

НЕСКОЛЬКО НАБЛЮДЕНИЙ (О стихах Иосифа Бродского)

*И толковала чернь тупая:
О чем бренчит?*

Пушкин

Это — ряд наблюдений.

И. Б.

Иосиф Бродский практически не знал обычной критики. По большей части его либо превозносили, либо отвергали. Настоящая работа — критика вдогонку. Читателю, который пожелает последовать за мной, придется вооружиться лупой, ибо я хочу быть доказательным.

Статья написана в 1987 году, но до присуждения Иосифу Бродскому Нобелевской премии, и, следовательно, ни в каком смысле не является откликом на это знаменательное событие.

1991, Лондон

1

(Ахиллесов щит)

Две ранние вещи Бродского — *Большая элегия* (1963) и *Исаак и Авраам* (1963) были расценены современниками как большой успех начинающего поэта. В них промелькнула общая для обоих произведений тень художественного открытия. Суть его сводилась к новому способу фиксации и утверждения реальности, иногда именуемому потоком сознания. Поэт прибегает к нарочито подробным, порою назойливым перечислениям и повторам, создающим видимость топтания на месте; к бессобытийным, перемежаемым навязчивыми отступлениями описаниям, по видимости — бесстрастным, фактически же насыщенным неназванной страстью. Чувство времени поэт передает через пространство, пространство моделирует пространностью. Тем самым он создает элементы нового эпоса. Пушкинский повествовательный стих, после всех превращений и опошлений, стал невозможен (неприложим к современности) как излишне натуралистический, блоковский — как полностью аннигилирующий действительность. Необходим был сплав, синтез, и после нескольких неудачных попыток (в поэме *Шествие*, в отрывке *Гость*, и др.) он был найден. Позже (в 1966 году) Бродский даст определение одной из важных сторон этой находки, сказав об искусстве: «основной его закон, бесспорно, независимость деталей».

При этом, кажется, осталось незамеченным лишь то обстоятельство, что рецепт находки (исполненный по-новому и русскую поэзию обновивший) древен как сама поэзия: восходит к Гомеру. Это рецепт *ахиллесова щита*. Мы получили еще одно косвенное свидетельство тому, что пафос искусства — не в прогрессе (которого в искусстве нет), а в человеческой индивидуальности художника. Если верно, что искусство — это ритм (обратное верно лишь с оговорками), то существуют в нем и большие ритмизирующие периоды, спустя века и тысячелетия возвращающие нам его вечные идеи как новые и животрепещущие.

Попытаемся теперь проследить психологию этой находки Бродского. В чем неназванная страсть поэта? Здесь мы вступаем в область догадок. Предлагая отгадку, я отдаю себе отчет в том, что она может показаться (и оказаться) неверной, но даже и в случае прямого попадания объяснит не более чем какую-то одну сторону вопроса. Читатель помнит, что исследование всегда обедняет объект, что понимание означает упрощение.

Большие таланты в молодости тяготеют к большим формам, а эти последние редко удаются писателю без формального задания, интригующего читателя и, главное, поощряющего автора, который помимо основной идеи постоянно имеет перед глазами второстепенную, вспомогательную, смиряющую в одновременно гармонизирующую вдохновение. Формальное задание (не обязательно новшество) служат еще для накопления *количества движения*, которое там, внутри поэмы, в силу инерционных свойств, помогает преодолевать подъемы, подпитывает вдохновение в тех случаях, когда последнее оскудевает.

Бродский решает *проблему махового колеса* парадоксальным образом: он гипертрофирует, доводя почти до абсурда, те качества своих стихов, за которые их более всего упрекали советские литераторы (не в печати, а в устных отзывах и внутренних рецензиях), именно: композиционную неуравновешенность и лексико-грамматическую невнятицу.

Как всякий академизм, *социалистический реализм* выработал жесткие представления о композиции и правильности стихосложения. Он выставил на первый план сюжетные, повествовательные вещи, в которых слог прост и точен, действие развивается энергично, а поступки героев мотивированы и наглядны. Такие стихи рассчитаны на легкое восприятие, на убеждение, подчас напоминают проповедь и обыкновенно заканчиваются подытоживающим тезисом или лексическим пуантом. Был разработан целый комплекс приемов и уловок, концентрирующих неразвитое читательское внимание. Не все в этом подходе было плоско и убого. Явились авторы, научившиеся конструировать свои стихотворения с ловкостью поистине артистической. Более того: поскольку в основу советского академизма легла великая русская поэзия XIX века, то в его тесных рамках нашлось место и для настоящих поэтов. Им, на первых порах, пришлось пройти школу *обламывания*, усвоения узаконенного мастерства. Робкие дарования эта школа уничтожает, талантам же иногда придает своеобразный блеск.

Бродский был в числе первых больших талантов послевоенной поры, кто попросту отказался проходить эту школу. Наоборот, он выдвинул, акцентировал как раз те стороны присущей ему в молодости манеры письма, на которые эта школа указывала как на недостатки. Это был волевой акт, своеволие инфанта, его дерзость будущим подданным. В итоге появилась *Большая элегия* (208 стихов), где главный герой и адресат спит, не действует, а монолог приписан существу бестелесному; и библейская повесть *Исаак и Авраам* (608 стихов), посвященная мистическому акту, которого, к тому же, не произошло, — повесть, занимающая в Библии всего 14 стихов.

Выигрыш от мужественной позиции поэта не подлежит обсуждению: выиграна была свобода. Но был и проигрыш, и он до сих пор остается в тени.

Нетрудно убедиться, что композиционная неуравновешенность и лексико-грамматический промискуитет были реальными, а не вымышленными недостатками раннего Бродского и что они сохранились в последующем творчестве, частично перейдя в прием. Предвзятая советская критика 60-х — критика нижнего уровня, предшествующая и препятствующая публикациям, — обманулась, увидев в Бродском только эти качества и проглядев его незаурядный талант. Но обманулся и Бродский, отказавшись учиться у посредственных, уступавших ему дарованием носителей коллективного опыта *русской* культуры слова. Поэт забыл, что и коронованные особы вольны лишь в пределах, положенных им природой. Отвергая устоявшиеся предрассудки, показывая условность и узость наших представлений и оценок, он не заметил границы, отделяющей условное от безусловного и незыблемого.

Победительное узаконение Бродским его неумелости вскружило головы десяткам менее одаренных авторов и вызвало к жизни ту энтропийную вакханалию, ту *свободу вольноотпущенничества*, которая так неприятно отличает литературу самиздата.

Что же было принесено в жертву высокому вдохновению, царственному жесту и выразительной формальной находке? — ибо и помазанник не может приобретать, не теряя. Первый, тут же являющийся ответ будет такой: инструментовка и пластика русского стиха.

Обе вещи написаны тяжелым, вязким, ничем не замечательным стихом, бедным интонациями и звуками. Тщетно было бы искать в нем мандельштамовских «дуговых растяжек» или его же «виноградного мяса». В особенности это относится к библейской повести.

- 37 В пустыне Исаак и Авраам
четвертый день пешком к пустому месту
идут одни по всем пустым холмам,
что зыблются сродни (под ними) тесту.
Но то песок. Один густой песок.
И в нем — трава (коснись — обрежешь палец),
чей корень — если б был — давно иссох
- 44 Она бредет с песком, трава-скиталец.
Ее ростки имеют бледный цвет.
И то сказать — откуда брать ей соки?
В ней, как в песке, ни капли влаги нет.
- 48 На вкус она — сродни лесной осоке.

Этот фрагмент характерен и, к тому же, удачен. В нем нет явных промахов, откровенных измен художественному чутью. В нем есть строка-афоризм (ст. 44), которая сама по себе, будучи извлечена из контекста, принадлежит большой поэзии. В остальном эти стихи ничем не возвышаются над привычным, расхожим, доступным уровнем версификации 1960-х. Их слабости очень наглядны. Словосочетание *имеет бледный цвет* тут же вызывает в памяти устоявшееся сочетание из одесской блатной песни *имеет бледный вид*. Краткая форма указательного местоимения *то* в ст. 41 воспринимается не как высокий штиль, а как украинизм. Имеется здесь в типичнейший для поэзии Бродского объект, который может быть назван *наполнителем*: вставка *по всем* в стихе 39. Она лишь дополняет строку до пятистопной — и только, никаких других функций у нее нет; в звуковом отношении она лишняя, в семантическом — мешающая, бессмысленная. То же самое относится к взятой в скобки вставке (*под ними*): согласимся, что было бы затруднительно вообразить, что холмы зыблются над идущими. Наречие *сродни* повторено в этом фрагменте дважды, и этот повтор — не прием, а свидетельство языковой бедности или глухоты. Бледная, пустынная трава, в которой «ни капли влаги нет», уподобляется лесной (т. е. сочной, в отличие от песчаной) осоке, — то есть и сравнение является наполнителем.

Повсюду в библейской повести встречается лексический сор.

- 178 В нем сами буквы больше слова, шире.
«К» с веткой схоже, «У» — еще сильнее.
Лишь «С» и «Т» в другом каком-то мире.
У ветки «К» отростков только два,
182 а ветка «У» — всего с одним суставом.

Препарируется (разбирается по буквам) слово *куст*. То, что букв в нем четыре, лишает всякого смысла противопоставление *лишь* в стихе 180: под него подпадает *половина* слова. Местоимение *каком-то* — наполнитель. Не лучше обеспечено и наречие *только* в стихе

181: вместе с союзом *a* в стихе 182, оно готовит нас к числу *отростков (суставов)*, *большему* двух, а получаем мы в итоге один.

Все эти *мелочи* ощутимо снижают художественное впечатление от стихов, причем не только с близких критику позиций нормального классицизма, но и с позиций абсурдистских (угадываемых в повести). Это *всего лишь* невладение словом. Можно понять, что высокое и мощное вдохновение, сопутствующее эпосу, повелевает молодому поэту не останавливаться, не опускаться до частностей столь мизерных. Но когда вещь закончена, она подвергается отделке. Иногда эта неблагодарная работа откладывается на десятилетия (Боратынский, Пастернак). Не она, а ее отсутствие унижает пророческие мгновения творчества, а с ними и самого поэта. Как раз об этом иронически писал Гораций в *Послании к Пизонам*: недостаток отделки, замечает он, римские авторы склонны выдавать за гениальность.

Лексическая и грамматическая невнятица часто проявляется у Бродского в перегруженности отсылочными словами, в основном — местоимениями.

531 В **самой** листве весенней, **как всегда,**
намного больше солнца, чем должно быть
в июньских листьях — лето *здесь* видней
вдвойне, — хоть вся трава бледнее летней.
Но там, где тень листы висит над *ней*,
536 *она* уж не уступит *той*, последней.

Необходимо не чтение, а анализ, чтобы установить, с чем в этом фрагменте соотнесены выделенные курсивом наречие и три местоимения. Слова, выделенные жирным шрифтом, как и выше, — наполнители, служащие стихотворному размеру, а не поэзии и смыслу. Освободившись от них, получаем: «В весенней листве солнца больше, чем в июньской — лето здесь видней вдвойне, — хотя трава бледнее летней». Синтаксически, в сохраненной нами неточной пунктуации источника и с учетом наречия *здесь*, мы имеем: лето видней в летней (июньской) листве, чем в весенней. Поскольку поверить в такого рода банальность нельзя, мы отыскиваем противопоставление, начинающееся с *хоть*, и догадываемся, что поэт заблудился в им же созданном лабиринте, сказал нечто противоположное тому, что хотел сказать. Мы не придиричивы и готовы принять отселектированную мысль поэта как метафору: пусть в весенней листве лето видней, чем в летней. Не спрашиваем и того, почему трава противопоставляется листве. Но почему — вдвойне, а не, скажем, втройне? Ни фотоактинометрия, ни поэзия (всегда исходящая из ритма и звука) не свидетельствуют в пользу выбранного поэтом слова. Втройне — годится не хуже. Слово в стихе можно заменить, а можно и вовсе опустить без потери смысла: это ли не унижение поэзии? Тут, трижды споткнувшись, читатель понимает: смысл затемнен не случайно. С комической серьезностью поэт утверждает нечто уж очень приблизительное и поверхностное. Лексический заслон и ложное глубокомыслие потребовались ему неспроста; в этом угрюмом рассуждении нет главного: того, что искупает и обращает в свою служанку любую нелепость: нет вдохновения. Здесь не повторишь вслед за Пушкиным: «Плохая физика; но зато какая смелая поэзия!»

