вербальная пропаганда мало привлекает внимание Бродского. Для него центральный персонаж на политической сцене — *тиран*. Тиран говорит мало и редко, трибуна оратора не входит в его знаковую систему. Кроме того, при *тирании* отсутствует адресат речи властителя — гражданская аудитория. Начиная с 1972 года, со стихотворения «Одному тирану», слово *тиран* устойчиво повторяется в стихах Иосифа Бродского («Одному тирану», «Набросок», «Развивая Платона», «Я не то что схожу с ума...», «Пятая годовщина», «Fin de siècle»). В трех стихотворениях оно зарифмовано со словом *баран*, и это единственная рифма Бродского (изобретательного в рифмовке) к *тирану*.

Когда он входит, все они встают.  
Одни — по службе, прочие — от счастья.  
Движением ладони от зябенья  
он возвращает вечеру уют.  
Он пьет свой кофе — лучший, чем тогда,  
и ест рогалик, примостившись в кресле,  
столь вкусный, что и мертвые «о да!»  
воскликнули бы, если бы воскресли, —

заканчивается стихотворение «Одному тирану». Речь полностью исключена из этой сцены. Коммуникация между ее участниками осуществляется с помощью жестов, а не слов: тирана приветствуют вставанием, он отвечает движением руки. Единственная (гипотетическая) реплика принадлежит мертвым. Плюс еще намек на то, что происходило *в прошлом* в этом кафе: «Арестом завсегдаев кафе / покончив позже с мировой культурой...» А что делали эти посланники культуры в кафе? Они там как раз *разговаривали*.

Слово «одному» в заглавии стихотворения — своего рода эквивалент неопределенного артикля. *Неопределенному* тирану, тирану *вообще*. Таким образом, символический код стихотворения является символическим кодом любой тирании.

Развивая свою традиционную мысль о том, что язык выше государства, Бродский довольно часто замечает, что государство и существует благодаря языку. «Все империи существовали благодаря не столько политической организации, сколько языковой связи. Ибо объединяет прежде всего — язык».

*Язык как метафизическая категория* стоит во главе всего — в том числе и во главе государства, *над* государством. В этом смысле язык влиянию государства не подвержен и от него не зависим. Однако тот язык, которым пользуется общество в своей повседневной жизни, *язык как узус*, испытывает, в свою очередь, более или менее интенсивное влияние со стороны государства. Иными словами, насаждая систему клише, государство искажает, портит язык. И само затем подвергается влиянию со стороны этого искаженного, клишированного языка. Задача поэта — дать обществу хороший язык вместо навязанного государством *new-speak*'а. «У поэта перед обществом есть только одна обязанность, а именно: писать хорошо. То есть обязанность эта — по отношению к языку. На самом деле, поэт — слуга языка. Он и слуга языка, и хранитель его, и двигатель. И когда сделанное поэтом принимается людьми, то и получается, что они, в итоге, говорят на языке поэта, а не государства. Например, сегодня итальянцы говорят на языке, который большим обязан Данте, не жели всем этим гвельфам и гибеллинам, с ихними программами. <...> В России ситуация еще более показательная, потому что там так велик контраст между государственным языком — и языком образованных людей. Язык, которым пользуется государство, во многих отношениях — не русский. Это язык сильно онемеченный, загаженный жаргоном марксистских трактатов начала века, полемики Ленина с Каутским и пр. Это жаргон полемических социал-демократических программ, который внезапно оказался языком людей, пришедших к власти. <...> Отсюда ясно, почему литература в советском обществе выполняла такую примечательную роль. И отсюда же — все конфликты власти с литературой. <...> Но сегодня русский человек не говорит языком передовиц. Думаю, и не заговорит. Советская власть торжествовала во всех областях, за исключением одной — речи». Влияя на язык общества, по сути дела создавая его, поэт оказывает влияние и на политику государства. Поэт влияет не на то или иное частное политическое событие, слово поэта — не реплика в актуальном политическом споре. Поэт влияет на политику *качеством* своего текста. Литературный язык оказывается особым фильтром, который стоит на пути всякой пропаганды и идеологии.

Политики интересуют Бродского в первую и едва ли не единственную очередь именно как символические фигуры. Символические не только для политики, но и для культуры в целом. В диалогах с Соломоном Волковым, тексте, весьма репрезентативном, охватывающем большой временной промежуток (с 1978 по 1992 год) и посвященном самым разным проблемам — от сугубо литературных до политических, — Бродский в основном упоминает как раз символические фигуры политиков: Сталина, Петра I,

Ленина, почти не упоминая политиков сегодняшнего дня. Рекордное количество раз — 21 — упоминается Иосиф Сталин, за ним идет Петр I (10 упоминаний), следом — маршал Жуков (однако здесь частота упоминаний связана прежде всего с литературными обстоятельствами — Соломон Волков интересуется стихотворением Бродского «На смерть маршала Жукова», и речь, в основном, идет о нем, а не о знаменитом полководце). Обращает на себя внимание полное отсутствие упоминаний Горбачева и Ельцина.

Политический текст для Иосифа Бродского — текст-манипулятор. Неизбежные составляющие «демагогического» (идеологического) дискурса — повторы, «ритмические заклинания», клише, банальные, избитые фразы. В общем-то, Бродский выдвигает довольно интересную идею: политический текст (в широком смысле слова) может и должен быть опровергнут не политическими же, а эстетическими, в конце концов литературоведческими средствами, и разоблачать следует не «антигуманность», скажем, идеологии, а ее беспомощное литературное качество. Такая идеология неизбежно сама себя разоблачит и потерпит крах не потому, что будет побеждена в политическом диспуте, повержена другой, «гуманной» идеологией, а потому, что «зло, особенно политическое, всегда плохой стилист». Казалось бы, литературный и политический текст принципиально несравнимы, у них разная природа, разные интенции, однако Бродский предлагает их именно сравнивать. Отнюдь, конечно, не в том смысле, что он считает политический трактат тоже литературой (здесь он их как раз противопоставляет: «я говорю о чтении <...> литературы, а не о грамотности, не об образованности. Грамотный-то, образованный-то человек вполне может, тот или иной политический трактат прочтя, убить себе подобного и даже испытать восторг убеждения»), дело в другом: Бродский предлагает подойти к политическому тексту с меркой, заданной литературой, и убедиться, что этот текст — ничто. Иначе говоря, Иосиф Бродский предлагает литературу, «изящную словесность» в качестве компенсаторного механизма, сводящего если не на нет, то к минимуму опасность от текста-манипулятора. Все эти соображения привели Бродского к мысли о том, что «выбирай мы наших властителей на основании их читательского опыта, а не на основании их политических программ, на земле было бы меньше горя». Пока это красивая эстетическая идея, но прошло несколько лет, и выяснилось, что для Иосифа Бродского это была не просто хорошая фраза. В 1993 году он пишет открытое письмо действующему политику — президенту Чехии Вацлаву Гавелу. В сущности, Гавел является, наверное, единственным в мире президентом, избранным, по большому счету, «на основании читательского опыта». И Бродский обращается, в конечном счете, не столько к действующему

политику, сколько к собрату по писательскому цеху. Бродский обращается к писателю, диссиденту, к тому, кто в семидесятые годы в Чехословакии стал врагом № 1 коммунистического режима. К президенту Гавелу он обращается в последнюю очередь, само президентство Гавела Бродский рассматривает как некоторую случайность, как вставной эпизод в биографии писателя. Однако Иосиф Бродский ведет с коллегой отнюдь не теоретический разговор о роли литературы в обществе: он предлагает конкретную программу. Программу, которую может осуществить только президент, точнее — тот, у кого в руках власть. «Для начала я предложил бы серийный выпуск некоторых книг в главных еженедельных газетах страны. Учитывая численность населения Чехии, это может быть сделано даже указом, хотя я не думаю, что ваш парламент стал бы возражать. Давая вашему народу Пруста, Кафку, Фолкнера, Платонова, Камю или Джойса, вы можете превратить по крайней мере одну нацию центральной Европы в цивилизованный народ». Раз речь идет о парламенте, значит, Иосиф Бродский имеет в виду законодательно оформленное распространение литературы среди населения. Литературу Бродский предлагает сделать неким регулятором общественной жизни, жизни государства в целом. Идея, в принципе, восходящая к античности. У греков, не имевших своей библии, роль подобной книги выполняла поэзия, которая и задавала ценности всему народу. Впоследствии поэты-александрийцы (в том числе и известный ученый Эратосфен) стали ограничивать значение поэзии развлекательной функцией. Однако их противники — дорогие сердцу Бродского стоики — продолжали оставаться на старой точке зрения, преобладавшей в полисную эпоху. При этом стоики требовали от поэзии непосредственно морализующего содержания. Бродский эксплицитного «морализующего содержания» не требовал. Для него сам язык, сама поэзия, само *качество* литературного текста выступает морализующим фактором.

Иосиф Бродский замечает, что локомотив, тянущий за собою новую партию клише (*посткоммунизм, постсоциализм, постсоветское пространство, правовое государство, западные образцы демократии*), слишком быстро набирает скорость. И Бродский дергает стоп-кран. Он обращает внимание Гавела на то, что из одной системы топосов мы легко переходим в другую, то есть — попадаем из старой ловушки в новую. И этой опасности можно избежать. Или, по крайней мере, попробовать.

Письмо Вацлаву Гавелу — второе письмо Иосифа Бродского главе государства. За двадцать один год до этого, в 1972-м, навсегда покидая родную страну, Бродский направил послание Леониду Брежневу. Письмо было написано в день отъезда, ранним утром 4 июня 1972 года. Весь текст письма представляет собою разверну-

тую просьбу позволить ему остаться в русской литературе, не вычеркивать из родной культуры его имени. Центральный тезис аргументации Бродского один: язык (= литература) выше и важнее государства. «Я принадлежу к русской культуре, я сознаю себя ее частью, слагаемым, и никакая перемена места на конечный результат повлиять не сможет. Язык — вещь более древняя и более неизбежная, чем государство. Я принадлежу русскому языку, а что касается государства, то, с моей точки зрения, мерой патриотизма писателя является то, как он пишет на языке народа, среди которого живет, а не клятвы с трибуны». Бродский говорит «к русской культуре», а не к *советской*, в первую очередь по причинам лингвистическим, а не политическим: потому что язык *русский*, а советского языка нет. Еще одна характерная деталь: писатель пишет на *языке народа*, а не страны. Страна (= государство) выступает по отношению к языку слишком подчиненным понятием. чтобы говорить о *языке страны*. Подчиненным — и в значительной степени временным. Как и понятие *гражданши*. «Переставая быть гражданином СССР, я не перестаю быть русским поэтом. Я верю, что я вернусь; поэты всегда возвращаются: во плоти или на бумаге». Таким образом, просьба оставить его в русской литературе как бы лишается смысла, отрицает сама себя: поэт остается в родной культуре, что называется, *par excellence*. Просьба оказывается, скорее, предложением: я-то и так останусь, но вы, со своей стороны, могли бы этому поспособствовать. Бродский просто напоминает Брежневу, что принадлежит к сфере более высокой и лучшей (к словесности), чем та, к которой принадлежит адресат письма. Но в тексте есть и еще одно напоминание: «Мы все приговорены к одному и тому же: к смерти. Умру я, пишуший эти строки, умрете Вы, их читающий». Иосиф Бродский *наполняет* Леониду Брежневу о том, что тот тоже смертен. Для этого напоминания есть по крайней мере две причины, и о них Бродский скажет спустя семь лет в эссе «О тирании». Во-первых, властитель склонен впадать в иллюзию собственного бессмертия, во-вторых, «болезнь и смерть — вот, пожалуй, и все, что есть общего у тирана с его подданными». Эссе написано в 1979 году. Брежнев еще жив и, разумеется, у власти.

# **ЛИТЕРАТУРА. СОБЕСЕДНИКИ**

## ОДНОЙ ПОЭТЕССЕ

(фрагмент)

*Я заражен нормальным классицизмом.  
А вы, мой друг, заражены сарказмом.  
Конечно, просто сделаться капризным,  
по ведомству акцизному служиса.  
К тому жис, вы звали этот век железным.  
Но я не думал, говоря о разном,  
что зараженный классицизмом презвым,  
я сам гулял по острою поэса.*

*Теперь конец моей и вашей дружисбе.  
Зато — начало многолетней тязисбе.  
Теперь и вам продвинуться по служисбе  
мешает Бахус, но никто другой.  
Я оставляю эту шиву тем жисе,  
каким взошел я на нее. Но так жисе  
я затвердел, как Геркуланум в пемзе.  
И я для вас не шевельну рукой.*

*Оставим счета. Я давно в неволе.  
Картофель ем и сплю на сеновале.  
Могу прибавить, что теперь на воре  
ужисе не шапка — лысина горит.  
Я эпигон и попугай. Не вы ли  
жизнь попугая от себя скрывали?  
Когда мне вышили от закона «вилы»,  
я вашим прорицаньем был согрет.*

*Служисенье Муз чего-то там не терпит.  
Зато само обычно так торопит,  
что по рукам бежит священный трепет  
и несомненна близость Божисства.  
Один певец подготавливает рапорт.  
Другой рождает приглушенный ропот.  
А третий знает, что он сам — лишь рупор,  
и он срывает все цветы родства...*

*август—сентябрь 1965  
Норенская*

Сергей Зотов

## ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО

### К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

#### 1. Поэт и традиция

Одна из главных задач в изучении Бродского — определить качество его отношения к традиции — от раннего творчества к эротической фантазии «Письмо Горацию». Его традиционность развивается от русской классики к общеевропейским истокам поэзии, а точнее — к осознанию неизменности, постоянства культуры. Бродский «живет в великом настоящем, объединившем времена»<sup>1</sup>, — это и есть пространство, в котором осуществляется человек культуры. С другой стороны, весьма существенна для понимания Бродского мысль об эпическом характере его творчества: Я. Гордин пишет об «эпическом пространстве» Бродского 60-х годов<sup>2</sup>, а С. Волков замечает в диалоге с поэтом: «Кстати, одно обстоятельство меня удивляет. Поэзия Ваша весьма эпична и все более эпичнеет, что ли...»<sup>3</sup> Поэзия Бродского не лирика, с которой может быть связано привычное понятие лирического героя, а скорее повествование о событии души, о том, что эта душа «есть» и тем самым «причастна всему». Потом уже с ней что-то происходит. Бродский не описывает некое пространство, а осваивает его в речи, даже присваивает, называя вещи и переживания; обнаруживая, он устраивает мир, в котором осуществляется его судьба. Это и есть особое измерение мира, «вселенной» истории — «мир Бродский», в котором можно жить по слову поэта. Обретение этого мира возможно в интеллектуальном переживании читателя, критическая же рефлексия способна «воскресить» автора — творца мира своего имени.

Поэзия есть постоянное самоопределение поэта относительно литературной традиции и, с другой стороны, самоосуществление поэзии посредством художника. В теории деперсонализации художественного творчества, обоснованной Т. С. Элиотом, лите-

ратурное произведение возникает в результате освоения поэтом жизни как бы сквозь призму литературной традиции, так что художник, как медиум, способен лишь выразить внеличностное содержание искусства. Однако поэт Элиот не может последовательно устранить творца, покончить с автором: литературная традиция жива художником, лишь в индивидуальном переживании поэта оказывается она действительной. Более последовательные теоретики провозгласили «смерть автора» (Фуко, Барт). Акцент бартовского дискурса переносится на письмо-власть, овладевающее писателем. Все индивидуальное растворяется в языке: «говорит не автор, а язык как таковой» (Барт).

Бродский-эссеист обнаруживает себя в «теоретическом пространстве» Элиота и других известных теоретиков и писателей XX в. (Мандельштам, Камю, Сартр, Фолкнер и др.), однако его отличие от последних важнее черт сходства: его позиция приобретает стереоскопичность чувственно-телесного измерения. У Бродского автор не умирает, спасается в экзистенциальном одиночестве, как бы на обочине традиции. При этом сохраняется дистанция различения: переживание традиции персонифицировано, и благодаря этому актуально личностное самоопределение поэта. Традиция является Бродскому то творчеством Мандельштама, то Фроста, то Цветаевой, Ахматовой или Одена — и всеми одновременно.<sup>4</sup> Поэт устремлен быть, осуществиться в уникальном переживании традиции, которое имеет *чувственно-интеллектуальную* природу.

В «Письме Горацию» Бродский рассказывает о таком интеллектуально-эротическом переживании. В эссе описано фантастически сексуальное восприятие античной поэзии, и это восприятие-описание свидетельствует о своеобразном «воскрешении» античных поэтов. Условность собирательного образа (Гораций, Овидий, Вергилий и Проперций как единство) сочетается в данном случае с конкретностью эротической связи между автором и воплотившейся, осязательно персонифицированной древней поэзией.<sup>5</sup> Так способом своеобразного *психоаналитического отстранения* Бродский утверждает не только индивидуально-личностное, но и телесно-чувственное отношение к традиции, значимое не только творчески, но и непосредственно эротически. Устанавливая эту связь, мы описываем область основополагающего самоопределения художника, где поэтическое и витальное неразличимы. Витальность в данном случае понимается как «жизненная сила... (большая или меньшая) сила жизненной функции»<sup>6</sup>; как «общее чувство — ощущение, являющееся следствием общего телесно-душевного состояния человека»<sup>7</sup>. Именно о таком понимании поэзии свидетельствуют строки Бродского:

Плеснув в зрачке и растворившись в лимфе,  
она (поэзия. — С. 3.) сродни лишь эолийской нимфе,  
как друг Нарцисс. Но в календарной рифме  
она другим наверняка видней.

(«На смерть Т. С. Элиота», 1965)

Поэзия в приведенных выше строках снова понимается как чувственно-интеллектуальное самоосуществление человека-поэта, как особого рода *телесность поэтического*: во-первых, воспринятое «зрачком» (предметность) становится материальным телом («лимфой») — такова обращаемость восприятия в природе, когда зоркость глаза возвращается, например, осторожностью осмотрительного поведения или иной жизненной реакцией — вообще повадкой; но, с другой стороны, результат поэтической жизнедеятельности — «календарная рифма», т.е. текст, есть иное чувственно-поэтическое, это интеллектуальное переживание человека, связанное с художественной традицией (ее «отражение», как Эхо, «эолийская нимфа»), без чего невозможно основополагающее превращение природного в культурное. С этой точки зрения, чувственно-телесное, «повадка», становится способом поэтического жизнеутверждения, судьбой поэта. Так Бродский обнаруживает «алхимию» культуры: укорененность поэтически-художественного в чувственном утверждается своеобразной «возгонкой» природного к поэтическому. Следует отметить, что раннее стихотворение «На смерть Т. С. Элиота» и позднейшее эссе «Письмо Горацию», 1995 г., свидетельствуют об одном и том же в принципе понимании Бродским существа поэзии, которое подтверждается и другими текстами.

Итак, пространство самоопределения Бродского представляет собой особого рода *телесность*, понятую как единичность «мира — традиции — языка» и «личности — поэта — человека». Понятие телесности искусства обозначает очевидную взаимосвязь, взаимообусловленность творца и творения. Возникает вопрос, как вообще возможны артикуляция смысла искусства в очертаниях судьбы художника и, с другой стороны, подлинное понимание судьбы художника в связи со смыслом творчества.<sup>8</sup> Кажется, только такое понимание способно преодолеть «смерть автора». Чаще всего одно замещает другое: либо личность (многообразие человеческих качеств) сводится к тематике художественных произведений, либо ситуации творчества выводятся из биографии автора. Очевидно, понятие телесности искусства лишь указывает перспективу конкретного осмысления жизненно-поэтического (поэтически-жизненного) феномена, описание которого требует *нового* филологического усилия.

## 2. Понятие литературной позиции

Указав на необходимость понимания «внутрилитературной детерминации творчества», С. Аверищев замечает, что «творчество есть творчество постольку, поскольку, ориентируясь на внутрилитературные координаты, оно к ним не сводится».<sup>9</sup> «У поэзии в строгом и узком смысле этого слова всегда имеется еще одно измерение. Ненаучно его называют судьбой поэта. Важно помнить, однако, что это «судьба» именно как глубина самой поэзии, не набор несчастных случаев, на который позволительно реагировать сентиментально или саркастически».<sup>10</sup> «Судьба поэта» — это, по слову Аверищева, «рабочая метафора», которая обозначает границу возможностей теоретизирования. Как, однако, ее понять?

Пытаясь определить характер творчества Пастернака и Лермонтова, Е. Эткинд цитирует Толстого, который утверждал, что «все творчество Лермонтова проникнуто его личностью и его страстью... Пушкин глубоко реалистичен и служит как бы проводником высшего творческого начала. Лермонтов — живое воплощение личности». Эткинд обосновывает понятие («рабочую метафору») *поэтической личности*: «Поэтическая личность Лермонтова в самом деле представляет собой открытие, повернувшее пути русской литературы и необыкновенное даже для мировой поэзии».<sup>11</sup> Пастернак писал: «То, что мы ошибочно принимаем за лермонтовский романтизм, в действительности, как мне кажется, есть не что иное, как стихийное, необузданное предвосхищение всего нашего современного субъективно-биографического реализма»<sup>12</sup> (Пастернак — Ю. Кейдену). Понимание Лермонтова имеет в данном случае напряженный диалогический характер, Эткинд удерживает смысловую напряженность личностного самоосмысления различных эпох и художников: Толстой, Пастернак, Кейден в рефлексии Ефима Григорьевича формируют парадигму понимания, в которой отражаются затем Пушкин, Тютчев, Баратынский, Дельвиг, Вяземский, Полежаев<sup>13</sup>. Кажется, такая артикуляция позволяет указать два предела филологического обсуждения проблемы: во-первых, это описание «личности, утверждаемой Лермонтовым в его стихах»<sup>14</sup>; во-вторых, определение самого понятия «поэтической личности», не сводимой ни к так называемому лирическому герою, ни к биографическому автору непосредственно. Скорее в данном случае автор (Лермонтов, Пастернак, Бродский) осмыслен одновременно как эпический герой своей поэзии и ее автор, обретающий судьбу благодаря причастности к творчеству и традиции<sup>15</sup>.

Углубление проблемы позволяет обосновать понятие *литературной позиции поэта*. Это необходимое литературоведческое

понятие обозначает перемещение восприятия исследовательского интереса: предметом внимания становится не столько так называемый творческий путь художника, т. е. опредмеченное поэтически достижениями творчество, вливающееся в традицию и становящееся языком, сколько иное этого пути — творческая индивидуальность, его избирающая. Литературную позицию следует осмыслить как центральную характеристику художника — целостной личности в ее творческой ипостаси, которая представляет собой результат художественного претворения биографии и «обратного» влияния творчества на обстоятельства частной жизни. Это означает, в частности, отождествление творчества и судьбы поэта, понимание художественного творчества как способа жизнеутверждения. Это жизненная — экзистенциальная — позиция человека, обретаемая благодаря творческому усилию, с его помощью артикулируемая и сознаваемая или становящаяся доступной восприятию и тем самым — осознанию и пониманию извне. (Ср.: «Выбор образа жизни, способа существования в той враждебной среде определялся для человека пишущего, литератора, прежде всего его литературной позицией, эстетическим отношением к миру»<sup>16</sup>.) Литературная позиция не является результатом ориентации творческой индивидуальности относительно литературных традиций, течений, групп и т. п., или, с другой стороны, относительно философствования и других форм теоретизирования. Это единственно возможная форма «овнешнения» непосредственного внутреннего опыта поэта. Это миропонимание *посредством* литературы, как способа жизнеутверждения, которое осуществляется *судьбой поэта*. Судьба поэта — это обретение речи, дар языка, это созидание заново (пересоздание) смысла традиции в форме художественного произведения, текста, творчества, это жизнь и текст, речь и язык в их единственности — именно такая предельность поэтического самоопределения свойственна Бродскому. Надо признать и принять к сведению трудноуловимость того, что названо судьбой поэта, т. к. не поддаются понятийному обозначению, «исчислению» приливы чувственности, внезапность волевых движений и наития интеллектуального переживания — кривизна социализации поэта не определяется понятиями, но может быть понята опосредованно — с помощью описания и толкования собственных признаний поэта и его речевых достижений. Актуальность понятия литературной позиции связана с распространенностью в современном гуманитарном сознании многочисленных вариаций на темы инструментальности поэта, интертекстуальности литературы и «смерти автора».

Становясь не только объектом сочувственного восприятия, но и вместе с тем предметом интеллектуального переживания, поэзия

порождает соответствующую форму критического сознания — понимание, которое делает возможным своеобразное *филологическое «воскрешение» автора*.<sup>17</sup> Автор как бы *восстает* из литературного процесса — так утверждается укорененность искусства в жизни: судьбою претворившегося художника. Одновременно в этом интенсивном движении понимания возникает («рождается») критик, чьим постоянным утверждающим усилием творится пространство культуры, существует традиция; это главное событие культуры — животворящая встреча автора и критика / читателя.

### 3. Литературная позиция Бродского: социокультурный смысл творчества и традиция-язык

Литературная позиция может быть выявлена по крайней мере в трех взаимосвязанных отношениях: поэт — социум; поэт — язык-традиция; поэт — искусство, понятое как способ самоосуществления человека. Речь Бродского предоставляет возможность обнаружить литературную позицию, во-первых, в собственно поэтическом творчестве, где она открыта эстетическому восприятию и оценке; во-вторых, это теоретизирование как философско-эстетическое, речевое определение собственной позиции; в-третьих, это оценка Бродским родственных ему поэтов. Вряд ли есть возможность последовательного различения и установления каузальных связей этих уровней (сфер) речевого самоопределения поэта.

Самоописание Бродского нельзя не признать парадоксальным в *социально-эстетическом* отношении. Характерный пример особенной организации речи, своеобразной *грамматической уклончивости*, проанализирован нами в недавней статье, из которой ниже приводятся небольшие фрагменты, расширенные комментарием: «В Нобелевской речи Бродский заостряет полемичность своей позиции по отношению к гуманистическим взглядам своих предшественников, в частности Фолкнера: «Я не так уверен, что человек восторжествует, как однажды сказал мой великий американский соотечественник, стоя, как я полагаю, в этом самом зале; но я совершенно убежден, что над человеком, читающим стихи, труднее восторжествовать, чем над тем, кто их не читает». Грамматическая игра залога «торжествования» порождает некоторую неопределенность (все-таки «уверен», но «не так», как Фолкнер), которая вместе с тем усиливает утвердительный характер второй части суждения. Осмысление ли традиции осуществляется в такой именно игре грамматических форм, или сама игра приводит в движение смысл, становится речевой формой самоопределения поэта?»<sup>18</sup> К

участию в игре-речи приглашается и читатель / слушатель.

«Поэтическое самоопределение Бродского, развертываемое по отношению к традиции, многозначительнее, чем это может показаться на первый взгляд. «Новый идеологизм» Камю выражается в том, что писатель устремлен (и побуждаем) к осознанию необходимости человеческой солидарности, «его призвание — объединять человечество», его долг — поиски контакта с читателем. По Бродскому, поэт свободен от какого-либо социального императива, в том числе и от прокламируемой Камю «воли к солидарности»». <sup>19</sup> Предельность одиночества без упования на солидарность отличает Бродского даже от позднего Камю. <sup>20</sup> В этом состоит его отличие от модерниста (например, Мандельштама), который в пределе одиночества рассчитывает на участие родственной души. Во имя этого участия — все краски поэзии, как брачная призывная песнь соловья, и падо «выздоровливать», хотя в сущности надежды мало, — это глубоко чувствует поэт, Мандельштам, но на это надеется теоретик — Камю. Позиция Бродского — «выздоровливать» необязательно. Но поэт при этом не отказывается от традиции-языка: оставаясь в культурном поле, он имеет в виду другого, но не ждет от него ни сочувствия, ни отклика, хотя на это и рассчитывает каким-то образом. Поэт совершает игровое движение за свои пределы, но никуда конкретно, учреждая тем самым пространство возможного. Он приглашает к взаимопониманию, но не добивается его. Сам он уже осуществился с помощью стихов и может помочь, но не станет даже смотреть, как все случилось. Позиция Бродского предельно демократична: поэт и читатель уравниваются в культурно-созидательных правах. В своеобразном творческом отождествлении с поэтом читатель обретает свободное дыхание возникающего таким образом художественного пространства.

Литературная позиция Бродского парадоксально же проявляется и в *культурно-историческом отношении к художественному творчеству*. Целостность органичной и в силу этого принципиально противоречивой позиции, по справедливому замечанию С. Аверинцева, не следует разрушать абсолютизацией отдельных ее фрагментов, мыслей, которые не должны пониматься «вне контекста, вне интонации, вне связанного метафорического замысла, наконец, вне перипетий внутреннего спора пишущего с самим собой». <sup>21</sup> Аверинцев пишет о Бахтине и Лосеве. В случае с Бродским такая абсолютизация не более допустима, однако весьма распространена. Общим местом исследований о Бродском, своеобразным предрассудком стало прямолинейное утверждение о зависимости поэта от языка, хотя уже в Нобелевской лекции, которую часто цитируют по этому поводу, такая зависимость описана довольно сложно. <sup>22</sup> И если у Бродского «сам язык определяет сознание поэта и развитие

любого стихотворения»,<sup>23</sup> то, с другой стороны, поэт, несомненно, определяет характер актуализации традиции и посредством языка всеобщности заявляет о своей автономности, индивидуальности, т. е. в конечном счете противопоставляет себя миру-языку. Определяя взаимоотношение «поэт-язык», мысль Бродского стремится вобрать всю парадигму возможных смысловых изменений: «На самом деле, поэт — слуга языка. Он и слуга языка, и хранитель его, и двигатель. И когда сделанное поэтом принимается людьми, то и получается, что они, в итоге, говорят на языке поэта...»<sup>24</sup>

Кто кому тут господин?

Динамика перазрешимости препятствует идеологическому «окаменению» мысли.<sup>25</sup> Противоположности не сталкиваются в речи Бродского и не взвешиваются на весах истины, но обнаруживают невесомость совокупного смысла, готового исчезнуть в страпстве языка, но удерживаемого речью поэта. Культура парадокса в речи Бродского заключается в том, что утвердительное высказывание при внимательном рассмотрении ничего окончательного не утверждает.

Парадоксальная речь обнаруживает принципиальное одиночество, экзистенциальный характер речевого самоопределения поэта: Бродский-поэт — тот, кто описанным выше образом понимает отношение поэт — читатель, поэзию, язык-традицию в ее отношении к поэту. И вне такого понимания нет не только Бродского-поэта, но и человека, потому что он прежде всего поэт. То, что названо выше «грамматической уклончивостью» и культурой парадокса, является формой постоянного смещения речи/смысла, бегством поэта от принуждения, освобождением от власти языка,<sup>26</sup> что значит в конечном счете преодоление традиции постоянным участием в ее осуществлении.

#### 4. Исудожество как способ самоосуществления человека-поэта

Бродский, как это видно, в частности, из его эссеистики и других форм теоретизирования, имеет в виду именно литературную позицию, когда обсуждает творчество близких ему поэтов. Описание характерных черт Фроста, Цветаевой и др. становится у Бродского осознанием и определением собственной литературной позиции. Соответствующую поэтическую «оптику», своеобразную «обратную перспективу» обнаруживают его стихотворения разных лет, в частности посвященные Рождеству, например:

Звезда, пламенея в ночи,  
смотрела, как трех караванов дороги  
сходились в пещеру Христа, как лучи.

(1963—1964)

Представь трех царей, караванов движение  
к пещере; верней, трех лучей приближенье  
к звезде, скрип поклажи, брелчанье ботал...

(1989)

Движение караванов-дорог к пещере означает обнаружение некоего центра», по отношению к которому весь мир является периферией. Однако наличие центра придает смысл движению, порядок и цель. Так и литературная позиция Бродского есть форма упорядочения смысла литературной традиции.

Оптимизм концепции «воскрешения» автора является следствием своеобразного «метадиалектического» толкования европейской культурной традиции, парадигматика которой основана на смерти и воскресении Бога (Диониса, Иисуса). Литературная позиция Бродского в эссе «Сын цивилизации» (1977) выявляется в парадоксальном развитии мысли о искусстве-телесности, в котором снова подчеркивается чувственно-интеллектуальная природа, и критике, понимаемой широко как прозаическое инобытие поэзии. Отправной пункт (полюс) антиномии задается в самом начале эссе. Существо стихотворения — смерть, а не продление жизни творца.<sup>27</sup> «Вне зависимости от смысла произведение стремится к концу, который придает форму и отрицает воскресение. За последней строкой не следует ничего, кроме разве литературной критики»,<sup>28</sup> достоверность заключений которой сомнительна, ибо «бессилие анализа начинается с самого понятия темы». Так одна из основных тем поэзии Манделштама — тема времени — должна быть понята в связи с бытийностью самого «писания», которое «использует мышление для своих целей, поглощает идеи, темы и т. д., не наоборот». Речь идет о претворении так называемой действительности в искусстве, о созидании новой, поэтической действительности. В результате такой метаморфозы понимания им действительности речь идет уже «о присутствии самого времени как реальности и темы одновременно, хотя бы уже потому, что оно так или иначе гнездится в стихотворении: в цезуре» (с. 93).

В другом случае Бродский говорит о главном интересе своего творчества: «это время... Это, если угодно, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует».<sup>29</sup> В. Уфлянд конкретизирует: «тема его поэзии — Время с большой буквы. А сюжет, если можно так выразиться, его поэзии — жизнь самого поэта».<sup>30</sup> Как

раз формулировка Уфлянда есть точный перевод литературной позиции Бродского на язык литературоведческой теории произведения, основу которого составляет сюжетно-тематическое единство: в данном случае «сюжет предстает как развитие темы. ее динамическая реализация, воплощенная во взаимодействии характеров»<sup>31</sup>.

Попытаемся различить Время и «жизнь самого поэта» — т. е. тему и сюжет — в стихотворении О. Мандельштама:

Сусальным золотом горят  
В лесах рождественские елки;  
В кустах игрушечные волки  
Глазами страшными глядят...

(1908)

Поэтическое превращение обнаруживает в этих стихах *того*, кто видит мир в игре материального (лес, волки, сверкание инея на солнце) и культурного (рождественские приметы, игрушки, страхи), — мы воспринимаем единство целостного переживания, своеобразным лирическим сюжетом которого является сам акт *такого видения*; с другой стороны, здесь обозначено *Время* как *тема*, *сами отношения* природного и культурного (духовного), т. е. *единство мира*, в котором обнаруживает себя поэт. Впрочем, «сюжет» и «тема» в нашем рассуждении могут непротиворечиво поменяться местами в силу окончательной неразличимости субъективного и объективного в модернистском проекте непрерывности понимания.

Поэтическая цезура — длящееся мгновение невербальной связи субъективного и объективного, человека и мира; это «форма времени» в самом своем невыразимом существе. Мандельштам предпринимает попытку *изобразить* цезуру, представить *паузу*, «зияние» метафорически:

Как бы цезурою зияет этот день:  
Уже с утра покой и трудные длинноты;  
Волы на пастбище и золотая лень  
Из тростника извлечь богатство целой ноты.

(1914)

Последние два стиха — образ цезуры. Не давая подробного анализа — он и восполнен нами выше, — Бродский пишет по поводу этого стихотворения: «Что есть, в конечном счете, форма времени, если не значение: если время не остановлено этим, оно по крайней мере фокусируется» (с. 94).

В рефлексии Бродского по поводу Мандельштама устанавливается собственно «мир Мандельштама», который вступает в напря-

женные смысловые отношения с миром-реальностью, и это делает его создателя, человека, «инородным телом, в которое метят все законы: тяготения, сжатия, отторжения, уничтожения» (с. 99). Таким образом в позиции Бродского обнаруживается представление о поэзии как особенной *телесности*, результате отношений творения и творца — словом, о судьбе поэта. Бродский убежден в подлинности поэтического претворения художника — хотя лишь на «одну десятую собственной жизненной реальности» (с. 100); с другой стороны, он верит в животворящие возможности языка. Отсюда неожиданная после вступления, где он отрицает «воскресение» и значение литературной критики, но закономерно возникающая в речи Бродского мысль о возможности «воскрешения» автора: сочувственное переживание стихов Мандельштама восполняется на те самые «девять десятых» достоверными воспоминаниями его вдовы; стихи поэта постепенно «стали ее личностью» (с. 110), — и «суммарный результат близок к воскрешению» (с. 100), понятному в данном случае скорее в индивидуально-личностном ключе. Так тема филологического «воскрешения» автора утверждается Бродским с акцентом на творчески-биографическом содержании поэзии Мандельштама: участие эссеиста-биографа-критика Н. Я. Мандельштам приводит «к воскрешению самого его голоса, интонаций, свойственных только ему одному, к ощущению, пусть мимолетному, его присутствия...» (с. 110). Так усилиями двух эссеистов определяется новое значение критики.

Поэт Бродского не пытается, по Гегелю, обрести бессмертие в творчестве, ибо «побуждает писать не беспокойство о тленной плоти, а потребность освободить от чего-то свой мир, свою личную цивилизацию, свой несемантический континуум» (с. 92) — так Бродский обозначает подлинное существование — бытийствование? отнесенность к бытию? — поэта, который стихами (в стихах, ср.: «отделался стихами») освобождается от того, что тем самым перестает быть им, что может быть определено (и отделено) с помощью слов, — т. е. поэт освобождается от заданности, подчиняется «диктату языка», возвращая ему стихотворение. «Писание буквально бытийный процесс: оно использует мышление для своих целей, поглощает идеи, темы и т. д., не наоборот» (с. 93). Так устраивается мир, очерчивается пространство осуществления человека. О. Седакова связывает отношение Бродского к языку с «духом интеллектуальной эпохи», ярким выражением которой была хайдеггеровская «концепция языка как “дома бытия”»<sup>32</sup>.

Хайдеггеровские идеи позволяют истолковать некоторые особенности литературной позиции Бродского. В понятиях философии Хайдеггера «личность как целое (в сущности непознаваемое)» противопоставляется «экзистенции человека».<sup>33</sup> В соответ-

ствии с этим у Бродского искусство — «это дух, ищущий плоть, но находящий слова» (с. 92), т. е. то, что стало словами, существование («экзистенция») — меньше человека как целой личности. Поэтому Бродский пишет:

Вычитая из меньшего большее, из человека — Время,  
получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом  
фонс отчетливей, чем удастся телом  
это сделать при жизни, даже сказав «лови!».

(«В Англии», 1977)

Телесный круг нарциссически замыкается: «Что источник любви превращает в объект любви». Личность — «источник любви» — чернеет столбиками стихов на бумаге, каменеет словами, человек становится эстетическим предметом, статуей в саду.

Но вычтенное Время (ср.: «цезура» у Мандельштама как «форма времени», «длительность») и есть Бытие. В философии Хайдеггера человек не имеет сущности. «Его сущность не нечто самостоятельное, а нечто стоящее вне самого себя, экзистенция, задача которой — быть покорной бытию, чтобы подготовить ему (бытию) ограниченное и недостаточное, но исторически необходимое и требуемое место и дать возможность бытию прийти».<sup>34</sup> Но приведенная мысль означает, что экзистенция (а по Бродскому, это то, что стало словами, опредмеченное существование) не есть бытие. И Бродский, словно *переформулируя* Хайдеггера, называет остаток поэтического «вычитания» «*системой небытия*» в стихотворении «Посвящение» (1987):

Ни ты, читатель, ни ультрамарин  
за шторой, ни коричневая мебель,  
ни сдача с лучшей пачки балерин,  
ни лампы хищно вывернутой стебель  
— как уголь, данный шахтой на-гора,  
и железнодорожное крушение —  
к тому, что у меня из-под нера  
стремится, не имеет отношенья.  
Ты для меня не существуешь; я  
в глазах твоих — кириллица, названья...  
Но сходство двух систем небытия  
сильнее, чем двух форм существованья.  
Листай меня поэтому — пока  
не грянет текст полуночного гимна.  
Ты — все или никто, и языка  
безадресная искренность взаимна.

Стихотворение можно разделить на две октавы по числу сти-

хов. Однако нарушение чередования рифмовки свидетельствует скорее о разрушении присущего октаве единства смысла и звучания. От классической октавы в восьмистишии Бродского остается тематическая выделенность последних двух строк. В первых шести стихах символизируется полнота внешнего мира, «читатель» здесь определяется относительно репрезентативного перечня предметов: «штора» и «мебель» — материальная обстановка «читателя» — даны в открытости интерьера, правда, в обратной перспективе, от горнего «ультрамарина» к чувственному красному («коричневая»), открывающему следующий стих — «ни сдача с лучшей пачки балерин», в котором чувственность предстает как своеобразный обмен в сексуальных отношениях, но также очевидно ироническое обозначение интеллектуального переживания любви; «лампы... стебель» символизирует свет разума, взыскующего истины<sup>35</sup>, «хищно вывернутый» — изошренность современного сознания; «как уголь, данный шахтой на-гора» — по-видимому, свидетельство предельной глубинности разумной деятельности, выход сознания из «подполья», разработка всех уровней культурно-психической деятельности; наконец, «железнодорожное крушение» — примета социальных катаклизмов, символ общественного неблагополучия, предельное выражение катастрофичности состояния мира. Все перечисленное выше представляет собою *тематизацию Времени*, существования («экзистенции»), посредством которого обнаруживается Бытие.

Последние два стиха восьмистишия обозначают сказанное как «вычитаемое»: все это есть в стихах, но лишь несомое (влекомое) волной (силою) «того», что «из-под пера стремится», это предметность, которая приходит как бы в движение под действием *поэтического* — жизненной силы (витальности) целостной личности, подлинное существование которой неуловимо в предметности, его обозначающей; вот эта обозначенность невыразимого и есть «система небытия», которую формулирует поэт. Ни «ты для меня не существуешь», ни я — для тебя, ибо ты можешь иметь дело лишь с «кириллицей», «пазваньями». Это определенность невыразимости, которую только и способно — самое большее — обрести конечное существо, например читатель, ищущий себя в поэте, ибо «сходство двух систем небытия / сильнее, чем двух форм существованья». Это сходство условное, приблизительное, поэтому — «листай»... А «меня» — потому что эти «окаменелости» — предельная возможность чувственного присутствия поэта.

Слова «пока не грянет текст полуночного гимна» насыщены нравственно-философским содержанием. Кажется, художественный образ в данном случае может быть отнесен по крайней мере к двум стилистически противоположным явлениям речи: во-первых, это

предел социальной недействительности, «небытия», символом которого является ежедневно исполняемый в полночь по радио гимн известного государства (надо заметить, что у Бродского есть и другие советские радиоассоциации, например, слова «до свиданья, дружок») заканчивали популярную детскую передачу «Встреча со сказкой»). Во-вторых, рассматриваемый фрагмент имеет отношение к пределу высокой мистики — «Гимну Ночи» Новалиса, в котором сказались отчаяние и достоинство одинокого существа, обреченного смерти, перед лицом которой оно способно выстоять. Строка в целом — свидетельство абсурдности существования, единственным преодолением которого, по Бродскому, является поэтически творимое единство мира, в котором человеческое существование обретает высокий и трагический смысл. Заключительные стихи второй октавы:

Ты все или никто — и языка  
безадресная искренность взаимна, —

представляют собою тематическое разрешение отрицательного смысла концовки первой октавы: отрицание и утверждение парадоксально не различаются в речи Бродского. Иначе: в этих строках торжествует не язык как безликость и всеобщий смысл, а речь поэта как средоточие противоречивого смысла, как его напряженность и утверждение разрушаемого Временем единства мира: «безадресность» бесчеловечна, но «искренность взаимна»...

Внезапно знакомая рифма придает финалу этого стихотворения оптимистическое звучание известнейшей советской песни:

Так ликуй и вернись  
В трубных звуках весеннего гимна.  
Я люблю тебя, жизнь,  
И надеюсь, что это взаимно.

## 5. Телесность художества как истина поэтического

Полнота взаимосвязи творца и творения в акте поэтического со-творения остро переживается художниками и мыслителями второй половины XX века. К.-Г. Юнг писал: «В каком-то смысле моя жизнь была квинтэссенцией всего, мною написанного... Мои работы можно назвать станциями на пути моей жизни».<sup>36</sup>

Венгерский поэт Дьердь Петри заметил:

Я — стих, и что мне до всего.  
Когда я не пишу стихов — не существую.

.....  
Да, вне стихов нет жизни у меня.  
Я жив в стихе. А стало быть, довольно редко жив,  
и бытие мое — разрезено и скудно...<sup>37</sup>

То же у Бродского: «...когда ты не занимаешься стихописанием, то совершенно балдешь. Ты звереешь — в первую очередь по отношению к самому себе... Когда не пишется, то думаешь, что жизнь кончилась. У меня к себе отношение в некотором роде романтическое. Не столько даже к себе лично, сколько к существованию как к таковому».<sup>38</sup> Понятие существования приобретает в данном случае особую значимость, занимает центральное место. В отличие от формулы романтизма «жизнь и поэзия — одно», в понимании поэзии Бродским есть несовпадение между жизнью, существованием и поэзией, и это несовпадение имеет как тематическую, так и метафизическую определенность. Житейское (биография) — это всего лишь временная, событийная манифестация существования поэта. Но, с другой стороны, и «стихи на самом-то деле продукт побочный, хотя всегда считается наоборот».<sup>39</sup> Существование метафизично, ибо обращено к искомой человечности человека. По Бродскому, главное не стихи или жизнь — по отдельности или во взаимопроникновении, — а поэтическое существование, тождественное *человечности*; поэтому поэзия и понимается Бродским как антропологическая характеристика.

Неожиданный аспект понимания поэзии обнаруживает И. Роднянская. Она пишет о хорошего уровня стихотворцах, для которых поэзия не является профессией, т. е. о поэтах-дилетантах: «Черта дилетанта — сначала жизнь, а потом уже звуки, как побочное следствие (до 1837 года Лермонтов был именно дилетантом)».<sup>40</sup> В данном случае стихи также не главное, но они референтны непосредственности жизни, а не метафизическому существованию. Роднянская имеет в виду не поэтическую самостоятельность, но «подлинных поэтов», соответствующих уровню публикаций, однако не обремененных проблемой литературного успеха.

И вот перед нами по видимости противоположные позиции, являющие существо поэтического: великий поэт, для которого важны не стихи как литература, а то, «что с человеком, с индивидуумом происходит в метафизическом плане»<sup>41</sup>; с другой стороны, «поэт-дилетант, для которого «сначала жизнь», т. е. иное метафизики, конкретно-чувственная реальность судьбы, «радости вкушения мира»; и беззаботность насчет прихода — ухода вдохновения, относительно архитектоники своего пути...»<sup>42</sup> Устремленность к слову, опосредованность поэтическим снимают мнимую полярность отношения к себе «как к некоей метафизической единице» или как к

субъекту «утренного рыболовства». По-видимому, речь идет о своеобразной постлитературной позиции, которую артикулирует Бродский и усматривает у поэтов-дилетантов Роднянская, которая в связи с этим обнаруживает еще одно — главное — измерение поэзии: «Личная лирика как художественное высказывание из глубины собственного «я» родилась до и вне литературы, адресованной читательскому любопытству. В ее сакральной версии — это псалмы, приписываемые царю Давиду, напряженный диалог человеческого самосознания с Богом — о своем уделе; в ее мирской версии, исходящей от «частного лица», — это, грубо говоря, солдатский дневник грека Архилоха, дошедший до нас в жалких, но впечатляющих фрагментах и отражающий, по формулировке литературной энциклопедии, «непосредственные интересы» его творца».<sup>43</sup>

Круг замкнулся: постпоэтическая позиция (Бродский, поэты-дилетанты) тождественна долитературной (Давид, Архилох), и та, и другая характеризуют человеческое существование (присутствие) как духовно-практическое событие речи (языка), т. е. поэзию. Такова сущность поэтического, являющегося содержанием жизни и «предметом» поэзии. (Ср. у Хайдеггера: «Поэзия — не просто сопутствующее украшение Вот-бытия, не только временное воодушевление и тем более не некое лишь согревание... и развлечение. Поэзия есть несущая основа Истории, и поэтому она не есть также лишь явление культуры и уж подавно не простое «выражение» некоей “души культуры”».)<sup>44</sup> Истина поэтического существует до, после и помимо поэзии, но возможно ли обнаружить ее, т. е. описать существование помимо формотворчества, литературности?

Интеллектуальное переживание истины культурного существования выразилось у Бродского в виде эротического фантазма «Письмо Горацию», события невербальной эротической связи с культурой, актом этой связи, перестающей быть объектом. Искусство следует понять как телесность последнего смысла существования (смысла *поэтического*), причем предельно возможно с точки зрения общезначимости его манифестацию.

<sup>1</sup> Гордин Я. Странник // Russian literature XXXVII (1995). С. 230.

<sup>2</sup> Там же. С. 227.

<sup>3</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета». 1998. С.318.

<sup>4</sup> См. об этом: Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. СПб.: Пушкинский фонд. 1997. С. 5, 6.

<sup>5</sup> См.: Зотов С. Литературная позиция — «пост» Иосифа Бродского // Русский постмодернизм: Материалы межвузовской научной конференции. Библиографический указатель. Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. С. 81—86.

<sup>6</sup> Краткая философская энциклопедия. М.: А / О Изд. группа «Прогресс», 1994. С. 69.

<sup>7</sup> Там же. С. 312.

<sup>8</sup> Ср. о стихах Бродского: «Настолько они самодостаточны, что как бы не появилось искушение биографно объяснять поэтикой!» Лилия Панин. Нескучный сад. Заметки о русской литературе конца XX века. Собрание эссе. — Hermitage Publishers, 1998. С. 193.

<sup>9</sup> Аверинцев С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 10.

<sup>10</sup> Там же. С. 11.

<sup>11</sup> Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. Очерки. СПб.: «Максима», 1997. С. 471.

<sup>12</sup> Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М.: Искусство, 1990. С. 356.

<sup>13</sup> См. об этом: Эткинд Е. Указ. соч. С. 472.

<sup>14</sup> Там же. С. 472.

<sup>15</sup> Ср.: Бланшо М. Когда Улисс становится Гомером. // Бланшо Морис. Последний человек. СПб.: Азбука — Терра, 1997. С. 11—13.

<sup>16</sup> Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 368.

<sup>17</sup> Ср. теорию Бахтина, проанализированную в этом аспекте в статье: Зотов С. Н. Автор и текст в культурном диалоге: возрождение /«воскрешение» автора у Эзры Паунда и Михаила Бахтина // Текст: Узоры ковра: Сборник статей научно-методического семинара «TEXTUS». Вып. 4. Ч. 1. Общие проблемы исследования текста. — СПб. — Ставрополь: Изд-во СГУ, 1999. С. 52—55.

<sup>18</sup> Зотов С. Н. Поэтическая речь как явление традиции и форма одиночества в эстетике И. Бродского // Русский постмодернизм: предварительные итоги. Межвузовский сборник научных статей. Ч. 1. Ставрополь: Изд-во СГУ, 1998. С. 114.

<sup>19</sup> Там же. С. 115.

<sup>20</sup> Об одиночестве Бродского см.: Уланов А. Опыт одиночества: И. Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб.: «Журнал «Звезда», 1998. С. 108—112.

<sup>21</sup> Аверинцев С. С. Указ. соч. С. 11.

<sup>22</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. С. 15, 16.

<sup>23</sup> Леонг Альберт. Литературная критика Иосифа Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. С. 237.

<sup>24</sup> Волков С. Указ. соч. С. 106, 107.

<sup>25</sup> Касаткина Е. Соломон Волков. Диалоги с Иосифом Бродским (рецензия на кн.). Новый мир, 1999, № 3. С. 216—217.

<sup>26</sup> Ср.: Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 556, 557.

<sup>27</sup> Ср.: «На самом деле жизнь стихотворения — жизнь до момента записания на бумагу. Если провести аналогично с человеческим существованием, то стихотворение живет в поэте и момент его фиксации на бумаге, это, собственно, похоронный». — Виктор Куллэ. Липнгвистическая реальность, в которой все мы существуем. // Полухина В. Бродский глазами современников. Сб. интервью. СПб.: «Журнал «Звезда», 1997. С. 247, 248.

<sup>28</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб.: Пушкинский фонд, 1999. С. 92. Ссылки на этот том даны далее в тексте статьи указанием страницы в скобках.

<sup>29</sup> Глэд Д. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М.: Кн. палата, 1991. С. 123.

<sup>30</sup> Уфлянд В. Предисловие // Бродский И. А. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 тт. Т. 1. Минск: Эридан, 1992. С. 11.

<sup>31</sup> Цилевич Л. М. Об аспектах исследования сюжета // Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. Вып. 5. Рига: Звайгзне. 1978. С. 6.

<sup>32</sup> Седакова О. Редкая независимость. // Полухина В. Указ соч. С. 221.

<sup>33</sup> Краткая философская энциклопедия. С. 500.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> См.: Винокурова И. Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. С. 124, 125.

<sup>36</sup> Моаканин Р. Психология Юнга и тибетский буддизм. Томск: «Водолей», 1993. С. 31.

<sup>37</sup> Петри Дьердь. Стихи // Иностранная литература. 1998, № 10, С. 38—41.

<sup>38</sup> Волков С. Указ. соч. С. 317.

<sup>39</sup> Там же. С. 316, 317.

<sup>40</sup> Роднянская И. Неподражательная странность // Новый мир, 1999, № 2. С. 197.

<sup>41</sup> Волков С. Указ. соч. С. 316.

<sup>42</sup> Роднянская И. Указ. соч. С. 197.

<sup>43</sup> Там же. С. 193. Ср.: Бродский о поэзии Архилоха. Волков С. Указ. соч. С. 319.

<sup>44</sup> Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии // Логос, 1991, № 1. С. 42, 43.

*Владимир Новиков*

## БРОДСКИЙ — СОСНОРА — КУШНЕР

АКАДЕМИЧЕСКОЕ ЭССЕ

«Век скоро кончится...» — да все, кончился уже, стал материалом историко-литературного изучения. Чтобы нашему брату литературоведу не устареть на пути от рукописи до публикации, надо уже свою родную литературу называть «литературой прошлого столетия». И описывать ее как систему, прочерчивая связи между множеством поэтов — от Иннокентия Анненского 1855 года рождения до Тимура Кибирова 1955 года рождения, от Константина Бальмонта 1867 года рождения до Дмитрия Быкова 1967 года рождения...

Как в этом смысле обстоят дела у Бродского? Надо сказать, что в трудах бродсковедов он выглядит довольно одиноким. Чтобы это его одиночество скрасить, некоторые доброхоты предприняли ряд мифологизаторских попыток. Еще в 1986 году таинственный Д. С. присвоил Бродскому имя Пушкина, прибегая к аргументам типа «Пушкина вскоре сослали, Бродского тоже». Сравнительно недавно еще выстраивались фанерные пьедесталы на три места, где Пушкину навешивалась золотая медаль, Блоку — серебряная, а Бродскому — бронзовая как представителю «бронзового века». Все эти металлические метафоры предлагают сдать в металлолом ввиду их полной эвристической бесполезности. Что уж такого «золотого» было в первой трети девятнадцатого века? Пушкин и Баратынский вообще-то называли этот век «железным». Потом, почему Пушкин должен стоять выше Блока? Он, конечно, «наше многое», но отнюдь не «всё»: скажем, нет у него блоковской музыкальности. Думаю, стоит взять доводам Омри Ронена и вообще отказаться от ставшего почти просторечным выражения «серебряный век», лучше говорить о русском модернизме, в чем-то перекликающемся с романтизмом девятнадцатого века и эстетически ему равноценном. А Бродского, как и всех других крупных поэтов, надо ставить не на пьедестал, а в контекст.

И тут бы не худо разграничивать историческую поэтику и литературный быт. Одно дело дружеские компании, другое — смысловые и стилевые сближения, которые даже личного знакомства не требуют. Достоевский и Лев Толстой никогда не «тусовались» друг с другом, а, скажем, Чертков с Толстым «тусовался» довольно плотно. Тем не менее весь мир теперь говорит: «Достоевский и Толстой», имея в виду контакт идей и текстов и совершенно не обращая внимания на досадное отсутствие бытового контакта между гениями.

Это я к тому, что считаю несколько преувеличенным контекстуальное значение связки «Бродский — Рейн, Найман, Бобьшев». Отнюдь не будучи фанатом Бродского и с достаточным уважением относясь к его спутникам, я не могу не признать наедине со своей литературоведческой совестью, что в этом ряду именно Бродский представляется мне «четвертым лишним» ввиду того, что на порядок превосходит остальных в смысле художественной оригинальности. Оценить степень природной одаренности ныне здравствующих мастеров и говорить о «физических недостатках» их стихов, может быть, и не политкорректно, но историку поэзии целого столетия не обойтись без иерархических градаций. Кушнер же и Соснора могут сопоставляться с Бродским потому, что здесь, на мой взгляд, имеется такое необходимое *principium comparationis*, как *соизмеримость* творческих дарований.

И тут же назову второе основание этого сравнения: в творческих биографиях Бродского, Кушнера и Сосноры присутствует следующий общий признак: *эстетическая рефлексия как фактор индивидуальной творческой эволюции*. Высказывания и размышления этих поэтов о своем ремесле, о поэтических классиках отнюдь не являются отходом от творчества в некое «литературоведение» — нет, «теория» здесь неотделима от «практики» и является прямым выражением того «чувства пути», которое присуще каждому из троих. Это редкий для поэзии второй половины двадцатого века феномен, поскольку в основном мы имеем дело либо с талантливыми «практиками», не искушенными в абстракциях, либо с версифицирующими филологами, начитанность которых слишком превышает уровень природной талантливости.

Эстетические взгляды Бродского и Кушнера с достаточной полнотой зафиксированы в печатном виде. Что касается Сосноры, то я опираюсь на устные беседы с поэтом, которые мне довелось с ним вести, и его эпистолярные высказывания. Здесь есть безусловная системность, сочетающая хрестоматийность с категоричной парадоксальностью. Соснора выделяет в истории русской поэзии три вершины: Пушкин, Блок, Хлебников — и лишь эти поэты являются для него индивидуальными ориентирами. Ахматову, Пас-

тернака и Мандельштама, например, он считает поэтами второ-степенными — по отношению к трем названным выше гениям, а также по отношению к самому себе. На Цветаеву, впрочем, это не распространяется. Однако здесь важны не столько конкретные «персоналии», сколько векторы эстетической самоидентификации.

Наметим самые главные векторы, обозначив трех поэтов относительно антитезы «левое—правое». *Vita brevis*, и в ней, в ее политической суете, «левое» и «правое» иногда меняются местами. *Ars longa*, и здесь «левое» — это всегда эстетический радикализм, авангардность, экспериментальность, а «правое» — эстетический консерватизм, традиционность, мотивированность и близость к здравому смыслу. Обэриуты в своем манифесте называли Введенского «крайней левой», а Заболоцкого — «правой» своего течения; Тынянов в «Промежутке» описывал спектр поэзии от «правого» Ходасевича до «левого» Хлебникова — и тут все осталось по-прежнему. В этих координатах наши три персонажа отчетливо размещаются так: Соснора — «левый», Кушнер — «правый», Бродский — эстетический «центрист».

Это уже кое-что, и по крайней мере дает возможность системного соотнесения разных точек зрения на Бродского и его историческую роль. Скажем, недавно опубликованная статья А. И. Солженицына — это критика «справа», с домодернистской точки зрения. Именно те черты, что Александру Исаевичу в Бродском не нравятся, лично мне представляются как раз сильными сторонами поэта. Я смотрю на Бродского «слева», и если что-то вызывает эстетическое отчуждение, то это определенная «каноничность» его творческого отношения к стиху и к слову.

Вообще у каждого литературоведа, как ни стремился бы он к объективности, есть свой главный герой в современной литературе, являющийся точкой опоры для теоретических и историко-литературных построений. Для Тынянова, например, таковым являлся Хлебников. Бродский, думаю, был таким героем для Е. Г. Эткинда. Не стану скрывать, что мои теоретические построения во многом сориентированы на «экстремистскую» практику Сосноры, именно отсюда я смотрю на Бродского, полагая, что некоторые моменты оказываются виднее как раз со стороны.

**МОДЕРНИЗМ — АВАНГАРД — ПОСТМОДЕРНИЗМ.** Эта историко-эстетическая триада двадцатого столетия распадается на антитезы, относительно которых Бродский, Кушнер и Соснора оказываются в достаточно неожиданных позициях.

**МОДЕРНИЗМ — АВАНГАРД.** Здесь Соснора с его авангардным, футуристическим отношением к слову оказывается «третьим лишним» по отношению к «модернистичным» Бродскому и Кушнеру. Это прямым образом связано с проблемой прозаизации сти-

ха, которую по-своему решали все трое. У Кушнера эта прозаизация — чисто акмеистическая. У Бродского, как точно сформулировали Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман, «отрицание акмеизма на языке акмеизма». Соснора прозаизирует стих авангардно-футуристическим способом.

**МОДЕРНИЗМ — ПОСТМОДЕРНИЗМ.** А тут наоборот: «третий лишний» — Кушнер, который избежал постмодернистской склонности к пародийности и палимпсестам. Бродский же и Соснора не раз пересекаются в двупланово-интертекстуальном пространстве. Оба они почти в одно и то же время травестируют Пушкина. У Бродского в шестом из «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» (1974):

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мой мозг.

У Сосноры в книге «37» (1973):

Я вас любил. Любовь еще — быть может.  
Но ей не быть.  
Лишь конский топ на эхо нас помножит  
да волчья сыть.

Соснора, кстати, подключил к постмодернистскому «полилогу» еще и Блока («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...»).

Коснемся и интертекстуальных связей между нашими персонажами. Содержательный и драматичный диалог Бродского и Кушнера исчерпывающе описан в кушнеровском эссе «Здесь, на земле...». На тему «Бродский и Соснора» необходимо прежде всего припомнить программное стихотворение Сосноры «Хутор потерянный» (1976), где строка:

Чей призрак здесь жил, волосами звеня? —

отчетливо намекает на строку «И если призрак в этом доме жил...» из стихотворения Бродского «Я обнял эти плечи и взглянул...» (1962). И опять-таки Соснора приглашает в интертекстуальную компанию третьего — на этот раз Пастернака. Пассаж «Кто жил здесь в железе? Маэстро? Адьюнкт? / Не Лютер ли?..» явно соотношен с «Марбургом» Пастернака («Тут жил Мартин Лютер. Там — братья Гримм...»).

Соснора же послужил «материалом» для Бродского в «Представлении», где Л. В. Зубова пронизательно усмотрела ритмическую и мотивную перекличку с «Балладой Эдгара По» («Звезда», 1999, № 5).

Кстати, если говорить об антитезе «Пастернак — Мандельштам», то Кушнер и Бродский будут на мандельштамовской сторо-

не, а Соснора с его постфутуристическим почерком — на пастернаковской. Иной рисунок наблюдается по линии разграничения «Ахматова — Цветаева». Рвущийся стих Цветаевой, противопоставленный льющейся речи Ахматовой, находит продолжение в практике Бродского и Сосноры, Кушнер же, как ни странно, предстает «ахматовцем» (в том смысле, в каком сама Ахматова говорила Тарковскому: «Мы не цветаевцы, мы — ахматовцы»). Это еще раз свидетельствует об огромной разнице между психологическими отношениями — с одной стороны и творчески-эстетическими ориентирами — с другой. Современное культурное сознание так и не усвоило еще тыняновского закона «отталкивания», оно все еще бредит «преемственностью» и рисует красивую картинку, на которой Ахматова передает свою лиру «рыжему». Между тем Бродский эту лиру даже и в руки не взял, предпочтя цветаевскую. Трудно вообразить художественную систему более чуждую и даже враждебную Ахматовой, чем поэтика позднего Бродского. И это абсолютно нормально, ибо в эстетических высях нет места человеческим симпатиям, чистое вещество творчества есть борьба.

«В начале было Слово...», но не поздно говорить о слове и в конце, поскольку именно в связи с проблемой языка можно более или менее соединить вышесказанное.

Кушнер — это поэзия буквального слова.

Бродский — это напряжение между буквальным и ироническо-противоположным значениями слова.

Соснора — это напряжение между основным значением слова и «второстепенными признаками» (Ю. Н. Тынянов) его значения, использование всего семантического спектра слова.

Подробное раскрытие этого тезиса потребовало бы десятков страниц. Я же сразу перейду к тому неожиданному итогу языковых поисков трех поэтов, который оказался подведенным в упомянутом эссе Кушнера «Здесь, на земле...». У Кушнера вызывают недоверие «абсолютизация языка, как бы невольное ему служение». Обратим внимание, что ревизии, таким образом, подвергается основной принцип поэтической эстетики двадцатого века, сформулированный Бродским в «Нобелевской лекции»: «Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку». Красивые слова, и с ними пока что никто не спорил, на них до сих пор ориентируются молодые поэты, среди которых так много эпигонов Бродского. Я прежде усматривал у Бродского противоречие между теорией и практикой: в частности, в своей статье 1994 года «Нормальный поэт» говорил об умеренности лингвистических трансформаций Бродского; настоящим «проводником» и «орудием» языка представлялся

мне как раз Соснора с его лингвистическим «безудержем». Все это, однако, теперь представляет интерес академический и историко-литературный, поскольку на границе XX—XXI веков пришел *конец лингвистической эпохи*. Слушать «диктовку языка» в двадцать первом веке будет недостаточно.

Русский эстетизм устал, но он плодотворно поработал в уходящем, уже ушедшем столетии. В частности, он помог сохранить лицо каждому из трех поэтов, о которых шла речь.

Очень хочется, чтобы данное фрагментарно-пунктирное эссе спровоцировало кого-нибудь на написание диссертации или книги на тему «Бродский. Кушнер. Соснора». А также, чтобы будущие историки русской поэзии двадцатого века имели в виду и тот историко-литературный треугольник, тот эстетический контекст, который здесь предварительно обозначен.

*Екатерина Семенова*

## ЕЩЕ О ПУШКИНЕ И БРОДСКОМ

Тема «Бродский и Пушкин» не является новой для литературоведения: ей посвящены работы А. Г. Наймана<sup>1</sup>, В. А. Сайтанова<sup>2</sup>, А. К. Жолковского<sup>3</sup>, Я. А. Гордина<sup>4</sup>, Л. М. Баткина<sup>5</sup>, Л. Лосева<sup>6</sup>, С. Ю. Кузнецова<sup>7</sup>, И. И. Ковалевой и А. В. Нестерова<sup>8</sup> и др. В нашей работе речь пойдет о восприятии Бродским поэзии Пушкина — вернее, о том, как отразилось это восприятие в собственных стихах Бродского. «Отправной точкой» для исследования послужили слова Л. Лосева о «непрекращающемся диалоге», который ведет Бродский с Пушкиным «то в сюжете, то в подтексте стихотворений»<sup>9</sup>.

Когда в стихах Бродского появляются отголоски произведений других авторов, то воспринятое им «чужое слово» проходит через горнило его собственных представлений и поэтики, так что можно говорить не просто о переключках, но об апелляции Бродского к другому автору и своеобразной реакции на него. В случае с Пушкиным реакция последовательно выражена: Бродский регулярно обращается к ситуациям, описанным старшим поэтом, воссоздает их средствами своей поэтики, включает в свою художественную систему. Можно сказать, он «переписывает» Пушкина. Обращается к нескольким примерам.

Речь пойдет, во-первых, о стихотворении «С видом на море» (1969). Во многих деталях оно напоминает пушкинскую «Осень» (1833). В обоих произведениях действие происходит осенью, и оба начинаются с одного и того же слова: «Октябрь уж наступил» и «Октябрь. Море поутру / лежит щекой на волнорезе». В первой строфе оба автора описывают природу (Пушкин — среднерусскую, Бродский — южную, приморскую). Также речь идет о том, как герой проводит время: у Пушкина он катается верхом, сидит у каминя, у Бродского — пьет кофе, купается; в обоих случаях герой сочиняет, причем оба поэта используют образ текущей воды: у Пушкина — «стихи свободно потекут», у Бродского — «речь бежит из-под пера». Схожа и интонация: герой Пушкина полусутоливо рассуждает о временах года, у Бродского ироничны детали: вче-

рашняя пресса, гниющие баркасы; иронично и отношение к герою, который назван в стихотворении «пророком» (об этом будет сказано ниже).

Сходны также особенности хронотопа двух стихотворений. В «Осени» времена года сменяются, но на «время природы» никак не накладывается «человеческое время»: нет размышлений о реальности, бытовой или литературной<sup>10</sup>, нет упоминаний о городской жизни, о реальных именах, о прошлом и будущем. (На возможность таких размышлений только косвенно указывает строка: «Иль думы долгие в душе моей питаю».) Воздействие на героя жары, оттепели, «русского холода» носит почти физиологический характер; он слит с природой, не подвержен старости и смерти: перед нами — своеобразный Рай художника. У Бродского «райские» черты изображенного им уголка выражены еще сильнее: чтобы попасть туда, надо «сесть в поезд», т. е. ехать «за тридевять земель», в запредельный мир; герой попадает «за скобки года», т. е. «выключается» из реального времени<sup>11</sup>. Наконец, действие происходит на Юге, а именно там некогда находился Эдем.

Можно сказать, что Бродский «воссоздает» ситуацию жизни и творчества поэта на лоне природы, описанную в «Осени». Однако между произведениями есть и существенная разница: Бродский «раздвигает рамки картины» Пушкина, упоминая бегство «за скобки года, из ворот / тюрьмы». Если персонаж Пушкина ничем не связан с обыденной жизнью, то герой Бродского и в Раю сохраняет свои воспоминания: у него «так много позади / всего, в особенности — горя...». Освобождение из «тюрьмы» повседневности не отменяет чувства одиночества и страданий; при виде моря их острота лишь смягчается:

Оно обширнее. Оно  
и глубже. Это превосходство  
не слишком радостно. Но  
уж если чувствовать спротивно,  
то лучше в тех местах, чей вид  
волнует, нежели язвит.

Впоследствии невозможность отстраниться от своих переживаний была осмыслена поэтом как положительный фактор, который помогает росту личности. В интервью Соломону Волкову он сказал: следует «... дать трагедии полный ход на себя, дать ей себя раздавить. И ежели ты сможешь после этого встать на ноги — то встанешь уже другим человеком»<sup>12</sup>.

