

ISSN 0321—1878

Звезда

Звезда

Иосиф Бродский

**Неизданное
в России**

1997 (1)

1

1997



Иосиф Бродский

24 мая 1940 — 28 января 1996

Звезда

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЛИТЕРАТУРНО-
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-
ПОЛИТИЧЕСКИЙ
НЕЗАВИСИМЫЙ
ЖУРНАЛ**

**Издается
с января
1924
года**

1997(1)

Санкт-Петербург

Издательство «Пушкинский фонд» проводит подписку на **собрание сочинений Иосифа Бродского в 6-ти томах:**
4 тома стихов и 2 тома прозы. Издание комментированное.
Подписка проводится в любом почтовом отделении России
по каталогу «Книга-сервис».
В Петербурге — в магазине подписных изданий (Литейный, 57)
и в редакции журнала «Звезда» (Моховая, 20).

Редакция «Звезды» готовит к печати книгу
«Бродский глазами современников».

Составитель сборника — крупнейшая исследовательница творчества Иосифа Бродского Валентина Полухина взяла подробные интервью у двадцати литераторов из разных стран, среди которых друзья поэта (в частности, три Нобелевских лауреата), его коллеги из России, Англии, США. Читатель получит яркий, многогранный, объективный портрет нашего соотечественника.

Учредитель: АОЗТ «Журнал Звезда»

Директор Я. А. ГОРДИН

Соредакторы: А. Ю. АРЬЕВ, Я. А. ГОРДИН

Редакционная коллегия:

К. М. АЗАДОВСКИЙ, Ю. Ф. КАРЯКИН, И. С. КУЗЬМИЧЕВ, А. С. КУШНЕР,
Н. К. НЕУЙМИНА, Г. Ф. НИКОЛАЕВ, А. А. НИНОВ, М. М. ПАНИН,
Б. М. ПАРАМОНОВ (Нью-Йорк), В. Г. ПОПОВ, А. Б. РОГИНСКИЙ,
Б. Н. СТРУГАЦКИЙ, С. С. ТХОРЖЕВСКИЙ, В. Я. ФРЕНКЕЛЬ,
А. А. ФУРСЕНКО, М. М. ЧУЛАКИ

Редакция:

М. М. ПАНИН, Н. А. ЧЕЧУЛИНА (проза); А. А. ПУРИН (поэзия);
Н. К. НЕУЙМИНА (публицистика); А. К. СЛАВИНСКАЯ (критика)

Зам. гл. редактора В. В. РОГУШИНА Зам. гл. редактора В. И. ЗАВОРОТНЫЙ
Зав. редакцией А. Д. РОЗЕН Отв. секретарь А. А. ПУРИН

Корректоры: Ф. Н. АВРУНИНА, Н. В. ВИНОГРАДОВА, О. А. НАЗАРОВА

Компьютерная группа: Ю. А. СМИРЕННИКОВ, Н. П. ЕГОРОВА, О. В. МУРАТОВА

*При перепечатке материалов ссылка на "Звезду" обязательна.
Рукописи не возвращаются и не рецензируются.*

Подписаться на журнал и приобрести отдельные номера можно
непосредственно в редакции.

Из общего тиража Институт «Открытое общество» выписывает и направляет
ежемесячно в библиотеки России и библиотеки ряда стран СНГ 1806 экз. журнала.

Адрес редакции: 191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 20.
Телефоны: соредаторы и зам. гл. редактора — 272-89-48,
зав. редакцией — 273-37-24, редакция — 272-71-38, факс — 273-52-56

© «Звезда», 1997

ИОСИФ БРОДСКИЙ

РЕЧЬ В ШВЕДСКОЙ КОРОЛЕВСКОЙ АКАДЕМИИ ПРИ ПОЛУЧЕНИИ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ

Уважаемые члены Шведской академии, Ваши Величества, леди и джентльмены, я родился и вырос на другом берегу Балтики, практически на ее противоположной серой шелестящей странице. Иногда в ясные дни, особенно осенью, стоя на пляже где-нибудь в Келломаки и вытянув палец на северо-запад над листом воды, мой приятель говорил: «Видишь голубую полосу земли? Это Швеция».

Конечно, он шутил: поскольку угол был не тот, поскольку по законам оптики человеческий глаз может охватить в открытом пространстве только двадцать миль. Пространство, однако, открытым не было.

Тем не менее, мне приятно думать, леди и джентльмены, что мы дышали одним воздухом, ели одну и ту же рыбу, мокли под одним — временами радиоактивным — дождем, плавали в одном море, и нам прискучивала одна хвоя. В зависимости от ветра облака, которые я видел в окне, уже видели вы, и наоборот. Мне приятно думать, что у нас было что-то общее до того, как мы сошлись в этом зале.

А что касается этого зала, я думаю, всего несколько часов назад он пустовал и вновь опустеет несколько часов спустя. Наше присутствие в нем, мое в особенности, совершенно случайно с точки зрения стен. Вообще, с точки зрения пространства, любое присутствие в нем случайно, если оно не обладает неизменной — и, как правило, неодушевленной — особенностью пейзажа: скажем, морены, вершины холма, излучины реки. И именно появление чего-то или кого-то непредсказуемого внутри пространства, вполне привыкшего к своему содержанию, создает ощущение события.

Поэтому, выражая вам благодарность за решение присудить мне Нобелевскую премию по литературе, я, в сущности, благодарю вас за признание в моей работе черт неизменности, подобных ледниковым обломкам, скажем, в обширном пейзаже литературы.

Я полностью сознаю, что это сравнение может показаться рискованным из-за таящихся в нем холодности, бесполезности, длительной или быстрой эрозии. Но если эти обломки содержат хоть одну жилу одушевленной руды — на что я нескромно надеюсь, — то, возможно, сравнение это достаточно осторожное.

И коль скоро речь зашла об осторожности, я хотел бы добавить, что в обозримом прошлом поэтическая аудитория редко насчитывала больше одного процента населения. Вот почему поэты античности или Возрождения тяготели ко дворам, центрам власти; вот почему в наши дни поэты оседают

Перевод текста «Acceptance Speech» выполнен по изданию: Joseph Brodsky. *On Grief and Reason. Essays.* Farrar Straus Giroux, New York, 1995.

© Joseph Brodsky. Все тексты Иосифа Бродского публикуются с разрешения Наследства Иосифа Бродского.

© Елена Касаткина (перевод), 1997.

в университетах, центрах знания. Ваша академия представляется помещью обоим; и если в будущем — где нас не будет — это процентное соотношение сохранится, в немалой степени это произойдет благодаря вашим усилиям. В случае, если такое видение будущего кажется вам мрачным, я надеюсь, что мысль о демографическом взрыве вас несколько приободрит. И четверть от этого процента означала бы армию читателей, даже сегодня.

Так что моя благодарность вам, леди и джентльмены, не вполне эгоистична. Я благодарен вам за тех, кого ваши решения побуждают и будут побуждать читать стихи, сегодня и завтра. Я не так уверен, что человек восторжествует, как однажды сказал мой великий американский соотечественник, стоя, как я полагаю, в этом самом зале; но я совершенно убежден, что над человеком, читающим стихи, труднее восторжествовать, чем над тем, кто их не читает.

Конечно, это чертовски окольный путь из Санкт-Петербурга в Стокгольм, но для человека моей профессии представление, что прямая линия — кратчайшее расстояние между двумя точками, давно утратило свою привлекательность. Поэтому мне приятно узнать, что в географии тоже есть своя высшая справедливость.

Спасибо.

1987

Перевод с английского Елены Касаткиной

ОТ РЕДАКЦИИ

Задолго до выхода этого номера читателям «Звезды» была обещана публикация «новой» поэмы Иосифа Бродского «Столетняя война».

Это грандиозное полотно, над которым поэт работал в 1963 году, но не успел довести его до окончательной формы из-за начавшихся гонений — газетной травли, ареста, ссылки. Перед арестом Бродский передал рукопись поэмы Я. Гордину, у которого она хранится по сию пору.

Бродский откладывал публикацию поэмы из-за ее незавершенности, а вернуться к работе над ней после многолетнего перерыва он внутренне не мог.

Несмотря на незавершенность, «Столетняя война» — одно из самых замечательных и необычных произведений Бродского. Особенно если помнить его утверждение в письме к Анне Ахматовой: «Главное — это величие замысла».

После смерти Бродского редакция обратилась к его душеприказчице Энн Шеллберг, пользовавшейся полным доверием поэта при его жизни и глубоко преданной его интересам после его смерти, и получила принципиальное разрешение на академическую публикацию рукописи с вариантами и соответствующим комментарием.

И просьба, и согласие были мотивированы значительностью текста и тем, что его отсутствие разрушает целостность представления о творчестве поэта 60-х годов.

Но три месяца назад, когда номер был уже собран, вдова поэта Мария Бродская и Энн Шеллберг вернулись к обсуждению и обдумыванию проблемы и, исходя из нежелания поэта знакомить читателей с неоконченными произведениями, просили редакцию отложить публикацию.

Безусловно, уважая волю Марии Бродской и Энн Шеллберг, — не говоря уже о юридической стороне дела, — редакция исключила поэму из номера, что, конечно, очень обидно для него.

Мы приносим искренние извинения читателям «Звезды», но, основываясь на переговорах с Марией Бродской и Энн Шеллберг, надеемся опубликовать «Столетнюю войну» в обозримом будущем.

ДЕРЕК УОЛКОТТ

ИТАЛЬЯНСКИЕ ЭКЛОГИ

Памяти Иосифа Бродского

I

Вдоль шоссе на Рим, за Мантуей, засквозили
тростинки риса, и в ветер вошло нетерпенье
гончих школьной латыни: Гораций, Вергилий,
Овидий — гладенько переведенные — тени
понесли по краю полей, бок-о-бок с машиной,
по камню ферм, по изгороди тополиной
полетели слова и обрывки стихотворений —
к разинувшим рты руинам, к безносой, безногой
процессии цезарей без крыши над головой,
в одеянье праха, что стал для них новой тогой,
но голос из тростников — он был несомненно твой.
Всякой строке стихов свое время.
Ты обновил формы и строфы, твоя щетина
окрестных полей на щеках моих — знак печали¹,
ключья рыжих волос над ломбардской равниной —
знак, что ты не исчез, ты пока что в Италии.
Пока. Покой. Покой, как у солнечной дали,
как у белой пустыни, окружавшей твое заключенье,
как у стертых режимом текстов. Изгнание
ты узнал, как Назон, поскольку поэзия — преступленье,
потому что в ней правда. Твои это здесь деревья.

II

Плеск голубиных крыльев заполнил окно,
трепет души, отлетевшей от немощи сердца.
Солнце на колокольнях. Гул чинквеченто,
волны бьются о пристань, когда вапоретто²

¹ В дни скорби римляне не брились. (*Здесь и далее — прим. перев.*)

² Венецианский речной трамвайчик.

Дерек Уолкотт (род. в 1930 г. в Кастри, на о. Сент-Люсия) — американский поэт и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе (1992). Автор стихотворных книг «25 Poems» (1948), «Epitaph for the Young» (1949); «Poems» (1953), «In a Green Night» (1962), «Selected Poems» (1964), «The Castaway, and Other Poems» (1965), «The Gulf, and Other Poems» (1969), «Another Life» (1973), «Sea Grapes» (1976), «Selected Poems» (1977), «The Star-Apple Kingdom» (1980), «The Fortunate Traveller» (1981), «Midsummer» (1984), «Collected Poems: 1948—1984» и др. Особо высокой оценки заслужила эпическая поэма «Omegos» (1990), мифологически интерпретирующая историю его народа сквозь призму гомеровского эпоса. Иосиф Бродский назвал Дерек Уолкотта «метафизическим реалистом» и «великим поэтом английского языка».

в канале дробит отражение переселенца,
и за скорбной ладьей скрывается борозда —
так гребешок заставляет светлые волосы слиться,
так переплет заглушает хрипы последней страницы,
так, хвою твою отключив, слепит меня белизна.
Ты уже не прочтешь меня, Джозеф, так что стараться?
Книга распахнута в город, в огромный каменный двор,
окрестные купола теперь для души твоей средство,
минутный наест над чеканной водой Венеции,
голубь кружит над лагуной, яркость терзает взор.
Воскресенье. Нестройный звон по тебе кампанил.
Ты считал, что каменные кружева мешают
погрязнуть в грехах, — так лев под покровом крыл
железной лапой удерживает наш шарик.
Искусство — лебяжьи скрипичные грифы
и девушки с горлами гондол — было в твоей компетенции.
В день твоего рожденья твержу о тебе Венеции.
В книжном меня занесло в отдел биографий,
к корешкам, на которых вытиснены великие.
Купола забирают в скобки пространство залива.
За ладьей твоя тень загибает за угол книги
и ждет меня там, где кончается перспектива.

III

В косматых стрóфах и здесь ты был занят своим —
среди виноградников, потом кропя их корни
и не видя в упор, — пел медлительный северный гимн
туману, бескрайней стране, облакам, чьи формы
сердито изменяются, только мы их сравним
с неплотной материей, сквозь которую вечность
глядит в голубое оконце: их ждет конкретность —
древесина как пламя, пламя как дым очага,
голубь как эхо полета, рифма просто как эхо,
горизонт как блеклость, голых ветвей кружева
на гладкой странице, полное поле снега,
врага кириллицы, и с карканьем ворон над ним,
и всесильный туман, застилающий мироздание, —
все это не только далекая география,
но твоя родная среда, ты жил ею, предпочитая
мороз и размытый очерк спящему свету
солнца на ряби, — а ладья уже близко к причалу,
и путник в последний раз раздавил каблуком сигареты,
и лицо, дорогое лицо, попало уже на монету,
с которой его стирают пальцы тумана.

IV

Пена в бликах пролива бормочет Монтале
серой соли, шиферу моря, сиреневатости
и индиговости холмов, и вдруг — кактус в Италии
и пальмы, и звучность имен на краю Адриатики.
Между скал твое эхо посмеивается в расселины
вслед за взрывом волны, а стихи эти, словно сети,
заброшены в дали для ловли — не только сельди,
но лунной камбалы, радужно-яркой форели,
морских попугаев, коралловых рыб, аргентинской кефали
и вселенского влажного духа морей и поэзии,
и себе удивленной взлетно-посадочной пальмы,
и нечесаных водорослей, и слюды Сицилии, —
духа острей и древней, чем дух норманнских соборов
и реконструированных акведуков, — так пахнут руки
рыбаков и их говор, сохнувший вдоль заборов
надо мхом. Волн бегущие парные строки,
гребешки, барашки, напевы из общей горизонтали,
лодка, врезанная в песок, по причине
того, что на остров приплыл ты — или Монтале, —
стихи, рождаясь, трепещут; как угри в корзине,

Джозеф, я снова здесь, ради тебя и себя,
 первая строчка со старой сетью сойдется,
 я вгляжусь в горизонт, вслушаюсь в строфы дождя
 и растаю в вымысле, большем, чем жизнь, — в море, в солнце.