Подобных неудач в *Исааке и Аврааме* много. Природа их понятна: отказавшись соперничать с матерыми советскими поэтами в области словесной акробатики (где поначалу он безусловно оказался бы побежденным), выбрав тему, бесконечно далекую от суетного и сиюминутного, Бродский поставил себе целью говорить с *важной простотой*. Но мир молодого поэта был сложен, а мастерства не хватало, и высокая простота ему не давалась. Возник порочный круг, полностью не изжитый и в поздних стихах.

Последний фрагмент подводит нас к вопросу о композиции. Неряшливость композиции — вторая жертва, принесенная Бродским его находке (той самой «независимости деталей»). Библейская повесть насыщена отступлениями, долженствующими показать мощную игру воображения поэта и его свободу в обращении с любым оказавшимся в поле его зрения (в потоке сознания) материалом. Отступления, по замыслу, могут и должны быть причудливы и даже дики: поэт повелевает пространству и времени, и никто ему не судья. В этом — пафос композиционных вольностей Бродского. Таков замысел, уже сам по себе изобличающий талант. В целом, по-видимому, удался, — поэтому оба стихотворения и живы, и можно говорить о находке. В *частностях* же, в деталях, между замыслом и исполнением обнаруживается все тот же недостаток поэтического мастерства.

В самом начале повести, прервав рассказ, поэт приглашает читателя заняться разбором той трансформации, которую претерпевают в русском произношении имена библейских праотцев: Исак вместо Исаака, Абрам вместо Авраама. Ход это неожиданный и острый. На мгновение он придает вещи стереоскопичность, сообщает читателю чувство пространства. Но глубина перспективы тут же скрадывается тенью недомыслия или ошибки. Поэт говорит: «По-русски Исак теряет звук...». Верно ли это? Нет, потому что имена Исак и Исаак — *в одинаковой мере русские*. В библейском *Ицхак* удвоенной согласной нет. То же и со вторым именем. «Авраам... утратил гласный звук и странно изменился шум согласной». Опять поэт противопоставляет два варианта русского имени (Авраам и Абрам) — в предположении, что первое — менее русское, чем второе. Но оно — столь же русское (в европейских языках звучит иначе), а от библейского отличается не гласным а согласным звуком (слабым придыхательным *x* звук между двумя *a*). Стало быть, Бродский сталкивает различные пласты одного языка, полагая, что противопоставляет родное иноязычному. Как только все это осознано (а читательское восприятие берет такие промахи подсознательно, не доводя их до мыслей и слов), впечатление меркнет, и весь фрагмент выпадает из текста повести, становясь ложным и надуманным.

Дважды в повести возникает видение горы с водами у ее подножья. Любая привязка этих фрагментов к тексту повести будет спекулятивной: они и впрямь *независимы*, не служат сюжету (хотя, конечно, апологет всегда может сказать, что они служат художественному впечатлению). Первый фрагмент возник, по всей видимости, помимо авторской воли: как выброс в стохастическом процессе (потоке сознания), просто потому, что всякая творческая мысль по временам буксует и нуждается в отдыхе. Второй фрагмент сознательно введен в текст *как лексическое*, по принципу рефрена, *оправдание* первого, спонтанного. В отличие от, скажем, Пушкина, чьи отступления всегда объявлены (часто вместе с вызвавшими их человеческими побуждениями: усталостью, и т. п.), Бродский маскирует природу своих отступлений, заставляя читательское воображение усиленно работать там, где его собственное воображение отдыхает. Это типичный авангардистский прием. Он характерен и для последующих стихов Бродского и всегда преследует две цели: во-первых, спрятать умственную лень, авангардистскую расслабленность, под покровом мнимого глубокомыслия; во-вторых, указать читателю его место. При всем отличии от советской установки на примитивизацию, прием этот *в точности так же* унижает читателя, исключает его соучастие в творчестве, его конечное (как сказала бы Цветаева) равенство с поэтом. Внутренний же смысл этого приема в том, что поэт говорит: «я не хочу» там, где ему следовало бы признать: «я не умею».

Еще одно отступление начинается вызывающей строчкой: «По сути дела куст похож на все...». Затем следует ряд сопоставлений, где на одно приемлемое приходится два притянутых, прикидочных. Здесь у Бродского сталкиваются родственные несовместимости: *свобода и произвол*. *Куст* — важнейший, ключевой смысл повести (в сновидении Исаака вызывающий

образ жертвенного костра) — обставлен громоздкими приблизительностями, окружен ворохом лексического сора.

В изображении кульминации (несостоявшегося заклания Исаака) Бродский во многом отступает от библейского рассказа, но верен ему в главном: о переживаниях героев, об их обоюдном ужасе не сказано ни слова. За кульминацией явственно следует спад. Внешняя тема, служившая рельсами повествованию, исчерпана; внутренняя, связанная с формальным заданием, продолжает развиваться вяло, по инерции. Стих 429 в описании становища — «Здесь все полно щелей, просветов, трещин...» — заканчивается словом совершенно неподходящим: ни дощатых, ни каменных строений у кочевников нет, и трещинам взяться неоткуда. Чувствуя потребность искупить фальшивую ноту, Бродский не убирает лишнее (как поступил бы поэт более опытный), но, повинувшись потоку сознания, добавляет лишнее: вводит в текст рассуждение о доске (стихи 430-462):

430 Никто не знает трещин, как доска
 (любых пород — из самых прочных, лучших, —
 пускай она толста, длинна, узка)...

Это самое неудачное отступление во всей повести. Оно лишь усугубляет неловкость за поэта от случайно, едва ли не ради рифмы, оброненного им слова. Поэт не свободен: не в должной мере владеет повествованием, и пытается затушевать это невладение произволом.

Большая элегия написана ровнее, увереннее, чем *Исаак и Авраам*, но и в ней легко выделить кульминацию, надлом и спад. Открывается элегия мощным и многообещающим crescendo, однако с началом антистрофы (монолог души, от стиха 125) и здесь встречаются те же самые лексические несообразности, что и в библейской повести. Создается впечатление, что основной заряд вдохновения израсходован поэтом на выполнение формального задания. Быть может, поэтому и выводы — промежуточный:

128 ...скорблю в небесной выси
 о том, что создала своим трудом
 тяжелые, как цепи, чувства, мысли...

и заключительный:

200 Ведь если можно с кем-то жизнь делить,
 то кто же с нами нашу смерть разделит?

обманывают наши ожидания, оказываются несоразмерно мелкими.

*

Конечной целью выпячивания недостатков у талантливого писателя может быть только их преодоление. Недостатки преодолеваются у неконформиста трудно, изнутри, не так, как велит школа, и это постижение через отрицание выводит к мастерству другой дорогой. Бродский был поэтом, начиная с первых своих опытов, но мастером он становится не ранее конца 1960-х годов. О становлении мастерства свидетельствуют такие стихотворения как *Подсвечник* (1968), *А. Фролов* (Из школьной антологии, 1969-7) и, в особенности, *Зимним вечером в Ялте* (1969). Любой непредвзятый читатель согласится, что стихи эти замечательны. Композиционная расслабленность ушла, лексика очистилась, выразительность достигла подлинных высот. Но, к сожалению, и здесь прослеживаются черты раннего вольноотпущенничества поэта.

Обладание всегда означает одновременно и принадлежность — *поэтому*, уверяет нас Бродский, «в мошонке» бронзового сатира «зеленеет окись» (*Подсвечник*). Глубокое

замечание, вариант неизбежного вздоха о несовершенстве мира, находит у него выход не в философическую поэзию, а в бытовое острословие. Если бы поэт не настаивал на причинно-следственной связи двух явлений, поручив домысливание воображению читателя, он удержал бы необходимую ему метафорическую терпкость и без налета пошловатой шутки, — но чувство меры изменяет ему. Далее, превращаясь в основание подсвечника, сатир «затвердел от пейс до гениталий». Неверное падежное окончание (*пейс* вместо *пейсов*) не режет слуха и согласуется с традицией (например, у Блока, находим *свеч* вместо *свечей*). Зато двойное упоминание гениталий в коротком (и вовсе не эротическом) стихотворении и пейсы у сатира — крикливая нарочитость, простительная юноше, но не нужная мастеру.

Героя стихотворения *А. Фролов*

уволили. И, выдавив: «говно!»
он...

Деепричастие и существительное стоят здесь в соседстве столь близком, что кавычки не избавляют нас от картины отталкивающе натуралистической. Сознательный ли это расчет (что означало бы безвкусицу) или пресловутая авторская глухота, — они в равной мере ставят под сомнение мастерство поэта. Снижение лексики здесь ничем не оправдано.

Два заключительных стиха из стихотворения *Зимним вечером в Ялте*, мизантропически переиначивающие известный стих Гёте, могут служить еще одним определением искусства:

Остановись, мгновенье! Ты не столь
прекрасно, сколько ты неповторимо.

Но афоризм испорчен звуковой недоброкачеством, дребезжанием. Полное относительное наречие *сколько* стоит здесь вместо требуемой логикой и литературной нормой его краткой формы *сколь*. Списывать это на высокое косноязычье — единственное, на чем можно строить тут апологетику. Мне скажут: сочетание отталкивающих элементов жизненной ситуации провоцирует лирическое *я* героя изъясняться солецизмами. Но непосредственное чувство подсказывает нам другое: поэт опять безвольно дополняет строку до пятистопной. Подтверждает это, между прочим, уже откровенно избыточный повтор местоимения *ты*. Перед нами опять наполнители, опять нехватка мастерства и равнодушие к слову.

Занявшись композицией, можно заметить, что стихотворения конца 1960-х, написанные традиционным белым стихом, выстроены лучше, соразмернее, чем рифмованные стихи того же периода; произвол и экстравагантность обнаруживаются в них реже. И приходится допустить, что поэт легче справляется с материалом, оказывающим меньшее сопротивление.

*

Читатель спросит: зачем понадобилось это *вылавливание блох* в стихах большого поэта, значения которого критик не оспаривает? Не означает ли это, говоря словами Бродского, что «для меня деревья дороже леса»? Я отвечу, экстраполируя (конечно, на мой лад) уже цитированную тут мысль Бродского: если основной закон искусства — независимость деталей, то основной закон мастерства — пристальное внимание к ним. В искусстве нет мелочей. Это и оправдывает выбранный мною ракурс. Подробный разбор потребовался мне для того, чтобы уяснить (себе и, быть может, кому-либо из тех, от кого я так часто слышал о Бродском: «хорошо, но не до конца») то характерное чувство неудовлетворенности, которое, перемежаясь с восхищением, накапливается у нас при чтении книг поэта.

Разжижение текста

Одной из важных идей русского силлабо-тонического стиха издавна была идея звуковой компактности. Соблюдая правильные метры, большие поэты прошлого стремились скорее втиснуть в стих дополнительный звук, сделать отсутствующий звук подразумеваемым, чем искусственно растянуть (в звуковом отношении) строку за счет вялых, поддающихся устранению звуков: «Ты *дхнёшь* — и двинешь океаны...» (Дмитриев), «В уме губителя теснились *мрачны думы*», «С друзьями *съединясь*...» (Пушкин) и т. п.

Вопрос о звуковой компактности встал перед поэтами XVII-XIX веков и тогда, когда явилась потребность в передаче русским стихом европейских дифтонгов. Ответов опять представлялось два, и распространение у поэтов получил более *аскетический* из них; писали: Невтон, Австерлиц, Европа и т. п. Позже Пастернак, чьей идеей было заставить работать русские согласные, транскрибировал в переводах из Гёте имя Фауста единственно привычным для нас образом, но распорядился им так, что в ямбических стихах мы вынуждены читать его как *Фавст*: «И это Фауст, который говорил...»; «Кто б ни был ты, я, Фауст, не меньше значу...». Для Пастернака это был компромисс. Он видел, что в современном русском языке формы *Фауст*, *Аустерлиц*, *Корнуолл*, *Хемингуэй* возобладали; что свойственное этому языку тяготение к избыточности проявляется в фонетике как предпочтение полнозвучия, — но принять этого не хотел: поэтическое мастерство для него было неотделимо от компактности.