Дважды называя героя «пророком», автор отсылает нас к «Пророку» Пушкина<sup>13</sup> и пушкинской теме пророка-поэта как слугите-

ля Бога (ведь Бог обращается именно к лирическому герою: «Встань, пророк, и виждь, и впемли, / Исполнись волею моей...»). Бродский как бы продолжает эту тему: если у Пушкина персонаж получает от Бога пророческий дар, то в стихах младшего поэта о пророке сказано: «застигнутый врасплох / при сотворении кумира». Пророк нашел себе святыню превыше Бога; в Библии за такое провинившиеся караются<sup>14</sup>. Возможно, герой стихотворения «С видом на море» в наказание за свой проступок был лишен пророческого дара: он «нынче опровергнут», а про его проницательность говорится в прошедшем времени («беркут / мог позавидовать» ей). В контексте стихотворения слово «пророк» звучит иронически: «свершивший туалет без мыла, / пророк <...> свой первый кофе пьет уже / на набережной в неглиже», — но одновременно оно свидетельствует о серьезном отношении к Слову, которое некогда произносил герой.

Что такое «пророчества» у Пушкина и Бродского? Герой Пушкина получает возможность видеть и воспринимать на слух сокровенную суть мироздания, обретает дар мудрого Слова и «пылающее» сердце — темперамент, пафос, энергию переживания. Также нужно учесть, что стихотворение Пушкина, вероятно, входило в цикл с политическим содержанием<sup>15</sup>, так что «пророчества» имеют гражданственную направленность; это не противоречит библейскому прототипу, поскольку пророки говорили о судьбе именно социума, Израиля. Бродский в своем творчестве неоднократно обращался к политическим темам; рассуждая о них, он поднимался до осмысления хода мировой истории, эволюции человеческого духа, ее законов. Вот «пророчество» из «Остановки в пустыне»(1966):

Когда-нибудь, когда не станет нас,  
точнее — после нас, на нашем месте  
возникнет тоже что-нибудь такое,  
чему любой, кто знал нас, ужаснется.  
Но знавших нас не будет слишком много...

Или можно вспомнить описание грядущего торжества «общества наркоманов» в «Речи о пролитом молоке» (главки 23—25). Итак, можно предположить, что «пророчества» в стихотворении «С видом на море» — это гражданская тематика; герой отказывается от них: «утратив жажду прорицать», он «на лире пробует бряцать». Имеется в виду, по-видимому, элегическая поэзия: теперь в стихах персонажа речь идет «не о грядущем, но о прошлом», а в пьесе «Мрамор» Бродский связывал «избыток глаголов прошедшего времени» в стихах именно с элегической интонацией<sup>16</sup>.

Итак, «С видом на море» обнаруживает парафраз «Осени» Пушкина и продолжение истории пушкинского «Пророка». Стихотворение «Это — ряд наблюдений. В углу — тепло...» из цикла «Часть речи» (1975 — 1976) дает пример иного отношения Бродского к произведению Пушкина: решая проблему памяти в потомках, поставленную в стихотворении «Вновь я посетил...» (1835), Бродский описывает ситуацию, противоположную пушкинской.

Герой Пушкина посещает родовое имение. С этими местами его связывает и то, что это — «владения дедовские», и то, что он там прожил два года, поэтому все вокруг ему памятно. Герой Бродского, как следует из предшествующих текстов «Части речи»<sup>17</sup>, оказывается на новом, незнакомом месте, в чуждом мире, имеющем даже некоторые черты потустороннего. (Ведь в начале первого стихотворения цикла («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...»)) персонаж полностью дезориентирован, потерял в пространстве и во времени: создается ощущение, что он очнулся от сна, обморока, небытия.) Различен и подход к изображаемому миру: конкретные, легко узнаваемые детали пейзажа Михайловского — и абстрактные «наблюдения», без примет реальных мест: «В углу — тепло. / Взгляд оставляет на вещи след. / Вода представляет собой стекло», — и особенно: «Зимний вечер с вином *в нигде*».

Стихотворение Бродского завершается так:

Через тыщу лет из-за штор моллюск  
извлекут с проступившим сквозь бахрому  
оттиском «доброй ночи» уст  
не имевших сказать кому.

Герой забился в угол, окружен враждебным миром, и слова «доброй ночи» — единственный его выход за рамки «наблюдений». Однако он их «не имеет сказать кому»: человек «ушел в свою раковину», сомкнул губы, и произнесенные слова отпечатаются в окаменевшем моллюске; речь останется в нем, невысказанная.

Слово у Бродского — это главное проявление его лирического героя-поэта. Пока он говорит, он существует; речь для него отождествляется с жизнью, жизнь — с речью: так, слова из знаменитого «Я входил вместо дикого зверя в клетку...»: «Но пока мне рот не забили глиной...» — означают: «Пока я жив...» Превращение губ в раковину и ее окаменение означают для героя конец: в данном случае — посмертное существование «в нигде».

Факт «непроизнесения» будет лишь «через тыщу лет» воспринят теми, кто «извлечет» «моллюск». Так мотив одиночества, пронизывающий стихотворение, разрешается неожиданной парафразой из Пушкина, где шум сосен связует героя и его потомка. Вре-

менная дистанция между персонажем и теми, чье существование в будущем он провидит, у Бродского гораздо больше и имеет иной характер, нежели у Пушкина. Пушкин говорит о «внуке»; даже если не понимать это слово буквально, то измерение времени жизнью дерева говорит о том, что срок, разделяющий «предка» и «потомка», укладывается в повседневное человеческое представление о времени<sup>18</sup>. У Бродского между жизнью героя и «извлечением» «моллюска» проходит «тыща лет», т.е. срок неопределенно долгий (окаменение длится миллионы лет!). Если, по замечанию Ю. М. и М. Ю. Лотманов, время у Бродского «почти всегда имеет некий материальный эквивалент»<sup>19</sup>, то здесь эквивалент времени — мертвая, умершая материя. Вернее, такой материи «обычное», «движущееся» время перестает быть присуще; герой «выпадает» в Хронос, в «чистое время»<sup>20</sup>. Наконец, персонажи двух поэтов обращаются к разным адресатам. Герой Пушкина говорит с соснами, символизирующими новое поколение: «идея рода освещает все вокруг себя»<sup>21</sup>, и описание природы родных мест сливается с восприятием собственного рода в единое целое. Поэтому обращение к «младой роще» звучит как обращение к людям, потомкам: «Здравствуй, племя / Младое, незнакомое!» Персонаж Бродского вообще ни к кому не обращается. Те, кто найдет «моллюск», не являются его родственниками; они остаются ему неизвестны, он их никак не характеризует (используется неопределенно-личная форма: «извлекут»). «Родовая» преемственность не видится для героя возможной, особенно при полной изоляции в «чужой земле». Единственное, что дойдет от него до грядущих поколений, — оттиск *слов* в «моллюске». Это излюбленная мысль Бродского: разрушению, касающемуся всего и прежде всего человека, противостоит Слово<sup>22</sup>.

Количество обращений Бродского к Пушкину значительно превосходит число затронутых примеров; можно говорить как о тематических совпадениях, так и о частных переключках. С. А. Лурье рассмотрел стихотворение «Я был только тем, чего...» в связи с «Пророком» Пушкина<sup>23</sup>; А. К. Жолковский также определил «Разговор с небожителем» как ««Пророк» по-бродски»<sup>24</sup>. В стихотворении «Пьяцца Маттеи» явно намечено продолжение ситуации из «Пора мой друг, пора! покоя сердце просит»: «усталый раб» Пушкина «замыслил... побег / В обитель дальнюю трудов и чистых нег», а «усталый раб» Бродского таки осуществил эту мечту, «глотнул свободы»<sup>25</sup>. Или вот слова из стихотворения «Я всегда твердил, что судьба — игра»: «...зачем вся дева, раз есть колено», — на первый взгляд эпатирующие: они отсылают читателя к реплике Дон Гуана из «Каменного гостя»: «Ее совсем не видно / Под этим вдовьим черным покрывалом, / Чуть узенькую пятку я

заметил», — и ответу Лепорелло: «Довольно с вас. У вас воображение / В минуту дорисует остальное...». Но если ситуации, в которые попадают герои обоих поэтов, подчас обнаруживают сходство, то вместе с тем палицо и потребность Бродского по-новому выразить происходящее. Одна из причин — языковая, которой сам поэт придавал столь важное значение, другая — перемены, произошедшие с человечеством на протяжении полутора столетий: в тех ситуациях, которые были описаны Пушкиным, вся полнота испытываемых нами ныне эмоций уже не совпадает с той, которую переживали его герои. Одновременно и в языке накопились соответствующие изменения. Но вместе с тем Пушкин до сих пор остается для нас образцом. Он являет нам своего рода «стандарт качества» выражения в поэзии; более того, им задана парадигма художественного воплощения мыслей и эмоций человека вообще и поэта в частности в современной русской культуре. Поэтому если, выражая обновившиеся, «современные» наши чувства по поводу любви, разлуки, смерти, поэт — особенно «зараженный нормальным классицизмом», как написал о себе Бродский, — стремится подняться на «пушкинскую» высоту, то становится неизбежным его обращение к Пушкину и «переписывание» пушкинских ситуаций по-новому, своим языком.

Не менее важно то, что личность и мировоззрение самого Бродского отнюдь не совпадают с пушкинскими. Между своим творчеством и собственной жизнью он видел непосредственную связь, причем обратную, следуя мысли Цветаевой: «Поэта — далеко заводит речь», — заводит не только в стихах, но и в жизни. Недаром он советовал аудитории: «...не будем проводить во что бы то ни стало различия между личностью автора и лирическим героем», — предельно сближая их.

В заключение упомяну образ самого Пушкина из стихотворения Бродского «Представление» (1986): «Входит Пушкин в летном шлеме, в тонких пальцах — папироса».

Да, это напоминание об анекдоте про «аса Пушкина». Да, это пародия на стремление представить классиков как «своих парней», распространенное в советском литературоведении<sup>26</sup>. Но вместе с тем подход Бродского к Пушкину тот же, что и в рассмотренных выше стихах: это именно Пушкин — узнаваемы его «тонкие пальцы», по детали — курение и летный шлем — современны. Они были бы вполне органичны Пушкину, окажись он в XX веке, и одновременно присущи самому Бродскому. Бродский мечтал стать летчиком; что же касается Пушкина, то вот мнение К. Г. Паустовского на эту тему: «Он был бы в восторге от полета. Он был бы просто безумно счастлив»<sup>27</sup>.

<sup>1</sup> N. N. (Найман А. Г.). Заметки для памяти // Бродский И. А. Остановка в пустыне. Нью-Йорк, 1970. С. 7—15. Автор продолжил это сопоставление в интервью: Найман А. Г. Сгусток языковой энергии. // Полухина В. А. Бродский глазами современников. СПб.: «Журнал «Звезда». 1997. С. 37, 45—46; он поддержал его и в заметке «28 января 1996 года» (Октябрь, 1996, № 2. С. 187), написав: «Солнце нашей поэзии закатилось».

<sup>2</sup> Д. С. (В. Сайтанов). Пушкин и Бродский // Поэтика Бродского. N. J., Tenaflu. 1986. С. 207—218.

<sup>3</sup> Вариант этой статьи: «Я вас любил...» Бродского — напечатан в кн.: Жолковский А.: Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 205—224.

<sup>4</sup> Гордин Я. Странник // Russian Literature. XXXVII. 1995. № 2—3. P. 227—256.

<sup>5</sup> Баткин Л. Тридцать третья буква. М., 1997.

<sup>6</sup> Лосев Л. Вступление. // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 17. См. раздел в этом издании: «О Пушкине и его эпохе» (с.13—39).

<sup>7</sup> Кузнецов С. Пушкинские контексты в поэзии Иосифа Бродского // Материалы III и IV Пушкинского коллоквиума в Будапеште, 1991, 1993. Budapest, 1995. С. 223 — 230. (Studia Russica Budapestinensia; т. 2/3). Ссылки даются на компьютерный вариант работы, любезно предоставленный нам автором.

<sup>8</sup> Ковалева И., Нестеров В. О некоторых пушкинских реминисценциях у И. А. Бродского // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1999. № 4. С. 12 — 17.

<sup>9</sup> Лосев Л. Вступление. С. 15.

<sup>10</sup> Ср. стихотворение «В мои осенние досуги...»(1835), где воссоздана та же ситуация «творчества осенью», но нашел отражение и «литературный быт». Конкретная тематика рождающегося произведения первоначально упоминалась и в «Осени», однако содержащая ее строфа была исключена Пушкиным; см. об этом: Измайлов Н. Осень (Отрывок) // Стихотворения Пушкина 1820 — 1830-х годов. Л., 1974. С. 243 — 244, 246.

<sup>11</sup> В отличие от пушкинского стихотворения, хотя время года четко обозначено («октябрь»), никаких указаний на то, что осени предшествовало лето, а за ней следует зима, нет; здесь проявляется идея, подробно развернутая поэтом («В альбом Натальи Скавронской» (1969), «Колыбельная Трескового мыса»(1975)): в Раю время не движется. См. о Рае у Бродского в работах: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Анн Арбор, 1986. С. 206 — 207; Ваншенкина Е. Острие. Пространство и время в лирике Иосифа Бродского. // Литературное обозрение. 1996. №3. С. 37.

<sup>12</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С.49.

<sup>13</sup> По наблюдению С. Ю. Кузнецова, «Пророк» — возможно, одно из наиболее часто цитируемых Бродским пушкинских стихотворений (Кузнецов С. Пушкинские контексты...).

<sup>14</sup> В стихотворении «Никтокуда с любовью, надцатого мартабря...» ситуация обрисована еще более определенно: «я любил тебя больше, чем ангелов и самого, / и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих...».

<sup>15</sup> Томашевский Б. Примечания. // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений.

В 10-ти тт. Том II. С. 384.

<sup>16</sup> Бродский И. Мрамор // Бродский И. Форма времени. Т.2. Минск, 1992. С. 275.

<sup>17</sup> Представляется, что «Часть речи» является единым произведением и входящие в этот цикл стихотворения следует рассматривать в комплексе.

<sup>18</sup> Кукин М. Природа в поэтическом мире Пушкина (риторическая традиция и изображение действительности). М., 1995. С. 143.

<sup>19</sup> «Время материальнее пространства. Во всяком случае, оно почти всегда имеет некий материальный эквивалент<...>». Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой. // Лотман Ю. Избранные статьи. В 3-х тт. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 297.

<sup>20</sup> Куллэ В. «Там, где они кончили, ты начинаешь...» О переводах Иосифа Бродского. // Russian Literature XXXVII — II / III. Amsterdam, 1995. P. 276.

<sup>21</sup> Кукин М. Указ. соч. С. 188.

<sup>22</sup> Ср. «Эклогу 5-ю (летнюю)»(1981), «Стихи о зимней кампании 1980 года»(1980).

<sup>23</sup> С. А. Лурье сопоставил эти стихи в докладе «Пятилетие без Бродского», прочитанном 24. 05. 2000 на конференции, посвященной 60-летию поэта.

<sup>24</sup> Жолковский А. Указ. соч. С. 216.

<sup>25</sup> Баткин Л. Указ. соч. С. 177. Показательно, что в упомянутых статьях С. Ю. Кузнецова и И. И. Ковалевой и А. В. Нестерова примеры «параллельных текстов» Пушкина и Бродского не совпадают с теми, которые анализируются в данной работе.

<sup>26</sup> Скобелев В. «Чужое слово» в лирике Бродского // Литература «третьей волны». Самара, 1997. С. 171.

<sup>27</sup> Паустовский К. Сказки Пушкина // Пушкин А. Сказки. М., 1996. С. 131.

*Ирина Ковалева*

## «ГРЕКИ» У БРОДСКОГО: ОТ СИМОНИДА ДО КАВАФИСА

Когда поэт становится классиком, делается неизбежным сравнение его с античностью: никого не удивят сочетания «Пушкин и античность», «Мандельштам и античность»<sup>1</sup> и т. п. Тема «Бродский и античность» была поставлена, естественно, прежде всего в самом очевидном аспекте — Рим, Империя, парадигма «поэта в изгнании», «Бродский и Овидий» (так называлась статья Корнелии Ичин<sup>2</sup>, в которой затрагивался и более широкий круг проблем — мифы и античные литературные жанры, Вергилий и римские элегии и т. д., — но только затрагивался). Достаточно упомянуть «Письмо Горацию», чтобы показать, до какой степени Бродский ощущал себя собеседником античности — и каким глубоким знатоком ее он был.

«Греческая» тема у Бродского менее самоочевидна, чем «римская», и, однако, она составляет одну из важнейших семантических констант в его поэтическом мире. Едва ли не самое раннее обращение Бродского к «греческой теме» — стихотворение «Остановка в пустыне» (1966), давшее название нью-йоркскому сборнику<sup>3</sup>. И оно не только повторяет ритмический рисунок стихотворения Мандельштама — «Я не увижу знаменитой «Федры»...» (1915), — но и *начинается* с прямого ответа на последний стих Мандельштама: «Когда бы грек увидел наши игры...» — «Теперь так мало греков в Ленинграде...». «Греческая тема» оказывается связанной с размышлениями о «православье» и «эллинизме», о судьбе «нации», с мандельштамовской темой «тоски по мировой культуре». В самом начале 70-х годов «греческая тема» приобретает еще одно измерение: «бродяга-грек», совершающий побег из Империи в «Post aetatem nostram», и другой «грек» — из стихотворения «Перед памятником А.С.Пушкину в Одессе»: «Грек на фелюке уходил в Пирей / порожняком...» — ср. «Черная фелукка / ее пересекает, точно кошка, / и растворяется во тьме, дав знак, / что дальше, собственно, идти не стоит» («Post aetatem nostram») — символизируют побег на свободу, воссоединение со «свободной стихией».

Внимательное изучение «греческой темы» показывает, что речь идет действительно о комплексе мотивов, тесно связанных друг с другом и повторяющихся в длинном списке текстов.

Одно из наиболее «римских» стихотворений — «Письма римскому другу» (1972). Начиная с названия, отсылающего к Овидию — к его посланиям в Рим — «Ex Ponto» и «Tristia»<sup>4</sup>, и с подзаголовка («Из Марциала»), вплоть до Горациева Постума (Hor. Od. II, 14 — ода о быстротечности времени и о смерти), чье имя носит адресат «Писем», и до Плиния Старшего предпоследней строки, — стихотворение отмечено множеством примет Римской империи. Здесь присутствует и некий Цезарь (как титул, а не как имя), и приличная Риму война в Ливии, — хронология намеренно неопределенна, ибо Рим здесь важен как парадигма, а не как историческая реальность, — и такие «римские» реалии, как «сестерций» и «легионер». Третье «Письмо», однако, открывается следующей строфой:

Здесь лежит купец из Азии. Толковым  
был купцом он — деловит, но незаметен.  
Умер быстро: лихорадка. По торговым  
он делам сюда приплыл, а не за этим.

В этой строфе содержится скрытая цитата из эпиграммы древнегреческого поэта Симонида Кеосского (fr. 156 Edmonds)<sup>5</sup>:

Родом критянин, Бротах из Гортины, в земле здесь лежу я,  
Прибыв сюда не затем, а по торговым делам.

(Пер. Л. Блуменау)

Русский перевод этой эпиграммы, выполненный Леонидом Блуменау, был напечатан дважды — в 1935 г. в антологии «Греческие эпиграммы» (Под ред. Ф.А. Петровского. М.—Л., «Academia») и в 1960 г. в антологии «Греческая эпиграмма». Совпадение русских текстов практически полное:

Бродский:

*По торговым  
он делам сюда приплыл, а не за этим.*

Симонид—Блуменау:

*Прибыв сюда не за тем, а по торговым делам.*

Минимальные различия составляет перестановка слов у Бродского и употребление конкретизирующего глагола «приплыл (на корабле)», а не просто «прибыл», как у Симонида. И еще: у Симонида, как это обычно для древнегреческой эпитафии, умерший говорит о себе в первом лице («Я лежу»). У Бродского протагонист пишет другу о некоей эпитафии и говорит об умершем в третьем лице. И, наконец, у Бродского присутствует мотив, которого нет у Симонида, — болезнь как причина смерти. Этот мотив мы находим у другого грека — у К. П. Кавафиса.

Тема «Кавафис и Бродский» органично возникает в контексте изучения творчества Бродского: о своем интересе к александрийскому поэту Бродский не раз писал и говорил — и в знаменитом эссе «On Cavafy's Side» (1977), и в интервью<sup>6</sup>, этот интерес проявился в работе над переводами (совместно с Г. Шмаковым) 19 стихотворений Кавафиса<sup>7</sup>, и в том, что одно собственное стихотворение Бродский назвал «В окрестностях Александрии» (1982; речь в нем идет об Александрии американской, но само название отсылает к последнему, предсмертному стихотворению Кавафиса — «В окрестностях Антиохии» — и к Городу греческого поэта), а другое — «В окрестностях Атлантиды» (1993)... Уже появились первые публикации, посвященные этой теме: С. Ильинская, переводчик и исследователь поэзии Кавафиса, в статье «К. П. Кавафис в России»<sup>8</sup> рассказывает о том, как произошло знакомство Бродского со стихами Кавафиса, как поэт собирался участвовать в издании сборника переводов, задуманных для издательства «Художественная литература», — и как этим планам не суждено было осуществиться. В 1998 г. в греческом журнале «Λέξη» был напечатан текст сообщения С. Ильинской на Кавафисовском симпозиуме на Кипре (Айя-Напа, 1997) — «От Александрии Кавафиса к Риму Бродского»<sup>9</sup>, в котором говорится о фундаментальном, структурном родстве творчества двух поэтов, их взглядов «на жизнь и на искусство»<sup>10</sup>. Отношение Бродского к Кавафису Ильинская определяет как «диалог»<sup>11</sup>. Обратимся к тексту Кавафиса:

### В ПОРТУ<sup>12</sup>

Лет двадцати восьми, лишь начиная жить,  
плыл Эмис в Сирию, мечтая послужить  
у продавца духов и благовонных масел,  
но свежий ветерок пути его не скрасил:  
бедняга заболел и в первом же порту  
сошел на берег. Там, в горячем поту,  
пред тем как умереть, все вспоминал подолгу  
о доме, о родных, и, повинуюсь долгу,  
матросы отыскать решили стариков.  
Да только на каком из тысяч островков  
остался дом его? — живут повсюду греки.  
Но, может, к лучшему, что здесь, в чужом краю,  
погибель встретил он свою —  
для близких он живым останется навеки.

Как и у Бродского, здесь присутствуют мотивы болезни, быстрой смерти — и путешествия на корабле. Возможно, и Азия («купец из Азии») — а не Крит древнегреческого оригинала — восхо-

дит к «сирийской гавани» Кавафиса. Другая черта, общая для Кавафиса и Бродского, в отличие от Симопада, — рифма (она есть и в оригинальном греческом тексте Кавафиса). С другой стороны, такая важная характеристика, как *имя* умершего (Бротах, Эмис), есть у Симопада и у Кавафиса, но отсутствует у Бродского. Есть и другие подробности: Кавафис информирует нас о возрасте Эмиса («молодой», «двадцати восьми лет»), о точной профессии («торговец благовониями», а не просто «купец»), — но мотив «торговли» переносится в будущее («чтобы выучиться на торговца благовониями»), — в будущее, которое никогда не осуществится. Мы узнаем об «очень стареньких родителях» юного Эмиса и представляем себе каких-то случайных друзей, устроивших его «беднейшую гробницу». И только родина его остается неизвестной (Сирия — конец пути, а не начало). Кавафис подчеркивает всемирное значение смерти конкретного человека «среди великого всеэллинства» — смерти, но и памяти, и надежды, пусть тщетной («его родители будут всегда надеяться, что он жив»).

В уже упомянутом эссе «На стороне Кавафиса», написанном как отклик на публикацию книги Эдмунда Кили «Cavafy's Alexandria: Study on a Myth in Progress», Бродский говорит, что «его (Кавафиса. — *И.К.*) понимание жанра эпитафий столь своеобразно, что Кили вполне прав, предостерегая нас от блужданий по Палатинской антологии в поисках источников»<sup>13</sup>.

Вероятно, это ироническое высказывание. В нашем случае очевидно, что эпиграмма Симопада, как раз из «Anthologia Palatina» (№ 7. 254 B), послужила прототипом и для Кавафиса (который был выдающимся знатоком античной литературы), и, позднее и в русском переводе, для Бродского. Впрочем, источник Бродского по крайней мере двойной, т.е. древняя эпиграмма *вместе* с текстом Кавафиса<sup>14</sup>.

Действительно, из Симопада оба поэта берут противопоставление «торговля как цель путешествия» <=> «смерть как его неожиданный результат» и формулу «купец (имя) — географическое название» в начале стихотворения.

Существует еще один текст, который имеет, как кажется, тот же самый прототип: четвертая часть «Бесплодной земли» Т. С. Элиота.

#### IV. Death by Water

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,  
 Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell  
 And the profit and loss.

Здесь мы снова находим формулу «имя — географическое название» (снова азиатское, на сей раз — финикийское) и противопоставление смерти и торговли.

Элиот, как и Кавафис, подчеркивает всемирное, всечеловеческое значение смерти одного человека:

Gentile or Jew,  
O you who turn the wheel and look to windward

(это соответствует кавафисовскому «великому всеэллинству»)

Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

Последний стих напоминает древнюю эпитафию с обычным обращением — «чужеземец», «странник», «человек», и с напоминанием о том, что, как сказано в другой эпиграмме Симонида, «все мы у смерти в долгу» (Simonides fr. 150 Edmonds, пер. Ф. Петровского).

Эпитафия Симонида наиболее лаконична и наиболее объективна: это информация о смерти конкретного человека, о котором сообщается имя, место рождения (не только страна, но и город), профессия. В соответствии с античной традицией, говорит сам умерший, но текст представляет некую надпись. Эпитафию в древнем смысле слова — умер такой-то, и здесь — его могила. Литературный смысл эпиграмме Симонида придает, как мы уже сказали, противопоставление цели путешествия (торговля) и его результата (смерть).

Кавафис наиболее подробен: он тоже говорит о смерти конкретного человека, о котором сообщается имя, точный возраст и т. д., — но говорит и о тщетных надеждах (юноши — «выучиться на торговца благовопиями», и его родителей — «будут всегда надеяться, что он жив»), о всечеловеческом значении смерти — и о всечеловеческом равнодушии («Но кто они были, не знал никто»), об одиночестве человека «среди великого всеэллинства».

Позиция Элиота очень близка к кавафисовской: говоря о смерти опять-таки конкретного человека (имя — место — причина смерти и т. д.), Элиот придает ему ясные черты персонажа *притчи* и завершает обращением: подумай, человек, кто бы ты ни был, и он был красив и молод, как ты, и он умер, — и ты умрешь... Однако Элиот более субъективен — обращение принадлежит самому поэту (если мы не говорим о «лирическом герое»). Кавафис более драматичен — он дает нам услышать голос самого Эмиса, который «что-то прошептал», — и, в конце концов, мы не уверены, кто рассказывает об участии умершего — тот, кто слышал его последние слова и похоронил его, или поэт.

Бродский наиболее драматичен — в его тексте протагонист *описывает* в письме другу (второй вымышленный персонаж) факт смерти некоего купца (третий вымышленный персонаж). «Здесь лежит купец из Азии...» — начинает он, как бы читая эпитафию, — но продолжает характеристиками, среди которых «толковый» и «дельный» могут быть как частью надписи-эпитафии, так и мнением говорящего, — но «незаметен» может быть только последним.

Бродский единственный не сообщает *имени* умершего и обобщает географию (Азия вообще, а не конкретная страна). Но благодаря этому обобщению текст обретает лаконизм античной эпитафии: торговля была целью этого человека, но не это суждено было ему в конце<sup>15</sup>.

Говоря об отношении Бродского к Элиоту, можно припомнить, что А. Сергеев, наш лучший переводчик Элиота, был дружен с Бродским. Перевод «Бесплодной земли» был опубликован незадолго до написания «Писем римскому другу» (1971), и вполне вероятно, что текст Элиота как-то обсуждался в их кругу в те годы.

А теперь вернемся к первым строкам стихотворения «Перед памятником А.С.Пушкину в Одессе»:

*Не по торговым странствуя делам...  
...я на берег сошел в чужом порту.*<sup>16</sup>

Этот фрагмент показывает, что в те годы и клише из симониодовской эпиграммы, и кавафианские мотивы путешествия на корабле и высадки в чужом порту были в активном словаре поэта.

В том же, переломном в жизни Бродского 1972 году было написано другое, не менее знаменитое, стихотворение — «Одиссей Телемаку». Это стихотворение, естественно, неоднократно комментировалось<sup>17</sup>, и параллели, лежащие на поверхности — от Гомера до Мандельштама, — естественно, уже были отмечены. Наиболее интересное наблюдение сделано В. Куллэ, сопоставившим переведенное Бродским стихотворение Умберто Саба «Письмо» с анализируемым текстом<sup>18</sup>. И, однако, к обширному списку аллюзий необходимо добавить еще одну неслучайную отсылку — кавафисовскую «Итаку» (1911).

Приведем ее в переводе Шмакова—Бродского<sup>19</sup>:

## ИТАКА

Отправляясь на Итаку, молись, чтобы путь был длинным,  
полным открытий, радости, приключений.  
Не страшись ни циклопов, ни лестригонов,  
не бойся разгневанного Посейдона.  
Помни: ты не столкнешься с ними,  
покуда душой ты бодр и возвышен мыслью,

покуда возвышенное волнение  
владеет тобой и питает сердце.  
Ни циклопы, ни лестригоны,  
ни разгневанный Посейдон не в силах  
остановить тебя — если только  
у тебя самого в душе они не гнездятся.  
если твоя душа не вынудит их возникнуть.

Молись, чтоб путь оказался длинным,  
с множеством летних дней, когда,  
трепеща от счастья и предвкушенья,  
на рассвете ты будешь вливаться впервые  
в незнакомые гавани. Медли на Финикийских  
базарах, толкайся в лавчонках, щупай  
ткани, янтарь, перламутр, кораллы,  
вещицы, сделанные из эбена,  
скупай благовонья и притиранья,  
притиранья и благовонья всех сортов;  
странствуй по городам Европы,  
учись, все время учись у тех, кто обладает знанием.

Постоянно помни про Итаку — ибо это  
цель твоего путешествия. Не старайся  
сократить его. Лучше наоборот  
дать растянуться ему на годы,  
чтоб достигнуть острова в старости, обогащенным  
опытом странствий, не ожидая  
от Итаки никаких чудес.

Итака тебя привела в движение.  
Не будь ее, ты б не пустился в путь.  
Больше она дать ничего не может.

Даже крайне убогой ты Итакой не обманут.  
Умудренный опытом, всякое повидавший,  
ты легко догадасшься, что Итака эта значит.

В самом схематическом виде основные мотивы этого стихотворения таковы:

1. Ценность путешествия определяется именно его длительностью: «молись, чтобы путь был длинным», «молись, чтоб путь оказался длинным», — повторяет Кавафис, заметивший однажды: «Я редко пользуюсь подчеркнутой выразительностью, и если уж она встречается в моих стихах, то она всегда что-нибудь значит. Она не появляется случайно или от избытка лиризма»<sup>20</sup>.

2. Мифическая опасность («разгневанный Посейдон», «циклопы», «лестригоны») не существует в действительности, если не существует в душе странствующего.

3. Ценность путешествия выражается посредством «каталога прекрасных приобретений» — знаний, ощущений, драгоценных предметов, которыми должен обогатиться путешественник — «ткани, янтарь, перламутр, кораллы, / вещицы, сделанные из эбена, / ... благовонья и притиранья, / притиранья и благовонья всех сортов;» (отметим и здесь употребленный Кавафисом повтор — знак «подчеркнутой выразительности»), — но также и «множество летних дней», «счастье и предвкушение», и «знание».

4. Цель путешествия — Итака, более не идеальная, могущая оказаться «даже крайне убогой», — но уже не вызывающая разочарования.

Бродский использует *все эти мотивы*, но «с обратным знаком»:

1. Путешествие бессмысленно *именно* в силу того, что «ведущая домой / дорога оказалась слишком длинной». Обратим внимание на почти дословное совпадение с текстом «Итаки» в анализируемом переводе: «путь» заменен на «дорогу» и добавлено значимое слово «*слишком*»: «оказался длинным» / «оказалась... длинной» совпадают с разницей в роде.

2. Мифическая опасность существует на самом деле. «Посейдон» явился, конечно, из текста Кавафиса, и это подтверждается тем, что в оригинальном стихотворении он «*растянул*» пространство, тогда как в переводе из Кавафиса используется тот же глагол в пожелании удлинить время путешествия — «дать *растянуться* ему на годы».

3. Кавафисовскому «каталогу благ» соответствует «каталог безобразий», которые видит перед собой герой стихотворения «Одиссей Телемаку»: «какой-то грязный остров», «хрюканье свиней», «трава да камни»... Финальному «знанию» кавафисовского каталога соответствуют незнание и беспомыслие героя в стихотворении Бродского.

4. Путешествие не завершено. В сущности, герой *не путешествует*. Он *находится* на «каком-то грязном острове», описание которого энигматично: сочетание «свиней» и «какой-то царицы» первым делом приводит на ум остров Кирки, но если «свиньи» — это животные свинопаса Евмея, а «царица» — это Пенелопа, то в описываемом пейзаже нужно узнать Итаку — Итаку не только не идеальную, «убогую», но прежде всего неизвестную. Эта неизвестность делает невозможным само возвращение — ибо «все острова похожи друг на друга, / когда так долго странствуешь...»

К этой структуре Бродский добавляет собственный мотив, отсутствующий у Кавафиса, — мотив Телемаха, — как последний аргумент в диалоге с «Итакой»: «длинный путь» обесмысливается, невзирая на все эстетические и интеллектуальные ценности та-

кого пути, если человек не живет на родине, в семье, со своими детьми, — «Когда б не Паламед, мы жили вместе». Финал стихотворения — горько-ироническое «фрейдистское» самоутешение.

«Греки», «бросившие мертвецов» «вне дома», продолжают тему, намеченную в «Остановке в пустыне»: «Они свою соху не сохранили» (отметим здесь и совпадение размера). Сама же «греческая тема» в стихотворении «Одиссей Телемаку» находит свое централизованное выражение в образе Одиссея — уже не беглеца из Империи, но скиталеца, лишенного возможности вернуться — и, в конце концов, вопреки Гомеру, теряющего само это желание. Именно этот мотив развивается также в более поздних стихотворениях — «Новая жизнь» (1988), «Итака» (1993), «Томасу Транстрёмру» (1993). В нашу задачу не входит сейчас прокомментировать все эти тексты, но два дополнения к уже сказанному существенны.

Постоянным компонентом темы Одиссея у Бродского оказывается мотив «собачьей верности», почерпнутый из известного гомеровского эпизода (Od. XVII, 290—327):

Мы уже не увидимся — потому,  
что физически сильно переменились...

и собаке с кормилицей не узнать  
по запаху или рубцу пришельца.

(«Теперь, зная многое о моей...», 1984)

И поднимет барбос лай на весь причал  
не признаться, что рад, а что одичал.

(«Итака», 1993)

(Отметим и здесь использование мотива с обратным знаком). Но впервые этот мотив был использован в «Остановке в пустыне», что позволяет говорить об изначальном соединении «греческой темы» с образом Одиссея (хотя его имя и не названо в этом раннем стихотворении).

Второе. Во всех стихах, так или иначе связанных с «греческой темой», «подголоском» оказывается тема Мандельштама<sup>21</sup>, и именно это позволяет видеть в «греках» смысловую константу, а не просто набор упоминаний. Приведем характерный пример, показывающий сложное плетение мотивов в тексте Бродского:

«Новая жизнь», *первою строкою* отсылающая читателя к стихотворению «Одиссей Телемаку» — «Представь, что война окончена, что воцарился мир», — *названием* отсылает к «Tristia»<sup>22</sup>, ведь для русского читателя «новая жизнь» — это не столько Данте, сколько именно «наука расставанья»:

И на заре какой-то новой жизни,  
 Когда в снях лениво вол жуёт,  
 Зачем петух, глашатай новой жизни,  
 На городской стене крылами бьёт?

От «обыкновенья пряжи» питочка тянется к «Ну, а в *комнате белой как прялка* стоит тишина», и все эти мотивы вновь соединяются в «Новой жизни»: «их привязанность к месту, качества Пенелопы, / то есть потребность в будущем. *Утром кричит петух. / В новой жизни, в гостинице, ты, выходя из ванной, / кутаясь в простыню, выглядишь как *настух* / четвероногой мебели...*» — взамен свинопаса Евмея. И далее — «*Белые стены комнаты делаются белей*». В финале — «*Там, где есть горизонт, парус елгу судья*» — сплетаются автоаллюзия на «*глаз, засоренный горизонтом, плачет*» и «*И покинув корабль, натрудивший в морях полотно*», а «отрицающий» ответ «*Улисса*» «*Полифему*» («я — никто») соотносится с *возвращением Одиссея* в последней строке мандельштамовского текста. Здесь налицо тот же механизм «соответствия с обратным знаком», который мы отметили при анализе стихотворений «Одиссей Телемаку» и «Итака» Кавафиса.

«*Отрез Гомеров*» из стихотворения «Томасу Транстрёмеру», восходит к тому же *полотну* Мандельштама, и уже знакомый комплекс мотивов звучит в финале «Итаки» Бродского:

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив  
 синевой зрачок, стал твой глаз брезглив...

Но и в «Письмах римскому другу» при внимательном рассмотрении мы обнаруживаем мандельштамовскую аллюзию: «*Понт шумит за черной изгородью пиший*». — Ср.: «*И море черное, витийствуя, шумит*» (напомним, что Понтом в греческой традиции преимущественно Черное море и называлось). И, наконец, «Остановка в пустыне», с которой мы начали разговор, — «греки» явились там, как мы помним, в ответ на восклицание Мандельштама, — и уже там можно отметить характерное для Бродского «переворачивание знака»: если у Мандельштама «грек» был эталоном культуры, по которому измерялось наступившее варварство, то у Бродского «греки», «сеятели» культуры, подвергаются суду:

У них одна обязанность была.  
 Они ее исполнить не сумели.  
 Непосаженное поле заросло.

Как мы увидели, культурное «поле» Бродского было распаханно глубоко, и «греческая соха» оставила на нем заметный след. Но, черпая тот или иной мотив у Гомера, Симонида, Мандельштама

или Кавафиса, Бродский ведет диалог с поэтом-собеседником (а часто — с несколькими сразу), спорит, «добавляет от себя» («От себя добавлю: на всех широтах...» — «К Евгению»). «В определенном смысле, — сказал он в одном из интервью<sup>23</sup>, — сами того не сознавая, мы пишем не по-русски или там по-английски, как мы думаем, но по-гречески и на латыни...» Мы хотели привести несколько примеров, иллюстрирующих это утверждение.

<sup>1</sup> Вышедший в 1995 г. сборник под таким названием знаменовал окончательное признание Мандельштама «официальным» классиком.

<sup>2</sup> Ички Корнелия. Бродский и Овидий // Новое литературное обозрение, № 19 (1996). С. 227—249. См. также Успенская А. В. Иосиф Бродский и античность (Гумилевские чтения. Материалы международной конференции филологов-славистов. 15—17 апреля. СПб., 1996. С. 83—90.)

<sup>3</sup> Иосиф Бродский. Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк, Издательство имени Чехова, 1970.

<sup>4</sup> Наблюдение А.В.Подосинова.

<sup>5</sup> Lyra Graeca. Ed. & transl. by J.M. Edmonds. V.III// The Loeb Classical Library. L. — N.Y., 1924. P.374. Симонид в качестве источника Бродского впервые — и независимо от нас — был указан А. В. Успенской (Указ. соч. С. 88).

<sup>6</sup> См., напр., интервью со Свенном Биркертсом. «Звезда». № 1 (1997). С. 88, 92; Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Изд-во «Независимая газета». 1998. С. 45, и др.

<sup>7</sup> Бродский И. Бог сохраняет все. М.: «Миф», 1992. С. 176—190.

<sup>8</sup> Литературное обозрение, №1 (1997). С.77—79.

<sup>9</sup> Από την Αλεξάνδρεια του Καβάφη στη Ρώμη του Μπρόντσκι. — Η Λέξη #143, 1988. Σ. 40—47.

<sup>10</sup> Από την Αλεξάνδρεια του Καβάφη... Σ. 47.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Невозможно с точностью сказать, каким переводом Кавафиса пользовался Бродский. Приводим здесь перевод Р. Дубровкина, напечатанный в единственном до сих пор сборнике «К. Кавафис. Лирика». М.: Худ. лит., 1984. В 1997 г. в журнале «Литературное обозрение» (№1) напечатан перевод Евг. Смагиной, лучший на сегодняшний день. В дальнейшем приводятся буквальные переводы греческого текста, сделанные мною.

<sup>13</sup> Авторизованный перевод Л. Лосева. Цит. по: Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб., 1999. С. 44. По сообщению Я. А. Гордина, анализируемое восьмистишие «Писем римскому другу» было написано **первым** и сначала было прочитано поэтом как законченный текст: Бродский предполагал написать цикл **эпитафий**. Затем развитие стихотворения пошло по другому пути, но мотив эпитафии остался в нем весьма заметным.

<sup>14</sup> Косвенное подтверждение этому обнаруживается в интервью Али-Мари Брамм, где поэт указывает на связь творчества Кавафиса с эпитафией и упоминает Мадью Азину (ср. «купен из Азин») как область, населенную его персонажами.

<sup>15</sup> Результаты этого сопоставления можно обобщить в виде таблицы:

	имя	место	смерть <=> торговля	уточнения
1. Симонид	+	+	+	уточнения места (криянин, из Гортиньи)
2. Кавафис	+	+ (Сирия)	+	1. место прибытия, а не рождения 2. возраст 3. болезнь и быстрая смерть 4. торговец благовоениями 5. торговля как невоплощенная цель 6. «великое всезлшничество»
3. Бродский	—	+ (Сирия)	+	1. характеристики купца – «голковый», «дельный», «незамстен» 2. болезнь и быстрая смерть
4. Элиот	+	+ (Финляндия)	+	1. причина смерти – утопление 2. характеристики умершего handsome and tall as you.

<sup>16</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. IV. СПб., 1995. С. 7.

<sup>17</sup> Необходимая библиография приведена в статье Л. В. Зубовой «Стихотворение Бродского "Одиссей Телемаку"».

<sup>18</sup> Куллэ В. «...Там, где они кончили, ты начинаешь». / Бродский И. Бог сохраняет все. С. 6.

<sup>19</sup> Бродский И. Бог сохраняет все. С. 183 — 184.

<sup>20</sup> Сеферис Г. К. П. Кавафис и Т. С. Элиот: параллельные // Комментарии. № 15 (1998). С. 37. (Пер. И. Ковалевой).

<sup>21</sup> Многочисленные параллели из текстов Манделыштама — иногда, как представляется, даже избыточные, т.е. не вполне относящиеся к делу, — собраны в упомянутой выше статье Л. В. Зубовой. Мы приводим здесь некоторые существенные дополнения. Так, например, «Водяное мясо» соотносимо не только с «хвойным мясом» из анализируемого Л. В. Зубовой стихотворения Манделыштама «День стоял о пяти головах...», но и со стихотворением «Батюшков» (1932):

«Только стихов виноградное мясо / Мне освежило случайно язык...»

<sup>22</sup> Соединяя, таким образом, еще и Манделыштама с Овидием.

<sup>23</sup> Сегодня — это вчера // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М., 2000. С. 241.

*Антон Нестеров*

## ДЖОН ДОНН И ФОРМИРОВАНИЕ ПОЭТИКИ БРОДСКОГО: ЗА ПРЕДЕЛАМИ «БОЛЬШОЙ ЭЛЕГИИ»

В интервью И. Померанцеву по поводу 350-й годовщины со дня смерти Донна Бродский отмечал, что, переводя Донна, он «очень многому научился. Дело в том, что вся русская поэзия по преимуществу строфична, то есть оперирует в чрезвычайно простых строфических единицах — это станс, четверостишие. В то время как у Донна я обнаружил куда более интересную и захватывающую структуру. Там необычайно сложные строфические построения. Мне это было интересно, и я этому научился. В общем, вольно или невольно, я принялся заниматься тем же, но это не в порядке соперничества, а в порядке, скорее, ученичества. Это, собственно, главный урок»<sup>1</sup>.

Это «ученичество» у Донна и метафизиков дало весьма богатые плоды. Знакомство Бродского с Донном относится приблизительно к 1961—1962 году. «Официально» Бродский указывает 1964 год, когда он получил от Лидии Корнеевны Чуковской том стихов и прозы Донна, изданный «Penguin» в серии «The Modern Library»<sup>2</sup>. Но «Большая элегия Джону Донну» датирована 1963 годом (сам Бродский в цитированном выше интервью называет 1962-й), и, по словам поэта, к тому времени он уже знал «какие-то отрывки из его проповедей и стихи, которые обнаружили в антологиях»<sup>3</sup>.

Учитывая эту границу: 1963 год, обратимся к простому математическому подсчету. Согласно анализу Барри Шерра, если у Бродского в стихах 1956—1962 годов четырехстрочные строфы составляли 65,5% от общего числа строфических стихотворений, то в 1963—1971 — всего лишь 20%. При этом в 1963—1971 годах у Бродского появляются ранее не встречавшиеся 6-ти (7,9%), 7-ми (0,9%), 9-ти (0,9%), 10-ти (1,8%) и 12-ти (1,8%) строчные строфы, а что касается восьмистрочных строф, их доля вырастает с 1,8% в ранний период до 15% в период между 1963 и 1971 годами<sup>4</sup>. Несомненно, многие из этих экспериментов были логичным результатом внутреннего развития самого поэта, однако столь резкий всплеск интереса к сложным строфическим формам мог быть спровоциро-

вап лишь неким внешним — и в данном случае обозначенным самим поэтом — влиянием.

Следует обратить внимание и на серьезные изменения, касающиеся композиционных принципов стихов Бродского, отмечаемые после 1962 года. Ранние стихи строились как протяженное линейное развертывание метафоры, причем сама эта метафора так или иначе связывалась с путем или дорогой, движением: таковы «Пилигримы» (1958), движение задает всю структуру образов «стихотворений о всадниках»: «Под вечер он видит...» и «Ты поскачешь во мраке...» (1962), движение процессии определяет появление персонажей-масок в поэме-мистерии «Шествие» (1961), и движение же задает цепочку сменяющих друг друга образов, — так проплывают перед взглядом пешехода фронтоны зданий, — в стихотворении, приближающемся к поэме: «От окраины к центру» (1962).

Все эти тексты «развертываются» линейно: образ вводится, разрабатывается, «угасает» и уступает место следующему.

Если мы обратимся к Донну — его «Песням и сонетам» или стихотворным посланиям, — то увидим, что большинству из них присущ совершенно иной принцип построения, который, кстати, резко отличался от опыта его английских предшественников и современников, начиная с Томаса Уайетта вплоть до Эдмунда Спенсера, склонных к линейной композиции.

Специфика донновской организации поэтического текста заключалась в том, что все стихотворение строилось на сквозном образе-метафоре, «раскручивающем» стихотворение как пружина, вовлекая все новые и новые ряды ассоциаций, работающих на магистральную тему-образ стихотворения. Эта тема-образ часто была заявлена в названии стихотворения (при этом следует помнить, что нередко мы имеем дело не с авторскими названиями, а с теми, что даны составителем посмертно вышедшего сборника), концентрируя смыслы. Через ряд ветвящихся вспомогательных сравнений, обычно неожиданно ярких, поэт двигался к некому парадоксальному выводу-резюме. При этом главным двигателем донновской поэтики было, по определению Бродского, «развитие мысли, тезиса, содержания. В то время как их (Донна и поэтов-метафизиков. — А. Н.) предшественников более интересовала чистая — в лучшем случае слегка засоренная мысль — пластика»<sup>5</sup>.

«Стратегия», применяемая Донном вновь и вновь во множестве стихотворений, состоит в том, чтобы, оттолкнувшись от некоего постулирования ситуации, за счет разработки новых и новых смыслообразующих сравнений увести читателя в сторону, а затем, совершив этот «обходной маневр», выйти «в тыл» этой посылке и «разгромить ее», перевернув все смыслы, переставив си-

туацию с ног на голову и представив ее совершенно новой и неожиданной.

Укажем в качестве примера хотя бы на стихотворение «Блоха» («The Flea»), учитывая, что оно присутствует и среди переводов Бродского из Донна.

Первая строфа стихотворения — экспозиция ситуации и темы: «героиня отказывает поэту в том, что досталось даже блохе». Вторая строфа — развертка метафоры: «блоха — храм и ложе возлюбленных; пусть недовольны героиня и ее родители — встреча влюбленных произошла: в брюшке блохи». Фактически, метафора здесь исчерпана. Поэт, принадлежавший к поколению «старших елизаветинцев», на этом бы и остановился. Однако Донн идет дальше: «Убив блоху, она покоит с поэтом, — но не надо присовокуплять к этому самоубийство, и святотатством было бы тройное убийство трех грешников!» Перед нами дополнительный смысл, шаг в сторону, когда тема соединения возлюбленных замещается темой убийства/самоубийства и морального запрета. И уже отсюда вводится следующая «развертка»: «Жестокая и немилосердная, ты обагрила ноготь кровью невинного существа? Но ведь ни ты, ни я не ослабли от того <укуса>. Узнай же, сколь ложны твои опасения. Твоя честь понесет от меня урон не больший, чем смерть этой блохи отняла у твоей жизни». Донн «кольцует» стихотворение, возвращаясь к начальной посылке, но уже на ином уровне. Весь блеск остроумия второй строфы нужен был ему, чтобы увидеть ситуацию под совершенно иным углом зрения, «прокинуть» ее.

В переводе Бродского, весьма точно, стихотворение звучит следующим образом:

Узри в блохе, что мирно льнет к стене,  
В сколь малом ты отказываешь мне.  
Кровь поровну пила она из нас:  
Твоя с моей в ней смешаны сейчас.  
Но этого ведь мы не назовем  
Грехом, потерей девственности, злом.  
    Блоха, от крови смешанной пьяна,  
    Пред вечным сном насытилась сполна;  
    Достигла больше нашего она.

Узри же в ней три жизни и почти  
Ее внимаем. Ибо в ней почти,  
Нет, больше, чем женаты ты и я.  
И ложе нам, и храм блоха сия.  
Нас связывают крепче алтаря  
Живые стены цвета янтаря.

Щелчком ты можешь оборвать мой вздох.  
 Но не простит самоубийства Бог.  
 И святотатственно убийство трех.

Ах, все же стал твой ноготь палачом,  
 В крови невинной обогранным. В чем  
 Вообще блоха повинною была?  
 В той капле, что случайно отпила?..  
 Но раз ты шепчешь, гордость затая,  
 Что, дескать, не ослабла мощь моя,  
 Не будь к моим претензиям глуха:  
 Ты меньше потеряешь от греха,  
 Чем выпила убитая блоха<sup>6</sup>.

Парадоксальная метафора образует здесь костяк, структурирующий стихотворение, позволяющий поэту, совершая ряд отступлений, оставаться в рамках заданной темы, свободно наращивая вокруг нее плоть дополнительных смыслов, от бытовой ситуации восходя к «последним вопросам» бытия (в данном случае — теме самоубийства, весьма волновавшей Донна, посвятившего ей целый трактат — «Биатанатос»), чтобы увидеть истинную многомерность происходящего. Именно в этом специфически новом использовании метафоры состояла суть открытия поэтов-метафизиков<sup>7</sup>.

И именно это подчеркивает Бродский, говоря, что «читая Донна или переводя, учишься взгляду на вещи. У Донна, ну не то, чтобы я научился, но мне ужасно понравился этот перевод небесного на земной... то есть перевод бесконечного в конечное... Это, как Цветаева говорила: «голос правды небесной против правды земной». Но на самом деле не столько «против», сколько переводы правды небесной на язык правды земной, то есть явлений бесконечных в язык конечный. И причем от этого оба выигрывают. Это всего лишь приближение, как бы выражение серафического порядка. Серафический порядок, будучи поименован, становится реальной. И это замечательное взаимодействие и есть суть, хлеб поэзии»<sup>8</sup>.

Попробуем же, с учетом этих наблюдений, взглянуть на «Большую элегию Джошу Доинну» Бродского (I, 247). «Элегия» привлекала внимание множества исследователей<sup>9</sup>. Наиболее основательный ее анализ содержится в книге Д. Бетеа «Иосиф Бродский: изгнание как творение»<sup>10</sup> и диссертации В. Куллэ «Поэтическая эволюция И. Бродского в России (1957—1972)»<sup>11</sup>.

Отмечая серьезность достижений Бродского в «Большой элегии», Д. Бетеа пишет, что поэт здесь впервые в своем творчестве вступает на интеллектуальную почву, связанную с христианством, совершенно вытравленным из сознания советской интеллигенции. «Библейская традиция, с ее представлениями о Божественном суде,

теодицее, пути спасения, смысле и форме истории, смерти и воскресения, отношениях души и тела, — весь религиозный и философский словарь осваивается и становится средством эксперимента — *словно слова эти и весть звучат в первый раз*<sup>12</sup>. Характерно, что Бродский лишь в 23 года (то есть параллельно написанию «Элегии») открыл для себя Библию<sup>13</sup>, а в интервью Энн Лотербах (1988) он обмолвился, что слово «душа» впервые употребил в поэме «Зофья» (1962; См.: I, 175): «И я продолжаю его использовать. Как только ты это сделал, пути назад нет»<sup>14</sup>.

По словам самого Бродского, одним из импульсов к написанию «Большой элегии» было желание задать стихотворению «центробежное движение... ну, не столько центробежное... как камень падает в пруд, и постепенное расширение... прием скорее кинематографический — да, когда камера отдаляется от центра»<sup>15</sup>. Обратим внимание на эту формулировку. Речь здесь идет о преодолении линейной развертки стихотворения, замене ее движением по восходящей спирали, — то есть о некоем приближении к композиционным принципам Донна.

Экспозиция «Элегии» — 96 строк — целиком отдана перечислению предметов, объятых сном.

Осмысляя свой поэтический опыт, Бродский заметил: «Если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным, даже в ущерб глаголам. Представьте себе лист бумаги со стихотворным текстом. Если набросить на этот текст волшебную кисею, которая делает невидимыми глаголы и прилагательные, то потом, когда ее поднимаешь, на бумаге все равно должно быть черно — от существительных»<sup>16</sup>. В «Большой элегии» Бродский наиболее последовательно реализовал этот рецепт. По замечанию Д. Бетеа, «абсолютное отсутствие иных глаголов, кроме форм-derivатов: спать/ уснуть» в этом тексте создает ощущение «ноуменального мира, сна/ смерти»<sup>17</sup>. При этом драматизм столь длинной и, казалось бы, совершенно статичной экспозиции создается за счет внутреннего напряжения, возникающего из столкновения ассоциативных рядов, стоящих за тем или иным существительным, и отстраиваемым вокруг него образом:

Уснуло все. Окно. И снег в окне.  
Соседней крыши белый скат. Как скатерть  
ее конек. И весь квартал во сне,  
разрезанный оконной рамой насмерть.

Это четверостишие появляется вскоре после упоминания о том, что «всюду ночь... в распятии, в простынях, / в метле у входа». И оконная рама — ее крестовина — ассоциируется с распятием, а опи-

сываемое зимнее оцепенение есть сон смертный, за которым не следует Воскресение.

И птицы спят. Не слышно пенья их.  
 Вороний крик не слышен, ночь, совиный  
 не слышен смех. Простор английский тих.  
 Звезда сверкает. Мышь идет с повинной.

Вороны у Бродского ассоциируются с «суею жизни», ее «устроенностью» (ср. стихотворение: «Одна ворона (их была гурьба...»), сова же — ночная птица, несущая зло. «Мышь идет с повинной» — напоминает о том, что даже сонное оцепенение не может помешать доносительству: подлость оказывается даже тут выпадающей из миропорядка, противоречащей ему.

Безблагодатный, богооставленный пейзаж продолжает развертываться вширь и ввысь:

Спят ангелы. Тревожный мир забыт  
 во сне святыми — к их стыду святому.  
 Геенна спит, и рай прекрасный спит.  
 Никто не выйдет в этот час из дома.  
 Господь уснул. Земля сейчас чужда.  
 Глаза не видят, слух не виснет боле.  
 И дьявол спит. И вместе с ним вражда  
 заснула на снегу в английском поле.  
 ...Спят беды все. Страданья крепко спят.  
 Пороки спят. Добро со злом обнялось.  
 Пророки спят. Белесый снегопад  
 в пространстве ищет черных пятен малость.

Так, по нарастающей, вводится тема равнодушия — забвения — смерти. Заметим, что первая фраза «Большой элегии»: «Джон Донн уснул» — своей синтаксической законченностью провоцирует иное ее прочтение, заложенное в сознании любого посетителя языка: «Джон Донн почил». Д. Ригсби в своей диссертации предполагает, что в конечном итоге этот мотив в «Большой элегии» восходит к одному из пассажей в предсмертной проповеди Донна<sup>18</sup> — знаменитой «Схватке смерти, или утешению душе, ввиду смертельной жизни, и живой смерти нашего тела» («Death duel, or, consolation to the soul, against the dying life, and living death of the body»<sup>19</sup>), произнесенной им 25 февраля 1630 года в преддверии собственной копчины: «Само наше рождение и вхождение в эту жизнь есть exitus a morte, исход из смерти, ибо в утробе матерей наших мы воистину мертвы, и в такой мере, что и не знаем того, что живы, не более,

чем мы знаем это в глубоком сне; и нет на свете ни такой тесной могилы, ни такой смрадной темницы, как то, чем стала бы для нас эта утроба, задержись мы в ней долее положенного срока или умри в ней раньше срока»<sup>20</sup>. Ригсби строит свою аргументацию на том, что данный текст входил в издание «The Modern Library», подаренное Бродскому Л. К. Чуковской. Аргумент этот повисает в воздухе, если помнить, что Бродский получил книгу лишь в 1964 году. Другое дело, что «Схватка смерти», как правило, включается в любую антологию, если там есть прозаический Донн. Однако сам мотив сон/смерть столь традиционен, что за ним вовсе не обязательно обращаться к проповедям настоятеля собора святого Павла. С нашей точки зрения, текстуальное совпадение «Большой элегии» с предсмертной проповедью Донна вызывает серьезные сомнения, тогда как две другие явные цитаты из прозы Донна, встречающиеся в стихотворении, остались вне поле зрения исследователей, о чем чуть ниже.

Следующая часть «Элегии» — 88 строк — является разговором Донна со своей душой. В ночное безмолвие врывается звук — высокая плачущая нота, пробуждающая Донна и заставляющая его вновь и вновь спрашивать — кто же рыдает во тьме? Сам Бродский говорил, что, написав «экспозицию», он «там дошел уже до того, что это был не просто мир, а взгляд на мир извне... это уже серафические области, сферы. Он <Донн> проповедник, а значит небеса, вся эта небесная иерархия — тоже сферы его внимания. Тут-то я и остановился, не зная, что делать дальше»<sup>21</sup>.

Слыша плач, герой стихотворения спрашивает: «Кто это?»:

«Кто ж там рыдает? Ты ли, ангел мой,  
возврата ждешь под снегом, ждешь, как лета,  
любви моей?.. Во тьме идешь домой.  
Не ты ль кричишь во мраке?» Нет ответа.  
...«Не ты ли, Павел? Правда, голос твой  
уж слишком огрублен суровой речью.  
Не ты ль поник во тьме седой главой  
и плачешь там?» — Но тишь летит навстречу.  
«Не та ль во тьме прикрыла взор рука,  
которая повсюду здесь маячит?  
Не ты ль, Господь? Пусть мысль моя дика,  
Но слишком уж высокий голос плачет».

Вопросы задаются по нарастающей, адресуясь все выше и выше, «раскручивая» стихотворение по восходящей спирали, вовлекая в орбиту текста все новые и новые сферы мироздания, покуда, наконец, не приходит ответ:

«Нет, это я, твоя душа, Джон Донн.  
 Здесь я одна скорблю в небесной выси  
 о том, что создала своим трудом  
 тяжелые, как цепи, чувства, мысли.  
 Ты с этим грузом мог вершить полет  
 среди страстей, среди грехов и выше.  
 Ты птицей был и видел свой народ  
 повсюду, весь, взлетал над скатом крыши.  
 Ты видел все моря, весь дальний край.  
 И Ад ты зрел — в себе, а после — в яви.  
 Ты видел также явно светлый Рай  
 в печальнейшей — из всех страстей — оправе.  
 Ты видел: жизнь, она как остров твой.  
 И с Океаном этим ты встречался:  
 со всех сторон лишь тьма, лишь тьма и вой.  
 Ты Бога облетел и вспячь помчался.  
 Но этот груз тебя не пустит ввысь,  
 откуда этот мир — лишь сотня банен  
 да ленты рек и где, при взгляде вниз,  
 сей страшный суд почти совсем не страшен».

Д. Бетеа, анализируя «Большую элегию», указывает на донновские «Обращения к Господу в час нужды и бедствий», особенно на медитации XVII—XIX, как на источник образности второй части стихотворения<sup>22</sup>, — исследователь исходит из двух явных отсылок к знаменитому пассажиру из «Медитации XVII»<sup>23</sup>, взятому также Хемингуэем эпиграфом для романа «По ком звонит колокол»: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смочет край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого человека умяет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он зовет по тебе» (пер. Е. Д. Калашниковой и Н. Д. Волжиной). (Ср. в «Элегии»: «Здесь так светло. Не слышен псиный лай./ И колокольный звон почти не слышен».) Однако интереснее привести другой фрагмент из IV медитации, который развернут Бродским на уровне двух строф стихотворения. У Донна говорится: «Наши создания — это наши мысли, они родились великанами: они простерлись с Востока до Запада, от земли до неба, они не только вмещают в себя Океан и все земли, они охватывают Солнце и Небесную твердь; нет ничего, что не вместила бы моя мысль, нет ничего, что не могла бы она в себя вобрать. Неизъяснимая тайна; я, их создатель, томлюсь в плену, я прикован к одру болезни, тогда как любое из моих созданий, из мыслей моих, пребывает рядом с Солнцем, воспаряет

превыше Солнца, обгоняет Светило и пересекает путь Солнечный, и шага одного им на то достаточно»<sup>24</sup>. «Медитации», как и «Схватка смерти», — неотъемлемая часть почти любой антологии, где представлены прозаические фрагменты Донна, и когда Бродский говорит, что к моменту создания «Большой элегии» какого-то Донна он фрагментарно знал, мы можем с уверенностью предположить, что указанный нами текст был ему известен.

Интересна еще одна аллюзия, намечаемая в цитируемых строках. Несомненно, «модель», которая так или иначе присутствовала в сознании Бродского в процессе работы над стихотворением, — жанр «спора души и тела», самый известный образец которого — «Разговор души и тела» Франсуа Вийона, Бродскому, несомненно, знакомый. К этому же жанру относится и «Душа и тело» Н. Гумилева. Для Бродского, Гумилева не любившего — в интервью С. Волкову он прямо говорит, что, с его точки зрения, «стихи Гумилева — это не бог весть что такое»<sup>25</sup>, — творчество того могло быть очень сильно «интенсифицировано» общением с Ахматовой. Во всяком случае, стихи Гумилева они обсуждали<sup>26</sup>. В «Огненном столпе» Гумилева — последнем его сборнике, скомпонованном перед арестом, — присутствует цикл из трех стихотворений «Душа и тело». К этому сборнику Бродский относился мягче, чем к другим. В интервью Волкову он замечает: «Помню довольно длинный разговор с Ахматовой про микрокосм Гумилева, который к моменту его ареста и расстрела начал стабилизироваться, становиться его собственной мифологией. Совершенно очевидно, что уж кто был убит не вовремя — так это Гумилев»<sup>27</sup>. В первом из стихотворений цикла «Душа и тело» есть следующая строфа:

— Безумная, я бросила мой дом,  
К иному устремясь великолепью.  
И мир земной мне сделался ядром,  
К какому каторжник прикован цепью<sup>28</sup>.

Тем самым, вполне возможно, что «тяжелые, как цепи, чувства, мысли» у Бродского в «Большой элегии» восходят к Гумилеву. Однако заметим, что в «Обращениях к Господу в час нужды и бедствий» Донн постоянно возвращается к цепям и узам болезни, что удерживают его на ложе, поэтому «гумилевская» аллюзия может быть дополнительной, но не обязательной.

Далее в «Большой элегии» вводится тема даруемой бессмертием свободы.

И климаг там недвижен в той стране,  
оттуда все, как сон больной в истоке.

Господь оттуда — только свет в окне  
 туманной ночью в самом дальнем доме.  
 ...Все, все вдали. А здесь неясный край.  
 Спокойный взгляд скользит по дальним крышам.  
 Здесь так светло. Не слышен псиный лай.  
 И колокольный звон совсем не слышен.  
 ...Ну вот, я плачу, плачу, нет пути.  
 Вернуться суждено мне в эти камни.  
 Нельзя прийти туда мне во плоти.  
 Лишь мертвой суждено взлететь туда мне.  
 ...Не я рыдаю — плачешь ты, Джон Донн.  
 Лежишь один, и спишь в шкафах посуда,  
 куда снег летит на спящий дом,  
 куда снег летит во тьму оттуда».

Происходит возврат к началу стихотворения, низвержение из серафических сфер на землю, пространство вновь сжимается до комнаты, точнее до тела спящего (?) поэта. Но из этой «начальной точки», обогащенной множеством смыслов, происходит новая раз-вертка — третья часть стихотворения. Причем если начиналась «Элегия» фразой «Джон Донн уснул», то эта третья часть вводится словами: «Подобье птиц, он спит в своем гнезде». Упоминание птицы становится здесь сквозным рефреном, трижды появляясь в начале очередной строфы: «Подобье птиц, душа его чиста»; «Подобье птиц, и он перебрется днем», — поэтическая мысль движется по спирали, перебирает схожие, параллельные варианты, чтобы — еще раз отшатнувшись к началу стихотворения — можно было наконец выговорить главное:

Уснуло все. Но ждут еще конца  
 два-три стиха. И скалят рот щербато,  
 что светская любовь — лишь долг певца,  
 духовная любовь — лишь плоть аббата.  
 На чье бы колесо сих вод ни лить,  
 оно все тот же хлеб на свете мелет.  
 И если можно с кем-то жизнь делить,  
 то кто же с нами нашу смерть разделит?  
 Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет, рвет.  
 Со всех концов. Уйдет. Вернется снова.  
 Еще рывок! И голько небосвод  
 во мраке иногда берет иглу портного.  
 Спи, спи, Джон Донн. Усни, себя не мучь.  
 Кафган дыряв, дыряв. Висит уныло.  
 Того гляди, и выглянет из туч  
 звезда, что столько лет твой мир хранила.

«Дыра в ткани» — несомненная аллюзия на «существования ткань сквозную» — переживание онтологической пустоты, богооставленности. У Бродского этот мотив «метафизического похмелья» повторяется из текста в текст, обретая предельную ясность в «Разговоре с небожителем», где вслед за воплем к Богу проговаривается:

...И, кажется, уже  
не помню толком  
о чем с тобой  
впятиствовал — верней, с одной из кукол,  
пересекающих полночный купол.  
Теперь отбой,  
и невдомек,  
зачем так много черного на белом?  
Гортань исходит грифелем и мелом  
и в ней — комок...

(II, 214)

В более позднем стихотворении — не эхом ли «Большой элгии» отзываясь — мотив ткани появляется в сходном значении:

Дни расшатают тряпочку, сотканную Тобою.  
И она скукоживается под рукою.

(III, 20)

Однако нас более интересует другое — появление в конце стихотворения «висящего уныло кафтана» производит впечатление неожиданности и парочитости. В перечислениях первой части фигурировал не кафтан, а камзол. Можно, конечно, поставить между ними знак равенства, а соответственно уравнивать Англию и Россию, утверждая вслед за этим, что Бродский в последних строках отождествляет себя с Донном: интерпретация возможная, но слишком «лобовая». Однако некое гипотоническое «автоподчеркивание» в этой строке присутствует. И связано оно, скорее, с тем, что призвано выделить отсылку — все к тому же Донну. В «Молитве VI» из «Обращений к Господу...» встречается следующий пассаж: «И коль будет угодно Тебе распорядиться телом моим, этим одеянием ветхим, так, что оставишь его мне и дальше стану носить его в мире сем, или же совлечешь его с меня и уберешь в общий шкаф — в могилу, где пребывать ему, покуда не придет мир новый, — да послужит выбор Твой ко славе Твоей и да облечешь Ты тело мое славою, которую Спаситель наш, Иисус Христос, стяжал для тех,

кого соделаешь Ты имеющими долю в Воскресении Его»<sup>29</sup>. Молитвы из «Обращений», в отличие от медитаций, редко печатаются в антологиях, поэтому вопрос, как мог Бродский знать этот текст, остается открытым, однако само наше наблюдение сознательного параллелизма двух текстов представляется обоснованным — у Донна выстроена цепочка «тело — одеяние — шкаф — могила», присутствующая и в «Большой элегии»: «спят... шкафы, стекло, часы...»; «нельзя прийти туда мне во плоти» — «забыв тебя, мой свет, / в сырой земле, забыв на век, на муку...».

Д. Бетеа, со ссылкой на К. Л. Кляйна, указывает на еще ряд донновских текстов как возможных источников образности «Большой элегии»: «О слезах при разлуке» (Valediction: forbidding weeping) — это стихотворение Бродский переводил, поэмы «Плач Иеремии» (Lamentations of Jeremy), «Странствие души» (The progress of the soul) и «Священные сонеты» (The Holy Sonnets) III и VII<sup>30</sup>. Однако, с нашей точки зрения, оправдана лишь аллюзия на «Священный сонет VII» — все прочие тексты соотнесены с «Большой элегией» лишь по тому признаку, что они написаны Донном и в них упомянут плач. Что касается «Священного сонета», то позволим себе привести его целиком, ибо параллели, действительно, прослеживаются:

At the round earth imagin'd corners, blow  
 Your trumpets, Angels, and arise, arise  
 From death, your numberlesse infinities  
 Of soules, and to you scattered bodies goe.  
 All whom the flood did, and fire shall o'erthrow,  
 All whom warre, dearth, age, agues, tyrannies,  
 Despaire, Law, chance, hath slaine, and whose eyes,  
 Shall behold God, and never test death woe.  
 But let me sleep, Lord, and me mourne a space,  
 For, if above all these, my sinnes abound,  
 'Tis late to aske abundance of thy grace,  
 When we are there; here on this lovely ground,  
 Teach me how to repent; for that's as good  
 As if thou'hadst seal my pardon, with my blood.