V

Сквозь аркаду моих кедров доносится чтение —
 перелистывается молитвенник океана,
 каждое дерево — буквица в розах и гроздах,
 в каждом стволе, как эхо, таится колонна
 Санкт-петербургских строф и усиленных, слезных
 слов тонзурного певчего при служенье.
 Проза — судья поведенья, поэзия — рыцарь,
 сражающийся пером с огнеметным драконом,
 почти выбитый из седла пикадор, он тщится
 усидеть. Над чистой бумагой с тем же наклоном
 нависшие волосы облака так же редуют,
 Так же — твой метр и тон был настроен на Уйстана¹,
 на честный стих с римским профилем, на портрет
 младшего цезаря, верившего, что истина
 в удаленье от рева арен — пылью покрытый завет.
 Я взмыл над псалтирью прибоя и кедровой аркадой,
 в книгах кладбищ твой камень, притин моей скорби,
 не нашел и парю над утлой, в морщинах, Атлантикой,
 я орел, уносящий в когтях орех твоего сердца
 в Россию, к корням бука, восторгом и горем
 вознесенный, частицу тебя возношу в восхищенье,
 я уже лечу над Назоновым Черным морем
 и со мною ты, родившийся для паренья.

VI

Из вечера в вечер, из вечера в вечер и вечер
 август хвоей шуршит, апельсиновый цвет предела
 протек сквозь бульжник, и четкие тени ложатся
 параллельно, как весла, на улицы длинное тело,
 на подсохшем лугу прянет гривой литая лошадка,
 и проза вздрогнет на грани метра. Как угорелые —
 под раздавшимся сводом летучая мышь и ласточка,
 на сиреневые холмы возводит дня убывание,
 и счастье туманит взор подходящему к дому.
 Деревья захлопнули дверцы, и море просит внимания.
 Вечер — гравюра, в медальоне твоего силуэта
 гасят любимый профиль частицы мрака,
 профиль того, кто читателя превращал в поэта.
 Лев мыса темнеет, как лев святого Марка,
 роятся метафоры где-то в недрах
 сознания, с тобой заклинания волн и кедров
 и узорчатая кириллица машущих веток,
 облачка на совет бессловесный друг к другу плывут
 над Атлантикой, тихой, как деревенский пруд,
 бутоны ламп расцветают на кровлях селенья,
 и пчелы созвездий в небе из вечера в вечер.
 Твой голос из тростниковых строк, отрицающих тленье.

Перевод с английского Андрея Сергеева

¹ Имеется в виду замечательный англо-американский поэт Уистан Хью Оден.

МОНОЛОГИ

ИОСИФ БРОДСКИЙ

ПОКЛОНИТЬСЯ ТЕНИ

1

Когда писатель прибегает к языку иному, нежели его родной, он делает это либо по необходимости, как Конрад, либо из жгучего честолюбия, как Набоков, либо ради большего отчуждения, как Беккет. Принадлежа к иной лиге, летом 1977 года в Нью-Йорке, прожив в этой стране пять лет, я приобрел в лавке пишущих машинок на Шестой авеню портативную «Lettera 22» и принялся писать (эссе, переводы, порой стихи) по-английски из соображений, имевших мало общего с вышеназванными. Моим единственным стремлением тогда, как и сейчас, было очутиться в большей близости к человеку, которого я считал величайшим умом двадцатого века: к Уистану Хью Одену.

Конечно, я прекрасно сознавал тщетность моего предприятия, не столько потому, что я родился в России и в ее языке (от которого не собираюсь отказываться — и надеюсь, *vice versa* *), сколько из-за интеллекта этого поэта, который, на мой взгляд, не имеет себе равных. Тщетность этих усилий я сознавал еще и потому, что Оден уже четыре года был мертв. Однако, по моему мнению, писание по-английски было лучшим способом приблизиться к нему, работать на его условиях, быть судимым если не по его кодексу интеллектуальной чести, то по тому, что сделало в английском языке кодекс этот возможным.

Эти слова, сама структура этих предложений, — все указывает любому, кто прочел хотя бы одну строфу или один абзац Одена, на мой полный провал. Для меня, однако, провал по его меркам предпочтительней успеха по меркам других. К тому же, я знал с самого начала, что обречен на неудачу; была ли трезвость такого рода моей собственной или заимствованной из его писаний, я уже не берусь судить. Все, на что я надеюсь, изъясняясь на его языке, что я не снижу его уровень рассуждений, его плоскость рассмотрения. Это — самое большее, что можно сделать для того, кто лучше нас: продолжать в его духе; и в этом, я думаю, суть всех цивилизаций.

Я знал, что по темпераменту и в других отношениях я иной человек и что в лучшем случае меня будут считать его подражателем. Однако для меня это был бы комплимент. К тому же я располагал второй линией обороны: я всегда мог отступить к писанию по-русски, в котором чувствовал себя довольно уверенно и каковое даже, знай он этот язык, ему, возможно, понра-

* Здесь — взаимно (лат.).

вилось бы. Мое желание писать по-английски не имело ничего общего с самоуверенностью, самодовольством или удобством; это было просто желание угодить тени. Конечно, там, где он находился в ту пору, лингвистические барьеры вряд ли имели значение, но почему-то я думал, что ему бы больше понравилось, объяснись я с ним по-английски. (Хотя, когда я попытался сделать это на зеленой траве Кирхштеттена теперь уже одиннадцать лет назад, ничего не вышло; мой английский в то время больше подходил для чтения и слушания, чем для разговора. Возможно, это и к лучшему.)

Неспособные, говоря иначе, вернуть всю сумму того, что было дано, мы стараемся отдать долг, по крайней мере, той же монетой. В конечном счете, он сам так поступал, заимствуя донжуановскую строфу для своего «Письма лорду Байрону» или гекзаметры для «Щита Ахилла». Ухаживание всегда требует некоторой степени самопожертвования и уподобления, тем более, если ухаживаешь за чистым духом. Будучи во плоти, человек этот сделал так много, что вера в бессмертие его души становится как-то неизбежной. То, с чем он нас оставил, равнозначно Евангелию, вызванному и наполненному любовью, которая является какой угодно, только не конечной — любовью, которая никак не помещается целиком в человеческой плоти и потому нуждается в словах. Если бы не было церквей, мы легко могли бы воздвигнуть церковь на этом поэте, и ее главная заповедь звучала бы примерно так:

Если равная любовь невозможна,
Пусть любящим больше буду я.

(Подстрочный перевод)

2

Если у поэта есть какое-то обязательство перед обществом — это писать хорошо. Находясь в меньшинстве, он не имеет другого выбора. Не исполняя этот долг, он погружается в забвение. Общество, с другой стороны, не имеет никаких обязательств перед поэтом. Большинство по определению, общество мыслит себя имеющим другие занятия, нежели чтение стихов, как бы хорошо они ни были написаны. Не читая стихов, общество опускается до такого уровня речи, при котором оно становится легкой добычей демагога или тирана. И это собственный общества эквивалент забвения, от которого, конечно, тиран может попытаться спасти своих подданных какой-нибудь захватывающей кровавой баней.

Впервые я прочел Одена лет двадцать назад в России в довольно вялых и безжизненных переводах, которые нашел в антологии современной английской поэзии с подзаголовком «От Браунинга до наших дней»: «Наши ми» — были дни 1937 года, когда этот том был издан. Нет нужды говорить, что почти все его переводчики вместе с его редактором М. Гутнером вскоре после этого были арестованы и многие из них погибли. Нет нужды говорить, что в следующие сорок лет никакой другой антологии современной английской поэзии в России не издавалось, и упомянутый том стал чем-то вроде библиографической редкости.

Одна строчка Одена в этой антологии, впрочем, привлекла мое внимание. Она была, как я узнал позже, из последней строфы его раннего стихотворения «Никакой перемены мест», которое описывает несколько клаустрофобный пейзаж, где «никто не пойдет / Дальше обрыва рельс или края пирса, / Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...» * Эта последняя строка «Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...» поразила меня сочетанием 'здравно-

В антологии — перевод Вл. Зуккау-Невского (Прим. перев.).

Ведь не пойдет никто
Дальше вокзала или дальше дамбы,
Сам не пойдет и сына не пошлет...

го смысла с нагнетанием отрицаний. Вскормленный на открытом по преимуществу чувстве и самоутверждении русского стиха, я быстро отметил этот рецепт, чьим главным ингредиентом было самоограничение. Однако поэтические строчки имеют обыкновение отклоняться от контекста в универсальную значимость, и угрожающий налет абсурдности, содержащийся в «Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...», то и дело начинал вибрировать в моем подсознании всякий раз, когда я принимался что-то делать на бумаге.

Это, я полагаю, и называется влиянием, если не считать того, что ощущение абсурда никогда не является изобретением поэта, но — отражением действительности; изобретения редко бывают узнаваемы. То, чем мы в данном случае обязаны поэту, — не само чувство, но отношение к нему: спокойное, бесстрастное, без какого-либо нажима, почти *en passant**. Это отношение было особенно значимо для меня именно потому, что я наткнулся на эту строчку в начале шестидесятых, когда театр абсурда был в самом расцвете. На его фоне подход Одена к предмету выделялся не только потому, что он опередил многих, но из-за существенно отличного этического содержания. То, как он обращался со строкой, говорило, по крайней мере мне, нечто вроде «Не кричи „волк“», даже если волк у порога. (Даже если, я бы добавил, он выглядит точно как ты. Именно поэтому не кричи «волк».)

Хотя для писателя упоминать свой тюремный опыт — как, впрочем, трудности любого рода — все равно что для обычных людей хвастаться важными знакомствами, случилось так, что следующая возможность внимательней познакомиться с Оденом произошла, когда я отбывал свой срок на Севере, в деревушке, затерянной среди болот и лесов, рядом с Полярным кругом. На сей раз антология, присланная мне приятелем из Москвы, была по-английски. В ней было много Йейтса, которого я тогда нашел несколько риторичным и неряшливым в размерах, и Элиота, который в те дни считался в Восточной Европе высшим авторитетом. Я собирался читать Элиота.

Но по чистой случайности книга открылась на оденовской «Памяти У. Б. Йейтса». Я был тогда молод и потому особенно увлекался жанром элегии, не имея поблизости умирающего, кому я мог бы ее посвятить. Поэтому я читал их, возможно, более жадно, чем что-нибудь другое, и часто думал, что наиболее интересной особенностью этого жанра является бессознательная попытка автопортрета, которыми почти все стихотворения «*in memoriam*» пестрят — или запятнаны. Хотя эта тенденция понятна, она часто превращает такое стихотворение в размышления о смерти, из которых мы узнаем больше об авторе, чем об умершем. В стихотворении Одена ничего подобного не было; более того, вскоре я понял, что даже его структура была задумана, чтобы отдать дань умершему поэту, подражая в обратном порядке собственным стадиям стилистического развития великого ирландца вплоть до самых ранних: тетраметры третьей — последней — части стихотворения.

Именно из-за этих тетраметров, особенно из-за восьми строк третьей части, я понял, какого поэта я читал. Эти строчки затмили для меня изумительное описание «темного холодного дня», последнего дня Йейтса, с его содроганием:

Ртуго опустилась во рту умирающего дня.

Они затмили незабываемое изображение пораженного тела подобно городу, чьи предместья и площади постепенно пустеют, будто после разгромленного восстания. Они затмили даже эпохальное утверждение

...поэзия не имеет последствий...

* Мимходом (фр.).

Они, эти восемь строк в тетраметре, составившие третью часть стихотворения, звучат помесью гимна Армии Спасения, погребального песнопения и детского стишка:

Время, которое нетерпимо
К храбрости и невинности
И быстро остывает
К физической красоте,

Боготворит язык и прощает
Всех, кем он жив;
Прощает трусость, тщеславие,
Венчает их головы лавром.

(Подстрочный перевод)

Я помню, как я сидел в маленькой избе, глядя через квадратное, размером с иллюминатор, окно на мокрую, топкую дорогу с бродящими по ней курами, наполовину веря тому, что я только что прочел, наполовину сомневаясь, не сыграло ли со мной шутку мое знание языка. У меня там был здоровенный кирпич англо-русского словаря, и я снова и снова листал его, проверяя каждое слово, каждый оттенок, надеясь, что он сможет избавить меня от того смысла, который взирал на меня со страницы. Полагаю, я просто отказывался верить, что еще в 1939 году английский поэт сказал: «Время... боготворит язык», — и тем не менее мир вокруг остался прежним.

Но на этот раз словарь не победил меня. Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо «обоожествление» — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т.д. игрой, в которую язык играет, чтобы реструктурировать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время? И если время «прощает» их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?

Несмотря на краткость и горизонтальность, эти строчки казались мне немислимой вертикалью. Они были также очень непринужденные, почти болтливые: метафизика в обличии здравого смысла, здравый смысл в обличии детских стишков. Само число этих обличий сообщало мне, что такое язык, и я понял, что читаю поэта, который говорит правду — или через которого правда становится слышимой. По крайней мере, это было больше похоже на правду, чем что-либо, что мне удалось разобрать в этой антологии. И, возможно, такое чувство возникало именно из-за налета необязательности, который я ощущал в падающей интонации «прощает / Всех, кем он жив; / Прощает трусость, тщеславие, / Венчает их головы лавром». Я полагал, слова эти были там просто чтобы удержать рвущееся вверх «Время... боготворит язык».

Я мог бы распространяться без конца об этих строчках, но только сейчас. Тогда я был просто потрясен. К тому же мне стало ясно, что следует прислушиваться, когда Оден делает свои остроумные комментарии и замечания, не упуская из виду цивилизацию, какова бы ни была его непосредственная тема (или состояние). Я почувствовал, что имею дело с новым метафизическим поэтом, поэтом необычайного лирического дарования, маскирующимся под наблюдателя общественных нравов. И я подозревал, что этот выбор маски, выбор этого языка был меньше обусловлен вопросами стиля и традиции, чем личным смирением, налагаемым на него не столько опреде-

ленной верой, сколько его чувством природы языка. Смирение не выбирают.

Однако мне еще предстояло прочесть моего Одена. Ибо после «Памяти У. Б. Йейтса» я понимал, что столкнулся с автором более смиренным, чем Йейтс или Элиот, с душой менее раздраженной, чем у них, хотя, боюсь, не менее трагической. Оглядываясь назад, сейчас я могу сказать, что не совсем ошибался и что если была какая-то драма в голосе Одена, то не его собственная личная драма, но общественная или экзистенциальная. Он никогда не поместил бы себя в центр трагической картины; в лучшем случае, он признал бы свое присутствие при этой сцене. Мне еще предстояло услышать из его собственных уст: «И. С. Баху ужасно повезло. Когда он хотел славить Господа, он писал хорал или кантату, обращаясь непосредственно к Всемогущему. Сегодня, если поэт хочет сделать то же самое, он вынужден прибегнуть к косвенной речи». То же, по-видимому, относится и к молитве.