Имеется, однако, группа слов, по отношению к которой вопрос о звуковой компактности решался однозначно всегда — во всяком случае, до футуристов и Есенина. Это слова, в которые при небрежном произнесении словно бы привносится дополнительный звук, не подразумеваемый этимологией и графикой: октяб'рь, кораб'ль, смыс'л, воп'ль, жиз'нь и т. п. Ни один из великих поэтов прошлого никогда не предоставлял этому подразумеваемому звуку равноправия с прочими, графически закрепленными. Бродский — в числе тех, кто нарушает это неписаное правило. Лишь в самых ранних стихах Бродского встречаются примеры *старой* интерпретации слов этой группы:

октябрьский воздух в форточки течет...
Октябрь, октябрь и колотье в боку...
(*Шествие*, ст. 35 и 50.)

В дальнейшем они полностью вытесняются *новой*, избыточной формой прочтения:

то в сумме будет воп'ль страшной муки...
(*Исаак и Авраам*, ст. 513.)

Октяб'рь. Море поутру...
Хлопни оземь хвостом, и в морозной декаб'рьской мгле...
(*Конец прекрасной эпохи*)

В том же ряду стоят такие неправильности, как *Марсовое* поле, *глазуния*, *царствие* теней.

Наконец, характерно обращение Бродского с существительными, имеющими две равноправные формы: на *-ие* и на *-ье*. Поэзия обыкновенно предпочитает краткий вариант, оставляя долгий прозе. У Бродского частоты их повторения почти одинаковы, отчего кажется, что первых гораздо больше.

Перед нами — еще один вид наполнителей: *фонетический*. В отличие от старых мастеров, Бродский, как бы угождая общественному вкусу, канонизирует фонетическую избыточность в стихе.

*

Отказ от звуковой компактности есть шаг к прозе, форма демократизации стиха, идущая от авангарда. Отказ этот совпадает с тенденцией современного русского языка. Как расценивать этого рода конформизм Бродского, дело вкуса и пристрастия. Консерватору он представляется недостатком: разжижением текста, ни в чем не родственным пленительным воздушным ямам дольника; подобием словесной жвачки. Вероятно, с тем же правом можно увидеть в нем и достоинство.

Говоря же вообще, демократизация, при всей привлекательности этого понятия, не является ни безусловным благом, ни неизбежным путем развития поэзии. Часть пути, пройденного в этом направлении (футуристами и обэриутами), во всяком случае оказалась ложной, поставила искусство на грань профанации. Пришлось возвращаться. Наиболее веско свидетельствуют об этом возвращении как раз те из современных поэтов, кто генеалогически связан с футуризмом, среди них — и сам Бродский.

3

Бродский и Брюсов

Если сосредоточиться на внешней стороне дела и задаться вопросом коротко, в одной фразе, определить роль, сыгранную Бродским в русской поэзии, то самым точным будет сказать, что он изменил ее русло. В этом отношении он подобен Ломоносову, Брюсову, Маяковскому. Роль оды XVIII века в творчестве Бродского отмечена, с Маяковским его сравнивали, — оба сопоставления много дали для понимания Бродского. Остается Брюсов, чье *значение* спорно (оспаривается), а *место* — бесспорно: без этого имени истории русской поэзии не написать. Роднит ли что-либо Бродского с Брюсовым, помимо очевидного и страстного волевого порыва *быть, стать* во что бы то ни стало?

Оба поэта явились в периоды гнетущего застоя, когда новые языковые пласты и способы виденья мира, сдерживаемые искусственными препонами, искали и не находили возможности осуществиться. Оба — «пророки безвременной весны» (Андрей Белый о Брюсове). Оба проложили дорогу новому в литературе (и своей славе в ней) посредством актов самовыражения, внушенных литературной одаренностью и судьбой, тесно связанных с литературой, но, в собственном смысле слова, нелитературных. Оба в своей человеческой индивидуальности сконцентрировали и удержали представление о начале новых эпох в русской поэзии.

Как и Брюсову, Бродскому противостояло нечто цельное и необозримое: мировоззренческий монолит, уже тронутый эрозией общественного недоверия, но все еще, по видимости, нерушимый и, что еще важнее, несущий в себе нерасчлененный запас позитивизма. Смелчак, бросающий вызов всему этому великолепию, должен был ощущать себя разрушителем, негативистом: отсюда — налет демонизма. Добру (добропорядочности) он должен был противопоставить высшее добро (откровение): отсюда надрывная приподнятость, театрализованная поза. Опору он должен был искать в позапрошлой эпохе, в древности. Это — типичная романтическая коллизия поэта и толпы.

Тема поэта и толпы вечна — или, во всяком случае, очень стара: восходит к библейским пророкам. Именно она провоцировала поэтов уподоблять свою миссию пророческой (а нас — пророков называть поэтами). Но, будучи вечной (древней), тема эта выступает в разные эпохи по-разному. Когда пророк является в атмосфере духовной недостаточности, он часто становится

выразителем национального духа при жизни, и коллизии нет. Когда духовная атмосфера насыщена, пророка не слышат, и перед ним две возможности: прямо или косвенно оставить отечество (уйти к иному племени, в себя, к потомкам) или юродствовать перед современниками.

Все три позиции — лидерство, отшельничество, ёрничество — привлекательны для романтически настроенной личности, а потому и *устойчивы*. В чистом виде они, конечно, никогда не воплощаются, а лишь отмечают характерные точки спектра возможностей. Поэт либо описывает у одной из этих трех луз, либо целенаправленно движется от одной к другой. Если лидерство условно поместить справа, отшельничество — в центр, а ёрничество — слева, то, например, Некрасов окажется у правого края спектра, Хлебников — на левом краю, а Боратынский и Тютчев — в центре. Пушкин последовательно приближался к центру справа, Заболоцкий — слева. Центр притягателен для высокоорганизованной личности, ибо в нем достигается минимум энтропии (романтизма); это место, где можно, следуя Пушкину, усовершенствовать плоды любимых дум.

Если держаться этой схемы (ибо это, конечно, не более чем схема), то Бродский, в молодости выхваченный лучом юпитера, оказался в правой части спектра, после чего его начало относить к центру. Молодая либеральная интеллигенция, среди прочих обольщений оттепели, на минуту увлеклась Бродским в середине 1960-х, но уже к середине следующего десятилетия, с приходом новых людей и новых тем, она к Бродскому, в целом, охладела, оставив ему узкий кружок преданных почитателей. Сознывая это (и, вероятно, не упуская из виду, что крайности сходятся), Бродский в своем движении не остановился в центре, но прошел его и оказался в левой части спектра (в известном смысле повторив путь Михаила Кузмина). Можно допустить, что в этом своем выборе Бродский, кроме всего прочего, учел и негативный опыт Брюсова. Брюсов, добившись признания, пытался непосредственно удержаться на гребне вознесшей его волны, вблизи правого края спектра. Ему это не удалось — и по малости его литературного дара, а по его чисто человеческому малодушию. Как поэт Брюсов оказался на периферии им же возвещенной эпохи.

*

Негативизм, вызов, противостояние — индикаторы таланта, пока поэт молод. Зрелость знаменуется синтезом позитивной мечты, в которой эстетика вбирает в себя этику, философию и религию. Со смертью поэта его мечта обретает законченность и, в большей или меньшей степени, вписывается в национальную и мировую легенду. Позитивная мечта символиста профанирована им самим в его знаменитой обмолвке: «Я имя новое вписал — Валерий Брюсов...». Его сегодняшняя периферийность как-то связана с этим актом самоутверждения, а также с тем, что лучший творческий период Брюсова проникнут единственно пафосом негативизма.

Место, отводимое самоутверждению в позитивной мечте Бродского, поневоле заставляет вспомнить о Брюсове. В одном из своих интервью (1980) Бродский говорит: «Может быть, я пишу стихи лучше, чем другие. Я с этим совершенно согласен. Ибо иначе я этим делом и не занимался бы...» [1]. Итак, не выявление своей неповторимой индивидуальности, без которой божественное творение неполно; не познание мира и себя в нем; не идеал прекрасных соразмерностей, наконец, не потребность дышать воздухом поэзии, без которого поэт умирает, — а лишь место среди современников побуждает Бродского не оставлять пера. Когда же место (по мысли поэта, первое) завоевано, сферу деятельности можно, в принципе, и поменять: «...мне это [участие в русской литературе], в общем, надоело...» [1]. На словах Бродский в точности следует эгоцентрической программе Брюсова, переставшего быть поэтом, едва только его место показалось ему завоеванным бесповоротно. Остается надеяться, что в иерархии высказываний Бродского эти не по возрасту заносчивые слова значат меньше бахвальства Брюсова.

У поэта всегда довольно поводов для мизантропии — *право* же его быть мизантропом можно оспорить не больше, чем вменить ему оптимизм. Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей. Но, презирая человека и в нем — обывателя, Пушкин не делает исключения ни для себя («И с отвращением читая жизнь мою...»), ни для поэта вообще в его обыденности («Среди детей ничтожных мира...»). Иное дело поэт романтический, а еще более — псевдоромантический. Например, Брюсов: «...никому не сочувствуй, Сам же себя полюби беспредельно...». Легко убедиться, что Бродский столь же эгоцентричен, столь же усиленно твердит о своей исключительности, хотя и в менее откровенной, более изощренной форме. (Подбором цитат это убедительно показывает О. Максимова [2].) Образ сверхчеловека — от байронова Гарольда до блаженного председателя земного шара — сопутствует романтику и псевдоромантику во всех его превращениях. А сверхчеловеку подобают, конечно, и особые права.

Не обсуждая этической стороны эгоцентризма, посмотрим, чем он может обернуться в эстетике.

В древнюю заповедь презрения к обывателю романтизм внес эпатаж, привкус скандала. Некоторая непоследовательность этой позиции ощущалась уже в прошлом веке. Парадокс состоит в том, что романтический поэт зависит от обывателя больше философического: он находит опору в своем презрении к низшему, нуждается в нем, чтобы воспарить. Всегда спрашивали: отказавшись презирать, не лишится ли поэт темы и голоса?

В начале XX века на смену «тупой черни» явился новый тип сытого обывателя, воспитанный усилиями нескольких поколений романтических поэтов. Этот тип уже просто находил удовольствие в том, чтобы быть эпатированным, повизгивал при появлении на эстраде желтой кофты, умилялся ругани и плевкам, был счастлив рукоплескать искусству, которого — он это с готовностью признавал — не понимает. С приходом этого обывателя эпатаж утратил последнюю искру двигательного смысла, устарел. Всякое проявление эпатажа сделалось саморазоблачительным проявлением слабости поэта, его неуверенности в себе, недостаточности.

В обществе что-то сдвинулось. Между поэтом и читателем установились отношения более уравновешенные. Во всяком случае, обнаружилась тяга к ним, затронувшая не только литературу, но связанная с планетарной демократизацией. (В СССР этот процесс сближения читателя и писателя был искусственно заторможен созданием государственного союза писателей, этакой казенной жреческой касты при национальных святынях.) Различия, которые природа и судьба положили между людьми, еще недавно питавшие гордость избранных, — эти различия подчеркивать стало неловко, даже стыдно.

Чрезвычайно характерно, что Бродский, с его интересом к англоязычным поэтам, уловил эту тенденцию в западном мире, однако цитируя антиромантическую, в духе позднего Льва Толстого, мысль Р. Фроста: «Сказать, что я поэт, значит сказать, что я хороший человек» [1], — на себя ее распространяет лишь декларативно. Пропастью между автором и читателем он дорожит именно как истинный романтик, — или как человек, воспитанный советским типом этих взаимоотношений.