В переводе Д. Щедровицкого сонет звучит следующим образом:

С углов земли, хотя она кругла,  
 Трубите, ангелы! Восстань, восстань  
 Из мертвых, душ непечислимый стан!  
 Спешите, души, в прежние тела!  
 Кто утонул и кто сгорел дотла,

Кого война, суд, голод, мор или тиран  
 Иль страх убил... Кто Богом осяян,  
 Кого вовек не скроет смерти мгла!...  
 Пусть спят они. Мне ж горше всех рыдать  
 Дай, Боже, над моей виной кромешной:  
 Там поздно уповать на благодать...  
 Благоволи ж меня в сей жизни грешной  
 Раскаянью всечасно поучать:  
 Ведь кровь Твоя — прощенья печать!<sup>61</sup>

У Донна к Судному дню трубят Ангелы, у Бродского в «Элегии» — архангел Гавриил:

... «Не ты ли, Гавриил,  
 подул в трубу, а кто-то громко лает?  
 Но что ж лишь я один глаза открыл,  
 а всадники своих коней седлают...»

Мотивы сокрушения и рыдания у Донна и Бродского также абсолютно параллельны.

Как мы видим, стихотворение Бродского прошито донновскими реминисценциями и построено с учетом принципов, почерпнутых Бродским у Донна: текст развивается по спирали метафор вокруг одного сквозного образа «сон / смерть», чтобы в конце вернуться к исходной точке на ином смысловом уровне. Этот композиционный прием, практически у раннего Бродского (до 1963 года) не встречающийся, для периода 1963 — 1972 годов (т. е. до отъезда из России) типичен.

Заметим, что несомненным параллельным текстом к «Большой элегии Джону Донну» является «Прощальная ода» (I, 308). В «Оде», построенной как вопль к Богу — молитва о потерянной возлюбленной, — разрабатывается тот же круг мотивов: заснеженное пространство, в котором затерян поэт, сон как подобие смерти, птичий полет как прорыв в высшие сферы. Сквозной метафорой для «Оды» служит сходжение во Ад: Орфея за Эвридикой и Данте — во имя Беатриче.

То, что «Ода» проникнута влиянием Донна, не вызывает никаких сомнений: в 19-й строфе стихотворения содержится четкая отсылка к тому же пассажиру из «Медитации XVII», который мы уже упоминали выше:

Кончено. Смерть! Отлив! Всепять уползает лента!  
 Пена в сером неске сохнет — быстрее чем жалость!  
 Что же я? Берег пустой? Черный край континента?  
 Боже, нет! Материк! Дном под ним продолжалось!

Только трудно дышать. Зыблется свет неверный.  
 Вместо неба и птиц — море и рыб беззубые.  
 Давит сверху вода — словно ответ безмерный —  
 и убыстряет бег сердца к ядру: в безумье.

Ряд образов «Оды» перекликается с «Большой элегией» в еще более тонком плане. Так, если в «Элегии» было сказано: «Господь оттуда — только свет в окне / туманной ночью в самом дальнем доме», то в «Прощальной оде»: «Бог глядит из небес, словно изба на отшибе: / будто к нему пройти можно по дну оврага...» Как и «Большая элегия», «Прощальная ода» стремится к спиральной композиции. В первой строфе задается пейзаж:

Ночь встает на колени перед лесной стеною.  
 Ищет ключи слепые в связке своей несметной.  
 Птицы твои родные громко кричат надо мною.  
 Карр! Чивичи-ли карр! — словно напев посмертный.

Заканчивается же стихотворение тем, что поэт сам превращается в птицу, взмывает над своим горем, — но платой за то становится дар членораздельной речи:

Карр! чивичи-ли-карр! Карр, чивичи-ли... струи  
 снега ли... карр, чиви... Карр, чивичи-ли... ветер...  
 Карр, чивичи-ли, карр... Карр, чивичи-ли... фьон...  
 Карр, чивичи-ли. карр. Каррр... Чечевицу видел?

Упоминание здесь чечевицы отсылает читателя к библейской истории Иакова и Исава, продавшего свое первородство за чечевичную похлебку: «Исаак любил Исава, потому что дичь его была по вкусу его, а Ревекка любила Иакова. И сварил Иаков кушанье; а Исав пришел с поля усталый. И сказал Исав Иакову: дай мне поесть красного, красного этого, ибо я устал. От сего дано ему прозвание: Едом. Но Иаков сказал [Исаву]: продай мне теперь же свое первородство. Исав сказал: вот, я умираю, что мне в этом первородстве? Иаков сказал [ему]: поклянись мне теперь же. Он поклялся ему, и продал [Исав] первородство свое Иакову. И дал Иаков Исаву хлеба и кушанья из чечевицы; и он ел и пил, и встал и пошел; и пренебрег Исав первородство» (Быт. 25, 28 — 34). Заметим, что эта отсылка увязывает «Большую элегию Джону Донну», «Прощальную оду» и «библейскую» поэму «Исаак и Авраам» в единый цикл, объединенный метафизической проблематикой.

В «Исааке и Аврааме» мы сталкиваемся со сквозной метафорой, разрабатываемой на протяжении всей поэмы, оборачивающейся новыми и новыми гранями, то есть с типичным «conceit» поэтов-метафизиков. Однако Бродский радикально перерабаты-

вает этот прием: если у Донна conceit служил основой сравнительно короткого — как правило, менее 30 строк — стихотворения (серьезными исключениями стоит признать лишь два стихотворных послания: «Шторм» — кстати, Бродским переведенный, — и «Штиль»), то Бродский создает вокруг сквозной метафоры протяженные вещи, балансирующие на грани стихотворения и поэмы. Л. Лосев в своей статье «Политика/Поэтика» в качестве примера таких построений подробно анализирует «Письмо в бутылке» (1964), отмечая, что в этом стихотворении «развернутая метафора (conceit) проходит через весь текст и служит основой для разработки самого сюжета... Однако этот сюжет, в свою очередь, образует лишь «рамку» вокруг основного содержания стихотворения — прощания с миром»<sup>32</sup>.

Использование Бродским «донновских» геометрических метафор в другом «прощальном» стихотворении — «Пенье без музыки» (1970) — рассматривает М. Крепс в своей монографии «О поэзии Иосифа Бродского»<sup>33</sup>.

Давая подробный разбор «Пенья без музыки», М. Крепс при этом проходит мимо «донновского» контекста, в котором функционирует это стихотворение<sup>34</sup>.

«Пенье без музыки» датировано 1970 годом. К этому периоду относится интенсивная работа Бродского над переводами из Донна и метафизиков для планируемого Аникстом тома, более того — четыре из этих переводов вошли в изданную в том же году в Нью-Йорке «Остановку в пустыне» — первый сборник Бродского, в компоновке которого поэт сам принимал участие. Для нас важен в данном случае не только тот факт, что в момент работы над «Пеньем без музыки» Донн *актуально* присутствовал в сознании Бродского, но и то, что переводы из Донна не могли не быть так или иначе известны адресату Бродского, к которому обращено стихотворение.

«Пенье без музыки» построено как прощальная речь, обращенная поэтом к возлюбленной. Таким образом, мы имеем дело с жанром «Valediction» — «Прощания», хорошо знакомым Бродскому по работе над Донном: им выполнены переводы двух его прощальных стихотворений — «A Valediction: Forbidding Mourning» («Прощанье, запрещающее грусть») и «A Valediction: On Weeping» («О слезах при разлуке»).

В «Пенье без музыки» (II, 232) мы имеем дело со своеобразной транспозицией донновского текста. Приведем начало стихотворения:

Когда ты вспомнишь обо мне  
в краю чужом — хоть эта фраза

всего лишь вымысел, а не  
пророчество, о чем *для глаза,*

*вооруженного слезой,*  
не может быть и речи: даты  
из омота такой лесой  
не вытащишь — итак, когда ты

*за тридцать земель и за  
морями, в форме эпилога*  
(хоть повторяю, что *слеза,*  
за исключением былого,

*все уменьшает*) обо мне  
вспомнясь все-таки в то Лето  
Господне и вздохнешь — о, не  
вздыхай! — обозревая *это*

количество морей, полей,  
*разбросанных меж нами,* ты не  
заметишь, что толпу нулей  
возглавила сама. В гордыне

твоей иль в слепоте моей  
все дело, или в том, что рано  
об этом говорить, но ей-  
же Богу, мне сегодня странно,

что, будучи кругом в долгу,  
поскольку *ограждал так плохо*  
тебя от худших бед, могу  
*от этого избавить вздоха.*

Синтаксис текста не позволил нам сократить цитату. Обратим пристальное внимание на выделенные нами курсивом фрагменты – и сравним их с образностью донновского стихотворения «О слезах при разлуке» (III, 356) в переводе Бродского:

Дай слезы мне  
*Лить пред тобой, пока еще мы рядом.*  
И каждую чекань печальным взглядом:  
Клейменные и ценятся вдвойне.

...Из пустоты  
Чеканщик создает подобье мира,  
На круглый шар с искусством ювелира

*Трех континентов перенося черты.  
 Вот так же в каждой  
 Слезе твоей я сталкиваюсь с жаждой  
 Стать целым миром — с обликом твоим:*

...Сродни Луне  
 О не усугубляй прилива горя!  
 Не научай своим объятьям моря,  
 И так неравнодушного ко мне.  
 Тоской своею  
 Не подавай дурной пример Борею,  
 Чтоб не вздымался, яростен и лих.  
 Жестока вздохов глубина твоих,  
 Коль воздух нам один опущен на двоих.

Параллелизм — но параллелизм зеркальный! — этих текстов очевиден. У Донна слезы проливаются возлюбленными во время прощания, разлука еще лишь грозит им: «Дай слезы мне / Лить пред тобой, пока еще мы рядом», — у Бродского влюбленные уже разделены, оторваны друг от друга навсегда: «Когда ты вспомнишь обо мне / в краю чужом...» Между ними пролегает вся безмерность пространства: «за тридевять земель и за / морями», однако пространство это можно охватить взглядом, если представить географическую карту: «обозревая... / количество морей, полей, / разбросанных меж нами» — то есть представив тот самый донновский глобус, на который «чеканщик... с искусством ювелира... нанес черты». Герой Донна умоляет возлюбленную не вздыхать. У Бродского поэт может «от этого избавить вздоха» возлюбленную — как от вздоха, ничего не меняющего и ненужного. Бесповоротность ситуации многократно подчеркнута аллюзией на донновский текст. Стихотворение Донна служит Бродскому своеобразным резонатором, усиливая трагизм, ибо так, как у Донна, уже быть не может!

И появление в «Пень без музыки» «геометрического» мотива связано именно с этим приемом:

... возьми  
 перо и чистый лист бумаги  
 и перпендикуляр стоймя  
 восставь, как небесам опору,  
 меж нашими с тобой двумя  
 — да, точками: ведь мы в ту пору  
 уменьшимся и там, Бог весть,  
 невидимые друг для друга,

почтем еще с тобой за честь  
слыть точками: итак, разлука

есть проведение прямой,  
и жаждущая встречи пара  
любовников — твой взгляд и мой —  
к вершине перпендикуляра

поднимется, не отыскав  
убежища, помимо горных  
высот, до ломоты в висках;  
и это ли не треугольник!

(II, 233—234)

Перед нами трагическая инверсия «Прощанья, запрещающего грусть», с его знаменитым «геометрическим» сравнением возлюбленных с пожками циркуля, причем отсылка жестко подчеркнута — строка «меж нашими с тобой двумя» дает возможность иного продолжения: жизнями, душами, провоцируя ассоциацию-воспоминание — «Простимся. Ибо мы — одно. / Двух наших душ не расчленишь, / Как слиток драгоценный. Но / Отъезд мой их растянет в нить», — ассоциацию, ернически уничтожаемую всем дальнейшим развертыванием стихотворения. Не донновская окружность, где:

... Те будет озирать края,  
Не двигаясь, твоя душа,  
Где движется душа моя... —

по прямая, делающая немислимым всякое возвращение «с моих кругов туда, откуда я пускался в путь», разрыв, не оставляющий возлюбленным иного «убежища, помимо горных / высот».

Мы видим, что «Пень без музыки» нельзя верно понять, не учитывая того, что контекстом для него являются два донновских «Прощания»: «О слезах при разлуке» и «Прощанье, запрещающее печаль» (вся «геометрия» «Пеня» вырастает из донновского образа циркуля).

Что касается «рациональности», «рассудочности» этих геометрических метафор у Бродского, то он сам дал им — в том же «Пень без музыки» — очень четкое определение: «схоластика / и в прятки с горем / лишешая примет стыда / игра». Собственно говоря, мы имеем дело с определенного типа риторикой, названной А. Жолковским «витиеватым краспоречием Бродского»<sup>35</sup>, — риторикой жестко и логично структурированной, нужной поэту, чтобы, как сказано в стихотворении «Загадка ангелу», «боль топить, /

захлестывать моторной речью» (I, 208). «Заговариваются» любовь, отчаянье, разлука, одиночество, смерть:

Любовь сильней разлуки, но разлука  
длинней любви. Чем старее гранит,  
тем явственней отсутствие ланит  
и прочего. Плюс запаха и звука.

(II, 342)

«Рациональность», риторичность: «любовь сильней разлуки, но разлука / длинней любви» — всего лишь уравнивает лихорадочную гиперболизированность эмоций, тоски по возлюбленной, страсти — то, что создает у Бродского «сильных чувств динозавра / и кириллицы смесь» («Строфы». II, 460).

Таким образом, связь поэтики Донна и поэтики Бродского далеко выходит за рамки проблемы перевода. О пресловутом «ученичестве» Бродского по отношению к Донну следует говорить не столько в связи со строфикой или использованием *conceits*, сколько в связи со сменой композиционных принципов организации текста. Развертывание сквозной метафоры, обрастающей отступлениями и структурирующей воронкообразную композицию текста, было отличительной особенностью поэтики Донна, выделявшей его среди современников, и именно этот композиционный прием, усвоенный Бродским в 1962—1963 годах, надолго определил его поэтику. При этом источником аллюзий для Бродского проза Донна служила не в меньшей степени, чем стихи, а чтение Донна и работа над переводами его стихов служили импульсами для создания собственных текстов. Помимо композиционных приемов, общим для Бродского и Донна оказывается принцип отношения текста (стихотворения) и контекста (культурных топосов эпохи<sup>16</sup>): вне контекстуальных аллюзий смысл текста остается непонятым, ускользает, искажается. И именно совпадение исходных характеристик двух поэтов сделало Бродского и адекватным переводчиком поэзии Донна на русский язык, и тем, чья роль столь точно передается английским словом «*champion*» в его старом, связанном еще с рыцарской эпохой значении, — представителем, воином, выходящим на турнир в честь сюзерена.

<sup>1</sup> Померанцев И. Бродский И. Хлеб поэзии в век разброда. Запись интервью, переданного по радио «Свобода» в 1981 г. // Арнон. Журнал поэзии. 1995, № 3. С. 15.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Шерр Барри. Стрoфика Бродского // Поэтика Бродского. Сборник статей под редакцией Л. В. Лосева. Tenaflv, New Jersey: Эрмитаж. С. 119 — 120.

<sup>5</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 160.

<sup>6</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 4-х тт. Т. III. СПб: Пушкинский фонд, 1994. С. 358. (Далее ссылки на это изд. даются в тексте статьи, с указ. тома и стр.)

<sup>7</sup> См. на эту тему: Mazzeo Joseph Antony. A Critique of Some Modern Theories of Metaphysical Poetry // Modern Philology. London. November 1952. P. 88 — 96.

<sup>8</sup> Померанцев И. Бродский И. Хлеб поэзии в век разброда. С. 15 — 16.

<sup>9</sup> См.: Kline G. L. Elegy for John Donne // Russian Review. # 24, 1965. P. 345; Иваск Ю. «Если любовь...» // Русская мысль. № 3701, 27 ноября 1987. С. 9; продолжение — № 3702, 4 декабря 1987. С. 9; Иваск Ю. Похвала Российской Поэзии. // Новый журнал. — Нью-Йорк, 1986. № 165. С. 120; Сильвестр Р. Остановившийся в пустыне // Часть речи. Альманах литературы и искусства. Нью-Йорк: Серебряный век, 1980. С. 48; Бетакн В. Остановись, мгновение // Континент, № 35 (1983). С. 387; Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984; Иванов В. О Джоне Донне и Иосифе Бродском // Иностранная литература. 1988. № 9. С. 180 — 181; Иванов В. Бродский и метафизическая поэзия // Звезда. 1997. № 1. С. 194 — 199.

<sup>10</sup> Betha David M. Joseph Brodsky and the creation of exile. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994. P. 74–119.

<sup>11</sup> Куллэ В. Поэтическая эволюция И. Бродского в России (1957 — 1972). Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 1996. С. 110–124.

<sup>12</sup> Betha David M. P. 84 — 85.

<sup>13</sup> Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса // «Звезда», 1997, № 1: «Иосиф Бродский. Незданное в России». С. 91.

<sup>14</sup> Лотербах Энн. Гений в изгнании // Бродский Иосиф. Большая книга интервью. Сост. В. Полухина. М., 2000. С. 313.

<sup>15</sup> Померанцев И. Бродский И. Хлеб поэзии в век разброда. С. 15.

<sup>16</sup> Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса. С. 85.

<sup>17</sup> Betha David M. P. 96.

<sup>18</sup> Rigsbee David. Styles of Ruin: Joseph Brodsky and the postmodernist elegy. Hamilton College. Ph. D. Thesis, 1996. P. 67.

<sup>19</sup> Donne John. The Sermons of John Donne. Ed. by G.R.Potter and E.M.Simpson. Vol. X. #11. Berkley — Los Angeles: University of California Press, 1962.

<sup>20</sup> Донн Д. Схватка смерти, или Утешение душе, ввиду смертельной жизни и живой смерти нашего тела. Пер. О. Седаковой. Цит. по рукописи, с любезного разрешения переводчика.

<sup>21</sup> Померанцев И. Бродский И. Хлеб поэзии в век разброда. С. 15.

<sup>22</sup> Betha David M. P. 97 — 98, 284.

<sup>23</sup> По-русски полный текст данной медитации: Донн Джон. Взывая на краю (Обращения к Господу в час нужды и бедствий). Перевод и комментарий А. Нестерова. // Литературное обозрение, 1997. № 5. С. 30 — 31.

<sup>24</sup> Там же. С. 29.

<sup>25</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 250—251.

<sup>26</sup> Там же.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Гумилев Н. Собрание сочинений. В 4-х тт. Т. 2. Москва: «Терра», 1991. С. 40. Обратим внимание на сходство метрического рисунка этих стихов с «Большой элегией».

<sup>29</sup> Donne John. Devotions upon emergent occasions. Montreal & London: McGill-Queen's University Press, 1975. P. 34.

<sup>30</sup> Bethea David M. P. 284.

<sup>31</sup> Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. С. 124.

<sup>32</sup> Losev L. Politics/Poetics // Losev L., Polukhina V. (ed.) Brodsky's poetics and aesthetics. Basingstoke, London: Macmillan, 1990. P. 37.

<sup>33</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ардис. 1984. С. 85 — 101.

<sup>34</sup> Буквально одной фразой касается этой темы Джерри Смит в работе: Smith Gerry. «Singing without music»/ Losev L, Polukhina V. (ed.) Joseph Brodsky: The Art of a Poem. London: Macmillan, 1999. P. 20.

<sup>35</sup> Жолковский А. «Я вас любил...» Бродского // Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. Из истории русского модернизма. М.: «Наука». Издательская фирма «Восточная литература», 1994. С. 217.

<sup>36</sup> О Донне — см. нашу статью: Нестеров А. К последнему пределу. Джон Донн: портрет на фоне эпохи // Литературное обозрение. 1997. № 5. С. 12—26.

*Дмитрий Лакербай*

## АХМАТОВА—БРОДСКИЙ: ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Все, касающееся Ахматовой, — это часть жизни, а говорить о жизни — все равно что кошке ловить свой хвост. Невьносимо трудно.

*Иосиф Бродский*

Общее место наших рассуждений о Бродском — признание за ним роли некоего масштабного «завершителя» русской поэзии, что порождает больше вопросов, чем ответов на них. «Эпилогичность»<sup>1</sup> Бродского, несомненно, возникла в определенных исторических обстоятельствах и в силу объективных причин, но, с другой стороны, явилась результатом настойчивого осмысления собственной Судьбы Поэта — навстречу обстоятельствам поднялась мощная биографическая и автобиографическая легенда, также получившая по отношению к русской поэтической культуре «завершающий» характер. Единство этих двух планов создает особые трудности при попытках вписать творчество Бродского в контекст историко-литературной традиции: влияний, перекличек и параллелей оказывается избыточно много, и подобная мозаика всегда готова рассыпаться в полном беспорядке. Весьма многозначителен и ответ самого поэта на вопрос о влияниях: «Навалом... и ни одного»<sup>2</sup>.

В связи с этим можно вспомнить мнение Т. Венцловы: «На том уровне, на котором пишет Бродский, разумнее отмечать не влияния, а сходства и переклички»<sup>3</sup>. Однако так мы рискуем удалиться от самого смысла понятия традиции как «выбора художественных возможностей, заложенных в опыте предшествующей литературы»<sup>4</sup>, когда сильная творческая индивидуальность растворяет чужой опыт в собственном стиле, причем в акте преемственности участвует не только поэт. Поскольку речь идет о традициях, имеющих первостепенную важность для поэтической личности *на этапе ее формирования*, уместным представляется не перечис-

лительный (то есть сумма влиявших вместе со следами их влияний), а, условно говоря, парадигматический подход: у каждой сильной традиции в становящейся поэтической системе должны быть свои определенные *покус и тип присутствия*; мощное творческое «я» по принципу узнавания своего в чужом с помощью «отдельно взятой» традиции структурирует, оформляет и дооформляет определенные участки собственного художественного мира, концептуализирует сами мировоззренческие и эстетические подходы. Так понимаемая преемственность не замкнута в рамках только имманентно-текстуального или историко-функционального планов, но актуализирует многообразные контексты и взаимопроецируемые жизненные и творческие структуры внутри культурного феномена «Поэт».

В свете данной перспективы проблема «Ахматова — Бродский» обнаруживает известную парадоксальность. Существует большое количество свидетельств особой роли Ахматовой в творческой судьбе Бродского, вплоть до «преемничества по чину в русской поэзии», передачи «должности» первого поэта и т. п. Однако, несмотря на признанный факт «наследования», на уровне поэтического стиля, как показала В. Полухина, обнаруживаются скорее принципиальные расхождения, подчеркнутые обоими поэтами («вам мои стихи нравиться не могут», «это не та поэзия, которая меня интересует»<sup>5</sup>).

В то же время за пределами текстов, в жизненно-биографическом плане, картина крайне расплывчата: акцентируются «духовное влияние», «нравственные уроки» и т. д.<sup>6</sup> При этом остается неясным — поскольку воздействие Ахматовой распространяется как минимум на весь пресловутый «волшебный хор» — что же «наследует» Бродский и *только* Бродский, какие глубинные структуры ахматовского опыта он *один* и оказался в состоянии воспринять в полном масштабе.

Между тем эмпирический материал для сопоставления даже на первый взгляд весьма значителен. Так, «наследование» нельзя свести к той или иной форме благодарности, признательности «за науку». Образ Ахматовой и образ ее поэзии участвуют в оформлении краеугольных положений философии и эстетики Бродского — достаточно вспомнить стихотворение «На столетие Анны Ахматовой», совмещающее программную эпитафию и вариант авторского поэтического манифеста, где концептуализированы судьба поэта, природа его голоса, плата за обретение дара речи «в глухонемой вселенной». А в предисловии к английскому изданию стихов Ахматовой формулируется принципиальнейшее: «Бывают в истории времена, когда только поэзии под силу совладать с действительностью, непостижимой простому человеческому разуму, вместить ее в конечные рамки»<sup>7</sup>. Речь идет о возвращении миру —

смысла, человеку — духовной опоры, поэту — высшей санкционированности искусства.

Явно восходят к Ахматовой (*в том числе* и к Ахматовой) темы времени, памяти, культуры, внимание к классическим поэтическим формам.

Интересен разноплановый внетекстовый ряд, представляющий собой итог нескольких лет активного общения поэтов, причем в исключительно важный для каждого из них период, когда и возникает сама *ситуация поэтического наследования*: на очередном слове исторического времени со стороны Ахматовой очевидна готовность к той или иной форме передачи *уже обобщенного* в творчестве и судьбе грандиозного трагического опыта; со стороны Бродского — идущее просто ураганным темпом поэтическое становление, готовность к впитыванию и претворению чужого опыта<sup>8</sup>.

Диалог поэтов разворачивается на многих уровнях, и зацитированное высказывание о «величии замысла» не потеряло от этого своей значимости, особенно если обратить внимание на его контекст. Оно дважды повторено в ахматовских письмах и названо «спасительным», а рядом — упоминание о заочных «бесконечных беседах, ведущихся днем и ночью», о чтении дневников Кафки, лаконичное признание об отсутствии зависти к стихам на смерть Элиота: «Наоборот — мне даже светло от мысли, что они существуют»<sup>9</sup>. Разговор идет о *творчестве как таковом*, притом это разговор посвященных, высокая эзотерика, делающая ненужными и невозможными подробные объяснения: и «светло» и «спасительно» в стихах и позиции Бродского (*важнейших* стихах и *принципиальной* позиции) для Ахматовой именно то, что владеет ими обоими и на что она откликнулась всем своим существом поэта. Для прояснения ситуации обратимся к любопытному свидетельству Бродского: «Когда она говорит, слова в общем-то не значат то, что они значат, а как бы указывают на свое значение, а за всем этим — не передаваемый в стихах опыт. <...> Когда вы читаете Мандельштама, он весь в стихотворении. <...> С Анной Андреевной другое — как бы внимательно вы ее ни читали»<sup>10</sup>. Бродский указывает: Ахматова для него «не вся в стихотворении» — последнее составляет лишь часть символических структур, обозначающих какую-то грандиозную правду существования, судьбы, эпохи. Об этой истине, в которой сами стихи — лишь один из ориентиров, дефиниции типа «нравственные уроки» лишь *сигнализируют*. А вот «величие замысла» можно считать ее символическим обозначением — ощутив главный ахматовский «опыт», Бродский как бы *возвращает его уже поименованным*, что Ахматова с благодарностью принимает и что дает ей дополнительную опору.

Парадоксальность ситуации, таким образом, состоит в следующем. 1. При очевидности факта наследования его смысл неясен. 2. Не актуализирован в достаточной мере имеющийся разнородный материал для сопоставления. 3. «Текст» не исчерпывает взаимоотношений Ахматовой и Бродского и требует выхода за свои пределы. 4. За пределами «текста» нет пока никаких структур, в которые можно выйти, и поэтому мы не можем оттуда снова вернуться в текст, чтобы осмыслить проблему преемственности во всей ее полноте. Получается, что знаменитое поэтическое наследование произошло неким чрезвычайно секретным для современников и для литературного процесса образом. Отсюда напрашивается вывод: ввиду «потаянности» наследования и обилия «функционально недостаточного» материала, главной проблемой является сам *контекст сопоставления, только внутри которого и может быть осмыслен механизм преемственности*. Данный контекст должен включать в себя все семиотически значимые структуры универсума Ахматовой, а не только стихи.

Предлагаемая нами далее гипотеза базируется на признанном факте: и в судьбе Ахматовой, и в судьбе Бродского ярко воплотилась жизнетворческая стратегия русского модернизма, доводящая до предела, в том числе и — используем удачное выражение А. Жолковского — «магистральный монархо-поэтический миф русской литературы»<sup>11</sup>, то есть равномасштабность категорий поэта и властителя. Разумеется, прав Я. Гордин: «Речь не идет о демонстративном жизнетворчестве байронического типа или образца Серебряного века. Речь идет об осознанной стратегии, осознанном выборе судьбы, а не просто жизненного стиля»<sup>12</sup>. Легко заметить, что жизнетворчество в таком случае не только не изживается, но, напротив, усугубляется, становится онтологически-тотальным. «Образец» вроде бы иной, однако налицо стратегия властного сотворения себя, стихов и биографии одновременно — за счет «серьезнейшего отношения к поэтическому дару как средству построения души да, видимо, и всего остального»<sup>13</sup>. И ведь именно ахматовский вариант построения судьбы художника, отсечения всего случайного в заранее безнадежном, но неизбежном противостоянии «Настоящему Двадцатому Веку» был у Бродского, что называется, перед глазами и воспринимался в качестве высшего этического эталона (не просто «правственные уроки», но сама судьба Ахматовой-поэта, в единстве жизни и стихов).

Можно ли заимствовать такую судьбу? Конечно же, нет. Можно ли усвоить ее как образец для подражания? Да, но вряд ли итогом будет явление масштаба Бродского. А вот обладатель соразмерных ахматовским мужества, таланта и бескомпромиссности способен при определенных условиях осуществить свой *собствен-*

ный выбор — этический, эстетический, экзистенциальный — в тех же или сходных координатах, наполнить «модель» собственной судьбой.

Таким образом, расширив контекст сопоставления до ахматовского варианта жизнетворческой стратегии — стратегии *выбора Судьбы Поэта и ответа собой на вызов обезчеловеченного мироздания*, мы должны задать поиск неких констант, общих для обоих поэтов, а затем вернуться к ситуации наследования, полностью совпавшей по времени для Бродского с выбором самого себя.

Абсолютная жизненная и концептуальная завершенность, стройная осмысленность судеб и Ахматовой, и Бродского, все житейское и случайное в которых еще при жизни обоих оказалось в жесткой зависимости от главного конструктивного принципа, побуждает обратиться к его наиболее теоретически эксплицированной репрезентации — эссеистике Бродского о поэтах. Это блестящая филология, но, с другой стороны, и Евангелие от Бродского, с той разницей, что о нескольких учителях повествует единственный признанный ученик и поэтому ощутим привкус демиургического монологаизма: Истины учителей, о чьем духовном подвиге рассказывается, словно стремятся стать изводами Истины ученика, первой и последней одновременно. Прямая и откровенная речь повествователя — в то же время откровение мифотворца<sup>14</sup>, и тем интереснее прочесть *буквально* знаменитую своей амбивалентностью побелевскую фразу о «тенях великих предшественников»: «В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности»<sup>15</sup>. Согласно заявленному выше принципу, каждая «сильная» традиция, «отвечающая» за становление поэта, должна иметь свои определенные место и тип присутствия в его поэтике и мироотношении. Следовательно, необходимо заняться своеобразным «вычитанием»: в герое эссе за вычетом специфически ахматовского, мандельштамовского, цветаевского должен обнаружиться конкретный «бродский» остаток, к тому же по-разному акцентированный.

«Вычитая» из Ахматовой Ахматову (эссе «Скорбная муза»), обнаруживаем наиболее общие, исходные для Бродского принципы.

1. Трезвый взгляд на небывалую доселе трагичность мира, даруемый не столько страшной личной участью, сколько силой дара (СМ, 66).

2. «Неподчиненность этики сиюминутным историческим обстоятельствам» (СМ, 66).

3. Сдержанность повествования о своем горе, ибо в отношении горестей и печалей Поэт — Вечный Жид и «постскрипtum к летописи предшественников» (СМ, 66).

4. Преувеличение «трагичности жизни с театральной готовностью, как бы испытывая пределы возможной боли и стойкости» (СМ, 67).

5. Торжество просодии (то есть самой поэтической речи как процесса), которой «ведомо о времени больше, чем может вместить живая душа», и которая, вбирая «память о раздробленном времени», поднимает поэта на «невообразимую духовную высоту», чем лишает его привычной опоры — «вы обнаруживаете вдруг, что опереться можно только о горизонт» (СМ, 67).

6. Родовая противопоставленность поэта и истории, «чья главная черта — пошлость, а главное доверенное лицо — государство» (СМ, 67).

7. Смерть, постепенно становящаяся «обыденностью, не зависящей ни от каких страстей», «вбираемая» в просодию; тема смерти как «лакмус поэтической этики»; диалог с мертвыми (СМ, 67–68).

8. Поэзия как преодоление бессмысленности существования в эпохе, где хор гибнет раньше героя; поэзия, преодолевающая в конечном счете саму действительность («просодия сильнее истории» — СМ, 67–68).

Нетрудно заметить, что этот концептуальный остаток акцентирует в первую очередь самоопределение Поэта в Истории (от лица которой выступает, конечно, «Настоящий Двадцатый Век»), устанавливает принципиальные взаимоотношения в системе абсолютов: Поэт, Поэзия, История, Время. Ахматовой «доверена» некая координатная сетка, однако еще далеко не перекрывающая концептуальный горизонт самого Бродского. Что добавляют герои других эссе о поэтах?

В эссе о Мандельштаме («Сын цивилизации») мы легко находим часть вышеупомянутых положений, но вынесенных на первый план и даже развитых. Так, связанное у Ахматовой с «театральной готовностью преувеличивать трагичность жизни» *подспудное* утверждение достижения в искусстве *той* степени реальности прямо трактуется здесь как «потребность освободить от чего-то свой мир», достичь «альтернативного существования», «оживить» косную и мертвую реальность (НН, 31). Подчеркиваются паличие пропасти между *homo sapiens* и *homo scribens*, бытийность процесса «писания», «поглощающего темы и идеи», «использующего мышление для своих целей» (НН, 32). Это становится возможным потому, что в полной мере вводится еще один абсолют — Язык, и Бродский может конкретизировать ряд собственных принципов. «Растущее разобщение Мандельштама с любыми формами массового производства, особенно языкового и психологического» (НН, 39) сразу рождает чисто автобиографическую для Бродского формулу (звучит

чавшую буквально в тех же словах еще в письме А. Сергееву из ссылки)<sup>16</sup>: «Как только человек создает собственный мир, он становится инородным телом, в которое метят все законы: тяготения, сжатия, отторжения, уничтожения» (НН, 39). «Песнь» как «реорганизованное время», как «форма языкового неповиновения» не только государству, но и всему жизненному укладу (НН, 41) — этот мотив, благодаря усилению роли Языка в паре Язык — Время, здесь гораздо отчетливее, чем в «Скорбной музе». Вводится присутствующий в последней лишь глухими намеками мотив цивилизации, «петербургского эллинизма», более того — возрастание роли римских тем из-за осознания пишущим архетипической драмы «поэт против истории» (НН, 34–35). Совершенно автопсихологичен пассаж о евреях, чье сердце в столице имперской России полно русских пятистопных ямбов и который ощущает себя поэтом между мировой культурой и мировой катастрофой (НН, 37). Но далее следует еще более важное: у позднего Мандельштама темой становятся «неприкрытый экзистенциальный ужас» (у Ахматовой, напомним, — «подспудный») и «устрашающее ускорение души» посредством «поэзии высокой скорости и оголенных нервов» (НН, 36, 39). И завершает эссе образ настигающего время голоса — первого, высокого, чистого, дрожащего, как спичка на ветру и тремоло щегла, голоса, победно звучащего после ухода его обладателя.

Итак, если Ахматова выступает как наиболее общая, «базовая» модель Поэта в Истории, то Мандельштам — акцент на создании *собственного*, альтернативного языкового мира, эквивалента высшей реальности, со всеми трагическими последствиями в низшей. Причем нельзя сказать, что Бродский в эссе о Мандельштаме просто развил свои теоретические взгляды на поэзию или еще более сблизил их со своей поэтической практикой — эссе об Ахматовой написано на пять лет *позже*. От Ахматовой задан концептуальный (не хронологический!) вектор, и вполне реально смоделировать, кем предстанет Цветаева: модель Поэта в Истории *окончательно* обретет вид модели Поэта в Языке, а Цветаева превратится в высшую поэтическую инстанцию, «главу пантеона» (кстати, Пастернак, не обозначивший свои взаимоотношения с Историей столь катастрофически и бескомпромиссно, окажется в этой иерархии *ниже* Ахматовой, то есть ниже «базовой модели самоопределения», ниже порога *безоговорочного* приятия). Сама же модель Поэта в Языке (Цветаева) хорошо известна и не требует здесь подробного описания: возрастающий с каждой строкой разрыв с аудиторией; изоляция как расширение языковых возможностей; уже не просто следование, а отставание биографии от голоса (звук перегоняет события); языковое ускорение такой интенсивности, что оно «выносит своего обладателя за скобки любого града» и «миропорядок

трагичен чисто фонетически»; голос, которому уже нет эквивалента в реальном мире; философия абсолютного дискомфорта и т. п. (НН, 59—71, а также многочисленные интервью). Акцент на преемственности (Ахматова) уступает место акценту на новизне и отсутствию предшественников (Цветаева), торжество самой сути поэтической традиции перерастает в пафос беспредельного повторства<sup>17</sup>. Ключевой тезис и для Поэта в Истории, и для Поэта в Языке: «Мир меня давно не удивляет. Я думаю, что в нем действует один закон — умножение зла»<sup>18</sup>, — и отрицание исторической действительности для поэта есть главный отправной пункт. Вектор от первой модели ко второй — «единственное направление, в котором уважающий себя литератор только и может двигаться» (НН, 67). Таким образом, Ахматова отвечает за основу мироотношения Поэта, Цветаева — за Путь от просто «времени, хранимого языком», к достижению запредельного языкового трагизма.

Герои других эссе могут добавлять к творческому облику Бродского те или иные черты, раскрывать чрезвычайно важные моменты, веши самоопределения (как это делает Оден — герой «Поклониться тени»), но нас интересует иной вопрос — когда возникла базовая, условно говоря, «ахматовская» модель? Рассмотренные выше эссе писались на рубеже 1970—1980-х годов, то есть как теоретическое закрепление в значительной мере *пройденного* пути, как итог собственного творчества, и телеологически организованная рефлексия над всем этим давала кристаллический осадок: авторская философия житнетворчества оказалась встроена в портреты предшественников, поскольку росла, самым активным образом питаясь из этих источников (потому и сказано прямо: «кажусь себе их суммой»). Самое сложное здесь и, очевидно, невозможное — отделить «усвоение уроков» от корреляции, от узнавания своего в чужом, отделить наследование от выбора себя, и, возвращаясь к Ахматовой, мы должны задаться вопросом: поскольку житнетворческая стратегия *наглядно* концептуализирует мировоззренческие и эстетические подходы — какие именно константы житнетворческого универсума Ахматовой могли в ситуации наследования оказать влияние на юного Бродского, в чем он мог совпасть, пусть бессознательно, с ее готовым к передаче «опытом»?

Не вдаваясь в подробности, требующие изучения, попробуем очертить круг, внутри которого перспективны поиски.

1. В первую очередь это, конечно, в высшей степени семиотичное поведение Ахматовой, *наглядно* реализующее всю систему взаимоотношений между абсолютами Поэта и Истории, поведение в высшей степени «биографическое», по Лотману, реализующее не просто поступок, но всю жизнь как труднейший выбор, причем там, где, с точки зрения общепринятой нормы, выбора нет<sup>19</sup>, и, как след-

ствие, сотворение биографии. Основные признаки этого поведения хорошо известны и связаны с отстаиванием принципа искусства-священнодействия, с центральностью роли Поэта в мироздании, по центральностью повой, трагически-безнадежной, не оставляющей от самого поэта ничего, кроме запечатленной в веках «прочной печали» «царственного слова».

2. «Фирменное» ахматовское ощущение «Настоящего Двадцатого Века». В данном ощущении переплетаются историческая безнадежность, «безочарованность» и свойственный Ахматовой изначально скрытый экзистенциальный трагизм, восприятие судьбы как отсутствия счастья и удачи, готовность к страданиям, пророчество о них и т. п.<sup>20</sup>

3. Сама «смерть» как символ грандиозной смыслоутраты, как состояние души и эпохи, что переводит отношения поэта с чем бы то ни было в совершенно иной план<sup>21</sup>.

4. Продиктованная поисками душевной опоры и потребностью реализации поэтического дара в бессмысленном мире «крылатость духа» — его способность выходить за границы пространства и времени, строить в духовном измерении аналог мира. Отсюда раскрывается веер мотивов, связанных с памятью и беспамятым, зеркалом, встречами-невстречами, печальной запредельностью поэтического иномирия (ибо смерть, по Бродскому, — «это зеркало, что не лжет»), — словом, точка самоопределения *за гранью* пошлой и страшной реальности, но не бегство от нее, а бесстрашный взгляд на нее *оттуда* (будь это ахматовский взгляд с «башни» прожитых лет или «бродский» взгляд из космоса отчуждения<sup>22</sup>).

5. Тяготение к обобщенности, осознанию метафизической сути поэтического и человеческого удела вообще.

6. Исходящие из понимания безнадежности человеческого положения самоограничение, сдержанность, своеобразная защитная самоирония<sup>23</sup>.

7. Победа над временем и судьбой с помощью не отказа от несчастий, а готовности к ним, фактически выбора их вместе с выбором поэзии; единственным способом победы становится перевод сырья жизни в поэтическую биографию<sup>24</sup>.

Этот список можно продолжать и детализировать, мы же остановимся на самой дискуссионной части данной житнетворческой программы — поведении человека как поведении Поэта, ибо оно на виду.

А. Жолковский на основании многочисленных свидетельств капризного и тяжелого характера Ахматовой, театральной природы ее житнетворчества, тоталитарности и репрессивной власти упорно создаваемого харизматического образа призывает резко разделить стихи и личность, разрушить миф, а заодно и тра-

дицию русского литературоцентризма<sup>25</sup>. Это напрямую относится и к Бродскому, ибо, какие бы конкретные формы ни принимало его творческое поведение, едва только поэт ощущает себя Поэтом на сцене Истории, живет в этих абсолютах, независимо от его намерений рождается Театр Поэта, его Миф-Для-Всех и соответственно возможность развенчания. Почему даже на уровне Театра Поэта, то есть *неизбывной сценичности* его творческого поведения, нельзя разделить на стихи и личность именно поэтов такого масштаба, как Ахматова и Бродский? Да потому, что эстетическое поведение является здесь эхом главного выбора, имеет глубинные онтологические и экзистенциальные мотивировки (вспомним реплику Пушкина по адресу хулителей Байрона), и Бродский для своего Театра берет у Ахматовой самое главное: сцена Быта, где Ахматова разыгрывала «домашние спектакли», исчезает, и остается только *одинокий Поэт на сцене враждебной Истории* (скорее уже даже *над* сценой, когда сквозь Историю все безоговорочней проступает «чистая» метафизика существования)<sup>26</sup>.

Собственно говоря, у Бродского почти не было шансов всерьез унаследовать ахматовскую модель Поэта в Истории — уже для эпохи Ахматовой (которая *пережила* и Серебряный век, и вторую мировую) эта модель была пусть модернизированной, но все же архаикой. В эпоху постмодерна она уже просто анахронизм, и только особенности российской культуры в целом и советской культурной эпохи в частности, а главное — абсолютная слитность жизни и поэзии в сочетании с огромным талантом и бескомпромиссностью позволили Бродскому ее актуализировать. Чуткий к веяниям постмодерна, изо всех сил избегающий «трагической биографии» и прочих *внешних* признаков житнетворческого мифа, он не смог, к счастью, избежать самого себя, и в итоге случилось, без преувеличения, невероятное: смерть Бродского, как ранее смерть Ахматовой, зафиксировала, с точки зрения культуры, *абсолютную исполненность* предназначения, высочайшую степень претворенности человека — в Поэта, а биографии — в Судьбу Поэта. Состоялась победа над временем и пространством, состоялся житнетворческий миф, не *повторенный*, но *реализованный вослед* — так же, как в алфавите за первой буквой следует вторая.

---

<sup>1</sup> См.: Баткин Л. Вещь и пустота (заметки читателя на полях стихов Бродского) // Октябрь, 1996, № 1. С. 178.

<sup>2</sup> Цит. по: Полухина В. Ахматова и Бродский (К проблеме притяжений и отталкиваний) // Ахматовский сборник. Вып. 1. Париж, 1989. С. 151.

<sup>3</sup> Венцлова Т. Развитие семантический поэтики // Полухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 277.

<sup>4</sup> Мусатов В. В. Художественные традиции в современной поэзии. Иваново, 1980. С. 5.

<sup>5</sup> Полухина В. Ахматова и Бродский. С. 143.

<sup>6</sup> См., например, свидетельство Бродского: «На всех нас, как некий душевный загар, что ли, лежит отсвет этого сердца, этого ума, этой нравственной силы и необычайной щедрости, от нее исходивших» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998. С. 156).

<sup>7</sup> Бродский И. Скорбная муза // Юность, 1991, № 6. С. 68. Далее ссылки на эту работу приводятся в тексте статьи сокращенно: СМ и страницы.

<sup>8</sup> На этот счет характерно свидетельство А. Сергеева: «Иосиф страшно много ловил из воздуха. <...> Можно сказать, ничего не пропадало даром, все углублялось — с невероятной, ошеломляющей ловкостью» (Сергеев А. О Бродском // Знамя, 1997, № 4. С. 144).

<sup>9</sup> Диалог поэтов (Три письма Ахматовой к Бродскому). Публ. Я. Гордина // Ахматовский сборник. С. 222—224.

<sup>10</sup> Айзпуриете А. Беседа с Иосифом Бродским // Родник, 1990, № 3. С. 72.

<sup>11</sup> Жолковский А. Графоманство как прием // Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 68. Можно вспомнить и весьма характерное стихотворение А. Кушнера о Бродском (Кушнер А. «Я смотрел на поэта...» // Звезда, 1997, № 1. С. 68).

<sup>12</sup> Гордин Я. «Своя версия прошлого...» // Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 7.

<sup>13</sup> Венцлова Т. Указ. соч. С. 277.

<sup>14</sup> Об особом характере этих эссе см.: Степанян Е. Мифотворец Бродский // Континент, 1993, № 76; Лакербай Д. Л. Цветаева и Бродский на перекрестках мифологии и культуры // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Сб. научных трудов. Вып. 3. Иваново, 1998.

<sup>15</sup> Бродский. И. А. Нобелевская лекция // Бродский И. А. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе. М., 1992. С. 182. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи сокращенно: НН и страницы.

<sup>16</sup> «Знаете, долго занимаясь собой, устраивая все в себе, понемногу дичаешь. Верней, становишься инородным телом, и на тебя начинают действовать все эти мировые законы: сжатия, вытеснения etc. Старая мысль, но такая горькая» (Сергеев А. Указ. соч. С. 141).

<sup>17</sup> О рецепции Бродским традиции футуриста Маяковского см.: Лакербай Д. Л. Взрыв, который всегда с тобой: Бродский и Маяковский // Потаенная литература: Исследования и материалы. Вып. 2. Иваново, 2000.

<sup>18</sup> Интервью с Иосифом Бродским Свена Биркертса // Звезда, 1997, № 1. С. 90.

<sup>19</sup> Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн, 1992. С. 366. Чрезвычайно значимыми здесь представляются и другие положения: биографическая жизнь не только пропускает случайность реальных событий через культурные коды, но последние «становятся программой будущего поведения,

активно приближая его к идеальной норме» (Там же. С. 371); «в системе романтизма (а жизнетворчество есть романтико-модернистский феномен. — Д. Л.) все функции тяготеют к совмещению: тот, кто имеет биографию, сам себе дает на нее право... и сам же ее описывает» (Там же. С. 376).

<sup>20</sup> См., например: Щеглов Ю. К. Черты поэтического мира Ахматовой // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст: Сборник статей. М., 1996.

<sup>21</sup> Тема, открывающая широкие перспективы, — от сопоставления исторических «общих планов» (ахматовское «сграшнный праздник мертвой листвы» — и «время создано смертью» Бродского) до сходных даже словесно мотивов: «Как хорошо, что некого терять / И можно плакать» (Ахматова А. Сочинения. В 2 тт. Т. 1. М., 1990. С. 221) и «Как хорошо, что некого винить, / как хорошо, что ты никем не связан» (Бродский И. А. Сочинения. В 4 тт. Т. 1. СПб., 1992. С. 87). Это сходство явно не внешнее, а внутреннее, обусловленное экзистенциальной реакцией сознания на мироздание, в котором свершается (свершился) духовный Апокалипсис.

<sup>22</sup> Бродский сам недвусмысленно указал, как близка ему в «Реквиеме» «тема неспособности автора к адекватной реакции» (то есть отчуждение, диктуемое «болевым шоком»): «Эта вторая строфа, быть может, лучшая во всем «Реквиеме». Здесь самая большая правда и сказана: «Прислушиваясь к своему / Уже как бы чужому бреду». Ахматова описывает положение поэта, который на все, что с ним происходит, смотрит как бы со стороны» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 243–244).

<sup>23</sup> «Чапский вспоминал, что Ахматова говорила, «как будто подшучивая над самыми печальными вещами». Словно ее страдания и страдания окружающих превысили меру правдоподобного и не могут обсуждаться всерьез» (Хейт А. Анна Ахматова: Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой. М., 1991. С. 147).

<sup>24</sup> Ограничимся здесь несколькими выразительными цитатами из книги А. Хейт: «Ни террор, ни война не застали Ахматову врасплох, то же самое можно сказать и о событиях 1946 года. Они стали просто новой главой ее биографии, а к своей биографии она уже привыкла» (Там же. С. 146); «Но право быть не только тем, кем она была по природе, Ахматова обрела, всецело отдавшись своему главному предназначению — поэту. И признание ею своей роли после краха личной жизни означало, что впоследствии, когда она подвергалась нападкам, ей уже не нужно было спрашивать себя о мотивах своего творчества и открывать для себя истину, что поэзия была для нее единственным верным источником силы. <...> Если бы на какой-то миг она потеряла способность превращать сырье своей жизни в поэтическую биографию, то оказалась бы сломленной...» (Там же. С. 21).

<sup>25</sup> См.: Жолковский А. Анна Ахматова — пятьдесят лет спустя // Звезда, 1996, № 9.

<sup>26</sup> Вообще, количество вопросов, обещающих исследовательскую интригу, здесь очень велико. Почему «состоялись вовремя» программные «Стихи на смерть Т. С. Элпота», а весьма сходные стихи об Ахматовой были написаны лишь к ее столетнему юбилею? «Лицом к лицу лица не увидать» — ахматовская «программа» так незаметно и естественно была узнана Бродским, что на концептуальном уровне открывалась *postfactum*, через сознательно усвоенных Элпота, Одена? Это

не отменяет ситуацию наследования, но делает ее еще более интригующей, как, впрочем, и все, что связано с творческой судьбой Бродского. Можно ли в хоре поэтических голосов, звучащих в программных текстах Бродского, расслышать ахматовский — не на уровне цитаты, а на уровне рассматриваемого нами контекста? Например, в сдержанно-трагическом и властном «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», где как раз и воссоздана «архетипическая» ситуация Поэта на сцене Настоящего Двадцатого Века...

*Анастасия Глушко*

**«ПИЛИГРИМ» МАНДЕЛЬШТАМА  
И «ПИЛИГРИМЫ» БРОДСКОГО:  
ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА «СЛЕДУЮЩЕГО ШАГА»**

В эссе «Новогоднее», посвященном Марине Цветаевой, Бродский замечает: «...Цветаева — поэт чрезвычайно искренний, вообще, возможно, самый искренний в русской поэзии. Она ни из чего не делает тайны, и менее всего — из своих эстетических и философских кредо, рассыпанных в ее стихах и прозе с частотой личного местоимения первого лица единственного числа». <sup>1</sup> Это, на наш взгляд, не что иное, как оговорка, момент «проговаривания» поэта. Бродский, безусловно, мог бы сказать то же про себя, с единственной, пожалуй, поправкой — большая часть эстетических и философских кредо его можно наблюдать в прозе (хотя все, вероятно, помнят, сколько работ исследователей опирается на фразу «Я заражен нормальным классицизмом»). Бродский относится к тому типу поэтов, которые, о чьих бы предпочтениях ни писали, всегда имеют в виду собственные предпочтения. Так происходит и в «Послесловии к «Котловану» Платонова», и в «Сыне цивилизации», и в «Из заметок о поэтах XIX века». Здесь же возникает явление, которое мы называли теорией «следующего шага». В Нобелевской лекции, в многочисленных интервью и эссе также в той или иной форме Бродский говорит о «непрерывности культуры» и о том, что пишущий, в особенности — поэт, должен «делать следующий шаг», принимая за отправную точку все, ранее сложившееся в культуре. «Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — преемственность, вся — эхо», — пишет он в «Примечании к комментарию». <sup>2</sup>

Бродский, говоря о русской поэзии и о фигурах, наиболее привлекающих его внимание, довольно редко обращается к фигуре Мандельштама. Если имена Цветаевой или Баратынского практически постоянно возникают в том или ином контексте его прозы, то о Мандельштаме, за исключением «Сына цивилизации», сказано Бродским очень немного. Тем интереснее явление, возникающее в его ранней поэзии, а именно почти прямой диалог с по-

этом, чьи стихи, по утверждению самого Бродского, он узнал лишь в 1960 году. Объектом нашего анализа выбраны стихотворения Мандельштама «Пилигрим» и Бродского «Пилигримы». Кроме почти идентичного названия, стихотворения эти являют собой еще и прямую иллюстрацию к высказываниям Бродского о «следующем шаге», что и хотелось бы рассмотреть более подробно.

Стихотворение «Пилигрим» Мандельштама написано в 1909 году. Стихотворение это не вошло в канонический «Камень», но написано в совершенно акмеистическом ключе. Сам образ пилигрима — образ знаковый, несущий уже в своем потенциале элемент перехода, скитания, поиска истины. Стихотворение представляет собой восьмистишие, поделенное на двестишия. Двестишия являются законченными фразами, в каждой из которых сюжет переходит к следующему этапу:

Слишком легким плащом одетый,  
 Повторяю свои обеты.  
 Ветер треплет края одежды —  
 Не оставить ли нам надежды?  
 Плащ холодный — пускай скитальцы  
 Безотчетно сжимают пальцы.  
 Ветер весг неутомимо,  
 Весг вечно и веет мимо.

Стихотворение начинается утверждением, повторением клятвы. Упоминание о «слишком холодном плаще» задает атмосферу нестабильности, холода, неуюта. Противопоставляются физическое и духовное начала, опора на «обеты» кажется эфемерной, но повторение играет роль заклинания, герой этим защищается от обстоятельств. Второе двестишие содержит вопрос, гнетущий героя. Сама структура вопроса выражает сомнение, колебание героя. Образ вечный, своего рода символ Вечности — надежда — иллюзия, ведущая героя. Ветер, останавливающий, участвующий в общем неуюте, образ стихии, противостоящей гармонии, оказывается связанным с материальным миром в данной строфе. В следующей строфе «физический», материальный мир вполне реализуется — вместо эпитета «легкий» появляется «холодный», автор начинает отстраняться от сознания героя, герой и ему подобные впрямую названы «скитальцами», и речь уже идет не о поиске истины в противовес дисгармонии мира, а о безнадежности надежды, о бесполезности пути. Что можно противопоставить холодному плащу? Молитвенный жест на самом деле, в мире материальном, всего лишь жест безотчетного сжатия пальцев. Пилигрим — не искатель истины, а «скиталец», то есть герой без цели. Однако четвертая строфа возвращает весь сюжет к Вечности. Ветер, как

стихийное начало, также принадлежит Вечности, как и герой, как и истина, которую герой ищет, как и надежда, которая героя ведет. Именно поэтому ветер «веет мимо», не задевая героя, оставляя его с его надеждой и его обетами. В стихотворении нет ни одного пространственного образа, лишь ассоциативно (в связи с пилигримом) возникает образ дороги. Временной образ один — Вечность. В целом в стихотворении пространственно-временная организация работает на создание образа бесконечного странствия. По сути дела стихотворение представляет собой размышление на вечную тему «быть или не быть», с утверждением в конце бытия, Вечности. Сам образ пилигрима несет в себе помимо вышепоименованных и еще одно значение — перехода от одной культуры к другим, что для Мандельштама было несомненно важным. Таким образом, в результате рефлексии предпочтение отдается не самой истине, но идее поиска этой истины, что, опять же, свидетельствует о значимости, почти программности выбранного образа для Мандельштама. Это тоже своего рода попытка «следующего шага», пока не означенного до конца, не построенного, но фактически сделанного.

Стихотворению Бродского предпослан эпиграф из Шекспира. Однако связь эпиграфа с текстом представляется довольно зыбкой. У Шекспира речь идет о «мечтах и чувствах» героя, потому сам образ пилигрима выбран, вероятно, по принципу подобия: пилигрим здесь, скорее, странствующий рыцарь. Впрочем, сам образ Пилигрима у Шекспира мог и не подразумеваться, этот образ мог возникнуть в сознании переводчика. Но это лишь подтверждает мысль о подобии. В стихотворении Бродского речь пойдет не о мечтах и чувствах, а о назначении поэта. Рассмотрим это стихотворение более подробно.

Прежде всего хотелось бы обратить внимание на обилие повторений в стихе. Создается впечатление, что оно было написано исключительно для воспроизведения вслух. Вероятно, поэтому оно столь притягательно для композиторов. Стихотворение написано двух- и трехударным дольником, однако ритм более соответствует маршу, нежели неспешному размышлению. Перечисление мест, мимо которых проходят пилигримы Бродского, разворачивается в широкую пространственно-временную панораму. «Ристалища», «капища», «храмы», «бары», «кладбища», «базары» принадлежат месту, то есть более конкретны, хотя и не привязаны пространственно (конкретика снимается еще и множественным числом объектов). Далее следует расширение пространства до масштабов мира, но и здесь прочтение двойное — мир как место и мир как понятие мирной жизни, поскольку сразу за «миром» следует «горе», как антипод этой мирной жизни. Следующие минувшие места — места истории: Мекка и Рим. Представляется наиболее интересным тот

момент, что, являясь центрами паломничества, для пилигримов Бродского они оказываются несущественными, незначимыми. Это всего лишь элементы истории, Вечности, они так же лишены конкретики, как и «ристаллица» и т. д. Пространственная горизонталь действительно достигает горизонта, вертикаль столь же масштабна: земля — небо («синим солнцем палимы, идут по земле пилигримы»). Временные рамки раздвинуты за счет исторических образов, а также за счет «синего солнца», палящего независимо от времени суток. Далее следует описание самих пилигримов. Образ пилигримов Бродского практически повторяет образ пилигрима Мандельштама: те же одежды, те же глаза, полные сомнений, то же сердце, полное надежд. В следующей фразе снова возникает пространственная картина, однако теперь речь, так же как у Мандельштама, будет идти о сомнении, одолевающем скитальца. Пространство-время развернутые до мирового, космического масштаба, в данном случае символизируют то, что символизировал легкий плащ и ветер в мандельштамовском «Пилигриме», то есть отсутствие уюта, дисгармонию мира, безнадежность похода. Однако у Бродского эти вещи не противостоят Вечности и гармонии, поскольку Вечность и гармония не синонимичны. Напротив, синонимами оказываются Вечность и бесконечность, пескончаемость прежнего и невозможность истины. Для Мандельштама истина существует в Вечности, ее можно найти, отбросив сомнения и повторив обеты. Для Бродского истины не существует вовсе, невозможно верить во что-то (в Бога — так же, как в себя), невозможно уверить себя в чем-либо простым повторением обетов или клятв. Для Мандельштама иллюзорен мир, надежда истинна и способна вести. Для Бродского иллюзорна надежда, вести способна дорога «мимо». Возвращаясь, таким образом, к исходному слову, отметим следующее: слово «мимо» в стихотворении Мандельштама — последнее, в стихотворении Бродского — первое. Совпадение это отнюдь не случайно. Во-первых, само по себе начало стихотворения Бродского является «следующим шагом» практически в прямом смысле этого слова. («Там, где они когчили, ты начинаешь».) Во-вторых, здесь напрямую декларируется позиция молодого Бродского относительно истины и Вечности — позиция, противопоставленная мандельштамовской. Поэт, пилигрим, по Мандельштаму, способен внести в мир ясность, способен постичь истину и засвидетельствовать ее в Вечности, способен связать миры, переходя из одного в другой. Поэт, по Бродскому, не должен постигать истину и связывать миры, его задача — фиксировать мир в том состоянии, в каком он его застал, ибо мир неизменен. Более того, поэт может лишь «одобрить» этот мир, спорить с ним бесполезно. Гармония и дисгармония не противостоят друг другу, они сосуществуют в мире, они сли-

ты воедино. Важно найти дорогу, которая вела бы «мимо» этого мира, давая пилигриму — или поэту — возможность для одобрения.

Итак, в ранней поэзии Бродского происходит «продолжение / преодоление» Мандельштама. Можно сказать, что мы наблюдаем в действии формулу Бродского: «Поэт — это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли, кто, произнеся «рай» или «тот свет», мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к нему рифму».<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. М., 1998. С. 82.

<sup>2</sup> Там же. С. 158.

<sup>3</sup> Там же. С. 152.

*Наталья Сулова*

## БОРИС СЛУЦКИЙ И ИОСИФ БРОДСКИЙ

### К вопросу о поэтическом контексте

Имя Бориса Слуцкого занимает важное место в литературном процессе 50-х — 60-х годов XX века. Для многих молодых поэтов того времени оно воспринималось как имя мэтра, у которого многому учились, с которым, возможно, иногда не соглашались, но уважали и явственно ощущали его присутствие в пространстве русской поэзии. «Мы его называли комиссаром» — эти слова Г. Сапгира характеризуют мнение многих о Б. Слуцком<sup>1</sup>. Такое отношение характерно и для ленинградских поэтических групп и объединений того времени. Об этом свидетельствуют воспоминания, работы, воссоздающие литературную ситуацию данного периода.

«Нас очень и очень занимали стихи из Москвы (Тарковский, Ахмадулина, Слуцкий, Самойлов, Евтушенко)...», — вспоминает Евгений Рейн.<sup>2</sup> Н.В.Королева пишет: «Истину об отчаянной неприкаянности голодного и неустроенного мира для нас открывали не Ахматова, а Цветаева, Борис Слуцкий и Ольга Берггольц»<sup>3</sup>. Та же Королева называет Слуцкого «самым любимым поэтом той поры»<sup>4</sup>. Стихи Слуцкого 50-х—60-х годов и более ранние, военного периода, читались, ими интересовались, их выделяли из ряда (тем более что творчество его соотносилось с поэзией фронтовиков — также одного из ориентиров для молодого тогда поколения авторов). Встречающиеся противоположные точки зрения относятся в основном к популярности поэзии Слуцкого среди рядовых читателей, а не аудитории, относящейся к его коллегам по цеху. Так, например, Ю. Болдырев пишет следующее: «Читателем, в ту пору очень заинтересованным в поэзии, смысвавшем с магазинных полок любую новую стихотворную книгу, штурмовавшим Политехнический музей и другие залы, где на эстраду выходили молодые поэты той волны, что была связана с именами Евтушенко, Рождественского, Ахмадулиной, Вознесенского, Окуджавы, этим широким и влиятельным читателем Слуцкий был как-то незаметно, словно бы

печально отброшен и забыт»<sup>5</sup>. В данном случае популярность поэзии Слуцкого у массового читателя не может влиять на значимость ее для поэтов 50-х — 60-х годов.

Поэзия Б. Слуцкого привлекла в то время внимание и Бродского. С одной стороны, известен исследовательский, критический интерес Бродского к поэтике Слуцкого, что подтверждает наличие определенного заочного диалога. С другой стороны, сам поэт называл в качестве «импульса, побудившего к стихописанию», «Литературную газету» с напечатанными там стихами Слуцкого.<sup>6</sup> Эти причины и обуславливают необходимость анализа ранней лирики Бродского в контексте творчества Б. Слуцкого как поэта старшего поколения. Тем более что отдельные замечания о некотором влиянии лирики Слуцкого на раннюю поэзию Бродского встречаются в исследованиях и статьях.<sup>7</sup>

Обращаясь к оценке Бродским творчества Б. Слуцкого, важно помнить о существующих позициях в критике и литературоведении. Бродский, как правило, был субъективен в выборе объектов анализа. Его эссе, статьи, отдельные замечания касаются, прежде всего, тех поэтов, которые были интересны ему, с творчеством которых он чувствовал родство. Анализируя творчество И. Бродского в контексте поэзии Б. Слуцкого, необходимо также указать на следующие проблемы. Невозможно достоверно назвать стихотворения, которые были известны Бродскому. Многие из них были опубликованы после смерти Б. Слуцкого в 1986 году. Кроме того, поэт обычно не обозначал год создания того или иного текста, что также затрудняет сравнительную характеристику творчества И. Бродского и Б. Слуцкого, хотя некоторые тексты двух поэтов связаны друг с другом. Поэтому более верным кажется рассмотрение лирики Слуцкого в качестве контекста, фона, отражающего некоторые созвучия с образами, мотивами, ритмо-мелодическими средствами, свойственными поэзии И. Бродского.

Неоднократно И. Бродский говорит о военной лирике Слуцкого как о лучшей, наиболее ответственной и достойной из всего, что было посвящено данной теме. В 1985 году на симпозиуме «Literature and war» он более полно характеризует поэтику Слуцкого: «Именно Слуцкий едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии. Его стих был сгустком бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов, он с равной легкостью использовал асоциальные, дактилические и визуальные рифмы, расшатанный ритм и народные каденции. Ощущение трагедии в его стихотворениях перемещалось, помимо его воли, с конкретного и исторического на экзистенциальное — конечный источник всех трагедий. Этот поэт действительно говорил языком XX века... Его интонация — жесткая, трагичная и бесстрашная —

способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он выжил».<sup>8</sup> В данной характеристике помимо определения роли Б. Слуцкого в литературном процессе можно выделить три аспекта. А именно: кто является носителем лирического переживания, какие чувства он испытывает (какая интонация преобладает), какими средствами, прежде всего ритмо-мелодическими, создается данная интонация. Именно на эти вопросы необходимо ответить, характеризуя творчество И. Бродского в контексте поэзии Б. Слуцкого.

Как правило, определяя место поэзии Слуцкого в литературном процессе 50-х — 60-х годов, исследователи называют его «консерватором революции, хранителем ее традиций».<sup>9</sup> И для самого Слуцкого была важна традиция, которую он продолжал в своих стихах. Традиция В. Маяковского, традиция тех, кто для поэта всегда существовал рядом в поэтическом пространстве: М. Кульчицкого, близкого друга, погибшего на войне; поэтов, учившихся вместе с ним в Литинституте в семинаре И. Сельвинского (Д. Самойлов, П. Коган, М. Луконин, С. Наровчатов и др.)<sup>10</sup>. Бродский же первой фразой вырывает Слуцкого из ряда поэтов, близких ему по звучанию и значению («едва ли не в одиночку»). Вместо образа поэта — консерватора, хранителя традиции — создает образ преобразователя, новатора в области наиболее значимой для самого Бродского — просодии («изменил *звучание* послевоенной русской поэзии»).

Что же позволило Бродскому так значительно говорить о роли творчества Б. Слуцкого? Каково «звучание... поэзии» этого поэта? Рассматривая этот вопрос, критика и литературоведение чаще всего говорят о чувстве боли как интонационной доминанте стихов Слуцкого. Так, Н. Елисеев называет его «поэтом боли»<sup>11</sup>. На то же указывают в своих работах А. Мацкин и Ю. Болдырев,<sup>12</sup> но и эти исследователи замечают, что постепенно в стихах Слуцкого начинает звучать иная интонация — преодоления боли. «Боль — вот что было главным в поэзии Слуцкого. Боль и преодоление боли» (Н. Елисеев).<sup>13</sup> Слуцкий «скуп на эмоции. Его стихи о преодолении страха, боли» (А. Урбан)<sup>14</sup>. И. Бродский характеризует интонацию стихов Б. Слуцкого несколько иначе. Это не интонация боли или преодоления. Она — трагична, но не надрывна. Его интонация «жесткая и бесстрашная», спокойный рассказ о том, как выжил.

Разница в позиции Бродского и других исследователей основана на характеристике носителя лирического переживания, героя, которому принадлежит эта интонация. Для большинства исследователей Б. Слуцкий — поэт фронтового поколения. На формирование его поэтического мира повлиял опыт войны. Боль, страдание, страх, преодоление боли имеют конкретное биографическое

наполнение для человека, прошедшего не только войну, но и службу в военной прокуратуре. Смерть, разрушения — реальный жестокий жизненный опыт. Лирический герой его — человек с той же биографией. Он один из тех, кто прошел войну, чья жизнь похожа на жизни многих других. Видимо, поэтому А. Урбан называет героя Слуцкого «лицом собирательным»<sup>15</sup>. Он рассказывает о событиях, непосредственным свидетелем и участником которых был он сам<sup>16</sup>.

... Я

Не сочиняю — излагаю были,  
А опытность досрочная моя  
Твердит уныло: это было, было...<sup>17</sup>

...Сентябрь. И немцы лезут к Сталинграду.  
А я сижу под Ржевом и ропщу  
На все...

(36)

...Так это было. Было и прошло.  
Так почему ж быльем не порастает?  
Так почему ж гудит и не смолкает?  
И пишет мной!

(64)

Воспоминания о том, что пережито лирическим героем, становятся главным предметом повествования. Он действительно «рассказывает» (как отметил И. Бродский) о том, что произошло с ним и теми, с кем он разделял свою судьбу. Это позволило исследователям говорить об особом отношении Слуцкого к факту. Так, Л. Лавлинский говорит о «любви... к точному факту»<sup>18</sup>. «Главное факты», — характеризует поэтический мир Слуцкого А. Урбан и добавляет: «Он не просто социальный поэт, но поэт — социолог... поэт сего мига, сего часа, сего дня». Кроме того, отмечает «сгущенную фактологическую информативность»<sup>19</sup>. Но и сам поэт обозначал художественные цели следующим образом: «Хочется писать так, чтобы стихи, оставаясь стихами, приобрели некоторые качества прозы... информативность в пынешнем смысле»<sup>20</sup>. Стремление к достоверности воспроизведения жизненного опыта, ощущение неисключительности его побуждают лирического героя к обобщению, к выступлению от лица всех, кто был рядом. Это объясняет и выводы исследователей об особой эпичности поэзии Б. Слуцкого. «Слуцкий создавал не лирику — эпос», — говорит Н. Елисеев<sup>21</sup>. «Все его книги по сути своей эпичны» — это мнение А. Урбана<sup>22</sup>.

Стремление лирического героя говорить от имени тех, кто был, как и он, на войне, приводит его к слову от имени России, к осознанию своего права на такое слово.

Я говорил от имени России,  
Ее уполномочен правотой.  
Чтоб излагать с достойной прямоотой  
Ее приказов формулы простые.

(107)

Голос лирического героя — один из голосов хора<sup>23</sup>. Ощущению такого единства судьбы не мешает даже смерть. Так, лирический герой — один из тех, кто умирает в кельиской яме:

Читайте надпись над нашей могилой!  
Да будем достойны посмертной славы!

(85–86)

Он — памятник, который поставлен «пехотному солдату» «от имени родины» («Памятник», 83–84). В этих стихах исчезает биографическое совпадение между судьбой лирического героя и самого поэта. Факты, о которых идет речь, действительно «факты — символы, факты — значения»<sup>24</sup>.

Эта позиция основана не на том, что лирический герой — поэт, владеющий словом, а на том, что это человек, чья биография — воплощение времени:

Девятнадцатый день рожденья —  
Двадцать два в сорок первом году —  
Принимаю без возраженья,  
Как планиду и как звезду.