3

По мере того как я пишу эти заметки, я замечаю, что первое лицо единственного числа высовывает свою безобразную голову с тревожащей частотой. Но человек есть то, что он читает; иными словами, натываясь на это местоимение, я обнаруживаю Одена больше, чем кого-нибудь еще: абберрация просто отражает количество прочитанного мною из этого поэта. Конечно, старые собаки не выучатся новым трюкам, однако их хозяева в конце концов становятся похожи на своих собак. Критики и особенно биографы писателей, обладающих характерным стилем, часто, пусть бессознательно, перенимают способ выражения своего предмета. Грубо говоря, нас меняет то, что мы любим, иногда до потери собственной индивидуальности. Я не хочу сказать, что именно это произошло со мной; я лишь пытаюсь сказать, что эти в остальном назойливые «я» и «меня» — в свою очередь, формы косвенной речи, адресат которой — Оден.

Для тех из моего поколения, кто интересовался поэзией на английском языке — не могу сказать, чтоб таковых было слишком много, — шестидесятые были эпохой антологий. Возвращаясь домой, иностранные студенты и ученые, приехавшие в Россию по обмену, старались избавиться от лишнего веса и в первую очередь оставляли книги стихов. Они продавали их за бесценок букинистам, которые впоследствии заламывали неслыханные цены, если вы хотели их купить. Основания были весьма просты: удержать местных жителей от покупки этих западных предметов; что до самого иностранца, он, очевидно, уже уедет и не сможет увидеть это несоответствие.

Однако, если вы знали продавца, как неизбежно знает тот, кто часто посещает эти места, вы могли заключить что-то вроде сделки, которая знакома всем охотникам за книгами: вы меняли одну книгу на другую, или две-три книги на одну, или вы ее покупали, прочитывали, возвращали в магазин и получали свои деньги назад. К тому же когда я освободился и вернулся в мой родной город, я уже имел некоторую репутацию, и в нескольких книжных магазинах со мной обращались довольно любезно. Вследствие этой репутации меня иногда посещали иностранные студенты, и поскольку не полагается переступать чужой порог с пустыми руками, они приносили книги. С некоторыми из этих посетителей у меня завязывалась тесная дружба, отчего мои книжные полки заметно выигрывали.

Я очень любил эти антологии и не только за их содержание, но и за сладковатый запах их обложки, и за их страницы с желтым обрезом. Они выглядели очень по-американски и были карманного формата. Их можно было вытащить из кармана в трамвае или в городском саду, и хотя текст, как правило, был понятен лишь наполовину или на треть, они мгновенно заслоняли местную действительность. Моими любимыми, впрочем, были книги Луиса Антермайера и Оскара Уильямса, поскольку они были с фотогра-

фиями авторов, разжигавшими воображение не меньше, чем сами строчки. Я часами сидел, внимательно изучая черно-белый квадратик с чертами того или иного поэта, пытаюсь угадать, что он за человек, пытаюсь его одушевить и привести его лицо в соответствие с наполовину или на треть понятыми строчками. Позже, в компании друзей мы обменивались нашими дикими догадками и обрывками слухов, которые время от времени до нас доходили, и, выведя общий знаменатель, объявляли свой приговор. Опять-таки оглядываясь назад, нужно сказать, что часто наши домыслы были не слишком далеки от истины.

Так я впервые увидел лицо Одена. Это была ужасно уменьшенная фотография, несколько искусственная, слишком дидактическая в своем обращении с тенью: снимок больше говорил о фотографе, чем о его модели. Из этой фотографии можно было заключить, что либо фотограф был наивным эстетом, либо черты модели были слишком нейтральны для его занятия. Мне больше нравилась вторая версия, отчасти потому что нейтральность тона была во многом особенностью оденовской поэзии, отчасти потому что антигероическая поза была *idée fixe* нашего поколения. Идея эта состояла в том, чтобы выглядеть, как другие: простые ботинки, кепка, пиджак и галстук предпочтительно серого цвета, ни бороды, ни усов. Уистан был узнаваем.

Как до дрожи узнаваемыми были строчки из «1 сентября 1939 года», внешне как бы объясняющие начало войны, которая была колыбелью моего поколения, но в сущности описывающие и нас самих, примерно как этот черно-белый снимок:

Мы знаем по школьным азам,
Кому причиняют зло,
Зло причиняет сам.
(Перевод А. Сергеева)

Эти строчки действительно выбиваются из контекста, уравнивая победителей с жертвами, и, я думаю, они должны быть вытатуированы федеральным правительством на груди каждого новорожденного не только за их содержание, но и за их интонацию. Единственным приемлемым доводом против такой процедуры был бы тот, что у Одена есть строчки и получше. Что делать, к примеру, с:

Люди за стойкой стремятся
По-заведенному жить:
Джаз должен вечно играть,
А лампы вечно светить.
На конференциях тщатся
Обставить мебелью доты,
Придать им сходство с жильем,
Чтобы мы, как бедные дети,
Боящиеся темноты,
Брели в проклятом лесу
И не знали, куда бредем.
(Перевод А. Сергеева)

Или, если вы думаете, что это слишком американское, слишком отдает Нью-Йорком, то как насчет этого двустипия из «Щита Ахилла», которое, по крайней мере для меня, звучит Дантовой эпитафией горстке восточно-европейских наций:

...они потеряли гордость
И умерли прежде, чем умерли их тела.

Или, если вы все же против такого варварства, если вы хотите пощадить нежную кожу, которую это ранит, в этом же стихотворении есть семь других строчек, которые следует высечь на воротах всех существующих государств и вообще на воротах всего нашего мира:

Маленький оборванец от нечего делать один
Слонялся по пустырю, птица
Взлетела, спасаясь от его метко брошенного камня:
Что девушек насилуют, что двое могут прирезать третьего,

Было аксиомой для него, никогда не слышавшего
О мире, где держат обещания.
Или кто-то может заплакать, потому что плачет другой.

(Подстрочный перевод)

Так что вновь прибывший не будет обманываться относительно природы этого мира, а обитатели этого мира не примут демагога за полубога.

Не надо быть цыганом или Ломброзо, чтобы верить в связь между внешностью индивидуума и его поступками: в конечном счете, на этом основано наше чувство прекрасного. Но как должен выглядеть поэт, написавший:

Совсем в другом месте огромные
Стада оленей пересекают
Миля и миля золотого мха
Безмолвно и очень быстро.

(Подстрочный перевод)

Как должен выглядеть человек, который любит переводить метафизические истины в прозаический здравый смысл так же, как он любит обнаруживать первые в последнем? Как должен выглядеть тот, кто, тщательно занявшись творением, говорит вам о Творце больше, чем любой нахальный агонист, прущий напролом через сферы? Разве не должна восприимчивость, уникальная в сочетании честности, клинического отстранения и сдержанного лиризма, привести если не к уникальному устройству черт лица, то, по крайней мере, к особенному, необщему лицу этого выражению? И можно ли такие черты или такое выражение передать кистью? запечатлеть камерой?

Мне очень нравился процесс экстраполирования фотографии размером с марку. Мы всегда ищем лицо, мы всегда хотим, чтобы идеал материализовался, и Оден был в то время очень близок к тому, что, в общем, складывалось в идеал (двумя другими были Беккет и Фрост, однако я знал, как они выглядят; как это ни ужасно, соответствие их наружности поступкам было очевидно.) Впоследствии, конечно, я видел другие фотографии Одена: в провезенном контрабандой журнале или в других антологиях. Но они ничего не прибавляли; человек ускользал от объектива, или объектив отставал от него. Я начал задаваться вопросом, способна ли одна форма искусства изобразить другую, может ли визуальное удерживать семантическое?

Однажды — думаю, это было зимой 1968 или 1969 года — в Москве, Надежда Мандельштам, которую я навестил, вручила мне еще одну антологию современной поэзии, очень красивую книгу, щедро иллюстрированную большими черно-белыми фотографиями, сделанными, насколько я помню, Роли Маккенной. Я нашел то, что искал. Несколько месяцев спустя кто-то позаимствовал у меня эту книгу, и я никогда больше не видел эту фотографию, но, помню ее довольно ясно.

Снимок был сделан где-то в Нью-Йорке, видимо, на какой-то эстакаде — или той, что рядом с Гранд-Сентрал, или же у Колумбийского университета, на той, что перекрывает Амстердам-авеню. Оден стоял там с видом застигнутого врасплох при переходе, брови недоуменно подняты. И все же взгляд необычайно спокойный и острый. Время, по-видимому, — конец сороковых или начало пятидесятых, до того, как его черты перешли в знаменитую морщинистую стадию «смятой постели». Мне все стало ясно, или почти все.

Контраст или, лучше, степень несоответствия между бровями, поднятыми в формальном недоумении, и остротой его взгляда, по моему мнению, прямо соответствовала формальной стороне его стиха (две поднятые брови = две рифмы) и ослепительной точности их содержания. То, что взирало на меня со страницы, было лицевым эквивалентом рифмованного двустипшия, истины, которая лучше познается сердцем. Черты были правильные, даже простые. В этом лице не было ничего особенно поэтического, ничего байронического, демонического, ироничного, ястребиного, орлиного, романтического, скорбного и т.д. Скорее это было лицо врача, который интересу-

ется вашей жизнью, хотя знает, что вы больны. Лицо, хорошо готовое ко всему, лицо — итог.

Результат. Его лишенный выражения взгляд был прямым производным этой ослепляющей близости лица к предмету, которая порождает выражения вроде «добровольные обязанности», «необходимое убийство», «консервативная мгла», «искусственное запустение» или «тривиальность песка». Было ощущение, будто близорукий человек снимает очки, с той разницей, что острота зрения этой пары глаз не имела отношения ни к близорукости, ни к малости предметов, но к угрозам, глубоко в них запрятанным. Это был взгляд человека, который знает, что он не сможет уничтожить эти угрозы, но который, однако, стремится описать вам как симптомы, так и самую болезнь. Это не было так называемой «социальной критикой» — хотя бы потому, что болезнь не была социальной: она была экзистенциальной.

Вообще, я думаю, этот человек ошибочно был принят за социального комментатора, или диагноста, или что-то в этом роде. Чаще всего его обвиняли в том, что он не предлагал лечения. Полагаю, некоторым образом он сам на это напросился, прибегая к фрейдистской, затем к марксистской и церковной терминологиям. Хотя лечение состояло как раз в использовании этих терминологий, ибо они всего лишь различные диалекты, на которых можно говорить об одном и том же предмете, который есть любовь. Излечивает как раз интонация, с которой мы обращаемся к больному. Поэт ходил среди тяжело, часто смертельно больных этого мира, но не как хирург, а как сестра милосердия — а каждый пациент знает, что как раз сиделка, а не надрез в конечном счете ставит человека на ноги. В последней речи Алонсо к Фердинанду в «Море и зеркале» мы слышим именно голос сестры милосердия, то есть любви:

Но если ты не сможешь удержать свое царство
И придешь, как до тебя отец, туда,
Где мысль обвиняет, и чувство высмеивает,
Верь своей боли...

(Подстрочный перевод)

Ни врач, ни ангел, ни тем более возлюбленный или родственник не скажут вам этого в момент вашего полного поражения: только сиделка или поэт, по опыту, а также из любви.

И я дивился этой любви. Я не знал ничего о жизни Одена: ни о его гомосексуальности, ни о его браке по расчету (ее) с Эрикой Манн и т.д. — ничего. Одно я чувствовал совершенно ясно: эта любовь перерастет свой предмет. В моем уме — лучше, в моем воображении — это была любовь, увеличенная или ускоренная языком, необходимостью ее выразить; а язык — это я уже знал — имеет свою собственную динамику и склонен, особенно в поэзии, использовать свои самопорождающие приемы: метры и строфы, заводящие поэта далеко от его первоначального назначения. И еще одна истина о любви в поэзии, которую мы добываем из чтения ее, это то, что чувства писателя неизбежно подчиняются линейному и безоткатному движению искусства. Вещи такого рода обеспечивают в искусстве более высокую степень лиризма; в жизни его эквивалент — в изоляции. Хотя бы из-за своего стилистического разнообразия этот человек должен был знать необычайную степень отчаяния, что и демонстрируют многие из его самых восхитительных, самых завораживающих лирических стихов. Ибо в искусстве легкость прикосновения чаще всего исходит из темноты его полного отсутствия.

И все-таки это была любовь, навсегда сохраненная языком, не помнящая — поскольку язык был английским — про пол и усиленная глубокой болью, потому что боль, возможно, тоже должна быть высказана. Язык, в конечном счете, сам себя сознает по определению, и он хочет освоиться в каждой новой ситуации. Когда я смотрел на фотографию Роли Маккенны, я испытывал удовольствие от того, что лицо на ней не обнаруживало ни невротического, ни какого-либо иного напряжения; что оно было бледное,

обыкновенное, ничего не выражало, а наоборот, впитывало то, что творится перед его глазами. Как замечательно было бы, думал я, иметь такие черты, и пытался собезьянничать эту гримасу перед зеркалом. Естественно, мне это не удалось, но я знал, что потерплю неудачу, потому что такое лицо должно быть единственным в своем роде. Не было нужды подражать ему: оно уже существовало в этом мире, и мир казался мне как-то приятней оттого, что в нем где-то было это лицо.

Странное это дело — лица поэтов. Теоретически облик автора не должен иметь значение для читателей: чтение — занятие не для нарциссов, как, впрочем, и писание, однако к моменту, когда нам понравилось достаточное число стихов поэта, мы начинаем интересоваться наружностью пишущего. Это, по-видимому, связано с подозрением, что любить произведение искусства означает распознать истину, или ту ее часть, которую искусство выражает. Неуверенные по природе, мы желаем видеть художника, которого мы отождествляем с его творением, чтобы в дальнейшем знать, как истина выглядит во плоти. Только античные авторы избежали этого рассматривания, почему, отчасти, они и считаются классиками, и их обобщенные мраморные черты, усеивающие ниши библиотек, находятся в прямом соответствии с абсолютно архетипическим значением их произведений. Но когда вы читаете:

...Посетить

Могилу друга, закатить безобразную сцену,
Сосчитать любви, из которых вырос,
Хорошего мало, но щебетать, как не умеющая плакать птица,
Как будто никто конкретно не умирает
И сплетня никогда не оказывалась правдой, невысказано...

(Подстрочный перевод)

вы начинаете чувствовать, что за этими строчками стоит не белокурый, черноволосый, бледный, смуглый, морщинистый или гладколицый конкретный автор, но сама жизнь; и с ней вы хотели бы познакомиться; к ней вы хотели бы оказаться в человеческой близости. За этим желанием стоит не тщеславие, но некая человеческая физика, которая притягивает маленькую частицу к большому магниту, даже если дело кончится тем, что вы повторите вслед за Оденем: «Я знал трех великих поэтов, и все они были первостатейные сукины дети». Я: «Кто?» Он: «Йейтс, Фрост, Берт Брехт». (Но вот насчет Брехта он ошибался: Брехт не был великим поэтом.)