Но почти одновременно с дерзающим буржуа на культурную сцену выступили и «поклонники Урании холодной». В прошлом естествоиспытателей было не больше, чем поэтов. Те и другие священнодействовали вдали от черни — и друг друга, в общем, не замечали. Теперь их интересы и претензии на внимание и ласку общества, а значит — и на деньги обывателя, столкнулись, — и поэтов потеснили. Утвердилась даже мысль, что лучшие умы в каждом поколении уходят не в изящную словесность, как многие думали прежде, а в математику и

физику. Поэтам поставили на вид, что есть и другие области, где люди сподобляются благодати, заглядывают в трансцендентальное, в метафизические бездны. Интересно, что сами ученые в эту романтическую пору науки повели себя в точности как романтические поэты: объявили обывателями всех, кроме ученых. В очень умеренной форме это отношение зафиксировал один из величайших математиков XX столетия Давид Гильберт. «Этот, — сказал он об одном из своих учеников, — стал поэтом: для математика у него не доставало воображения...». Так романтизму в поэзии было воздано его же монетой. Когда страсти несколько улеглись, оказалось, что любой эпатаж — оборотная сторона все той же мещанской банальности. Более того: в презрительном нежелании понять другого, пусть *низшего* (и даже в первую очередь *низшего*), почудилось нечто от безнравственности, родственной расовому (или, если угодно, классовому) антагонизму. Явилась мысль, что избранничество увеличивает обязанности, а отнюдь не права помазанника.

У Бродского потребность в эпатаже с годами не ослабевает. Стихи от этого только проигрывают, ибо они, в своем замысле и высшем проявлении, всегда — «разговор с небожителем». Ранняя формула Бродского:

Обычно тот, кто плюет на Бога,
плюет сначала на человека

обратима: плюющий на человека — тем самым плюет и на Бога. При таком прочтении поэту, черпающему от презрения, достается место весьма незавидное. Он оказывается там же, где и его гонители.

Брюсов в конце жизни делает неуверенную попытку превратиться из сверхчеловека в человека. Это нравственное усилие, оказавшееся для него непосильным, — единственное, в чем он оказывается выше и современнее своего более одаренного потомка.

*

Заканчивая сопоставление, отметим очевидное: *как поэты* Брюсов и Бродский, разумеется, очень непохожи друг на друга. Родство их косвенное: первый был назван (Б. Садовским) «старшим братом русского футуризма», второй — младший брат того же течения: он привил побег футуризма к древу постмодернизма.

Но все же одно почти текстуальное совпадение невозможно не отметить. Многократно высмеянный стих Брюсова «Вперед, мечта, мой верный вол!» находит себе близкую параллель у Бродского:

Тихотворение мое, мое немое,
однако, тяглое — на страх поводьям...

Обе поэтические декларации в равной мере серьезны и говорят о родстве творческих методов. Оба поэта по праву заслужили эпитет, который Фет некогда с поклоном адресовал Льву Толстому: оба они — *жестоковейны*.

И Брюсова, и Бродского при жизни сравнивали с Пушкиным. Между тем Пушкин вовсе не изменил, подобно им, течения русской поэзии: он *всего лишь* поднял ее на небывалую высоту. Поэтому в обоих случаях сравнение уместно, если говорить о внешнем: о впечатлении, произведенном поэтами на умы наиболее деятельных своих современников. Пушкин, Брюсов и Бродский — хоть и не в равной мере, — эпонимы. При этом Брюсов и Бродский остаются на романтических котурнах, а Пушкин может быть определен и понят через отход от романтизма, через поиск и обретение простоты и естественности.

Акмеизм и футуризм

Талант, дерзость (от осознания своей высокой предназначенности), гонения со стороны властей и напутствующее благословение Ахматовой — положили начало ранней известности Бродского. Однако роль Ахматовой в судьбе Бродского далеко не исчерпывается признанием за ним дара, посвящением его в поэты. В последние годы поэтесса не скупилась на похвалы и отличила многих, — важнее, что сам Бродский понял значение Ахматовой и усвоил преподанные ею уроки. Сделать это было не совсем просто: в начале 1960-х отношение к Ахматовой на родине было двойственным. Лишь меньшинство понимало ее значение, большинство же, притом не только пошлое большинство, относилось к ней скептически, а то и иронически. (Т. Костина [3] вспоминает стихи Виктора Сосноры («вербина, древняя карга...» и т. п.), адресованные, по ее мнению, Ахматовой). Многим казалось, что и духовность, и эстетика Ахматовой безвозвратно устарели. Так думала в последний год своей жизни и Марина Цветаева [4].

Будь Россия в начале 1960-х обычной страной, передача эстафетного факела от Ахматовой к Бродскому едва ли могла бы состояться. Поэты слишком непохожи. Их свели и подружили гонения, неприятие режима. В свободной литературе они оказались бы в разных эстетических лагерях: Ахматова — в консервативном, где классицизм настолько *нормален*, что им никто не может быть *заражен*; Бродский — с авангардистами разных оттенков: футуристами, обэриутами, абсурдистами. Ахматова предстала Бродскому как живое воплощение достижений петербургской поэтической школы, строгой и сдержанной по тону, интенсивной и интровертивной, — и этим неблизкой экстенсивному, экстравертивному дарованию Бродского, с его тягой к эпосу и рассказу, к словесной избыточности, к эстраде. Самые ранние стихи Бродского не обнаруживают никаких следов акмеистического влияния. Зато последующее своеобразие поэта во многом определилось именно этим терпким смешением петербургского (акмеистического) и московского (футуристического) начал в его творчестве.

Небывалые гонения на поэзию и поэтов в первой половине XX века, казалось, специально были устроены для подтверждения модернистской концепции о сверхчеловеческом назначении поэта. Поэт — непременно бог: либо Аполлон, либо Люцифер, *tertium non datur*, но в том и в другом случае за ним — неотъемлемое, врожденное право одновременно эксплуатировать и презирать обывателя. Этот несколько преувеличенный строй мыслей был не вовсе чужд Ахматовой. Модернизм помнил о XIX веке с его властителями дум. Идея национального служения поэта и всенародной признательности ему соотечественников была близка Ахматовой — и не противоречила веяниям ее эпохи. Весь этот сложный комплекс представлений, вместе с царственной свободой в творчестве, она и передала Бродскому. Ученика, в большей мере готового к восприятию этих истин, нельзя было бы пожелать. Связь Бродского с эпохой модернизма оказалась несопоставимо более глубокой, чем у Ахматовой, — кровной, генетической, заложенной в самой природе его дарования.

Корни модернизма уходят в романтизм. Идея жреца искусства, сверхчеловека, вознесенного над толпой и чуждого всему земному, есть преломление идеи благородного разбойника. Авангардизм — вторая производная от романтизма, его рахитичный внук. Прозреческие порывы модернизма он обращает в карикатуру, его трагедию — в фарс. Если модернизм, в пылу человеколюбивых оболещений, имел в виду поставить искусство над прочими человеческими ценностями, возвести его (а с ним и художника) в ранг языческого божества, то авангардизм попросту отбрасывает гуманитарную сущность породивших его течений. Культ сильных чувств он превращает в культ насилия, сильные чувства — в их имитацию, жажду обновления — в жажду извращения.

Бродский слишком талантлив, чтобы быть авангардистом вполне, но ностальгическая приверженность авангардизму многообразно проступает в его стихах. Одно из свидетельств тому — особая роль, отводимая поэтом сильным переживаниям.

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

Или:

Однако, человек, майне либен геррен,
настолько в сильных чувствах не уверен,
что постоянно лжет, как сивый мерин,
но, словно Гёте, маху не дает.

Человеку, вообще говоря, нет нужды педантично классифицировать чувства на сильные и слабые, да еще спасать первые от вторых: он отдаст естественную дань тем и другим. Не станет он и «жлобиться о Господе»: к Богу, если он верит, он обратится с молитвой. Ждать от поэта чувств нечеловеческой силы — салонная пошлость, обывательское недомыслие. Поэт — человек; «от поэта не требуется исключительных переживаний» (Мандельштам [5]).

Совсем иное дело сверхчеловек. Слабое у него должно быть исключено как неподобающее: отсюда маска и котурны, «гаерский тон», ёрничество, гипертрофированная ироничность. Всё это — способы возвыситься над человеком. Всяк, кто не поэт, — обыватель, а обыватель *всё равно не поймет*, он не понимает поэта по определению, — не лучше ли сразу говорить с ним свысока?

Ахматова ответила на этот вопрос отрицательно; в стихах — она беседует с равным и не знает о существовании обывателя. Наоборот, Бродский — нуждается в *своем* обывателе, помнит и заботится о нем постоянно. (Чтобы не ходить далеко за примерами, возьмем конструкцию «лжет, как сивый мерин» в последнем цитированном фрагменте; это типичная авангардистская манерность: стравливание лексик; поэт, дорожащий естественностью, не поддразнивающий все время кого-то (на деле — себя самого), сказал бы: «врёт, как сивый мерин».)

Бродский говорит о своих стихах: «Вы проще горьких дум моих...». Общая для всех живущих невозможность полного самовыражения (с такой трагической полнотой выраженная в *Осени* Боратынского), понята Бродским как его сугубо личная, прежде небывалая трагедия, — и провоцирует его попытки встать над человеком и природой, пренебречь естественным. История знает бесчисленные примеры таких попыток. И давно отмечено, что в них — в разных пропорциях — всегда присутствует и гордый вызов провидению, и подвиг Герострата.

*

Связь Бродского с футуристами, с Маяковским, — отмечалась неоднократно, притом — отнюдь не его критиками, а его поклонниками. В. Полухина пишет: «Однородность грамматических структур указывает на то, что у Бродского больше стилистических сходжений с футуристами, чем с акмеистами. Л. Лосев объяснил некоторые общие черты стиля Бродского с Маяковским, в частности, смешение высокого и низкого, общей жанровой генетикой — ода 18 века — и тем фактом, что их поэзия рассчитана на произнесение...» [6].

Здесь мне кажется уместным добавить следующее. Стихи, рассчитанные на произнесение, пишутся, как правило, за столом, *сочиняются* и конструируются; это, по выражению Юрия

Карабчиевского, «сугубо бумажная работа» [7]. («Трудом и потом пахнут его [Маяковского] строки, потом автора и потом читателя...» [7].) Ничего не зная о внутреннем творческом методе Бродского, я, исходя из слов Полухиной, решаюсь думать, что и большинство стихов Бродского написано за столом, а не с *голоса*, как, например, у Ахматовой, которой перо и бумага вообще не требовались.

Конечно, в противопоставлении этих двух способов поэтической работы имеется некоторая условность. *Голос* может быть вызван и человеком, заранее приготовившимся писать. Так создавал свои большие вещи Пушкин, так (в последние годы жизни) работал Блок. Так пишут в большинстве своем и советские поэты-профессионалы. Но направление начального импульса — от человека или к человеку — отнюдь не безразлично. В XX веке в России величайшие поэты-лирики чаще всего не вызывали Камену усилием воли, а *подчинялись* ей. Следствием этой страдательной позиции, закрепленным в стихах, являются естественность дыхания, доверительность интонации, магия простой человеческой речи, — а затем и то, что стихи, созданные таким образом, легко запоминаются, реализуясь в качестве общего (не кастового) достояния, становясь объектом сочувствия и сопереживания.

Как и стихи Маяковского, стихи Бродского (с известными исключениями) не только не запоминаются сами собою, но часто и не могут быть прочитаны (а тем более произнесены вслух) с первой попытки. Им нужен зал, а не собеседник. Возникает вопрос: можно ли считать такого рода стихи лирикой, а Бродского — лирическим поэтом? И что в большей мере мешает лиризму в стихах Бродского: эпический ли по преимуществу склад его дарования — или идущая от футуристов *головизна*, механистичность, надуманность и ложный конструктивистский пыл? Мандельштам полагал, что «нет лирики без диалога» [5].

5

Эротика, poesie maternelle

Одним из важных движущих начал поэзии Бродского является эротика. Она нигде не является самоцелью, нигде не выступает независимо, но присутствует почти всюду. Знаки этого присутствия наглядно изменяются во времени. Эротичность ранних стихов опосредована: дана в таинственных недосказанностях (приводящих на ум южно-испанскую народную лирику), в ненавязчивых деталях и неясных отсылках, сообщающих тексту специфическую окрашенность, — иначе говоря, дана традиционно. Лишь изредка она предстает в картинах:

Мой перевернутый лес, воздавая вполне
должное мне, вовне шарит рукой на дне.
Лодка, плывущая посуху, подскакивает на волне.
В деревянном окне деревьев больше вдвойне.
(1964)

В этой, сцене нет ослепительной высоты любовной лирики Пушкина или Тютчева, но нет в ней и скабрёзности. Ренановская чувственность, лишь подчеркнутая недосказанностью, соседствует и уживается с целомудрием, образная приземленность — с изяществом и легкостью.