(97)

Я рос в тени завода  
И по гудку, как весь район, вставал...

(129)

И в этих стихах действительно герой — лицо собирательное, но в более поздних стихах позиция лирического героя меняется. Он проводит черту между своей судьбой и судьбой народа, и тут действительно возникает ощущение того, о чем говорит И. Бродский, того, что «выживший говорит о том, как и в чем он выжил». Это «в чем» принципиально важно, поскольку речь в поэзии конца 50-х годов идет об ином опыте выживания.

Я судил людей и знаю точно,  
Что судить людей совсем не сложно...

Опыт мой особенный и скверный —  
Как забыть еі о себя заставить?

(145)

Говорю какие-то слова  
И гляжу совсем не так, как следует.  
Ни к чему мне страшные права:  
Дознаваться или же расследовать.

(144)

Почему же унес я ноги,  
Как же ветер меня не потушил?  
Я — не знаю, хоть думал много.  
Я — решал, но еще не решил.

(180)

Эта трагедия действительно иного рода — не пародная, не историческая, а частная, внутренняя, принадлежащая только ему. В осмыслении Бродского, подобная частность отношений со смертью, с разрушением — знак экзистенциального — «конечного источника всех трагедий». В такой трактовке И. Бродский, несомненно, домысливает Слуцкого, трактует его тексты иначе, чем задумывалось автором, прочитывая возможный семантический потенциал. С какой целью — необходимо будет выяснить, обратившись к лирике самого Бродского.

Лирический герой Бродского конца 50-х годов не имеет такой точной социальной принадлежности, как в поэзии Слуцкого. Но его обретение опыта также стремится к пониманию того, что такое смерть. Этот образ сопровождает лирического героя практически во всех стихах 1957 — 1959 годов. В частности, в таких текстах, как «Еврейское кладбище около Ленинграда...», «Петухи», «Пилигримы», «Стихи под эпитафией», «Камни на земле», «Одиночество», «Определение поэзии», «Стихи об испанце Мигуэле Сервете...». Смерть понимается лирическим героем как неоднозначная категория. Разрушение, которое несет с собой смерть, и есть то экзистенциальное состояние, которое Бродский пытался найти в поэзии Слуцкого. Именно опыт переживания смерти определяет мировоззрение человека, состояние его души. Б. Слуцкий пережил опыт трагедии, Бродский же в какой-то степени почувствовал необходимость звучания трагедийной ноты в своей поэзии. И в кон-

це 50-х годов источником трагедии становится смерть, но не в ее философском осмыслении. Мир, окружающий человека, — это мир «безвыходно материальный»<sup>25</sup>, он несет не смерть, а распад.

...голодные старики высокими голосами,  
задыхаясь от холода,  
кричали об успокоении.  
И они обретали его.  
В виде распада материи.

(1958. I, 21)

Распад материи буквален, выражен в зримых натуралистичных образах.

И быть над землей закатам,  
И быть над землей рассветам.  
Удобрить ее солдатам,  
Одобрить ее поэтам.

(1958. I, 24)

Мир внешний стремится к распаду, для лирического героя смерть — момент создания поэзии («Определение поэзии»), момент определения ценности и оправданности человеческого существования («Стихи об испанце Мигуэле Сервете...»). Он ощущает распад как онтологическую трагедию еще и потому, что те, кто живет по его законам мира, считают духовность, поэзию распадом.

И падо небом  
                                рискнуть  
и, может быть,  
                                невпопад.  
Еще нас не раз  
                                распнут  
И скажут потом:  
                                распад.

(1958. I, 25)

Лирический герой — тот, кто стоически, «бесстрашно» говорит об этом. Смерть обнаруживает идейное несогласие лирического героя с миром. Уже в 60-х годах звучание этого мотива изменится.

Крайне важно, что помимо лирического героя и определения преобладающей интонации И. Бродский характеризует средства, с помощью которых данная интонация создается. В частности, он анализирует стилистические средства и просодию — собственно звучание стиха Слуцкого. Для исследователей творчества Б. Слуцкого главным средством в создании поэтического мира всегда была

прозаизация языковых средств, в соотношении этого со снижением, обытовлением образов. Так, Л. Лавлинский говорит о «любви к прозаизму» и «резко сниженной, почти прозаической тональности»<sup>26</sup>. Н. Елисеев отмечает, что в языке Б. Слуцкий идет от быта. Г. Сапгир, описывая самого Б. Слуцкого, говорит: «Он был очень похож на свои стихи: такой же определенный, *опрозраченный*, конкретный»<sup>27</sup>. И. Бродский называет конкретные истоки подобного языкового снижения: «его стих был сгустком бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов». По мнению поэта, в поэтическом языке Б. Слуцкого слились те стилистически окрашенные уровни лексики, которые позволили зазвучать голосу конкретного времени. Советская действительность выработала свой язык, и достоинство творчества этого поэта в том, что он его услышал и передал<sup>28</sup>. В этом смысле, по мнению Бродского, поэт и обретает свое единство со всеми, посредством языка он становится одним из тех, благодаря которым жив язык. Сами слова приобретают выразительность чего-то реального, материального, ощутимо выразительного. Образ «сгустка» слов — тому подтверждение. Во многом это было характерно и для ранней лирики самого И. Бродского. То, чему он тогда учился, было определено, в частности, как «инъекция разговорно-низового языка в высокий поэтический строй»<sup>29</sup>. Для художественного мира Бродского 1957—1959 годов свойственно использование сниженной, разговорной лексики, просторечных оборотов.

... а потом вызывало  
на поиски разных истин,  
чтоб начисто заблудиться...

... Нам нравится шорох ситца  
и грохот протуберанца,  
и, в общем, планета наша,  
похожая на новобранца,  
потееющего на марше.

(1958. I, 20)

... Через два года  
перемелем истины,  
переменим моды.

... Через два года  
поломаю шею,  
поломаю руки,  
разобью морду.

(1959. I, 27)

...Ибо не обращал свой взор к небу.  
Земля — она была ему ближе.

(1959. I, 32)

...ты можешь  
размышлять о вечности  
и сомневаться в непорочности  
идей, гипотез, восприятия  
произведения искусства  
и — кстати — самого зачатия  
Мадонной сына Иисуса.

(1959. I, 28)

Оратаи вставали  
и скотину в орала  
запрягали, зевая  
недовольно и сонно...

(1958. I, 22)

Разговорная лексика («начисто», «разобью морду», «скотина»), обороты разговорного стиля («кстати», «в общем»), просторечная лексическая тавтология («земля — она была...») придает поэтической речи эффект звучания обычного, уличного разговора. Но рядом с ними всегда стоят слова, относящиеся к высокой поэтической речи («оратаи», «орала»), или возникают образы, относящиеся к миру идей, абстракций, характеризующие духовную жизнь человека: ассоциации, концепции, амбиции, материя времени, вечность. Просторечная лексика снижает звучание этих понятий, придает им не возвышенное и торжественное, а ироническое звучание.

Нам нравятся складки жира  
на шее у нашей мамы,  
а также — наша квартира,  
которая маловата  
для обитателей храма.

(1958. I, 20)

С одной стороны, образ храма, нетрадиционный для официальной поэзии этого периода, с другой — разговорная форма имени прилагательного «маловата», соотнесение образов «складок жира», «квартиры» с «храмом» не позволяют этому образу прозвучать торжественно. Но, кроме этого, подобное столкновение высокой, поэтической и разговорной, сниженной лексики всегда в

стихах этого периода связано с появлением образа истины, он является в этих стихах центральным, по отношению к нему происходит это колебание между высоким и низким.

...вызывало  
на поиски разных истин...

(1958. I, 20)

Через два года...  
...перемелем истины...

(1959. I, 27)

...удерживающими в равновесии  
твои хромающие истины...

(1959. I, 29)

Истинные случаи иногда становятся притчами.

(1959. I, 32)

Язык становится отражением недоверия к истинам этого мира, знаком их проживания. Лирический герой убежден в лживости, неправильности этого мира. Именно в момент размышлений об этом в его речи возникают разговорные обороты.

...мир останется прежним,  
да, останется прежним,  
ослепительно снежным  
и сомнительно нежным,  
мир останется лживым,  
мир останется вечным,  
может быть, постижимым,  
но все-таки бесконечным.  
И, значит, не будет толка  
от веры в себя да в Бога.

(1958. I, 24)

Междометие «да», разговорный оборот «не будет толка» отдают окончательный вывод. Истина о мире неизменна, вечна.

Кроме того, такое стилистическое балансирование влияет и на способы создания образа. Они снижаются и материализуются, создавая непривлекательность, убогость координат этого мира состояний:

Чтоб начисто заблудиться  
в жидких кустах амбиций,

в дикой грязи простраций,  
ассоциаций, концепций  
и — просто среди эмоций.

(1958. I, 20)

Да. Лучше поклоняться данности  
с убогими ее мерилами,  
которые потом,  
до крайности,  
послужат для тебя перилами  
(хотя и не особо чистыми),  
удерживающими в равновесии  
твои хромающие истины  
на этой выщербленной лестнице.

(1959. I, 29)

Грязь, ущербность, убогость истин этого мира вызывает неприязнь лирического героя к нему. Его способность видеть мир таким приведет лирического героя к необходимости поиска иных координат. Итак, Бродский в 1957—1959 годах, так же как и Слуцкий, обращается к соединению в поэтическом словаре лексики высокой и разговорной, просторечной. Для Бродского это был тот язык, который позволил заговорить о неприятии координат, основ мира, которые его окружали.

Одним из самых неясных вопросов для исследователей становится при анализе стихов Слуцкого вопрос стиховой формы. В качестве особенностей ритмо-мелодической организации называются «чередование тонического и силлабо-тонического»<sup>30</sup>, «стиховые сломы» (Д. Самойлов), либо говорится об этом предмете чрезвычайно обобщенно: «поэзии Слуцкого присущ ритм в его четком материальном выражении»<sup>31</sup>. Характеризуя просодию поэзии Слуцкого, Бродский говорит о том, что тот «с равной легкостью использовал ассонансные, дактилические и визуальные рифмы, расшатанный ритм и народные каденции». Все названные ритмо-мелодические средства отличаются одной общей чертой. Наиболее часто они встречаются в русской народной поэзии. Поэтическая речь Слуцкого была призвана наиболее точно воплотить язык XX века, наряду с лексическими средствами просодия создает образ хорового, собирательного голоса, особенно близкого к повседневному. Но в этот собирательный голос вплетается иной — индивидуализированный, стилизованный. Таким образом, звучание лирики Б. Слуцкого зависит от смысла, вкладываемого в текст. Бродский же говорит об ином. О том, что звучание определяет семантику текста.

Для самого Бродского в 1957—1959 годы характерен поиск своего звучания, своего голоса. «Острое желание попробовать все. Первые два-три года в стихах идет раскачивание от Лорки до Незвала, от Слуцкого до Баратынского».<sup>33</sup> В этот период он использует все возможное богатство ритмо-мелодических средств. И именно при анализе мелодии стиха наиболее явным становится контекст поэзии Б. Слуцкого. В частности, это касается стихотворений И. Бродского «Стихи под эпитафией», «Еврейское кладбище около Ленинграда», «Лучше всего спалось на Савеловском...». Дело не только в одинаковых размерах, но в схожем поэтическом дыхании.

Итак, в результате анализа поэзии И. Бродского 1957—1959 годов в контексте творчества Б. Слуцкого можно сделать следующие выводы. Интерес Бродского к поэзии Б. Слуцкого прежде всего обусловлен собственными творческими поисками: процессом определения доминант своего творческого мира, поиском собственного звучания, собственного языка. В этом смысле Бродский не анализирует творчество Б. Слуцкого, он домосливает те возможные творческие потенциалы семантики и поэтики, которые реализует в собственных текстах. Этим и объясняется фраза Бродского о том, что происходило с интонацией стихов Б. Слуцкого «помимо его воли». Военный опыт Слуцкого, серьезная поэтическая школа, стоящая за его спиной, привлекла Бродского необходимыми ему истоками, стала тем фоном, на котором он начал формировать собственный художественный мир.

---

<sup>1</sup> Сапгир Г. Непохожие стихи. // Самиздат века. М.—Мн.: Полифакт, 1998. С.374.

<sup>2</sup> Рейн Е. Сотое зеркало. // Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. Поэмы и рассказы. СПб.: Лимбус-пресс. 1997. С. 61.

<sup>3</sup> Королева Н. Анна Ахматова и ленинградская поэзия 1960-х годов. / «Свою меж вас еще оставив тень...». М.: Наследие. 1992. С. 119.

<sup>4</sup> Там же. С. 120.

<sup>5</sup> Болдырев Ю. «Выдаю себя за самого себя...». // Слуцкий Б.А. Собр. соч. В 3-х тт. Т. 1. М.: 1991. С. 19.

<sup>6</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С.34.

<sup>7</sup> См., к примеру, статью Ш. Маркиша «Иудей и Еллин? Ни Иудей, ни Еллин?», в которой, анализируя стихотворение «Еврейское кладбище около Ленинграда» (1958), автор замечает: «По всем показателям это еще не Бродский, это как бы Борис Слуцкий, которого из поэтической родословной не выкинуть» (И. Бродский. Труды и дни. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 209).

<sup>8</sup> Цитируется по книге В. Полухиной «Бродский глазами современников». СПб., 1998. С. 63.

- <sup>9</sup> Елисеев Н. Путь Борнса Слуцкого. // Звезда, 1995, № 5. С. 179.
- <sup>10</sup> См. об этом: Слуцкий Б. О других и о себе. // Вопросы литературы, 1989, №10. С. 171—211.
- <sup>11</sup> Елисеев Н. Путь Бориса Слуцкого. С. 181.
- <sup>12</sup> Болдырев Ю. «Выдаю себя за себя...». Мацкин А. О Борисе Слуцком и не только о нем. // Литературное обозрение, 1990, № 5.
- <sup>13</sup> Елисеев Н. Путь Бориса Слуцкого. С. 175.
- <sup>14</sup> Урбан А. «Стих встает как солдат...». // Звезда, 1994, № 4. С. 198.
- <sup>15</sup> Там же. С. 191.
- <sup>16</sup> Эту позицию интересно сравнить с заявлением М. Кульчицкого, который отказывается от взгляда очевидца: «Мой стих не зеркало — / но телескоп» (Кульчицкий М. Рубеж. М.: Молодая гвардия, 1973. С. 16).
- <sup>17</sup> Слуцкий Б. Собр. соч. В 3-х тт. Т. I. Стихотворения. 1939 — 1961. М.: Худ. лит., 1991. С. 64. В дальнейшем ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.
- <sup>18</sup> Лавлинский Л. Без уступок. Уроки Бориса Слуцкого. // Литературное обозрение. 1989, № 7, С. 24.
- <sup>19</sup> Урбан А. «Стих встает как солдат...». С. 195—196.
- <sup>20</sup> Цит. по статье А.Урбана. С. 188.
- <sup>21</sup> Елисеев Н. Путь Бориса Слуцкого. С. 179.
- <sup>22</sup> Урбан А. «Стих встает как солдат...». С. 197.
- <sup>23</sup> В частности, А.Урбан говорит о «массовом сознании»; А.Мацкин — о «голосе одного из многих».
- <sup>24</sup> Там же. С. 192.
- <sup>25</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 4-х тт. Т. I. СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 21. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.
- <sup>26</sup> Лавлинский Л. Без уступок... С. 21, 24.
- <sup>27</sup> Сапгир Г. Непохожие стихи. // Самиздат века. С. 374.
- <sup>28</sup> В таком подходе можно обнаружить отражение одной из наиболее любимых идей И. Бродского об «абсолютной, деспотической» зависимости поэта от языка (см., например, Нобелевскую лекцию).
- <sup>29</sup> Кривулин В. Золотой век самиздата. // Самиздат века. С. 349.
- <sup>30</sup> Лавлинский Л. Без уступок... С. 27.
- <sup>31</sup> Урбан А. «Стих встает как солдат...». С. 189.
- <sup>32</sup> Гордин Я. Трагедийность мировосприятия. // Полухина В. Бродский глазами современников. Сб. интервью. СПб.: «Журнал «Звезда», 1997. С. 57.

*Ирина Парчевская*

## ПОЭТ И ВРЕМЯ

### Иосиф Бродский в стихах Татьяны Галушко

В сентябре 1988 года поэт Евгений Рейн впервые прилетел в Америку, чтобы встретиться через шестнадцать лет разлуки с Иосифом Бродским. 4 октября Бродский подарил и надписал ему экземпляр своей книги «Урания» издательства «Ардис», проставил пропущенные или скрытые посвящения, сделал другие пометы. «В то нью-йоркское утро, 4 октября, — пишет Рейн, — мы вспоминали старый Ленинград, город нашей юности. Не архитектуру и музеи, а людей, наших приятелей. О тех, кто уехал, Бродский знал, конечно же, лучше меня, о тех, кто остался, он меня расспрашивал».<sup>1</sup> Надо полагать, утро было не слишком ранним, а разговор довольно долгим; если к тому же учесть разницу во времени, то в Ленинграде наступал вечер. Вечер, когда не стало Татьяны Галушко (1937—1988).

Сотрудник Всесоюзного музея А. С. Пушкина с почти тридцатилетним стажем, серьезный исследователь и блестящий музейный практик, она считала себя — и была — прежде всего поэтом. Ученицей прославленной школы Глеба Сергеевича Семенова. Авторитетный ленинградский литературовед, критик и переводчик Тамара Юрьевна Хмельницкая (1906—1997) говорила, что поэт она превосходный. «Ее стихи наполнены еще и громадной культурой, почти пушкинской, и равным Цветаевой темпераментом. Она ни на кого не похожа»<sup>2</sup>. Находила между Татьяной Галушко и Марией Петровых родство «в поэтической устремленности слова, у Петровых сдержанной, у Галушко — безмерной»<sup>3</sup>. Близко знавшие Татьяну с юности отмечали, что уже «по тем молодым ее стихам чувствовалась ее будущая бесстрашная мощь»<sup>4</sup>.

Однажды она произнесла: «От всей поэзии XX века останется один Бродский». Это было еще до получения им Нобелевской премии, до первых его триумфальных отечественных публикаций. Фраза, до немоты ошеломившая меня, провинциалку, до 20 лет не прочитавшую ни одной «запрещенной» книжки, а «из Бродского»

знавшую ко времени разговора только два чудом опубликованных в альманахе «День поэзии» стихотворения да случаем залетевшую к нам в Михайловское подпольную перепечатку «Писем римскому другу». Верхом смелости казалось тогда, в начале 80-х, повесить в служебном помещении цитату:

Если выпало в империи родиться,  
Лучше жигь в глухой провинции у моря, —

разумеется, без упоминания имени автора. Так что нас к моменту личного знакомства в 1982 году разделяли с Татьяной не 18 лет возрастной разницы, а нечто гораздо, гораздо большее. Но фраза эта запомнилась. Теперь, когда поздно спрашивать, права ли я, думаю, она имела в виду, конечно, не Ахматову и Мандельштама, а свое поколение. Тех, кто родился в роковые тридцатые, детьми пережил «сороковые, роковые», осознал себя, свое призвание в так называемые «оттепельные» годы, жестоко поманившие надеждой *жизни*.

По улицам, не помнящим родства,  
Я прохожу вдовою поколенья,  
Которому покаялась Москва,  
Потом назад забрала откровенья.  
Одни заели память, а другим  
Отшибли. Из орлов — в золоторотцы...

Так в «Стансах 1980 года», опубликованных в 6-м номере журнала «Нева» за 1989 год, уже после ее смерти, она определяла свое время, свой круг и место в нем. «Вдова» — не просто наяву пережитый статус, но прежде всего мера страдания и личной ответственности. То и другое поистине ахматовского масштаба. Что тоже неслучайно. Татьяна не входила, как Бродский, в ближайшее молодое окружение Анны Андреевны, но осознавала ее, совсем по-цветаевски, своим Вожатым. И счет себе и своим современникам предъявляла в соответствии с естественной для себя традицией пушкинской эпохи. Когда честь была дороже присяги, а забвение прошлого считалось варварством. *Это* время было ей родственней и ближе. Она призналась однажды:

Я ошиблась веком и войной...

Но существовать предлагалось в другом — «во времени, впрямь нежилом», душливом, беспамятном, безбожном и лживом. В том, где:

Над улицей художника не вьется  
Однофамильца ссыльный серафим.

Он шестикрылый вентилятор свой  
Унес — и в едком воздухе отчизны  
Лишь «спутники», но радуйся, живой,  
Ведь ты воспитан в духе атеизма...

Теперь, когда Михайловской улице возвращено первоначальное название, не забыть бы, что еще недавно звалась она улицей Бродского — по имени известного придворного живописца сталинской поры. Иначе пропадет для читателя тот восхитительный способ, каким Татьяна Галушко обозначила образ любимого опального друга, чтимого ею наравне с Пушкиным. На этом уровне масштаб дара совпадает с масштабом личности. А масштаб личности определяется верностью «поручению» (Баратынский) и последовательностью жизненного поведения. Вот почему, не умаляя ничьих талантов и заслуг, она имела право сказать: «От всей поэзии XX века останется один Бродский».

Она и сама *так* жила, *так* любила, *так* была «верна лицеисту» (ее слова) и по-лицейски хранила верность друзьям-современникам. Ее «Прощание с другом» (1972), с посвящением Иосифу Бродскому, дождалось также лишь посмертной публикации<sup>2</sup>. Тональность безутешной печали здесь усилена тем, что высылка, эмиграция, вынужденный (а бывает ли другой?) отъезд еще недавно означали одно: разлуку навсегда. Потому она и поместила фигуру Бродского между именами двух умерших — своего первого мужа и общего их приятеля:

Прощай же, милый.  
Знаешь, что мне жаль?  
Что Рюрик, ты и Федя Добровольский,  
Всё знавшие про город этот скользкий,  
В такую даль ушли. В такую даль...

Здесь, минуя соблазн классической реминисценции («Иосиф, проданный в Египет...»), она первая из современников связала прямую образ поэта — пророка, изгнанного из отечества, — с героем ветхозаветной истории, бесстрашно и беспощадно взяв на себя общую неизбывную вину остающихся и тем самым вольно или невольно предающих *брата*:

Прощай. Всю жизнь прощай нам боль и стыд,  
Душевный вой и твяканье в гортани,  
Как тезка твой библейский, фаворит,  
Пророк иноязычников, годами  
Меж подвигов и почестей святых  
Мечтал простить предателей своих.

Начало же послания звучит парадоксально и вместе с тем обнадеживающе:

Прощай. Мы не расстанемся уже.

Последующие строки объясняют все:

Теперь твой жребий принял вид канона.  
Как стих. Как Летний сад, вечнозеленый,  
С классической решеткой — на душе.

Канонизированный герой, не принадлежа никому, принадлежит истории, то есть всем и каждому, кто в нем нуждается. Однако дружба обладает бесценным правом личных, уникальных воспоминаний, когда можно мысленно встретиться

... во всех прошедших временах,  
В любом стихе, как на любой из лестниц...

А поэт к тому же способен воссоздать эту картину в слове, заставив прошедшую жизнь пульсировать в настоящем, в будущем, всегда.

Там, где небо в конце зимы  
Отрывается от земли  
И бессонным пернатым светом  
Расширяется над водой,  
Я ходила гулять с поэтом.  
Был он бравый и молодой.

Стихотворение «Прогулка», цепочка из пронумерованных восьми шестистрочных строф, было опубликовано в книге Татьяны Галушко «Образ» (1981). Цензура, вероятно, не обратила внимания на виртуозно обыгранные признаки сходства спутника лирической героини с выдворенным из страны и запрещенным поэтом. И цензуру, и неискушенного читателя могла обмануть безмятежная интонация, пастваивающая на вполне лирический лад. Тем более что для поэтической прогулки выбран не скорбно-торжественный и отчужденный ахматовский сад тепей, где «замертво спят сотни тысяч шагов / Врагов и друзей, друзей и врагов», а тот, домашний, пушкинский, отбрасывающий гостеприимно кружевную тень листы. Да и самого поэта легко принять за Пушкина, если захотеть увидеть в реальной прогулке *образ*. Образ милого спутника явно двонится, благополучно сбивая с толку и уводя читателя в ту область, где торжествует *возвышающий обман*, то есть художественная правда, которая, по словам Бродского, всегда выше правды факта. А что если не тот и не другой, а, как и сказано, — просто

поэт, один на все времена? Ведь и в «Прощании с другом» читаем:

Не рвется время, как его ни рви,  
Как ни кромсай — всегда одна анкета  
У каждого действительно поэта:  
Проклятый вирус совести в крови,  
Друзья, тюрьма, сживание со света,  
Друзья, изгнание, прах чужой любви...

А здесь:

Тень листвы, как большая сеть,  
Накрывала нас. Не успеть  
К наслаждению — дремать под солнцем.  
Но лужайка его волос,  
Словно линза горячим донцем,  
Прогревала пейзаж насквозь.

«...Да ведь Летний сад мой огород. Я вставши от сна иду туда в халате и туфлях. После обеда сплю в нем, читаю и пишу. Я в нем дома...» — писал Пушкин жене 11 июня 1834 года. В это время Пушкины жили в доме Оливье по Пантелеймоновской улице (ул. Пестеля, д. 5). Дом Бродского — на той же улице и той же стороне, его номер 27. Но, пожалуй, жарче греет все-таки рыжая шевелюра...

Разговор с поэтом неслучайно происходит вблизи статуи двуликого Януса, который

... двойной орла и решки  
Нам являет нас впредь и вспять.

Разговор — о времени, о *настоящем* времени — в прямом и переносном смысле:

«Истукан недурен. Смотри,  
Где же «ныпче»? У нас внутри».  
Рассмеялся. Сорвал ромашку  
И в ресницы ей дунул: «Вот  
Око данной минуты. Жжет,  
Как печальная рюмашка».

Автор (поэт, да еще и музейщик!) знает цену подлинности, неповторимости — мига, места переживания, в ответ перевода определение в категорию подлежащих:

Там, где воздух, как влажный прах,  
Настоящее в нас, — он прав.  
Настоящее тем и ценно,

Что действительно: флоксы, шарф,  
 Лебедь, берег, брыластый пербер,  
 Этот голос в моих ушах.

Позже, в стихотворении «В отпуск в заповедник», она выделит действительно главную ценность, не подвластную разрушительному бегу времени:

Что нерушимое? Роща и склон?  
 Все повторимо. Единствен лишь он,  
 Голос любившего их человека.

Поэт и сам вроде двуликого Януса: он вбирает в себя опыт предшественников, мудрость прошлого, а энергия его слова нацелена в будущее.

Даже в тот мимолетный миг  
 Знала я, что поэт — велик.  
 Слишком ярко в нем совмещалась  
 Двувременная красота:  
 Умудренного сердца шалость  
 И насмешливая мечта.

Только одного из своих современников она могла назвать великим. Только с ним и мог возникнуть такой разговор:

«Жизнь отпрыгать? — Не воробей.  
 Отлукавить? — Не Кочубей.  
 Кстати, вот его дом, зайдём-ка.  
 Нынче здесь городской парсуд  
 И Волконского не везут  
 Мимо бала в Сибирь, в потемках».

В июне 1834 года Пушкин в письмах жене обсуждает внезапную смерть председателя Государственного совета В. П. Кочубея. В своем дневнике поэт назвал его «ничтожным человеком». Воспоминания декабристов и стихи А. И. Одоевского сохранили образ того бала в доме Кочубея, мимо которого участников восстания везли в сибирскую ссылку. В конце 1830-х дом был продан казне и сюда переехало с Мойки III Отделение Собственной Его Величества канцелярии и Штаб отдельного корпуса жандармов<sup>6</sup>. А почему везут именно Волконского? Вряд ли только ради стихотворного размера. Не потому ли, что квартиру в доме его сестры панял осенью 1836 года Пушкин? И не потому ли, что семейство Раевских было предметом научных изысканий Татьяны Галушко? «Раевские мои...» — этим пушкинским оборотом назвала она последнюю книгу статей, которая также вышла посмертно, в 1991 году.

А если вернуться в наше время, то рядом с перестроенным домом Кочубея (оно же здание городского суда), по наб. Фонтанки, 22, в клубе 15-го ремонтно-строительного управления 13 марта 1964 года происходило главное заседание суда над «тунеядцем» Иосифом Бродским<sup>7</sup>.

Он прищурился и умолк,  
Различая далекий щелк,  
Ямщиков полуночных ярость.  
А за нашей спиной в саду,  
В пруд плывя на его звезду,  
Ухмылялся чему-то Янус.

Поэт (Бродский) всматривается в далекое прошлое, различая в нем приметы собственного будущего. А другой поэт — Татьяна Галушко, — обрывая свое воспоминание на лукавой ухмылке двуликого Януса, с несокрушимой силой знающей любви это будущее подтверждает.

... Они оба стали участниками печально знаменитого вечера творчества молодых, проходившего 30 января 1968 года в Ленинградском Доме писателя. Следствием пережитого триумфа явился донос в высшие партийные инстанции, где вечер интерпретировался как «хорошо подготовленный сионистский художественный митинг»<sup>8</sup>. Следствием доноса — «меры», принятые к организаторам и участникам. Кто-то отделался выговором, кого-то уволили. А таких, как Татьяна, постарались отлучить от читателя, надолго лишив их возможности публичных выступлений и затруднив доступ к печати. Свои стихи, прочитанные на том вечере, она смогла опубликовать лишь двадцать лет спустя<sup>9</sup>. Когда-то она писала:

Я уже не имею в виду  
Напечататься в толстом журнале.  
Может быть, в 90-м году  
Выйдет книжка, а впрочем, едва ли...

Третья и последняя книга стихов Татьяны Галушко «Древо времени» вышла летом 1988-го, за четыре месяца до смерти. А в марте того же года, под обложкой журнала «Нева», ее стихи встретились со стихами Иосифа Бродского, впервые после его отъезда опубликованными в родном городе. Пусть и таким образом, а справедливость восторжествовала. И что бы ни случилось, это — неотменимо.

---

<sup>1</sup> Рейн Е. Мой экземпляр «Уранни» // Иосиф Бродский. Труды и дни. Сост. Лев Лосев и Петр Вайль. М.: Изд-во «Независимая газета». 1998. С. 150.

<sup>2</sup> Хмельницкая Т. Письма вдаль. Вступ. заметка, публикация и примеч. Г. Трифонова // Вопросы литературы, 1999, №2. С. 309—310.

<sup>3</sup> Там же. С. 312.

<sup>4</sup> Тарутин О. Междуниковье // Нева, 2000, № 4. С. 310.

<sup>5</sup> Галушко Т. Прощание с другом // Нева, 1989, № 6. С. 97—98.

<sup>6</sup> Яцевич А. Пушкинский Петербург. Л.: Издание Общ. Старый Петербург — Нов. Ленинград. 1930. С. 37—38.

<sup>7</sup> Гордин Я. Дело Бродского // Нева, 1989, № 2. С. 152.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: Довлатов С. Ремесло // Сергей Довлатов. Собрание прозы в 3-х тт. Т. 2. СПб: Лимбус-пресс, 1993. С. 32—36.

<sup>9</sup> Галушко Т. Осенние импровизации в Армении // Звезда, 1988, № 5. С. 95.

*Татьяна Михненко*

## ТРИ ЕВГЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В XVIII веке в России волей Петра был создан город — Петербург. Со временем отечественная словесность на его призрачно-каменном фоне стала различать фигуру незнакомого ей прежде персонажа — фигуру Петербургского Жителя. В XIX веке мы тут и там сталкиваемся с различными воплощениями этого образа — бедный студент Раскольников, неприметный человек Макар Девушкин, холодный логик Петр Адуев, коллежский асессор майор Ковалев, чиновник Башмачкин, художник Чартков и многие-многие другие. Однако в этой обширной галерее персонажей особенно интригующе выглядит фигура Петербургского Жителя Евгения, которая неоднократно возникает в произведениях поэтов разных эпох в связи с темой Петербурга.

Впервые в своем творчестве феномен Евгения фиксирует, открывает литературе А. С. Пушкин. Два его одноименных героя (Евгений в «Медном всаднике» и Евгений Онегин) на поверку оказываются сложным, многогранным, но единым в двух своих ипостасях образом Петербургского Жителя XIX века.

Раз появившись в русской литературе, образ Евгения в ней прочно обживаетея. Как контекстуальная отсылка или как явная реминисценция, он присутствует во многих произведениях пост-пушкинской эпохи. Так, например, в поэзии начала XX века мы видим его в «Петербургских строфах» О. Мандельштама, а в конце века к образу Петербургского Евгения обращается в «Петербургском романе» Иосиф Бродский.

При этом мандельштамовский Евгений открыто опирается на пушкинскую традицию и поэтому предстает как образ интертекстуально поляризованный и бинарный, «двуслойный» по структуре: современных ему Евгениев Мандельштам видит сквозь призму пушкинских персонажей, и в новом Петербургском Жителе он узнает описанные Пушкиным черты.

Иное мы видим у Бродского: его Евгений из «Петербургского романа» — житель Петербурга — по сути дела *политпроекция* многих персонажей и образов всего «петербургского текста» русской

культуры. За Евгением у И. Бродского нам открывается широкий ряд литературных реминисценций, поскольку его «Петербургский роман» строится как полифоническое соединение в едином образе различных литературно-поэтических кодов. Так, не единожды на протяжении поэмы Бродский обращается к текстам Пушкина, Баратынского, Достоевского, Ашпенского, Мережковского, Ахматовой и, наконец, Мандельштама.

Каждый из названных «кодов» интересен своей многоплановостью, однако мы остановимся только на характере взаимосвязей образа Петербургского Евгения у Бродского и мандельштамовской и пушкинской традиции. Мы попытаемся определить истоки феноменологического существования имени Евгений в поэтических текстах этих авторов.

А.Ф. Лосев писал: «...имя — светло и само есть свет. Оно открывает вещь, рисует вещь, определяет вещь. Оно есть образ, форма, лик и изучение вещи... Оно — смысловое излияние вещи и откровение ее».<sup>1</sup> Повод задуматься об имени Евгений дает уже Пушкин, поскольку невозможно бедностью антропонимического словаря поэта объяснить тот факт, что он дважды нарекает своих петербургских героев одним именем. Сам автор в «Медном всаднике» дает этому факту следующее объяснение: «Мы будем нашего героя / Звать этим именем. Оно / Звучит приятно; с ним давно / Мое перо к тому же дружно».

Возможно, Пушкин здесь не лукавит и имя герою дано действительно лишь в силу поэтической привычки. Однако предположим иное. Как известно, Пушкин к именованиям своих персонажей был очень чуток: он не только имел представление об изначальной семантике имен, но нередко знал и характер их бытования на русской почве. Подтверждение тому — знаменитый отрывок из романа «Евгений Онегин», посвященный Татьяне Лариной. Для Пушкина имя героя — не «звук пустой», а особый культурно-исторический и художественный код, которым поэт уверенно владеет. Уместно вспомнить другое высказывание А.Ф. Лосева: «Именуя вещь, можно ли не знать вещи, не разуместь ее смысла, не отличать яснейшим образом от всего другого? <...> *Именное* общение — разумно, умно, сознательно, намеренно. Именованье — значит точно и резко отличать именуемое от всего прочего»<sup>2</sup>.

Несомненно, резко отличал от других героев литературы своих Евгениев Пушкин. Как уже было сказано, в его творчестве оба Евгения складываются в единый драматичный образ Петербургского Жителя XIX века. При этом в судьбах героев обнаруживаются два важных и закономерных, на наш взгляд, сближения. Прежде всего, оба Евгения у Пушкина — петербуржцы, и Северная Пальмира является до поры до времени для обоих органичной средой

их существования. Так, Евгений Онегин не просто «вырос на берегах Невы», он был воспитан Петербургом и его особой аристократической средой. Проводя жизнь в Петербурге, Онегин вполне соответствует тому обычному стилю существования, который предлагает блистательному дворянину этот город. Герой «Медного всадника» тоже петербуржец, правда, среда обитания «бедного Евгения» отлична от онегинской. Это не высший петербургский свет, а скромное существование городского служащего и жизнь на небогатой городской окраине — в Коломне.

Второе, что сближает пушкинских Евгениев, — это семейные корни. Оба персонажа родом из дворянского сословия. Разница лишь в том, что Евгений Онегин — современный рафинированный аристократ, а род Евгения из «Медного всадника» утратил былую славу, не случайно Пушкин не упоминает фамилии героя: «Прозванья нам его не нужно, / Хотя в минувши времена / Оно, быть может, и блистало / И под пером Карамзина / В родных предавьях прозвучало; / Но ныне светом и молвой / Оно забыто».

Именуя своих петербургских героев Евгениями, автор заставляет нас воскресить древний смысл имени персонажей. Известно, что имя Евгений возникло в среде греческих аристократов — патрициев, которые, как отмечает М. Э. Рут<sup>3</sup>, стремились не просто назвать ребенка, но уже в самом его имени дать указание на высокое, знатное происхождение младенца. Не случайно с греческого «евгенес» буквально переводится как «благородный», «человек из хорошего рода».

Думается, что акцент на врожденном «благородстве» своих персонажей делает и Пушкин, и именно оно во многом определяет характер взаимодействия героев с окружающей их городской средой. А именно: в определенный момент и герой «Евгения Онегина», и герой «Медного всадника» вступают в противоречие с Городом. В «Евгении Онегине» этот конфликт обнаруживается в момент «вырастания» героя из мишурного блеска столичных салонов Петербурга. Онегинский сплин, «русская хандра» есть форма отторжения привычного уклада жизни городского дворянства («Ни сплетни света, ни бостон, / Ни милый взгляд, ни вздох нескромный, / Ничто не трогало его, / Не замечал он ничего»). Однако в «Евгении Онегине» столкновение героя с Петербургом оттеснено на периферию текста. Иное мы видим в «Медном всаднике», где конфликт героя с имперским городом становится сюжетообразующим.

Вступив в противоречие с Петербургом, с петербургскими обстоятельствами, пушкинские герои-тезки начинают действовать сходным образом. Их ответ городу — бегство: благородный Петербургский Житель Евгений превращается в беглеца. Так, Евге-

ний Онегин, дождавшись малейшего повода, с радостью оставляет высший петербургский свет и отправляется в деревню в надежде обрести утраченную жажду жизни. Во внутреннего городского беглеца, внутреннего диссидента Города превращается и Евгений из «Медного всадника»: не покидая физически пределов Петербурга, он покидает его метафизически, что выражается в сумасшествии героя.

Таким образом, сразу в двух произведениях Пушкина мы обнаруживаем начало того конфликта, который в дальнейшем в рамках «петербургского текста» получит активное продолжение. Это конфликт Города на Неве с Человеком, живущим в его пределах, — с Петербургским Жителем. Именно Пушкин обнаруживает впервые мрачную «ахиллесову пяту» Петербурга: его способность вольно или невольно обращать человека в беглеца, сводить его с ума, лишать смысла и вкуса жизни.

Введя же в «петербургские обстоятельства» фигуру городского жителя Евгения, Пушкин дал читателю возможность увидеть этот центральный для Петербурга конфликт. Не случайно фигура Евгения стала для «петербургского текста» знаковой, и пушкинские коннотации, связанные с образом Евгения («петербуржец», «беглец», «благородный»), отчетливо возникают в художественных произведениях при введении в круг их персонажей имени Евгений.

Справедливость наших размышлений доказывают два поэтических текста, созданных в XX веке, — «Петербургские строфы» Осипа Мандельштама и «Петербургский роман» Иосифа Бродского.

«Петербургские строфы» О. Мандельштама датированы предвоенным 1913 годом. Описывая Петербург, исполненный гибельных предчувствий, Мандельштам рисует на фоне тревожного города образ Петербургского Жителя — Евгения, используя открытую апелляцию к пушкинским текстам. Его стихотворение построено как диалог-продолжение пушкинских мотивов-образов, что созвучно взглядам Мандельштама того периода. Например, в статье 1913 года «О собеседнике» поэт говорил: «Нет лирики без диалога», «у каждого человека есть друзья. Почему бы поэту не обращаться к друзьям, к естественно близким ему людям? Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием судьбы. Спустя долгие годы, скитаясь по дюнам, я нахожу ее в песке, прочитываю письмо, узнаю дату события, последнюю волю погибшего. Я вправе был сделать это. Я не распечатал чужого письма. Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее. Нашел я. Знает, я и есть таинственный адресат»<sup>4</sup>.

В «Петербургских строфах» Мандельштам, ощущая себя в роли «таинственного адресата» пушкинских текстов, выстраивает сюжетную коллизию в духе Пушкина. Перед нами на фоне «мутной метели» города проходит уже знакомый по Пушкину, единый в двух своих ипостасях образ благородного Петербургского Жителя Евгения. Мандельштам обнаруживает неизменность в душевном состоянии этого городского героя. Онегин 1913 года, как и его предшественник из века девятнадцатого, одержим уже знакомым нами и, очевидно, извечным петербургским сплином: «Тяжка обуза северного сноба — / Онегина старинная тоска...»

Изменился Город: он живет в преддверии катастрофы и грядущей гибели, которую предчувствует поэт<sup>5</sup>. Не случайно в «Петербургских строфах» Мандельштам снимает пушкинский мотив признания городу: «Люблю тебя, Петра творенье...» Наоборот, он усиливает драматизм восприятия Петербурга, резко прорисовывает черты его агрессивности («На площади Сената — вал сугроба, / Дымок костра и холодок штыка...»), мрачной, гнетущей властности («И государства жесткая порфира, / Как власяница грубая, бедна»), призрачности («мутная метель», «туман») и фантазмагоричности («Лишь оперные бродят мужики»). Неизменным в своем душевном состоянии на фоне изменившегося, помрачневшего Города оказывается лишь Петербургский Житель Евгений. Как и «бедный Евгений» из «Медного всадника», на улицах Города «чужак Евгений» предвоенных стихов Мандельштама — лишь «самолюбивый, скромный пешеход»<sup>6</sup>, в который раз подавленный Петербургом, снова и снова отстраняющийся от него, клянувший судьбу.

Как наследник пушкинской и мандельштамовской традиции в изображении Петербурга и Петербургского Жителя Евгения выступает Бродский в своем «Петербургском романе» 1961 года.

Интересна сама архитектоника этого произведения, построенного на принципе актуализации различных образов «петербургского текста» русской литературы. Отсылки к литературным праматериалам, и прежде всего к Пушкину, начинаются у Бродского уже в заглавии, которое заставляет нас вспомнить о первом в русской литературе романе в стихах — «Евгении Онегине». Впрочем, «Петербургский роман» — это не столько жанровое обозначение, сколько попытка поэта определить круг тем, его волнующих. Этот тематический круг у И. Бродского очевиден: феномен двухсотлетнего существования «петербургского текста» с его характерными образами и мотивами.

Не случайно в 8—9 главах Бродский говорит: «В романе / не я, а город мой герой», т. е. «петербургские обстоятельства» мыслятся им как важнейший образ данной поэмы. Впрочем, утверждать, что в «Петербургском романе» Бродского единственным и «подлин-

ным героем становится сам Петербург»<sup>7</sup>, пожалуй, нельзя. Поэма интересна не мотивом *утверждения*, а мотивом *поиска*, обнаружения, узнавания и осознания истинного героя «петербургского текста» двадцатого века. Не случайно она как бы раскладывается на ряд сменяющих друг друга образов-ассоциаций, которые в совокупности создают мозаичный, но целостный образ современного героя «Петербургского романа» — образ Петербургского Жителя XX века.

Создавая этот образ, Бродский воскрешает многие поэтические традиции русской литературы. Так, уже в начале «романа» появляется восходящий к «Медному всаднику» мотив благородного петербургского беглеца, человека, покидающего Город. Герой «Петербургского романа» Бродского движется прочь из Петербурга, но этот бег оборачивается для него движением в прошлое Города: «А все равно тебе приятно, / друзей стрельбы переживя, / на полстолетия обратно / сюда перевезти себя...». Фигура этого беглеца по городу и по времени в начале поэмы еще не названа, не поименована, т. к. герой постоянно меняет лики, и Бродский узнает в нем многих литературных петербуржцев. И прежде всего, перенеся героя «на полстолетия обратно», поэт видит в его облике черты Мандельштама. Так, уже само стремление героя поэмы поехать «втихомолку на Николаевский вокзал» воскрешает память о мандельштамовской «потребности поскорее бежать на вокзал, “где бы нас никто не отыскал”»<sup>8</sup> (по воспоминаниям Н. Я. Мандельштам).

Обращением к Мандельштаму во второй главе звучит у Бродского местоимение «ты»: «Скорее с Лиговки на Невский, / где магазины через дверь, / где так легко с Комиссаржевской / ты разминулся бы теперь». Эта фраза заставляет нас вспомнить известные размышления О. Мандельштама о Комиссаржевской в книге «Шум времени»<sup>9</sup>.

Узнанный в фигуре Петербургского Жителя Евгения, Мандельштам привносит в текст поэмы характерное для поэта начала XX века ощущение трагизма, связанное с переживанием времени, с осознанием утраты связи с веком, в котором живешь: «Всего страшней для человека / стоять с поникшей головой / и ждать автобуса и века / на опустевшей мостовой». В дальнейшем этот образ Века, как бы сошедший с мандельштамовских страниц, получает в поэме зловещую окраску: он предстает как главный виновник разрыва культурных и человеческих связей: «Пойми, пойми, что все мешает, / что век кричит и нет мне сил, / когда столетье разобщает».

Эти строки заставляют нас увидеть в фигуре Городского Жителя-Беглеца Мандельштама с его формулой «век-волкодав» петербуржцев более ранних эпох — Пушкина, писавшего «в сей век

железный / Без денег и свободы нет», а также подлинного петербургского Евгения — Баратынского с его поэтической формулой «Век шествует путем своим железным».

Аллюзии на пушкинского благородного городского беглеца — Евгения из «Медного всадника» — с развитием сюжета поэмы усиливаются. Так, в главе 6 части I в обращении лирического героя к городу возникает образ «новых юношей», в котором мы узнаем фигуру «Евгения молодого», угнетенного имперской пятой Петербурга: «Прощай, Васильевский опрятный, / огни полночные туши, / гоги троллейбусы обратно / и новых юношей страши, / дохнув в уверешную юность / водой, обилием больниц, / безумной правильностью улиц, / безумной каменностью лиц».

Это идущее от Пушкина ощущение давящей атмосферы Петербурга, которым наполнена душа Петербургского Жителя, усилено в поэме интертекстуальными отсылками к поздним стихам Мандельштама и поэмам Ахматовой. Так, сквозное, проходящее через всю поэму уподобление Петербурга «средины века» тюрьме, безусловно, воспринято Бродским через мандельштамовский контекст («Я на лестнице черной живу, и в висок / Ударяет мне вырванный с мясом звонок. / И всю ночь папролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных») и ахматовские строки: «И ненужным привеском болтался / возле тюрем своих Ленинград».

Герой «Петербургского романа», Евгений XX века у Бродского бежит прочь не просто из имперского, властного города — он бежит прочь от тюрем, которые в Петербурге мерещатся ему повсюду. Знаком тюремности, казематности города на Неве становятся для лирического героя — Петербургского Жителя — «кирпич облупленных казарм», «узкие каналы», «решетки... темные» и т. д. Следом за образом московской Лубянки возникает образ петербургских карательных органов КГБ — ОГПУ, и суть жизни города в середине XX века сводится поэтом к формуле: «и в слугах ходит полгорода».

В финале 10-й главы поэт противопоставляет парадность, внешнюю красоту Города («твой дома как терема») — этому несправедливому образу жизни его обитателей. Благородный Петербургский Житель потому и становится в середине века на улицах города беглецом, изгнанником, что тюремной атмосферой города ему оставлен небогатый выбор — либо «ходить в слугах», либо «в полночь, героя в полночь увезут». Жизнь в Петербурге «средины века» «сходит в неправый суд», и благородному человеку остается один, но уже знакомый по русской литературе путь — бегство.

Перенеся своего петербургского героя из мандельштамовского 1913 года, из Петербурга начала века, в сердцевину столетия, поэт неожиданно обнаруживает в образе благородного Петербург-

ского Жителя — Беглеца — Евгения — свои черты. Герой «Петербургского романа» — Евгений — становится автопроекцией Бродского, на что указывают биографические сближения в 7-й главе: «Меж Пестеля и Маяковской / стоит шестиэтажный дом. / Когда-то юный Мережковский / и Гиппиус прожили в нем / два года этого столетия. / Теперь на третьем этаже / живет герой».

Продолжая свое движение по городу, Петербургский Герой вбирает в свои черты, в свой облик все новые образы городских изгоев. Так, в главе 14 перед нами возникает образ Макара Девушкина («романы в письмах не романы, а только в подписи сюжет»), а также собирательный образ «обедневшего семейства» — отсылка к «Бедным людям» Ф. М. Достоевского.

Кружение Петербургского Героя по улицам города обретает особый, глубоко философский смысл на фоне вечной реки — Невы. Одиноким петербургской ночью герой распознает в себе глубинное, нутряное стремление вырваться за рамки Петербурга, за границы города, за границы вообще: «... войди в квартиру, этой ночью / увидишь реку из окна. / Поймешь, быть может, на мгновенье, / густую штору теребя, / во тьме великое стремленье / нести куда-нибудь себя, / где двести лет, не уставая, / все плачет хор океанид, / за все мосты за островами, / за их васильевский гранит...»

На время герой вырывается за пределы города, и в этот момент образ Петербургского Беглеца обретает черты романтического изгнанника, не случайно возникают аллюзии к пушкинским «южным» поэмам: «Алеко, господи, Алеко, / ты только выберись живым». Но Петербург не отпускает героя за свои пределы надолго: в следующих главах мы вновь обнаруживаем Петербургского Жителя на фоне набережных и мостовых. Его движение по Городу и по Времени Города с каждым шагом все усиливается: «внимать желаниям нетвердым / и все быстрее, и все быстрее / себе наматывать на горло / все ожерелье фонарей...»

И с каждым шагом это движение, бег героя по городу становится все тягостнее и бессмысленнее. Итог этого кружения — тупик. Итог бега — отчаяние, о котором с горькой иронией говорится: «Один — Таврическим ли садом, один — по Пестеля домой, / один — башкой, руками, задом, / ногами. Стенка. Боже мой. / Такси, собор. Не понимаю. / Дом офицеров, майский бал. / Отпой себя в начале мая, / куда я, Господи, попал».

Петербургский Житель Евгений у Бродского осознает экзистенциальную невозможность вырваться из пространства петербургских обстоятельств: ему некуда бежать, он обречен на жизнь «в Петербурге / на государственных правах». Но еще более важно то, что он остается на страницах петербургской литературы — «на словах, словах романа, / а не ногами на траве / и на асфальте».

Таким образом, по Бродскому, оказывается, что многоликого Петербургского Жителя нельзя вычеркнуть из пределов города: раз появившись, он навеки запечатлен в гранитной памяти Петербурга, в его истории-мифе, и ты в любой момент «из кармана / достанешь жизнь в любой главе». В памяти города, прежде всего литературной, запечатлены петербуржцы прошлого и настоящего: зримо или незримо герои многочисленных «петербургских романов» во множестве бредут, бегут, идут по улицам города: «И, может быть, живут герои, / идут по улицам твоим, / и облака над головою / плывя им говорят: Творим / одной рукою человека, / хотя бы так, в карандаше, / хотя б на день, как на три века / великий мир в его душе».

Петербург отдается в душе героя-беглеца эхом вопросов: «скажи, куда я выезжаю / из этих плачущихся лет», «колесами в судьбе» и т. д. Он возвращает к себе в подсознании, во снах: «река, и памятник, и крепость, — все видишь сызнова во сне, / и по Морской летит троллейбус / с любовью в запертом окне». У Петербургского Жителя и у «Петербургского романа», оказывается, единая суть: они неразрывно связаны друг с другом: «Теперь ты чувствуешь, как странно / понять, что суть в твоей судьбе / и суть несвязного романа / проходит жизнь сказать тебе».

В финале поэмы возобновляется прерванное ненадолго размышлениями движение Петербургского Героя по городу: «бежит полуночный прохожий, / спешит за временем вослед». И внешне этот не поименованный поэтом герой, кажется, ничем не гоним. Но все-таки гоним — памятью, литературным прошлым города, атмосферой «столетий гонений».

Лишь в завершении поэмы, узнав в его чертах многие образы прошлого, Бродский решает озвучить имя этого многовекового беглеца, «гонимого», изгнанника, внутреннего диссидента Петербурга... Кем бы ни оборачивался Петербургский Герой на протяжении всего «Петербургского романа» Бродского, в итоге он все равно обернется уже знакомым нам образом петербургского Евгения. Так формульно выражает мысль поэт: «Гоним столетьями гонений, / от смерти всюду в двух шагах, / теперь здороваюсь, Евгений, / с тобой на этих берегах». Бродский подчеркивает неизменность появления фигуры Евгения на страницах «петербургских текстов», поскольку это «фигура вечная». Казалось бы, все проявлено: поэтом опознан герой двухвекового Петербургского Романа, увидены его метаморфозы и современный облик. Но что-то тревожит Бродского. В финале «Петербургского романа» звучит парадоксальная мысль: герой назван, но назван ли Герой? «Да кто же он, герой романа / в холодном драповом пальто...» Кто он на улицах города: победитель или побежденный?

Ответа у одинокого героя поэмы, как и у автора, нет. Есть лишь убежденность в извечной возвращаемости Петербуржца — Беглеца — Евгения в Петербург: «немного в жизни переехав, / приходишь сызнова сюда». И есть жизнь Петербургского Героя с ощущением себя на фоне города и Невы как на фоне вечности: «...Вот два столетия. / И улиц свет. И боль в груди. / И ты живешь один на свете / и только город впереди».

Таким образом, открытый Пушкиным и усиленный Мандельштамом драматичный образ Петербургского Жителя Евгения обретает у Бродского полифоническое звучание. Он открывает в фигуре Евгения бесконечную глубину перспектив и аллюзий, уходящих как в литературное прошлое города, так и в его будущее. Бродский утверждает неизменность фигуры Евгения в пределах петербургских пространств и ее принципиальную недосказанность, недоговоренность, открытость в пространство смыслов. Образ Евгения становится у Пушкина — Мандельштама — и особенно Бродского квинтэссенцией «петербургских обстоятельств», поэтому он обречен на вечное существование в «вечном городе» на Неве.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Вещь и имя // Лосев А. Ф. Имя; Избр. работы. СПб., 1997. С. 184.

<sup>2</sup> Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 183.

<sup>3</sup> Рут М. Э. Имена и судьбы. Екатеринбург, 1996. С. 57.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Э. О собеседнице // Мандельштам О. Э. Стихотворения. Екатеринбург, 1998. С. 429, 425.

<sup>5</sup> Ср. более поздние строки Мандельштама: «В Петрополе прозрачном мы умрем, / Где властвует над нами Прозерпина» (1916) или «...в прекрасной нишете / твой брат Петрополь умирает» (1918).

<sup>6</sup> Ср. у Пушкина в «Медном всаднике» о Евгении: «Он скоро свету / Стал чужд. Весь день бродил пешком».

<sup>7</sup> См. об этом, например: Куллэ В. «Поэтический дневник» И. Бродского 1961 года // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., «Журнал «Звезда», 1998. С. 99.

<sup>8</sup> Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Книга первая. Paris: YMCA-Press, 1982. С. 202. (Цит. по книге: Эткинд Е. Там, внутри: О русской поэзии XX века. Очерки. СПб., 1997. С. 232.)

<sup>9</sup> См.: Мандельштам О. Шум времени // Мандельштам О. Четвертая проза. М., 1991.

*Виктория Фоменко*

## ИОСИФ БРОДСКИЙ И АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ

В конце 50-х — начале 60-х годов, на исходе короткой и ненадежной хрущевской «оттепели», у русской поэзии появилось «параллельное русло». Новое творческое направление создали «поющие поэты», или «барды», как их вскоре окрестили на средневековый манер. Они писали для своих песен и стихи, и музыку, и сами же исполняли их — как правило, под аккомпанемент гитары.

Поначалу эти песни предназначались для узкого круга людей и звучали в дружеских компаниях, в турпоходах и геологических экспедициях. Прямой контакт исполнителя и слушателя создавал неповторимую, доверительную атмосферу. Существенно расширили аудиторию «поющих поэтов» магнитофонные записи, делавшиеся во время публичных или домашних концертов. С появлением и развитием магнитофонной техники сформировалась еще одна разновидность неподцензурного «самиздата» — так называемый «магнитофониздат». Благодаря ему песни бардов стали быстро расходиться по стране.

В середине 60-х оформилось еще одно направление жанра: появилась целая плеяда молодых самодетельных композиторов — как правило, не имеющих музыкального образования, — которые стали писать мелодии на полюбившиеся им чужие стихи. Авторская песня первой начала осваивать пространство предыдущего поэтического наследия. Один из основоположников «композиторской ветви» авторской песни, московский бард Виктор Берковский, объясняет данный факт «предрасположенностью времени»: «Как получилось, что я начал писать на стихи профессиональных поэтов? В конце 50-х, когда «все запели», я был уже достаточно взрослым человеком, заставшим и пережившим тот взрыв тотального интереса к поэзии, через который прошло тогда наше общество... Поэты сами читали свои стихи, выступали на площадях, живое слово зазвучало в больших залах... Это было необычно — и очень необходимо обществу, стихи на многое открывали людям глаза, выполняя отчасти функцию сегодняшней публицистики. Тот,

кто прошел через это, наверное, никогда не сможет быть полностью равнодушен к поэзии».

В песнях бардов впервые — задолго до публикации в печати — появились Гумилев, Пастернак, Цветаева и лучшие из поэтов-современников: Давид Самойлов, Юрий Левитанский, Иосиф Бродский.

На первый взгляд, стихи Бродского — сложные по форме и содержанию — мало располагают к исполнению под гитару, как и в сопровождении любого другого инструмента. С другой стороны — возможность сделать эти стихи песнями могла подсказать авторская манера их исполнения. Не случайно Анатолий Найман подметил, что чтение Бродским своих стихов напоминало пение в синагоге. Эта же манера поэта читать стихи нараспев породила и шутку Владимира Уфлянда о том, что Евгений Клячкин тоже «запел» стихи Бродского — просто на иной мотив.

Ленинградский бард Евгений Клячкин был первым из тех, кто попробовал сделать стихи Бродского песнями: «Пилигримы», «Ах, улыбнись, вослед взмахни рукой...», «Стансы Васильевскому острову». Во многом благодаря музыке Клячкина ни разу не появлявшиеся в печати и бывшие достоянием сравнительно узкого круга московских и ленинградских интеллигентов монологи героев поэмы «Шествие» — «романсы» Арлекина, Коломбины, Счастливица, Скрипача, князя Мышкина, Честняги и Короля — стали известны и любимы за пределами двух столиц. Другой ленинградский бард, Александр Городницкий, говорит в своих мемуарах «Поющие шестидесятые»: «Хорошо помню, как в сибирской тайге и ленинградских электричках геологи, туристы, студенты распевали в ту пору чеканные строки: “И — значит, не будет толка / от веры в себя да в Бога, / и значит, остались только / иллюзия и дорога...”»<sup>1</sup>.

Клячкину, по мнению Городницкого, удалось уловить и передать не только музыку самих стихов, но и авторскую манеру их чтения. «Мне неоднократно приходилось слышать, как Бродский читает свои стихи, и кажется, что при всей внешней непохожести пения Клячкина на глуховатый, чуть завывающий голос читающего поэта, звук гитарной струны, щемящий, иногда кажущийся резким до диссонанса, внезапная смена лирической плавной мелодии драматичным и напряженным мотивом создают близкое по знаку к авторскому чтению силовое поле».<sup>2</sup>

Немногим позже, уже в начале 70-х, к творчеству Бродского обратился другой бард — москвич, участник творческого объединения «Первый круг» Александр Мирзаян. В основу его песен легли несколько ранних: «Под вечер он видит, застывши в дверях...», «Стансы городу» — и, в основном, более поздние стихи Бродского: «Одному тирану», «Натюрморт», «Друг Полидевк...», «Тапго»

из «Мексиканского дивертисмента», «Письма римскому другу». Подлинным шедевром стал еще один романс из «Шествия», положенный на музыку, — «Крысолов».

Такую «встречу» Мирзаяна с Бродским можно назвать удачей как для барда, так и для самих стихов. Исполнитель отнесся к своему делу с должным тактом и искренним уважением к поэту. Прикоснувшись к творчеству Бродского, Мирзаян очень скоро осознал значимость такой фигуры, как Бродский, для русской и мировой литературы; он стал не только популяризатором произведений поэта, но и весьма интересным исследователем его творчества. Своими оригинальными размышлениями он щедро делился со слушателями на концертах; в результате его выступления превращались порой в дискуссии и философские беседы о судьбах русской культуры, о современной поэзии и русском языке.

Под влиянием Бродского — в частности его эссеистики — Мирзаян обратился к теоретическим литературным исследованиям, прежде всего к исследованиям самого феномена авторской песни; до этого серьезных попыток обсудить, осмыслить фундаментально жанр авторской песни предпринималось мало. Размышления Александра Мирзаяна воплотились в несколько теоретических статей, опубликованных в разное время в самиздатском журнале «АПарт».

Среди положений, высказанных в этих статьях, интересна, к примеру, такая мысль. Песенную конструкцию Мирзаян определяет как синтез трех Текстов: вербального, музыкального и интонационного, которые и создают результирующее Высказывание — конечный Текст. Если исходить из признаний поэтов (и композиторов), что начало творения возникает из некоего «гула» или «шума» (по свидетельству А. Ахматовой, И. Бродского, О. Мандельштама) — шума, не имеющего формы, но имеющего некую семантическую наполненность, — то эту Полноту поэт реализует стихом, композитор — музыкой, а певец, бард — песней. Поэт и композитор описывают свою Полноту дискретным текстом: поэт — вербальным, композитор — музыкальным, и только певец реализует ее всеми тремя. «Если исходить из фундаментальных аналогов, напрашивается такое сравнение: вся цветовая палитра, вся непрерывная последовательность цветов (цветовой континуум) описывается комбинацией трех основных цветов — красного, синего и желтого. У меня есть предположение, — пишет Мирзаян, — что и семантический континуум наиболее точно и полно описывается взаимодействием трех Текстов. В каком-то смысле это попытка преодоления принципа неполноты Гёделя: никакая система не может быть полно описана средствами данной системы. Описание одного Текста должно производиться методами и семантикой Тек-

стов, имеющих другую организацию. В результате происходит некое *взаимописание* Текстов, создающее более полную картину явления»<sup>3</sup>.

Прошло еще несколько лет — и оказалось, что стихи такого серьезного поэта, как Бродский, могут звучать и в женском исполнении. Казанский дуэт «ВерЛен» — Вера Евущкина и Елена Фролова — представил публике «Рождественский романс», «Романс Коломбины» и песню на малоизвестные стихи «На Карловом мосту ты улыбнешься...» («Витезслав Незвал»). Несколько композиций на стихи Бродского написали также упоминавшийся ранее Виктор Берковский и руководитель казанского ансамбля «Маятник» Виталий Харисов.

Сам Бродский, как утверждают немногочисленные источники, относился к подобным фактам весьма сдержанно. В разговоре с Соломоном Волковым он говорит, что поэт — это последний человек, который радуется тому, что его стихи переключаются на музыку, поскольку «сам он в первую очередь озабочен содержанием, а содержание, как правило, читателем усваивается не полностью, даже когда стихотворение напечатано на бумаге. Когда же на стих накладывается еще и музыка, то, с точки зрения поэта, происходит дополнительное затмение. Даже если имеешь дело с самым лучшим композитором на свете»<sup>4</sup>.

Бродский в своем мнении не одинок. Известно о похожем отношении к факту превращения стиха в песню и других поэтов — назовем, к примеру, Александра Кушнера. Создается впечатление, что высокая, серьезная поэзия и музыка — вещи практически несовместимые, мешающие друг другу в восприятии читателя (или слушателя), чуть ли не взаимоисключающие.

Однако изначально, в мировой истории, все было вовсе не так; не будем слишком жестоки к бардам. В эссе о Цветаевой Бродский говорит, что поэзия появилась раньше прозы; но вспомним также: все дописьменные культуры были песенными. Все мировые эпосы — «Илиада», «Одиссея», «Махабхарата», «Шахнам», саги и былины — были шедеврами песенной культуры. «Большинство жанров искусства вышло из греческой триады — песнопения с танцем. И каждое поколение — историческое и социальное — эту дописьменную стадию развития проходит, потому что прежде, чем человек научится читать и писать, он все равно находится в постоянном поле воздействия песни. Это его первичное знакомство с искусством. Песня — первичная форма познания мира, осмысления чувств, форма освоения языка и дыхания».<sup>5</sup> Словарь, эстетика, интонация, какой-то вектор внутренних устремлений, эмоций во многом обусловлены и песенной установкой, на которой человек воспитан. Роль песни, как инструмента для создания такой парадиг-

мы, трудно переоценить; в этом ее практически невозможно сравнить с любым другим видом искусства. «Опосредованный опыт усваивается через песню, через переживание ее, как свой личный опыт, — и усваивается почти адекватно. Это — форма посвящения в свои чувства, мысли, переживания, систему ценностей, — говорит Александр Мирзаян. — В конечном счете это — инструмент обращения в свою веру; ведь литургии практически всех мировых религий построены на песнопении. Я склонен воспринимать песню как определенного рода медитацию. Если литургия — это божественная медитация, то песня — некая медитация мирская: она выполняет абсолютно аналогичные функции, настраивая человека на конкретную эмоциональную, духовную, душевную волну и закрепляя это состояние».<sup>6</sup>

По поводу последних рассуждений, конечно, вспоминаются слова Бродского об аналогичной роли поэзии: «В стране, где авторитет церкви невысок, авторитет государства — практически отсутствует, поэзия берет на себя и начинает выполнять роль «светской религии». И поэт становится неким «святым», становится духовным наставником нации».

Поэзия и музыка, поэзия и песня не взаимоисключают, но — говоря, безусловно, об удачном их сочетании — напротив, дополняют и продолжают друг друга. Через поэтов приходит язык (по выражению Эзры Паунда); песня же в состоянии стать посетителем поэтических открытий и сделать их достоянием нации. Конечно, для этого необходимо, чтобы человек, пишущий мелодию на чужие стихи, обладал искусством *правильного прочтения* поэзии — точного, с тонким пониманием всех ее смысловых и звуковых нюансов. Тогда, по выражению поэта Ю. Левитанского, музыка становится адекватной стиху, поэтическая строка обретает единственно возможное звучание, слово не пропадает, а живет свободно и просторно, как бы наделенное своей собственной музыкой для полета.

Виктор Берковский — бард, безусловно, обладающий таким «поэтическим чутьем», — писал в защиту своего жанра:

«У больших поэтов — огромный нравственный опыт. Вернее, это и наш опыт, но они смогли его выразить. Поэзия — это общечеловеческое явление.

В чем сложность? У каждого поэта свой язык, свой строй чувств и их выражения. У музыки должен совпадать со стихами не только размер строки, но и «размер чувств». Иногда я ощущаю, что не способен подняться до стихотворения хорошо мне известного, любимого автора. И в этом надо отдавать себе отчет, — нельзя становиться на цыпочки.

Музыка... наполняет стихи чувством, не ограниченным слова-

ми. В пей, мне кажется, больше свободы для самовыражения, чем в слове. Это — как бы особый вид памяти...»<sup>7</sup>

Бродский — в том же интервью Соломону Волкову — не может не согласиться, что «музыка выводит стихи в совершенно иное измерение». <sup>8</sup> Песня есть «иная организация Текста (как категории), другая организация художественного Высказывания, в котором слово является одним из компонентов». <sup>9</sup> Музыка — новая степень свободы, третье измерение для поэзии, заключенной в двухмерную плоскость листа бумаги. Мелодия, написанная к стихотворению, есть еще одна форма интерпретации. И с этой точки зрения, песни, созданные на стихи Иосифа Бродского, представляют несомненный интерес.

В упомянутой уже статье «Вначале была песня» А. Мирзаян пишет: «Многие поэты очень не любят, когда из высокой поэзии пытаются сделать песню. Я в какой-то мере их понимаю, ибо Высокое очень легко опустить в вульгарной, примитивной трактовкой. Но, говоря об искусстве, мы говорим все-таки об *удачах* искусства. От Возрождения осталось двадцать—тридцать имен; но мы-то понимаем, что писало не двадцать—тридцать человек, а тысячи! И посему в разговоре о поэзии нет смысла вспоминать о туче графоманов, мы их как бы и не обсуждаем. Напротив, в разговоре об авторской песне очень принято обсуждать именно слой непрофессиональный»<sup>10</sup>.

Но наиболее точное и тонкое, на наш взгляд, объяснение феномена «композиторской авторской песни» дал Александр Галич. «Песня — это наиболее мобильный отклик на события дня. Наши песни — это в основном стихи, которые поются под аккомпанемент гитары, даже не всегда хорошо поставленными голосами. Но стихи умеют слушать не все, — а песни умеют слушать все. Поэтому стихи ряда поэтов притворились песнями, чтобы пробиться к сердцам слушателей».<sup>11</sup>

Песни умели найти дорогу туда, куда — в силу разных причин — еще не могли добраться стихи. Для широкого круга людей авторская песня стала своеобразным «первичным гуманитарным университетом». И по сей день многие наши соотечественники продолжают черпать из того же источника, и остаются за это благодарны бардам.

<sup>1</sup> Городницкий А. Поющие шестидесятые. // А. Городницкий. И вблизи, и вдали. М.: АО «Полигран», 1991. С. 316.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Мирзаян А. Вначале была песня. АПарт. 1996, № 1. С. 3.

<sup>4</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 243.

<sup>5</sup> Мирзаян А. Указ. статья. С. 2.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Сто песен Виктора Берковского. М.: Аргус, 1995. С. 10.

<sup>8</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 243.

<sup>9</sup> Мирзаян А. Указ. статья. С. 3.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> См.: Акелькин В. «Не зови — я и так приду...» (Памяти А.Галича). АПарт, 1996, № 1. С. 8.

*Аида Разумовская*

## СТАТУЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. БРОДСКОГО

В художественном мире И. Бродского одним из устойчивых, организующих элементов является образ статуи (памятника). Скульптурные изображения довольно часто встречаются в его поэтических текстах, в рисунках с автопортретами<sup>1</sup>; бюсты классиков действуют в пьесе «Мрамор». Вероятно, это связано прежде всего с тем, что в жизни поэта особую роль сыграли два города, прославленные своими монументами, скульптурными творениями, — Ленинград и Рим, в которые он не просто возвращался (не имеет значения как — физически или в воображении), а «попадал с неизбежностью маятника»<sup>2</sup>.