4

6 июня 1972 года, примерно через сорок восемь часов после моего вынужденно спешного отъезда из России, я стоял с моим другом Карлом Проффером, профессором русской литературы Мичиганского университета (прилетевшим в Вену, чтобы меня встретить), перед летним домом Одена в деревушке Кирхштеттен, объясняя его владельцу причины нашего пребывания здесь. Эта встреча могла не произойти.

В Северной Австрии три Кирхштеттена, и мы проехали все три и уже собирались повернуть назад, когда машина въехала в тихую узкую деревенскую улочку и мы увидели деревянную стрелку-указатель, гласящую «Оденштрассе». Прежде она называлась (если я правильно помню) «Hinterholz», потому что за лесом эта улица выходила к местному кладбищу. Переименование ее, по-видимому, связано столько же с желанием жителей деревни отделаться от этого «memento mori», сколько и с их уважением к великому поэту, живущему среди них. Поэт относился к этому со смешанным чувством гордости и смущения. Однако чувства более определенные были у него к местному священнику, которого звали Шикльгруббер: Оден не мог отказать себе в удовольствии называть его «Отец Шикльгруббер».

Все это я узнал позже. Тем временем Карл Проффер пытался объяснить причины нашего пребывания там коренастому обливающемуся потом

человеку в красной рубашке и широких подтяжках, с пиджаком в руках и грудой книг под мышкой. Человек только что приехал поездом из Вены и, поднявшись на холм, запыхался и не был расположен к разговору. Мы уже собирались отказаться от нашей затеи, когда он вдруг уловил, что говорит Карл Проффер, воскликнул «Не может быть!» и пригласил нас в дом. Это был Уистан Оден, и было это меньше чем за два года до его смерти.

Позволю себе объяснить, как все это вышло. Еще в 1969 году Джордж Л. Клайн, профессор философии в Брин-Море, посетил меня в Ленинграде. Профессор Клайн переводил мои стихи на английский для издательства «Пингвин», и, когда мы обсуждали содержание будущей книги, он спросил меня, кого бы в идеале я желал видеть автором предисловия. Я предложил Одена, потому что в тогдашнем моем представлении Англия и Оден были синонимами. Но сама перспектива выхода моей книги в Англии в то время была совершенно нереальной. Единственное, что сообщало этому предприятию сходство с реальностью, — его полнейшая беззаконность по советским нормам.

Тем не менее механизм был запущен. Одену дали прочесть рукопись, и она ему достаточно понравилась, чтобы написать предисловие. Так что, когда я попал в Вену, я имел при себе адрес Одена в Кирхштеттене. Оглядываясь назад и думая о разговорах, которые мы вели в течение трех последующих недель в Австрии и затем в Лондоне и Оксфорде, я слышу больше его голос, чем свой, хотя, должен сказать, я допрашивал его с пристрастием на предмет современной поэзии, особенно о самих поэтах. Впрочем, это было вполне понятно, потому что единственная английская фраза, в которой я знал, что не сделаю ошибки, была: «Мистер Оден, что вы думаете о ...» — и дальше следовало имя.

Возможно, это было к лучшему, ибо что мог я сообщить ему такого, о чем бы он не знал уже так или иначе? Конечно, я мог бы ему рассказать, как я перевел несколько его стихотворений на русский язык и отнес их в один московский журнал, но случилось это в 1968 году, Советы вторглись в Чехословакию, и однажды ночью Би-Би-Си передала его «Чудовище делает то, что умеют чудовища...», и это был конец данного предприятия. (История эта, вероятно, расположила бы его ко мне, но я был не слишком высокого мнения об этих переводах в любом случае.) Что я никогда не читал удачного перевода его стихов ни на один язык, о котором имел какое-то представление? Он сам это знал, вероятно, слишком хорошо. Что я обрадовался, узнав о его преданности триаде Кьеркегора, которая и для многих из нас была ключом к пониманию человеческого вида? Но я опасался, что не смогу это выразить.

Лучше было слушать. Поскольку я был русским, он обычно высказывался о русских писателях. «Я бы не хотел жить под одной крышей с Достоевским», — заявлял он. Или: «Лучший русский писатель — Чехов». — «Почему?» — «Он единственный из вас, у кого есть здравый смысл». Или он задавал мне вопрос, который, казалось, больше всего озадачивал его в моем отечестве: «Мне говорили, что русские всегда крадут дворники с автомобилей. Почему?» Но мой ответ — потому что нет запчастей — не удовлетворял его: он, очевидно, имел в виду более непостижимую причину, и, прочитав его, я почти начал понимать это сам. Затем он предложил перевести некоторые из моих стихов. Это меня сильно потрясло. Кто я такой, чтобы меня переводил Оден? Я знал, что, благодаря его переводам, стихи некоторых моих соотечественников сильно выгадали, хотя и не заслуживали того; тем не менее я как-то не мог допустить мысли, что он работает на меня. Поэтому я сказал: «Мистер Оден, что вы думаете о... Роберте Лоуэлле?» — «Я не люблю мужчин, — последовал ответ, — которые оставляют за собой дымящийся шлейф плачущих женщин».

В течение этих недель в Австрии он занимался моими делами с усердием хорошей наседки. Начать с того, что мне необъяснимо стали поступать телеграммы и другая почта с указанием «У. Х. Одену для И. Б.». Затем он

отправил в Академию американских поэтов просьбу предоставить мне некоторую финансовую помощь. Так я получил мои первые американские деньги — тысячу долларов, если быть точным, — на которые я протянул до моей первой получки в Мичиганском университете. Он поручил меня своему литературному агенту, инструктировал меня, с кем встречаться, а кого избегать, знакомил со своими друзьями, защищал от журналистов и с сожалением говорил о том, что оставил свою квартиру возле Святого Марка — как будто я собирался поселиться в его Нью-Йорке. «Для вас это было бы хорошо. Хотя бы потому, что там рядом армянская церковь, а службу лучше слушать, когда не понимаешь слов. Вы же не знаете армянского?» Я не знал.

Затем из Лондона пришло — У. Х. Одену для И. Б. — приглашение принять участие в Международном фестивале поэзии в Куин-Элизабет-Холле, и мы заказали билеты на один и тот же рейс Британской авиакомпании. В это время у меня появилась возможность хотя бы частично отблагодарить его. Случилось так, что во время моего пребывания в Вене я познакомился с семьей Разумовских (потомками графа Разумовского, по заказу которого Бетховен писал квартеты). Одна из них, Ольга Разумовская, работала на австрийских авиалиниях. Узнав о том, что Оден и я летим одним рейсом в Лондон, она позвонила в Британскую компанию и попросила принять этих двух пассажиров по-королевски. Что мы и получили. Оден был доволен, а я горд.

Несколько раз за это время он требовал, чтобы я звал его по имени. Естественно, я сопротивлялся — и не только из-за моего преклонения перед этим поэтом, но и из-за разницы в возрасте: русские ужасно щепетильны в таких вещах. В конце концов в Лондоне он сказал: «Так не пойдет. Или вы будете называть меня Уистан, или мне придется обращаться к вам: мистер Бродский». Эта перспектива показалась мне столь нелепой, что я сдался. «Хорошо, Уистан, — сказал я, — как скажете, Уистан». После чего мы пошли на чтения. Он облокотился на кафедру и добрых полчаса наполнял зал строчками, которые помнил наизусть. Если я и желал когда-нибудь, чтобы время остановилось, то именно тогда, в этом большом темном зале на южном берегу Темзы. К сожалению, этого не произошло. Но годом позже — за три месяца до его смерти в австрийской гостинице — мы снова читали вместе. В том же зале.

5

К тому времени ему было почти шестьдесят шесть. «Мне пришлось переехать в Оксфорд. Я здоров, но мне необходимо, чтобы за мной кто-то присматривал». Насколько я мог понять, посещая его там в январе 1973 года, за ним присматривали лишь четыре стены коттеджа шестнадцатого века, предоставленного ему колледжем, и одна прислуга. В столовой преподаватели отнесали его от стола с едой. Я предположил, что это просто школьные манеры англичан, мальчишки остаются мальчишками. Однако, глядя на них, я не мог не вспомнить еще одно из уистановских ослепительных приближений: «тривиальность песка».

Это дурачество было просто одной из вариаций на тему: «Общество не имеет обязательств перед поэтом», особенно перед старым поэтом. То есть общество охотно прислушивается к политику того же возраста, или даже старше, но не к поэту. Тому есть разные причины, от антропологических до подхалимских. Но вывод прост и неизбежен: общество не имеет права жаловаться, если политик его надует. Ибо, как однажды это выразил Оден в своем «Рембо»:

Но в ребенке этом ложь риторы
Лопнула, как труба: холод создал поэта.

(Подстрочный перевод)

Если ложь взрывается таким образом в «этом ребенке», то что же происходит с нею в старике, который острее чувствует холод? Как бы самонадеянно это ни звучало в устах иностранца, трагическим достижением Одена как поэта было именно то, что он освободил свой стих от обмана любого вида, будь он риторическим или бардовским. Подобные вещи отчуждают не только от коллег-преподавателей, но и от собратьев по перу, ибо в каждом из нас сидит прыщавый юнец, жаждущий бессвязного пафоса.

Заделавшись критиком, этот апофеоз прыщей видит в отсутствии пафоса дряблость, неряшливость, болтовню, распад. Таким, как он, не приходится в голову, что стареющий поэт имеет право писать хуже — если он действительно пишет хуже — что нет ничего менее приятного, чем неприличествующие старости «открытие любви» и пересадка обезьяньих желез. Между шумливым и мудрым публика всегда выберет первого (и не потому, что такой выбор отражает ее демографический состав или из-за романтического обыкновения самих поэтов умирать молодыми, но вследствие присущего виду нежелания думать о старости, не говоря уже о ее последствиях). Печально в этой приверженности к незрелости то, что сама она есть состояние далеко не постоянное. Ах, если б оно было таковым! Тогда все можно было бы объяснить присутствием виду страха смерти. Тогда все эти «Избранные» стольких поэтов были бы такими же безобидными, как жители Кирхштеттена, переименовавшие свой «Hinterholz». Если бы это было лишь страхом смерти, то читатели и особенно восторженные критики должны были бы безостановочно кончать с собой, следуя примеру их любимых молодых авторов. Но этого не происходит.

Подлинная история этой приверженности нашего вида к незрелости гораздо печальней. Она связана не с неохотой человека знать о смерти, но с его нежеланием слышать о жизни. Однако невинность — последнее, что может поддерживаться естественно. Вот почему поэтов — особенно тех, что жили долго — следует читать полностью, а не в избранном. Начало имеет смысл только если существует конец. Ибо, в отличие от прозаиков, поэты рассказывают нам всю историю: не только через свой действительный опыт и чувства, но — и это наиболее для нас важно — посредством языка, то есть через слова, которые они в конечном счете выбирают.

Стареющий человек, если он все еще держит перо, имеет выбор: писать мемуары или вести дневник. По самой природе своего ремесла, поэты ведут дневник. Часто против собственной воли, они честно прослеживают то, что происходит (а) с их душами, будь это расширение души или — более часто — ее усадка и (б) с их чувством языка, ибо они первые, для кого слова становятся скомпрометированными или обесцениваются. Нравится нам это или нет, мы здесь для того, чтобы узнать не только что время делает с людьми, но что язык делает с временем. А поэты, не будем этого забывать, это те, «кем он (язык) жив». Именно этот закон учит поэта большей праведности, чем любая вера.

Поэтому на У. Х. Одене можно создать многое. Не потому, что он умер будучи вдвое старше Христа, и не благодаря кьеркегоровскому «принципу повторения». Он просто служил бесконечности большей, чем та, с которой мы обычно считаемся, и он ясно свидетельствует о ее наличии; более того, он сделал ее гостеприимной. Без преувеличения, каждый индивидуум должен знать по крайней мере одного поэта от корки до корки: если не как проводника по этому миру, то как критерий языка. В обеих областях У. Х. Оден справляется отлично, хотя бы из-за их сходства соответственно с адом и Лимбом*.

Он был великим поэтом (единственное, что неправильно в этом предложении — его время, поскольку язык по своей природе ставит то, что в нем

* Лимб — преддверие ада.

достигнуто, неизменно в настоящее время), и я считаю, что мне необычайно повезло, что я его встретил. Но если бы я вообще его не встретил, все равно существовала бы реальность его стихов. Следует быть благодарным судьбе за то, что она свела тебя с этой реальностью, за обилие даров, тем более бесценных, что они не были предназначены ни для кого конкретно. Можно назвать это щедростью духа, если бы дух не нуждался в человеке, в котором он мог бы преломиться. Не человек становится священным в результате этого преломления, а дух становится человеческим и внятным. Одно из этого — вдобавок к тому, что люди конечны, — достаточно, чтобы преклоняться перед этим поэтом.

Каковы бы ни были причины, по которым он пересек Атлантику и стал американцем, итог состоял в том, что он сплавил оба английских наречия и стал — перефразируя одну из его собственных строчек — нашим трансатлантическим Горацием. Так или иначе, все путешествия, которые он предпринимал — по странам, пещерам души, доктринам, верам — служили не столько для того, чтобы усовершенствовать его аргументацию, сколько чтобы расширить его речь. Если поэзия когда-нибудь и была для него делом чести, он жил достаточно долго, чтобы она стала просто средством к существованию. Отсюда его автономность, душевное здоровье, уравновешенность, ирония, отстраненность — короче, мудрость. Что бы это ни было, чтение его — один из очень немногих — если не единственный — доступных способов почувствовать себя порядочным человеком.

Последний раз я видел его в июле 1973 года за ужином у Стивена Спендера в Лондоне. Уистан сидел за столом, держа сигарету в правой руке, бокал — в левой, и распространялся о холодной лососине. Поскольку стул был слишком низким, хозяйка дома подложила под него два растрепанных тома Оксфордского словаря. Я подумал тогда, что вижу единственного человека, который имеет право использовать эти тома для сидения.

ИОСИФ БРОДСКИЙ

«С МИРОМ ДЕРЖАВНЫМ Я БЫЛ ЛИШЬ РЕБЯЧЕСКИ СВЯЗАН...»

Предмет любви всегда является предметом бессознательного анализа, и только в этом смысле нижеследующее, возможно, имеет право на существование. Нижеследующее не претендует на какой-либо иной статус, кроме именно бессознательного анализа или — лучше — интуитивного синтеза. Нижеследующее суть ряд довольно бессвязных мыслей, пронсящих в голове при чтении вашим покорным <слугой> стихотворения О. М. <Осипа Мандельштама> «С миром державным...»

Для начала давайте освежим в памяти текст стихотворения:

С миром державным я был лишь ребячески связан,
Устриц боялся и на гвардейцев глядел исподлобья,
И ни крупницей души я ему не обязан,
Как я ни мучал себя по чужому подобию.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой,
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст сторублевый
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных
Я убежал к nereидам на Черное море,
И от красавиц тогдашних — от тех европеянок нежных,
Сколько я принял смущенья, наdsaды и горя!