С конца 1960-х (т. е., по нашей шкале, с приходом мастерства) эротичность Бродского становится навязчивой и, по большей части, отталкивающе натуралистической.

...Красавице платье здрав,
видишь то, что искал, а не новые дивные дивы...
(1969)

...спилюй — что задранных ног...
да и сам ты хорош со своим минаретом стоячим.
(1967-70)

И пустота, благоухая мылом,
ползла в нее еще через одно
отверстие, знакомящее с миром.
(1970)

...припахивавший потом
ключ, подходящий к множеству дверей,
ошеломленный первым поворотом.
(1970)

подавальщица в кофточке из батиста
перебирает ногами, снятыми с плеч
местного футболиста.
(1971)

...в награду мне за такие речи
своих ног никто не кладет на плечи.
(1971)

Пусть ног тебе не вскидывать в зенит...
(1974)

Знаменательно, что О. Максимова, принадлежавшая к кругу почитателей Бродского (она уверенно называет его «крупнейшим из ныне живущих русских поэтов» [2]), человек, для которого, по ее собственным словам, поэзия — «хлеб и воздух», находит подобные стихи низкими. В том же смысле пишет о Бродском и Т. Костина [3]. Обе эти статьи относятся к 1980-м годам. Время оглядеться было. Поскольку и в устных высказываниях того же рода недостатка нет, то можно допустить, что сходным образом понимает сексуальные эскапады Бродского среднестатистический современный читатель русской поэзии, — не приспособленец и недоучка, а тот особенный читатель, подобного которому нет ни в одной из европейской культур; читатель, ищущий у поэта разрешения мировых вопросов. Возможно, именно его равнодушием объясняется количественная недостаточность серьезной литературной критики на Бродского.

Но, быть может, все мы попросту немножко ханжи и филистеры? Намек на такой ответ угадывается в *апологетике* М. Крепса: «К сочетанию философского и сексуального русский читатель не был подготовлен и не мог понять смысл такого сочетания...». Нам, стало быть, опять говорят, что мы отстали от Запада, чего-то не прочли и не додумали, несовременны, — потому и находим безвкусицей, например, строку «красавица, с которой не ляжешь». (Отвлекаясь на минуту, замечу, что мысль о нашей эстетической и сексуальной отсталости кажется мне родственной другой, столь же непосредственной мысли: будто бы русские поэты потому лишь все еще сохраняют верность рифмам, строфике и традиционной метрике, что не достаточно искусены, не знакомы с современными достижениями поэзии западной.)

Но возможен и другой подход. Вообразим на минуту европейски образованного мусульманина, воспитанного, однако же, на арабской классической поэзии с ее культом красноречия, гордости, мудрости. Рассказ Тургенева *Муму*, где герои — *немой раб и пес*,

может навсегда внушить ему пренебрежительно-покровительственное отношение к русской литературе. (Пример заимствован из романа С. Липкина [8].) Конфуцианец, окончивший Сорбонну, отдав должное мастерству Шекспира, возможно, поморщится от истории Ромео и Джульетты, ибо неизмеримо выше ставит мужскую дружбу. Не следует ли допустить, что и у русского читателя, тоже европейски образованного человека и притом западника, все же имеется и всегда будет иметься нечто безраздельно свое, препятствующее его полной идентификации с читателем, скажем, английским?

Если верить М. Крепсу, по той же причине (по нашей неподготовленности) не принимаем мы и другой новации — «сниженного словаря» Бродского, попросту говоря, мата, косвенно связанного с эротикой, прямо же, насколько я вижу, выражающего лишь то, что он выражает всегда: грубость и цинизм. В «снижении словаря» М. Крепс не шутя видит серьезное достижение новой поэзии. В действительности, кажется, речь здесь идет о другом. Быть может, не сознавая этого, М. Крепс ставит вопрос о взаимоотношении человеческого и творческого начал в поэте — и решает его в духе авангардизма: в том смысле, что поэт — всегда и только поэт.

Мат одинаково не нов и для читающей, и для пишущей России. Было бы ошибкой думать, что Пушкин и Вяземский, у которых их *poesie maternelle* осталась на периферии творчества, не поднявшись над уровнем бытовой шутки, были несвободны в выборе средств самовыражения, стеснены великосветской чернью, красневшей при упоминании И. С. Баркова. Нет, просто они не уплощали жизни с ее естественной иерархией уровней, в том числе — языковых, не усматривали философичности в пространственно-временном совмещении всех человеческих отправления, не смешивали поэта и человека. Им в голову не приходило выдавать все без разбора мгновения своей жизни за пророческие. Они не поэтизировали низости.

Понимание этих простых истин всегда присутствовало в русской поэзии, авангардизм лишь пошатнул его. Потребовалось напоминание, и его лучше всех сформулировал Ходасевич: «Поэзия — не ассортимент красивых слов и галантерейных нежностей. Безобразное, грубое, пошлое суть такие же законные поэтические темы, как и все прочие... Грубость и низость могут быть сюжетами поэзии, но не ее внутренним двигателем, не ее истинным содержанием. Поэт может изображать пошлость, грубость, глупость, но не может становиться их глашатаем...» [9].

Похоже, что Бродский и его эстетические сторонники оказались в нехитром (и очень не новом для России) капкане негативизма. Отвергая с порога пошлую, ханжескую, стерилизованную официальную советскую литературу, они не рассчитали порыва и хватили через край, угодив в другую крайность, смыкающуюся с исходной. Незаметно для самих себя они пересекли некую естественную черту, отвергли нечто важное, органически сопряженное с духом русской культуры, с образной и лексической структурой языка. Представления о высоком и низком уже содержатся в языке, их нельзя отменить с наскаку. Русские уж наверное не целомудреннее англосаксов, но не нужно считать и их ханжами. Ведь не случайно Набоков, одинаково тонко чувствовавший природу обоих языков, счел вульгарной и хотел уничтожить русскую версию своего рассказа Волшебник — с тем, чтобы сохранить и опубликовать его английскую версию.

Положим, однако, что национальные характеры меняются, порою и очень быстро. Допустим, что русские, преодолев свою вековую отсталость и косную, навязанную идеологией и недомыслием, эстетическую парадигму, последуют за своим литературным авангардом, с его натурализмом и *poesie maternelle*. Выиграет ли от этого выразительность и философичность, станет ли хотя бы сексуальнее наша поэзия? Едва ли. Андалусское канте хондо — и сексуальнее, и выразительнее (больше говорит воображению), чем голливудский киноэкран. Пушкинское «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем», с его невероятной концовкой, — сексуальнее (и смелее, если допустить, что смелость — достоинство литературное) всех фаллических символов и вскидываний ног в стихах Бродского. Пушкин говорит о вещах, как будто бы невозможных без скабрзностей, а получается у него — высокая философическая лирика. Сдержанность,

одновременно воспетая и продемонстрированная в этом поразительном стихотворении, и по сей день остается художественно более выигрышным средством; она — свидетельство мощи. Наоборот, циничная распущенность, «грязные сексуальные рассуждения» [2] (так О. Максимова отзывается о пьесе Бродского *Мрамор*) выражают если не самое бессилие, то чувство бессилия автора. В любом случае они не служат воображению; «тут конец перспективы» (Бродский).

Если Бродский и расширяет наши эстетические горизонты, то только не здесь. В сниженной речи и образности проступает его слабость. С поэтом — конечно, на совершенно другом уровне — происходит в точности то же, что и с подвыпившим мещанином: ему не хватает слов.

*

Менее всего мне хотелось бы высмеивать стихи. Но внимательный читатель не может не смутиться, прочтя у Бродского:

Для того, на чьи плечи ложится груз,
темноты, жары и — сказать ли — горя...

Груз горя, лежащий на плечи, — штамп настолько расхожий, что потребовалась лексическая уловка, отсюда — оговорка «сказать ли». Но после стольких положенных на плечи ног это — и тут уж ничего не поделаешь — еще и автопародия. Слово воздаст насмешнику в конвертируемой валюте.

*

Изменение парадигмы — задача гения. Но как раз тот гений, которому она удастся, редко бывает безупречным мастером. Мастерство можно обнаружить, лишь целиком находясь внутри парадигмы, не чувствуя стесненности ее границами, воспринимая эти границы как естественные: как законы самой природы. Мысль о том, что их можно раздвинуть, уничтожает свободу.

Мастерство предполагает сопротивляемость материала, его жесткие предустановленные свойства. Мера преодоления и выявления этих свойств и есть прямая мера мастерства, а косвенная — таланта и вдохновения. Чем жестче система запретов, навязанных материалом (т. е. природой), тем больше возможностей для выявления мастерства. Архитектор прошлого, не знавший железобетона, не могший варьировать механические свойства своих конструкций, а исходивший только из наличного в данной местности гранита или диабазы, был и свободнее, и искуснее нашего современника, столь часто растерянного и бездуховного. Слова старого реакционера А. С. Шишкова: «Доброта вещества много способствует искусству художника» звучат удивительно современно.

Наоборот, неопределенность системы запретов, отнесение их в бесконечность — унижают воображение ценителя и отнимают простор у художника. Поэтическая речь есть условность, заключенная в рамки другой условности: народного языка, тоже далеко не исчерпывающего выразительных нужд человека. Это ограда в ограде, кремль в стенах города. Потребность в ней явилась в связи с запросами духа и воображения. Ее можно заменить, но нельзя отменить или распространить непомерно: это было бы отказом от искусства.

Их либе точность. Я. Их либе ясность.

И. Б.

Упорядоченность текста, его лексическая и семантическая отчетливость есть, быть может, главный пункт, где сталкиваются консервативная и авангардистская эстетики. Выставив свободу словоупотребления как важный организующий принцип, авангардист с легкостью списывает на гениальность то, что консерватору кажется неточностью и неумением, иначе говоря — несвободой. Спору нет, со словом можно, а подчас и должно манипулировать с известной раскованностью. Но Слово ведь Бог. Неизвращенный консерватизм противится накоплению энтропии, отстаивает высокую организованность всех связанных с человеком структур, подразумевает неустрашимую иерархии гуманитарных ценностей. Наоборот, авангардизм, с его заманчивой демократичностью, на деле тяготеет к обезличивающей уравниловке.

В стихах Бродского консерватор то и дело сталкивается с неряшливостью в обращении со словом, — с речевым промискуитетом.

Начнем с ранних стихов. Вот *Рождественский романс*, заморозивший либеральную интеллигенцию эпохи послесталинской оттепели и ставший чем-то вроде эмблемы Бродского (притом, что и сам Бродский — эмблема, одна из эмблем памятных 60-х). Стихи эти прекрасны и сейчас, поэтому не будем останавливаться на мелочах типа не вполне обеспеченных эпитетов, но возьмем всем запомнившуюся метафору «Плывет... пчелиный рой сомнамбул, пьяниц». Удачна ли она? С точки зрения консерватора — не очень. В ходе формирования роя — этой общины домовитых насекомых — можно выделить момент, когда пчелы подобны сомнамбулам, но этот момент, во всяком случае, очень короток (да и рой при этом не плывет, а сидит). В литературе же пчела — символ домовитости и трудолюбия, то есть — отрицание сомнамбулы. Поэтому и цепь ассоциаций, вызванных образом, не точна, и сам этот образ, лексически пленительный, семантически приблизителен и тем нехорош. Мы не заметили бы этого рассогласования, будь русская поэзия беднее. Но изумительных совпадений, где семантика и лексика, как поставленные друг перед другом зеркала, волшебным образом взаимодействуют, тысячекратно увеличивая пространство, у нас так много, что мы поневоле становимся придирчивы.

В 1962 году, когда был написан *Рождественский романс*, поэту исполнилось лишь 22 года. Почему позже, с высоты последующего писательского опыта, не были им устранены очевидные огрехи в лучших из его ранних вещей? Потому ли, что ошибки диктовал ему тот же гений, что и удачи, — и боязнь прикоснуться к чуду после ухода Камены узаконила в его глазах, возвела в творческий принцип авангардистскую расслабленность (столь чуждую идеалу прекрасных соразмерностей любимого им в ту пору Боратынского)? Или же потому, что подлинная свобода в обращении со словами так и не пришла? — Второе, заметим, могло бы расцениваться как закономерное следствие первого.