Статуя в поэтическом сознании Бродского многофункциональна. Прежде всего она выступает как реальность городского пейзажа: ленинградского (петербургского), итальянского, английского — любого:

Английские каменные деревни.  
Бутылка собора в окне харчевни.  
Коровы, разбредшиеся по полям.  
Памятники королям.

*(«В Англии», 1977)*

И там были бы памятники. Я бы знал имена  
не только бронзовых всадников, всунувших в стремени  
историю свою ногу, но и ихших четвероногих,  
учитывая их отпечаток, оставленный ими на  
населении города.

*(«Развивая Платона», 1976)*

И я когда-то жил в городе, где на домах росли статуи...

*(«В Италии», 1985)*

Важной приметой городского пейзажа является сад, воспринимающийся одновременно и как реальность, и как культурный знак, восходящий к творениям архитектуры, живописи, литературы. Потому сад как место жизни у Бродского имеет постоянные, неизменные черты. Летний сад в автобиографической прозе запечатлен так: «Белые мраморные статуи вырисовывались тут и там, запятнанные леопардово-зебровыми узорами тепей, прохожие шаркали по усыпанным гравием дорожкам, дети кричали у пруда...»<sup>3</sup>. Парижский Люксембургский сад, по которому герой бродит в одиночестве, в поэтическом тексте дан более живописно:

... смотрю на затвердевшие седины  
мыслителей, письменников; и взад-  
вперед гуляют дамы, госпожины,  
жандарм спит в зелени, усат,  
фонтан мурлычет, дети голосят,  
и обратиться не к кому с «иди на».

.....  
Сад выглядит как помесь Пантеона  
со знаменитой «Завтрак на траве».

*(«Двадцать сонетов к  
Мэри Стюарт», 1974)*

И в прозаическом описании, и в поэтическом подчеркнута целостность картины, слиянность живого и мертвого, движения и покоя. Величавые статуи знаменитостей и фигуры гуляющих людей, сотворенные поэтическим словом, лишены иерархии, равноценны и, кажется, принадлежат какому-то иному миру.<sup>4</sup>

На этом фоне крупным планом дана скульптура шотландской королевы Мэри Стюарт, чья статуарность акцентирована фразеологизмом «не покладая рук» и непоэтической деталью «с воробьем на голове»:

И ты, Мэри, не покладая рук,  
стоишь в гирлянде каменных подруг,  
французских королей во время оно.  
Безмолвно, с воробьем на голове.

Изображая женскую статую, Бродский своеобразно трансформирует сложившуюся поэтическую традицию. У Пушкина, родоначальника скульптурного мифа в русской поэзии, в «Царскосельской статуе» показана чудесная метаморфоза девы живой в девустатую, миг перехода живого в неживое. Недвижность девы осознается поэтом как покой вечности<sup>5</sup>:

Чудо! Не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;  
 Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

У Ахматовой, одного из учителей Бродского, эта же статуя оживает словом, очаровывает своей женственностью и загадочностью, вызывает даже ревнивое чувство поэта:

И ослепительно стройна,  
 Поджав незябнущие ноги,  
 На камне северном она  
 Сидит и смотрит на дороги.

Как справедливо замечено<sup>6</sup>, женская статуя у обоих поэтов одновременно и мертвая, и живая. В отличие от своих предшественников, которые осваивали основную антиномию статуи — «противопоставление *безжизненной, неподвижной массы*, из которой вылеплена статуя, и *подвижного, одушевленного существа*, которое статуя изображает»<sup>7</sup>, Бродский изображает статую мертвой массой, лишает ее магии и обольстительности.

Вместе с тем поэт признается в своей страсти к этому истукану, обыгрывая мотив, вероятно восходящий к «Каменному ангелу» М. Цветаевой, перед которой он преклонялся. Еще более откровенна связь текстов Бродского с пушкинскими: как считает А. Жолковский, в них «пародиен самый сюжет — объяснение в любви к статуе, ибо взаимодействие между живой страстностью и холодной статуарностью — один из инвариантов Пушкина»<sup>8</sup>. Однако утверждение, что «объектом страсти оказывается не женщина, а скульптура»<sup>9</sup>, нуждается в корректировке, поскольку встреча со статуей оживает в памяти поэта воспоминания о несчастной любви к М. Б. (которой у Бродского посвящено немало стихов): «Один из смыслов, скульптурно-литературно-непосредственный, «статный гранит» среди Люксембургского сада, позволяет в изнеможении прислониться к нему косвенному, но настоящему, томительному, интимному смыслу».<sup>10</sup> Каменность статуи подчеркивает не только мучительность перевоплощения возлюбленной:

..... Чем статнее гранит,  
 тем явственней отсутствие ланит  
 и прочего. Плюс запаха и звука.  
 Пусть ног тебе не вскидывать в зенит:  
 на то и камень (это ли не мука?)...

Главное — от нее веет недостижимостью, несуществованием, метафизической бездной.

И. Бродский изображал статую еще и потому, что поэта всегда интересовало, как Время человека «меняет, как *обтачивает*» (курсив мой. — *A. P.*)<sup>11</sup>:

Все, что мы звали личным,  
что копили, греша,  
время, считая лишним,  
как прибой с голыша,  
стачивает — то лаской,  
то посредством реза...

(«*Строфы*», 1978)

Время представлялось ему безликим ваятелем, постепенно исчезающим человека, вследствие чего мир стихов поэта замкнут, по существу, на одной проблеме: «Я пишу исключительно про одну вещь: про время и то, что оно делает с человеком».

Поэт много размышлял о постепенном вытеснении мертвенным холодом человеческого тепла, «о вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости»<sup>12</sup>. Бродский унаследовал от другого своего учителя, О. Магдальштама, этот конфликт «между безличной вечностью и трепетной человечностью» (М. Гаспаров), но своеобразно его развил:

Время есть холод. Всякое тело, рано  
или поздно, становится пищею телескопа:  
остывает с годами, удаляется от светила.

(«*Эклога 4-я*», 1980)

Дыхание небытия, могильный холод обезличивает человека, превращает его в неодушевленную вещь, уподобляет статуе:

...ибо холод лепил  
тело, забытое теми, кто  
раньше его любил,

мраморным. Т. е. без легких, без  
имени, черт лица,  
в нише, на фоне пустых небес,  
на карнизе дворца.

(«*Полдень в колхате*», 1978)

Вслед за Магдальштамом Бродский относит человека к предметному миру (потому он часто изображается с помощью метони-

мии), но, если в лирике Мандельштама существование человека неизмеримо больше существования вещей в их сугубо материальном мире, то человек у Бродского конечен, ограничен во времени, как любая вещь:

Вот оно — то, о чем я глаголаю:  
о превращении тела в голую  
вещь! Ни горе не гляжу, ни долу я,  
но в пустоту — чем ее ни высветли.  
Это и к лучшему. Чувство ужаса  
вещи не свойственно. Так что лужница  
подле вещи не обнаружится,  
даже если вещь при смерти.

(«1972 год»)

Как пишет Д. Радышевский, «Бродский не поднял их (вещи. — А. Р.) до себя, чтоб они заговорили, а понял, что разницы между ним и вещью нет: разница только во времени — со временем вещь станет человеком, а его тело вещью»<sup>13</sup>.

Осознание незначительности человека, временности его существования определило мотив смертности, старения, превращения человека в вещь, в пыль, в ничто как один из ведущих мотивов в лирике И. Бродского. По определению В. Полухиной, поэт «находит абсолютно новый угол зрения — «с точки зрения времени», предельно возможный выход за границы не только собственного тела, но и самого мироздания»<sup>14</sup>. Это приводит к особой бесстрастности его стихов:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.  
Нарисуй на бумаге простой кружок.  
Это буду я: ничего внутри.  
Посмотри на него — и потом сотри.

(«То не Муза...», 1980)

Статуя, по Бродскому, является переходным состоянием между живым человеком и «совершенным ничто». На мраморную статую становятся похожи старики: «белеют на солнце, как мрамор, не загорая, / уставившись в некую точку». Примечательно, что не целую статую, а ее обломки, развалины поэт осознает продолжением собственного бренного существования<sup>15</sup>:

Для бездомного торса и праздных граблей  
ничего нет ближе, чем вид развалин...

Я был в Риме. Был залит светом. Так,  
как только может мечтать облюмок!

(«Римские элегии», 1982)

Мой рот оскален  
от радости: ему знакома  
судьба развалин.  
Огрызок цезаря, атлета,  
певца тем паче,  
есть вариант автопортрета...

(«Пьяцца Маттеи», 1981)

По-видимому, с этим связано то, что скульптуры Бродского напоминают собрание антиков: это главным образом торсы и бюсты. В стихах материализуется процесс превращения человека сначала в безымянную статую («плоть, принявшая вечность как анонимность торса»), а затем в выщербленный временем, заброшенный из другого мира кусок:

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,  
смотри, как проходят века, исчезая за  
углом, и как в паху прорастает мох  
и на плечи ложится пыль — это загар эпох.  
Кто-то отколет руку, и голова с плеча  
скатится вниз, стуча.

(«Торс», 1972)

Сближая вечное, вневременное с сиюминутным, мгновешним («проходят века, исчезая за углом»), прошлое с настоящим и будущим, поэт показывает «переход... жизни в сонную вечность руин» (Л. Баткин), продолжение человеческого существования в виде развалин.

Постепенно лирический герой Бродского все больше ощущает свое родство с камнями Рима: в нем все чаще проступают черты окаменевания, а двойниками становятся римские статуи. В стихотворении «Бюст Тиберия» (1984 — 1985), обращаясь к адресату своего послания, императору Тиберию, спустя «две тыщи лет», поэт замечает «немало общего»:

Я тоже опрометью бежал всего  
со мной случившегося и превратился в остров  
с развалинами...

Время обтачивает не только застывшую славу императора, но и профиль поэта<sup>16</sup>, оба незащищены перед ним и обречены на одиночество: «пыльный бюст в безлюдной галерее» и поэт, сказанное которым «никому не нужно — и не впоследствии, но уже сейчас». Однако именно бюст противостоит мимолетности человеческого существования — «бюст как символ независимости мозга от жизни тела», как «нечто твердое». Краткость человеческого бытия продлевается словом, «языком развалин и сокращающихся мышц».

Эти мысли развиваются и в стихотворении «Корнелию Долабелле» (1992), обращенном к римскому сенатору, наместнику провинции Африка, удачливому полководцу времен императора Тиберия. Однако спустя «две тыщи лет» этот некогда прославленный патриций превратился всего-навсего в «только-что-принял-душ», слава его обернулась «полотенцем из мрамора». Понимая тщетность любых усилий человека («после нас — ни законов, ни мелких луж»), неизбежность его исчезновения из материального мира («Я и сам из камня и не имею права жить»), постепенное вытеснение пустотой («мрамор сужает мою аорту»), поэт может противопоставить этому неуклонному процессу разрушения лишь «одушевленную вещь из недр каменоломни», поэтическое слово. Бродский идет вслед за Ахматовой, сказавшей:

Ржавеет золото, и истлевает сталь,  
Крошится мрамор. К смерти все готово.  
Всего прочнее на земле — печаль  
И долговечней — царственное слово.

Стремясь оставить свой след в мире, вступая в противоборство с Вечностью, человек у Бродского преодолевает пространственно-временную ограниченность творчеством, но, в отличие от Мандельштама, запредельному, стихийному миру природы он противопоставляет уже не вещный мир, созданный человеком, а мир текста:

... Я  
знаю, что говорю, сбивая из букв когорту,  
чтобы в каре веков вклинилась их свинья!

Развивая метафору Маяковского «стихи — армия поэта»<sup>17</sup>, Бродский борется с небытием с помощью своего воинства — букв и слов. По справедливому замечанию исследователя, в мире Бродского сосуществуют «два противоположенных образа: опустошаемого пространства и заполняемой страницы»<sup>18</sup>:

... чем гуще россыпь  
черного на листе,  
тем безразличней особь  
к прошлому, к пустоте  
в будущем...

(«Строфы», 1978)

Лишь поэтической речи дана власть скреплять воедино осколки, фрагменты жизни, пустотой разрушаемые:

...только слюнным раствором  
и скрепляешь осколки, покамест Время  
варварским взглядом обводит форум.

(«Римские элегии»)

Язык и литература для Бродского древнее и долговечнее самого могущественного государства, и не государственные деятели, а поэты, по его мнению, создают историю. Об этом размышляет герой пьесы «Мрамор» (1982): «Классиков главное — с императорами не путать». История — «не они, а то, что поэтами сказано... Зарезать, Публий, и легионер сумеет. И умереть за отечество тоже. И территорию расширить, пострадать... Но все это клише... А поэт там начинается, где предшественник кончил. Это как лестница; только начинаешь не с первой ступеньки, а с последней. И следующую сам себе сколачиваешь...».

Действие пьесы перенесено в Империю будущего, во «второй век нашей эры». Герои обитают в Башне, символизирующей идеальное государство, в котором все целесообразно, комфортно и упорядочено, уравновешено: бюсты классиков стоят в нишах, законченный процент граждан находится в тюрьме. Человек в Империи уподоблен статуе:

П у б л и й . На кой нам тоги? Проку же от них никакого. Только между ног путается.

Т у л л и й . Так ты на статую больше похож. В Риме все тогу носят. Смотри инструкцию. Буква «О»: Одежда. Тога и сандалии... В тоге что главное? Складки. Так сказать, мир в себе. Живет своей жизнью. Никакого отношения к реальности. Включая тогоносителя. Не тога для человека, а человек для тоги.

П у б л и й . Ничего не понимаю. Идеализм какой-то.

Т у л л и й . Не идеализм, а абсолютизм. Абсолютизм мысли, понял. В этом — суть Рима. Все доводить до логического конца — и дальше. Иначе варварство».

Авторские ремарки раздвигают границы текста, обнажая типологическую близость двух Империй — южной (римской) и северной (российской) — как зеркально отражающих друг друга пространств:

«Первые такты «Сказок Венского леса», свет в плафонах убывает, и пол приходит в движение, на трех стенах камеры появляется (спроецированное либо сзади, из-за кулис, либо — через окно) изображение парка с аллеями, прудом и статуями. Изображение это может быть статичным, но лучше, если это фильм, и лучше, если смена кадров скоординирована с движением фигур Публия и Туллия».

Петербургские аллюзии усилены ахматовской цитатой из стихотворения «Летний сад»:

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,  
Любуясь красой своего двойника.

Эти строки преодолевают не только пространство, но и Время, потому что принадлежат поэту и являются нерукотворным созданием. Империя же стремится запечатлеть себя в монументах. Поэтому в художественном мире Бродского статуя выступает и как «пышный декорум тоталитаризма» (А. Ранчин<sup>19</sup>), как символ умерщвления жизни:

Если вдруг забредешь в каменную траву,  
выглядающую в мраморе лучше, чем наяву,  
иль замечаешь фавна, предавшегося возне  
с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,  
можешь выпустить посох из натруженных рук:  
ты в Империи, друг.

(«Торс»)

Статуя, по Бродскому, фальшиво запечатлевает жизнь «лучше, чем наяву» и «счастливее, чем во сне». Вводя в текст парадоксальные образы «каменной травы», воздуха, пламени, воды, превращенных «в камень или металл» (по замечанию Р. Якобсона, «неживой мир почти полностью исключается из круга скульптурных тем»<sup>20</sup>), Бродский подчеркивает ненормальность, лживость памятника, лишь имитирующего настоящую жизнь.

В пьесе, которую точнее называют «двухголосной поэмой»<sup>21</sup>, Бродский сталкивает два мировоззрения: римлянина и варвара. Для Туллия Башня есть не «камера, темница, узилище», а «орудие познания Времени». Как истинный гражданин Империи он не стремится нарушить заведенный порядок, а хочет слиться со Време-

нем. Туллий является идеальным человеком — статуей, поскольку холоден, апатичен, полон мудрости. Он мечтает максимально приблизить себя к неподвижному совершенству: «Единственное, что я хотел бы попытаться, — сделать свое бытие чуть монотонней». Туллий постепенно привыкает к небытию: ложится спать, чтобы еще «при жизни... узнать, как будет там» («...и к тому, как мы будем всегда, в веках, / лучше привыкнуть уже сегодня»).

С точки зрения Туллия, Публий — варвар, потому что в нем кипит неумная сила страстей, жажда жизни. Он не хочет быть статуей, потому что в третьем акте надрезает себе кожу на колене и выдавливает кровь: «Пускай сочтется. Она, может, единственное доказательство, у меня оставшееся, что я действительно жив». Публий не желает мириться с положением узника, в то время как Туллий, благополучно совершив побег из Башни, добровольно в нее возвращается. Римлянин во всем стремится к монотонности, однородности, варвар — к разнообразию: «Свобода, может, и не лучше Башни... Но свобода есть вариация на тему смерти. На тему места, где это случится».

Однако ощущение истинной свободы человеку дает лишь поэзия. Спаситься от пространства, «которое тебя пожирает», которое всегда тупик, помогают олицетворяющие ее мраморные бюсты классиков. Эта метафора реализована в побеге Туллия из Башни, когда бюсты классиков были сброшены им в мусоропровод, чтобы обезвредить «сечку» и крокодилов: «Ну-с, классики. Отрубленные головы цивилизации... Властители умов. Сколько раз литературу обвиняли в том, что она облегчает бегство от действительности! Самое время воспринять упреки буквально». Потому трудно согласиться с утверждением А. Рапчина, что «именно культура цементирует тоталитарный мир в пьесе «Мрамор», и выход из тюрьмы оказывается возможным лишь для героя, знаки этой культуры (бюсты римских поэтов) отбросившего».<sup>22</sup> Справедлива другая точка зрения: «Классики... всемогущи. Они способны даровать свободу, потому что не знают преград и общественных устоев».<sup>23</sup>

Тяжесть мраморных бюстов подчеркивает прочность и упрямую неподатливость поэзии разрушительной силе Времени:

«Туллий. Классики, они все тяжелые. (*Кряхтит.*) Эээх... Из мрамора потому что.

Публий. Из мрамора потому что классики? Уф! Или классики — потому что — из мрамора?

Туллий. Чего это ты имеешь в виду? Что это значит: классики потому что из мрамора? Ты на что намекаешь?

П у б л и й . Да что мрамор такой прочный. И не всякому из него морду вырубят. Неподатливый он очень, я слышал. Хоть жги, хоть коли. Максимум, что нос отвалится. Со временем. Но это и при жизни случается. А так — очень устойчивый материал. То-то из него статуи делают: ничто не берет».

Не случайно и в стихах на тему поэтического бессмертия Бродский изображает материализованную статую. Если поэт заявляет:

Я не воздвиг уходящей к тучам  
каменной вещи для их острастки. —

то этим он лишь указывает на невеличественный характер своего памятника.

Весь творческий путь Бродского как будто сознательно обрамлен рамой из двух стихотворений, в которых овеществленный памятник его поэзии имеет черты скульптуры. Любопытно, что их названия — «Я памятник воздвиг себе иной» (1962) и «Ere perennius» (1995) (именно так, «Ere» вместо «Aere»<sup>24</sup>) — представляют собой распавшуюся на два фрагмента строку из Горация:

Eregi monumentum aere perennius  
(Я памятник воздвиг долговечнее меди).

(*Od. III, 30*)

В раннем тексте памятник предстает как хрупкий «гипсовый бюст во дворе»:

Пускай меня низвергнут и снесут,  
пускай в самоуправстве обвинят,  
пускай меня разрушат, расчленят. —

в стране большой, на радость детворе  
из гипсового бюста во дворе  
сквозь белые незрячие глаза  
струей воды ударю в небеса.

Этот «гротескный финальный образ» (А. Кулагин) является органичным не только для «постыдного столетия» как один из уродливых бюстов советского времени, но и при подчеркнутом эпатаже вписывается в ломоносовско-державинско-пушкинскую традицию.<sup>25</sup> В позднем стихотворении скульптурная оформленность памятника исчезает: под воздействием стихий он разрушается, утрачивает черты статуи, сохранившись лишь как обломок, «твердая вещь»:

Приключилась на твердую лещь напасть:  
будто лишних дней циферблата насть  
отрыгнула назад, до бровей сыта  
крушным будущим, чтобы считать до ста.  
И вокруг твердой вещи чужие ей  
встали козлом, базаря «Ржавей живей»  
и «Даешь песок, чтобы в гроб хромать,  
если ты из кости или камня, мать».  
Отвечала вещь, на слова скупа:  
«Не замай меня, лишних дней толпа!  
Гнуть свинцовый дрын или кровли жечь —  
не рукой под черную юбку лезть.  
А тот камень-кость, гвоздь моей красоты —  
он скучает по вам с мезозоя, псы:  
от него в веках борозда длинней,  
чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней».

В контексте художественного мира Бродского логично предположить, что отсутствие начальной буквы в названии является формальным приемом поэта, таким образом подчеркнувшего фрагментарность, осколочность «через две тыщи лет» даже такого вечного стиха, как строка Горация. Имитация поврежденности памятника Временем усиливается и синтаксисом — разорванным, цветавским.

Не только памятник превращается в «твердую вещь» из камня, кости и металла — само слово Бродского (как у Мандельштама) с годами становится плотным, тяжелым, твердым, как камень. Справедливо заметил Н. Славянский, что текст стихотворения даже в звучании «не слитно бегущий поток, а застывающий в себе тяжелый монолит. Полновесные мужские рифмы идут плотно попарно, тут же намертво соединяя один блок с другим. Сама интонация исключает певучесть. Согласные, большей частью глухие и твердые, кажется, еще больше сгущаются, подавляя гласные, которых становится словно бы меньше, чем на самом деле; не удивительно, что они сами собой редуцируются, тушуются и угасают»<sup>26</sup>. Если в юношеском стихотворении присутствует романтическая поза вызова: «Я памятник воздвиг себе иной! К постыдному столетию — спиной...», то, подводя итоги, поэт бросает «усталое проклятие» улюлюкающей толпе, интонация его «драматически агрессивная», «саркастическая усмешка зачина превращается к концу почти в оскал, в жест»<sup>27</sup>. Поэтический памятник Бродского разрушает традицию перевода оды Горация: это не подведение итогов собственного творчества (как было у Ломоносова, Державина, Пушкина, Брюсова), как считает Найман, не исповедь, а вызов Времени, «тол-

пе лишних дней». Потому его стихотворение, «это не звонкий колокол Горация, а с трудом раскачиваемый снаряд стенобитной машины»<sup>28</sup>, с помощью которого поэт сражается с пустотой. Не простое исчезновение, а борьба.<sup>29</sup>

Однако, несмотря на коренную ломку поэтических традиций, Бродский не мыслил себя вне их (в статье рассмотрены лишь некоторые русские традиции). От «твердой вещи» «в веках» остается «борозда» — только это подчеркивает реальность «вещи», только это придает осмысленность Времени. Вслед за О. Мандельштамом Бродский воспринимает искусство как колоссально сконцентрированную реальность, связывающую прошлое, настоящее и будущее: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху».<sup>30</sup> Поэтому памятник, статуя для него — знак не только разрушения, но и зеркального отражения человека в истории, восхождение от смертного существования к бессмертию:

Это — конец вещей, это — в конце пути  
зеркало, чтоб войти.

<sup>1</sup> См.: Сочинения Иосифа Бродского. В 4-х тт. Т. II. СПб. Пушкинский фонд. 1992. С. 472, 473, а также «Литературное обозрение». 1996. №3. С. 22 и обложка.

<sup>2</sup> Ваиль П., Генис А. От мира — к Риму. // Искусство Ленинграда, 1990, №8. С. 87.

<sup>3</sup> Бродский И. Полторы комнаты. Новый мир. 1995. № 2. С. 85.

<sup>4</sup> На эту мысль наводит упоминание картины Э. Манэ «Завтрак на траве», положившей начало новому эстетическому принципу импрессионизма, согласно которому человек и пейзаж трактуются как целостное красочное построение. «Человек в этой живописи исчезает. Он изображается постольку, поскольку представляет собой форму — точно так же, именно так же, как глиняный кувшин или гроздь винограда», — пишет о картине Э. Манэ А. Перрюшо (Перрюшо А. Жизнь Манэ. М.: Радуга. 1988. С. 99).

<sup>5</sup> См.: Яковсон Р.: Статуя в поэтической мифологии Пушкина. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице. // Яковсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс. 1987. С. 145 — 180, 181 — 197.

<sup>6</sup> Гиришман М., Свенцицкая Э. «В Царском Селе» А. Ахматовой. // Русская словесность, 1998, № 2. С. 24.

<sup>7</sup> Яковсон Р. Указ. соч. С. 166 — 167.

<sup>8</sup> Жолковский А. «Я вас любил...» Бродского. // Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М. 1994. С. 206.

<sup>9</sup> Там же. С. 207.

<sup>10</sup> Баткин Л. Тридцать третья буква... Заметки читателя на полях стихов И. Бродского. РГГУ. 1997. С.101 — 142. Есть точка зрения, что «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» «обращены к условной женщине: Мария Стюарт как героиня фильма, статуя, шиллеровский персонаж, возлюбленная» (См.:Лекманов О. Саша vs Маша. 20 сонетов Т. Кибирова и И. Бродского.// Литературное обозрение. 1998. №1. С. 35 — 36.)

<sup>11</sup> Слова Бродского из интервью Дж. Глэду «Настигнуть утраченное время» // Время и мы. 1987. Т. 97. С.166.

<sup>12</sup> Лотман Ю., Лотман М. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Между вещью и пустотой»). // Лотман Ю. Избранные статьи. В 3-х тт. Т. 3. Таллинн: Александра. 1993. С. 304.

<sup>13</sup> Радышевский Д. Дзен поэзии Бродского. // Новое литературное обозрение. № 27. С. 312. В статье доказывается, что тождество людей, вещей и всего в мироздании проистекает у Бродского из буддистской философии, согласно которой отдельное «я» не существует ни в чем сущем.

<sup>14</sup> Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского. // Звезда. 1992. № 5—6. С. 187.

<sup>15</sup> О фрагментарности изображения человека у Бродского см.: Там же. С. 188.

<sup>16</sup> О значении образа профиля в лирике Бродского см.: Лотман Ю., Лотман М. Указ. соч. С. 302.

<sup>17</sup> О развитии Бродским традиций Маяковского см.: Карабчевский Ю. Воскресение Маяковского. М.: Советский писатель. 1990. С. 209—214.

<sup>18</sup> Лотман Ю., Лотман М. Указ. соч. С. 305. О языке как главной субстанции поэзии Бродского также см.: Шунейко А. «Но мы живы, покамест есть прощенье и шрифт». Взгляд на мир Иосифа Бродского. // Русская речь. 1994. № 2. С. 15—21.

<sup>19</sup> Ранчин А. Философская традиция И. Бродского. // Литературное обозрение. 1993. № 4. С. 9.

<sup>20</sup> Якобсон Р. Указ. соч. С. 166.

<sup>21</sup> Вайль П., Генис А. От мира — к Риму. С. 86.

<sup>22</sup> Ранчин А. Указ. соч.

<sup>23</sup> Вайль П., Генис А. Указ. соч. С. 85.

<sup>24</sup> См.: Новый мир. 1996. № 5. С. 67 (с примеч. ред.: «В стихах сохранена пунктуация автора»).

<sup>25</sup> См.: Кулагин А. Пушкинский «Памятник» и современные поэты (И. Бродский — А. Кушнер). // Болдинские чтения. Н. Новгород. 1998. С. 64 — 73; Разумовская А. Пушкин — Ахматова — Бродский: взгляд на поэзию. // Материалы Международной пушкинской конференции. 1 — 4 октября 1996 года. Псков. 1996. С. 133 — 136.

<sup>26</sup> Славянский Н. Твердая вещь. // Новый мир. 1997. № 9. С. 201.

<sup>27</sup> Найман А. Заметки для памятника. // Новый мир. 1997. № 9. С. 193 — 197.

<sup>28</sup> Славянский Н. Указ. соч. С. 201.

<sup>29</sup> О конфликте пространства и вещи, материального и нематериального в поэзии Бродского см.: Лотман Ю., Лотман М. Указ.соч. С. 295; Жолковский А. Указ. соч. С. 220 — 221.

<sup>30</sup>Мандельштам О. Слово и культура. // Мандельштам О. Соч. в 2-х тт. Т. 2. М.: Худ. лит. 1990. С. 169.

**ОДНО СТИХОТВОРЕНИЕ.  
ОБРАЗЦЫ АНАЛИЗА**

\* \* \*

*Тихотворение мое, мое немое,  
однако тяглое — на страх поводьям,  
куда позасалуемся на ярмо и  
кому поведаем, как жизнь проводим?  
Как поздно за полночь ища глазунью  
луны за шторами зажеженной спичкою,  
вручную стряхиваешь пыль безумия  
с осколков желтого оскала в песчую.  
Как эту борзопись, что гуце патоки,  
там ни размазывай, но с кем в колене и  
в локте хотя бы прелолить, опять-таки,  
ломоть отрезанный, тихотворение?*

1976

*Олег Лекманов*

## О ЛУНЕ И РЕКЕ В «РОЖДЕСТВЕНСКОМ РОМАНСЕ»

### РОЖДЕСТВЕНСКИЙ РОМАНС

*Евгению Рейну, с любовью*

Плывет в тоске необъяснимой  
среди кирпичного насада  
ночной кораблик негасимый  
из Александровского сада,  
ночной фонарик нелюдимый,  
на розу желтую похожий,  
над головой своих любимых,  
у ног прохожих.

Плывет в тоске необъяснимой  
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц.  
В ночной столице фотоснимок  
печально сделал иностранец,  
и выезжает на Ордынку  
такси с большими седоками,  
и мертвецы стоят в обнимку  
с особняками.

Плывет в тоске необъяснимой  
певец печальный по столице,  
стоит у лавки керосинной  
печальный дворник круглолицый,  
спешит по улице невзрачной  
любовник старый и красивый.  
Полночный поезд новобрачный  
плывет в тоске необъяснимой.

Плывет во мгле замоскворецкой  
пловец в несчастье случайный,  
блуждает выговор еврейский  
на желтой лестнице печальной,

и от любви до невеселья  
под Новый год, под воскресенье,  
плывет красotka записная,  
своей тоски не объясняя.

Плывет в глазах холодный вечер,  
дрожат снежинки на вагоне,  
морозный ветер, бледный ветер  
обтянет красные ладони,  
и льется мед огней вечерних,  
и пахнет сладкою халвою,  
ночной пирог несет сочельник  
над головою.

Твой Новый год по темно-синей  
волне среди шума городского  
плывет в тоске необъяснимой,  
как будто жизнь начнется снова,  
как будто будут свет и слава,  
удачный день и вдоволь хлеба,  
как будто жизнь качнется вправо,  
качнувшись влево.

*28 декабря 1961<sup>1</sup>*

Хотя слова «река» и «луна» ни разу не употребляются в «Рождественском романсе», вся образность стихотворения вырастает именно из этих двух слов.

Где разворачивается действие «Рождественского романса»? В Замоскворечье и на примыкающих к нему улицах. В первой строфе появляется Александровский сад; во второй упоминается Ордynка<sup>2</sup>; а в четвертой строфе говорится о «мгле замоскворецкой». Думается, не будет натяжкой предположить, что строки «блуждает выговор еврейский / на желтой лестнице печальной» описывают синагогу близ площади Ногина, а строка «и пахнет сладкою халвою» опирается на вполне конкретное «обонятельное» впечатление: неподалеку от Замоскворечья располагается кондитерская фабрика «Красный Октябрь». Все это позволяет и заглавие разбираемого стихотворения понять как отчасти каламбурное, провоцирующее читателя вспомнить не только о празднике Рождества, но и о названии одного из московских бульваров (находящегося в относительной близости к Замоскворечью).

Кажется весьма вероятным, что Бродский остановил свой выбор на Замоскворечье, в первую очередь, потому, что этот район

группируется вокруг реки и ей обязан своим именем. В частности, чтобы кратчайшим путем попасть из Александровского сада (описанного в первой строфе) на Ордынку (куда выезжает такси во второй строфе), необходимо пересечь Москву-реку через Большой Москворецкий мост (в скобках отметим, что московский Александровский сад был разбит на месте заключенной в трубу реки Неглинки).

Избегая прямых упоминаний о Москве-реке, поэт зато вовсю пользуется «речными» и «корабельными» образами. С «кораблика», который «плывет в тоске необъяснимой», стихотворение начинается. Мечтой о том, что «жизнь», подобно кораблю, «качнется вправо, / качнувшись влево», стихотворение завершается. В промежутке между этими двумя кораблями все в стихотворении тоже «плывет» (глагол, повторяющийся в 6-ти строфах 8 раз) или, как в пятой строфе, — «лется» (и сочится? См. в этой же строфе: «Ночной пирог несет сочельник»). «Пловцом в несчастье» в финале «Рождественского романса» предстает сам «Новый год», плывущий «по темно-синей волне».

Луна так же, как река, вводится в предметный мир «Рождественского романса» посредством намеков и недомолвок. Первая строфа стихотворения начинается с загадки, которую, впрочем, довольно просто отгадать. «Ночной кораблик негасимый / из Александровского сада», плывущий «среди кирпичного надсада», — это, конечно же, не Вечный огонь (который был зажжен лишь в 1967 году) и не здание Манежа, своими очертаниями отдаленно напоминающее гигантский желтый корабль (но не «кораблик»), а луна<sup>3</sup>. В строках «ночной пирог несет сочельник / над головою» (5-я строфа) легко опознать еще одно замаскированное ее изображение, особенно если вспомнить о «кулинарном» заглавии стихотворения Бродского 1964 года «Ломтик медового месяца»<sup>4</sup>. А словосочетание «дворник круглолицый» (3-я строфа) позволяет внимательному читателю вспомнить о знаменитом пушкинском уподоблении круглого лица «глупой луне» на «глупом небосклоне».

Отметим, что тема *медового месяца*, восходящая к присутствующему за кадром стихотворения образу *луны*, активно разрабатывается в «Рождественском романсе». Так, эпитет «пчелиный» употреблен во второй строфе стихотворения Бродского отчасти как сходный по звучанию с эпитетом «печальный», отчасти — как продолжающий тему медового месяца. В предыдущей строфе *медовую* тему намечал образ «желтой розы»; в следующей появится «поезд *повообрачный*», а в предпоследней строфе «Рождественского романса» встречаем метафору «мед огней вечерних».

Попытавшись ответить на закономерный вопрос, почему «главной героиней» рождественского стихотворения Бродского оказы-

вається не звезда, а луна, решимся на рискованное предположение: поскольку луна в «Рождественском романсе» плывет «среди кирпичного надсада» кремлевской стены, в роли ее соседки выступает как раз звезда, но звезда не та, *не* рождественская звезда<sup>5</sup>. Но ведь и «темно-синяя волна», столь выразительно и зримо изображенная в шестой строфе стихотворения, — это волна сугубо метафорическая. Реальная Москва-река в конце декабря 1961 года была скована льдом: в ночь с 27-го на 28 число температура воздуха в Москве, согласно газетной информации, упала до двадцати одного — двадцати трех градусов ниже нуля.<sup>6</sup>

Двоящиеся, мерцающие образы *реки* и *луны* задают главную тему «Рождественского романса»: тему иллюзорности, призрачности окружающей действительности. Двоятся, ускользают от однозначного истолкования и другие мотивы стихотворения.

Прежде всего это относится к описанной в стихотворении «почной столице». Само посвящение «Рождественского романса» ленинградскому стихотворцу с именем *Евгений* (и «речной» фамилией *Рейн*<sup>7</sup>), вкпе с многочисленными «речными» образами стихотворения, возможно, отсылает читателя к классической петербургской поэме «Медный всадник». И уже совершенно очевидным представляется то обстоятельство, что почная Москва, какой она предстает в стихотворении Бродского:

Плывет в тоске необъяснимой  
пчелиный хор сомнамбул, пьяниц...—

чрезвычайно напоминает Петербург, каким он изображался создателями петербургского мифа — Пушкиным, Гоголем, Достоевским, Андреем Белым...<sup>8</sup> Почти прямой цитатой из Достоевского выглядит строка о «желтой лестнице печальной» из четвертой строфы «Рождественского романса».

Но и это еще не все. Вновь обратившись к начальным строкам стихотворения, вспомним, что вплоть до 1918 года «Александровским» именовался Адмиралтейский сад в центре Петербурга. Так что «кораблик негасимый», плывущий в стихотворении Бродского над кремлевской стеной Москвы, — это еще и позолоченный флюгер-«кораблик» на здании Главного Адмиралтейства (один из наиболее распространенных символов Петербурга / Ленинграда — эмблема Ленфильма). Сквозь облик нынешней столицы в «Рождественском романсе» отчетливо проступают черты бывшей.

Тему взаимоналожения нынешнего и бывшего (еще одно двоение) привносит в стихотворение и строка «такси с больными седоками», где вполне современное название средства передвижения соседствует с вполне архаичным именованнием пассажиров. «Такси с больными седоками» в стихотворении Бродского, подобно машине времени, перемещается из настоящего в прошлое. С точки

зрения человека из прошлого («седока»), новые, построенные в советскую эпоху дома — это «мертвецы», которые «стоят в обнимку» с привычными глазу старого москвича ордынскими «особняками».

Немаловажную роль тема двойничества играет в развитии «любовной» линии «Рождественского романса», которая, как мы уже отмечали, была порождена ассоциативной игрой поэта с образом медового месяца. Возникающий в третьей строфе стихотворения метафорический «полночный поезд повобрачный» (символизирующий наступление рождественской полночи) неожиданно материализуется в пятой строфе, в которой описывается дрожание снежинок «на вагоне». Н. Б. Иванова подсказала нам, что речь у Бродского идет о знаменитой «Красной стреле», которая ровно в полночь отправлялась в путь с Ленинградского вокзала в Москве и с Московского — в Ленинграде.

А в строках:

плывет красotka записная,  
своей тоски не объясняя...

и:

спешит по улице невзрачной  
любовник старый и краснвый, —

появляющихся в стихотворении, посвященном Рождеству (да еще по соседству со строками «блуждает выговор еврейский / на желтой лестнице печальной» и упоминанием о «воскресенье»), трудно не опознать кощунственных двойников Иосифа и Марии, которых встречает в своем плавании «по столице» «певец печальный» (по всей видимости, сам поэт — певец романса). Картины *вообразимого* рождественского / свадебного пира («льется мед», «пахнет сладкою халвою») завершается пятая строфа стихотворения, причем «сочельник», подобно официанту, «несет над головою» «ночной пирог» луны (ассоциацию подкрепляют предшествующие строки пятой строфы, где возникает *образ белых перчаток* официанта: «морозный ветер, бледный ветер / обтянет красные ладони»).

Горький итог стихотворения подводится трижды повторяющимся в финальной строфе «как будто»:

Твой Новый год по темно-синей  
волне среди шума городского  
плывет в тоске необъяснимой,  
как будто жизнь начнется снова,  
как будто будут свет и слава,  
удачный день и вдоволь хлеба,  
как будто жизнь качнется вправо,  
качнувшись влево.

Надежды на это «как будто» столь же иллюзорны, как иллюзорны в «Рождественском романсе» *река и луна*, как иллюзорным для значительной части населения Советского Союза был сам праздник Рождества<sup>9</sup>, который подменялся встречей очередного Нового года.

<sup>1</sup> Здесь и далее текст «Рождественского романса» приводится по изданию: Бродский И. Рождественские стихи. М., 1996. С. 5—6. В разных изданиях Бродского это стихотворение датируется по-разному: 1961-м и 1962 г. Консультация с В. А. Куллэ убедила нас в правильности первой датировки.

<sup>2</sup> На Ордынке располагаются, как минимум, два архитектурных объекта, в той или иной степени имеющие отношение к тематике разбираемого стихотворения. Это выстроенный В. И. Баженовым храм в честь иконы Божьей Матери «Всех скорбящих радости» и храм Иверской иконы Божьей Матери (в 1961 г. не был действующей церковью).

<sup>3</sup> Заманчиво было бы предположить, что речь у Бродского в данном случае идет о трамвае (см. далее, в пятой строфе стихотворения: «Дрожат снежинки на вагоне»). Загвоздка, однако, состоит в том, что маршруты трамваев никогда не пролегали близ Александровского сада (за эту справку приносим благодарность сотрудникам Музея Москвы. Также хотим поблагодарить Ю. И. Семикоза за провоцирующие поиск вопросы и замечания).

<sup>4</sup> Ср. также в «рождественском» стихотворении Анны Ахматовой «Бежечк» (1921): «И серп поднебесный желтеет, чем липовый мед».

<sup>5</sup> О сходных мотивах у совсем другого писателя (антагониста Бродского во всех отношениях) см.: Чудакова М. Звезда Вифлеема и Красная звезда у М. Булгакова // *Russic. Melanges offerts a G. Nivat pour son soixantierne anniversaire*. Geneve, 1995. P. 313—322.

<sup>6</sup> См.: Вечерняя Москва, 1961, 29 дек. С. 1.

<sup>7</sup> Ср. с каламбуром Бродского в его «Заметки для энциклопедии»: «Главные реки, протекающие по территории Уфляндии. — Фонтапка, Рейп и Пряжка» (Цит. по: Уфлянд В. «Если Бог пошлет мне читателей...». — СПб., 1999. С. 28).

<sup>8</sup> Словосочетание «петербургский миф» в данном случае употреблено не в качестве метафоры, а в качестве термина, всесторонне обоснованного в работах В. Н. Топорова и других исследователей московско-тартуской школы.

<sup>9</sup> О сочельнике жителям СССР напоминали, как правило, лишь для того, чтобы обличить мишурные блага и лицемерие западной цивилизации. Только несколько примеров из множества напрашивающихся: в «Вечерней Москве» от 27 декабря 1961 г. была помещена карикатура В. Жаринова «Рождественский пирог»; в «Московской правде» от 27 декабря 1961 г. — фельетон А. Александрова «Марципановое счастье и повогодняя действительность»; в «Труде» от 26 декабря 1961 г. — анонимная разоблачительная заметка «Рождественский «фейерверк» ультра».

*Санна Турома*

## К АНАЛИЗУ СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО «САН-ПЬЕТРО»

В литературе о Венеции можно отметить два принципиально отличающихся друг от друга подхода к городу. Один заключается в том, чтобы предаваться эстетическому удовольствию, восторгаясь красотой Венеции, как делает Эзра Паунд в стихотворении «Night Litany». В экстатическом монологе, перекликающемся с библейской легендой о Творении, эстетическое становится религиозным, красота равняется божественности:

O God of silence,  
Purifiez nos coeurs,  
Purifiez nos coeurs,  
For we have seen  
The glory of the shadow of the  
likeness of thine handmaid,

Yea, the glory of the shadow  
of thy Beauty hath walked  
Upon the shadow of the waters  
In this thy Venice.

Другой подход — скептицизм, наиболее ярко выраженный в начале известного эссе Мэри Мэкарти «Venice Observed»: «The rationalist mind has always had its doubt about Venice». Американский эссеист 50-х годов Мэкарти вряд ли имела в виду русского писателя Александра Герцена, однако ее фразу вполне можно соотносить с записями Герцена, посетившего Венецию во время первого карнавала после отступления австрийских войск в 1867 году. В мемуарах «Былое и думы» Герцен начинает главу о Венеции, название которой, кстати, идентично с циклом романтических сонетов Аполлона Григорьева «Venezia la bella», замечая, что «великолепнее нелепости, как Венеция, нет». Далее Герцен признает красоту города, но не уступает своему скептицизму:

«Построить город там, где город построить нельзя, само по себе безумие; но построить так один из изящнейших, грандиознейших городов — гениальное безумие».

Отношение Иосифа Бродского к Венеции — это колебание между этими двумя подходами. Не удивительно, что в его венецианском эссе «Watermark» приливы и отливы религиозности и скептицизма переданы в форме любовной аналогии. Однако более всего отличает эссе Бродского от венецианского текста англо-американской культуры, к которой безусловно принадлежит его эссе и венецианские стихотворения, то, что Венеция отчасти кажется герою эссе родным городом. Родившийся и выросший в «самом умышленном городе в мире», Бродский не может не почувствовать сходство Венеции с Петербургом. Эти два города постоянно сопоставляются в венецианском тексте Бродского с помощью автобиографических реминисценций и текстуальных аллюзий. Но дело тут не столько во внешнем сходстве городов, сколько в их «драматическом порядке», как определяет его Лев Лосев. В своей статье, посвященной венецианскому тексту Бродского, Лосев пишет:

«Сходство между Венецией и Петербургом, так остро ощущаемое Бродским, не градостроительно-архитектурного, а драматического порядка. Нигде на земле, как в этих двух городах, не сталкиваются с такой драматической интенсивностью гармонизирующее человеческое творчество и стихийный хаос»<sup>1</sup>.

В замечании Лосева, как нам кажется, говорится о том же, что подразумевается под понятием Юрия Лотмана «эксцентрический город». И Венеция и Петербург расположены на краю как двух естественных элементов (море—суша), так и двух культурных пространств (Запад—Восток). Это искусственные города, находящиеся в оппозиции к природным стихиям; отсюда их эсхатологические легенды. Из этого противопоставления природы и культуры возникает типичная ситуация городского пространства Венеции и Петербурга, это — изобилие отражений, некая зеркальность, которую Бродский часто использует в своем венецианском тексте. Однако в этом докладе нам важнее не отражения, а климатическое явление, свойственное обоим городам, приобретающее, в особенности в литературных описаниях Петербурга, мифологический характер. Это туман, являющийся главным героем стихотворения «Сан-Пьетро». В качестве введения к анализу стихотворения «Сан-Пьетро» вернемся к эссе «Watermark».

«Watermark» завершается воспоминанием об английском писателе Уистане Одене. В заключительной сцене эссе Бродский описывает зимний вечер, когда он, расставшись с компанией, оказывается на опустевшей площади Св. Марка, на которую медленно спускается туман:

«Туман поглощал пьядцу. Вторжение было тихим, по все равно вторжением. Я видел, как пики и копья молча, но очень быстро движутся со стороны Лагуны, словно пехота перед тяжелой кавалерией. «Молча и очень быстро», — сказал я себе. Теперь в любую минуту их Король. Король Туман, мог появиться из-за угла во всей своей клубящейся славе. «Молча и очень быстро», — повторил я. Это была строчка Одена из «Падения Рима», и именно это место было «совсем не здесь». Внезапно я почувствовал, что он сзади, и резко обернулся».

Далее следует история об Уистане Одене, рассказанная Бродскому Стивенем Спендером. Здесь мы хотели бы уделить внимание цитатам из «Падения Рима» («The Fall of Rome») Одена. Это отрывки из последней строфы стихотворения «Падение Рима»: «совсем не здесь» и «молча и очень быстро». Полностью строфа звучит:

Altogether elsewhere, vast  
Herds of reindeer move across  
Miles and miles of golden moss,  
Silently and very fast.

Фраза «совсем не здесь» («altogether elsewhere») у Бродского обозначает иллюзорность, «миражность» действительности, странное ощущение, навеянное видом туманной Венеции. Однако в образе Одена речь идет не о страшности, а о конкретном месте (даже если оно мифологическое). По странному совпадению описание Одена — «herds of reindeer» и «moss», т.е. «стада оленей» и «мох» — вызывает северные образы. «Совсем не здесь» у Одена — это место где-то на Севере, которое представляется некой идиллией, противопоставленной падению западной городской цивилизации. В стихотворении «Сан-Пьетро» Бродский дает более развернутое описание венецианского тумана. В образе туманной Венеции представляется место, которое находится «совсем не здесь»: оно одновременно существует и не существует; оно расположено как бы на краю бытия. В этом смысле в «Сан-Пьетро» Бродский, в соответствии с литературной традицией, представляет Венецию как призрачный город. Его восприятие Венеции сопоставимо с восприятием Георга Зиммеля, для которого Венеция была «искусственным городом», воплощающим идею «абсолютной неопределенности» Шопенгауэра, или же с восприятием Жана-Поля Сартра, для которого Венеция была «другим», «внеположенным», «всегда в процессе отстранения от себя». Для Бродского, однако, Венеция «совсем не здесь» в том числе и потому, что она одновременно представляет два места. Так, образ тумана в стихотворении «Сан-Пьетро» превращает Венецию в ее северного двойника, в Санкт-Петербург.

Возвращаясь к Одну, отметим, что он, как известно, во многом повлиял на Бродского и что память о нем является одним из существенных подтекстов и стихотворения «Сан-Пьетро».

«Сан-Пьетро» написано верлибром, в стихотворении нет четкой рифмики, строфика также отличается от свойственных Бродскому классических структур. Стихотворение разделяется на три пронумерованные части, и каждая имеет своеобразную строфику; строфы выделены графически с помощью пробела. В первой и второй частях по три строфы, но разное количество строк. Первая часть составлена из 11-, 13- и 17-строчных строф, а вторая — из 27-, 14- и 17-строчных. В третьей части две строфы с 20 и 13 строками. Несоблюдение формальной поэтической структуры нехарактерно для поэтики Бродского. По нашему мнению, «Сан-Пьетро» умышленно не соответствует формальным требованиям для того, чтобы попытаться описать некую бесформенность, пейзаж, лишенный элементов, организующих и структурирующих пространство. Ту же идею мы находим в главе эссе «Watermark», являющейся своего рода автоситатой стихотворения «Сан-Пьетро»: «...местный туман, знаменитая Nebbia, превращает это место в нечто более вневременное, чем святая святых любого дворца, стирая не только отражения, но и все имеющее форму: здания, людей, колоннады, мосты, статуи».

В первых строках стихотворения возникает образ города, окутанного неподвижным туманом:

Третью неделю туман не слезает с белой  
колокольни коричневого, захолустного городка,  
затерявшегося в глухомемом углу  
Северной Адриатики...

Город становится статическим пространством; туман конкретно приостанавливает ход времени:

Туго спеленутые клочковатой  
марлей стрелки на городских часах  
отстают от меркнувшего вдалеке  
рассеянного дневного света.

Неподвижность тумана подчеркивается повторением пары слов: «безветрие», «тишина»:

Безветрие; и тишина как ржанье  
никогда не сбивающейся с пути  
чугунной кобылы Виктора-Эммануила.  
...ничего не видишь,  
кроме хлопьев тумана. Безветрие, тишина.  
Направленье потеряно.

...Смеркается; безветрие, тишина.

Туманный пейзаж в «Сан-Пьетро» Бродского перекликается со стихотворением «Thank you, Fog» («Спасибо, туман») Уистана Одена. Третья строфа стихотворения Одена начинается строкой «Outdoors a shapeless silence» («На улице бесформенная тишина»). Образ тумана в стихотворении Бродского можно считать разработкой этой короткой, но емкой строчки Одена.

Кроме образа тумана, стихотворения схожи тематически — в обоих речь идет об эмиграции. Но в этом же они принципиально отличаются. Стихотворение Одена включено в его последний сборник, который поэт успел подготовить к публикации до своей смерти в 1973 году. Годом раньше он вернулся в родную Англию из Америки, куда эмигрировал перед второй мировой войной. Цитирую первую строфу стихотворения Одена «Thank you, Fog»:

Grown used to New York weather,  
all too familiar with Smog,  
You, Her unsullied Sister,  
I'd quite forgotten and what  
You bring to British winters:  
now native knowledge returns.

Далее описывается празднование Рождества в дружеской компании. Образ тумана несет в себе чувства благодарности, радости, безопасности.

Стихотворение Бродского, в свою очередь, написано шесть лет спустя после его эмиграции из России. Таким образом, биографическим фоном «Сан-Пьетро» является не возвращение на родину или в родной город, а осознание невозможности такого возвращения. Отсюда чувство стоического смирения, выражаемое в строках, разделяющихся с помощью риторического приема императива. Странствующий в одиночестве по зимней Венеции автор обращается к себе и вроде бы пытается убедить себя в том, что его положение не столь трагично, представляя свои переживания в форме определений из области естественных наук:

...Помни:  
любое движенье, по сути, есть  
перенесение тяжести тела в другое место.  
Помни, что прошлому не уложиться  
без остатка в памяти, что ему  
необходимо будущее. Твердо помни:  
только вода, и она одна,  
всегда и везде остается верной  
себе — нечувствительной к метаморфозам, плоской,

находящейся там, где сухой земли  
 больше лет. И патетика жизни с ее началом,  
 серединой, рдеющим календарем, концом  
 и т. д. стущсвывается в виду  
 вечной, мелкой, бесцветной ряби.

Безличная интонация голоса говорящего субъекта, обращенного к категориям универсального и экзистенциального, характерна для Бродского. По мнению Дэвида Бетеа, эта поэтическая интонация могла бы быть заимствована молодым поэтом, эмигрировавшим на Запад, у Уистана Одена. Об этой «антигероической» позе Бродский пишет с восхищением в своем эссе «To Please a Shadow», посвященном Одену.

Но несмотря на стоическую позу автора, стихотворение проникнуто скрытой ностальгией, выраженной посредством литературных реминисценций. Венеция и Петербург сопоставляются в первых строках, где говорится о городке, «затерявшемся в глухом уголке Северной Адриатики». Это интертекстуальная отсылка к стихотворению итальянского поэта Умберто Саба. Перевод стихотворения Саба, выполненный самим Бродским, начинается так:

В глубине Адриатики дикой  
 открывался глазам твоим детским  
 синий порт. Корабли навсегда  
 уплывали...

В результате возникает сходство между культурно-географическими пространствами Венеции и Петербурга. Венеция затеряна «в уголке» Адриатики, а Петербург — «в уголке» Балтийского моря. В автобиографическом стихотворении Саба на самом деле речь идет не о Венеции, а о Триесте, родном городе Саба, что раскрывает смысл отсылки: стихотворение «Сан-Пьетро» посвящено не только Венеции, но и родному городу Бродского. Детские воспоминания Саба о порте и кораблях перекликаются с эпизодами из петербургского детства Бродского. Образы детства повторяются в стихотворении «Сан-Пьетро», как и образы незримости; в непроглядном тумане зрение обращается в прошлое:

Так, дохнув на стекло, выводят инициалы  
 тех, с чьим отсутствием не смириться;  
 и подтек превращает заветный вензель  
 в хвост морского конька. Вбирай же красной  
 губкой легких плотный молочный пар,  
 выдыхаемый всплывшею Амфитритой  
 и ее переидами! Протяни

руку — и кончики пальцев коснутся торса,  
покрытого мелкими пузырьками  
и пахнущего, как в детстве, йодом.

Эти строки перекликаются с мандельштамовскими образами. Внимание к мелким деталям, существенность осязания и контекст греческой мифологии — все это отсылает к Мандельштаму. Кроме того, детские воспоминания о запахе йода можно сопоставить с мандельштамовской полустрокой «детских припухлых желез» из стихотворения «Я вернулся в мой город...».

В тумане растворяется архитектура и топография Венеции, и пейзаж приобретает иллюзорный, миражный и в то же время двойной характер. Чем гуще туман, тем ближе Петербург. Это место представляет из себя и другое, это место «совсем не здесь». Такая ситуация, как известно, типична в петербургской литературе; туманный город исчезнет и останутся, как в известном пассаже Достоевского, только болото и Медный всадник. Интересно, кстати, что в пустом городском пространстве Бродского фигурирует также конная статуя, «никогда не сбивающаяся с пути чугунная кобыла Виктора-Эммануила»<sup>2</sup>. Ощущая в тумане тот драматический порядок, который является основой мифологизации Венеции и Петербурга, Бродский в образе туманного городского пейзажа строит свою частную поэтическую мифологию, существенной частью которой являются метафизические конфликты.

Название стихотворения относится к конкретному месту в Венеции — это район San Pietro di Castello, маленький остров недалеко от центра города. Там находится базилика, которая служила главным собором Венеции до постройки Сан-Марко. Базилика упоминается как «белая колокольня» в первых строках стихотворения и ниже, в образе «грузной базилики». Но, в то же время, название «Сан-Пьетро», т.е. «Святой Петр», является явной аллюзией на Санкт-Петербург. В названии стихотворения, как нам кажется, присутствует сознательная игра Бродского с сопоставлением Венеции и Петербурга.

Комментируя свое стихотворение в составленной Петром Вайлем книге «Пересеченная местность», Бродский описывает район Сан-Пьетро следующим образом: «Сан-Пьетро — не самая фешенебельная часть Венеции, а наоборот. От Арсенала к острову Сан-Микеле, там район, куда нога туриста особенно не ныряет: всякие верфи».

Описание Бродским района Сан-Пьетро перекликается с пассажем из «Камней Венеции» («The Stones of Venice») Джона Рескина:

«The present church is among the least interesting in Venice; a

wooden bridge, something like that of Battersea on a small scale, connects its islands, now almost deserted, with a wreched suburb of the city behind the arsenal; and a blank level of lifeless grass, rotted away in places rather than trodden, is extended before its mildewed and solitary tower».

На первый взгляд сопоставление Бродского с Рескиным, полузабытым викторианским эстетом-моралистом, кажется, пожалуй, неуместным. Однако двухтомник Рескина — одно из центральных произведений в европейской литературе о Венеции. Эта книга оказала влияние и на многих русских писателей Серебряного века. Риском предположить, что, создавая свой венецианский текст, Бродский продолжает традицию Серебряного века, которая, в свою очередь, восходит к венецианскому мифу Рескина, по крайней мере это кажется очевидным в его поисках другой Венеции в стихотворении «Сан-Пьетро» и в эссе «Watermark». Венеция, которую Бродский стремится построить в этих текстах, — еще одна попытка воспроизвести образ другой Венеции, который содержится в итальянском понятии *Venezia non turistica*.

Надо сказать, что Бродский не первый русский писатель, который смотрит на Санкт-Петербург из Венеции, а не наоборот, как это принято в петербургской культуре. Одним из его предшественников в этом отношении является Петр Вяземский, который написал более сорока стихотворений о Венеции. В том же году, когда вышло произведение Рескина «The Stones of Venice», Вяземский отправился в свое первое путешествие в Венецию. Хотя поэт описывает не туман, а наводнение (еще один мифологический климатический элемент, свойственный обоим городам), нам кажется вполне уместным закончить наш доклад отрывком из дневника Вяземского, датированным августом 1853 года: «Мы уж не в Венеции, а в полном Петербурге. Вот третий день, что совершилось это превращение. Со дня на день погода круто переменялась. Сегодня вода выступила из каналов на мостовую, ни дать, ни взять Черная речка. Венеция не милостива в ненастную погоду».

---

<sup>1</sup> В своей статье «Реальность Зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского» (Иностранная литература, 1996., № 5. С. 224—237) Лосев не уделяет внимания рассматриваемому нами стихотворению «Сан-Пьетро».

<sup>2</sup> В связи с этим нам представляется справедливым замечание Джана Пьеро Пиретто о значимости петербургского текста для венецианского мифа Бродского, хотя данное замечание Пиретто основывается на его чтении эссе «Watermark». Пиретто Д. П. Бродский «против» Венеции. *Russian Literature*, 1997, № 4. С. 519—532.

Анна Сергеева-Клятис

СУЕТА, ПУСТОТА И ЗВЕЗДА В СТИХОТВОРЕНИИ  
«24 ДЕКАБРЯ 1971 ГОДА»

В беседе с Иосифом Бродским Петр Вайль так охарактеризовал его рождественские стихи: «Несколько упрощая, можно сказать, что раньше вы писали стихи по поводу Рождества, а в последние годы — о Рождестве»<sup>1</sup>. К какому из этих двух разрядов следует отнести стихотворение «24 декабря 1971 года»?

В Рождество все немного волхвы.  
В продовольственных слякоть и давка.  
Из-за банки кофейной халвы  
производит осаду прилавка  
грудой свертков навьюченный люд:  
каждый сам себе царь и верблюд<sup>2</sup>.

Первые строки этого стихотворения несомненно говорят в пользу того, что написано оно *по поводу* Рождества, вернее даже, по поводу подготовки к празднику. Не совсем ясно, кстати, о каком празднике идет речь, — совершенно очевидно, что герои трех начальных строф о Рождестве как таковом и не помышляют. Резонно предположить, что они готовятся отмечать куда более «советский» праздник — Новый год. Оптимистический зачин стихотворения — «В Рождество все немного волхвы» — варьируется в конце первой строфы, приобретая иной смысл — «каждый сам себе царь и верблюд». Вместо того чтобы, как новозаветные волхвы, готовить подарки новорожденному младенцу Христу, люди подносят их самим себе. Список даров включает не символические золото, ладан и смирну, а вполне реальные закуски и выпивку к новогоднему столу: «Запах водки, хвои и трески / мандаринов, корицы и яблок». Тех, кто закупает все эти сомнительные «лакомства», трудно уже назвать волхвами, больше того, в них есть что-то недочеловеческое. Они скорее похожи на верблюдов, навьюченных перевозимыми грузами.

О волхвах едва ощутимо напоминает в первой строфе стихотворения только «банка *кофейной халвы*», сохранившая восточный колорит даже на прилавке советского магазина. Заметим, что подготовка к празднику описывается у Бродского почти в военных терминах — «*осада прилавка*». Агрессивная «военная» образность будет подхвачена в третьей строфе: «*И разносчики скромных даров / в транспорт прыгают, ломятся в двери...*»<sup>3</sup>. Такой способ встречать Рождество — самый камерный семейный праздник — совершенно не соответствует христианской традиции. Тема осады и штурма как бы предвещает появление в стихотворении Ирода, который, как известно, интересовался Рождеством только потому, что боялся Младенца и хотел погубить его.

В Евангелии новорожденного Христа волхвы называют «*Царем Иудейским*». И потому слова «*каждый сам себе царь и верблюд*» порождают еще одну ассоциацию — человек сам для себя представляет то божество, которому преподносятся подарки в этот день<sup>4</sup>.

Бытовую картинку «давки» в продовольственных магазинах (а ей посвящена вся вторая строфа разбираемого стихотворения) Бродский выстраивает с помощью метонимии:

Сетки, сумки, авоськи, кульки.  
шапки, галстуки, сбитые набок.  
Запах водки, хвон и трески,  
мандаринов, корицы и яблок.  
Хаос лиц, и не видно тропы  
в Вифлеем из-за снежной крупы.

Составляется каталог вещей, запахов, продуктов. Взгляд автора скользит по человеческим фигурам. Сначала он останавливается на тех вещах, которые люди держат в руках: «Сетки, сумки, авоськи, тюки...», затем обращается к одежде: «шапки, галстуки, сбитые набок». И только лица остаются незамеченными, они расплываются в «хаос лиц». В ритуальных действиях толпы нет ничего индивидуального. Люди уверены, что «*пусто в пещере*», поскольку они живут в атеистическом обществе и каждый точно знает: бога нет. Подготовка к празднику подменяет сам праздник, обыватели пытаются любой ценой спастись от окружающей их пустоты. Но бессмысленная суэта оказывается препятствием на пути к месту рождения Спасителя. Крупа — ветхозаветная небесная манна, насыщающая избранный народ во время его скитаний по пустыне, — превращается в снежную метель. Именно она не дает разглядеть дорогу в страну обетованную — в Вифлеем.

Люди, закупающие продукты к новогоднему столу, названы «разносчиками скромных даров» — Рождество используется ими

как повод повеселиться. «Разносчики скромных даров» вместо пещеры, содержащей бесценный подарок миру, «исчезают в провалах дворов», все в той же пустоте, которая царит и в их душах<sup>5</sup>:

И разносчики скромных даров  
в транспорт прыгают, ломаются в двери,  
исчезают в провалах дворов,  
даже зная, что пусто в пещере:  
ни животных, ни яслей, ни Той,  
над Которою — нимб золотой.

Однако безрадостная картина, описанная поэтом в первых трех строфах, неожиданно для читателя переносится в другой временной план и обретает совершенно иное звучание.

Пустота. Но при мысли о ней  
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.  
Знал бы Ирод, что чем он сильней,  
тем верней, неизбежнее чудо.  
Постоянство такого родства —  
основной механизм Рождества.

Эта строфа построена на оксюмороне — чем сильнее чувствуется пустота, тем больше надежды на ее заполнение. Такое противоречие не может быть объяснено не чем иным, кроме как чудом. Чудо происходит независимо от тех ощущений, которыми исполнен канун праздника. Оно заключается в неожиданном появлении «света ниоткуда», тайным, неведомым для них самих образом приближающего героев стихотворения к сокровенной сути Рождества. Еще один оксюморон возникает в строках об Ироде: «знал бы Ирод, что чем он сильней, / тем верней, неизбежнее чудо». Чем больше в распоряжении Ирода способов уничтожить новорожденного Младенца, тем большее значение в сознании людей приобретает Его спасение — вопреки всем земным законам. Совершившееся в рождественскую ночь чудо повторяется снова и снова. В конце строфы автор делает вывод, предваряющий финал всего стихотворения: «Постоянство такого родства — / основной механизм Рождества». Здесь можно было бы привести многочисленные примеры евангельских текстов, раскрывающие сходный с описанным «механизм спасения». Мы, однако, не будем цитировать Евангелие, поскольку сам исследуемый текст содержит достаточно материала для прояснения этого механизма<sup>6</sup>. Напомним только, что Христос прежде всего помнит о спасении заблудших и призвании к покаянию грешников, а не праведников. Кроме того, несмотря на царящую везде пустоту, люди все же оказываются способны хотя бы отчасти ее

преодолеть — чем ближе урочный час, тем предощущение праздника становится в них более значительным. Об этом — пятая строфа стихотворения:

То и празднуют нынче везде,  
что Его приближенье, сдвигая  
все столы. Не потребность в звезде  
пусть еще, но уж воля благая  
в человеках видна издали,  
и костры пастухи разожгли.

В таком контексте совершенно новое значение приобретает строка об упорном стремлении людей отпраздновать Рождество, «даже зная, что пусто в пещере». Они еще не доросли до обетования вечной жизни, но им совершенно необходимо почувствовать потребность в звезде. Несмотря на свою подавленность, жестокосердие и суетность, не зная, «Кто грядет» и чего ожидать от Его прихода, воспринимая каждый рубеж года как «апокалипсис сегодня», люди тем не менее «сдвигают все столы». Они инстинктивно чувствуют приближение чуда, смысла которого еще не понимают. В этой готовности принять его Бродский видит залог спасения<sup>7</sup>.

Особое значение имеет здесь упоминание о пастухах. Во всех толкованиях Евангелия сказано, что пастухи принимают благовест на веру безо всяких доказательств, сердцем, а не разумом (в отличие от мудрецов-волхвов, которые отправляются поклониться Младенцу только после появления звезды). Заметим, что на протяжении всего текста стихотворения постоянно варьируются эти две темы — знания и откровения. Все, что относится к области знания, оказывается недостаточным для встречи с новорожденным Христом: «...зная, что пусто в пещере», «Кто грядет — никому непонятно», «мы не знаем примет». К знающим относятся те, кто назван в стихотворении «темного волхвами». Только непосредственное, «бездумное» восприятие способно приблизить людей к Христу: «...видишь вдруг словно свет ниоткуда», «...но уж воля благая в человеках видна издали», «...смотришь в небо и видишь — звезда». Подобная точка зрения несколько неожиданно сближает стихотворение Бродского с религиозными концепциями Достоевского (вспомним хотя бы о знаменитом финале «Преступления и наказания»).

Мрачная образность возвращается в шестой строфе стихотворения:

Валит снег; не дымят, но трубят  
трубы кровель. Все лица как пятна.

Ирод пьет. Бабы прячут ребят.  
 Кто грядет — никому непонятно:  
 мы не знаем примет, и сердца  
 могут вдруг не признать пришлеца.

Приближение праздника осознается и описывается как приход в мир самого Спасителя (собственно в этом и состоит мистериальное значение Рождества). Но люди не знают Христа, они боятся Его прихода. Именно поэтому он приобретает признаки второго пришествия — Апокалипсиса. «Трубы кровель» (реминисценция из Маяковского?)<sup>8</sup> напоминают о трубах архангелов, возвещающих о конце мира. Из безликой толпы («все лица как пятна»), имеющей совершенно определенные этнографические черты, выделен Ирод: «Ирод пьет». Это не столько евангельский царь Ирод, сколько собирательный образ российского работяги-алкоголика (ср. с ходовым причитанием русских женщин: «Что ж ты пьешь, ирод?!»). Поэтому становится допустимым и правомерным дальнейшее развитие ассоциации: «бабы прячут ребят» от пьяных мужей, как святое семейство Христа — от Ирода.

Не совсем понятно, к какому точно времени относятся описываемые события — к моменту ли Рождества, или к последнему дню творения. Очевидно, с равной степенью вероятности — и к тому, и к другому, поскольку в 1971 году люди так же не готовы к принятию благой вести, как и в рождественскую ночь. Они «не знают примет» Приближающегося и потому не могут понять, «Кто грядет». Снежная крупа, которая мешает увидеть дорогу в Вифлеем в начале стихотворения, превращается уже в плотную завесу — «валит снег». Казалось бы, из этого состояния неразберихи, страха и оцепенения нет выхода. Но упомянутый уже «механизм Рождества» продолжает свое магическое действие — происходит чудо:

Но когда на дверном сквозняке  
 из тумана ночного густого  
 возникает фигура в платке,  
 и Младенца, и Духа Святого  
 ощущаешь в себе без стыда:  
 смотришь в небо и видишь — звезда.

Пустота наконец-то заполняется — оставшись наедине с самим собой, человек оказывается способным не только вместить Младенца и Духа Святого в свое сердце, но еще и почувствовать себя самого творением и частицей родившегося в эту ночь Христа. В уже упоминавшейся беседе с Петром Вайлем Бродский заметил: «В конце концов, что есть Рождество? День рождения Богочеловека.

И человеку не менее естественно его справлять, чем свой собственный»<sup>9</sup>. Весь окружающий мир обретает свой единственный и радостный смысл — звезда зажигается над головами тех, кто еще недавно не чувствовал в ней никакой потребности. Обратим внимание на неожиданную полемическую переключку финальной строфы разбираемого стихотворения Бродского с известными строками Булата Окуджавы: «Не бродяги, не *пропойцы* / за столом семи морей / вы пропойте, вы пропойте / славу *женщине* моей! / Вы в глаза ее взгляните, / как в *спасение* свое...», и далее: «Просто нужно очень верить / этим синим маякам, / и тогда нежданный берег / *из тумана* выйдет к вам»<sup>10</sup>. В финальной строфе стихотворения Бродского возникает и характерно «окуджавский» мотив открытой двери. (Еще один возможный подтекст последней строфы стихотворения Бродского — финальные строки стихотворения Анны Ахматовой «Причитание» (1922): «Провожает Богородица, / Сына кутает в платок, / Старой нищенкой оброненный / У Господнего крыльца»)<sup>11</sup>.