Так отчего ж до сих пор этот город довлеет
Мыслям и чувствам моим по старинному праву?
Он от пожаров еще и морозов наглет,
Самолубивый, проклятый, пустой, молодежавый.

Не потому ль, что я видел на детской картинке
Леги Годиву с распущенной рыжею гривой,
Я повторяю еще про себя, под сурдинку:
«Леги Годива, прощай... Я не помню, Годива...»

Стихотворение это написано в 1931 году. Для творчества О.М. и, таким образом, для русской поэзии год этот — подлинно *annus mirabilis* *. В чисто физическом смысле, в смысле конкретных общественно-политических обстоятельств в стране, как все вы знаете, время это довольно скверное. Это время затвердевания нового общественного порядка в подлинно государственную систему, время устервления бюрократической машины, энтузиазма масс — по крайней мере, городских, имеющих возможности его демонстрировать; время адаптации для тех, кто энтузиазма этого не разделяет, к новым обстоятельствам.

* Год достойный удивления (лат.).

В сильной степени «С миром державным...» продиктовано этой атмосферой. Объяснять произведение искусства историческим контекстом, стихотворение тем более, вообще говоря, бессмысленно. Бытие определяет сознание любого человека, поэт в том числе, только до того момента, когда сознание сформировывается. Впоследствии именно сформировавшееся сознание начинает определять бытие, поэт — в особенности. Мало что иллюстрирует эту истину более детально, чем данное стихотворение. И если я, тем не менее, упоминаю исторический контекст, то чтоб начать на знакомой ноте. В нашем случае интересно не то, что бытие диктует, но кому оно диктует.

Первые восемь строк стихотворения звучат как заполнение анкеты, как ответ на вопрос о происхождении. Анкета, естественно, заполняется на предмет подтверждения права на существование в новом мире, точнее — в новом обществе. Заполняющий как бы стремится заверить некоего начальника отдела кадров, если не в своей лояльности по отношению к новому режиму, то в незначительной своей причастности к старому.

«С миром державным я был лишь ребячески связан» являет собой ссылку на то, что автор рожден был в девяносто первом — и, таким образом, в октябре 1917 г. ему было *всего лишь* 26 лет. Смысл этого сообщения раскрывается впоследствии в концовке «Стихов о неизвестном солдате»: «Я рожден.../...в девяносто одном/Ненадежном году — и столетья/Окружают меня огнем». Но об этом, возможно, ниже. Заметим только, что последующая ремарка «ненадежном» указывает на то, что поэт раздумывал о качестве года, в котором ему довелось родиться. Потому что он родился в этом году, мы сегодня и сидим здесь, сто лет спустя, и потому что в 1931, когда было написано «С миром державным», автору было сорок, он, с высоты этих сорока, смотрит на свои двадцать шесть, в течение которых он был связан с миром державным.

«Ребячески» — ключевое слово для понимания как этой строфы, так и чрезвычайно многого в мандельштамовской поэтике. Буквальная функция этого эпитета здесь, в анкете, в снятии с себя вины за случайность судьбы, ибо, по определению, оценка может быть произведена только тем, кто обладает иным качеством. «Ребячески» сказано «взрослым», ибо это «взрослый» заполняет анкету. В перспективе сорока лет жизни первые двадцать шесть ее видятся автору периодом невинности, несмышленности, если угодно. «Взрослый» посредством этого эпитета как бы настаивает, чтоб его считали именно взрослым, *вросшим* уже в новую социальную реальность, снимающим с себя ответственность не только за классовую чуждость, связанную с фактом рождения, т.е. не являющуюся актом — фактом — его личной воли, но и за самый «державный мир», оказывающийся категорией детства, наивной формой самосознания.

Гекзаметрическая цезура, следующая сразу же за «державным», предполагает величественность развития этого представления во второй половине строки, на деле оборачивающейся антитезой величественности. Более того, басовая нота в тяжелом «державном» оказывается по прочтению «ребячески» практически фальцетом. Звонкие, пронзительно личные гласные второй половины строки как бы разоблачают глуховатые, могущественные гласные первой. Анкета заполняется не столько даже дидактически, сколько эвфонически; и, в принципе, одной только первой строки было бы уже достаточно: чисто эвфонически задача уже выполнена.

Но решающая — для строки, для стихотворения, для мандельштамовской поэтики в целом — роль эпитета «ребячески» заключается, все-таки, в его дидактической функции. Не хочется заниматься статистикой, скажу наугад: в девяносто случаях из ста лиризм стихотворений Мандельштама обязан введению автором в стихотворную ткань материала, связанного с детским мироощущением, будь то образ или — чаще — интонация. Это начинается с «таким единым и таким моим» и кончается с «я рожден в ночь с второго на третье». Я не в состоянии доказывать это не только потому, что данный те-

зис не нуждается в доказательствах, но потому, прежде всего, что изобилие примеров исключает — в пределах нашей конференции, по крайней мере, — их перечисление. Добавлю только, что примером этого мироощущения является интонация отрицания (эхо, если угодно, детского, внешне капризного, но по своей интенсивности превосходящего любое выражение притягательности — «не хочу!») и перечислять стихотворения О. М., начинающиеся с этой ноты, с антитезы, с «не» и с «нет», нет нужды.

«С миром державным я был лишь ребячески связан» — еще один пример этой антитезы. Функциональность ее в данной анкете очевидна, но это именно она, чистота и подлинность отрицания, в итоге переворачивает стихотворение, вернее — его первоначальную задачу, вверх дном. На протяжении первых восьми строк, однако, она выполняет поставленную автором перед собой — или историей перед автором — задачу довольно успешно.

«Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья» — не забудем, что это 1931 год. Речь идет о Петербурге — или Павловске — конца прошлого, начала этого века. «Устриц боялся» — во-первых, никаких устриц (тем более, гвардейцев) нет и в помине; нет, однако, и сожаления по поводу их отсутствия. Выбор детали здесь диктуется чисто физиологической неприязнью (естественной у ребенка, тем более из еврейской семьи) и недостижимостью — опять-таки чисто физической (для того же ребенка, из той же семьи) облика и статуса гвардейца: взгляд исподлобья — взгляд снизу вверх. Неприязнь эта и недостижимость — абсолютно подлинные, и потому поэт и включает устриц в свою анкету, несмотря на их фривольность. В свою очередь, фривольность эта — ребяческая, если не младенческая — соответствует декларации связанности с «державным» миром лишь в нежном возрасте, т.е. несвязанности в зрелом.

Третья строка — «И ни крупницей души я ему не обязан» — возглас именно зрелости, взрослости; возглас сознания, не определяемого бытием, и, судя по «Как я ни мучил себя по чужому подобию», никогда им не определявшего. И тем не менее в «Как я ни мучал себя» — доминирует тот же тембр: мальчика, подростка в лучшем случае, из той же семьи, затерянного в безупречной классицистической перспективе петербургской улицы, с головой, гудящей от русских ямбов, и с растущим подростковым сознанием отрешенности, несовместимости — хотя, вообще-то говоря, «по чужому подобию» обязано своей твердостью взрослости, умозаключению о своем «я», сделанному задним числом.

С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой,
Я не стоял под египетским портиком банка,
И над лимонной Невою под хруст сторублевый
Мне никогда, никогда не плясала цыганка.

В этой строфе — действительно звучащей как подробный, развернутый ответ на вопросы о классовой принадлежности: «к купеческому сословию не принадлежал» — замечательно угадывается сама топография города — дело происходит где-то между Большой Морской и Дворцовой набережной. «С важностью глупой, насупившись» — тут наш поэт немного перебарщивает в карикатуре — помесь фотомонтажа à la Джон Гартфилд и «Окон Роста» — от более чем умственных соблазнов которой он вырывается к «митре бобровой» молодого тенишевского остроумца, замечательно сочетая эту митру с *сгі dernier** петербургской архитектуры конца века — египетским портиком (что есть тоже, заметим в скобках, изрядный оксюморон). «И над лимонной Невою» пересекает два моста, и мы уже где-то на Островах, ибо трудно представить себе цыганку, пляшущей — даже за сторублевую — тут же на набережной: городовому это бы не понравилось.

* Последний крик (моды) (фр.).

«Лимонная», скорее всего, восходит к устрицам, к изящной жизни; но и без этого зимний закат может придать этот колер речной поверхности в городе, где происходит действие и где эффект этот зафиксирован всеми мир-искусниками до единого. «И» связывает, разумеется, нувориша и его развращения под «хруст сторублевый», но связь эта не только буквальная, кинематографическая, ибо хруст сторублевый — замечательный отдельный кадр; «и» выступает тут еще и в своем качестве усилительного союза. Мы должны иметь в виду, однако, что имеющее место усиление — не только дидактическое, осуждающее (довольно стандартная этическая оценка и в самом деле унижительной сцены: купец гуляет), но — в масштабе стихотворения — еще и интонационное.

К восьмой строке всякое почти стихотворение с повторяющейся строфикой набирает центробежную силу, ищущую разрешения в лирическом или в чисто дидактическом взрыве. Помимо социального комментария, в строке «Мне никогда, никогда не плясала цыганка», с ее замечательным визуальным контрастом чрезвычайно важной для нас здесь пляшущей черноволосой фигуры на фоне статичной лимонного цвета зимней реки, в стихотворении возникает тема, говоря мягко, противоположного пола, которая — предваряемая срывающимся на фальцет «никогда-никогда» — и решает в конечном счете судьбу стихотворения. Интонация отрицания как бы перевыполняет норму (требуемую) и перехлестывает параметры информации, приближаясь к исповеди. Цель забывается, остается только динамика самих средств. Средства обретают свободу и сами находят подлинную цель стихотворения.

«Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных/Я убежал к nereидам на Черное море...» — тот самый лирический и дидактический взрыв. «Чуя грядущие казни...» — это уже дикция, в новом социуме неприемлемая, выдающая автора с головой, а также — полное им забвение существующей опасности, продиктованное, прежде всего, средствами, которыми он пользуется. До известной степени это, конечно, еще ответ на вопрос «Где вы были в 1917 году?», но ответ действительно младенческий, безответственный, сознательно фривольный, произнесенный почти гимназистом: «Я убежал к nereидам на Черное море». (И то сказать: ему было тогда всего лишь 26 лет — для себя сорокалетнего, он тогда — в 17-м — мальчишка.)

На деле же — признание это и есть то, ради чего и написано все стихотворение.

Написано оно ради этой третьей и ради последней строфы: ради воспоминания. Воспоминание всегда почти содержит элемент самооправдания: в данном случае механизм самооправдания просто приводит память в действие. Воспоминание всегда почти элегия: ключ его, грубо говоря, минорен; ибо тема его и повод к нему — утрата. Распространенность этого ключа, т.е. жанра элегии в изящной словесности, объясняется тем, что и воспоминание и стихотворение суть формы реорганизации времени: психологически и ритмически.

«С миром державным...» — стихотворение явно ретроспективное, но этим дело не ограничивается. Предметом воспоминания в нем, помимо героини стихотворения, точнее — помимо определенных черт ее облика, является прежде всего другое стихотворение: того же автора и с тем же адресатом. Стихотворение это — «Золотистого меда струя из бутылки текла...», написанное О. М. в 1917 году в Крыму в альбом Веры Судейкиной, впоследствии — Веры Стравинской. Однако, прежде чем мы обратимся к нему, я хотел бы покончить с третьей строфой «С миром державным...»

Фривольность «nereiда», усугубляемая скоростью, с которой они возникают тотчас после «грядущих казней» и «рева событий мятежных», объясняется своим впечатлением фривольности простодушно-лапидарно по своему лексическому качеству «убежал». На деле это вовсе не фривольность, но сознательно употребленное обозначение купальщиц, долженствующее вызвать ассоциацию с греческой мифологией, ибо речь идет о традиционном

для русской поэтической культуры толкования Крыма как единственного — помимо кавказского побережья, Колхиды, — доступного для нас приближения к античности. Выбор «нереид» продиктован тем простым обстоятельством, что наиболее прямой ход в том же направлении — т.е. именование Крыма Тавридой — поэт в данном случае себе позволить не мог, хотя бы уже потому, что он сделал это уже 14 лет назад.

И, наконец, мы приближаемся к двум наиболее замечательным в этом стихотворении строчкам, вызвавшим столь разнообразное толкование у столь многих комментаторов: «И от красавиц тогдашних — от тех европейок нежных, / Сколько я принял смущенья, насады и горя!» Вера Судейкина — одна из тех тогдашних красавиц, с которыми прошедшие до написания этого стихотворения годы обошлись по-разному, кончившись для многих из них, в частности для Веры Судейкиной, впоследствии Стравинской, — эмиграцией, перемещением в Европу. «Европейки нежные» означает «европеянок» не тогдашних, но нынешних; к моменту написания стихотворения пребывающих в Европе. Риторический вопрос об «этом городе», довлеющем и поныне, заставляет предположить, что те, кого поэт имеет в виду, были дамами именно петербургскими, и именно их присутствием объяснялась и оправдывалась привязанность к — и душевная зависимость автора от — этого города. Но мы забегаем вперед.

Множественное число в отношении «нереид», употребляемое Мандельштамом, выполняет задачу сознательной, в лучшем случае бессознательной, дезориентации читателя не столько анкеты, сколько стихотворения. В глазах этого читателя множественность нереид, множественность тогдашних (и не будем упускать из виду элемент снисходительности и резиньяции, присутствующих в этом эпитете и долженствующих примирить недреманное око такого читателя с последующей оценкой) красавиц приемлемее, нежели единственная нереида, нежели единственная красавица — пусть и тогдашняя. Забегая опять-таки весьма и весьма вперед, добавлю, что и размытость концовки стихотворения вполне возможно продиктована той же заботой о том же недреманном оке, под надзором которого поэту существовать — в этом ли социуме, в частных ли обстоятельствах.

От множественности этой, конечно, стихотворение только выигрывает; выигрывает и вспоминаемый мир — не столько серебряный, сколько — индивидуально для автора — золотой век. Точнее: не столько выигрывают они, сколько проигрывает настоящее, опрокидывая первоначальный замысел примирения с новой действительностью и адаптации к ней, начинающейся всегда с забвения и с отречения от прошлого. «Сколько я принял смущенья, насады и горя!» — одна только многократность упоминаемых переживаний превращает прошлое в эпоху куда более интенсивной душевной деятельности, нежели настоящее.

Все это, впрочем, очевидно; и всему этому место в скобках. Даже тому, что по своему лексическому удельному весу «смущенье» превосходит остальные определения в данном контексте и поэтому занимает первое место в их списке. За скобки хотелось бы вынести — пусть ненадолго — что смущенью присуща определенная единственность, однократность — большая, во всяком случае, чем насаде и горю. За скобками мы и оказываемся, рассматривая «С миром державным...» как постскриптум к написанному в альбом Вере Судейкиной в 1917-м году «Золотистого меда струя из бутылки текла...».