Уже в 60-е годы обнаруживается необычайная наблюдательность Бродского, — свойство, на первый взгляд, в большей мере нужное рассказчику, чем лирику. Бродский становится известен как мастер броской и выразительной метафоры, сознаёт это свое достоинство и все гуще оснащает метафорами свои стихи. Выберем наугад одну из них.

Летает дрозд, как сросшиеся брови.

Увидено это замечательно, а сказано кое-как. Поэт хочет сказать: летающий дрозд напоминает сросшиеся брови; или: летают сросшиеся брови, и это — дрозд. А говорит другое:

летает дрозд, как *летают* сросшиеся брови. Между тем по-русски брови могут только *взлетать*; летающие брови — смешны. Пропущенный, но подразумеваемый глагол компрометирует метафору.

Неточности остаются у Бродского и на чисто синтаксическом уровне.

...Пользуясь впредь глаголом,
созданным смертью, чтоб мы пропажи
не замечали, *кто знает*, даже
сам я считать не начну *едва* ли
будто тебя «умерла» и звали.

Одна из двух выделенных нами модальных групп, являясь лишней, обесмысливает эту конструкцию. Поэт хочет сказать: (1) кто знает, не начну ли и сам я считать...; или: (2) едва ли я и сам не начну считать.... Слова *кто знает* и *едва* взаимно исключают друг друга. (Эта ошибка напоминает бессмысленное словосочетание на плакатах, вывешенных на многих железнодорожных станциях России: «Убедись, не идет ли поезд!».)

Подлежащее в именительном падеже может у Бродского стоять плечом к плечу с дополнением в винительном.

Дребезжащий звонок серебристый иней
преобразил в кристалл.

В таких случаях обыкновенно спрашивают: «кто кого?» Мы, конечно, пойдем в итоге, что здесь иней преобразается звонком, а не звонок инеем, но поскольку в русском предложении порядок слов не закреплен, то пойдем мы это с запаздыванием в сотую долю секунды, с усилием, — и художественное впечатление будет смазано.

Иногда неточности принимают у Бродского форму избыточности, вообще, как мы видели, ему свойственной.

Только гряда *белых* тарелок выглядит на плите,
как *упавшая* пагода в *профиль*.

Здесь все четыре выделенные мною слова — лишние: *белых* — потому что цвет тарелок достоин упоминания в художественном произведении лишь тогда, когда он отличен от белого; *упавшая* — потому что речь идет о гряде, а не о стопке; *в профиль* — потому что en face (сверху) гряда тарелок не напоминает пагоды; что до *только*, то это обычный для Бродского наполнитель, разжижающий строку. Так и пишут авторы, безразличные к слову. Удачное сравнение затемнено празднословием.

Вот еще несколько примеров.

(1) Несомненно, прозрачной вещи присуща сила
тяготения вниз, как плотной инертной массе.

(2) С сильной матовой белизной
в мыслях — суть отраженье писчей гладкой бумаги.

(3) Мозг чувствует, как башня небоскреба,
в которой не общаются жильцы.

(4) сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемое нуля.

В (1) *сила тяготения вниз* — сочетание, неуклюжее по форме и едва ли возможное по смыслу. Сила тяготения, поле тяготения — атрибуты тела притягивающего. Если вещи присуще тяготение, то она притягивает *к себе*, тогда как *прозрачная вещь* Бродского испытывает на себе силу тяготения земли, на что указывает наречие *вниз*.

В (2) фрагменты фразы, находящиеся справа и слева от тире, грамматически рассогласованы. Поэт хотел сказать: «с белизной, которая есть отраженье». *Суть*, в глагольном значении, даёт множественное число от *есть*. Смешение этих форм — обычная ошибка в стихах Бродского.

В (3) глагол *чувствует* по-русски нуждается в дополнении (здесь: *чувствует себя*). Перед нами — калька с английского. Кроме того, в небоскребах не живут.

В (4) *неузнаваемое нуля* стоит вместо *неотличима от нуля*. Цифру нельзя узнать, она лишена индивидуальности. Интимное отношение к ней (неузнавание) — побочный, не нужный поэту смысл: обычный у Бродского лексико-семантический сор.

Примеры эти заимствованы уже из зрелого Бродского. Их список легко продолжить. Если не считать это неграмотностью (самого поэта или его редакторов; Бродский обычно не сам готовит к печати свои книги), то остается предположить так называемую *неграмматичность*: намеренную порчу языка. К чему она? Очевидно, поэт верит в особую выразительность сплошной ломки речи, с излишней буквальностью принимает тезис о высоком косноязычии. Будь перед нами дарование меньшего масштаба, все эти примеры следовало бы признать всего лишь пошлым оригинальничаньем.

В цикле *Post aetatem nostram*, вместо нужного ему слова, Бродский употребляет его антоним: *прописная* (буква) идет у него в значении *строчной*. В самом факте ошибки нет ничего уничижительного. Ошибаются все. У Пушкина, например, в первой публикации второй главы *Евгения Онегина* было: «Владимир Ленский, Душой — филистер Геттингенский...». Пушкина поправили — поправился и он («С душою прямо Геттингенской...»). Бродский — переиздает свою вещь не исправленной.

Допустим и здесь, что перед нами не ошибка, а нарочитость, продиктованная требованием жанра: «отражать именно поток сознания, фиксировать внимание на процессе, а не на продукте» (я дословно цитирую апологетику, которую мне однажды довелось услышать от одного ученого литературоведа). «Вульгарный каламбур» (черпаю из того же источника) якобы «подразумевает и грамматическую неправильность». Но, во-первых, этот ход мыслей не льстит поэту. *Продукт*, а не *процесс* интересен читателю, в том числе и читателю *идеальному*. Выставлять на первый план процесс — то же, что выставлять напоказ свои физиологические отправления. Во-вторых, этот литературный троп (*прописная* вместо *строчной*) ни на что не опирается, никак не выделен авторской речью, стало быть, лежит за пределами художественного восприятия. Получается, что всё ученое рассуждение притянуто за уши, чтобы оправдать промах Бродского.

С ударениями Бродский обходится с излишней свободой. Похоже, что часто он делает это бессознательно, не заботясь или не зная о литературной норме. Но ударения иногда влияют на падежные окончания. Например, литовская фамилия *Венцлова* по-русски в мужском роде склоняется. Бродский, в неоднократных посвящениях Томасу Венцлове, оставляет ее в именительном падеже: «Томасу Венцлова», что в лучшем случае неблагозвучно. (С таким же успехом мы могли бы сказать: «Нельсону Мандела».)

Наконец, и поиск броских метафор заводит Бродского в тупики.

Нет тех объятий, чтоб не разошлись,
как стрелки в полночь.

Спросим: почему *не разошлись*, а не — *не сошлись*? Стрелки часов сходятся и расходятся с одинаковой правильностью. В какой системе критериев (в какой логике) не роняет своего достоинства сравнение, которое можно подобным образом инвертировать?

Возьмем теперь последнюю на сегодня (*Напомним, что статья написана в 1987 году.*) книгу Бродского *Уrania* (1987). Обращение к музе астрономии, закрепленное в названии, подразумевает не только холод и блеск, но и точность, которой мы сейчас занимаемся. (Есть у этого названия и еще один оттенок: Афродита Уrania — покровительница идеальной, возвышенной любви, — в отличие от грубой, чувственной; но вряд ли это имел в виду Бродский.)

Быть может, в этой поздней книге поэта слова сочетаются и взаимодействуют, как небесные светила?

В стихотворении *Осенний крик ястреба* поэт серьезен: он пишет о своей высокой и трагической судьбе. Детали отбираются им сосредоточенно, вписываются отчетливо (что, между прочим, еще и лексически передает атмосферу осени, где «нет эха» и «пахнет апофеозом звука»). Стихи очень выразительны и, на первый взгляд, точны. Но ястреб парит...

с прижатой к животу плюсною
— когти в кулак, точно пальцы рук — ...

Прижатая к животу *плюсна* физически неосуществима: лапы у птиц в полете вытянуты, продолжают туловище так, что плюсна (ступня, часть лапы от пятки до пальцев) приходится на хвостовое оперенье, а не на живот. Допустим, однако, что это поэтическая вольность или метафора: пусть ястреб парит с согнутыми, а не с разогнутыми лапами. Тогда плюсна своей тыльной стороной будет прижата к голени, а голень — к бедру, то есть без выворачивания суставов плюсну опять к животу не прижать. Получается, что вся эта птичья гимнастика затеяна поэтом ради красивой побрякушки: ради слова плюсна, нечасто в русской поэзии, — и ради него же принесена в жертву точность.

Скажут: критик мелочно придиричив. Пожалуй, что и так, — а всё же едва ли эти придирки идут дальше тех, что современники предъявили графу Д. И. Хвостову. Помнится, за сходную мелочь, тоже касавшуюся птицы, Пушкин нарек его *отцом зубастых голубей*.

Ястреб продолжает полет, и
всё, что он видит, — гряды покатых
холмов и серебро реки...

Так по-русски сказать нельзя. Правильно было бы «он видит гряды...» или «всё, что он видит, — гряды...». Пустяк, скажут мне. Стыдно замечать такие вещи в прекрасных стихах. Но пустяки все копятя.

Вот строки из стихотворения *Пятая годовщина*.

Начала и концы там жизнь от взора прячет.
Покойник там незрим, как тот, кто только зачат.
Иначе среди птиц. Но птицы мало значат.

Последняя строка замечательна по звуку и тону. Содержание терцины — пусть не новое, но верное наблюдение: исключая разве лишь поэтов или иных служителей муз (птиц), покойников в России забывают как-то уж очень быстро. Но это догадка, потому что, сказав *незрим*, поэт не сказал ничего. Покойник после погребения вообще обыкновенно незрим, если он — не тень отца Гамлета. Вдобавок тут соседствуют два однокоренных слова (*взора* и *незрим*), что режет слух — и тем самым затемняет смысл.

Показательно, что примеры неточности в обращении со словом чаще обнаруживаются в рифмованных, написанных классическими метрами стихах Бродского. Его же слова и просятся

здесь в качестве комментария: «Ничто так не демонстрирует слабости поэта, как традиционный стих, и вот почему он повсеместно избегаем...» [10].

*

Этическое значение точности закреплено в хорошо известной пословице. Следуя ей, можно сказать, что когда поэт неточен, он либо невежлив, либо — не монарх (не властен в себе, не повелевает словом). Но у точности есть и своя эстетика.

Искусство вышло из знака, и его цель — постижение и взаимность. Высокое искусство противостоит времени, устанавливая *двустороннее* общение предков с потомками, человека с Богом. Точность — один из способов этого противостояния. Египетские пирамиды — почти такими, каковы они сейчас, — видели Александр, Филон, Наполеон. Это не исчерпывает их эстетики, но во многом определяет ее. Сохранились же эти пентаэдры не благодаря своим колоссальным размерам, а благодаря качеству материала и точности исполнения. Произведение искусства, быстро меняющее свой смысл и облик, теряет в эстетическом достоинстве. Зато и служение высокому искусству означает аскезу.

Наоборот, небрежность в искусстве имеет сиюминутные преимущества, ориентирована на общение с современниками. Вещь, сделанная кое-как, больше привязана к своему времени, потому и способна подчас доставлять более острое непосредственное удовлетворение. Но она и остается и своим времени (как останутся в нем, например, песни В. Высоцкого), и разрушается вместе с ним, как только контекст эпохи уходит в песок. У художника мера небрежности есть мера его ограниченности, проступающая а форме нехватки таланта или в форме душевной лени. Небрежность — союзница энтропии, наперсница авангардизма. Ее логический предел — полный отказ от искусства, доставляющий полное удовлетворение бездарности, — человек с плакатом: «Я — художник!».

Точный смысл многих вполне искренних слов Бродского тот, что *сегодня* не имеет для него никакой цены. Но косвенный довод, следующий из пренебрежительного обхождения со словом, говорят о чем-то противоположном: о страстной привязанности поэта к сиюминутному.