Подведем краткий итог сказанному: «24 декабря 1971 года» невозможно считать стихотворением, написанным только *по поводу Рождества*, что можно сказать о более ранних текстах, например о «Рождественском романсе» (1961) и «1 января 1965 года» («Волхвы забудут адрес твой...»). Начатое как стихотворение *по поводу Рождества*, оно к финалу становится стихотворением *о Рождестве*.

<sup>1</sup> Цит. по: Бродский И. Рождественские стихи. М., 1996. С.60. Стихотворение далее цит. по этому изданию.

<sup>2</sup> Там же. С. 34—35.

<sup>3</sup> См. также строку: «шапки, галстуки, *сбитые* набоки» .

<sup>4</sup> Царем Иудейским также является Ирод. Каждый человек, следовательно, несет в себе что-то враждебное по отношению к поворожденному Младенцу. Слово «царь» Бродский употребляет и для определения волхвов: «Буран бушевал и выматывал душу / из бедных *царей*, доставлявших дары» («Рождество 1963 года»).

<sup>5</sup> Тема пустоты, наполняющей души людей, звучит и в других «рождественских» текстах Бродского: «За душой, как ни шарь, ни черта» («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...», 1986); «..а что до пустыни, пустыня повсюду» («Представь, чиркнув спичкой...», 1989); «Привыкай, сынок, к пустыне / как к судьбе. / Где б ты ни был, жить отныне / В ней тебе» («Колыбельная», 1992).

<sup>6</sup> См., впрочем: Матфей, 8: 10—13. Лука. 7: 37—48; Лука, 15: 3—10.

<sup>7</sup> Аналогичные мотивы звучат и в ряде других стихотворений: «И взгляд подняв свой к небесам. / ты вдруг почувствуешь, что сам — / чистосердечный дар» («Волхвы забудут адрес твой...», 1965); «И чудо свершится. Зане чудеса, / к земле тяготея, хранят адреса, / настолько добратся стремясь до конца, / что даже в пустыне находят жильца» («25. XII. 1993»).

<sup>8</sup> Ср. со знаменитым финалом стихотворения Маяковского «А вы могли бы?»: «А вы / поктури сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?».

<sup>9</sup> Бродский И. Рождественские стихи. С. 58.

<sup>10</sup> Песни Булата Окуджавы. М., 1989. С. 88.

<sup>11</sup> Стихотворения Анны Ахматовой. Душанбе, 1989. С. 184.

# ПОЭТ И ЯЗЫК



*Денис Ахапкин*

## ИОСИФ БРОДСКИЙ — ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ

Делать нечего — придется оправдываться. Известный хиазм Якобсона, обыгранный в той или иной форме, настолько примелькался в заголовках десятков работ, посвященных языку поэзии, что стал своего рода шаблонным обозначением любой работы в этой области. Однако замечу, что в случае Бродского он обретает особенное звучание — Бродский один из немногих поэтов (по крайней мере, кажется, первый), у которых «грамматика» может становиться одним из центральных образов стихотворения. А также один из немногих поэтов, обстоятельно рассуждавших о «вопросах грамматики». Разумеется, проблема языка была в центре внимания разных поэтов — и здесь прежде всего необходимо назвать непосредственных предшественников Бродского — Хлебникова и Мандельштама. Но и Хлебникова, и Мандельштама интересовали прежде всего и больше всего вопросы, связанные со значением слова, — будь то рассуждения первого о соответствии формы слова и его значения или второго о природе лексического значения. «Воображаемая филология» Хлебникова довольно хорошо изучена и продолжает активно изучаться, о Мандельштаме в этой связи написано не так много, но вполне достаточно, чтобы представить дальнейшие перспективы изучения его наследия в данном аспекте (хотя некоторые проблемы практически не затрагивались — например, палеолингвистические взгляды Мандельштама и их возможные источники).

В том же, что касается Бродского, дело обстоит несколько сложнее. Хотя сейчас практически ни один из исследователей не оставляет без внимания важность взглядов Бродского на язык и их отражение в его поэзии, комплексного анализа этих взглядов не предпринималось. Подобным анализом я пытаюсь заниматься в настоящее время — он является частью более обширного исследования того, что можно назвать «филологической метафорой» Бродского, то есть описанием мира в категориях языка или, если пользоваться терминологией Лакоффа и Джонсона, структурной метафоры «*лицр — это язык*».

Как только что было сказано, основной специфической чертой Бродского в этом отношении является внимание к грамматике, то есть «системе морфологических категорий и форм и синтаксических категорий и конструкций». Такое внимание отражается в творческом наследии Бродского двояко — с одной стороны, в многочисленных высказываниях на лингвистические темы, которые можно найти в статьях и эссе поэта, с другой — в некоторых особенностях образной системы поэтических текстов.

Начнем с первого и попытаемся кратко охарактеризовать особенности «теоретических» взглядов Бродского на язык.

Одним из центральных моментов здесь является, во-первых, убеждение поэта, что синтаксис языка определяет картину мира носителей этого языка, и, во-вторых, противопоставление с этой точки зрения русского и английского языков, как «синтетического» и «аналитического». Необходимо заметить, что первое прежде всего соотносится с известной в истории языкознания гипотезой лингвистической относительности (гипотезой Сепира—Уорфа): *мир (в нашем восприятии) более или менее жестко обусловлен языком и изоморфен ему*. Приведу ряд примеров.

В статье «О Достоевском» читаем: «Великим писателем Достоевский стал не из-за неизбежных сюжетных хитросплетений и даже не из-за уникального дара к психологическому анализу и состраданию, но благодаря инструменту или, точнее говоря, физическому составу материала, которым он пользовался, т. е. благодаря русскому языку».

Это достаточно общее утверждение далее дополняется комментарием по поводу языковых причин собственно сюжетного развития произведений Достоевского. Имеет смысл привести его полностью: «Что до хитросплетений, то русский язык, в котором подлежащее часто уютно устраивается в конце предложения, а суть часто кроется не в основном сообщении, а в его придаточном предложении, — как бы для них и создан. Это не аналитический английский с его альтернативным «или / или», — это язык придаточного уступительного, это язык, зяждущийся на «хотя». Любая изложенная на языке этом идея тотчас перерастает в свою противоположность, и нет для русского синтаксиса занятия более увлекательного и соблазнительного, чем передача сомнения и самоуничужения. Многосложный характер словаря (в среднем слово состоит из трех-четырёх слогов) вскрывает первичную, стихийную природу явлений, отражаемых словом полнее, чем каким бы то ни было убедительным рассуждением, и зачастую писатель, собравшись развить свою мысль, внезапно спотыкается о звучание и с головой погружается в переживание фонетики данного слова — что и уводит его рассуждения в самую непредсказуемую сторону... Проще говоря: чи-

тая Достоевского, понимаешь, что источник потока сознания — вовсе не в сознании, а в слове, которое трансформирует сознание и меняет его русло».

Или еще одно высказывание — уже в другом тексте: «Прирожденный метафизик, Достоевский инстинктивно понимал: для того чтобы исследовать бесконечность, будь то бесконечность религиозная или бесконечность человеческой души, нет орудия более дальнобойного, нежели его в высшей степени флективный, со спиральными витками синтаксиса, родной язык. Его искусство было каким угодно, но не миметическим: оно не подражало действительности, оно ее создавало...»

По поводу этого фрагмента необходимо сделать ряд замечаний. Прежде всего следует отметить, что, когда Бродский противопоставляет русский и английский языки как синтетический и аналитический, он понимает это противопоставление очень широко — как противопоставление соположения и иерархии. Таким образом, аналитизм или синтетизм выступают не просто как типологические свойства языка, связанные с объединением или раздельным выражением основного (лексического) и дополнительных (напр. грамматического) значений слова, а как нечто большее. То, что Бродский рассматривает это противопоставление шире, видно хотя бы из того, что в качестве примеров приведены союзы, употребление которых принципиально не отличается в аналитических и синтетических языках. Однако определенная лингвистическая база в рассуждениях Бродского все же присутствует — это, например, касается подсчета слогов. Правда, для данного противопоставления важнее среднее количество морфем в слове.

Для позднего Бродского понятие синтетизма вообще выходит за пределы языка. В эссе «В тени Данте» он пишет: «Человеческая душа вследствие ее синтезирующей природы бесконечно превосходит любой язык, которым нам приходится пользоваться (имея несколько лучшие шансы с флективными языками)». Но и в более ранних текстах оно выходит за рамки строго лингвистического и может рассматриваться как общекультурное — вплоть до противопоставления демократии как общества равных возможностей и тоталитаризма как системы всеобщего подчинения. Прочитую известный пассаж из послесловия к «Котловану» Платонова: «он писал на языке данной утопии, на языке своей эпохи; а никакая другая форма бытия не детерминирует сознание так, как это делает язык <...> Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость».

Отметим, что это высказывание, особенно первая его часть,

оказывается очень близким к уорфовскому пониманию отношений между языком и миром. В. А. Звегинцев писал, характеризуя систему Уорфа: «Язык оказывается паделенным абсолютной и всеобъемлющей властью. Он устанавливает нормы мышления и поведения, руководит становлением логических категорий и целых концепций, проникает во все стороны общественной и индивидуальной жизни человека, определяет формы его культуры, сопутствует человеку на каждом его шагу и ведет его за собой, как слепца».

Данная цитата взята из предисловия к трем статьям Б. Уорфа, помещенным в первом выпуске сборника «Новое в лингвистике», который вышел в 1960 г. Учитывая многочисленные знакомства Бродского в филологических кругах, можно предположить с большой степенью достоверности, что он так или иначе был знаком с данными текстами (или их пересказом) и последующие его идеи о роли языка определенным образом инспирированы идеями Уорфа. Здесь же можно сделать еще одно предположение, которое, на мой взгляд, выглядит более достоверным, — с идеями Уорфа Бродский мог быть знаком еще и по их довольно подробно изложению в книге Александра Кондратова «Звуки и знаки», которая вышла в 1966 году в научно-популярной серии издательства «Знание».

Однако посмотрим, как дальше разворачивается рассуждение о Платонове. Бродский говорит о «революционной эсхатологии», заложенной в русском языке. Остановимся несколько подробнее на чертах стилистики Платонова, на которых акцентирует внимание поэт. Здесь, как и в случае с Достоевским (а Бродский считает Платонова практически единственным в XX веке продолжателем той линии русской литературы, которую обозначило творчество Достоевского), речь идет о противопоставлении аналитизма и синтетизма, причем противопоставлении, возникающем, как это ни парадоксально, чуть ли не на уровне фонетики: «В случае Платонова речь идет не о линиях преемственности или традиций русской литературы, но о зависимости писателя от синтетической (точнее: не-аналитической) сущности русского языка, обусловившей — часто за счет чисто фонетических аллюзий — возникновение понятий, начисто лишенных какого бы то ни было реального содержания».

В качестве примеров подобных понятий Бродский приводит элементы «словаря утопии» — *громоздкие неологизмы, сокращения, акронимы, бюрократизмы, лозунги, военизированные призывы*. Основная идея здесь ясна — изменения, происходящие в языке (или привносимые в него), начинают влиять на окружающую действительность. Однако мотивация этого положения вновь обнаруживает расхождения между научно-терминологическим и индивиду-

ально-поэтическим пониманием синтетизма. Аббревиатуры, конечно, можно назвать синтетическими образованиями, однако с противопоставлением аналитических и синтетических языков это будет иметь мало общего. Бродский приводит интересные наблюдения над языком и стилем Платонова, но иногда, пытаясь интерпретировать их с использованием лингвистической терминологии, заблуждается сам и вводит в заблуждение читателя. Чрезвычайно показателен с этой точки зрения следующий отрывок: «Его главным орудием была инверсия; и по мере того, как он писал на языке совершенно инверсионном, переполненном флексиями, он сумел поставить знак равенства между понятиями язык и инверсия; *версия*, то есть обычный порядок слов, стала играть все более и более служебную роль».

Здесь термины *инверсия* и *версия* употреблены как противоположные, причем *версия* определяется как *обычный порядок слов*, что совершенно не соответствует лингвистической практике употребления термина: *версия* — «грамматическая категория глагола, обозначающая отношение действия к его субъекту или косвенному объекту». Более того — инверсия в терминологическом смысле слова не более характерна для языка Платонова, чем для языка любого писателя его времени. По крайней мере, о ней не пишет ни один из известных исследователей стиля писателя.

Очевидно, что под инверсией Бродский здесь подразумевает свободный порядок слов в предложении и их свободную сочетаемость — и это соответствует особенностям языка Платонова, прежде всего ненормативному использованию валентностей слов. Таким образом, учитывая ряд цитированных фрагментов, с точки зрения Бродского, от построения предложения зависит видение мира. И это прежде всего можно соотносить с известным высказыванием Уорфа: «Языки различаются не только тем, как они строят предложения, но и тем, как они делят окружающий мир на элементы, которые являются материалом для построения предложений».

Примеры подобных рассуждений Бродского о влиянии синтаксиса и морфологии, то есть грамматики языка, на тексты писателей можно было бы приводить довольно долго; за недостатком времени ограничусь еще одним, от которого легко будет перейти к «грамматической образности» в поэзии Бродского.

В эссе «Сын цивилизации», посвященном Осипу Мандельштаму, Бродский пишет: «Искусство — это <...> дух, ищущий плоть, но находящий слова. В случае Мандельштама ими оказались слова русского языка. Для духа, возможно, не существует лучшего пристанища: русский язык с развитой системой флексий. Это означает, что существительное запросто может располагаться в конце предложения, и окончание этого существительного (или прилага-

тельного, или глагола) меняется в зависимости от рода, числа и падежа. Все это снабжает любое данное высказывание стереоскопическим качеством самого восприятия и часто обостряет и развивает последнее. Лучшей иллюстрацией этого является разработка Мандельштамом одной из основных тем его поэзии, темы времени».

Образ грамматического согласования, о котором идет речь в этой цитате, Бродский использовал в последней строфе стихотворного отрывка 1966 года «Сумерки, снег, тишина...» (текста вообще очень интересного в этом отношении, т. к. он практически целиком построен на «филологических» образах):

Так утешает язык певца,  
превосходя самое природу,  
свои окончания без конца  
по падежу, по числу, по роду  
меняя. Бог знает кому в угоду,  
глядя в воду глазами пловца.

Язык оказывается совершеннее природы (что неудивительно, поскольку эта природа, по Бродскому, как видно из того же текста, определяется языком и через язык). Более того — в последней строке, благодаря трансформации фразеологизма «как в воду глядел» (контаминирующегося здесь, кстати, еще с одним — «как рыба в воде»), говорится по сути дела о том, что язык знает будущее. Особенно, по Бродскому, русский язык — в силу его грамматики, о чем говорилось в приведенных цитатах.

В следующий раз практически те же образы возникают в тексте Бродского, написанном более чем через десять лет — уже после «перемены империи» и, соответственно, попадания в новую языковую среду, «новую грамматику»:

...сказуемое, ведомое подлежащим,  
уходит в прошедшее время, жертвуя настоящим,  
от грамматики новой на сердце пряча  
окончания шепота, крика, плача.

Здесь интересны несколько моментов. Во-первых, конечно, впечатляющая метафора, описывающая сохранение родного языка в чужом языковом окружении, — субститутом русского языка «с развитой системой флексий» оказываются собственно эти флексии — «окончания шепота, крика, плача». Естественно, как, кстати, почти во всех случаях употребления лингвистической терминологии в текстах Бродского, терминологическое значение оказывается не единственным (так, на мой взгляд, здесь прослеживается кроме всего прочего отсылка к любимой Бродским цитате из «По-

лых людей» Элиота: «вот так и кончится мир — не со взрывом, а с всхлипом»). Второе, на что нужно обратить здесь внимание, — это также встречающееся в других текстах Бродского уподобление времени синтаксису. Естественно, что прежде всего вспоминается известное «за вчерашним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим». Об этой строке несколько раз писали исследователи, занимавшиеся циклом «Часть речи» (отмечу хотя бы работу Юлле Пярли), однако неоднозначности этого образа, похоже, не замечали. В самом деле — трактовка этого сравнения прежде всего зависит от того, о сказуемом и подлежащем в каком языке идет речь, особенно учитывая приводившуюся чуть раньше цитату, в которой говорилось о подлежащем, уютно устраивающемся в конце предложения. Вдобавок и в самой строке подлежащее стоит после сказуемого.

В-третьих, интересным оказывается то, что сказуемое (которое, опять же, может восприниматься как грамматический термин или, благодаря внутренней форме, просто как «говоримое») описывается как «ведомое подлежащим». Т. е. если перевести разговор в терминологическую плоскость, для Бродского оказывается актуальной не вербоцентрическая модель предложения (и, соответственно, мира — здесь Бродский сходится во мнении с ранним Витгенштейном), а модель ей противоположная — таким образом субъект оказывается важнее предиката, или, пользуясь определениями Бродского, «мысли о вещах» важнее, чем «вещи». Что же касается варианта восприятия «сказуемого» как говоримого, то здесь Бродский практически пересказывает пассаж о чтении стихотворения из «Исповеди» Августина: «То, что уже раздалось, конечно, звучало; оставшееся еще прозвучит, и все закончится таким образом: внимание, существующее в настоящем, переправляет будущее в прошлое; уменьшается будущее — растет прошлое; исчезает совсем будущее — и все становится прошлым».

Примеры, опять же, можно было бы продолжить, но представляется, что сказанного достаточно для оправдания применения формулы Якобсона к поэтике Бродского.

В основной же части доклада, которая будет состоять из одного предложения, я выскажу недавно появившуюся у меня гипотезу о том, что, подобно тому, как в известной лингвистической истории король Карл V устанавливал дистрибуцию языков, Бродский, осознанно или неосознанно, считал, что в силу самой грамматической структуры английского и русского языков первый предназначен для описания прошлого, а второй — будущего. Естественно, такое предположение не может не вызвать вопросов, на которые я и готов по возможности ответить.

*Александр Уланов*

## ЯЗЫК КАК СУДЬБА

Очень мало найдется духовных или физических реалий, которых Бродский никогда не ставил под сомнение — или о которых нельзя привести его взаимоисключающих суждений. Это абсолютно свободное сознание, для которого нет никаких авторитетов. В одном из интервью Бродский сказал: «И Маркса мало, и Фрейда мало, и, если хотите, Христа мало». Более того, он не боится сказать: «А может быть, мы уже вышли за пределы христианства?». Но константы в мире Бродского все же есть. Одна из них — язык.

На Бродского очень большое впечатление произвели слова Одена о том, что «время боготворит язык и прощает всех, кем он жив». «Если время боготворит язык, это значит, что язык больше или старше времени — которое, в свою очередь, старше и больше пространства»<sup>2</sup>. Поскольку поэтическая речь «есть форма реорганизации Времени»<sup>3</sup>, форма впесения во время различий, без которых оно слиплось бы в единую массу, близкую к Ничто, время живо языком, и кем жив язык, тем живо и время. «Время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, / обращается к звуку» (III, 158).

Вероятно, именно это прощение (а не божеское или человеческое) Бродский имел в виду, говоря: «Но мы живы, покамест / есть прощенье и шрифт» (II, 459). Язык для Бродского средство выживания. Еще Мандельштам говорил, что сейчас слово — Акрополь, единственная защита от варварства, и Бродский развивает ту же мысль: «Над человеком, читающим стихи, труднее восторжествовать, чем над тем, кто их не читает»<sup>4</sup>. «Белый лист и желтый свет / отмывают мозг от бед» (I, 385). Но у Бродского ситуация расширяется до более общей — не выживания в конкретных социально-политических условиях, а обеспечения существования вообще. «Чувствую, что я / тогда лишь есмь, когда есть собеседник! / В словах я приобщаюсь бытия!» (II, 121). Причем это относится не только к человеку: «Каждой божьей твари... / дарован голос для / общепня, пеня, продления мгновенья...» (II, 296). Если собеседника нет, остается разговор с самим собой: «подставляя ухо под собствен-

ный голос» (II,414). Или — письмо. Пока оно продолжается, человек жив, время не захлестнет его. «Голос / представляет собою борьбу глагола с / непаставшим временем» (II,435).

Бродский находится в контакте с языком постоянно. Может быть, в этом одно из объяснений большой доли сниженной лексики в его стихах — момента, когда «не требует поэта к священной жертве Аполлон», для него, видимо, не существовало, утрата контакта со словесностью равносильна смерти.

Язык для Бродского — основа этики («Чернила честнее крови» (II,384), «Что с поэтами интересно — после них разговаривать не хочется... Самого себя стыдно» (IV,272)) и политики («Язык — наиболее древняя, долговечная форма общественной организации» (I,8). Чернила, сливающиеся с темнотой, дают свет, а небо «тем сильнее, чем громче птицей / оглашаемо» (II,440)). Нечто столь всеобъемлющее — уже не язык в обычном его понимании.

Высказывание Бродского «не язык является средством поэта, а он — средством языка к продолжению своего существования» (I,15) можно соотносить с общим отходом современной поэзии от самовыражения. Но обязательно, что Бродский — при всей его чувствительности к малейшим формам несвободы — соглашался быть слугой языка. Возможно, это связано с тем, что для Бродского было невыносимым находиться в зависимости от некоей личной воли — тирана или божества. Язык же — не личность со своими прихотями, а нечто близкое судьбе или мировой закономерности стоической философии (именно к стоицизму Бродский в значительной степени склонялся). Та надличная сила, служение которой «раченъ-жречество» (II,292), может принять формы религии. «То, с чем Оден нас оставил, равнозначно Евангелию... Мы могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте» (9). И подобно стоику, полагающему высшую добродетель в совпадении с мировой закономерностью, Бродский утверждает, что «поэзия — наивысшая форма словесности — наша видовая антропологическая цель» (97).

Причем это сила, способная активно вмешиваться в жизнь. «В какой мере божественное вмешательство для вас метафора? — В большой. Для меня это прежде всего вмешательство языка» (8). (И Муза для Бродского тоже только другое обозначение всеприсутствующей речи.)

Это сила физически ощутимая. Слова существуют, как, например, дрова, ими можно согреться: «Зазимую же тут, с черной обложкой рядом, / ...на штабель слов / пером кириллицы наколов» (II,411). Слово может превратиться в вещь (так встает на столе «сказал» в поэме «Горбунов и Горчаков»). С другой стороны, язык втягивает вещи в себя: «Вещь, имя получившая, тотчас / становится немедля частью речи» (II,125). И материальный мир становится

неотличим от речи: «Улица вдалеке сужается в букву У» (II,412). «Сад густ, как тесно набранное Ж» (II,366). «Ночь... глядит... в квадрат бумажный... слова, как облака...» (I,252). «Море... это чья-то речь» (I,369). Причем это мир, олитературенный вообще, не на каком-то определенном языке. «За сегодняшним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим» (II,402) — высказанное на синтетическом русском языке, где порядок подлежащего и сказуемого не определен жестко, сравнение из некоторого аналитического языка, видимо английского.

И жизнь тоже сравнивается с языком («Как ты жил в эти годы? — Как буква “г” в “ого”» (II,351)) и перетекает в него: «Человек превращается в шорох пера по бумаге... в клинышки букв» (II,384), «от всего человека вам остается часть / речи» (II,415). Но именно в таком мире, где человек сведен к голосу, оказывается достижимо бессмертия. «Вычитая из большего меньшее, из человека — Время, / получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом / фоне отчетливей, чем удается телом / это сделать при жизни» (II,439). Только слова и оказываются способными к вечности, потому что они соприродны ей. «У всего есть предел: / горизонт — у зрачка, у отчаянья — память... / Только звук отделяться способен от тел» (II,330).

Это холодная вечность. Холодны те, кто туда попал (Гораций — «холодный перл в горячем горле» (III,45)). Холоден взгляд оттуда: жужжанье мухи в липучке — «не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / “ж”» (III,37). «Само / перемещение пера вдоль по бумаге есть / увеличение разрыва с теми, с кем больше сесть / или лечь не удастся» (III,132). Причем язык, а вслед за ним и говорящий/пишущий к увеличению этого разрыва нечувствителен: «Чем гуще россыпь / черного на листе, / тем безразличней особь / к прошлому, к пустоте / в будущем» (II,458). Потому что возрастает независимость от всякого лица — в том числе и близкого: «В качестве собеседника книга более надежна, чем приятель или возлюбленная» (I,10). От другого человека требуют: «Дай мне чернил и бумаги, а сам уйди / прочь!» (II,423).

«О своем — и о любом — грядущем / я узнавал у буквы, у черной краски» (III,45) — может быть, это возможно именно потому, что язык / судьба и есть та самая сила, которая правит миром Бродского. И находящийся с ней в контакте обладает «уникальным инструментом познания». «Поэзия — это колоссальный ускоритель сознания, и для пишущего, и для читающего. Вы обнаруживаете связи или зависимости, о существовании которых вы и не подозревали: данные в языке, в речи»<sup>4</sup>. «Язык подсказывает следующую строчку... мысль заходит дальше, чем поэт рассчитывал. Будущее языка вмещивается в его настоящее» (I,16).

Вероятно, Маркса, Фрейда и Христа мало для Бродского не только потому, что это все частичные идеологии, но и потому, что Христос или Фрейд для него — это сумма некоторых слов (собрание сочинений Фрейда, Новый Завет и т. п.). А в языке, в культуре существуют и другие слова, по-другому расположенные.

Особое отношение Бродского к языку требует выяснения также его отношения к молчанию. В ранних стихах тишина занимает весьма важное место — именно как вслушивание в различные варианты молчания: «душа моя безмолвствует внутри», «безмолвствует во мраке снегопад», «благословен создавший музыку без нот, / безпосого оракула немот, / дающего на все один ответ: / молчание и непрерывный свет». Но со временем молчание становится все более томительным. В беспредельной вечной тишине тонут человеческие звуки: «Молчанье столь просторное, что эха / в нем не сподобятся ни всплески смеха, / ни вопль “Услышь!”». Тишина воспринимается как отдых — но и как опустошение.

Молчание все чаще связывается Бродским со смертью. «Старение есть отрастание органа / слуха, рассчитанного на молчание» (II, 291). «Молчанье — это будущее слов, / уже пожравших гласными всю вещность... / грядущее любви... / настоящее для тех, / кто жил до нас... Жизнь — только разговор перед лицом / молчания» (II, 127). Поэтому «даже режущий ухо звук лучше безмолвных мук» (II, 171). Молчанье встает рядом с удушьем, в поздних стихах оно однозначно отрицательно, а слушания в них все меньше — что соответствует все большему углублению одиночества.

«Накопление невысказанного ведет к неврозу» (63). Видимо, Бродский отрицает мир личной тайны и полагает, что все может и должно быть высказано, — вероятно, еще и потому, что нельзя утаивать себя от языка / судьбы.

Отчасти отношение Бродского к языку можно объяснить вступлением в жизнь в том месте и в то время, когда доступ к жизни в иных формах, чем литература, был крайне ограничен. «Диккенс был реальнее Сталина и Берии. Более, чем что бы то ни было, романы определяли характер нашего поведения и разговоров, и 90 % разговоров были о романах... Отношения могли быть прерваны навеки из-за предпочтения Хемингуэя Фолкнеру... Книги стали первой и единственной действительностью, тогда как сама действительность считалась вздором и докукой»<sup>5</sup>. С другой стороны, русская культура вообще традиционно литературоцентрична. С третьей стороны, пишущий стихи человек испытывает потребность в метафизическом обосновании своей деятельности. С четвертой — из независимого, и потому одинокого, положения следует отсутствие контакта с чужим опытом и стремление полагаться на свою речь, ощупать все ею. Но отношения Бродского с языком столь

сложны и многообразны, что все эти объяснения кажутся недостаточными.

Также и потому, что, сколько бы ни значил язык для Бродского, есть то, что выше: свобода. Словесность — лишь ее дочь (III,28). «Еле слышный / голос, принадлежащий Музе... / нашептывает слова, не имеющие значенья» (III,138). И бесполезность этих ничего не значащих слов для Бродского сродни свободе:

...присутствием, лишенным смысла,  
доказывая посторонним,  
что жизнь — синоним  
небытия и нарушения правил.

(III,103—104)

<sup>1</sup> Литературная газета, 1990, № 20. С. 6.

<sup>2</sup> «Звезда», 1997, №1. С. 11. (Далее ссылки на это изд. даются в тексте с указ. стр.)

<sup>3</sup> Сочинения Иосифа Бродского. В 4-х тт. Т. IV. СПб. Пушкинский фонд. 1992. С. 67. (Далее ссылки на это изд. даются в тексте с указ. тома и стр.)

<sup>4</sup> Бродский И. Интервью с Д. Радышевским // Московские новости, 1995, № 50. С. 21.

<sup>5</sup> Бродский И. Меньше, чем единица // Размером подлинника. Таллинн, 1990. С. 178.

# ПОЛЕМИКА

\* \* \*

*Меня упрекали во всем, кроме погоды,  
и сам я грозил себе часто суровой мздой.  
Но скоро, как говорят, я сниму погоны  
и стану просто одной звездой.*

*Я буду мерцать в проводах лейтенантом неба  
и прятаться в облако, слыша гром,  
не видя, как войско под шипящим ширпотребом  
бежит, преследуемо пером.*

*Когда вокруг больше нету того, что было,  
не важно, берут вас в кольцо или это — блиц.  
Так школьник, увидев однажды во сне чернила,  
готов к умножению лучшие шпых таблиц.*

*И если за скорость света не ждешь спасибо,  
то общего, может, небытия броня  
ценит попытки ее превращения в сито  
и за отверстие поблагодарит меня.*

1994

*Наталья Иванова*

«МЕНЯ УПРЕКАЛИ ВО ВСЕМ, ОКРОМЯ ПОГОДЫ...»

Александр Исаевич об Иосифе Александровиче

Два русских Нобелевских лауреата, два изгнанника, поэт и прозаик, Иосиф Бродский и Александр Солженицын — а разделяющего их больше, чем объединяющего. Хотя объединяющее — континент русского языка, благодаря которому существует и русская литература, и, как ее частность, русские Нобелевские лауреаты. Русский язык многосоставен, таит в себе множество путей, дорог и тропинок, по которым можно путешествовать. Здесь могут жить, практически не встречаясь даже, гении и титаны, как не встретились Толстой и Достоевский. Такая невстреча была, казалось, предназначена Солженицыну и Бродскому. По крайней мере — при жизни Бродского никакой встречи, ни очной, ни заочной, за исключением, кажется, одного письма (но никак не переписки), не было. Но вот прошло несколько лет после безвременной кончины поэта — и случилось событие неожиданное и литературно неординарное: Солженицын *встретился* с Бродским. Внимательно прочитал его стихи при подготовке своей «Литературной коллекции».

И Бродский ему не понравился.

Не понравился настолько, что, обычно тщательный и аккуратный, даже педантичный в ссылках и оговорках, Солженицын допускает — случайно ли, намеренно — неточность, даже фактическую ошибку, приписав поэту составление книги 1989 года — «Часть речи. Избранные стихи 1962—1989». На самом деле сборник составлен не самим поэтом (не слишком любившим, как известно, это занятие), а Э. Безносовым. Специальным значком © указано, что права на композицию, на состав принадлежат не автору, а издательству, выпустившему рассыпающийся в руках том тиражом в пятьдесят тысяч экземпляров, — «Художественная литература».

«Этот томик избранных, если читать весь подряд... Тут оставлось. В каком порядке стихи расположены? Не строго хронологически, этому порядку Бродский не вернется», — пишет Солженицын в первом абзаце своей статьи (из «Литературной коллек-

ции») «Иосиф Бродский — избранные стихи» («Новый мир», 1999, № 12).

В письменной и устной речи Солженицына случайности исключены — не случайно он употребляет эпитет «*строго*»: словечко, что вырвалось, на самом деле определяет позицию автора статьи. Автор *строг*, он с самого начала выбирает позицию не читателя, даже придирчивого, вникающего и старающегося понять, а строго спрашивающего с поэта: ответьте, почему и в каком порядке ваши стихи расположены? Дальше следует еще один вопрос — уже с последующим предположением, допущением: «Значит, он нашел какую-то иную внутреннюю органическую связь, ход развития? Тоже нет, ибо видим: от сборника к сборнику последовательность стихов меняется. Стало быть, она так и не найдена». Учитель — ученику: садись, два. Ответ неудовлетворительный. И нет дела учителю, что ученик и даже тень его давно уже вышли из класса, а скорее всего, вообще в нем никогда и не были. И к предмету — «составу» сборника, по поводу которого последовали столь строгие вопросы, — «ученик» не имеет никакого отношения.

Но это — метод полемики распространенный, часто избираемый неординарными, «монологическими» личностями. Если нет основы для полемики, если не за что для начала зацепиться, а какая-то фигура явно занозила душу, вызывает скребущую неприязнь, то для того, чтобы оттолкнуться и поплыть, основу надо вообразить. Так Солженицын начинает полемизировать с воображаемым Бродским, неправильно, с точки зрения Солженицына, составившим сборник.

И дальше — Солженицын в роли критика по той же модели.

Воображая и домысливая объект своей критики и полемики.

Объект, что говорить, сильный и яркий, и отношение он вызывает у Солженицына соответственно энергичное.

Энергично отрицательное.

Солженицын Бродского не принимает. Что ж, это дело вкуса, скажете вы.

Но это первая сторона.

Вторая, и более существенная, — Солженицын Бродского разоблачает. И это — самое интересное, потому что на самом деле в этом разоблачении, очень страстном и энергичном, вырисовывается не столько объект критического преследования, но и *портрет критикующего*, ниспровергающего и разоблачающего.

Статья — не только и не столько портрет Бродского, сколько автопортрет Солженицына.

(Впрочем, оговорюсь, что солженицынскую «Литературную коллекцию» будет любопытно почитать подряд именно с целью понимания Солженицына — не для того же, чтобы с его помощью

приблизить к себе творчество Липкина, Лиснянской, Светова и других, к которым Солженицын относится гораздо теплее и снисходительнее, если не любовнее, чем к своему соседу по «нобелевке».)

\*\*\*

Начнем, в свете всего вышесказанного, не с Бродского, начнем с языка. Не буду повторять всем известное о пристрастии Солженицына к расширению (одновременно — углублению) русского литературного словаря. Но одно дело — расширение словарного запаса в прозе или публицистике, другое — в литературно-критическом эссе. Тут все-таки нам не избежать Бродского — на фоне его лирики тот язык, которым в качестве литературно-критического инструментария пользуется Солженицын, кажется особенно выразительным — из-за своей *несовместимости* с поэзией Бродского.

Перечислю лишь некоторые, может быть, и не самые выдающиеся примеры: «изжажданно ли окунанье в хляби», «бравадно», «ядче всего изъязвить», «сдерги», «просочено», «просквознет», «перетёк начался», «петушинство», «апофеоз... рассудливости», «изневольню», «заножённость». И это лишь малая часть солженицынских *архенеологизмов*. Забавнее всего, однако, не сама лексика, а еще и синтаксический, фразеологический строй, архитектура фразы, в которую Солженицын лихо вписывает свое словечко, например: «И мода эта не могла не заполнить Иосифа Бродского, возможно, при очевидной его личной уязвимости, — и как форма самозащиты». И Бог с ним, что заполнить ставит читателя в тупик, потому что в современном словоупотреблении означает скорее *«заполнить с избытком»*, чем «взять в плен». Солженицыну с его энергией отрицания — не до мелочей. Или, например, он пишет: «Со всем другой полюс искреннего чувства поэта прокололся в раздраженнейшей «Речи о пролитом молоке» (еще 320 строк)». Опять-таки в современном употреблении слово «проколоться» и означает обнажить свое истинное лицо — при чем же здесь тогда «полюс искреннего чувства»?

Не для придирки я выбираю из солженицынского текста эти примеры, а для ясности — ими лишний раз демонстрируется несовместимость языкового порядка Солженицына с тем предметом, о котором он взялся судить. Эти языковые набег — через трудно преодолимый барьер — не достигают своей цели, вернее, бьют мимо нее, ибо область ее языкового обитания находится по совсем другому адресу.

И тем не менее, в чем никак нельзя отказать Солженицыну, так это в настойчивости. Если крепость не сдается, ее берут измором.

Русская литература второй половины XX века оказалась так богата на внутренние, в том числе идеологические, сюжеты, что даже в стане уехавших из страны — по доброй ли воле, или изгнанных из нее — постоянно шли (и продолжают) битвы, сражения, слова «споры» и «полемика» будут слишком мягкими. Отшодь не избежал этого столкновения мнений, соображений и идей Александр Солженицын. Напротив, зачастую он же их и провоцировал. И случай с Бродским обнаруживает неувядающий темперамент, соединенный с учительской строгостью (кстати, в статье есть один умильный момент — это когда Солженицын выговаривает Бродскому за неправильное употребление терминов из учебника школьной геометрии — то ли катет, то ли гипотенуза. Вот тут-то он, выражаясь словечком из его же текста, и «прокололся»: учитель математики из рязанской школы в Солженицыне не погиб).

Но это все может показаться частностями, так сказать, береговыми маяками и указателями. Где же проходит главный водораздел — между Солженицыным и Бродским?

Солженицын негодующе цитирует одну очень важную для понимания обеих фразу Бродского: в XX веке пишущему «невозможно принять [и] себя абсолютно всерьез».

Бродский в этом уверен. И вся его поэзия, исполненная горькой самоиронии, не исключаяющей постановки самых серьезных, «проклятых» вопросов бытия, это подтверждает.

Солженицын уверен — так же абсолютно — в обратном: в XX веке пишущий *должен* принять себя всерьез и нести это бремя.

Ответственность перед «временем и местом» ощущают оба, но каждый воплощает эту ответственность по-своему.

Но вот именно *иронии* Солженицын не прощает Бродскому — ибо ирония может быть направлена на что (и на кого) угодно, для нее нет границ и пределов. Каждое — каждый — каждая, существо, явление, человек, страна, народ могут попасть под ее разъедающую (или оживляющую, кто как считает) струю. Не гарантирован от налетов такой иронии ни один, даже очень талантливый, даже гениальный, писатель.

Солженицын же категорически не приемлет ни иронии, ни самоиронии, полагая, что порча эта, «мода» эта, «ирония как манера взгляда», зараза, пришла в Россию, как все негативное и разрушительное, с Запада. А если, как утверждает Солженицын, «неизменная ироничность становится для Бродского почти обязанностью поэтической службы», то сама его *поэтическая служба* для русской культуры и русского языка разрушительна.

Но это же надо как-то доказать! При соблюдении внешнего почтения, но без литературного политеса, Солженицыну абсолют-но несвойственного.

Вообще-то Солженицын мог ничего и не доказывать — полная противоположность, а не только дистанцированность, разнонаправленность судеб, биографий и поэтик очевидна.

Но Солженицын упрямо хочет предъявить доказательства, аргументировать и подтвердить свою правоту.

В литературно-общественном мироздании второй половины XX века Бродский мешает Солженицыну. Не только сам Бродский, но читатель его, усвоивший эту ироничность, способен покуситься (пошутить, поиронизировать, поиздеваться, даже эпатировать) на ценности, которые для Солженицына безусловны.

Если для Солженицына мир обязательно упорядочен авторитетом, и этот авторитет и есть сам Солженицын, то в мире Бродского авторитеты обманны. Одна строчка Бродского — «Я сижу на стуле, бешусь от злости» — уже разрушительна для литературного мира, подчиняющегося ценностям и авторитетам, установленным кем-то другим.

Для того чтобы уничтожить разрушительное для авторитетно-иерархического мировосприятия воздействие Бродского, нужно разрушить его образ и авторитет — тот миф о величии Бродского, который Солженицыну очень мешает.

Солженицын начинает свое разрушение с... любви к женщине. Он прекрасно понимает, что это — оселок поэтического мира любой сложности. Если чувство к женщине подвергается ироническому анализу, если оно остывает и становится «апофеозом хладности и рассудливости», то в этой проверке (русский человек на randevу) проявляются существенные качества не только человека, но поэта (и поэзии). «Любовная ткань» у Бродского (по Солженицыну) «изъявлена» иронией, «романтика для него дурной тон», он «резкими сдергами профанирует сюжет <...>, снижается до глумления». Даже Солженицын, правда, не может не отметить как «прекрасные» отдельные стихотворения, но тут же нагружает отпущенный комплимент настойчивым подчеркиванием «неистребимой сторонности, холодности, сухой констатации». «Застуживает в долготе», «все холодеющие размышления» — собственно говоря, принципиальные качества и достоинства поэзии Бродского, отмеченные многими исследователями и мемуаристами, воспринимаются Солженицыным как принципиальные недостатки. Я. Гордин, например, считает, что *большое стихотворение* («Холмы», «Исаак и Авраам», «Горбунов и Горчаков» и т.д.), отличающееся от поэмы, является жанровым открытием и жанровым достижением: «...у него достаточно возможностей в конструировании новых

жанровых подвигов, которые могут стать особыми жанрами. Если Пушкин фактически создал жанр русской поэмы, то и у Бродского уже в начале 60-х обозначился в общем-то новый поэтический жанр — большое стихотворение<sup>1</sup>.

О том, что касается иронии, тоже существует и противоположная солженицынской точка зрения: «...очищение жизни иронией, самоиронией, сарказмом. Этаким рассол для романтического похмелья. Это попытка снять форсированный драматизм своих прежних стихов ироническим взглядом сверху. <...> При этой крупности взгляда, не злая, пожалуй, а горькая — это, увы, слишком тривиальный эпитет — ирония, доходящая до сарказма и облеченная иногда в очень «низкие» лексические формы»<sup>2</sup>. При этом своеобразии поэзии Бродского соединяет иронию — с «пленительностью» и «обаянием» (А. Найман). Но это все Солженицыну ничего не докажет и его не переубедит — скорее он еще и еще раз убедится в правильности своего подхода, «развешивания». Цель и задача Солженицына исключает спор, аргументацию и доказательства с другой точки зрения.

Потому что никакой аргументации не поддается нижеследующее (уже после разбора темы «любви», при котором на Бродского были обрушены не столько литературные, сколько этические обвинения): «Из-за стержневой, всепроникающей холодности стихи Бродского в массе своей не берут за сердце».

Аргументация к «сердцу» не требует ничего — и ничего не принимает в расчет, кроме личной убежденности.

«Сердце», конечно же, связано с «иронией»: одно исключает другое.

Собственно, вся литература — не только Солженицыным, но и его последователями (и в умственном и духовном плане — эпигонами) — делится на «сердечную» и «бессердечную». Итак, поэзия Бродского лишена «сердца». Бессердечна.

Статье П. Басинского «Как сердцу высказать себя? О русской прозе 90-х» предпослан эпитафия из Ивана Ильина: «Культура без сердца есть не культура, а дурная цивилизация». К «сердечной» культуре — из всей прозы 90-х — Басинский относит А. Варламова, Б. Екимова, В. Астафьева, присоединяя к ним списочным составом еще десять фамилий — от В. Распутина до О. Павлова (вот уж, действительно, «сердечный» прозаик) и никак не «аргументированного» А. Дмитриева. Впрочем, что я — какая может быть аргументация в зоне «сердечности»! Только Сугубая Серьезность — за это мое насмешливое определение П. Басинский обиделся столь глубоко, что в отместку приписал мне бог знает что — и сведение литературы полностью к Игре, и тотальное равнодушие к онтологической и метафизической проблематике. Только отсутствие иро-

нии и самоиронии. Только зараженность учительским тоном. Записали свой список в тетрадку? Молодцы.

Но вернемся от «ученика» — к учителю, от Басинского — к Солженицыну. Отказывая Бродскому в «сердечности», на самом деле он тем самым выводит поэта за пределы культуры: «От поэзии его стихи переходят в интеллектуально-риторическую гимнастику». Логика такая: нет сердца — нет «простоты» и «душевной доступности» — значит, за пределами «поэзии». Но, следуя этой логике, тогда «пределы поэзии» заполняют душещипательные романы, а русская поэзия от Баратынского до Мандельштама, от Пастернака до Хармса останется ждать за воротами. В поисках «простоты» вряд ли вообще стоит обращаться к русской поэзии — сложной и отнюдь не всегда «душевно доступной»; «доступны» Л. Щипахина, Л. Васильева, а уж О. Чухонцева или молодого М. Амелина непонятно куда и поместить. Не стихи Бродского не нравятся Солженицыну — не о стихах (как о стихах) он и пишет, — не нравится ему *мировосприятие*, отталкивает *поэзия*, названная «снобистской позой», неприятно *поведение*: «он смотрит на мир мало сказать со снисходительностью — с брезгливостью к бытию, с какой-то гримасой неприязни, нелюбви к существующему, а иногда и отвращения к нему». Все эти умозаключения — *вне* литературы, *вне* поэзии, но для Солженицына с его пониманием литературных задач и целей именно сердечность, любовь к бытию («существующему») не просто окрашивает (или не окрашивает) литературу, а является ею. «Немало стихов, где Бродский выражает омерзение к тому, что попадаетея на глаза...» Боюсь, что для Солженицына, в понимании Солженицына поэзия должна быть *красивой, сердечной и доброй*: остальное к ней (и к культуре) не относится. Например, если пейзаж в стихотворении безлюден, то это — плохое, отрицательное качество: «И правда, пейзажи у него большей частью безлюдны и лишены движения, а то и сгустки уныния («Сан-Пьетро»)». Сказано не совсем по-русски, но при усилии понять можно: значит, если в натюрморте изображено много отличной еды, то он хорош, а если две-три раковины от устриц и лимон — плох; если на пейзаже изображен пышный дворец с благоустроенным парком — отлично, а если болото с былишкой, не то что без людей, но даже без лягушек — совсем нехорошо.

Но и здесь Солженицын не останавливается: поэзия Бродского (и позиция Бродского) — раздражитель настолько сильный, что он отказывает Бродскому и в глубоком уме, обычно относимом Солженицыным к цивилизации.

В чем не отказывает Солженицын Бродскому, так это в техничности: «В рифмах Бродский неистощим и высоко изобретателен, извлекает их из языка там, где они как будто и не существу-

ют». Compliment — но отчасти даже сомнительный, если вчитаться (речь может идти о *насиллии* над языком — «извлекает их из языка там, где они как будто и не существуют»). Но тут же следует «снижающее» замечание: «разумеется, переступает и меру», «Однако за эти просторные рифмы и за конструкцию изоощренных строф (еще усложняемую разматыванием последствий рифмовки) Бродскому приходится платить большую цену». Солженицын жмет и жмет дальше, «уничтожая» Бродского и в его техничности: «перенос из строки в следующую... превращается в затасканную обыденность, эти переносы уже не несут в себе эмоционального перелива, перестают служить художественной цели, только утомляют без надобности», «становятся уже навязчивым и безыскусным», «уже не искусство, а нерящество». И еще — «вязкая форма стиха заблуживает автора среди лишних, сбоку притягиваемых предметов, обстоятельств, боковых наростов, даже опухолей». Указывается Бродскому и на «шарочитое косноязычие», «ребусы», «головоломки»: «Сколько искроченных, исковерканных, раздерганных фраз — переставляй, разбирай». «Внутреннее единство <...> растеряно, распалось», «капризное мельканье мыслей», «надуманные конгломераты»... Вывод: «...стих не вылился, а — расчетливо *сделан*. Порой поэт демонстрирует высоты эквилибристики, однако не принося нам (хотелось бы знать, кто эти «мы». — *Н. И.*) музыкальной, сердечной или мыслительной радости». Солженицын отказывает Бродскому и в музыкальности — вообще во всем. Не оставляя камня на камне от его поэзии, отрицая ее сущностно, целиком и по частям.

Это не просто игра на понижение — это цель на уничтожение. Серьезная цель и серьезная задача — потому что в высшем смысле, там, «наверху», они, Солженицын и Бродский, даже не сосуществуют — они отрицают друг друга.

Итак: чувств, любви — нет, вместо нее — холодность мертвящая; сердца — нет, вместо него — бессердечие; красоты — нет, вместо нее — безобразие; ума — тоже нет: «мысли покрупней в тех стихах, бывает, и не найдешь».

После такого диагноза — или приговора, не знаю, какое слово больше подходит к проведенной Солженицыным операции над стихами. — автор статьи переходит к анализу (или поиску биографических причин *преступления* — потому что Бродский преступник, Раскольников русской поэзии, он преступил положенные для нее, заповеданные пределы. И вообще — вряд ли *поэт*. В этом смысле судья Савельева может быть немножко амнистирована: действительно, а кто это вообще сказал Бродскому, что он — поэт?).

Итак, анализ.

Считается, что Бродский пострадал от суда и ссылки?

Солженицын пожимает плечами.

«Впечатления эти он выразил в преувеличенно грозных стихах...»

«Срок... по гугаговским масштабам вполне детский...»

«Мировая слава Бродского вокруг его судебного процесса поначалу сильно перешагнула известность его стихов...»

«...отклонился от верной самооценки...»

«Ему начало мниться, что он провел гигантскую борьбу с коммунистическим режимом».

Анна Ахматова, волнуемая за молодого поэта, в котором она сразу определила незаурядный талант, с ее участием в судьбе Бродского, могла позволить себе пошутить: «Какую биографию делают нашему рыжему!» Положительный момент в биографии и поэзии Бродского Солженицын видит только в его пребывании в ссылке — ибо там, конечно же, «дыхание земли, русской деревни и природы внезапно дает ростки и первого понимания»; прекрасно-позитивно «животворное действие земли, всего произрастающего, лошадей и деревенского труда». Особенно почему-то Солженицын задерживается на лошадях, припоминая ошеломительное воздействие на себя — тогда городского студента — лошадиного обоза, «испытал сходное — и уже втягивал как радость». Хотя и деликатно не названо, но подразумевается, конечно, запах лошадиного навоза. Итак, навоз плюс обоз, или наоборот, да и «поживи Бродский в ссылке подольше — та составляющая в его развитии могла бы существенно продлиться. Но его вскоре помиловали...».

Действительно — как жаль!

Навоз, обоз и длительная ссылка, хотя бы пятилетний срок отрубил, — глядишь, и из Бродского мог бы выработаться поэт, симпатичный Солженицыну. Нечто вроде, предположим, Примерова, или хотя бы Передреева... Ведь были, были для этого предпосылки — почуял Солженицын возможности, — «ярко выражено, с искренним чувством, без позы!» Но, увы, отстояли Бродского проклятые образованцы («выросший в своеобразном ленинградском интеллигентском круге, обширной русской почвы Бродский почти не коснулся. Да и весь дух его — интернациональный, у него отприродная многосторонняя космополитическая преемственность»). Отпустила его власть по просьбе образованцев из ссылки в город — тем и погубила поэта.

И то, что Бродский после всего этого покинул пределы отечества, тоже не подвиг.

И Бога у него нет, и христианской веры.

«Ни одного весомого политического суждения» за всю жизнь не высказал.

И метафизики нет: «Надо же было столько лет высидеть в позе

метафизического поэта, чтобы так «физически» вывалиться!..» Руссофоб.

Вообще — чего не спросишь, ничего у него нет.

Вывод полон лицемерия: «Нельзя не пожалеть его».

На самом деле — нельзя не пожалеть Солженицына: во-первых, впасть в такое раздражение и подавлять все время вырывающуюся из-под спуда ярость — исключительно вредно для собственно (особенно если оно — христианское) самочувствия. Во-вторых (а может быть, это и есть во-первых), стоит пожалеть писателя, так и не обретшего слуха и чутья, вкуса и понимания истиной поэзии. Объяснять ее ему — бессмысленно, поэтому заниматься сим безнадежным делом я не буду.

Хочу лишь напомнить, что и он сочинял в рифму и показывал свои сочинения Ахматовой, посоветовавшей ему их не обнародовать по причине их полной поэтической безнадежности. Но версию отщипания, такого затейливого, не понявшей его стихи Ахматовой через *разбор* поэзии Бродского — как Ахматова обманулась и чего на самом деле стоит ее любимец — начисто отвергаю, потому что не хочу, в отличие от самого Солженицына, *додумывать, читая в сердцах*. Не исключаю — и даже считаю самой важной из причин такого внезапного, казалось бы, а в сущности вытекающего из всего его мировоззрения нападения — специфический художественный вкус Солженицына, сформировавшийся скорее на передвижниках, чем на искусстве XX века, скорее на литературе высокого учительства и пророческого диктата, чем на празднично-разнообразной, пестрой и даже пышной поэтике Пушкина или Гоголя (при всех их различиях). По сути, Солженицын в своих художественных вкусах и пристрастиях наследует весьма позднему Толстому, от многого отрекшемуся и мало чему умилявшемуся. Солженицын-художник — одно, Солженицын-«вкусовик» — другое, прошу не путать (и сама путать не хочу). Поэтика прозы Солженицына может быть (и бывает) очень современной, даже современной; композиционные построения неожиданными; он неоднократно использовал в прозе монтажный принцип кинематографа; он захватил и использовал в поэтике своих очерков и художественных исследований, эссе и романов разные стили повествования, мощно преобразив их своей неповторимой, индивидуальной интонацией. Художественно-идеологический тип личности, воплотившийся в Солженицыне, исключает понимание «другого» или «чужого» как равноправного партнера, исключает вопрошание как позицию, исключает проблематичность отношения. Он определен в своих оценках, безусловно однозначен и прям в выводах и итогах, для него не существует множественности точек зрения («плюрализм» и в художественной сфере, а не только в идеоло-

гической, для Солженицына неприемлем и даже враждебен). Ему близки те писатели, которые разделяют его систему ценностей: религиозность, священное отношение к народу, историзм. Была у моего друга одна знакомая, которая в иные минуты приговаривала: «секс исключает юмор». Что касается Солженицына, то его литературная мастерская, в которой изготавливаются не только эссе из «Литературной коллекции», полностью исключает все, имеющее отношение к смеховой культуре: в самом крайнем случае допустим горький сарказм и ирония, уничтожающая противника. На самого себя смех не может быть направлен по определению — никогда.

Так и тянет сказать: нельзя не пожалеть его... хотя мир Солженицына исключает не только юмор, но и жалость.

В случае с Бродским замешано не только сознательное неприятие позиции, этики и поэтики. Безусловно, присутствует и то, что по-русски называется «двум медведям в берлоге не ужиться». На одном Олимпе (русско-нобелевском) двум таким личностям, как Солженицын и Бродский, разместиться довольно трудно. (Хотя — заметим в скобках — Бродский никогда на Солженицына не покушался.)

Если прочитать интервью, которые собрала Валентина Полухина в своей книге («Бродский глазами современников». СПб., 1997), то водораздел проходит между «принимающими» и «отвергающими» Бродского довольно четкий: как правило, дело все-таки в идеологии, а не только в раздражающей своей «инаковостью» поэтике. Но — забавно! — отрицание его через идеологию не идет напрямую: сначала все-таки разбирается поэтика. «И часто я уже заранее знаю, — говорит Ю. Кублаповский, — что он мне в «идейном» плане скажет. Он накручивает метафору, накручивает впечатление, раскручивает маховик вдохновения. И некоторые стихи, их, правда, немного, где-то к середине начинают утомлять, потому что я знаю, что мне как читателю не будет преподнесено никакого сюрприза...»

В «отрицательной» системе те же качества, о которых другие говорят в положительном смысле, будут оценены негативно — например, длинные стихотворные тексты («эрзац поэмы», «слишком утомительно»). Если Б. Ахмадулина и Я. Гордин трактуют Бродского как в определенном смысле наследника пушкинской традиции, сопоставимого с Пушкиным по деятельности на благо и развитие русского языка и русской поэзии («Это чудо. Это совершенное чудо. И в этом смысле мы совершенно можем сравнить Бродского с Пушкиным. <...> Его язык невиданный, неслыханный. Это совершенное его открытие. И он в этом смысле... то есть совершенно роковой человек для какого-то нового времени, да? Эта

выспренность и низкоречие! Это просто замечательно! — Б. Ахмадулина), то В. Кривулин или Ю. Кублановский, а также цитируемая последним Н. Мандельштам относятся ко «вкладу» Бродского совсем без восторга («Америкашка русской поэзии». — Ю. Кублановский).

Так же — и пресловутая «холодность».

Полухина задает вопрос:

«— Как бы вы его защитили от тех писателей и критиков, которые обвиняют Бродского в том, что он холодный поэт, что у него мало стихов о любви, что он презирает читателя?

— Я таких дураков даже никогда не видела и не слышала.

— Вы не чувствуете, что он холодный поэт?

— О нет! <...>

— Вы считаете, что надо отместить и не принимать всерьез эти упреки?

— Да какие к нему могут быть упреки?! Он, несомненно, должен вызывать разное к себе отношение, но знаете, что мы сейчас о дураках будем говорить?»

Полное эмоциональное *приятие* Ахмадулиной Бродского находится на противоположном от Солженицына полюсе — ей тоже не нужны никакие аргументы. А вот Виктор Кривулин, напротив, полагает Бродского «отстраненным» поэтом.

Сходная ситуация и с «почвой». То качество Бродского, которое одни определяют как открытость мировой и, в частности, европейской, в еще более частности — англоязычной культуре (Е. Рейн, Я. Гордин, в определенной степени А. Кушнер), у других вызывает гневное осуждение: «Как бы культивируется чуть ли не презрение, стремление отделить себя от русской культуры, вписаться в американскую», для него характерен «лингвистический жест отчуждения и сдержанного стеснения, стыда того, что он русский», «Нельзя быть поэтом мирового класса, порывая с почвой или находясь в таком положении двусмысленности» (В. Кривулин); «Пушкин чем дальше, тем больше, как мы знаем, приближался к почвенническому мировоззрению, то есть его развитие шло противоположно Бродскому» (Ю. Кублановский).

Опять-таки поищем границу, водораздел.

Граница — все же в идеологии, а потом уже, как следствие, в неприятии поэтики.

Идеологии, разумеется, не всегда выраженной открыто, иногда существующей подспудно.

Вот, скажем, речь заходит о религиозности — или нерелигиозности Бродского.

Мнения, высказывания, ответы на этот вопрос делятся так же, как и по остальным проблемам творчества Бродского. Но один

высказывается дипломатичнее и округленнее, другой — резче и определенной. Может быть, наиболее внятно высказался здесь Ю. Кублановский. Благоклонно признавая, что Бродский — «поэт религиозный» (высокая точка), он строго отмечает, что тем не менее «Бродскому иногда не хватает религиозной культуры, такта и вкуса», в результате чего у него появляются «духовные проколы», которые «портят и даже несколько опошляют духовный ландшафт его поэзии» (точка понизилась, «религиозность» Бродского, констатированная ранее, подвергается скептическому анализу), и, наконец, его Бродский — не христианин. Не то чтобы «плохой» христианин, или даже с «проколами» — нет, не христианин, а это уже совсем никуда не годится.

Полухина спрашивает — после вышеприведенных мною слов Кублановского о «ландшафте»: «В какой мере тут еврейство руку приложило?»

И хотя Кублановский отвергает «вину» еврейства («тут виной не еврейство»), но логическое развитие его мысли приводит, увы, именно к проклятому еврейскому вопросу. Еще раз подчеркнув, что «еврейская кровь играет тут второстепенную роль» (ага, значит, все-таки, хоть и — второстепенную?), Кублановский многозначительно вспоминает сюжет: «Однажды он мне написал, что его антицерковность продиктована тем, что он жил около Спасо-Преображенского собора и когда пробежал мимо, запах ладана автоматически вызывал у него порыв к рвоте. А ведь мы знаем таких евреев, как его друг Анатолий Найман, который воцерковился». Получается, что если *чистокровный еврей преодолел* свое еврейство, то это несомненный плюс и пример для подражания; а если он остается сам собой, то это — *гордыня* (из этого же интервью). Постараемся подвести хотя бы промежуточные итоги. Нарисуем схему.

### Бродский

За	Против
Индивидуализм	индивидуализм
Отстраненность	холодность, отсутствие душевного тепла
Ироничность	ироничность
Метафизичность	псевдометафизичность
Философичность	ее отсутствие
Ум	интеллект
Глубина мыслей	поверхностность
Культура	цивилизация
Открытость мировой	космополитизм

европейской культуре	интернационализм
Сложная строфика	слом русской речи
Растворение в языке	искажение русского языка
Использование его богатств, языковых возможностей	выспренность
Низкоречие (использование «низких» лексических слоев в сочетании с «высокими»)	грубость
Аристократизм	элитарность
Религиозная свобода	невоцерковленность
«Стремление нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником»	недостаток непосредственного лиризма
«Искусство есть искусство есть искусство»	отсутствие служения
Продуманность	механистичность
Трагизм	духовная опустошенность

В печати уже появились отклики — достаточно развернутые — на статью Солженицына (Л. Штерн. *Exlibris* НГ, 2000, 13 апреля; И. Ефимов. «Новый мир», 2000, № 5). Но в этих откликах движущими эмоциональными силами были стремление *защитить* и *отрицать*, а если объяснить, то вот что: Бродский не соответствует портрету кисти Солженицына, чьи рассуждения отчетливо напоминают *советские* (в том числе — судебные) претензии к поэту.

На мой же взгляд, статья Солженицына — не приговор, который пужно оспаривать (хотя и это в видах нашей публики небезполезно), а симптом, который требует ясного понимания. Симптом болезни, зашедшей глубже, чем думали все господа — социалисты, коммунисты, капиталисты. Раскол русской культуры, свидетельствует этот симптом, продолжается; и «гигант» (Солженицын), и «титан» (Бродский) только лишь кристаллизуют вокруг себя и так существующие — нет, не разногласия, а абсолютно разный, противоположный взгляд на мир, Россию, себя самого, наконец.

Что можно объяснить судящему и резко осуждающему, низводящему до ничтожества личность и поэзию Бродского Солженицыну, если Бродский говорил: «Не выносить приговор, тем более когда речь о собратях по перу». «Не бросай камень в чужой огород» и так далее, и так далее» (см. интервью Дэвида Бетеа с Иосифом Бродским — «Новая Юность», 2000, № 1). Не совпадает не только поэтика, мировоззрение, философия жизни, если хотите, —

не совпадает этика. Бродский для Солженицына — не «собрат по перу», не коллега по литературе и не член компании «нобелиатов», он, скорее всего, враг, подлежащий уничтожению. Оружие Солженицына — слово, вот он словом и уничтожает.

Да, конечно, невозможно и благожелательное «понимание» Бродского и многими другими поэтами и прозаиками, и в разных случаях тому есть разные объяснения. Елена Шварц говорит, что это как «кошка и собака», и оппозиций можно выстроить достаточно (Виктор Куллэ их выстраивает: Бродский — Айги, Бродский — Некрасов, Бродский — Рубинштейн. Что ж, возможны варианты, хотя, на мой вкус, фигуры отнюдь не одномасштабные). Но задача Солженицына — и его отношение, как стимул для решения задачи — находится за пределами собственно литературы. «Чуждость» Бродского таит опасность: путь его и поэтика соблазнительны своей успешностью. Боюсь аналогии, возникающей в сознании, но в том, что вызывает гнев и ярость Солженицына, есть много от пушкинского Моцарта — и любовь к уличной музыке, и необязательность, ироничность (в том числе и самоирония), равнодушие к сугубо серьезным задачам... Вряд ли стоило такому *gigantu*, как Солженицын, подвергать «разъятию» поэзию Бродского — она-то все равно не поддается, не поддается еще и потому, что она (и он) ушли, они там, за облаками, и никакой грозный суд им уже не опасен. Бродский никогда не сможет ответить на нападки Солженицына, а Солженицын навсегда останется в неожиданной компании — супротив навеки умолкнувшего поэта.

Но ведь вот что любопытно: Бродский под пером Солженицына превращается в... Сальери (холодность, расчетливость и т. д.)! Именно Моцарта нашей поэзии конца века Солженицын переводит в «регистр» Сальери — для чего же? Ведь не соперник же ему Бродский! Ну пусть он совсем иной — так и оставьте его в его инобытии! Нет, акт «отстрела» вызван еще и подсознательным желанием *отделаться* от Бродского (в одном ряду? как «нобелиат», изгнанник, «гений», со своим «мифом»? увольте). Ведь с каким пиететом Солженицын пишет о других поэтах — например, И. Лиспянской, С. Липкине, Ю. Кублановском...

Эстетика все-таки действительно мать этики, как утверждал Бродский.

---

<sup>1</sup> Гордин Я. Трагедийность мировосприятия. // Подухина В. Бродский глазами современников. СПб., 1997. С. 67—68.

<sup>2</sup> Там же. С. 61.

*Йон Кюст*

## ЕЩЕ РАЗ ОБ АНГЛИЙСКОМ БРОДСКОМ

Наконец, последняя, самая важная, быть может, самая неожиданная компенсация за низведение языка к объекту — это появление литературы — литературы как таковой. Конечно, уже начиная с Данте или даже Гомера в западном мире существовала форма языка, которую мы теперь называем «литературой». Но само слово это появилось много позже, поскольку лишь недавно в нашей литературе произошло обособление того специфического языка, истинное проявление которого состоит в том, чтобы быть «литературным».

*Мишель Фуко*<sup>1</sup>

16 ноября 1996 года в культурном приложении английской газеты «Файнэншл Таймс» появилась статья, написанная знаменитым английским поэтом Крэйгом Рэйном, под заголовком «Репутация, подверженная инфляции»<sup>2</sup>. В своей статье Крэйг Рэйн подвергает поэта Бродского, скончавшегося незадолго до того, ряду обвинений, общий пафос которых сводится к тому, что Иосиф Бродский, или точнее Joseph Brodsky, — плохой английский поэт.

Предметом моего доклада является статья Крэйга Рэйна и истекающие из этого текста проблемы как в отношении творчества Иосифа Бродского, так и в отношении некоторых более принципиальных вопросов поэзии и филологии.

Я намерен сначала провести анализ статьи Рэйна, показав основные составные элементы его критики и его принципиальный взгляд на проблему поэтических сочинений на неродном языке. Далее я сопоставлю эту позицию Крэйга Рэйна с тем, как рассматривали этот факт наличия английских текстов в творчестве Бродского, во-первых, сам Иосиф Бродский, во-вторых, его сторонники в этом вопросе, в частности биограф Бродского Валентина Полухина. Полухина в 1998 году опубликовала статью, в которой затрагивается, в частности, вопрос о том, правильно или неправильно поступил Иосиф Бродский, взявшись за задачу стать не

только русским, но и английским поэтом<sup>3</sup>. В заключение и на основе сопоставления, с одной стороны, позиции Крэйга Рэйна, а с другой стороны, Бродского и его сторонников я намерен обсудить несколько принципиальных вопросов, касающихся возможности и невозможности поэзии на неродном языке и, соответственно, возможности и невозможности критики такого специфического рода текстов.

Экономика должна быть экономной, литература должна быть литературной и, согласно статье английского поэта Крэйга Рэйна, английская поэзия должна быть английской. Нетрудно представить себе, какие обвинения в политической некорректности можно выдвинуть в адрес автора этой статьи, который с применением не всегда одинаково красивых, как мы увидим, риторических приемов обвиняет умершего поэта-эмигранта в формально неправильном обращении со старым, добрым, империяльным английским языком. Так, чтобы понять действительный эффект от такого рода статьи, следует учесть именно политическую некорректность этих обвинений. Рэйн не только с позиции коренного англосаксонского населения Великобритании высмеивает эмигранта — представителя национального меньшинства, но также разрешает себе говорить о правильном и неправильном языке в литературе. Значит, он берет на себя строго нормативный дискурс. Если учесть плюрализм, лежащий в основе англосаксонской традиции политкорректности, Рэйн, следовательно, совершает сразу несколько преступлений. Что именно заставляет Крэйга Рэйна предпринимать такой рискованный шаг? Иными словами: какое идеологическое начало вызывает такую реакцию и какая дискурсивная стратегия выбирается для поддержки такой идеологии?

Как выше было сказано, основная цель Рэйна заключается в том, чтобы доказать, что английский Бродский — плохой поэт. А плохой поэт он именно по причине недостаточного ознакомления с английским языком.

Прежде чем приступить к доказательству своих обвинений, Рэйн упоминает некоторых друзей Бродского среди истеблишмента англо-американской поэзии и критики. Таким образом, Рэйн моментально ставит себя на место мальчика в толпе в известной сказке Андерсена «Новое платье короля». Занять такую риторическую позицию весьма заманчиво в любой полемике. Однако такая позиция одновременно и рискованна, поскольку она требует риторики крайностей. Мальчик в сказке Андерсена не кричит, что король плохо одет; нет, он ведь кричит, что король совсем не одет. Аналогичная ситуация наблюдается в дискурсе Крэйга Рэйна: резко отделив от литературного истеблишмента себя и пару других поэтов и критиков, отрицательно оценивших творчество англий-

ского Бродского, он, согласно андерсеновскому сценарию, должен до конца сыграть роль бескомпромиссно разоблачающего неприятную правду мальчика. Чем он и занимается. Сначала Рэйн берется за изучение истории репутации Бродского на Западе. Рэйн показывает, что Анна Андреевна Ахматова и Уистан Хью Оден, сыгравшие для Бродского лично и для его творчества, как известно, огромную роль, на самом деле относились к молодому поэту из Ленинграда скептически. Именно скептицизм со стороны этих кумиров Бродского, по мнению Рэйна, заставлял его так громко и часто их хвалить в прозе и в поэзии, дабы заглушить этот скептицизм.

Определив таким образом поле битвы и ее стороны, а именно взяв на себя роль меньшинства антиинстеблишмента, Рэйн доказывает наготу короля — лауреата Нобелевской премии. Основные обвинения — следующие: неуклюжесть и неясность английского слога; повторяющееся употребление неужных слов-паразитов типа «on the whole»; «to say the least» (англ.: «вообще», «во всяком случае»); режущие английское ухо разговорные и жаргонные выражения. В целом: стилистическая неуверенность. Кроме того, Крэйг Рэйн подвергает рифму Бродского резкой критике, акцентируя, с одной стороны, стилистические и синтаксические уступки, которые Бродский позволяет себе ради создания, а в автопереводах — воссоздания рифмы. Здесь Рэйн также указывает на слабость русского уха Бродского по отношению к качеству определенных английских гласных. В заключение Рэйн приходит к выводу, что характерные для Бродского одновременно застенчивые и спобистские, а самое главное — обаятельно-нервные черты характера представляли собой результат того, что Бродский якобы сам знал, что его английское творчество — это блеф, что больше всех неуверенность своего английского слога ощущал сам Бродский.

Обвинение со стороны Рэйна весьма серьезное: Бродский — плохой поэт, и мало того: его преступление совершается преднамеренно, что делает это преступление, согласно традиции и российского, и британского законодательства, особо тяжким. Форма наказания: не только высмеивание короля — но и высшая мера. В словах Рэйна присутствует однозначный элемент злорадства, когда он, говоря о Бродском, упоминает, что «причиной его смерти явилось самоубийственное курение». Выходит, что Бродский покончил с собой из-за нечистой совести.