Два эти стихотворения роднит очень многое. Начать хотя бы с того, что пятистопный дактиль первого и пятистопный же анапест второго по сути являются нашим доморожденным вариантом рифмованного гекзаметра, о чем свидетельствует их массивная цезура. Мне и вообще представляется, что тяготение Мандельштама к гекзаметру заслуживает отдельного разговора, если не исследования. Всякий почти раз, когда речь заходит об античности или о трагедийности ситуации или ощущения, Мандельштам переходит на тяжело цезурированный стих с отчетливым гекзаметрическим эхом. Таковы для примера «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...», «Сохрани мою речь на-

всегда за привкус несчастья и дыма...», «Есть иволги в лесах...» или стихи памяти Андрея Белого. Механизм этого тяготения к гекзаметру — или гекзаметра к этому поэту — разнообразен; с уверенностью можно сказать только одно: что он не гомеровский, не повествовательный. С не меньшей уверенностью можно сказать, что, по крайней мере, в случае с «Золотистого меда...» механизм этот вполне постижим.

Мандельштам прибегает к гекзаметрическому стиху в «Золотистого меда...» прежде всего для того, чтобы растянуть время. В первой строфе хозяйка успевает не только сделать довольно растянутое замечание по поводу жизни в Тавриде, но и самое замечание растягивает время своим содержанием: «мы совсем не скучаем...». После этого в строфе остается еще достаточно медленности, чтобы запечатлеть поворот ее головы.

Об этом «И через плечо поглядела» следует сказать особо. Вера Судейкина была женщиной поразительных внешних качеств, одна из первых «звезд» тогда только нарождавшегося русского кинематографа. Опять-таки забегаю сильно вперед, замечу, что эпитет «тогдашней красавицы» к ней никак неприменим, ибо и в глубокой старости, когда мне довелось с ней столкнуться, выглядела она ошеломляюще. Вместе с автографом «Золотистого меда...», находящимся до сих пор в ее альбоме, она показала мне также свою фотографию 1914 года, где она снята именно вполоборота, глядящей через плечо. Одной этой фотографии было бы достаточно, чтобы написать «Золотистого меда...», но поэт бывал частым гостем в доме Судейкиных в Коктебеле («Время было очень голодное, — рассказывала Вера Стравинская, — и я его подкармливала, как могла, — тощ, в застегнутом плаще, наг, брюки поверх голого тела, эпизод с котлетой») и, судя по строчке о нерейдах и по последней строфе «С миром державным...» о Леди Годиве с распущенной рыжею гривой, проскакавшей обнаженной, согласно легенде, через весь город, видел ее во время купанья в море.

На фотографии, вполоборота, через обнаженное плечо на вас и мимо вас глядит женщина с распущенными каштановыми, с оттенком бронзы, волосами, которым суждено было стать сначала золотым руном, потом распущенной рыжею гривой. Более того, я думаю, что «курчавые всадники», бьющиеся в «кудрявом порядке», — это замечательное описание виноградной лозы, вызывающее в сознании итальянскую живопись раннего Ренессанса, равно как и самая первая строка о золотистом меде, в подсознательном своем варианте, — были бронзовыми прядями Веры Судейкиной. То же самое можно сказать о пряже, которую ткет тишина в белом доме, то же самое можно добавить о Пенелопе, распускающей на ночь то, что ей удалось соткать днем. В конечном счете, все стихотворение превращается в портрет «любимой всеми жены», поджидающей мужа в доме с опущенными, как ресницы, тяжелыми шторами. «Золотых десятин благородные ржавые грядки» — часть того же портрета.

Неудивительно, что черноволосый силуэт пляшущей цыганки на фоне лимонного цвета реки вызвал в памяти «золотое руно». Или это произошло в результате повторенного дважды «никогда, никогда»? Или само это «никогда, никогда» вызвало в памяти «Золотое руно, где же ты, золотое руно»? Печаль, звучащая там и там, соразмерна по силе. «Леди Годива, прощай... Я не помню, Годива...», впрочем, еще сильнее по своей обреченности, а учитывая отказ от памяти и реальную судьбу адресата в англоязычной среде, по своему почти пророческому качеству.

Иными словами, за четырнадцать лет, с помощью социальных преобразований, остановившееся прекрасное мгновение становится утраченным, гекзаметрический пятистопник анапеста превращается в гекзаметрический пятистопник дактиля, любимая всеми жена — в леди, золотой век в Тавриде — в трагедию отказа от запретных воспоминаний. Только стихотворение может себе позволить вспомнить стихотворение. Все это немного напоминает историю со второй частью гетевского *Фауста* — включая и наше с вами мероприятие, происходящее для поэта и его героини на том свете.

ИОСИФ БРОДСКИЙ

ДЕВЯНОСТО ЛЕТ СПУСТЯ

I

Написанное в 1904-м стихотворение Райнера Мариа Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» наводит на мысль: а не было ли крупнейшее произведение века создано девяносто лет назад? Его немецкому автору в это время исполнилось двадцать девять лет; вел он, в общем, бродячий образ жизни, который привел его сперва в Рим, где это стихотворение было начато, а потом, в том же году, — в Швецию, где оно было закончено. Ничего больше и не нужно говорить об обстоятельствах его возникновения — по той простой причине, что в своей совокупности оно не равнозначно никакому человеческому опыту.

Несомненно, «Орфей. Эвридика. Гермес» — в той же мере бегство от биографии, как и от географии. От Швеции, в лучшем случае, здесь остался рассеянный серый сумрачный свет, обволакивающий место действия. От Италии — и того меньше, если не считать часто встречающегося предположения, что перо Рильке подтолкнул барельеф из Неаполитанского Национального музея, изображающий трех героев стихотворения.

Барельеф такой действительно существует и предположение это, возможно, имеет основания, но, как мне кажется, выводы из него будут неплодотворными. Ибо эта работа в мраморе существует в столь же бесчисленных копиях, как и самые несхожие между собою вариации этого мифа. Чтобы связать вышеозначенный барельеф со стихотворением и с личными обстоятельствами Рильке, следовало бы представить доказательства того, что поэт, скажем, усмотрел физиономическое сходство между мраморной женской фигурой на барельефе и либо своей женой-скульптором, к этому моменту его оставившей, либо — даже лучше, — своей главной любовью — Лу-Андреас-Саломе́, которая к этому моменту его тоже оставила. Но на сей счет практически никаких данных у нас нет. Да будь у нас даже масса таких данных, от них не было бы никакого проку. Ибо конкретный союз или же его распад может быть интересен лишь покуда он избегает метафоры. Как только появляется метафора, она забирает все внимание на себя. Кроме того, черты у всех персонажей на барельефе кажутся слишком обобщенными — как и подобает мифологическому сюжету, который за последние три тысячелетия в нещадном количестве варьировался всеми видами искусства, — чтобы разглядеть в них некий индивидуальный намек.

Отчуждении же, с другой стороны, силен всякий, а стихотворение это и написано отчасти об отчуждении. И именно этой своей части оно и обяза-

Перевод текста «Ninety Years Later» выполнен по изданию; Joseph Brodsky. *On Grief and Reason...*

© А. Сумеркин (перевод), 1997.

© К. Богатырев (наследники, перевод), 1997.

но своей непреходящей притягательностью — тем более, что речь в нем идет о сути этого ощущения, а не о его конкретном варианте, отраженном в трудной судьбе нашего поэта. Вообще смысл стихотворения — в достаточно распространенной фразе, формулирующей суть этого ощущения, которая сводится к следующему: «Если ты уйдешь, я умру». Технически говоря, наш поэт в своем произведении просто проделал путь до самого дальнего конца этой формулы. И поэтому в самом начале стихотворения мы оказываемся прямо на том свете.

II

Если говорить о причудливых фантазиях, то визит в преисподнюю суть в той же мере пра-сюжет, что и первый посетитель, его нанесший, Орфей — пра-поэт. А стало быть, сей сюжет по древности не уступает литературе как таковой, а может быть, даже ей предшествует.

При всей очевидной привлекательности фантазии о такой прогулке «туда и обратно», истоки ее — отнюдь не литературные. Связаны они, полагаю, со страхом захоронения заживо, достаточно распространенным даже и в наше время, но, как легко себе представить, повальным во время оно, с его смертоносными эпидемиями — в частности, холерными.

Если говорить о страхах, то вышеназванный — несомненно продукт массового общества или, во всяком случае — общества, в котором пропорция между массой и ее индивидуальными представителями порождает относительную безучастность первой к реальному финалу последних. Во время оно такую пропорцию могли обеспечить, главным образом, городские поселения и, возможно, военные лагеря — равно благодатная почва для эпидемии и для литературы (устной или неустной), поскольку для распространения обеим требуется скопление людей.

Неудивительно поэтому, что темой самым ранним из дошедших до нас произведений литературы служили военные кампании. В нескольких таких сочинениях встречаются разные варианты мифа о схождении в преисподнюю и последующем возвращении героя. Это связано и с основополагающей брэнностью любых человеческих начинаний — в особенности, войны, и, в равной степени, с конгениальностью такого мифа — с его вариантом хорошего конца — повествованию про гибель людей в массовом масштабе.

III

Представление о преисподней как о разветвленной, вроде метро, подземной структуре, скорее всего, родилось под влиянием (практически неотличимых) известняковых ландшафтов Малой Азии и северного Пелопоннеса, изобилующих пещерами, которые как в доисторическое, так и в историческое время служили человеку жилищем.

Топографическая сложность преисподней наводит на мысль, что царство Аида есть по сути эхо догородской эры, а наиболее вероятная местность, где могло зародиться данное представление, это древняя Каппадокия. (В нашей собственной цивилизации самым внятным отзвуком пещеры, со всеми ее иномирными аллюзиями, очевидно, является собор.) Ведь любая группа пещер Каппадокии вполне могла служить жильем для населения, по численности соответствующего небольшому современному городку или крупному селу, причем самые привилегированные, вероятно, занимали места поближе к свежему воздуху, а остальные сиделись все дальше и дальше от входа. Часто эти пещеры извилистой галереей на сотни метров уходят в глубь скал.

Судя по всему, наименее доступные из них использовались жителями для складов и кладбищ. Когда один из членов такой общины умирал, тело

уносили в самый дальний конец пещерной сети и укладывали его там, а вход в усыпальницу заслоняли камнем. С такой исходной точкой не нужно было перенапрягать воображение, чтобы представить, как пещеры все глубже внедряются в пористый известняк. В целом, все конечное наводит на мысль о бесконечности гораздо чаще, чем наоборот.

IV

Через, скажем, три тысячелетия непрерывной работы такого вот воображения естественно уподобить пространство преисподней заброшенной шахте. Первые строки стихотворения обнаруживают степень нашей привычности к идее царства мертвых, которая в какой-то мере потеряла новизну или вышла из употребления из-за более неотложных дел.¹

То были странные немислимые копи душ.
И, как немые жилы серебряной руды,
они вились сквозь тьму...

Слово *strange* (странные) предлагает читателю отказаться от рационального подхода к сюжету, а переводческая замена *wunderlich* (чудесный) на более сильное *unfathomable* (немислимый) создает ощущение психологической и физической глубины места, в котором мы оказываемся. Эти эпитеты определяют единственное в первой строке осязаемое слово, а именно *mine* (копь). Однако любая осязаемость, если о ней вообще можно здесь говорить, аннулируется последующим дополнением: *of souls* (душ).

Если говорить об описаниях и определениях преисподней, «копи душ» — чрезвычайно эффективно, поскольку хотя слово «души» здесь, в первую очередь, значит просто «мертвые», оно также несет в себе оттенки как языческого, так и христианского значения. Таким образом, мир иной — это и хранилище и источник поставок. Этот складской оттенок царства мертвых сводит воедино две доступные нам метафизические системы, в результате, то ли от силы давления, то ли от недостатка кислорода, то ли от высокой температуры, порождая в следующей строке серебряную руду.

Такое окисление возникает не в силу химии или алхимии, но как продукт культурного метаболизма, самым непосредственным образом различного в языке — и трудно найти тому лучшее доказательство, нежели «серебро».

V

Национальный музей или не Национальный музей, но серебро это можно сказать происходит из Неаполя, из другой пещеры, ведущей в преисподнюю, примерно в десяти милях к западу от города. Эта пещера, с сотней входов, служила жилищем Сивилле Кумской, совета которой спрашивает Эней у Виргилия, замышляя поход в царство мертвых для того, чтобы повидать отца, в 6-й книге «Энеиды». Сивилла предупреждает Энея о разнообразных трудностях, сопряженных с таким предприятием, — главная из них заключается в том, чтобы отломить Золотую Ветвь с золотого дерева, которое встретится ему на пути. Потом нужно подарить эту ветвь Персефоне, царице Аида — иначе войти в ее мрачное царство невозможно.

Ясно, что Золотая Ветвь, как и золотой ствол, — метафора подземных залежей золотой руды. Отсюда и сложность задачи — отломить ее, — сложность извлечения целой золотой жилы из камня. Бессознательно (или

¹ Здесь и далее вслед за английскими цитатами приводится подстрочный их перевод, сделанный с целью облегчить задачу для русского читателя. (Здесь и далее — примеч. переводчика.)

сознательно) пытаюсь избежать подражания Virgilio, Рильке меняет металл, а с ним и цвет места действия, по-видимому, стремясь придать царству Персефоны более монохромный характер. Это изменение, разумеется, влечет за собой изменение в рыночной стоимости его «руды», то есть душ, что наводит на мысль об их избытке, а заодно и о ненавязчивой авторской позиции. Короче, серебро идет от Сивиллы, через Virgilius. В этом и заключается суть подобного метаболизма. Но мы коснулись его лишь поверхностно.

VI

Надеюсь, нам удастся добиться большего, хотя мы имеем дело с немецким текстом в английском переводе. То есть, собственно, как раз благодаря этому. Перевод — отец цивилизации, и если говорить о разных переводах, то этот — особенно хорош. Он взят из книги «Rainer Maria Rilke. Selected Works, Volume II: Poetry», выпущенной в 1976 году издательством «Hogarth Press» в Лондоне.

Перевод этот сделан Дж. Б. Лейшманом. Особенно хорош он, прежде всего, благодаря самому Рильке. Рильке был поэт простых слов и, как правило, обычных размеров. Что до последних, то он был настолько им верен, что на протяжении своего почти тридцатилетнего поэтического пути всего лишь дважды делал решительные попытки уйти от ограничений размера и рифмы. В первый раз он сделал это в сборнике 1907 года под названием «Neue Gedichte» («Новые стихотворения»), в цикле из пяти вещей на темы, говоря поверхностно, связанные с древней Грецией. Вторая попытка, с перерывами растянувшаяся с 1915 до 1923 г., породила сборник, получивший известность как «Дуинские элегии». Хотя это потрясающие элегии, все же возникает ощущение, что поэт в них добился большей воли, чем просил. Пять текстов из «Новых стихотворений» — совсем другое дело, и «Орфей. Эвридика. Гермес» — один из них.