*

В тех же терминах, в свете пословицы о королевской вежливости, можно попытаться поставить вопрос и о семантической ясности поэтического текста. В связи с Бродским его затронула в своей статье Т. Костина: «... следует ли поэту быть прозрачным или темным, стремиться ли ему к нарочитой усложненности или же к простоте — в чем больше искусства?» [3]. И далее: «Путь Бродского — дедукция, абстрагирование и обобщение, с высот которых он нисходит (а иногда и не нисходит) в дольний мир... отправная точка — футуризм, отвлеченное (часто холодное) фантазирование, искусственность, сверхчеловечество...» [3]. Заметив, что индукция свойственна Бродскому едва ли в меньшей мере, чем дедукция, возьмем отсюда основную мысль: Бродский часто намеренно затемняет свой текст, словно оберегая его от черни (и, добавим, как бы держа в уме *Грифельную оду* Мандельштама). Верный ли это путь? Т. Костина думает, что нет, потому что «реальный читатель (не говоря уже об идеальном) не глупее поэта, не счастливее его, и помыкать им не за что...» [3].

Так — с *вежливостью*. Но также — и с *царственностью*. Владетельной особе незачем говорить загадками с подданными, *на своей территории*; с Богом же это и вообще никому не пристало. Темноты служат узурпатору, простительны у гонимого; они свидетельствуют о беспокойстве, замешательстве, смятении (еще раз вспомним Мандельштама), но не о царственности. В ясности — не только вежливость, но и достоинство королей.

Но если и впрямь «цель искусства (а, может быть, и жизни) — понять и быть понятым, сочувствие и сопереживание» [3] (лучше было бы сказать: *постигание и взаимность*), то

намеренные темноты не служат и эстетике. В понятие темнот я не включаю, конечно, ни сложности (чувств, мыслей и их выражения), ни таинственности, порою только служащей постижению. Речь идет не о примитивизации, а о естественности. Сложность и тайна неотъемлемо присущи высокой поэзии. Первая предстает в игре ассоциаций, в переливах смысла, в стойких метафорах, в неявных цитатах и отсылках, адресованных искусственному читателю, но не превращающих текст в ребус; вторая — в человечности, ибо всякий человек — уже тайна. Как раз они вместе с ритмической и звуковой организацией (составляющими душу стиха) и делают многоярусной поэзию, скажем, Пушкина или Ахматовой: на первом уровне она доступна (*всегда* была доступна) решительно всем, на втором и последующих — лишь эстетически и духовно одаренным людям. В этом она подобна храму, равно открытому перед нищим и монархом.

Совсем иное дело темноты намеренные. Построенная на них эстетика тоже может быть величественным сооружением, цитаделью духа, однако к храму она будет относиться так же, как марксизм к религии: внешнее подобие, сущностная противоположность. Чтобы в нее проникнуть, необходим пропуск, удостоверяющий принадлежность просителя к узкой, но деятельной касте. Болящие и страждущие останутся за дверью.

Рассмотрим строфу:

Только затканной сплошь паутиной угол имеет право
именоваться прямым. Только услышав «браво»,
с полу встает актер. Только найдя опору,
тело способно поднять вселенную на рога.
Только то тело движется, чья нога
перпендикулярна полу.

Это стихи об одиночестве. Поэт говорит: я нуждаюсь в опоре, чтобы распрямиться и двигаться. По смыслу это начало элегии, жалоба, всегда родственная молитве и уже одним этим — духовности, чувство простое и вечное. По форме это головоломка, что немедленно убивает элегию. Простых и одновременно новых слов у поэта не нашлось, и он, имитируя небывалую силу переживания, зашифровал свою жалобу. Попутно он попытался решить еще две задачи: скрыть свое мнимое унижение от одиночества и унижать читателя сложностью своего чувства, тоже — мнимой. Обе решены не вполне. Но одна формальная задача здесь всё же решена как следует: здесь умело замаскировано фактическое унижение поэта перед Словом, неспособность говорить естественно о естественном.

«Гаерский тон», дидактика и мегалоконструкции, включающие иногда по несколько строф, чаще всего скрывают у Бродского *боязнь* высоты. Высокое ближе всего к смешному, легче всего высмеивается (отсюда неизбывный страх поэтов перед конкретным слушателем из эпохи, о чем писал Мандельштам). Для поэта, неуверенного в себе, морально комфортабельной становится позиций отстраненно-ироническая, ёрническая, где он почти неуязвим для критики. Когда в его стихах промелькнет странность, напоминающая глупость или пошлость (например, «теснится грудь от старческих морщин»), сочувствующий читатель подумает: это он не вполне всерьез. На первый взгляд, такой подход выгоден и творчески, ибо позволяет безбоязненно испытывать любые, в том числе и абсолютно запретные с точки зрения хорошего вкуса, средства. Фактически же это тупик: поэту все равно приходится быть альпинистом, а высота означает открытость, незащищенность, риск. Да и хороший вкус — не салонная выдумка, а реальность, выражающая народную душу.

Возьмем пример.

Число твоих любовников. Мари,
превысило собою цифру три,
четыре, десять, двадцать, двадцать пять.

Анонимный автор из СССР, указав, что на первый взгляд эти стихи выглядят «варварской чушью», тут же объясняет нам, что они таковы *по замыслу*: в них «читающий россиянин видит себя в словесном зеркале» [11]. Весьма вероятно, что он прав; во всяком случае, я не вижу другого способа оправдать «число, превышающее цифру». Но не «читающий россиянин», а поэт завел речь о любовных связях Марии Стюарт, и «варварская чушь» потребовалась ему, поэту, для того, чтобы скрыть его непритворный интерес к этой скомпрометированной теме — и таким образом избежать насмешки. Действительно, тема не могла быть подана по-старому, предполагала известное душевное напряжение. Задавшись ею, поэт должен был бы привести в движение, заставить работать свое нравственное и эстетическое чувство, — но *поленился*, предложив нам вместо этого «словесное зеркало». В качестве примера мегалоконструкции возьмем часть фразы из стихотворения *Памяти Т. Б.*

54 вряд ли ты звала, едва ль хотела

10

мучить вас тайной, чья сложность либо
усугубляет страданье (ибо
повод к разлуке важней разлуки),
либо она облегчает муки
при детективном душевном складе;
даже пускай ты старалась ради

11

этих последних, затем, что все же,
их большинство, все равно похоже,
что и для них, чьи глаза от плача
ты пожелала сберечь, задача
65 неразрешима; ...

Постараемся максимально упростить это построение, чтобы выделить основную авторскую мысль.

Парафраз {1}:

ты едва ли хотела мучить нас тайной, сложность которой
— либо усиливает страдание (от потери),
— либо (при некотором условии) облегчает муки;

Парафраз {2}:

даже пускай ты старалась ради этих последних,
но и для них, кого ты хотела избавить от слез,
(некая) задача — неразрешима.

Конструкция в {1} надуманна, но не бессмысленна. Педант отметит, что *тайна* представляется обыкновенно чем-то целостным, а никак не сложным, т. е. составным или трудным; что два слова (*страдание* и *муки*) для обозначения одного в того же — избыточность, не мотивированная художественностью; и что *она* в ст. 58 — наполнитель; но мы устали быть педантами — и не видим этого. Парафраз {2} выдвигает три вопроса: кто такие эти *последние*? о каком старании идет речь? и состоит ли *неразрешимая задача* в разгадке тайны или в

предотвращении слез? Исходя из грамматики, ни на один из этих вопросов нельзя ответить определенно. Мы, однако, идем навстречу поэту и готовы принять, что *последние* — это не *муки*, а люди: те, на кого распространяется условие Парафразы {1}, кому сложностью тайны облегчены муки. Но слова *даже пускай ты старалась* могут быть только антитезой к словам *ты едва ль хотела*. Тогда выходит: «ты хотела мучить нас тайной ради тех, для кого сложность тайны служит облегчением и кого ты хотела избавить от слез». Чтобы снять бессмыслицу, приходится допустить, что *нас* не распространяется на *последних*. Это крайне затруднительно, ибо *последних* (если речь идет о людях) — как раз *большинство* из *нас*, — однако примем и это, руководствуясь здравым смыслом и толерантностью. Но в упомянутые качества пасуют перед третьим вопросом: *какая задача?*

Закончив разбор, читатель видит, что игра не стоила свеч. Вычлененная мысль незначительна и незамысловата. Метафор и других тропов нет, звук беден, следовательно, вся художественность этого текста — в его намеренной затемненности (и в иронической максиме *повод к разлуке важней разлуки*, не служащей повествованию). Не мало ли для двенадцати стихов? Не о таких ли стихах сказано: поэты мутят свою воду, чтобы она казалась глубже? Насмешка, которой так страшится Бродский, всеми способами избегая простоты, подстерегает его у другого выхода.

Скажут: критик раболепствует перед синтаксисом, не разглядел *гераклитовой метафоры*, где семантические элементы и не должны создавать статической иерархии, и т. п. Может быть, все это и верно. Но признаюсь: моя читательская мысль двигалась в противоположном направлении: не найдя поэзии, она кинулась искать *хотя бы* семантической стройности.

Дидактика и риторика также выступают у Бродского как форма избыточности и, в конечном счете, затемнения простых мыслей. Наполнителем может быть строка или даже несколько строк. Поэт умудряется говорить, ничего не говоря:

Воздух живет той жизнью, которой нам не дано
уразуметь — живет своей голубою,
ветренной жизнью, начинаясь над головою
и нигде не кончаясь.

Но, пока, существует обувь, есть
то, где можно стоять, поверхность,
суша.

Есть истинно духовные задачи.

Чем можно искупить комическую серьезность, скажем, последней сентенции? Только паясничаньем, — что мы и находим несколькими стихами ранее: «Их либо ясность. Я. Их либе точность». Но, кажется, здесь, говоря о духовных задачах, поэт, наконец, серьезен; он продолжает: «А мистика есть признак неудачи в попытке с ними справиться...». Это настолько верно (и так серьезно), что возникает искушение продолжить мысль автора путем распространительного толкования слова *мистика*: умышленные темноты (литературная мистика) часто являются признаком неудачи в попытке одушевить слово.

(Новое платье короля)

Everybody knows that for about twenty years the most important living Russian poet has been Joseph Brodsky. TLS [12]

Мысль о том, что Бродский — крупнейший из ныне живущих русских поэтов, не встречает у меня серьезных возражений. Наоборот, она кажется мне правдоподобной (*хотя и слегка комичной: кажется, что речь идет о шахматисте или спринтере. Комична и запелляционность суждений типа фразы, вынесенной в эпиграф, — она словно бы взята из Письма к ученому соседу Чехова.*). Но практически в ней содержатся два суждения, из которых второе часто подменяют первым. Согласно первому, Бродский — *талантливейший* поэт современности, *гений*; согласно второму, он величайший *мастер* поэтического слова. Первое суждение для меня столь же приемлемо, как и исходная мысль, — отчасти потому, что не существует весов, на которых можно было бы взвесить талант. Второе, по моему убеждению, должно быть отстранено как полностью безосновательное.

Словесная недостаточность, отсутствие свободы в обращении со словом, насилие над словом в духе орвелловской новоречи — обнаруживаются в лучших стихах Бродского. Происходит это не только от душевной переполненности, но и от непрекращающихся попыток поэта возвыситься над человеком, превзойти *слишком человеческое*. Отсюда туманности, изыски, экстравагантности, отсюда же и невладение простым, неброским, но внятным, идущим от сердца человеческим словом.

Поэтическое счастье и поэтическое несчастье Бродского имеют общий корень: безмерную самонадеянность. Она спасла талант Бродского там, где гибли тысячи талантов, она раздвинула нашу ойкумену. Но она же постоянно подчеркивает ограниченность Бродского. Несколько переиначив его известный стих, можно сказать, что поэт ограничен там, где он неорганичен.

Конфликт с родным языком наложил большой отпечаток на мировоззрение Бродского, чем любая из потерь в его печальной и блистательной судьбе. Сам поэт едва ли сознает это. Но внимательному читателю русской поэзии это представляется несомненным: душа певца, согласно излитая, разрешена от всех его скорбей...

*

Выдающийся поэт не может не быть мастером поэтического слова, и Бродский, конечно, является таковым: одним из многих мастеров современности. Но представление о его беспримерном мастерстве целиком покоится на *комплексе голого короля*, на инерции мысли. Оно стало общим местом узкого кружка славистов, в основном живущих в эмиграции, и давно (может быть, и никогда) не подвергалось пристальному критическому рассмотрению. Упомянутый кружок почти полностью локализован в одном литературном поколении, и удерживаемые в нем умонастроения прекрасной эпохи, вместе с привязанностью к Бродскому как к одному из ее символов и выразителей, плохо понятны поколениям последующему и предыдущему.