Таким образом, политически некорректная позиция Рэйна укрепляется применением неизбежно радикальной и поэтому для автора небезопасной дискурсивной стратегии «нового платья короля». Однако, для того чтобы состоялся столь именно радикальный дискурс, необходимы следующие более принципиальные позиции,

которые открыто не обсуждаются в тексте Рэйна, но содержатся имплицитно в его дискурсивной основе.

1) В художественном тексте бывает правильное и неправильное употребление языка. 2) Стилистические особенности автора — носителя английского языка нельзя воспринимать как идеостиль. 3) Отклонение от нормы, согласно исходной точке зрения Рэйна, считается только ошибкой. Таким образом, автор вводит в текст дискурсивное заимствование из точных наук в виде радикальной нормативности. Категория оригинальности не спасает иностранца от строгого нормативного приговора. Английский язык принадлежит англичанам, не *England for the English, a English for the English*. Борьба с языковым космополитизмом.

Однако самым сомнительным элементом дискурса Крэйга Рэйна является имплицитно содержащаяся в нем закрытость, подразумеваемая невозможность со стороны носителя английского языка его дискурс оспорить. Поскольку мнение иностранца автоматически опровергается как невалифицированное.

Защита английского Бродского может строиться по двум разным путям.

Чтобы оспорить точку зрения Крэйга Рэйна, следует указать на принципиально неприемлемую тоталитарность его дискурсивного начала. Можно также принципиально оспорить право англичан на английский язык вообще. Наконец, можно указать на принципиальную неправомочность подхода Рэйна к текстам в целом. Именно по такому пути я намерен двигаться в попытке защитить английского Бродского от суперанглийского Крэйга Рэйна.

Другой же путь защиты Бродского был выбран известным бродсковедом Валентиной Полухиной. Признав справедливость принципиальной позиции Крэйга Рэйна, что только коренное население англосаксонского мира вправе судить о полноценности английских текстов Бродского, Полухина разослала вопросник сорока выдающимся англоязычным поэтам и русистам-переводчикам с просьбой подтвердить или опровергнуть позицию Рэйна. Половина опрошенных ответили положительно, уверив Полухину, что Бродский — замечательный английский поэт. Половина не ответила. На основе этих данных Полухина приходит к выводу, что 50% опрошенных ответило то, что является правдой, а именно, что они считают Бродского хорошим английским поэтом, в то время как другая половина опрошенных побоялась ответить на вопросник, опасаясь потенциального гнева влиятельнейшего в издательских кругах Рэйна. Такой вывод имеет определенную слабость: ведь нетрудно прийти к абсолютно противоположному выводу, что одна половина опрошенных ответила, что Бродский — замечательный английский поэт, опасаясь реакции поддерживающего Бродского

литературного истеблишмента, в то время как другая половина уклонилась от ответа, соблюдая известный принцип, что молчание — знак согласия. Согласия с Крэйгом Рэйном, то есть. В реакции Валентины Полухиной проблема заключается в очередном дискурсивном заимствовании — она, применяя вопросники, открывает или разрешает введение социологического или даже политического дискурса. Однако проблема в том, что из-за вышеупомянутой закрытости, монологичности, сингулярности — значит, тоталитарности — текст Рэйна не в состоянии вступить в тот диалог, который необходим для того, чтобы вопросник Полухиной сыграл желаемую роль<sup>1</sup>.

Материал же для более принципиальной критики позиции Рэйна можно найти как в творчестве самого Бродского, так и, что не менее любопытно, в его судьбе. Ведь поэт Бродский уже не в первый раз оказался на скамье подсудимых в ходе судебного разбирательства принципиальных для поэзии вопросов. С той разницей, что на сей раз его осудили посмертно. Так, одна из проблем в статье Рэйна, проблема, которая, на мой взгляд, разрешает нам не удовлетворить его ходатайство, это как раз дискурсивное заимствование из зала суда. Точно так же, как в Ленинграде 13 марта 1964 года, поэт Бродский оказывается обвиняемым. В данном же случае, как показано выше, это мошенничество было преднамеренным. Судья народного суда Савельева и молодой Бродский теперь подставлены не советским, а английским «народным судьей» Рэйном и уже немолодым Бродским. Правда, *in absentia*. Но так, наверное, легче для автора статьи.

Вопрос в том, готова ли филология, готова ли литературная критика оказаться присяжным в таком суде? Иными словами, готовы ли мы разрешить судебный дискурс в нашей практике? Не обязана ли гуманитарная именно наука разрешить человеку делать ошибки? Не является ли ошибка составной и порой самой интересной частью нормального поведения того человека, которому посвящена наша наука, наш дискурс? *Errare, как известно, humanum est*. Так, стилистическая неуверенность английского Бродского, на мой взгляд, неоспорима. Но не распространяется ли свобода поэтического слова в том числе на право сочинять художественную литературу на неродном языке? Не является ли именно английский язык в современном мире единственным не маркированным каким-либо национальным признаком языком мирового общения, а значит, и мировой литературы? Разве колониальный и постколониальный опыт не открывает английский язык перед нами как в максимальной степени ненормативный язык?

Иосиф Бродский, наверное, не согласился бы с радикальным плюрализмом только что прозвучавших риторических вопросов.

Оправдание неидиоматичности своих автопереводов с русского на английский он находил в бескомпромиссной готовности жертвовать смысловыми, в том числе стилистическими, элементами ради достижения формального соответствия русскому оригиналу. Имеется в виду в основном рифма<sup>5</sup>. Несмотря на попытки отдельных англоязычных поэтов писать рифмованные стихи, белый стих до сих пор является однозначным правилом в серьезной англоязычной поэзии. Рифмованный стих по-английски ассоциируется либо с тривиальными словами англо-американской поп-музыкальной легкой промышленности, либо с шуточными стихотворениями, как, например, известная традиция лимериков.

Причиной частичного перехода на английский язык, согласно самому Бродскому, явилось в первую очередь отнюдь не политическое обстоятельство:

«Когда писатель прибегает к языку иному, нежели его родной, он делает это либо по необходимости, как Конрад, либо из жгучего честолюбия, как Набоков, либо ради большего отчуждения, как Беккет. Принадлежа к иной лиге, летом 1977 года в Нью-Йорке я приобрел в лавке пишущих машинок на Шестой авеню портативную «Lettera 22» и принялся писать (эссе, переводы, порой стихи) по-английски из соображений, имевших мало общего с вышеперечисленными. Моим единственным стремлением тогда, как и сейчас, было очутиться в большей близости к человеку, которого я считал величайшим умом двадцатого века: к Уистану Хью Одену»<sup>6</sup>.

Иными словами, Бродский пишет не по-английски, а на языке Одена. Язык принадлежит не народу, а человеку.

Мы увидели, что в основе столкновения поэтов Бродского и Рэйна лежат обостряющие полемику заимствования из разных гуманитарных дискурсов. Это столкновение становится возможным тогда, когда обе стороны конфликта выходят за рамки, с одной стороны, политкорректности, а с другой — принятой иерархии в процессе перевода, т. е. права смысла победить над формой. В поле нарушения этих весьма разных норм становится возможным литературно-полемическое судебное разбирательство Craig Rain versus Joseph Brodsky. Основное же обвинение Рэйна необходимо воспринимать весьма серьезно: Бродский однозначно вводит лексику и идиоматику низкого стиля в свои английские стихотворения и автопереводы своих русских стихотворений на английский язык для создания не всегда одинаково удачной рифмы. Однако Крэйг Рэйн сам нарушает одно грамматическое правило несколько другого уровня, а именно правило грамматики литературной критики разрешать «некрасивое» как идеостиль. Правило, возникшее в начале XIX века, не отождествлять низкий стиль с бездарностью. Именно об этом весьма существенном изменении в

культурной парадигме говорится в приведенной выше в виде эпиграфа цитате из книги Мишеля Фуко «Слова и вещи». Там же Фуко продолжает: в начале XIX века «литература все более и более отличает себя от дискурсии мыслей и замыкается в своей глубинной самозамкнутости. Она отделяется от всех тех ценностей, которые могли в классический век приводить ее в движение (вкус, удовольствие, естественность, правда), и порождает в своем собственном пространстве все то, что может обеспечить их игровое отрицание (неприличное, безобразное, невозможное); она порывает с каким-либо определением «жанров» как форм, прилаженных к порядку представлений, и становится простым проявлением языка, который знает лишь один закон — утверждать вопреки всем другим типам дискурсии свое непреклонное существование».<sup>7</sup>

В дискурсивной основе Крэйга Рэйна мы находим парадигму литературной критики 200-летней давности. Таким образом, его критика в исследуемой нами статье представляет собой анахронизм. Бродский, несомненно, стихи писал очень плохо по-английски. Если не плохо, то отнюдь небезупречно с нормативной точки зрения. Но к сожалению, анализировать именно эту проблему в его английском творчестве в нашу эпоху, как показывает Мишель Фуко, невозможно. Это отнюдь не значит, что критика Крэйга Рэйна необоснованна. Это просто значит, что мы не можем этим заниматься.

<sup>1</sup> Фуко М. Слова и вещи. СПб., 1994. С. 324.

<sup>2</sup> Craig Raine. A Reputation Subject to Inflation // «Financial Times», 1996. 16/17 – X. P. 19.

<sup>3</sup> Полухина В. Английский Бродский // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 49–59.

<sup>4</sup> О сингулярности дискурса, см. также: Кюст Й. Наркомания как дискурсивно-этическая проблема: К интерпретации рассказа М.А. Булгакова «Морфий» // Русская филология. 11. Тарту, 2000. С. 88–93.

<sup>5</sup> См. Полухина В. Указ. соч. С. 52.

<sup>6</sup> Бродский И. Поклониться тени // Сочинения Иосифа Бродского. Т. 5. СПб., 1999. С. 256.

<sup>7</sup> Фуко М. Указ. соч. С. 324.

# МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ

\* \* \*

*Я входил вместо дикого зверя в клетку,  
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,  
жизил у моря, играл в рулетку,  
обедал черт знает с кем во фраке.  
С высоты ледника я озираю полмира,  
трижды тонул, дважды бывал распорот.  
Бросил страну, что меня вскормила.  
Из забывших меня можно составить город.  
Я слонялся в степях, поливающих вопли гуна,  
надевал на себя что сызнова входит в моду,  
сеял розь, покрывал черной толью гумна  
и не пил только сухую воду.  
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,  
жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок.  
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;  
перешел на шепот. Теперь мне сорок.  
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.  
Только с горем я чувствую солидарность.  
Но пока мне рот не забили глиной,  
из него раздаваться будет лишь благодарность.*

24 мая 1980

*Михаил Лемхин*

## ТАК СЛОЖИЛАСЬ КНИГА...

Я уже где-то однажды рассказывал, как Иосиф Александрович утопил в Фонтанке сделанный мной портрет. Я узнал об этом не сразу, но и когда узнал, не сильно обиделся. Портрет мне нравился — нравится до сих пор, — а по молодости мало что может поколебать вашу самооценку, да и характер Иосифа я к этому времени вполне представлял.

Дело было в 1968 году, и Бродский для меня был тогда не просто поэтом, а Поэтом. Иосиф мог быть каким угодно — добрым и вздорным, он мог быть предметом разговора приятелей и объектом специального интереса заботливых товарищей из КГБ (по личному опыту — май 1969 года), но в моей картине мира он был — Поэтом. И, глядя на него через видеоискатель своей камеры, я искал именно такой образ.

Я рассматриваю мир через этот самый видеоискатель уже довольно давно — больше сорока лет — и снимал за сорок лет много интересных людей; есть работы похуже, есть получше, но когда на моей стене висит портрет и я доволен им, я очень редко пытаюсь сделать новый портрет того же самого героя. Не потому, что я такой замечательный художник и каждой работой способен передать существо характера, а потому, вероятно, что в моей жизни место этих людей, этих характеров остается почти неизменным. А может, это свидетельство моей душевной лености. Не знаю. Но вот Иосиф Александрович был одним из тех немногих, кого я пытался снимать при любой возможности.

Однако следующий портрет, который я решил назвать «портретом», появился не скоро, через двадцать лет после первого, в 1988 году.

В те годы Иосиф редко выступал перед соотечественниками — такие чтения буквально можно было пересчитать по пальцам, — и я долго уговаривал его выступить в Сан-Франциско. С третьей или четвертой попытки я его уломал, потом он капризничал, выбирая

место: «В этом зале я не буду — я ничем не хочу быть им обязанным»; «В квартире? Вы же предлагаете выступление, Миша», — но явился он сильно заранее, минут за тридцать—сорок до назначенного часа, собранный, напряженный, почти ошетиненный. Мы вчетвером — моя жена, сын, дочка и я — готовили зал, и больше никого еще не было. Иосиф вошел, сдернул с головы кепку и сказал: «Ну, естественно. Кому это нужно». Не знаю, до какого градуса могло сползти его настроение в следующие секунды, по-моему, дело тут спасла моя дочка, которая шагнула к Иосифу и, протягивая руку, представилась: «Марина». Вы бы видели эту улыбку! Через какое-то время стал собираться народ, потом появилась старинная приятельница Иосифа, навстречу которой он шагнул, улыбаясь уже совершенно лучезарно.

Объявлений не было, я обзвонил знакомых, те — своих знакомых, ну и так далее; в результате народу в маленький зал набилось больше, чем он мог вместить. Аудиторию Иосиф оглядел исподлобья, но очень быстро оттаял (опять же не без женского участия: стихи, попрошенные каким-то представителем мужской части аудитории, он читать отказался, но немедленно и радостно откликнулся на просьбу Ирины, моей жены) и дальше уже читал не останавливаясь. «Ну, давайте передохнем, — говорил он. — Старинный русский способ: вопросы и ответы». Он закуривал, отвечал на пару вопросов, а потом, почти смущенно, предлагал: «Ну, еще одно стихотворение?..»

Все это продолжалось без малого четыре часа, «честерфилд» кончился, аудитория снабжала Иосифа Александровича сигаретами (кто-то предложил «беломор», но Иосиф отказался), и это было лучшее его выступление, которое я видел в своей жизни.

Я в тот вечер снял много, однако выбрал свой кадр без труда. Со мной нередко бывает, что во время съемки я какой-то кадр отмечаю. Но, как правило, разглядывая через день-другой фотографии, я не нахожу в них той магии, которая заставила меня спустить затвор. То ли она испарилась, то ли померещилась.

А здесь она была.

Этот портрет публиковался потом множество раз, и один литератор, живущий в Нью-Йорке, как-то написал мне: «Вы обнажили то, что сам Иосиф скрывает, — его доброту».

Портрет улыбающегося — губы птичкой — человека вытеснил с моей стены тот старый портрет — портрет Поэта.

Новый портрет нравился всем, зрители тоже улыбались, глядя на него, но еще через пять лет я заменил его портретом, который нравился немногим. Он создавал — как мне кажется — ощущение какого-то неуюта, не было в нем торжественности, не было и человеческой простоты. Герой стоял у вечернего окна, сжав ладони

калачиком, сутулясь, похожий на старого воробья, — казалось, это был совершенно другой человек. Это не был Поэт с большой буквы, не был это и человек, скрывающий свою доброту, это был дряблый, рано состарившийся мужчина, подчинивший себя своему дару, а свой дар себе.

Так, во всяком случае, мне казалось, когда я смотрел на эту фотографию свежим взглядом.

Поэт-человек. Прошу прощения у тех, на чье ухо это звучит богохульством, но я не знаю, как сказать точнее.

Кроме этих трех портретов я показывал знакомым и публиковал еще с десятков разных фотографий Иосифа. Прочие негативы — около тысячи — я не печатал никогда, то есть я просматривал свежие контактные отпечатки, что-то выбирал и больше в те альбомы не заглядывал.

Я снял эти альбомы с полки в феврале 1996 года — не для того, чтобы найти среди старых негативов какой-то другой образ, а просто чтобы перебрать фотографии, рассмотреть через увеличительное стекло какие-то сценки: Ленинград, Нью-Йорк, Стенфорд, Сан-Франциско. Я передвигал по контактному листам шестикратную роденштоковскую лупу, разглядывая картинку за картинкой, и думал о том, что теперь все это выглядит иначе. Здесь Иосиф смешной, просто какой-то дураковатый — я бы не стал его показывать таким раньше, — а здесь расслабленный, здесь вроде как бы манерный, здесь с открытой улыбкой, конечно, на том моем старом портрете лучше, но тут улыбка другая...

Вот этот кадр, и этот, и этот, думал я, наверное, их следует напечатать: Иосиф здесь выглядит очень трогательно.

Я оказался в странном положении. Обычно я выбираю методом исключения; исключая, всегда что-то теряешь — какие-то забавные мелочи или даже нечто существенное, — но этим можно пожертвовать, если в результате находишь ту единственную фотографию, на которой запечатлен характер, выявлен образ. Ценой потери обретаешь концентрацию.

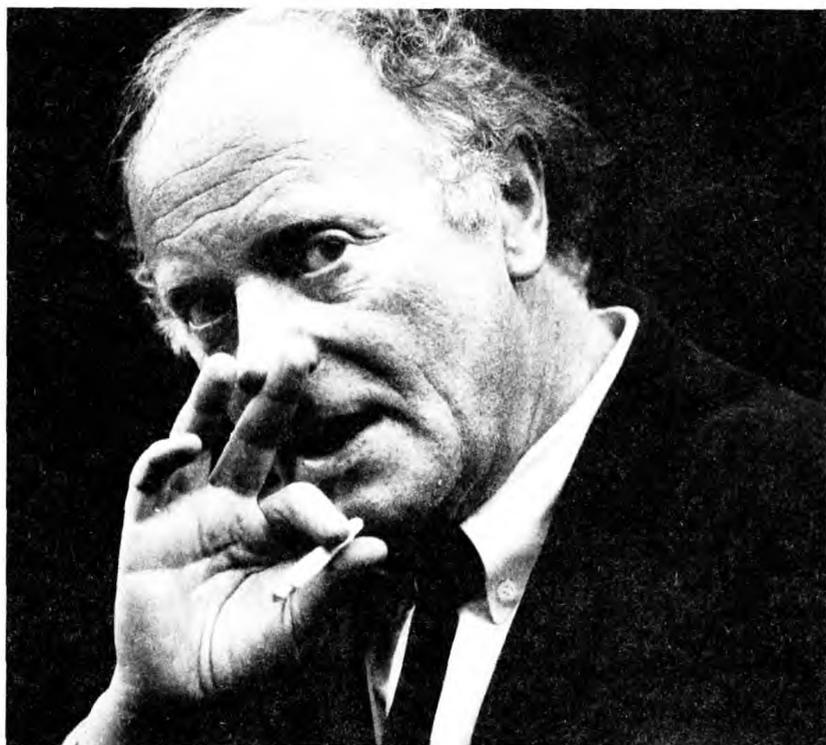
Разглядывая негативы, я думал именно об этих забавных, трогательных, интересных черточках, гримасах, позах. Когда он был жив, я среди сиюминутного пытался найти образ, когда его не стало — отброшенные детали обрели другую цену. Оказалось, что теперь нужно не отсеивать, а собирать.

И я начал собирать, я принялся печатать эти фотографии, складывать их так и сяк, но они не соединялись друг с другом, они просто лежали рядом. Не было интонации. И что я, собственно, пытался рассказать?

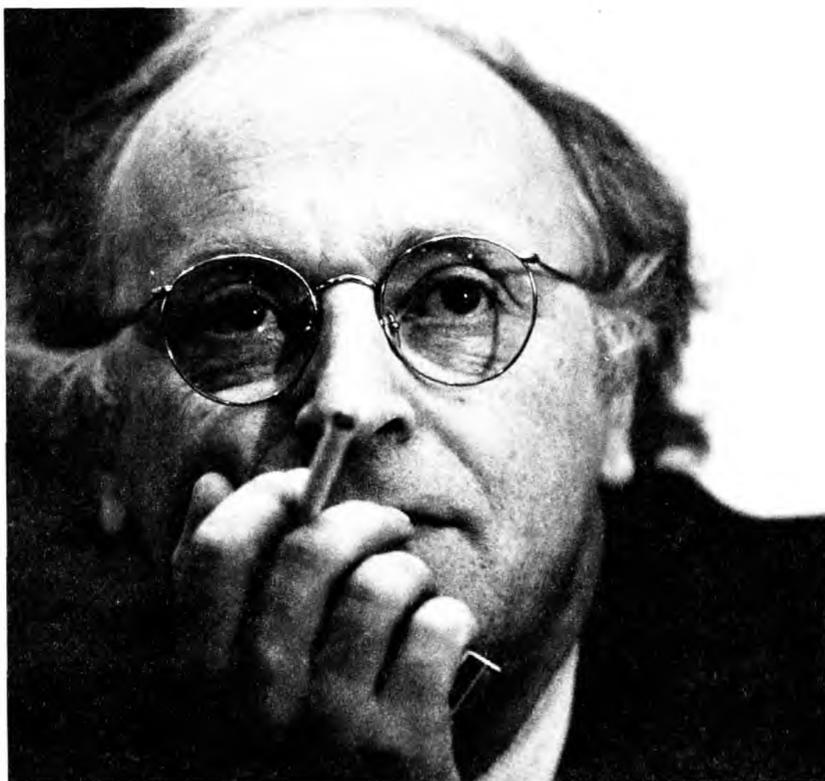
Пачка фотографий росла, и в какой-то момент я решил, что, наверное, таким пасьянсом можно выложить мозаичный портрет.











Но как это будет работать — портрет из портретов? На какое же расстояние мне нужно отойти от этой мозаики, чтобы увидеть ее структуру, а зрителю — чтобы охватить ее взглядом? Где эта точка обзора?

Ответ лежал на поверхности, но я искал его несколько месяцев, пока не осознал, что эта точка — Ленинград. Не стану приводить здесь перечень стихов, не стану выписывать цитаты — они у каждого из нас в голове, но все начиналось в этом городе, все оценивалось этим городом, все сравнивалось с этим городом, и каждая прожитая минута была прожита в этом городе. Сначала он жил в этом городе, а потом город жил в нем.

Такой должна была быть структура: не памятные места — как говорится в путеводителях, — связанные с жизнью поэта, а материал, из которого он вылеплен. Он — в смысле поэт-человек. Естественно, он, каким я его видел и понимал.

Так возникла интонация: это — мой рассказ о нем. Не мог же я заявить: вот, смотрите, на левой странице Бродский, он тут насыпился, это потому, что он вспоминает вот такую картину, которая на правой странице. Все, что я мог сказать: вот герой моего рассказа — и вот о чем, я полагаю, этот герой думает. Никакое искусство, в том числе и фотография, не претендует на документальность. Откуда я могу знать — случилось ли Иосифу Бродскому видеть вот такую сценку? Каким образом я могу узнать — что бы он подумал, если бы ее увидел?

Но про своего героя я могу предположить.

Я всегда говорю, что отношение реальности и вымысла в фотографии примерно похоже на картинку в полупрозрачном зеркале. То, что позади стекла, — вы видите сквозь стекло, то, что перед ним, — отражается в том же стекле. Вы в состоянии регулировать пропорции смещения, но лишь до определенной степени — зеркало никогда не станет кристально прозрачным стеклом, а стекло никогда не обратится в аккуратное, точное зеркало.

То есть я хочу сказать, что строил свой рассказ, основываясь на том, что видел — я. Я мог предположить, что вот именно это видел мой герой, я старался смотреть на мир его глазами, но в любом случае — я видел мир своими. Можно ли говорить о ком-нибудь, не рассказывая одновременно о себе?

Тем более что мой герой жил в моем городе и он был не только моим поэтом, но и современником (то, что мне повезло немного знать его лично, — дело вообще десятое); я рос и менялся, читая его стихи, слыша его голос, словно беседуя с ним. Что я узнал сам, что он помог мне понять, что я увидел его глазами, какие его слова, интонации, словечки и ухмылки стали моими?

Так сложилась книга.

Ухмыляется ли он сам со страниц моей книги, или я что-то придумал за него? Я не могу ответить на этот вопрос — я слушаю, что скажут другие. Это, конечно, мой Бродский, но мне хочется верить, что и другие — по крайней мере, мои друзья, мои ровесники — узнают своего Бродского в герое этой книги. Поэтому когда настал момент придумывать название, я держал в голове два примера: один — цветаевское «Мой Пушкин», другой — название пропавшей статьи Миши Хейфеца «Бродский и наше поколение».

А между ними покрытое кракелюрами пространство памяти.

Изображение растрескалось, где-то осыпалось. Так появилось название книги «Фрагменты»: «Люди — это то, что мы о них помним. То, что мы называем жизнью, в конечном счете есть лоскутное одеяло, состоящее из чьих-то чужих воспоминаний. Со смертью швы расходятся, и у нас остаются случайные разрозненные кусочки. Фрагменты... Я даже могу пойти дальше, сравнив фотографирование с сочинением стихов, — хотя бы потому, что фрагменты черно-белые. Или потому, что сочинительство означает сохранение».

В любом случае сочинительство означает сохранение, как бы вы ни сочиняли — при помощи пера, компьютера или фотоаппарата.

Я решил назвать книгу «Фрагменты: Иосиф Бродский, Ленинград», но если бы не боялся патетики, я бы мог ее назвать по-другому: «Мой Бродский и наше поколение».

*Людмила Штерн*

## **СОРОКАЛЕТИЕ И АЛЬМАНАХ «ЧАСТЬ РЕЧИ»**

24 мая 1980 года Иосифу Бродскому исполнилось сорок лет. За несколько месяцев до дня рождения мне позвонил редактор эмигрантского издательства «Серебряный век» Гриша Поляк и спросил, не хочу ли я войти в редколлегия альманаха, который он собирается издать к этому юбилею. Конечно, я сочла за честь.

Альманах «Часть речи» предполагалось сделать в будущем периодическим изданием, отражающим литературно-художественный процесс текущего столетия.

В редколлегия вошло шесть человек: Петр Вайль, Александр Генис, Сергей Довлатов, Лев Лосев, Геннадий Шмаков и я. Кроме рижан Вайля и Гениса — литераторов, на полпоколения моложе нас, остальные члены редколлегия были ленинградцами, знающими Иосифа и друг друга много лет.

Сейчас, держа в руках этот альманах, я испытываю нечто вроде болевого укола в сердце. На его страницах собралось несколько очень дорогих мне людей. Их уже нет в живых.

Нет издателя Поляка, и нет юбиляра Бродского. Нет членов редколлегия Сережи Довлатова и Гены Шмакова, с которыми связана лучшая четверть века моей жизни. Нет Татьяны Яковлевой-Либерман, выступившей в «Части речи» со своими воспоминаниями.

Гриша Поляк просил меня участвовать в альманахе в «трех ипостасях»: автора, редактора и «добытчика», то есть мне было поручено достать для альманаха ранний рассказ Набокова и малоизвестное интервью с ним, которое мы хотели перевести на русский язык.

В качестве своего «вклада» я предложила рассказ «Верите ли вы в чудеса?». Прототипом главного героя, Валерия, явился Гена Шмаков. После его смерти в 1988 году я посвятила этот рассказ ему.

Достать рассказ Набокова было непростой задачей. Требовалось разрешение его вдовы Веры Евсеевны, которая слыла человеком жестким и несговорчивым. Она давала согласие на публика-

цию произведений Набокова только зарекомендовавшим себя изданиям с высокой репутацией. Наш, еще не существующий, альманах таковым пока что не являлся. Гриша не без основания боялся, что она откажет неизвестному издателю неизвестного альманаха публиковать, к тому же бесплатно, рассказ из наследия ее мужа. Тут могли помочь только личные контакты. Именно поэтому раздобыть набоковский рассказ Гриша поручил мне.

Случилось так, что наша семья была давно и хорошо знакома с младшей сестрой Набокова, Еленой Владимировной Сикорской. В отличие от своего брата, Елена Владимировна часто приезжала в Ленинград и бывала у нас в гостях. Когда мы эмигрировали, она навещала нас в Риме, и мы несколько раз гостили у нее в Женеве. Она возила нас в Монтре и в Кларэнс, на могилу Набокова.

Я позвонила Елене Владимировне и спросила, как подступиться к Вере Евсеевне, чтобы она отнеслась к нашей просьбе благосклонно. Елена Владимировна обещала, что замолвит за нас слово.

Она позвонила через два дня и сказала, чтобы я написала Вере Евсеевне письмо с описанием целей и задач нашего альманаха и перечнем его авторов. (Имен, ничего ей, разумеется, не говорящих.) Вскоре от Веры Евсеевны пришел ответ. Он написан по-английски, я привожу его в русском переводе:

Montreux—Palace Hotel  
1820 Montreux, Switzerland  
February 19, 1980

Дорогая миссис Штерн.

Спасибо за Ваше письмо от 11 февраля.

У меня нет возражений против публикации в первом номере Вашего альманаха «Часть речи» рассказа моего мужа «Случайность».

Пожалуйста, поставьте копирайт: «copyright@ 1975 by Vladimir Nabokov».

Что касается перевода интервью с ним, я могу дать Вам знать, согласна ли я на публикацию его по-русски, только после того, как Вы укажете мне, какое именно интервью Вы имеете в виду, и пришлете мне перевод для одобрения.

С лучшими пожеланиями,

Искренне Ваша

*Вера Набокова*  
(Mrs. Vladimir Nabokov).

Я рассыпалась в благодарностях и обещала прислать ей экземпляр «Части речи», как только альманах будет готов. К сожалению, пока мы «чухались», стало ясно, что нам не успеть перевести к сроку выбранное интервью, представить на ее суд и получить ее согласие (или отказ).

Я рассказываю об этих подробностях, чтобы объяснить, как я «нагрелась» и в какое попала неловкое положение после выхода в свет нашего детища.

По замыслу Гриши Поляка, члены редколлегии должны были просмотреть материалы, в том числе и произведения друг друга. И тут начинается то, что Бродский уничижительно называл «русские дела».

Авторы присылали или приносили Грише свои тексты в последнюю минуту, и о том, чтобы члены редколлегии успели с ними ознакомиться, не могло быть и речи.

Поляк впервые показал нам со Шмаковым «Часть речи» в уже готовом виде вечером 23 мая, то есть накануне дня рождения Бродского.

Альманах открывается стихами Бродского, посвященными Марине Басмановой: «Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной струн...» За ним следует его эссе «Ленинград», написанное по-английски и блестяще переведенное Лосевым.

А затем — интервью, данное Бродским Соломону Волкову, под названием «Нью-Йорк: Пейзаж поэта».

Позволю себе привести маленький из него отрывок:

**Волков:** В первом номере возобновившего свой выход высокоблого «Кэньон Ревью» был помещен сделанный вами перевод стихотворения Набокова — с русского на английский. Возникла интересная историко-лингвистическая ситуация. Что вы испытывали, переводя набоковское стихотворение?

**Бродский:** Ощущения были самые разнообразные. Во-первых, полное отвращение к тому, что я делаю. Потому что стихотворение Набокова — очень низкого качества. Он, вообще, по-моему, несостоявшийся поэт. Но именно потому, что он несостоявшийся поэт, он — замечательный прозаик.

Это всегда так. Как правило, прозаик без активного поэтического опыта склонен к многословию и велеречивости. Итак, отвращение. Когда издатели «Кэньон Ревью» предложили перевести мне стихотворение Набокова, я сказал им: «Вы что, озверели, что ли?» Я был против этой идеи. Но они настаивали, — я уж не знаю, исходя из каких соображений (было бы интересно проследить истоки этой настойчивости). Ну, я решил — раз так, сделаю, что могу. Это было с моей стороны такое озорство не озорство... И я думаю, между прочим, что теперь, то есть по-английски — это стихотво-

рение Набокова звучит чуть-чуть лучше, чем по-русски. Чуть-чуть менее банально. И, может быть, вообще лучше переводить второстепенных поэтов, второсортную поэзию, как вот стихи Набокова. Потому что чувствуешь, как бы это сказать... большую степень безответственности. Да? Или, по крайней мере, степень ответственности чуть-чуть ниже. «С этими господами легче иметь дело?»».

Можно представить себе, что я почувствовала, прочтя этот пассаж.

Да, Набоков не являлся поэтом «нумер упо». Он сам это знал и не строил относительно своего поэтического дара особых иллюзий. Но «с этими господами легче иметь дело» — тон оскорбительный и непристойный.

Извинением мот послужить тот факт, что альманах готовился как сюрприз (или полусюрприз), и Бродский, скорее всего, понятия не имел, что в него будет включен выпрошенный мною у вдовы набоковский рассказ. Возможно, если бы знал, повел себя деликатнее и «врезал» Владимиру Владимировичу при другом удобном случае.

Думаю также, что этот «антинабоковский» выпад не попал бы на страницы альманаха, если бы я, в качестве члена редколлегии, получила текст этого интервью заранее. Я попросила бы Иосифа убрать этот пассаж. Надеюсь, он выполнил бы мою просьбу, тем более что интервью ничуть бы от этого не пострадало... А если бы заупрямился, я могла бы не дать Поляку рассказа «Случайность» и вовремя выйти из редколлегии, чтобы не выглядеть в глазах набоковской семьи неблагодарной свиньей.

Но это еще не все. Второй «антинабоковский» удар последовал от критиков Вайля и Гениса. В альманахе был помещен их очерк «Литературные мечтания». В этом, снабженном графиками-стрелками эссе лихо, «с молодым задором», анализируется современная русская проза и ее лучшие представители: Солженицын, Искандер, Войнович, Аксенов, Ерофеев, Попов, Битов, Довлатов. У авторов нашлись теплые слова и для Мамлеева, и для Лимонова: «Лимонов написал талантливую исповедальную прозу, в отчаянной попытке довести до крайнего предела познание самого себя. Такая проза пишется раз в жизни, ни повторить, ни переписать не выйдет...» (Речь идет о романе «Это я, Эдичка». — *Л. Ш.*)

И вот, после глубокого анализа талантливой исповедальной современной прозы, наши Чернышевский и Белинский кончают свой очерк таким *grand finale*:

«...Когда литература поверит в то, что она и есть главное духовное сокровище мира — сама по себе, а не как учебник жизни, — начнется новый, не такой шумный, но, может, блестящий этап.

И знаменем его будет порожноослепительный Набоков!»

Порожноослепительный — единственное определение, которого удостоилась проза Набокова.

Я оказалась в действительно идиотском положении. Ведь я обещала прислать экземпляр «Части речи» и Елене Владимировне, и Вере Евсеевне. Прорывав полдня на груди Гены Шмакова, я позвонила Поляку и высказала ему все, что я думаю о нем и его альманахе. Очевидно, слишком красноречиво, потому что в последующих рекламных ашотациях первого номера альманаха «Часть речи» имя члена редколлегии и автора Людмилы Штерн не упоминается. Я фигурирую под псевдонимом «и др.».

Но и без «Части речи» сорокалетие Бродского, вернее, празднование этого сорокалетия оставило достаточно болезненный шрам в моей душе. Мы со Шмаковым даже придумали этому дню имя: «ДНО» — День Незаслуженных Обид.

Той весной я курсировала между Бостоном и Нью-Йорком, периодически работая в художественной галерее Эдуарда Нахамкина. Менеджером галереи был Роман Каплан. Я называлась PR — public relations. У Нахамкина выставлялись русские художники-эмигранты, в том числе Шемякин, Целков, Неизвестный и Тюльпанов. В мои обязанности входило их пропагандировать, приглашать народ на вернисажи и приводить в галерею «богатых и знаменитых».

Своего жилья у меня в Нью-Йорке не было, и я останавливалась у Гены.

За недели полторы до дня рождения Иосифа мы начали размышлять о подарке. Интеллектуальный Гена сказал, что поищет что-нибудь интересное у букинистов. Или подарит пластинки Гайдна и Перселла. Приземленная я склонялась к «чему-нибудь хозяйскому»: к посуде, кастрюле или постельному белью.

Иосиф было на редкость непритязателен и равнодушен к домашнему комфорту. Вряд ли он сам ходил по магазинам и покупал себе что-нибудь утилитарное. Да и гости, скорее всего, постесняются дарить поэту домашнюю утварь.

Я остановилась на бокалах и рюмках — у него часто бывает народ, и этот народ пьет. Мои бокалы были уже упакованы и перевязаны бантами, а Шмаков все еще не нашел достойного подарка. Но дня за три до юбилея Гена сообщил, что они с Леной Чернышовой присмотрели в антикварной лавке настольную лампу и собираются купить ее в складчину: «Лампа — красавица, Жозефу понравится...»

«Откуда ты знаешь, что ему нужна лампа?» — поинтересовалась я.

«Да он вчера звонил, приглашал... Я спросил, что подарить, и

он сказал, хорошо бы настольную лампу».

«Слушай, а мне-то он не звонил».

«Откуда он знает, что ты в Нью-Йорке? Наверно, домой звонил, спроси у Витьки».

Оказалось, что и в Бостон Иосиф не звонил.

«Не бери дурного в голову, — сказал Шмаков, — Оська проявится, никуда не денется».

Наступил день рождения. Иосиф так и «не проявился». Существует американская поговорка: «Настоящий джентльмен никогда не обидит нечаянно». Значит, неприглашение на день рождения что-то означало, скорее всего наказание за что-то. Но за что?

Я перебирала в уме возможные варианты своих проступков. То ли я что-нибудь лягнула, то ли, напротив, чем-нибудь не восхитилась. То ли на меня поступил «компромат» со стороны.

Утром в день рождения Бродского я пришла на работу в нахамкинскую галерею в мрачнейшем настроении: не забудем, что накануне произошел скандал с альманахом «Часть речи». В ожидании Осиного звонка я бессмысленно перебирала бумажки. Но прошло два часа, а звонка не последовало. Сердце не выдержало, и я набрала его номер. Бродский оказался дома.

«Привет, Жозеф. Как лучше тебя поздравить? Лично или телеграмму послать?»

«Пошли меня лучше на х...» — ответил поэт.

Меня как кипятком ошпарило. Я настолько остолбенела, что просто положила трубку на стол и, не предупредив начальство, вышла из галереи.

Шмакова не было дома. Я пнула коробку с бокалами ногой, приняла душ и рухнула на диван упиваться своим горем. И тут зазвонил телефон.

«Киса, прости меня... Я полный идиот и кретин...»

Услышав голос Иосифа, я действительно захлебнулась от слез.

«Киса, мяу... не плачь... приходи и плюнь мне в рожу».

«Жозеф, что произошло? За что ты меня так?»

«Считай, что я психопат. Не обращай внимания... Прошу тебя...»

«Скажи мне, что случилось?»

«Людка, потом разберемся, приходи, слышишь?»

«Но все-таки, в чем дело?»

«Да понимаешь... Ты общаешься с Бобышевым... И все такое...»

«Что за бред! При чем тут Бобышев?»

«Ладно... Ни при чем. Прошу тебя, пожалуйста, вечером приходи...»

Через час явился Шмаков с антикварной лампой. «Почему сидишь с распухшей рожой?» — ласково спросил он. Я изложила си-

туацию: «Идти или не идти?»

Гена сказал, что «идти, двух мнений быть не может, иначе Жозефа замучает еврейский guilt» (чувство вины. — Л.Ш.).

«А между прочим, когда ты видела Бобышева последний раз?» — спросил он.

И я вспомнила. Какое-то время тому назад в Бостон позвонил Иосиф и сказал, что в Америке Бобышев... Женится, приехал наконец и сейчас находится в Нью-Йорке, знаю ли я об этом?

Я об этом понятия не имела. Со времени нашего отъезда из Ленинграда прошло четыре года, да и дома мы с Бобышевым уже долго не общались. Правда, перед отъездом в эмиграцию мы поговорили по телефону, и я получила от него милую напутственную открытку.

«У меня к тебе просьба, — сказал Иосиф, — найди Бобышева и расспроси про Андрея... Как он учится, чем увлекается, что читает... и вообще, какой он?»

Я как раз собиралась в Нью-Йорк. Не помню, кто мне дал Димины координаты. Мы встретились в баре неподалеку от Рокфеллер-центра. Выпили по коктейлю, поговорили обо всем на свете, в том числе и об Андрее.

Мне было очень приятно после стольких лет повидаться с Бобышевым: нас связывала общая молодость и годы дружбы. Когда-то я даже «самоиздала» его ранние стихи. Переплетенный в оранжевый «ситчик» томик стихов, написанных между 1955 и 1962 годами, назывался «Партида». Он, как и сборник Рейна, был напечатан в пяти экземплярах. К сожалению, у меня ни одного не сохранилось. Оказалось, что и у Димы осталось от этого «издания» несколько потрепанных листков.

Наша нью-йоркская встреча с Бобышевым продолжения не имела. Мы даже телефонами не обменялись. Дима уехал в Иллинойс, и мы снова надолго потеряли друг друга из виду.

Но я выполнила поручение Бродского и расспросила Бобышева про Андрея. Помню, что Иосиф молча выслушал мой отчет, не задал ни одного вопроса и мрачно хмыкнул «мерси». И вот эта встреча мне теперь, вероятно, вменялась в вину.

На юбилейный праздник я, конечно, пришла, но весь вечер просидела в углу «без всякого удовольствия». События последних дней — «Часть речи» и выходка Бродского — веселью не способствовали. Не помню даже, кто там был и что там было. Но мы с Геней пересидели всех гостей: я решила, что не уйду, пока не выясню, в чем дело... Разговор наш помню дословно:

«Так чем я перед тобой провинилась?»

«Ты за моей спиной дружишь с Бобышевым».

«Ты же сам попросил меня встретиться с ним!»

«А ты и рада! Могла б и отказаться! Ты прекрасно знаешь, как я к этому отношусь!»

«Так зачем ты просил? Провоцировал меня, что ли?»

«Вы оба ненормальные и глубоко сумасшедшие, — встрял Гена, пытаясь предотвратить новую склоку, — давайте лучше выпьем!» Но я завелась.

«Имею я право знать, в чем меня обвиняют?»

«Never mind... Forget it», — проворчал Иосиф («Неважно... хватит об этом»). — *Л. Ш.*

Он подошел к книжной полке, взял пожелтевший сборник «Остановки в пустыне», написал автограф и протянул мне со словами: «Оцени, солнышко, отдаю последнюю».

Автограф был такой: «Людмиле Штерн от менее яркой звезды». Над словом «Людмила» он нарисовал сердце с двумя стрелами. Одна стрела это сердце пронзала, другая — пролетала над ним.

Я и растрогалась, и расстроилась. Растрогалась потому, что как-то давно пожаловалась, что у меня нет «Остановки», и он это запомнил. А расстроилась, потому что автограф мало того что был язвительным, он был еще и двусмысленным.

«Спасибо, Ося, от более яркой звезды, — сказала я. — Все смешки строишь?»

«Киса, ты же Штерн, and I really mean it...» («Я действительно так думаю».)

Оглядываясь назад, должна сказать, что «драматические» для меня события этого дня яйца выеденного не стоили. Когда мы с Геней собрались уходить и были уже в дверях, Иосиф встрепенулся: «Подождите, я вам прочту стишок... сегодня сочинил». Он ушел в комнату и вернулся с машинописным листком. Это было одно из самых сильных и пронзительных его стихотворений — «Я входил вместо дикого зверя в клетку...».

Я подумала тогда о разности масштабов чувств и мыслей, посетивших нас в один и тот же день, и почувствовала неловкость и раскаяние. Чего стоили мои мельчайшие сиюминутные обиды и претензии к нему по сравнению с его размышлениями о жизни, в которой он «только с горем чувствует солидарность».

На этой высокой, трагической ноте, паверно, и следовало закончить мое выступление, но не могу противиться соблазну снять напряжение момента и вызвать у участников конференции улыбку.

Года три тому назад мне попался в руки один журнал, опубликовавший это стихотворение. (Специально этот журнал не называю, чтобы не ставить в неловкое положение его редактора.)

У Бродского:

Я слонялся в степях, помнивших вопли гунна,  
надевал на себя что сызнава входит в моду,  
сеял рожь, покрывал черной толью гумна  
и не пил только сухую воду.

В журнале:

Я слонялся в степях, помнивших вопли гунна,  
надевал на себя что сызнава входит в моду,  
сеял рожь, покрывал черной толью гумна  
и не пил только сырую воду.

Редактор, вероятно, решил, что, несмотря на трудную, горестную свою жизнь, Бродский следил за своим здоровьем и пил исключительно кипяченую воду. Уверена, что Иосиф «оценил» бы эту редактуру.

*Галина Глушанок*

## **БРОДСКИЙ В АМЕРИКЕ (60-е ГОДЫ)**

**По материалам американского архива  
Романа Николаевича Гринберга**

За восемь лет до реального приезда И. Бродского в Америку в 1972 году его имя появилось в американской прессе в связи с драматическими событиями его биографии — судом и ссылкой в Архангельскую область в 1964-м.

Уже через несколько месяцев после суда, опоздав на четыре дня ко дню его рождения, нью-йоркская газета «Новое русское слово» опубликовала три стихотворения: «Плывет в тоске необъяснимой...», «Был черный небосвод светлей тех ног...», «Я обнял эти плечи и взглянул...» (НРС, 1964, 28 мая).

Виртуозная, художественно-документальная запись двух судов над поэтом, сделанная Фридой Абрамовной Вигдоровой и ставшая классикой самиздата, впервые полностью была напечатана у нас только спустя 25 лет, в 1988 году («Огонек», № 49, с. 26—31). Тем более интересен мгновенный западный отклик: в январе 1965 года, когда Бродский отбывал ссылку, в 4-м выпуске нью-йоркского альманаха «Воздушные пути» было опубликовано 10 стихотворений и запись двух судебных процессов, состоявшихся 18 февраля и 13 марта 1964 года. Имя Фриды Вигдоровой было обозначено инициалами. В следующем, 5-м, выпуске «Воздушных путей», в 1967 году, было опубликовано еще 10 стихотворений поэта. Так началось открытие Бродского Америкой, где ему предстояло прожить почти 25 лет.

5-й выпуск «Воздушных путей» и был последним. Эти пять книг, изданных Романом Николаевичем Гринбергом (1897—1969) и названных по заглавию рассказа Пастернака 1925 года, по свидетельству современников, были «одним из самых блестящих эпизодов эмигрантской периодики 60-х годов».

Через два года после смерти Р. Н. Гринберга, в 1971 году, его большой и неразобранный архив был передан вдовой Софьей

Михайловной Гринберг в Библиотеку Конгресса и закрыт на 25 лет. В 1995—1996 годах, по истечении 25-летнего срока, я была первым человеком, кто ознакомился с этими документами, разбирая архив. Письма, цитируемые далее, хранятся: *Vozdushnyye Puti Collection. Box 3—5. Library of Congress. Manuscript Division. Washington.*

Круг корреспондентов Гринберга был довольно широкий. Это были авторы, участвовавшие в двух его изданиях — журнале «Опыт» (1950-е гг.) и в альманахе «Воздушные пути» (1960-е гг.). Это были и постоянные корреспонденты, с которыми на протяжении всех этих лет обсуждались литературные новости и литературная политика. К их числу относится известнейший исследователь и историк русской литературы, профессор Глеб Петрович Струве (1898—1985).

В начале 60-х годов, когда впервые за 50 лет был пробит «железный занавес» и появилась призрачная возможность диалога двух насильственно разорванных культур, — из СССР на Запад начинают просачиваться документы, воспоминания, письма, литературные тексты. Именно в это время Г. Струве вместе с Б. А. Филипповым осуществляют свои главные труды — издание собраний сочинений Пастернака, Гумилева, Мандельштама, Заболоцкого, Ахматовой, Клюева, Волошина.

Параллельно то же самое делает и Р. Гринберг. В «Воздушных путях» впервые были напечатаны: «Поэма без героя» Ахматовой, воспоминания Ахматовой о Модильяни и Мандельштаме, стихи Осипа Мандельштама, «Перекоп» Цветаевой.

Альманах по существу играл роль герценовского «Колокола», печатая «потаенную» литературу, продолжающую быть под запретом на родине. «Меж тем для специалиста важны не просто факты и документы сами по себе, но и обстоятельства их просачивания в печать (скачок из «небытия»), — не только контекст возникновения тех или иных художественных текстов, но и причины их «второго рождения», способы преодоления «заговора молчания» вокруг них»<sup>1</sup>.

В переписке Гринберга и Струве этого периода обсуждаются варианты текстов, разночтения, опечатки. В 1962 году в одном из писем Гринберга впервые появилось имя Бродского.

«Оттепель» 60-х, начавшаяся либерализацией общественной жизни после XX съезда партии, закончилась раньше, чем официальный конец хрущевского времени (октябрь 1965). Три года отделяют появление в журнале «Новый мир» повести Солженицына «Один день Ивана Денисовича» (1962, № 2) от ареста Даниэля и Синявского в сентябре 1965-го. Между ними в политической жизни: Новочеркасск и Карибский кризис (июнь и октябрь 1962); в

области культуры: встречи Хрущева с творческой интеллигенцией (1962—1963), судебный процесс над И. Бродским (февраль, март 1964) и обыск и второе «дело» Ю. Г. Оксманя (август—декабрь 1964) — ученого-филолога, корреспондента Г. Струве, осуществлявшего связь с западными коллегами, благодаря которой «самиздат» превращался в «тамиздат».

Естественный страх повредить авторам, находившимся в подцензурном положении, или, наоборот, облегчить их участь публикацией произведений на Западе — постоянные темы обсуждений как западных издателей — Струве и Гринберга, так и их адресатов в России.

Сразу после суда над Бродским Г. Струве начал публикацию серии статей о процессе в газете «Русская мысль» (от 5 мая, 11 и 13 августа 1964 года) и подготовку первого сборника стихов Бродского. И газетные статьи, и вступительная статья в книге были подписаны псевдонимами.

Через неделю после выхода альманаха «Воздушные пути», 9 февраля 1965 года, Гринберг получил письмо от Бродского из деревни Норенская с запрещением печатать его стихи: «... Делаю это по многим причинам, — писал Бродский. — Главные среди них: 1) отсутствие всякой гарантии того, что в Ваших руках находятся подлинно мои произведения, — не говоря уже о возможных неточностях в тексте, которых я не в состоянии исправить; 2) явная несвоевременность любой публикации моих вещей в настоящее время на Западе...» (письмо от 2 февраля 1965 г.).

Сопроводительное письмо американского исследователя — слависта Н. W. Chalsma подтверждало позицию поэта.

«I would like to add my own personal appeal for exercising all possible restraint. Publication of Brodsky's poems abroad at this time could only hurt his chances of being relased and rehabilitated at a time when his case may be coming up for review...» (письмо от 5 февраля 1965 г.)<sup>2</sup>.

Узнав содержание письма Бродского, Струве отвечал Гринбергу:

«...С Бродским дело другое: все, что я до сих пор опубликовал и публикую (т.е. и стихи и справку по его делу), я публиковал и публикую по нарочитой просьбе его друзей. И если, как Вы пишете, там предстоит пересмотр его дела, то это будет в немалой мере результат данной его делу и его творчеству огласки. (Но насчет «пересмотра» у меня пока информация другая)» (письмо от 13 февраля 1965 г.).

«...Приготовленный мною том имеет целью подчеркнуть значительность Б[родско]го как поэта, и, если ТАМ действительно думают о его освобождении и реабилитации (чему противоречат

педавние заявления Чаковского и Георгия Маркова), напечатание его скорее должно помочь этому делу, чем помешать, если только не произойдет резкого поворота в политике. Все печатаемые мною стихи Бродского были получены мною от его друзей — с просьбой напечатать их. Это не значит, конечно, что они на 100% свободны от дефектов, и я вполне понимаю, что этот вопрос волнует Б[родско]го...» (письмо от 19 февраля 1965 г.).

Первая книга стихов Бродского — «Стихотворения и поэмы»<sup>3</sup>, — подготовленная и изданная Г. Струве, вышла в марте 1965 года. Восемь месяцев спустя вернувшийся из ссылки Бродский увидел ее: «...он испытал смешанные чувства: с одной стороны, двадцатипятилетнему поэту, не сумевшему ничего опубликовать на родине, приятно было увидеть изданный в эмиграции том своих стихов. Но с 1957 до 1965 года его развитие было стремительным, и он испытал разочарование, увидев, как много в книге *javenilia*<sup>4</sup> 1957—1961 годов», — вспоминает Дж. Л. Клайн.<sup>5</sup>

Сразу после выхода альманаха Гринберг начал получать отклики. Стенограммы суда и стихи не могли не взволновать литературный круг русской эмиграции. В письмах Ю. Иваска, И. Чинпова, В. Маркова, В. Вейдле — первые читательские оценки стихов Бродского.

«Бродский — замечательный поэт. Голос его совершенно свой, сложившийся, ни на чей другой не похожий. Пишет он не так, для разнообразия, а по внутренней необходимости. Для меня он уже сейчас, в русской поэзии, особая, неотъемлемая величина...» (В. Вейдле — Р. Гринбергу. Письмо от 6 февраля 1965 г.).

Материалы архива Р. Н. Гринберга, дополненные корреспонденциями западных славистов, открывают историю первых публикаций Бродского в Америке — в русской эмигрантской периодике и историю выхода его первого поэтического сборника в 60-е годы.

<sup>1</sup> Л. Флейшман. Из архива Гуверовского института. Письма Ю. Г. Оксмана к Г. П. Струве. *Stanford Slavic Studies*. V. I. Stanford. 1987. P.15.

<sup>2</sup> «Я бы хотел присоединить свою личную просьбу к вам действовать со всей возможной осторожностью. Публикация стихов Бродского за рубежом сейчас, когда его дело может быть пересмотрено, только повредила бы его возможному освобождению и реабилитации».

<sup>3</sup> Бродский И. Стихотворения и поэмы. *Inter-Language Literary Associates*. 1965. Вступительная статья Георгия Стукова.

<sup>4</sup> Юношество, молодость, незрелость (*лат.* ).

<sup>5</sup> Клайн Дж. Л. История двух книг // И. Бродский. Труды и дни. М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 219.

*Анна Успенская*

## О ПЕРВОМ НЕОПУБЛИКОВАННОМ СБОРНИКЕ СТИХОВ БРОДСКОГО

Речь пойдет о сборнике стихов, представленных в Ленинградское отделение издательства «Советский писатель», который так никогда и не вышел в свет. История эта произошла около двадцати пяти лет назад, и о ней довольно подробно писала парижская газета «Русская мысль» 11 ноября 1988 года (лит. прилож. № 7).

Когда Бродского осенью 1965 года вернули из ссылки, властям хотелось как-то замять громкий международный скандал, вызванный гонениями на поэта, и ему предложили принести свои стихи в издательство «Советский писатель», что он и сделал. Сначала все шло благополучно, два стихотворения были напечатаны в «Молодом Ленинграде» в 1966 году, два — в «Дне поэзии» в 1967 году, но главное — речь шла об издании книги стихов. Сборник этот, составленный самим Бродским, назывался «Зимняя почта». В течение 1966 — 1967 годов он многократно рецензировался: положительные рецензии дали Всеволод Рождественский, Владимир Альфонсов, после доработки рукописи — Семен Ботвинник, Вера Панова, Вадим Шефнер, Леонид Рахманов. Мнение рецензентов было единым: книгу издавать надо. «Книжка «Зимняя почта» нуждается не столько в оценке рецензента, сколько в оценке читателя, — писал В. Шефнер. — Ибо Бродский вошел уже в тот творческий возраст, когда поэту нужны не обнадеживающие рецензии, не поощрительные похлопывания по плечу, а вынесение его работы на читательский нелицеприятный суд». В газете «Русская мысль» есть и протокол редакционного совещания, где вся редакция высказывается за издание небольшой книги.

Но кратковременная политическая оттепель сменилась похолоданием, в 1967 году начало раскручиваться дело Даниэля и Синявского, и Бродский в качестве «советского писателя» оказался властям уже не нужен. Рукопись отдают на рецензию бывшему главному редактору издательства И. Авраменко с целью получить отрицательный отзыв. «В стихах Бродского нет национальных кор-

ней, творчество его — вне традиций русской поэзии», — писал Авраменко, далее следовали многочисленные обвинения в нарушении грамматических норм и, наконец, вывод: «Рукопись не заслуживает внимания в целом, ибо в ней большинство таких стихов, где больше сумбура, чем смысла, где больше надуманности, чем жизни. А опыт этой жизни столь невелик, что автор то и дело возвращается к ошибочным дням своей биографии».

В «Русской мысли» приведены два документа: запрос Ленинградского отделения Союза писателей о судьбе рукописи Бродского от 30 сентября 1968 года и ответ директора Кондрашова и главного редактора Смирнова от 1 октября 1968 года, из которого следует, что рукопись была возвращена автору. За Бродского пытались заступиться: на заседании правления ЛО Союза писателей А. В. Македонов говорил, что его творчество — «явление, получившее большой и даже международный резонанс, об этом нельзя молчать»; на редсовете 6 марта 1968 года Л. Н. Рахманов поднял вопрос, почему книга выпала из плана выпуска 1969 года, но успеха эти единичные голоса не имели. (Архив ЦГАЛИ Ф. 371, оп. 1, д. 516, Ф. 344, оп. 3, д. 589). Все было кончено — издательство отказалось выпускать книгу.

Но, оказывается, существовала еще одна рукопись. Долгие годы она хранилась в одном из шкафов редакции издательства, и о ее существовании никто не знал. История находки ее такова: в начале 1980-х годов, когда издательство переезжало из Дома книги на Литейный, 36, целая куча ненужных бумаг была приготовлена для отправки в макулатуру. Редактор Кира Михайловна Успенская среди этой макулатуры нашла папку с надписью «Бродский». С тех пор эта рукопись хранится в нашем домашнем архиве.

В рукописи 35 страниц, сквозная нумерация отсутствует, но стр. 4, 5, 6 пронумерованы, есть внутренняя нумерация в «Новых стансах к Августе», последние шесть страниц рукописи пронумерованы соответственно: 9—14. Большинство страниц — бумага для машинописи обычного формата, 7 стихотворений напечатаны на половинках страниц, одно — на листке из альбома такого же формата. Состоит эта рукопись из 28 стихотворений, три из которых даны в двух экземплярах, с небольшими разночтениями. Объем — чуть больше тысячи строк, т. е. примерно полтора авторских листа, что было обычным для первой книги автора. Есть первый, есть и второй экземпляры машинописи. Машинок использовано несколько: знаменитая портативная машинка Бродского и еще, по крайней мере, две машинки с обычным шрифтом. И в том и в другом случае имеются авторские пометки и правка. В целом возникает впечатление, что это не случайно собранные листки, а именно рукопись, составленная достаточно продуманно. В нее вошли сле-

дующие стихотворения: «Я обнял эти плечи и взглянул...» (2 варианта), «Диалог», «Через два года...» (в собр. соч. — «Лирика»), «Стихи о слепых музыкантах», «И вечный бой...», «Художник», «Памятник Пушкину», «В твоих часах не только ход, но тишь...» (2 варианта), «Вечером» (в собр. соч. — «Зимним вечером на сеновале...»), «Ни страны, ни погоста...» (другой вариант озаглавлен «Стансы»), «Прошел сквозь монастырский сад...», «Под вечер он видит, застывши в дверях...», «Был черный небосвод светлей тех ног...», «Все чуждо в доме новому жильцу...», «Снег в сумерках кружит, кружит...», «Рождественский романс», «Мосты соединяют острова...», «Новые стансы к Августе», «Большая элегия Джону Донну», «Ты поскачешь во мраке по бескрайним холодным холмам...», «В лесничестве» (перевод с польского), «Стансы городу», «Гладиаторы», «Да, мы не стали глуше или старше...», «Воротишься на родину. Ну, что ж...», «Книга», «Одиночество».

Рукопись содержит и многочисленные следы прочтения рецензентами. На первой странице, которая одновременно является титульным листом, под стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул...» крупными буквами почерком Бродского написано: «И. Бродский», далее телефон: «Ж2-65-39» и адрес: «Литейный 24, кв. 28». Под адресом карандашом написан краткий отзыв рецензента: «Я внимательно прочел эти стихи, — без всякого предубеждения. Это — не «самое талантливое», и если это — «явление», — то я против него. Лев Куклин». Остальные рецензенты ставили только условные значки: +, -, +/- (доработать), ? Подписывались инициалами: В.К. (Вера Кетлинская), С.Т. (Сергей Тхоржевский), С.В. (Сергей Владимиров), В.Ш. (Вадим Шефнер), Т.З. (Татьяна Зубкова, редактор, отбиривший стихи для «Молодого Ленинграда»). Самым суровым рецензентом оказалась, конечно, Кетлинская — она поставила минусы стихам «Рождественский романс», «Ни страны, ни погоста...», «В твоих часах не только ход, но тишь...». Но, стараясь быть объективной, она отметила плюсами «Я обнял эти плечи и взглянул...», «Вечером», «Прошел сквозь монастырский сад...». Остальные рецензенты минусов не ставили вовсе.

Из авторских пометок наиболее важны следующие. 1) Перед стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул...» — посвящение М.Б. карандашом. 2) Над стихотворением «Вечером» автограф чернилами — Иосиф Бродский, на обороте страницы карандашом набросан рулон бумаги и что-то вроде флюгера с телефонами А18957 и К34990. 3) Над стихотворением «Все чуждо в доме новому жильцу...» карандашный автограф — Бродский. 4) В стихотворении «Был черный небосвод светлей тех ног...» строка «зачем во тьме он сучьями шуршал» исправлена на «раздавленными сучьями шуршал» и поставлена после строки «зачем он черным возду-

хом дышал». 5) В «Рождественском романсе» в строке «и льется ряд огней вечерних» слово «ряд» исправлено на «мед» и в строке «среди моря городского» слово «моря» исправлено на «люда». 6) В стихотворении «Одиночество» последняя строка не поместилась на странице и приписана от руки карандашом печатными буквами. Есть и еще несколько мелких исправлений.

Большинство этих стихотворений хорошо известно и входит в оба многотомных собрания сочинений или в одно из них. Некоторые известны только по нью-йоркскому изданию «Стихотворения и поэмы» (Inter-Language Literary Associates, 1965 г.): «И вечный бой...», «Гладиаторь», «Памятник Пушкину», «Художник», «Стихи о слепых музыкантах», «Снег в сумерках кружит, кружит...». Во вторую книгу Бродского — «Остановка в пустыне» (1970) — они не были включены и в дальнейшем не печатались. Поэтому оригиналы этих стихотворений представляют особый интерес, тем более что они имеют отличия не только по сравнению с изданием 1965 года, но и в сравнении с машинописью из собрания В. Марамзина (РНБ, Ф. 1153, № 610—613).

Так, например, стихотворению «Художник» не повезло. В издании 1965 года, вообще изобилующем опечатками и невыверенными строками, оно стояло первым и начиналось так: «Он верил в свой *череп*. Верил». В собрании Марамзина утерянная первая строка присутствует, но также с опечаткой: «Изображение истины раскладывавая на плоскости, он улыбался синтезу логики и эмоций. Он верил в свой *череп*». И только в данной рукописи — гораздо более приемлемое чтение: «Он верил в свой *черед*» — т. е. верил, что когда-нибудь его оценят.

Для более известных, часто перепечатываемых стихов также есть интересные уточнения. 1) В собрании сочинений 1997 года и во многих других изданиях стихотворение «Я обнял эти плечи и взглянул...» датировано 2 февраля 1962 года. Судя по рукописи в собрании Марамзина, первоначально стояла дата «2.П.62» и, видимо, римские единицы означали одиннадцатый месяц. Рукопись подтверждает это соображение — там стоит дата «2 ноября 1962». 2) «Зимним вечером на сеновале» (в рукописи название — «Вечером»): в большинстве изданий читаем: «И пальцы мои теплы, как *июльские* дни», рукопись же дает чтение — «июльские», что более точно для Севера, где тепло наступает в июле (стихотворение написано в архангельской ссылке). 3) В стихотворении «Диалог» рукопись дает два новых варианта: «*Тратил* свои усилия...» вместо «прятал» и «Там он лежит *под кроной*» вместо «с короной» или «под короной» — в разных изданиях. 4) В стихотворении «Стапсы» («Ни страны, ни погоста...») рукопись дает два ранних варианта: «Промелькнет *под ногами* в петроградском дыму» и «Промелькнет *под*

*мостами...*» вместо известного: «Промелькнет *над мостами*». В рукописи зафиксировано и два варианта строк 3–4: «На Васильевский остров я *приду* умирать» и «я *вернусь* умирать», а также новый вариант последних строк: «*Выбегают* на остров. Машут мальчику вслед» вместо «*Выбегая* на остров, машут мальчику вслед». 5) В «Рождественском романсе» вместо слов «Морозный ветер, бледный ветер *обтянет* красные ладони» в рукописи стоит «оближет». Здесь же строка «среди *моря* городского» заменена на «люда» (в большинстве изданий — «среди шума городского»). 6) В «Стансах городу» рукопись дает чтение «Только черный буксир закричит посредине реки, иступленно борясь с *чернотой*» вместо общепринятого «с *темнотой*». 7) В стихотворении «Был черный небосвод светлей тех ног...», судя по рукописи, первые две строки не являются эпиграфом, они лишь несколько сдвинуты вправо.

И, наконец, самое интересное. В рукописи имеется стихотворение «Мосты соединяют острова...», которое никогда не было напечатано, мало того, его нет и среди машинописного собрания В. Марамзина в РНБ. Приводим его полностью:

Мосты соединяют острова,  
на островах помятая трава,  
а разделяет острова вода,  
летающая отсюда никуда.  
Вот пароходик разогнал волну  
и мелкие составились в одну,  
а та волна все хлещет в бережок,  
ни лодок, ни меня не бережет.  
А я стою один и нелюдим,  
как будто бы никем уж не любим,  
и только лишь мосты и острова  
моя уединенная страна.  
Печальная вечерняя вода  
и та нас покидает навсегда.  
Все, чтостряслось с бедною душой,  
все перешло в прохладу и покой,  
покинуло меня — а на кого?  
Со мной сегодня нету никого.  
Вода уходит, плещет под мостом,  
Быть может, просто лечит колдовством.  
Она бормочет что-то у столбов,  
цедит слова, но я не слышу слов,  
наверно это заговор воды,  
спасающий от мрака и беды.  
Но ясно сквозь воды глубокий сон —  
раз ты покинут, значит ты спасен,  
и вот тебя я покидаю вплавь.

О нет, вода, я погибаю вьявь.  
И мне опять разносится сквозь сон —  
раз ты покинут, значит ты спасен.  
Но я один, один и нелюдим,  
как будго бы никем уж не любим.  
Но, может быть, довольно промокать?  
А вам, вода, довольно бормотать?  
Все правильно, я это знаю сам.  
Покинутый, я так обязан вам.

Это раннее стихотворение, может быть еще недостаточно совершенное, содержит много мотивов, очень характерных для поэтики Бродского — ощущение одиночества, мотив нелюдимости (ср. «кораблик... почной фонарик нелюдимый» из «Рождественского романса»), и мотив воды, несущей очищение, спасение, и ироничность тона.

Что же это за рукопись? По сравнению с «Зимней почтой» она гораздо меньше по объему. Скорее всего, это подборка стихов, представленная в издательство первоначально, для ознакомления, которая была потом расширена до объема «Зимней почты». Но любопытно, что в этой рукописи отсутствуют практически все стихотворения, которые советовали выбросить дружественно настроенные рецензенты, — «Холмы», «Исаак и Авраам», «Два часа в резервуаре», «Школьная антология», «Остановка в пустыне» и т. д. Нет и стихотворения «Народ», по мысли рецензентов, оно должно было открывать сборник, но его в 1967 году посоветовал убрать из подборки для «Дня поэзии» друг Бродского Ромас Катилос. (См. об этом: Андрей Сергеев. Omnibus. М., 1997. С. 444.)

Объем рукописи полностью соответствует обычному объему первой книги автора. Как раз в этот момент «Советский писатель» начал выпускать такие книги в «кассетах». Таким образом, получается, что все новые и новые требования рецензентов и издательского начальства просто не имели смысла — рукопись, вполне отвечающая им, имелась в наличии. Но дело было, конечно, не в рукописи. Бродский был не нужен властям — и они сделали все, чтобы он не мог жить на родине.

*Рамунас Катилюс*

## БРОДСКИЙ И ЛИТВА

В январском выпуске 1997 года журнал «Звезда» под схожим названием напечатал мою заметку мемориального характера. У нынешнего сообщения другая цель, скорее обзорно-библиографическая. Мне подумалось, что даже простое перечисление публикаций о Иосифе Бродском в Литве и переводов его произведений на литовский язык может оказаться по-своему интересным, заодно давая частичный ответ на вопрос — помнят ли в Литве Иосифа Бродского, читают ли, интересуется ли он молодежь? Об этом я и хочу поговорить — конечно, неизбежно поверхностно.

Сначала немного истории. На литовском языке публично о Бродском первой — и, кстати, рано — заговорила литовская эмигрантская пресса. Издававшийся в Чикаго журнал «Margutis» еще в 1964 году в двух номерах напечатал перевод знаменитой стенограммы суда над Иосифом Бродским, сопровождаемый комментарием Альгимантаса Мацкуса, известного деятеля литовской культуры в эмиграции.

В 1976 году Иосиф Бродский выступил на съезде литовской эмигрантской либеральной культурно-общественной ассоциации «Santara-Šviesa», читал стихи, дал обширное интервью, опубликованное ежемесячником «Akiračiai» (это интервью включено в недавно вышедшую книгу: *Иосиф Бродский*. Большая книга интервью. М.: Изд. «Захаров», 2000).

В 1988 году большое интервью для того же ежемесячника «Akiračiai» Иосиф Бродский дал Томасу Венцлову и Лютасу Моцкунасу. Интервью печаталось в двух номерах. (Сокращенный вариант в Литве в январе 1989 года напечатала газета «Komjaunimo tiesa»; полный текст в Литве опубликован в 1991 году.)

После известных кровавых событий 13 января 1991 года в Вильнюсе Иосиф Бродский вместе с Чеславом Милошем и Томасом Венцловой опубликовали в «New York Times» письмо, в резких выражениях осуждающее Советы и призывающее мировую общественность протестовать.

Первые переводы поэзии Иосифа Бродского на литовский язык

тоже появились на Западе. Их выполнили поэт и актер Юргис Блейкайтис, проживающий там с послевоенных лет, и «новый» эмигрант Томас Венцлова. Перу Томаса Венцловы принадлежит и первая литературоведческая статья о связанном с Литвой творчестве Бродского — о «Литовском дивертисменте», опубликованная по-русски и по-литовски в США в 1984—1985 годах.

Надо сказать, что зародившийся в Литве в 60-е — начале 70-х интерес и к творчеству, и к личности Иосифа Бродского долго поддерживался, среди прочего, и информацией, передававшейся на русском и литовском языках западными радиостанциями, уделявшими Иосифу Бродскому должное внимание. Многие, даже далекие от поэзии, люди видели в Иосифе Бродском образец стоицизма, некую модель поведения, на которую можно было как-то опереться и в своих собственных отношениях с советским строем.