Это пятистопный ямб и белый стих — с обоими английский язык чувствует себя вполне удобно. Кроме того, это последовательное повествование, с четко определенной экспозицией, разработкой и развязкой. С точки зрения переводчика, рассказ здесь ведет не язык, а, скорее, сюжет, — для переводчика это чистая радость, ибо с подобным стихотворением точность перевода синонимична его удаче.

Работа Лейшмана достойна восхищения еще и по той причине, что он как будто бы упорядочивает свой пентаметр даже в большей степени, нежели того требует немецкий оригинал. Это придает стихотворению метрическую форму, близкую английским читателям, и дает им возможность, строка за строкой, с большим доверием следить за достижениями автора. Многие последующие попытки (а в последние три десятилетия переводы из Рильке стали практически повальной модой) были испорчены желанием либо передать в точности, сохраняя все ударные слоги, метрический эквивалент оригинала, либо подчинить текст превратностям верлибра. Может быть, в этом проявлялась страсть переводчиков к достоверности или стремление быть *comme il faut* в сегодняшней поэтической речи, однако отличительной чертой их намерений (часто искусно аргументированных в предисловии) было то, что они не совпадали с авторскими. В случае Лейшмана, напротив, мы несомненно имеем дело с ситуацией, когда переводчик жертвует собственным самолюбием во имя удобства читателя; благодаря этому стихотворение перестает быть чужим. Вот, целиком, его текст.

VII

ОРФЕЙ. ЭВРИДИКА. ГЕРМЕС

То были странные немислимые копи душ.
И, как немые жилы серебряной руды,
они вились сквозь тьму. Между корнями
ключом била кровь, которая течет к людям, —
как куски тяжелого порфира во тьме.
Больше ничего красного не было.

Но были скалы
и призрачные леса. Мосты над бездной
и тот огромный серый тусклый пруд,
что висел над своим таким далеким дном,
как серое дождливое небо над пейзажем.
А меж лугов, мягких и исполненных терпенья,
виднелась бледная полоска единственной тропы,
как длинная простыня, уложенная для отбели.

И по этой единственной тропе приближались они.

Впереди — стройный человек в синей накидке,
уставясь, в тупом нетерпении, прямо перед собой.
Его шаги пожирали дорогу крупными кусками,
не замедляя ход, чтоб их пережевать; руки висели,
тяжелые и сжатые, из падающих складок ткани,
уже не помня про легкую лиру,
ту лиру, которая срослась с его левой рукой,
как вьющаяся роза с веткой оливы.
Казалось, его чувства раздвоились:
ибо, куда взор его, как пес, бежал впереди,
поворачивался, возвращался и замирал, снова и снова,
далекий и ждущий, на следующем повороте тропы,
его слух тащился за ним, как запах.
Ему казалось иногда, что слух тянулся
обратно, чтоб услышать шаги тех двух других,
которые должны следовать за ним на этом восхождении.
Потом опять ничего позади не было слышно,
только эхо его шагов и шорох накидки под ветром.
Он, однако, убеждал себя, что они по-прежнему идут за ним;
произносил эти слова вслух и слышал, как звук голоса замирает.
Они вправду шли за ним, но эти двое
шагали со страшней легкостью. Если б он посмел
хоть раз обернуться (если б только взгляд назад
не означал разрушения его предприятия,
которое еще предстояло завершить),
он бы обязательно увидел их,
двух легконогих, следующих за ним в молчании:

бог странствий и посланий дальних,
дорожный шлем над горящими глазами,
стройный посох в руке впереди,
крылья легко трепещут у лодыжек,
а в левой руке доверенная ему *она*.

Она — возлюбленная столь, что из одной лиры
родилось больше плача, чем от всех плакальщиц,
что родился из плача целый мир, в котором
всё снова было: леса и доли,
дороги и селенья, поля и потоки и звери,
а вокруг этого мира плача — вращалось,
будто вокруг другой земли, солнце
и целый молчаливый небосвод, полный звезд,
небо плача с искаженными звездами, —
она, возлюбленная столь.

Но рука об руку с этим богом теперь она шла, —
ее шаги ограничивал длинный саван, —
неуверенно, мягко и без нетерпенья.
Укрытая в себя, как та, чей близок срок,

не думала о человеке, что шел впереди,
 ни о пути, восходящему к жизни.
 Укрытая в себя, она блуждала. И ее смерть
 заполняла ее до краев.
 Полна, как фрукт сладостью и тьмой,
 была она своей огромной смертью, которая была так нова,
 что пока еще она ничего не понимала.

Она обрела новую девственность
 и была неосязаемой; закрылся пол ее,
 как молодой цветок с приходом вечера,
 и ее бледные руки настолько отвыкли
 быть женой, что даже
 бесконечно легкое касание худощавого бога,
 когда он вел ее,
 смущало ее, как чрезмерная близость.

Даже сейчас она уже была не та светловолосая женщина,
 чей образ когда-то отзывался в стихах поэта,
 уже не аромат и остров широкого ложа,
 уже не собственность идущего впереди.
 Она уже была распущена, как длинные волосы,
 и раздана на все стороны, как пролившийся дождь,
 и растрочена, как избыточные запасы.

Она уже стала корнем.

И когда внезапно
 бог ее остановил и, страдальчески
 воскликнув, произнес слова: «Он обернулся!» —
 она ничего не поняла и тихо спросила: «Кто?»

Но вдалеке, темный в ярком выходе,
 стоял некто, тот или иной, чье лицо
 было неразлично. Стоял и видел,
 как на полоске тропы меж лугами,
 с печалью во взгляде, бог посланий
 молча повернулся, чтобы следовать за фигурой,
 уже идущей обратно по той же самой тропе, —
 ее шаги ограничивал длинный саван, —
 неуверенно, мягко и без нетерпенья.

VIII

Стихотворение это чем-то напоминает тяжелый сон, когда получаешь — и тут же теряешь — нечто чрезвычайно ценное. Из-за временной ограниченности нашего сна, а возможно, именно благодаря ей, такие сновидения мучительно убедительны в каждой детали. Стихотворение тоже, по определению, ограничено. И то и другое предполагает сжатость, но стихотворение, будучи актом сознательным, есть не перифраза реальности и не ее метафора, но реальность как таковая.

Сколь ни была бы велика сегодня популярность подсознания, все же от сознания мы зависим сильнее. Если, как однажды сказал Делмор Шварц, обязанности начинаются в сновидениях, то именно в стихах они окончательно артикулируются и исполняются. Ибо хотя глупо предлагать некую иерархию различных реальностей, можно утверждать, что любая реальность стремится к состоянию стихотворения — хотя бы ради экономии.

Эта экономия и есть, в конечном итоге, *raison d'être** искусства, и вся его история есть история его средств сжатия и сгущения. В поэзии это язык — сам по себе в высшей степени конденсированный вариант реальности. Вкратце: стихотворение скорее порождает, нежели отражает. Так что стихотворение, обращенное к мифологическому сюжету, равнозначно ре-

* Условие существования (фр.).

альности, пристально вглядывающейся в собственную историю, или же, если угодно, следствию, прикладывающему увеличительное стекло к своей причине и ослепляемому ею.

«Орфей. Эвридика. Гермес» — тот самый случай, ибо это автопортрет поэта с увеличительным стеклом в руке, и из этого стихотворения мы об авторе узнаем много больше, чем из любого его жизнеописания. Он всматривается в то, из чего он возник; но сам всматривающийся намного более осязаем, поскольку смотреть на что-то мы можем лишь извне. Вот вам разница между сновидением и стихотворением. Скажем так: реальность принадлежала языку, экономия — автору.

IX

Первый же пример этой экономии — заголовок. Заголовок — весьма трудная штука, чреватая множеством опасностей. Он может оказаться дидактичным, чересчур эмфатическим, банальным, витиеватым или невыразительным. Здесь заголовок исключает возможность эпитета: он выглядит как подпись под фотографией или рисунком — или, если на то пошло, под барельефом.

Судя по всему, таким он и был задуман. Такой заголовок соответствовал бы замыслу стихотворения, уважительно обращающегося с греческим мифом и анонсирующего его сюжет и ничего кроме. Именно этому служит заголовок. Он называет тему, он свободен от какой бы то ни было эмоциональной нагрузки.

Конечно, мы не знаем, предшествовал заголовок сочинению или он был придуман задним числом. Естественно, соблазнительно предположить первое, учитывая в значительной степени бесстрастный тон на всем протяжении стихотворения. Другими словами, заголовок подсказывает читателю тональность.

Ну что ж, пока все неплохо — можно только поражаться необычайному хитроумию двадцатидевятилетнего автора, поставившего здесь точки после каждого имени, чтобы избежать любого подобия мелодрамы. «Как на греческих вазах», — думаешь про себя и снова поражаешься тонкости автора. Потом смотришь на название и замечаешь, что чего-то не хватает. Я сказал «после каждого имени»? После Гермеса точки нет, а он — последний. Почему?

Потому что он — бог, а пунктуация — удел смертных. Во всяком случае, точка после имени бога не годится, потому что боги вечны, и их не обуздаешь. Менее всего — Гермеса, «бога странствий и посланий дальних».

У поэзии, когда речь идет о богах, есть свой этикет, восходящий, по меньшей мере, к средневековью; Данте, например, рекомендовал не рифмовать понятия из христианского пантеона с «низкими» словами. Рильке же этот этикет еще на одну ступень усиливает, сближая, по признаку смертности, Орфея и Эвридику, а богу при этом не ставит в буквальном смысле слова никаких границ. Если говорить о подсказках, то эта — великолепный символ; хочется даже, чтобы это была опечатка. Но тогда это было бы божественное вмешательство.

X

Эта смесь прозаичности и безграничности и определяет стиль стихотворения. Никакая другая не была бы более подходящей для пересказа мифа; то есть выбор этой дикции был в той же мере собственным достижением Рильке, как и продуктом предыдущих вариаций того же мифа — скажем, начиная с «Георгик» и далее. Именно бесчисленные предшествующие версии и вынуждают нашего поэта бежать любого украшения, заставляя его взять этот бесстрастный тон, местами с оттенком сумрачной грусти, равно созвучной времени и ходу его сюжета.

Что в первых строках в большей степени принадлежит одному Рильке, так это использование цвета. Бледные пастельные тона серого, матовый порфир, — всё, вплоть до синей мантии самого Орфея, перешло сюда прямо с мягкого ложа северного экспрессионизма из Ворпсведе, с его приглушенными, размытыми полотнами, с морщинами, диктуемыми эстетическим языком перелома веков — смесью прерафаэлитов и арт-нуво.

То были странные немислимые копи душ.
И, как немые жилы серебряной руды,
они вились сквозь тьму. Между корнями
ключом была кровь, которая течет к людям,
как куски тяжелого порфира во тьме.
Больше ничего красного не было.

Но были скалы
и призрачные леса. Мосты над бездной
и тот огромный серый тусклый пруд,
что висел над своим таким далеким дном,
как серое дождливое небо над пейзажем.
А меж лугов, мягких и исполненных терпенья,
виделась бледная полоска единственной тропы,
как длинная простыня, уложенная для отбелки.

Итак, перед нами экспозиция — отсюда, естественно, такой упор на цвет. По крайней мере дважды здесь появляется серый, пару раз — тьма, три раза — красный. Прибавьте к этому призрачные леса и бледную тропу, — все они принадлежат к одному и тому же тяготеющему к монохромности семейству эпитетов, поскольку источник света не виден.

Перед нами картина, лишенная ярких цветов. Если что в ней и выделяется, то это жилы серебряной руды душ, отблески которой в лучшем случае складываются в более живой вариант серого. Скалы еще больше подчеркивают отсутствие цвета — может быть, еще один оттенок серого, — к тому же усиленное предшествующим «больше ничего красного не было», исключая остальные краски спектра.

Рильке пользуется здесь приглушенной палитрой, модной в те времена, очевидно рискуя превратить свое стихотворение в факт, имеющий значение лишь для историков литературы. Дочитав до этого места, мы, по крайней мере, узнаём, какого рода искусство служило ему вдохновением, и, учуяв этот устаревший эстетический дух, мы, возможно, сморщим свой современный нос: в лучшем случае, это где-то между Одилоном Редоном и Эдвардом Мунком.

XI

И все же, несмотря на то, что Рильке рабствовал секретарем у Родена, несмотря на его безграничные чувства к Сезанну, несмотря на все свое погружение в эту художественную среду, он был чужаком в изобразительных искусствах, и в данной области вкус его был случайным. Поэт — всегда скорее концептуалист, нежели колорист, и, дочитав до этого места, мы осознаем, что в приведенном отрывке глаз его подчинен воображению или, говоря точнее, сознанию. Ибо, хотя истоки использования цветовой гаммы в этих строках мы можем отыскать в определенном периоде европейской живописи, происхождение последующей пространственной конструкции выяснению не поддается:

Мосты над бездной
и тот огромный серый тусклый пруд,
что висел над своим таким далеким дном,
как серое дождливое небо над пейзажем.

Разве что, если вспомнить стандартный рисунок из школьного учебника: река (или озеро) в разрезе. Или и то и другое.

Ибо «мосты над бездной» напоминают дугу, проведенную мелом на школьной доске. Так же как «огромный серый тусклый пруд, / что висел над своим таким далеким дном» вызывает в воображении горизонтальную линию, проведенную на той же доске и снизу дополненную полукругом, соединяющим оба конца линии. Добавьте к этому «как серое дождливое небо над пейзажем» — то есть еще один полукруг, дугой накрывающий эту горизонтальную линию сверху, и в результате вы получите рисунок сферы с диаметром посредине.

ХII

Стихи Рильке кишмя кишат такими описаниями «вещей в себе», особенно в «*Neue Gedichte*». Возьмите, например, знаменитую «Пантеру», которая «как в танце силы, мечется по кругу». Он увлеченно ими пользуется — иногда без нужды, просто по подсказке рифмы. Но произвольность в поэзии — неплохой архитектор, ибо она придает стихотворной структуре особую атмосферу.

В данном случае, разумеется, этот рисунок сферы довольно хорошо гармонирует с идеей полной автономности его подземного пейзажа. Он выполняет почти ту же самую функцию, что и слово «порфир» с его строго геологическим оттенком значения. Еще более интересен, однако, психологический механизм, порождающий этот начерченный замкнутый круг, и я думаю, в этой вещи с ее пятистопным ямбом и белым стихом равенство двух данных полукругов есть отзвук принципа рифмы — грубо говоря, отзвук привычки располагать вещи попарно и (или) приравнивать их друг к другу, — принципа, которого, по замыслу, это стихотворение должно было избежать.