Неблагодарную, неприятную мне роль критика я принял на себя не для того, чтобы пошатнуть заслуженную славу Бродского. Бродский предстает очень большим поэтом и в системе ценностей, не совпадающей с его собственной. Но мысль о его будто бы абсолютном владении словом не только не служит его славе, но прямо ставит ее под сомнение. В самом деле: те, кому очевидны внешние недостатки Бродского, но кому скучно вникать в чуждую им

эстетическую систему и доискиваться достоинств внутренних, вправе заподозрить полное безмыслие у слишком восторженных поклонников поэта, напрочь отвергнуть их мнение, а с ним — и самого Бродского. (Это и произошло с неназванным, но легко угадываемым, собеседником О. Максимовой, сказавшим: «нет такого поэта Бродского, а те, кто... его любят, просто люди, лишённые вкуса...» [2].)

*

Мы и можем, и должны понимать и ценить наших лучших поэтов, не нарушая второй заповеди: не сотворяя себе (притом на советский лад) кумиров. Любовь не равнозначна идолопоклонству. Оставаясь убежденными приверженцами *своего* поэта, мы поступали бы дальновиднее, не отнимая воздуха у ценителей других поэтов и, по возможности, не презирая их. Такая осмотрительность разумна еще в потому, что духовный опыт каждого поколения уникален и лишь частично, без обертонов, доступен другим поколениям (в этом смысле поколение подобно нации). Абсолютизация опыта той волны, гребнем которой тебе довелось стать, — черта обывательская.

Поскольку от сравнений все равно не уйти, да и простая корректность побуждает меня дать наглядный образ моего представления о современном поэтическом мастерстве, то я назову одного из поэтов, чье мастерство я ставлю выше мастерства Бродского. Это Александр Кушнер. Читатель увидит, что вопроса о *месте и таланте* Кушнера я, по мере сил, избегаю.

Не в связи с Бродским, а в связи с Кушнером (в целях язвительной критики последнего) наши современники вспоминают пресловутого Луиса де Гонгору, чье поразительное версификационное искусство принято противопоставлять его скромному поэтическому дару. Этот упрек, вероятно, не лишен оснований, — но в молве об аристократическом гонгоризме Кушнера нельзя не услышать нотки завистливого восхищения.

Как и о Бродском, о Кушнере спорят вот уже четверть века — и договориться не могут [3]. По видимости, он уступает Бродскому и в эффектности, и в изобретательности, — но его сторонники возражают, что в смысле этих качеств классический балет много уступает цирковой акробатике; что духовность им дороже физиологичности; и что поэту бываешь признателен не только за то, что он написал, но и за то, чего он *не написал*.

На первый взгляд труднее отвести упрек в том, что Кушнер будто бы зависит от Бродского. Но и эта трудность — мнимая. Бесспорно, в известном смысле Бродский проложил дорогу Кушнеру (и не ему одному), — но из того факта, что, скажем, Дмитриев, Батюшков и Вяземский проложили дорогу Пушкину, никто не выводит несамостоятельности последнего, хотя этот последний вполне непринужденно заимствует у них всё, что ему необходимо. Бродский и Кушнер работают в разной манере, принадлежат к разным поэтическим школам: первый, как мы видели, тяготеет к московской школе (футуризм), второй знаменует собою крайнее на сегодня воплощение принципов петербургской школы (акмеизм).

Говоря же вообще, вопрос о самостоятельности несколько фетишизирован авангардизмом (и в этом виде подхвачен у него советской критикой). Вполне оригинальный поэт не только невозможен, во и не нужен. Аристотель видел основу поэзии в подражании. И тот же Батюшков не перестает преклоняться перед Тассо оттого, что находит у него прямые и пространственные заимствования из Петрарки.

Третий стандартный упрек почти не заслуживает внимания. В отличие от Бродского, Кушнер номинально принадлежит к субсидируемой литературе и, по мнению некоторых, тем самым уже неполноценен. Не продолжая старого спора, замечу лишь, что свободным литераторам пора бы, наконец, и впрямь стать свободнее казенных в смысле разного рода предвзятостей. Серьезность и сознание своей правоты подсказывают им это. Русская литература пока еще едина во всех своих ареалах, — и повсюду у писателя достаточно внешних ограничений, по-своему мешающих его труду.

Мастерство Кушнера не впервые противопоставляется мастерству Бродского. Т. Костина пишет: «Я думаю, что человеку, способному проделать этот труд [сравнение] без ослепления любовью и предвзятости, придется признать, что в части словесного мастерства, в смысле владения стихотворной формой, Кушнер намного опережает своего выдающегося современника, свободного от цензурных пут...» [3] (цитирую по рукописи, предоставленной мне автором; в опубликованном тексте в этом месте имеется редакционное искажение).

*

Поэт интересен, если он нов, и нов, если нова его человеческая индивидуальность, — но новизна ни в малейшей степени не является целью поэзии, а сознательный поиск новизны, закрепленный в уродливом слове *новаторство*, — унижает и губит искусство. Слово обновляется изнутри непрерывно, как самая жизнь. Скачкообразные (революционные) его изменения, которыми грезит авангардизм, тоже по временам неизбежны, как неизбежны потрясения социальные. Но одинаково безнравственны попытки их искусственного инспирирования. Режиссура в истории и культуре — худший вид атеизма.

*

Комплекс голого короля, владеющий современными «интеллигентными обывателями» (*этот остроумный термин я заимствую у проф. Е. Г. Эткинды*), заставляет вспомнить еще два имени, важные в контексте разговора о Бродском. Это Хлебников и Маяковский. За первым прочно удерживается репутация гения, второго называют великим поэтом, погубленным большевизмом. Эти соображения стали чем-то вроде символа веры в эстетствующих окололитературных кругах.

Перед нами любопытная метаморфоза: пример того, как пафос ниспровергательства, некогда нацеленный против пошлого консерватизма, застывая, оборачивается худшим консерватизмом: рабской несамостоятельностью, языческим суеверием. (Так и в политике: современность показала, что полностью неподвижная политическая система может покоиться на самых радикальных идеях и лозунгах.)

Эстетика либерального консерватизма никогда не отрицала прозренческих лингвистических находок Хлебникова и большой (хотя и вполне расхожей) поэтической одаренности Маяковского. Все, что можно было сказать об этих авторах существенного, сказали их современники: Бунин, Ходасевич, (ранний) Чуковский. Сказали они следующее: Хлебников очень талантлив, пусть даже гениален (т. е. одержим), но поэта Хлебникова нет, не получается, и в этом смысле он — один из очень и очень многих, ибо в каждом поколении талантов тысячи, а поэтов — единицы. Талантлив и Маяковский, и он — поэт, но человек он маленький, неумный и бездуховный, поэтика его более чем умеренна и ново лишь содержание: он первым среди русских поэтов стал певцом и глашатаем насилия и низости. Сказано это было вообще, мимоходом: речь шла о периферийном явлении в русской поэзии. Недавно Ю. Карабчиевский словно бы наложил лупу на эти мысли в своей книге о Маяковском [7]. Успех этой книги объясняется тем, что Карабчиевский, несколько опережая всех нас, сказал именно то, что — после десятилетий бездумного угодничества перед *левой* эстетикой — мы уже понимали и чувствовали сами. Он помог нам — и мираж рассеялся, обнажился муляж.

Ни Маяковского, на Хлебникова не читают, не перечитывают десятилетиями — в этом, а не только в смутном видении молодого, революционным образом обновленного (и тем симпатичного) искусства, секрет их репутации. Это мумии, которые могут пролежать тысячелетия, но рассыпаются в прах от первого же человеческого прикосновения. Они сохраняют и впредь сохраняют интерес для исследователей, читателю же не нужны, и не оттого, что непонятны (как раз они слишком понятны), а оттого, что — каждый по-своему — бесчеловечны.

Подобная же судьба угрожает и Бродскому, хотя как поэт он много выше этих двоих. Беда Бродского не в отрыве от среднего современного или даже провиденциального читателя, не в сложности (он не сложнее Ахматовой), а в конфликте с *читателем идеальным*. Ложная, периферийная эстетическая установка и небрежно-фамильярное обхождение со словом могут сделать его стихи «консервами для доцентов литературы» [3], как Б. Хазанов определил место авангардистов в современной русской словесности.

8

Точность как служение

Я родился и большую часть жизни прожил в городе, в котором университет называется ЛГУ, а архив — ЛГАЛИ. Эти умопомрачительные аббревиатуры, закрепившие в моем родном языке ложь как норму, осеняли мое детство, напутствовали мое взросление. В них, точно в скобки, была заключена карикатурная действительность, где доминировало бесчеловечное и бессмысленное. В этой действительности нужно было как-то выжить, следовательно, что-то ей противопоставить. На минуту мне показалось, что поэтика футуристов, абсурдистов, вообще — авангардизма годится для подобного противопоставления (так, несомненно, шла эстетическая мысль обэриутов). Вскоре, однако, выяснилось, что это означало бы вышибать клин клином. Оказалось, что авангардизм в большевизм — близнецы-братья, братья-разбойники, повздорившие чисто по-родственному, но увлекающие человека в одни и те же тоталитарные потемки. И тогда мне обозначился другой путь, сводимый к одному ёмкому и воодушевляющему слову: точность. Это был ковчег в море лжи. Добро, истина, красота — всё умещалось в нем; любовь, совесть и сочувствие — тоже. Оказавшись внутри, я вскоре убедился, что в этом замкнутом пространстве с лихвой хватает места не только для жизни, но и для служения; что уже самое пребывание в его спасительном чреве побуждает к самоотречению и аскезе; что через спасенные от унижения слова открывается Слово.

Язык не только древнее государства, он древнее народа: народ зарождается и складывается при его посредстве во взаимодействии и взаимовлиянии с языком. Народ умирает — язык, легший в основу великой литературы, подобно душе, переживает его, бессмертен в истории и человечестве. Язык шире в выше этноса: это общий небосвод над подверженным эрозии в катаклизмам этническим рельефом. Народ меняет свой генофонд, перерождается, — язык живет, обеспечивая преемственность. Язык объединяет родственные и соседствующие племена, с их неизбежным притяжением-отталкиванием, веками, в крови и поту, мучительно и постепенно сливая их в одно целое.

Русские никогда не были народом в племенном, узком смысле этого слова. Они были и остаются культурной общностью, в основе которой лежит язык. Они сохраняются, если сохранится язык, и рассеются, растворятся, подобно новым ассирийцам, в подвластных им народах, если язык не справится со своей объединительной функцией. Поэт не может не преобразовывать языка, не может не быть по отношению к языку богоборцем. Но порывы благородного богоборческого безумия должны уравновешиваться благодарственным служением породившей его тверди, позитивно-нравственной работой в слове. Защищая язык, поэт защищает родину. В этом, быть может, единственный не унижающий его тип патриотизма.

Август-сентябрь 1987, Иерусалим

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Интервью С. Волкова с И. Бродским. Часть речи № 1, 1980.
2. О. Максимова. *Страна и мир* № 7, 1986.
3. Т. Костина. *Русская мысль* № 3640, 26 сентября 1986.
4. М. Цветаева. *Стихотворения и поэмы в пяти томах*. Руссика, N.Y., 1980-83, т. 3.
5. О. Манделштам. (Рец. на И. Эренбурга.) *Гиперборей* № 3, 1912.
6. В. Полухина. В кн.: *Поэтика Бродского. Эрмитаж*, 1986.
7. Ю. Карабчиевский. *Воскресение Маяковского*. Мюнхен, 1985.
8. С. Липкин. *Декада*. N.Y., 1983.
9. В. Ходасевич. *О Маяковском*. В кн.: *Литературные статьи и воспоминания*. N.Y., 1954.
10. И. Бродский. *Муза плача. Страна и мир* № 7, 1986.
11. *Поэтика Бродского. Эрмитаж*, 1986, с. 16-37.
12. G. S. Smith. Another time, another place. *The Time Literary Supplement* № 43956, June 26, 1887.
13. Б. Хазанов. *Страна и мир* № 8, 1985.