После присуждения Иосифу Бродскому Нобелевской премии запрет на публикации в Литве отпал, и уже в 1988 году издательство «*Vyturys*» начало готовить двуязычное издание поэзии Иосифа Бродского (стихи в оригинале и в переводе на литовский). Сейчас (в мае 2000 г.) в Национальной библиотеке в Вильнюсе проходит выставка, посвященная 60-летию Иосифа Бродского. В одной из витрин лежит договор об издании этой книги за подписью Бродского. Стихи для нее переводили, помимо Томаса Венцловы, поэты Гинтарас Патацкас и Маркас Зингерис. В журнале «*Jaunimo Gretos*» первые свои переводы М. Зингерис напечатал в конце 1989 года. Однако книга — под названием «С видом на море» — в силу ряда обстоятельств вышла только в 1999 году.

В июне 1990 года вильнюсская газета «Согласие», выходявшая с эпиграфом «За вашу и нашу свободу», напечатала текст моего выступления на вечере «Иосиф Александрович Бродский: Пятидесятая годовщина», состоявшемся в мае 1990 года на Фонтанке, в зале Публичной библиотеки им. Салтыкова-Щедрина. Статья называлась «Иосиф Бродский и Литва».

Та же газета «Согласие» в конце 1991 года опубликовала интервью Валентины Полухиной с Томасом Венцловой — «Томас Венцлова об Иосифе Бродском: Человек есть испытатель боли». Позже более полный текст этого интервью — по-английски и по-русски — под заглавием «Развитие семантической поэтики» вошел в известную книгу В. Полухиной «Бродский глазами современников».

В 1992—1993 годах в Литве по-русски и по-литовски опубликована упомянутая ранее статья Венцловы о «Литовском дивертисменте».

Кончина Иосифа Бродского в Литве была воспринята как тяжелая утрата. Состоялись вечера его памяти. Сначала, в марте, в

Доме открытой Литвы на улице Св. Иоанна в Вильнюсе — как отзвук молебна в соборе Св. Иоанна Божественного в Нью-Йорке. Другой вечер, с участием Чеслава Милоша, Евгения Рейна и Томаса Венцловы, стал крупным событием. Несмотря на июльскую жару, собралось очень много народу, университетский зал был переполнен. Стояли и сидели даже на сцене, у ног выступающих. Литовская «большая» пресса, обычно не слишком щедрая на культурную информацию, репортажи об этом вечере вынесла на первые страницы.

К 1996—1998 годам относится и большинство публикаций о связях Иосифа с Литвой. Это и моя статья в еженедельнике «*Šiurės Atėnai*» (февраль 1996), и статья Евгения Рейна в издающемся на русском языке журнале «Вильнюс» (1997), и страницы на эту тему в замечательном эссе «О Бродском» в «Знамени» (1997) нашего общего друга, ныне покойного Андрея Сергеева. (Именно Андрей Сергеев в свое время, в 1966 году, и «вызвал» к нам в Вильнюс Иосифа.) В 1-м номере журнала «*Naujoji Romuva*» за 1997 год напечатан перевод очерка Виктора Ворошильского (Viktor Woroszylski), польского литератора, тоже ныне покойного, о встрече с Иосифом Бродским в Вильнюсе. Эту встречу в апреле 1971 года устроил Томас Венцлова. Кстати, в книге «С видом на море» опубликован рисунок, набросанный Иосифом во время этой встречи на задней обложке некой брошюры ценою в 15 копеек, хранящейся ныне в Институте литовской литературы, в доэмиграционном архиве Томаса Венцловы. (В скобках отметим, что журнал «*Naujoji Romuva*» не так давно поместил обширную рецензию на «Диалоги с Иосифом Бродским» Соломона Волкова, написанную главным редактором журнала Арвидасом Юозайтисом.)

Говоря о теме «Бродский и Литва», нельзя не коснуться «проникновения» Бродского в школу — и в среднюю (в литовскую и в русскую), и в высшую. Учебное пособие для старших классов гимназий и средних школ «Русская литература. Часть 2», написанное педагогом Розой Глинтершик и изданное в 1995 году, содержит большой — в 60 страниц — раздел «Иосиф Александрович Бродский». Мне случилось быть гостем на вечере, посвященном памяти Иосифа Бродского, в литовской средней школе в Вильнюсе — вечер был замечательным. Студенты отделений славистики Вильнюсского и Вильнюсского педагогического университетов охотно выбирают для своих работ темы по творчеству Бродского. В июне этого года в городе Аникшяй в Литве, на конференции той самой ассоциации «*Santara-Šviesa*», на одном из съездов которой в Америке 25 лет назад выступал Иосиф, будут представлены доклады о творчестве Бродского.

Надо сказать, что с 1996 года творчеству Бродского стали так-

же уделять внимание литовское радио и телевидение. Много передач звучало по русской службе литовского радио (особенно стараниями талантливой журналистки Нины Мацкевич). Журналисты Виталий Каракорский, Алла Асовская, Зита Чепайте сделали интересные передачи по телевидению, в том числе с участием Камы Гинкаса и Генриетты Яновской, Евгения Рейна, Ефима Славинского.

Серьезным вкладом в «литовскую бродскиану» стала большая статья Томаса Венцловы, посвященная «Литовскому поктюрну», недавно опубликованная в «Новом литературном обозрении» и — в переводе на английский язык — в книге «Joseph Brodsky: The Art of a Poem».

Главным событием последнего года стало появление двух книг: вышеупомянутого долгожданного двуязычного поэтического сборника *Иосиф Бродский*. «С видом на море» (Изд. «Vytyrys», Vilnius, 1999) и большой книги эссе: *Josif Brodskij*. «Poetas ir proza» (Изд. «Baltos Lankos», Vilnius, 1999). Составители сборника эссе — Томас Венцлова и Лариса Лемпертене. В книгу вошли 20 избранных эссе — около половины всего наследия. Следует отметить, что переводы эссе Бродского появлялись на страницах литовских газет и журналов начиная с 1993 года («Путешествие в Стамбул», «Полторы комнаты», «Поэт и проза»).

Книги вышли при поддержке издательских программ Фонда открытой Литвы (Фонда Сороса), первая была разослана Фондом в библиотеки средних школ и гимназий. Вторая вышла в представительной серии переводных книг *Atviros Lietuvos Knuga* (Книга открытой Литвы), в рамках которой публикуется современная зарубежная социально-гуманитарная литература.

Обе книги (особенно книга эссе) широко отмечены средствами массовой информации, удостоились серьезных рецензий. Подготовлен к печати еще один двуязычный сборник поэзии Иосифа Бродского — поздние стихи в переводах Сигитаса Геды. По-видимому, поток переводов и публикаций о Бродском в Литве не иссякнет и в ближайшие годы.

*Татьяна Никольская*

## БРОДСКИЙ И ГРУЗИЯ

Бродский побывал в Грузии в конце 1960 годов. Среди его знакомых в Тбилиси были поэты, братья Отар и Тамаз Чиладзе. Позднее, в начале 70-х, Иосиф перевел четыре стихотворения Отара Чиладзе — «Комната», «Тень», «Ожидание» и «Прощание». В 1991 году эти переводы были опубликованы в журнале «Литературная Грузия». Если не все переводы, то во всяком случае отдельные строчки из них можно вполне принять за оригинальные стихи Иосифа, написанные в таком ключе, как «Я обнял эти плечи и взглянул...». В частности, обращает на себя внимание такая деталь, как называние предметов обстановки, недвижимости. Так в стихотворении «Комната»:

И стены мучались законным  
сочувствием, хоть не касались  
рыданья их.

На зазаконном  
свету скорбящими казались  
столы и стулья вместе с нишей...

*(О. Чиладзе)*

Или в стихотворении «Ожидание»:

Комнаты пусты.  
Зрочки бутылок смотрят в потолок.  
Молчанье распадается. И в этом  
распаде возникает диалог  
стены с окном, паркета с табуретом,  
угла с углом.

*(О. Чиладзе)*

В оригинале ни столов, ни стульев, ни табурета нет, как нет ни паркета, ни углов. В стихотворении «Комната» имеются лишь предметы, а в стихотворении «Ожидание» сказано:

И слышу, как беседует  
стена со стеной, предмет с предметом.

(О. Чиладзе)

Однако, вопреки первому впечатлению, при сравнении переводов Бродского с оригиналом оказывается, что его переводы довольно близки к тексту Чиладзе. К примеру, первая строфа стихотворения «Комната» в подстрочном переводе:

Женщина плакала. На дворе шел снег  
и собирался снег на подоконнике.  
И с женщиной имели что-то общее  
зимы строгость и злость, —

(О. Чиладзе)

у Бродского:

Рыдала женщина. Снаружи  
снежок клубился. И сиротство  
той женщины и краткость стужи  
какое-то имели сходство.

(О. Чиладзе)

Сравним с переводом этой строфы Б. Ахмадулиной:

Поступок неба — снегопад.  
Поступок женщины — рыданье.  
Капризов двух и двух услад  
вот совпаденсье и свиданье.

(О. Чиладзе)

Скорее всего, Бродский выбрал из стихов Чиладзе, точнее из их подстрочников, так как грузинского он совершенно не знал, наиболее близкие его творческой манере.

Из эпизодов своей грузинской жизни Иосиф вспоминал такой. Однажды он пошел есть хинкали в подвальчик гостиницы «Иверия». Видит — посетители протягивают рубли в окошечко на кухню. Иосиф тоже протянул рубль, но окошечко уже закрылось. Минут через пять открылось снова. Со всех сторон потянулись руки за тарелками с хинкали. Иосиф остался ни с чем. Так повторилось несколько раз. В конце концов повар обратил на него внимание, дал три порции хинкали, а денег не взял.

Второй раз Бродский собирался посетить Грузию — Сухуми и Сванетию — зимой 1970 года. Этому предшествовали следующие обстоятельства. Иосифу из Сухуми написала письмо молодая

грузинская поэтесса Дали Цаава, которая училась на факультете журналистики Ленинградского университета. Она спрашивала, в частности, не согласится ли он перевести ее стихи. Бродский ответил, что, к сожалению, женских стихов не переводит, и поинтересовался, нельзя ли приехать в Сухуми на отдых. Это письмо пропало, и о содержании его известно лишь со слов Иосифа. Знакомство тем не менее состоялось, и в январе 1970 года Бродский писал Дали Цаава из Ялты, где он отдыхал в доме творчества Литфонда, в Ленинград:

«Милая Дали. Я почти готов двинуться в Ваши края, но напишите мне письмецо, с деталями, потому что, может быть, за это время что-нибудь — в Сухуми или в Сванетии — изменилось. Простите, ради всего святого, мою (одно слово зачеркнуто, — *Т. Н.*) настырность, но лучше причинить неудобство только Вам, а не целой группе людей. Как Ваши родители? И как там Вы сами? Ваш Иосиф». Сбоку приписка: «Теоретически я могу здесь быть до 30/1»<sup>1</sup>.

У Иосифа изменились планы, и поездка в Грузию не состоялась, однако дружба с Дали Цаава продолжалась до его отъезда из России. Дому Иосифа Дали посвятила стихотворение «Сны в кожаном кресле», в котором есть такие строки:

...и так как религия требует веры  
в тысяча девятьсот каком-то году,  
мучимая бесплотной тоской, вспоминаю

площадь, где белая церковь Преображения  
подобна лилии в руке ангела...  
Из клейкой паутины памяти  
нитью ползет тоска.

Улица Пестеля.

Большая комната в красном доме —  
обещанная и все же недостижимая страна.  
Лестница, висящая в необитаемом пространстве,  
двадцать две ступеньки —  
двадцать два стопа гильотины.

...за поворотом  
газетный киоск, где  
продают поздравительные открытки,  
вечерние правительственные новости или что иное.  
Возвращаться поздно  
мука бесплотной тоски,  
двадцать две ступеньки —  
двадцать два инструмента оркестра  
играют на слух гениальную Девятую симфонию.

Второй этаж.  
(Легким толчком открыта дверь.)  
Темный узкий коридор —  
с рельсов сошедший в никуда вагон.  
Налево?  
Налево!  
Налево!»<sup>2</sup>

(Д. Цаава )

Далее в стихотворении упоминаются зеркальный шкаф, через который был проход в комнату Иосифа, лежащие на шкафу фолианты, книжные полки, настенные часы и кожаное кресло в кабинете Иосифа, давшее название стихотворению, равно как и первому поэтическому сборнику Дали Цаава. Поэтессе принадлежит также стихотворение на смерть отца поэта, Александра Ивановича, за которым она, наряду с другими друзьями Иосифа, ухаживала после смерти его супруги Марии Моисеевны.

Среди грузинских знакомых Иосифа был Звиад Гамсахурдиа, который блестяще перевел на грузинский язык произведения Т. С. Элиота, Роберта Фроста и Э. Каммингса. На почве любви к англо-американской поэзии Звиад подружился с А. Сергеевым и через него с Иосифом. Незадолго до отъезда Бродского за границу З. Гамсахурдиа побывал в Ленинграде и посетил поэта.

В Грузии стихи Бродского начали относительно широко циркулировать в самиздате с начала 1970-х годов. Отношение к ним тогда, как, впрочем, и сейчас, было неоднозначным. Полное приятие и даже восторг вызывали многие ранние стихи Бродского, в особенности «Черный конь» и «Холмы». Такие же вещи, как, например, «Речь о пролитом молоке», восхищали авторской позицией и экспрессией, но в то же время многих коробило употребление «низкой» лексики. Дело в том, что традиционно грузинская поэзия более патетичная и возвышенная, чем русская, поэтому бытует представление, что «низкая» лексика, равно как и описание низменных предметов и явлений, должна оставаться вне пределов поэзии. Кроме того, в Грузии не получил распространения нерифмованный стих, которым написаны многие вещи Иосифа, что также сужало круг его поклонников.

Стихи Бродского переводили на грузинский Д. Цаава, Г. Чавчанидзе, И. Сургуладзе, Б. Данелиа, В. Котетишвили. В 1998 году в Тбилиси вышел сборник стихотворений Бродского в переводе Б. Данелиа и с предисловием А. Кушнера, в который вошло сорок два стихотворения. В 1999 году в Тбилиси вышла двуязычная антология «Русская поэзия XX века», в которую вошли стихи Брод-

ского «Два часа в резервуаре», «Одиссей Телемаку», «Те, кто не умирают, — живут» и «Рождественская звезда» в переводе В. Котетишвили, который считается одним из лучших переводчиков Бродского. Котетишвили видит свою задачу в точной передаче интонации как отношения поэта к объекту своей поэзии. Одной из его несомненных удач является перевод стихотворения «Два часа в резервуаре» — первый опыт создания макаронической поэзии, не существовавшей ранее в Грузии.<sup>3</sup> В. Котетишвили удалось передать не только содержание, но и словесную игру и в то же время приблизиться, поскольку это позволяет грузинский стих, к строфической форме оригинала. В отдельных случаях, чтобы сохранить звуковую инструментовку, он пользуется неологизмами, созданными по моделям, характерным для грузинского языка. Так, например, строчки:

Бог органичен. Да. А человек?  
А человек, должно быть, органичен, —

Котетишвили переводит как:

Упало, арис бунебриви. Адамнани?  
Адамиани албат упро унебривиа.

*(Русская поэзия двадцатого века)*

«Бунебриви» — означает органичный, естественный, в то время как «унебривиа» — неологизм Котетишвили, образованный от слова «неба» — «воля» и обозначающий отрицание приставки «у». Этим неологизмом переводчик заменяет слово «шечочани» — «ограничен», которое не рифмуется ни со словом «бунебриви», ни с его синонимом «органичи».

Некоторые лингвистические вольности Котетишвили позволяют себе и в переводе других стихов. Так, например, в стихотворении «Рождественская звезда» в последней строчке: «Звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд отца» вместо нейтральных слов «смотрела» и «взгляд» переводчик употребляет стилистически окрашенные «заглянула» и «подглядывание».

И еще один пример переводческой вольности, вызванный на этот раз различием семантических полей грузинского и русского языков. В стихотворении «Развивая Платона» слово «баран» употреблено Бродским как ругательство:

Чтобы там была Опера, и чтоб в ней ветеран-  
тенор исправно пел арию Марно по вечерам;  
чтоб Тиран ему аплодировал в ложе, а я в партере  
бормотал бы, сжав зубы от ненависти: «баран».

В грузинском языке слово «баран», «цхвари», не ругательство, а напротив — символ чистоты, мягкости, доброты. Котетиншвили заменил, исходя из контекста, слово «цхвари» на «готверани» «изверг», означающее на сленге также «голубой», что до последнего времени воспринималось в Грузии как ругательство.

В девяностые годы в Грузии началось исследование творчества Бродского. Тбилисский филолог и поэт Инна Кулишова защитила в 1998 году в Тбилисском государственном университете им. И. Джавахишвили диссертацию на тему «Слово в поэзии Иосифа Бродского» и опубликовала ряд статей о поэте. Она же провела 10 марта 1997 года вечер памяти Иосифа Бродского под названием «Жизнь должна быть похожа на время». Вечер прошел в помещении Государственного русского театра им. А. С. Грибоедова при переполненном зале. В 1993 году И. Кулишова послала из Израиля, где гостила, свои стихи Бродскому, сопроводив их письмом, в котором советовалась с поэтом о том, как ей жить дальше. Иосиф ответил ей уже известным по публикации 1997 года письмом, фрагменты которого приводим:

«Большое спасибо за письмо... и — главным образом — за стихи. Они лучше, чем Вы думаете, хотя и хуже тоже. В этом различии — между их вектором и качеством их исполнения — главное их сейчас достоинство... Точнее: у Вас все в порядке со смыслом и с интонацией, но неблагополучно со звуком. Еще точнее: рифмы у Вас не Бог весть какие: им не хватает взрывчатости или — лучше — диковатости. Посоветовать тут нечего: человек до рифмы *доживает*, а Вам — всего 24. Но попробуйте достать и почитать стихи Владимира Уфлянда.

Больше других мне понравились стихотворения про Японию<sup>1</sup>, про стул и про ураган.<sup>2</sup> По качеству, по фактуре. По существу же они все хороши.

Что Вам с собой делать — ума не приложу. Идея совершения выбора — для меня загадочна. Жизнь — сумма мелких движений, а человек не столько продукт своих намерений, убеждений и решений, сколько своих (мелких более, чем крупных) поступков... Поэт — это не выбор, а результат — количественный даже более, чем качественный — им написанного. Но мне — 53, и в моих устах это естественно; я говорю Вам это как бы с другой стороны жизни, и для Вас это может быть бесполезно. Я бы советовал Вам продолжать сочинять... Жизнь и стихи — это не два зайца: это тот же самый заяц, бегущий то медленно, то быстрее, то в одну, то в другую сторону, но — бегущий. Из этого метания и складывается его вектор»<sup>3</sup>.

Хотя Грузия никогда не была для Бродского такой близкой страной, как Литва, Иосиф находился в курсе событий, в ней про-

исходящих. Так, в пьесе «Демократия» имеются прямые аллюзии на нарушение прав человека в Грузии в 1970—1980-е годы. В 1995 году в Хельсинки Бродский в выступлении по финскому телевидению упрекнул финнов в невнимании к правам человека в бывшем Советском Союзе. Финская правозащитница Айла Ниинимаа-Кеппо отправила поэту записку с просьбой ей позвонить. Когда Бродский позвонил, она рассказала ему, как финское отделение «Международной Амнистии» борется за освобождение грузинских политзаключенных, и предложила показать ему соответствующие материалы. В ответ Бродский сказал, что все это ему хорошо известно.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Текст написан на почтовой открытке. Оригинал хранится у Дали Цаава. Пользуемся случаем выразить ей глубокую благодарность за помощь в работе над докладом.

<sup>2</sup> Стихотворение приводится в моем подстрочном переводе.

<sup>3</sup> Приносим благодарность В. Котетишвили, любезно согласившемуся побеседовать о своей переводческой работе. Стихотворение «Два часа в резервуаре» было переведено также Б. Данелла и вошло в составленный им сборник стихов Бродского «Ниоткуда с любовью».

<sup>4</sup> Имеется в виду стихотворение «Давай поедем в Японию», опубликованное в журналах «Роза ветров», вып. 5. Тель-Авив, 1997. С. 155, и «Русское слово», Тбилиси. 1995, № 5—6. С. 111. Стихотворение посвящено И. Бродскому.

<sup>5</sup> Имеется в виду стихотворение «Когда кончается ураган», опубликованное в журналах «Роза ветров», вып. 5. С. 154, и «Литературная Грузия», 1997, № 7—12. С. 131.

<sup>6</sup> Оригинал письма, датированного 5 мая 1993 г., хранится у И. Кулишовой, которой приносим благодарность за помощь, выразившуюся в предоставлении материалов о вечере Бродского и письма поэта. Отрывки из письма были опубликованы в газете «Вести», 1997, 21 апр., выходящей в Израиле, в предисловии М. Хейфеца к публикации статьи И. Кулишовой «Муза утраты очертаний».

<sup>7</sup> Сообщено Ритвой Айраксинен.

*Ева Бруднэ-Уигли*

## ПЛЕННИК ВРЕМЕНИ В МЕТАФОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Вернейшим мерилом всякой силы является сопротивление.

*Стефан Цвейг*

После разговора с Бродским чувствую себя освященной опять светом, бьющим лучом огромного активного таланта. Это — исцеляющий душу и дающий силы свет...

*Моя запись в дневнике  
22 апреля 1988 г., пятница,  
Сохо, Нью-Йорк*

...так точится идеей места  
на Хронос зуб.

*И. Бродский*

Хоть я и эссеист, но отнюдь не критик, особенно в современном смысле слова. Информацию в потребительском смысле слова давать не могу физически, что легко объясняется теорией относительности. В моих интересах рассказать о том, как ощущает поэт явление поэзии с точки зрения, если хотите, скорее всего, — *тевматологии* (бердяевско-шестовское излюбленное слово). т. е. духа, или проще — дыхания (того же корня, что и «вдохновение»). Без дыхания, без воздуха, как подтверждали многие великие поэты, также и в нашу эпоху, поэзии быть не может. Поэзия может создаваться в самых трудных, невыносимых условиях, в одиночестве, которое является нормальным состоянием больших поэтов, из духовного сопротивления которому, этому вселенскому одиночеству, вырастают стихи; в унижениях и запугиваниях (где является Сократово откровение), в ссылке (которая духом поэта перерабаты-

ваются в *кочевничество*), в завоеваниях новых горизонтов, и даже новых языков, в проникновении в новые сферы пространства, открывающегося человеческому духу; дух этот не знает границ, он не спрашивает разрешения войти. *Транспортом передвижения* поэта является язык, большей частью освоенный в детстве, без социальных воздействий и страха. Им может стать позже на том же уровне другой язык или языки, на который(е) переводятся те же абстрактные метафоры. Поэзия может создаваться в концлагерях и в рамках тоталитарных систем (которые сами являются концлагерями со своими привычками страхом и унижениями подавлять человеческий дух). Но пока поэт способен дышать (пример О. Мандельштама и многих), он, таким образом, накачивает пульс, каденцию, ритм, выходящий в словах и продиктованный первоначальным зарядом метафоры. Это дает начало выходу горлом через **звук**, равно как через тишину, паузу; а пауза — это самое трудное, что есть в любом произведении искусства, — пауза должна быть насыщена внутренним ритмом, пульсом, иногда с большим потенциальным зарядом, чем звук или эхо, отзвук. То есть все это — звучание создаваемого произведения поэзии. По Блоку, поэт — это носитель **ритма**. Даже после смерти настоящего поэта, когда голос его замолк и он уже не может читать своих стихов вслух, у людей, прочитывающих их на бумаге, должно возникать ощущение этого ритма, этого пульса, дыхания, его электромагнетизма, его каденции. Дыхание это в момент создания стихов соединялось с дыханием вселенной...

В этом насущнейшее и очевиднейшее свойство стихов И. Бродского, спасающегося от времени в пространстве.

Архитектура, мать развалин,  
завидующая облакам...

Ты — вакуума императрица.  
Граненностью твоих корост  
в руке твоей кристалл искрится,  
идущий в рост  
стремительнее Эвереста;  
облекшись в пирамиду, в куб,  
так точится идеей места  
на Хронос зуб...

...ты — более для сверхпернатых  
существ пасест...

Шум времени, известно, печем  
парировать. Но, в свой черед,

нужда его в вещах сильнее, чем  
наоборот:  
как в обществе или в жилище.  
Для Времени твой храм, твой храм  
родней как собеседник тыщи  
подобных нам.

В поэзии его звуковая и метафорическая объемность, мощь и потенция — шекспировская. Его полифоническое дыхание оглоушивает, не оставляет места для эпигонства.

...не столько циферблатам, сколько  
галактике самой, про связь  
догадываясь и на роль осколка  
туда просясь

И ежели в ионосфере  
действительно одни нули,  
твой проигрыш, по крайней мере,  
конец земли.

---

...И он перестоит века,  
галактику, жилую часть  
грядущего, от паука  
привычку перенявши, пряхь  
ткань времени, точнее — бязь<sup>1</sup>  
из ткающего сырца,  
как маятником, колотясь  
о стенку головой жильца.

---

В его накале  
в любой детали  
месть вертикали  
горизонтالي...

...так рвется пламя,  
сгубив лучину,  
в воздушной яме  
топча причину...

Весь пафос стихов Бродского (отвлекаюсь от соблазна нескончаемых цитат), переплетаясь бесконечно в пространстве метафорическом, то есть изначального, доначального, **непроизнесенного** абстрактного слова, выбрасывается творческим порывом на противостояние Хроносу, Времени. В размышлениях о Марине Цветаевой Бродский настаивает на том, что она являет собой «...один

из наиболее захватывающих примеров фронтальной семантической атаки на позиции, занимаемые в нашем сознании абстрактными категориями (в данном случае на идею Времени). Косвенным завоеванием подобных маневров является то, что литературный язык приучается дышать разреженным воздухом абстрактных понятий, тогда как последние обрастают плотью фонетики и нравственности».

Будучи пленником времени, попавшим в такой плен, потому что он — «заложник вечности» (говоря словами Пастернака), поэт рвется завоевать пространство физическое и метафизическое. Атрибутами этого заложничества являются: его большое смертное тело, ограниченный срок дыхания (длительностью в небольшую земную жизнь), дыхания, создающего бессмертные ритмы метафор, выходящих в бесконечное пространство. Территории у него нет. Он молниеносно проникает воображением в сферы гармонии, чувством, как бы на ощупь, опознает *сферы истины*, сферы *священного и профанированного*.

Был правдою мой зодчий вдохновлен:  
Я высшей силой, полнотой всезнанья  
И первую любовь сотворен.

(Данте)

...беззвездная тьма...  
...неозаренная мгла...  
...то горестный удел  
Тех жалких душ, что прожили, не зная  
Ни славы, ни позора смертных дел.

И с ними ангелов дурная стая,  
Что, не восстав, была и не верна  
Всевышнему, средину соблюдая.

(Данте)

Здесь нужно, чтоб душа была тверда,  
Здесь страх не должен подавать совета.

«Сколько истины может *вынести* дух, на какую степень истины он *отважится*? Это становилось для меня все больше и больше мерилом ценности... Заблуждение — **трусость**. Всякое движение, всякий шаг вперед в познание вытекает из мужества, из жесткости по отношению к себе, из чистоплотности по отношению к себе» (Ницше).

Бродский интуитивно чувствует гармонию. Этот дар был дан ему изначально (в библейском смысле слова). Ассоциируя Время с водой, он противопоставляет ему как посланник вечности, стоя над водой на постаментах и ступенях Архитектуры, будь то греческий храм над обрывом, римские руины, голландские дамбы или вечно влажные ступени Венеции. В этом почти лунатическом порыве бродить по краю земли на границе с водой (читай — со временем) Видеть, ощущать его почти физически. Он, дитя стихии Воздуха (его знак Близнецы), восстает в титаническом разбеге против Времени, будь то словесная битва против постулатов Истории, как формы и жанра отсчитывания и оценки времени, отрицая ее (Истории) существование вообще перед солидной, огромной прагматической нью-йоркской аудиторией (поэт такого калибра говорит не языком ученого, а языком пророка, который толпа не понимает и отрицает как ненаучный), или же просто каждый год с большим сердцем сырой и промозглой зимой приезжая в Венецию, чтобы опять противостоять ее водяному демону, «поглощая тьму» прошедшего и будущего как категорий времени...

«...вода равна времени и снабжает красоту ее двойником. Отчасти вода, мы служим красоте на тот же манер. Полируя воду, город *улучшает внешность времени*, делает *будущее* прекраснее. Вот в этом его роль во вселенной и состоит.<sup>2</sup> Ибо город покоится, а мы движемся. Слеза тому доказательство. Ибо мы уходим, а красота остается. Ибо мы направляемся к будущему, а красота есть вечное настоящее. Слеза есть попытка задержаться, остаться, слиться с городом. Но это против правил — слеза есть движение вспять, дань будущего прошлому. Или же она есть результат вычитания большего из меньшего: красоты из человека. То же верно и для любви, ибо и любовь больше того, кто любит» (И. Бродский. «Набережная неисцелимых»).

Опять вмещаюсь... Против каких таких правил?! Не роковых ли правил трагедии «заложника вечности» в плену Времени, правил метафизической реальности экзистенциальной трагедии творческого, т. е. свободного духом человека, правил, которым он не в силах физически сопротивляться, но которым он противопоставит могучей волей своего творчества, пропорционального мастерству.

Бродский живет с постоянным желанием остановить мгновенно доминантного ожидания. Ожидания ритма как формы Времени. Даже в нерифмованных стихах. Только у каждого настоящего поэта этот ритм высоко индивидуален и уникален, клонировать его невозможно, как ни трудись. Он приходит без знания метров, без задач и без анализа. Это *ритм его дыхания*, разжигаемый его личным и универсальным (космическим) духом, который, в свою

очередь, как принято говорить, вдохновляется свыше и выражается через язык, через Слово. Поэт ищет философский камень (алхимия языка). Могущие и могучие метафоры Бродского *выводятся в метафизическое пространство интуитивным, т. е. заложенным в его дыхании ритмом*, стражем времени и освободителем от времени, от смертности одновременно. Могучий поэтический темперамент Бродского толкнул его на поступок, о котором он мне рассказал, узнав, что я жила в Риме на квартире человека, ныне покойного, который организовал финансовую поддержку реставрации (хорошо ли, плохо ли) Сикстинской капеллы Микеланджело. Бродский рассказал, как он получил пропуск туда во время реставрации с тем только, чтобы иметь возможность полежать на спине на лесах под потолком библейских гигантов духа и почувствовать, как работал (много лет в этом положении) Буонарроти, пропустить через нервы его творческую энергию, его чувство пространства и гармонии, от которых захватывало дух. Помериться *дыханием* с Микеланджело достойно только великого и в высочайшем смысле слова профессионального (точнее, знающего профессиональные «хитрости») художника. Это не мальчишеская забава, а профессиональное заявление матерого мастера, способность приравняться к строю великих. Но также — смертного, который забыл, что у него все это уже изначально было... Знаменитые фразы Бродского, что «поэт должен переть как танк», «брат читателя за горло» и на любом поэтическом уровне «**взять нотой выше**», суть «нетерпение сердца» этого могучего темперамента прямо-таки шекспировского метафизика, что искусство (в данном случае — поэзия) и любовь сильнее смерти. «Уrania старше Клио». Космос предпочитается Истории. Общества, империи, тираны, узурпирующие власть, — ничто по сравнению с ощущением кочевничества, творчества, перед ощущением миссии «заложенника вечности». «Империя», «отечество» стали объективированным *фоном* и хором субъективированной души на сцене **языка (языков)**, на котором (которых) он писал. Во все великие эпохи искусства классицизм, метафизика и высокий романтизм переплетаются в лице самого крупного художника. И суггестивность, и метафизичность, и строгость, и метафорико-ритмическая необузданность неповторимого поэтического дыхания Бродского, и Бог знает еще что, за чем не угнаться, — все является порывом «взять нотой выше», расширить до бесконечности, до необозримости физическое и метафизическое пространство, проникнув в тайну уже сделанного тысячелетиями, — все это спонтанно, все это — дыхание и темперамент мощного творца. Абсолютный художественный вкус и слух базируется на отваге и бесстрашии, над которыми приходится работать каждый неповторимый миг жизни.

Пушкин говорил, что у поэзии нет целей, выходящих за ее собственные пределы. Поэт должен создавать искусство... противопоставлять гармонию поэзии дисгармонии мира. «Истоптав столько башмаков» (Мандельштам), износив свое сердце, должен быть «сумасшедшим и никуда не годным человеком, лепечущим божественный вздор» (Фет).

Сны и тени,  
Сновиденья,  
В сумрак трепетно манящие,  
Все ступени  
Усыпленья  
Легким роем преходящие...

Эта каденция и метафорические полеты Фета, вероятно, прямо или косвенно идут от ритмов и метафор «Бури» или «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Бродский летит в пространство бесконечное, прямо к Данте, Микеланджело, к английской, да и немецкой метафизике, через любовь к Цветаевой, через страсти и мученичество Мандельштама, к истокам почти каноническим.

Ты поскачешь во мраке...

Прошел январь за стенами тюрьмы...

«Кто скачет, кто мчится под холодной мглой», но Бродский берет нотой выше и, обняв все, что было, и обогрив это кровью своих страстей, обвиняя дыханием своей меланхолии, поднявшись выше полета Баратынского в «Осени», разливается колоссальными приливами и отливами своих каденций:

...приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна;  
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна.

Какие «сны» снятся поэту, даже тело которого окружено со всех сторон не достающей, не достигающей его водой Времени?..

Спиноза утверждал, что «чем больше значит человеческий дух, чем лучше познает он свои собственные силы и порядок природы, тем легче может он познавать себя и властвовать собой». Демокрит считал, что мудрый чувствует себя как дома в каждой стране; отечеством для благородной души служит вся вселенная. По Ламартину, «отечество создал прах умерших». Не в этом ли тайна кочевничества Бродского?! Не в этом ли тайна его подвижничества, не в том ли, что большое искусство всегда универсально?!

Великий художник — всегда изгой и изгнанник, всегда его «Империя» не заслуживает его (Гомер, Овидий, Катулл, Вергилий, Данте, Шекспир — кстати, католик в антикатолической стране, в которой даже и сейчас мало кто об этом знает, не говоря о том, как бы отнеслись к этому в его время!). И так — «выше», к нашим временам: Цвейг, Кафка, Мандельштам и т. д. и т. д.

Жизнь — это прежде всего движение и свет. Движение — это Время. Свет — это пространство, которое, по Бродскому, больше Времени, хотя наука не нашла лучшего способа вычислять Свет, как единицами и категориями времени. В этом — временщическая позиция науки. Искусство есть волевой, целенаправленный, героический процесс дерзания смертного тела в попытке поддержать высшие амбиции бессмертной души. Это процесс страстный и самоотрешенный, схожий с процессом любви. Он всегда стремится к высшим звучаниям, вызывающим высшие эстетические ощущения, основанные на *особой пульсации времени*. Если нарушить эту пульсацию, разрушается процесс творчества. Любой процесс соблазна и восторга ищет формы и объекта вдохновения. В искусстве этим объектом является *красота* в бесконечных формах ее проявления, необязательно положительных. Отношения и соотношения человеческой души и воли с этой красотой, их взаимоощущения и взаимодействия и являются раздражителем острейших чувств и ощущений, которые кормят процесс творчества. Искусство — это всегда чувства и ощущения. Искусство, основанное на вычислениях, анализах и доказательствах, обречено на вымирание. Искусство может использовать науку и технологию, но лишь как средство нахождения форм. В конечном виде оно всегда, как сказано в Псалмах Давида, «ищет Лица», т.е. **откровения**.

Откровение ищется движением и узнается светом и температурой ощущений. После смерти смертное тело не имеет ни движения, ни света, ни откровения. Но художник, оставляющий человечеству большое произведение искусства, открывает его (человечества) глаза на процесс бессмертной жизни и порывы его души, в частности, и, вообще, жизни бессмертных душ. Он остро чувствует задачу человека освободить свою душу для полета в высшие сферы. Вот оно, слияние Пространства и Времени:

«Восстань, пророк, и виждь и внемли,  
Исполнись волею Моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей!»

Вот оно, шекспировское «имя действия» (the name of action)!

Но восходящий поток его поднимает вверх  
выше и выше. В подбрюшных перьях  
щиплет холодом. Глядя вниз,  
он видит, что горизонт померк...

...из

труб поднимается дым. Но как раз число  
труб подсказывает одинокой  
птице, как поднялась она.  
Эк куда меня занесло!

(И. Бродский. «Осенний крик ястреба»)

Соблазнение, раздражитель в искусстве может питаться топливом самых разнообразных импульсов и страстей. Когда пафос этих страстей ясно ощущается, зачинается движение, пульс.

Каждое стихотворение начинается, как мир, — с хаоса в виде энергии стихий, а не мешанины чего-то. Закручивается движение, которое переходит в звуки, мазки, штрихи. Из этого закручивания рождается стихотворение, в музыке — созвучия, в живописи, скульптуре и т. п. — визуальные образы и формы, представляющие собой *материализованный акт и форму существования и движения души через ее реакции*. Результат пропорционален величию автора, но отнюдь не тому или иному языку. Если бы прочитав в оригинале кусочки из Псалмов, Данте, Ду Фу, Ли Бо, Микеланджело, Шекспира, Байрона, Гете, Петрарки, Бодлера, Рильке, Цветаевой, Мандельштама, Бродского, закружилась бы голова и прочитанное произвело бы впечатление накаленного докрасна взрыва. Степень воображения художника прямо пропорциональна степени освобожденности его духа. Воля — страж этой освобожденности. У Бродского *освобожденность духа* во времени и пространстве достигла абсолюта, не позволяя ничему и никому, в том числе страху, владеть своими решениями и действиями. Освобожденность духа тяготеет к восприятию высших откровений. Когда Уильям Блейк говорил, что поэт — секретарь Бога, он примерно это же имел в виду. Гете утверждал, что «наука происходит от поэзии».

Писание стихов начинается так же, как **видения**. Сначала замутняется окружающий рациональный мир. Поэта начинает «закручивать» особая ритмическая и звуковая стихия, в которой возникает либо одно слово, фраза, либо ритмический удар, переходящий в пульсирующий ритм. Ритм, пульсирование, омут пространства, заполняемого временем, зачинает движение в экстастическом акте страсти, стихии воспроизведения слов, слышимых свыше, страсти, близкой по концентрации, сосредоточенности и неизбежности, к акту любви или рождения ребенка. Видимо, в мо-

менты создания стихотворения постоянно происходит перерождение пространства во время путем олимпийской погони за мгновениями, которые прекрасны.

В отличие от создания музыки, создание поэзии происходит в полной тишине, как и рождение ребенка. Стихотворение — есть преобразованное видение, в метафорическом пылу облеченное в слова.

«Словно в забытии он бормочет стихи, повторяя одну и ту же неоконченную строку и всякий раз замолкая там, где еще не найдено нужное слово. В стихотворении настоящего мастера каждое слово неповторимо, и если в рукописи случайно стерся иероглиф, уже никто не восстановит его. Поэтому приходится искать слова, словно крупички золота в горной породе» (Леонид Бежин. «Ду Фу»).

«Поэзия — это тяжкий труд, — повторяла Надежда Яковлевна Мандельштам. — Стихи пишутся со скоростью света, а воспринимаются в лучшем случае со скоростью звука».

В процессе сочинения поэт удаляется в другую реальность. Движение, пульс, ритмы обыкновенной жизни исчезают, улетучиваются, затихают, замирают. Их сменяет другое внутреннее движение, другая внутренняя музыка, другой внутренний ритм, пульс, единственно возможный для создания данного стихотворения. И вот он становится все *могуще*, и, наконец, возникает рождение метафор (в словах или знаках); иногда это движение похоже на движение моря... Говорят, что как будто Муза диктует, шепчет, «наколдовывает» поэту слова...

Cantami, o diva, del Pelide Achille. / L'ire funestra che infiniti addusse / lutti agli Achei / ed анги tempo all Orco generose Travolve alme d'eroi / e di cani e di augelli orrido pasto.

(Пой мне, о изумительная, об Ахилле Пелиде, чья смертоносная ярость принесла нескончаемый траур Ахейцам и с опережающей время щедростью посеяла уймы трупов юных, полных жизни героев и на ужасающее съедение псам и птицам бросила их.)

Я даю объяснительный и точный подстрочник классического италянского перевода зачина «Илиады», который, как мне думается, по пульсу и по звукам наиболее близко передает мощь, магнетизм и заряд гомеровского текста, заряд, оплодотворяющий всю ярость и меланхолию, скажем, греческой трагедии или Шекспира. Так открывается бездна вдохновения, с такого толчка и движения. Гомер как бы провоцирует Музу на отдачу этой энергии. Это акт колоссального мужества и бесстрашия. Вызов небесам на взаимное действие.

Поэзия сближает все языки, т.к. зиждется на всеохватывающем языке ритма, несущем в себе заряд, создающий движение, жизнь, заряд творческой энергии. Если знать классические формы и пра-

вила главных поэзий мира, т. е. тех, которые создали огромное поэтическое наследие, то можно (в гуманитарном смысле слова) не бояться прихода Третьего Тысячелетия по христианско-римскому исчислению.

До создания произведения искусства поэт проходит катарсис, высвобождение страстей и воли. Это либо страсти великого страдания, либо высочайшей эйфории. Если эти переживания достаточно остры, даже в малых дозах, даже просто в воображении (или, как холодно-механически называет это состояние современная технология, — в виртуальной реальности), если катарсис этот достаточно мощен и заканчивается не смертью, а возрождением, то формы высвобождаемые становятся совершенными и они начинают течь, как вода, высеченная из камня посохом Моисея. Люди пьют эту воду и таким образом причащаются к сотворчеству и, в результате его, к пониманию и правильному ощущению произведения искусства. Поэтому я не верю, что можно объяснить произведение искусства. Можно только разъяснить некоторые аспекты его формы и некоторые его виды. Нельзя подобным же образом объяснить ощущение скорости света, молнии, влюбленности с первого взгляда, удара или инфаркта в момент этого состояния. Этот катарсис — ощущение сотворения света, сотворения дома, сотворения жизни. Вот почему, слушая Баха или Моцарта, читая великие стихи или созерцая шедевры живописи, скульптуры, архитектуры, человек уже не принадлежит земному притяжению, земному пространству. Его нервная система находится в состоянии **эйфории** — пожалуй, единственное состояние (разве что еще одно — экстаз), известное нам о рае. Человек, что называется, витает в облаках и чувствует, что это хорошо. Но мы-то знаем, кто и какой ценой открывает ему это состояние...

...Бродский сам сказал о своих отношениях с Временем и с Пространством:

Я был скорее звуком, чем —  
стыдно сказать — лучом.

.....  
Но, как звезда через тысячу лет,  
ненужная никому,  
что не так источает свет,  
как поглощает тьму.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Аверинцев С. 110, 113, 123  
Авраменко И. 330, 331  
Айги Г. 297  
Айзпуриете А. 182  
Айраксинен Р. 346  
Акелькин В. 227  
Аксенов В. 320  
Альфонсов В. 330  
Амелин М. 289  
Андерсен Г. -Х. 299  
Аникст А. 165  
Аппенский Ин. 125, 212  
Аполлинер Г. 93  
Архилох 122, 124  
Асовская Л. 339  
Астафьев В. 288  
Ахмадулина Б. 190, 293, 294, 341  
Ахматова А. 28, 29, 57, 81, 91, 94, 108, 126, 129, 159, 172—183, 190, 200, 204, 212, 223, 230, 234, 244, 250, 265, 291, 292, 300, 327
- Байрон Дж. -Н.-Г. 181, 355  
Бальмонт К. 125, 182  
Баратынский Е. 110, 125, 185, 201, 204, 212, 217, 289  
Барт Р. 70, 71, 72, 108  
Басинский П. 288, 289  
Басманов А. 323  
Басманова М. [М. Б.] 55, 60, 66, 98, 230, 236, 319, 332  
Баткин Л. 15, 33, 34, 35, 131, 138, 140, 197, 233  
Бах И.-С. 358  
Бахтин М. 113, 123  
Бежин Л. 356  
Безносков Э. 283  
Беккет С. 303  
Берггольц О. 190  
Берия Л. 94  
Берковский В. 221, 224, 225, 227

- Бетеа Д.-М. 34, 154, 155, 158, 162, 170, 171, 296  
Биркертс С. 149, 170, 182  
Битов А. 320  
Бланшо М. 123  
Блейк У. 356  
Блок А. 125, 126, 128, 348  
Блуменау Л. 140  
Бобышев Д. 125, 322, 323, 324  
Бодлер Ш. 34, 356  
Болдырев Ю. 190, 192, 202  
Борхес Х. 51, 53  
Ботвинник С. 330  
Браун К. 51  
Брежнев Л. 9, 103, 104  
Бродский А. И. 343  
Бродская М. 94  
Бродская М. М. 343  
Брюсов В. 239  
Булгаков М. 250, 304  
Буттафава Д. 48  
Быков Д. 125
- Вайль П. 64, 210, 240, 241, 260, 265, 317, 320  
Ваншенкина Е. 137  
Варламов А. 288  
Васильева Л. 289  
Введенский А. 127  
Вейдле В. 329  
Вейлинк К. 23, 27, 40, 60  
Венцлова Т. 9, 30, 34, 38, 49, 172, 181, 182, 336—339  
Вергилий М.-П. 12, 82, 139, 354  
Верн Ж. 62  
Вигдорова Ф. 95, 326  
Вийон Ф. 158  
Винокурова И. 124  
Витгенштейн Л. 275  
Владимиров С. 332  
Вознесенский А. 190  
Войнович В. 320  
Волжина Н. 158  
Волков С. 9, 10, 33, 34, 58, 64, 86, 101, 102, 107, 122, 124, 132, 137, 149, 150,  
159, 171, 182, 202, 224, 225, 227, 319, 338  
Волконские 208  
Волошин М. 327

- Вольпин Н. 88  
Ворошильский В. 338  
Вулф В. 92  
Вяземский П. 110, 258
- Гавел В. 102, 103  
Гайдн Й.-Ф. 321  
Галич А. 226  
Галушко Т. 203, 209  
Гамсахурдиа З. 343  
Гаспаров М. 231  
Гегель Г. 33, 34, 48  
Геда С. 339  
Гёдель 223  
Гёльдерлин Ф. 124  
Генис А. 240, 241, 317, 320  
Герцен А. 251  
Гете И.-В. 88, 91, 355  
Гинкас К. 339  
Гиппиус З. 218  
Гиршман М. 32, 35, 240  
Глинтерщик Р. 238  
Глэд Д. 124, 140  
Гоголь Н. 248, 292  
Гольцшев В. 53  
Гомер 144, 149, 355  
Гончаров И. 66  
Гораций Ф.-К. 38, 53, 90, 107, 108, 109, 122, 139, 140, 238, 239, 278, 279  
Гордин Я. 107, 122, 131, 137, 182, 202, 210, 150, 175, 287, 293, 297  
Городницкий А. 222, 226  
Григорьев А. 251  
бр. Гримм Я. и В. 128  
Гринберг Р. 326, 328, 329  
Гринберг С. 327  
Гринцер Н. 53  
Гумилев Н. 159, 171, 222, 327
- Данелиа Б. 343, 346  
Даниэль Ю. 327, 330  
Данте А. 36, 47, 58, 59, 60, 101, 163, 271, 350, 355, 355  
Дедал 47  
Дельвиг А. 110  
Демокрит 353  
Державин Г. 239

- Джавахишвили И. 345  
Джойс Д. 103  
Джонсон С. 269  
Диккенс Ч. 279  
Диоген Лаэртский 83  
Дмитриев А. 288  
Довлатов С. 16, 210, 317, 320  
Долабелла К. 41, 234  
Донн Дж. 39, 40, 66, 67, 69, 74, 78, 151—171  
Достоевский Ф. 86, 126, 212, 218, 240, 263, 270, 271, 272, 283  
Дубровкин Р. 149  
Ду Фу 356, 357
- Евтушенко Е. 190, 224  
Екимов Б. 288  
Елисеев Н. 192, 202  
Ельцин Б. 94  
Ерофеев В. 34, 320  
Ефимов И. 296
- Жаринов В. 250  
Жолковский А. 131, 135, 138, 168, 171, 175, 180, 182, 230, 240, 241  
Жуков Г. 10, 102
- Заболоцкий Н. 38, 127, 327  
Звегинцев В. 272  
Зиммель Г. 253  
Зингерис М. 337  
Зонтаг С. 9, 13  
Зотов С. 123  
Зубова Л. 128, 150  
Зубова Т. 332
- Иванов В. 170  
Иванов Вяч. 10  
Иваск Ю. 170, 329  
Ильин И. 288  
Искандер Ф. 320  
Ичин К. 146, 149
- Кавафис К. 12, 140—143, 146—150  
Калашникова Е. 158  
Каммингс Э. 343  
Камю А. 33, 103, 108

- Каплан Р. 321  
Каракорский В. 339  
Карл V 275  
Касаткина Е. 124  
Катилос Р. 335  
Катулл Г.-В. 88, 354  
Каутский 101  
Кафка Ф. 103, 174, 354  
Кейден Ю. 110, 111  
Кетлинская В. 332  
Кибиров Т. 125  
Кили Э. 142  
Киплинг Р. 14  
Клайн Дж. 328, 329  
Клодель П. 14  
Клюев Н. 86, 327  
Кляйн К. 162  
Клячкин В. 222  
Ковалева И. 131, 138  
Коган П. 192  
Комиссаржевская В. 216  
Кондратов А. 272  
Кондрашов Г. 331  
Конрад Д. 303  
Корет Э. 53  
Королева Н. 193, 201  
Котетешвили В. 344, 346  
Кочубей В. 208, 209  
Крепс М. 15, 34, 137, 165, 170, 171  
Кривулин В. 202, 294  
Кублановский Ю. 293—297  
Кузнецов С. 131, 137, 138  
Кукин М. 138  
Куклин Л. 332  
Кулагин А. 238, 241  
Кулаков В. 123  
Кулишова И. 345, 346  
Куллэ В. 137, 144, 154, 170, 220, 250, 297  
Кульчицкий М. 192, 202  
Кушнер А. 125, 127, 128, 129, 130, 182, 224, 241, 343  
Кюст Й. 304

- Лавлинский Л. 193, 197, 202  
Лакербай Д. 182

- Ламартин А. 353  
Леви-Стросс К. 33  
Левинтон Г. 53  
Левитанский Ю. 225  
Лемпертене Л. 339  
Лемхина И. 308  
Лемхина М. 308  
Лещин В. 95, 96, 99, 100, 101  
Лсонг А. 123  
Леонская Е. 22  
Лермонтов М. 21, 110, 121  
Либерман Т. 317  
Ли Бо 356  
Лимонов Э. 320  
Липкин С. 297  
Лиснянская И. 297  
Ломоносов М. 239  
Лорка Г. 201  
Лосев А. 220, 319  
Лосев Л. 34, 58, 63, 113, 131, 137, 149, 165, 252, 258, 317, 319  
Лотербак Э. 155, 170  
Лотман М. Ю. 15, 34, 128, 135, 182, 240, 241  
Лотман Ю. М. 15, 34, 67, 68, 128, 135, 179, 182, 240, 241  
Луконин М. 192  
Лурье С. 135, 138  
Лютер М. 128
- Македонов А. 331  
Макарти М. 251  
Малевич К. 91  
Мамлеев Ю. 320  
Мандельштам Н. 117, 220, 294, 357  
Мандельштам О. 91, 108, 113, 115—118, 126, 127, 128, 138, 139, 144, 147—  
150, 174, 175, 178, 185—189, 200, 241, 273, 274, 276, 289, 327, 349,  
353—356  
Марамзин В. 333, 334  
Марков В. 329  
Марков Г. 328  
Маркиш Ш. 202  
Маркс К. 276, 278  
Марциал М.-В. 93, 140  
Мацкевич Н. 339  
Мацкин А. 192  
Мацкус А. 336

- Маяковский В. 192, 216, 234, 241, 264, 269  
Мережковский Д. 212, 218  
Микеланджело Б. 352, 353, 355  
Милош Ч. 336, 338  
Мирзаян А. 223, 225, 226  
Моаканин Р. 124  
Модильяни А. 327  
Монтале Э. 57  
Моцарт В.-А. 297, 357  
Моцкунас Л. 337  
Мусатов В. 182  
Мэкарти М. 251
- Набоков В. 303, 317—321  
Набокова В. 317, 321  
Набокова Е. 317, 318, 321  
Найман А. 125, 131, 137, 222, 239, 241, 288, 295  
Наровчатов С. 192  
Нахамкин Э. 321  
Незвал В. 201, 224  
Неизвестный Э. 321  
Некрасов Вс. 297  
Нестеров А. 131, 138, 171  
Ниинмаа-Кеппо А. 346  
Ницше Ф. 356  
Новалис Ф. 120  
Новодворская В. 94
- Овидий П.-Н. 38, 52, 88, 89, 108, 139, 149, 150, 355  
Оден У.-Х. 14, 34, 50, 64, 108, 179, 252—256, 277, 300, 303  
Одоевский А. 204  
Оксман Ю. 327  
Окуджава Б. 190, 265, 266  
Орфей 47
- Павлов М. 34  
Павлов О. 288  
Панн Л. 64, 123  
Панова В. 330  
Патацкас Г. 337  
Пастернак Б. 21, 64, 77, 89, 110, 127, 128, 289, 326, 327, 350  
Паунд Э. 123, 225, 251  
Паустовский К. 136, 138  
Перселл Г. 321

- Перцов П. 79  
Петр I 99, 102, 211  
Петрарка 57, 355  
Петри Д. 120, 124  
Петровский Ф. 140, 143  
Петровых М. 203  
Пиретто Д. 259  
Платон 48, 83, 228, 344  
Платонов А. 103, 185, 271—273  
Плиний К.-С. Старший 140  
По Э. 128  
Подосинов А. 149  
Померанцев И. 151, 170  
Проперций С. 88, 108  
Пруст М. 103  
Полухина В. 34, 170, 171, 173, 202, 232, 240, 293, 298, 300—302, 304, 337  
Поляк Г. 317, 319—321  
Пушкин А. 13, 14, 21, 65, 88, 110, 125—128, 131—136, 144, 181, 203—208, 211—220, 229, 230, 239, 248, 288, 292, 293, 316, 333, 353  
Пярли Ю. 275
- Раевские 218  
Радышевский Д. 24, 34, 232, 240, 280  
Рангин А. 236, 237, 241  
Распутин В. 288  
Рахманов Л. 330, 331  
Рейн Е. 125, 190, 201, 203, 210, 245, 248, 338, 339  
Рескин Д. 257, 258  
Ригсби Д. 156  
Рильке Р. М. 55, 57, 355  
Роднянская И. 4, 121, 124  
Рождественский Вс. 330  
Рождественский Р. 192  
Розанов В. 79, 80  
Ронен О. 125  
Рубинштейн Л. 297  
Рут М. 213, 220  
Рэйн К. 298—304
- Саба У. 144, 256  
Савельева Е. 290, 302  
Сайтанов В. 131, 137  
Сальери А. 297  
Самойлов Д. 190, 192, 222

- Сапгир Г. 190, 200, 202  
Сартр П. 108, 253  
Седакова О. 117, 124  
Сельвинский И. 192  
Семенов Г. 203  
Семикоза Ю. 250  
Сергеев А. 144, 178, 182, 335, 338, 343  
Сеферис Г. 150  
Сикорская Е. 317, 318  
Сильвестр Р. 170  
Симонид Кеосский 140, 142, 143, 149  
Синявский А. 327, 330  
Скобелев В. 138  
Славинский Е. 339  
Славянский Н. 73, 239, 241  
Слуцкий Б. 190—195, 197—202  
Смагина Е. 150  
Смирнов М. 331  
Собчак А. 94  
Солженицын А. 127, 283—297, 327  
Соловьев В. 60  
Сократ 83, 340  
Спенсер С. 253  
Спенсер Э. 152  
Спиноза Б. 353  
Сталин И. 94  
Старовойтова Г. 94  
Стрижевская Н. 34  
Струве Г. 327—329  
Стюарт М. 89, 128, 229  
Сургуладзе И. 243
- Тарковский А. 129, 190  
Тарутин О. 210  
Тиберий 233, 234  
Тибулл А. 88  
Толстой Л. 110, 125, 283, 292  
Томашевский Б. 137  
Топоров Н. 250  
Транстрёмер Т. 147, 148  
Тынянов Ю. 35, 127, 129  
Тюльпанов И. 321  
Тютчев Ф. 110

- Уайет Т. 152  
Уланов А. 34, 35, 123  
Унамуно М. 33  
Уофф Б. 272, 273  
Урбан А. 192, 193, 202  
Успенская К. 331  
Уфлянд В. 115, 116, 124, 222, 248, 345  
Уэллс Г. 80
- Фет А. 353, 354  
Филиппов Б. 327  
Флейшман Л. 329  
Флоренский П. 80  
Фрейд З. 276, 278, 279  
Фролова Е. 224  
Фрост Р. 57, 108, 114, 343  
Фуко М. 108, 298, 304
- Хайдеггер М. 27, 34, 114, 118, 122, 124  
Харди Т. 57  
Харисов В. 224  
Хармс Д. 289  
Хейфец М. 316  
Хейт А. 183  
Хлебников В. 66, 67, 70, 125—127  
Хмельницкая Т. 203, 210  
Ходасевич В. 127  
Хрисипп 49  
Хрущев Н. 327
- Цаава Д. 342, 344, 346, 347  
Цвейг С. 355  
Цветаева М. 58, 63, 64, 114, 127, 129, 136, 154, 178, 179, 182, 185, 189, 190,  
203, 222, 224, 230, 316, 327, 354, 353, 355  
Целков О. 321  
Цилевич Л. 124
- Чавчанидзе Г. 346  
Чайковский П. 99  
Чаковский А. 328  
Чепайте З. 339  
Черномырдин В. 94  
Чернышевский Н. 320  
Чернышова Л. 321

- Чертков В. 125  
Чиладзе О. 340, 341, 347  
Чиладзе Т. 340  
Чиннов И. 328  
Чубайс А. 94  
Чудакова М. 250  
Чуковская Л. 157  
Чухонцев О. 289  
Шварц Е. 297  
Шекспир У. 187, 353—355  
Шемякин М. 321  
Шерр Б. 151, 170  
Шестов Л. 33, 359  
Шефнер В. 330, 332  
Шиллер И.-К.-Ф. 88  
Шмаков Г. 141, 144, 317—324  
Штерн Л. 296, 318, 321, 324  
Шунейко А. 241
- Щеглов Ю. 183  
Щипахина Л. 289
- Эйнштейн А. 71  
Элиот Т.-С. 107—109, 142—144, 174, 183, 275, 343  
Эратосфен 103  
Эткинд Е. 110, 123, 127
- Юнг К. 63, 120, 124  
Юозайтис А. 339
- Якобсон Р. 236, 240, 241, 269, 275  
Яновская Г. 339  
Яцевич А. 210

ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОЙ  
НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ,  
ПОСВЯЩЕННОЙ 60-летию ИОСИФА БРОДСКОГО

---

---

**24 мая — 26 мая 2000 года**

**24 мая**

**11 час. — 14 час.** Музей Анны Ахматовой

**ОТКРЫТИЕ КОНФЕРЕНЦИИ**

*Заседание ведет Я. Гордин*

**Самуил Лурье** (Петербург). Пятилетие без Бродского.

**Владимир Новиков** (Москва). Бродский — Кушнер — Соснора.

**Жорж Нива** (Франция). Путь к Риму. «Римские элегии»

Иосифа Бродского.

**Наталья Иванова** (Москва). «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (Александр Исаевич об Иосифе Александровиче).

**Ирина Парчевская** (Пушкинские Горы). Поэт и время.

Иосиф Бродский в стихах Татьяны Галушко.

**Галина Глушанок** (Петербург). Бродский в Америке — 60-е годы.

**Михаил Лемхин** (США). Так сложилась книга...

**Перерыв**

**15 час. — 16 час. 40 мин.** Журнал «Звезда»

*Заседание ведет А. Арьев*

**Денис Ахапкин** (Петербург). Иосиф Бродский — поэзия грамматики.

**Александр Уланов** (Самара). Язык как судьба.

**Людмила Зубова** (Петербург). Лексические архаизмы Бродского.

**Элина Прохорова** (Москва). «Политический текст»

Иосифа Бродского. Метафизика политики.

## Перерыв

17 час. — 19 час.

*Заседание ведет Я. Гордин*

**Виктория Фоменко** (Волгоград). Иосиф Бродский  
и авторская песня.

**Анна Успенская** (Петербург). О первом неопубликованном  
сборнике стихов Бродского.

**Сергей Зотов** (Таганрог). Литературная позиция  
Иосифа Бродского. К постановке проблемы.

**Йон Кюст** (Дания). Еще раз об английском Бродском.

**Людмила Штерн** (США). Сорокалетие и альманах «Часть речи».

25 мая

10 час. — 14 час. Журнал «Звезда»

*Заседание ведет А. Арьев*

**Ева Бруднэ-Уигли** (Италия). Пленник времени  
в метафорическом пространстве.

**Ирина Служевская** (США). Поздний Бродский:  
путешествие в кругу идей.

**Ирина Плеханова** (Иркутск). Формула превращения  
бесконечности в метафизике И. Бродского.

**Алексей Ставицкий** (Омск). Вещь как миф в текстах  
Иосифа Бродского.

**Вадим Щербаков** (Петербург). Стихийная жидкость  
в рефлексиях поэтов и ученых.

**Анна Сергеева** (Москва). Суета, пустота и звезда  
в стихотворении Бродского «24 декабря 1971 года».

**Аида Разумовская** (Псков). Статуя в художественном мире  
И. Бродского.

**Эра Коробова** (Петербург). Инерция метаморфоз.  
Продолжая искусство в поэзию...

**Игорь Сухих** (Петербург). Другой Бродский:  
правда отчаяния или...

Перерыв

15 час. — 17 час. Журнал «Звезда»

*Заседание ведет Я. Гордиш*

**Наталья Сулова** (Екатеринбург). Борис Слуцкий и Иосиф Бродский. К вопросу о поэтическом контексте.  
**Екатерина Семенова** (Москва). Еще о Пушкине и Бродском.  
**Дмитрий Лакербай** (Иваново). Ахматова — Бродский: проблема преемственности.  
**Анастасия Глушко** (Екатеринбург). «Пилигрим» Мандельштама и «Пилигримы» Бродского: теория и практика «следующего шага».  
**Георгий Левинтон** (Петербург). Поэтические реминисценции у Бродского.

Перерыв

18 час. — 19 час. 30 мин.

**Станислав Минаков** (Украина). Третье Евангелие от Фомы? Претензии к Создателю. Бродский и христианство.  
**Лиля Пани** (США). Альтернатива Иосифа Бродского.  
**Татьяна Михненко** (Екатеринбург). Три Евгения русской литературы.

26 мая

10 час. — 12 час. Журнал «Звезда»

*Заседание ведет А. Арьев*

**Саппа Турома** (Финляндия). К анализу стихотворения Иосифа Бродского «Сан-Пьетро».  
**Рамунас Катилиос** (Литва). Бродский и Литва.  
**Татьяна Никольская** (Петербург). Бродский и Грузия.  
**Кейс Верхейл** (Голландия). Вокруг одного посвящения.

Перерыв

**12 час. 30 мин. — 14 час. 20 мин.**

*Заседание ведет Я. Гордин*

**Моника Перотто** (Италия). Иосиф Бродский | Joseph Brodsky: две культуры, единый голос поэзии.

**Ирина Ковалева** (Москва). «Греки» у Бродского: от Симонида до Кавафиса.

**Олег Лекманов** (Москва). О луне и реке в «Рождественском романсе».

**Антон Нестеров** (Москва). Джон Донн и формирование поэтики Бродского: за пределами «Большой элегии».

Перерыв

**15 час. — 16 час. 30 мин.**

Обсуждение докладов. Дискуссия.

Перерыв

**17 час. — 18 час. 30 мин.**

**Круглый стол на тему: Литературный музей Иосифа Бродского.**

**Проект концепции.**

**Ведущий — М. Мильчик.**

**20 час.** Зал Всесоюзного Музея А. С. Пушкина.

**Мойка, 12 — Заключительный вечер.**

## СОДЕРЖАНИЕ

### МЕТАФИЗИКА

<i>Вступительная статья. Яков Гордиш</i> .....	5
РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА. <i>Иосиф Бродский</i> .....	8
Ирина Служевская. ПОЗДНИЙ БРОДСКИЙ: ПУТЕШЕСТВИЕ В КРУГУ ИДЕЙ .....	9
Ирина Плеханова. ФОРМУЛА ПРЕВРАЩЕНИЯ БЕСКОНЕЧНОСТИ В МЕТАФИЗИКЕ И. БРОДСКОГО .....	36
Лиля Панн. АЛЬТРАНАТИВА ИОСИФА БРОДСКОГО .....	54
Алексей Ставицкий. ВЕЩЬ КАК МИФ В ТЕКСТАХ И. БРОДСКОГО .....	65
Станислав Минаков. ТРЕТЬЕ ЕВАНГЕЛИЕ ОТ ФОМЫ? ПРЕТЕНЗИИ К ГОСПОДУ. БРОДСКИЙ И ХРИСТИАНСТВО .....	73
Жорж Нива. ПУТЬ К РИМУ. «РИМСКИЕ ЭЛЕГИИ» ИОСИФА БРОДСКОГО .....	88
Элина Прохорова. «ПОЛИТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ» ИОСИФА БРОДСКОГО .....	94

### ЛИТЕРАТУРА. СОБЕСЕДНИКИ

ОДНОЙ ПОЭТЕССЕ (фрагмент). <i>Иосиф Бродский</i> .....	106
Сергей Зотов. ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЗИЦИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО .....	107
Владимир Новиков. БРОДСКИЙ — СОСНОРА — КУШНЕР .....	125
Екатерина Семенова. ЕЩЕ О ПУШКИНЕ И БРОДСКОМ .....	131
Ирина Ковалева. «ГРЕКИ» У БРОДСКОГО: ОТ СИМОНИДА ДО КАВАФИСА .....	139
Антон Нестеров. ДЖОН ДОНН И ФОРМИРОВАНИЕ ПОЭТИКИ БРОДСКОГО: ЗА ПРЕДЕЛАМИ «БОЛЬШОЙ ЭЛЕГИИ» .....	151
Дмитрий Лакербай. АХМАТОВА—БРОДСКИЙ: ПРОБЛЕМА ПРЕЕМСТВЕННОСТИ .....	172
Анастасия Глушко. «ПИЛИГРИМ» МАНДЕЛЬШТАМА И «ПИЛИГРИМЫ» БРОДСКОГО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА «СЛЕДУЮЩЕГО ШАГА» .....	185
Наталья Сулова. БОРИС СЛУЦКИЙ И ИОСИФ БРОДСКИЙ .....	190
Ирина Парчевская. ПОЭТ И ВРЕМЯ .....	203
Татьяна Михненко. ТРИ ЕВГЕНИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	211
Виктория Фоменко. ИОСИФ БРОДСКИЙ И АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ ...	221
Анда Разумовская. СТАТУЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ И. БРОДСКОГО .....	228

## ОДНО СТИХОТВОРЕНИЕ.

### ОБРАЗЦЫ АНАЛИЗА

«ТИХОТВОРЕНИЕ МОЕ, МОЕ НЕМОЕ...» <i>Иосиф Бродский</i> .....	244
Олег Лекманов. О ЛУНЕ И РЕКЕ В «РОЖДЕСТВЕНСКОМ РОМАНСЕ» .....	245
Санна Турома. К АНАЛИЗУ СТИХОТВОРЕНИЯ ИОСИФА БРОДСКОГО «САН-ПЬЕТРО» .....	251
Анна Сергеева-Клятис. СВЕТА, ПУСТОТА И ЗВЕЗДА В СТИХОТВОРЕНИИ «24 ДЕКАБРЯ 1971 ГОДА» .....	260

### ПОЭТ И ЯЗЫК

ГЛАГОЛЫ. <i>Иосиф Бродский</i> .....	268
Деннис Ахапкин. ИОСИФ БРОДСКИЙ — ПОЭЗИЯ ГРАММАТИКИ ..	269
Александр Уланов. ЯЗЫК КАК СУДЬБА .....	276

### ПОЛЕМИКА

«МЕНЯ УПРЕКАЛИ ВО ВСЕМ, ОКРОМЯ ПОГОДЫ...» <i>Иосиф Бродский</i> .....	282
Наталья Иванова. «МЕНЯ УПРЕКАЛИ ВО ВСЕМ, ОКРОМЯ ПОГОДЫ...» .....	283
Йон Кюст. ЕЩЕ РАЗ ОБ АНГЛИЙСКОМ БРОДСКОМ .....	298

### МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ

«Я ВХОДИЛ ВМЕСТО ДИКОГО ЗВЕРЯ В КЛЕТКУ...» <i>Иосиф Бродский</i> .....	306
Михаил Лемхин. ТАК СЛОЖИЛАСЬ КНИГА... ..	307
Людмила Штерн. СОРОКАЛЕТИЕ И АЛЬМАНАХ «ЧАСТЬ РЕЧИ»	317
Галина Глушанок. БРОДСКИЙ В АМЕРИКЕ (60-е ГОДЫ) .....	326
Анна Успенская. О ПЕРВОМ НЕОПУБЛИКОВАННОМ СБОРНИКЕ СТИХОВ БРОДСКОГО .....	330
Рамунас Катилюс. БРОДСКИЙ И ЛИТВА .....	336
Татьяна Никольская. БРОДСКИЙ И ГРУЗИЯ .....	340
Ева Бруднэ-Унгли. ПЛЕННИК ВРЕМЕНИ В МЕТАФОРИЧЕСКОМ ПРОСТРАНСТВЕ .....	347
Именной указатель. <i>Назарова О. А.</i> .....	358
ПРОГРАММА МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ 60-летию ИОСИФА БРОДСКОГО .....	369

Поэзия Иосифа Бродского — одно из самых многослойных по смыслу, глубоких и загадочных явлений в русской и мировой литературе.

Собранная в этом томе эссеистика являет собой одну из попыток определить ориентиры для странствий по обширной стране, которую можно назвать «миром Иосифа Бродского».

Читатель найдет здесь ответы на многие вопросы, возникающие при чтении стихов пятого Нобелевского лауреата русской литературы, а если и не прямые ответы, то интеллектуальные стимулы для собственного движения в глубины поэтического текста.