Замысел был осуществлен. Но принцип рифмы ощущается на всем протяжении стихотворения, как мускулы сквозь рубашку. Поэт — концептуалист хотя бы уже потому, что его сознание определяется свойствами его средств, а ничто так не заставляет вас связать между собой дотоле несопоставимые вещи, как рифма. Эти связи часто уникальны или достаточно своеобразны, чтобы создать ощущение автономности возникшего таким образом результата. Более того: чем дольше наш поэт этим занимается, то есть порождает такие автономные творения или же оперирует ими, тем больше идея автономности внедряется в его собственную психологическую структуру, в его самоощущение.

Подобного рода рассуждения могут, разумеется, завести нас прямо в биографию Рильке, но вряд ли это необходимо, ибо биография даст нам много меньше, чем сами по себе стихи. Потому что челночные движения и колебания стиха, питаемые упомянутым принципом рифмы и ставящие при этом под вопрос концептуальную гармонию, дают сознанию и эмоциям возможность зайти гораздо дальше, чем любое романтическое приключение. По этой причине, прежде всего, и выбираешь литературную профессию.

ХIII

Внизу, под этим альтернативным пейзажем экспозиции, со всем его содержимым, в том числе и с замкнутым кругом, вьется, как подпись художника, великолепная *pale strip of the single pathway / like a long line of linen laid to bleach* (бледная полоска единственной тропы, / как длинная простыня, уложенная для отбели); аллитерационной прелестью этой строки мы, несомненно, обязаны ее английскому переводчику, Дж. Б. Лейшману.

Это чрезвычайно удачная фигура речи для нехоженой дороги — как мы

узнаем одной строкой раньше, единственной в этом альтернативном, полностью автономном мире, только что сотворенном нашим поэтом. Это не последняя такая фигура в стихотворении — далее появятся и несколько других, и они, задним числом, объяснят нам пристрастие поэта к замкнутым, самодостаточным пространствам. Но ведь это только экспозиция, и Рильке здесь действует, как хороший театральный художник, готовящий сцену, по которой будут двигаться его герои.

Итак, последней появляется тропа — вьющаяся горизонтальная линия — меж лугов, мягких и полных терпенья, — то есть тропа, привыкшая к отсутствию движения, но подспудно его ждущая — как мы с вами.

Пейзажи, в конечном счете, существуют, чтобы их населять — по крайней мере пейзажи, щеголяющие наличием дороги. Другими словами, здесь стихотворение перестает быть картиной и становится повествованием: теперь мы можем пустить в ход наши фигуры.

XIV

И по этой единственной тропе приближались они.

Впереди — стройный человек в синей накидке,
уставясь, в тупом нетерпении, прямо перед собой.
Его шаги пожирала дорогу крупными кусками,
не замедляя ход, чтоб их пережевать; руки висели,
тяжелые и сжатые, из падающих складок ткани,
уже не помня про легкую лиру,
ту лиру, которая срослась с его левой рукой,
как вьющаяся роза с веткой оливы.
Казалось, его чувства раздвоились:
ибо, покуда взор его, как пес, бежал впереди,
поворачивался, возвращался и замирал, снова и снова,
далекий и ждущий, на следующем повороте тропы,
его слух тащился за ним, как запах.
Ему казалось иногда, что слух тянулся
обратно, чтоб услышать шаги тех двух других,
которые должны следовать за ним на этом восхождении.
Потом опять ничего позади не было слышно,
только эхо его шагов и шорох накидки под ветром.
Он, однако, убеждал себя, что они по-прежнему идут за ним;
произносил эти слова вслух и слышал, как звук голоса замирает.
Они вправду шли за ним, но эти двое
шагали со страшной легкостью. Если б он посмел
хоть раз обернуться (если б только взгляд назад
не означал разрушения его предприятия,
которое еще предстояло завершить),
он бы обязательно увидел их,
двух легконогих, следующих за ним в молчании...

«Стройный человек в синей накидке» — несомненно, сам Орфей. Нас должно заинтересовать это описание по самым разным причинам, — прежде всего из-за того, что если в стихотворении и есть кто-то, кто может нам рассказать о его авторе, так это Орфей. Во-первых, потому что он поэт. Во-вторых, потому что в контексте этого мифа он потерпевшая сторона. В-третьих, потому что ему тоже приходится пользоваться воображением, чтобы представить все, что происходит. В свете этих трех вещей неизбежно возникновение некоего сходства с автопортретом пишущего.

В то же время не следует упускать из виду и рассказчика, поскольку именно он дал нам эту экспозицию. И именно рассказчик нашел для стихотворения бесстрастный заголовок, завоевав тем наше доверие в отношении последующего. Мы имеем дело с его, а не Орфеевой, версией этого мифа. Другими словами, Рильке и герой-поэт не должны полностью отождествляться в нашем сознании — хотя бы потому, что не бывает двух одинаковых поэтов.

Но даже если Орфей — лишь один из обликов нашего автора, это уже

Для нас достаточно интересно, ибо через выполненный им портрет нашего пра-поэта мы можем разглядеть и позицию великого немца — и понять, чему, заняв этот наблюдательный пункт, он завидует, а что не одобряет, осуждает в фигуре Орфея. Кто знает, может быть, и все стихотворение для автора имело целью как раз выяснить это для себя.

Поэтому, сколь бы соблазнительно это ни было, нам следует избегать слияния автора и его героя в своем восприятии. Нам, конечно, труднее сопротивляться такому соблазну, чем когда-то — самому Рильке, для которого полное отождествление с Орфеем было бы попросту неприличным. Отсюда и его довольно-таки суровый взгляд на легендарного барда из Фракии. И, глядя на них обоих, попытаемся продолжить свой путь.

XV

«Стройный человек в синей накидке» — дает очень мало, разве что общий вид и, может быть, рост. «Синее», по-видимому, ничего конкретного не означает, а просто делает эту фигуру заметнее на бесцветном фоне.

«Уставясь, в тупом нетерпении, прямо перед собой» — чуть более нагружено и как будто нелестно. Хотя понятно, что Орфею не терпится закончить это предприятие, авторский выбор психологических деталей весьма красноречив. Теоретически, у него обязательно были какие-то иные варианты: радость Орфея от того, что он вернул себе возлюбленную жену, например. Однако, избирая недвусмысленно отрицательную характеристику, автор достигает двух целей. Во-первых, он устанавливает дистанцию между собой и Орфеем. Во-вторых, «нетерпение» подчеркивает тот факт, что перед нами — фигура в движении: это человеческие движения в царстве богов. Иначе и быть не могло, ибо по характеру нашего зрения для древних мы — то же, что их боги — для нас. Равно неизбежна и неудача Орфеевой миссии, ибо человеческие движения в уделе богов обречены изначально: они живут по другим часам. *Sub specie aeternitatis** любое человеческое движение покажется в чем-то излишне холерическим и нетерпеливым. Если вдуматься, пересказ мифа словами Рильке, столь удаленного во времени от античности, сам по себе есть продукт небольшой частицы этой вечности.

Но как зерно, которое каждую весну пускает новый росток, миф порождает, век за веком в каждой культуре, своего глашатая. Поэтому стихотворение Рильке — не столько пересказ мифа, сколько его рост. При всех различиях между человеческим и божественным отсчетом времени — а такое различие составляет ядро этого мифа — данное стихотворение остается историей одного из смертных, рассказанной другим смертным. Вероятно, какой-нибудь бог представил бы Орфея в более резком, чем Рильке, свете, поскольку для богов Орфей — всего лишь нарушитель границы. И если вообще стоит начинать отсчет его времени, то только чтобы отметить промежуток, нужный для его изгнания, и у богов эпитеты для Орфеевых движений, без сомнения, несли бы оттенок *Schadenfreude***.

«Тупое нетерпение» — целиком человеческая характеристика; в ней звучит нота личного воспоминания, оборота в прошлое — если угодно, запоздалого сожаления. Такого рода ноты избыточно представлены в стихотворении, придавая сделанному Рильке пересказу мифа аспект биографический. Для мифов у человека нет иного вместилища, кроме памяти; тем более это относится к мифу, сюжет которого составляет утрата. Незабываемым такой миф становится, если у человека есть собственный опыт подобного рода. Когда вы говорите об утрате, античной или не античной, вы — на родной почве. Давайте поэтому перепрыгнем через ступеньку и приравняем миф к памяти; таким путем мы избавим себя от приравнивания жизни

* С точки зрения вечности (лат.).

** Злорадства (нем.).

нашей души к растительному царству; таким путем мы хоть как-то объясним неодолимую власть над нами мифов и очевидную регулярную их повторяемость в каждой культуре.

Ибо источник могущества памяти (часто затмевающей для нас самое реальность) — это ощущение незавершенного дела, ощущение прерванности. Это же ощущение лежит и в основе понятия истории. Память, по сути, есть продолжение того самого дела — будь то жизнь вашей возлюбленной или политика какой-нибудь страны — другими средствами. Отчасти из-за того, что мы знакомимся с мифами в детстве, отчасти из-за того, что они принадлежат древности, они составляют неотъемлемую часть нашего частного прошлого. А наше прошлое обычно вызывает у нас либо осуждение, либо ностальгию — поскольку нами уже не командуют ни упомянутые возлюбленные, ни упомянутые боги. Отсюда и власть мифов над нами, отсюда их размывающее воздействие на наши собственные воспоминания; отсюда, как минимум, и вторжение автопортретных выразительных средств и образности в разбираемом стихотворении. «Тупое нетерпенье» — хороший тому пример, поскольку автопортретный образный строй, по определению, не может не быть нелестным.

Итак, перед нами начало стихотворения на мифологический сюжет, и Рильке выбирает здесь игру по правилам античности, подчеркивая одномерность мифологических персонажей. В целом, изобразительная формула в мифах сводится к принципу «человек есть его назначение» (атлет бежит, бог поражает, боец воюет и т.п.), и каждого определяет его действие. Было так не потому, что древние, того не подозревая, были последователями Сартра, а потому что в те времена всё изображалось в профиль. Ваза или, если на то пошло, барельеф плохо пригодны для передачи неоднозначности.

Так что если автор изобразил Орфея столь поглощенным одной целью, то это вполне соответствует изображению человеческой фигуры в искусстве древней Греции: потому что на этой «единственной тропе» мы видим его в профиль. Намеренно или не намеренно (в конечном счете, это несущественно, хотя и соблазнительно приписать поэту скорее больше, нежели меньше) Рильке исключает любые нюансы. Поэтому мы, столь привычные к разнообразным — в общем, стереоскопическим изображениям человеческой фигуры, находим это первое описание Орфея нелестным.

XVI

И поскольку дальше дело не улучшается: «Его шаги пожирали дорогу крупными кусками, не замедляя ход, чтоб их пережевать», — то давайте скажем здесь нечто в полном смысле банальное. Давайте скажем, что в этих строках наш поэт действует, как археолог, снимающий отложения веков, слой за слоем, со своей находки. Поэтому первое, что он видит, глядя на эту фигуру — это что она в движении, — что он и отмечает. Чем чище становится находка, тем больше проявляется психологических деталей. Столь низко уронив себя таким банальным сравнением, давайте вернемся к этим пожирающим путь шагам.

XVII

«Пожирать» значит жадно поглощать пищу и обычно так говорят о животных. Автор прибегает здесь к этому образу не только чтобы описать скорость движения Орфея, но и чтобы навести на мысль об истоках этой скорости. Здесь явно — намек на Цербера, трехглавого пса, сторожащего вход в Аид (равно как и выход, нужно добавить, поскольку это одни и те же ворота). В тот момент, когда мы видим Орфея, он находится на обратном пути из Аида к жизни, а значит, он только что видел чудовищного зверя и наверняка преисполнен ужасом. Поэтому скорость его движений объяс-

няется в равной степени желанием как можно скорее вернуть к жизни свою любимую жену и желанием уйти как можно дальше от этого самого пса.

Используя этот глагол в описании движения Орфея, автор дает понять, что ужас перед Цербером превращает и самого пра-поэта в некое животное, то есть лишает его способности думать. «Его шаги пожирала дорогу крупными кусками, не замедляя ход, чтоб их пережевать» — замечательная фраза хотя бы потому, что она несет в себе намек на подлинную причину, по которой миссия героя кончилась неудачей, а также и на смысл божественного запрета: не оборачивайся назад — не поддавайся страху. Другими словами, не разгоняйся.

Опять же, у нас нет причин предполагать, что когда автор начинал это стихотворение, он заранее решил расшифровать в нем главное условие этого мифа. Скорее всего, это пришло интуитивно, в процессе сочинения, после того как его перо вывело слово «пожирала» — это вполне обычная интенсификация речи. И тут вдруг все встало на место: скорость и страх, Орфей и Цербер. Вероятнее всего, эта ассоциация лишь мелькнула у него в голове и определила дальнейшее отношение к нашему пра-поэту.

XVIII

Ибо возникает ощущение, что страх буквально преследует Орфея, как гончий пес. Через четыре с половиной строки, которые теоретически чуть увеличивают расстояние между Орфеем и источником его страха — этот пес до такой степени берет над ним верх, что наш герой даже физически, внешне приобретает его черты:

Казалось, его чувства раздвоились:
ибо, покуда взор его, как пес, бежал впереди,
поворачивался, возвращался и замирал, снова и снова,
далекий и ждущий, на следующем повороте тропы,
его слух тащился за ним, как запах.

В этом сравнении по сути дано приручение страха. Теперь наш археолог снял последний слой почвы со своей находки, и мы видим состояние Орфея: он в панике. Его взор, как челнок бегающий взад-вперед, хоть и верно ему служит, однако компрометирует и его продвижение и его назначение. Но при этом наш песик забегает гораздо дальше, чем кажется поначалу, — ведь слух Орфея, который отстаёт от него, как запах, это еще одно ответвление того же самого собачьего сравнения.

XIX

Надо сказать, что вне всякой связи с эффектом, которого достигают эти строки в изображении душевного состояния Орфея, механизм, определяющий сдваивание в них его чувств (зрения и слуха), имеет и сам по себе большое значение. Его можно отнести на счет выпирающих рифменных мышц поэта, но это будет лишь часть правды.

Ибо другая ее часть имеет отношение к природе стиха как такового, и чтобы в этом разобраться, нам нужно проделать обратное путешествие по времени. А пока позвольте мне обратить ваше внимание на великолепную миметическую беглость строк, о которых идет речь. Вы согласитесь, что беглость эта прямо пропорциональна способности нашего песика носиться взад-вперед. Как справедливо заметил И. А. Ричардс, это маленькое четвероногое выполняет здесь роль «проводника»¹.

¹ Т.е. средства выражения.

Однако опасность удачной метафоры заключается как раз в способности такого проводника целиком поглотить содержание (или же наоборот, что бывает реже) и запутать автора, не говоря о читателе: что чем определяется? А если проводник — четвероногое, то он очень быстро сообщение заглывает.

А теперь давайте сделаем обратное путешествие по времени.

XX

Не слишком далеко: примерно в первое тысячелетие до Р.Х., а если вам нужны точные координаты, то в седьмой век этого тысячелетия.

В этом именно веке стандартная греческая форма письменности называлась «бустрофедон». Буквально это слово значит «бычий ход» и означает форму письма, которое похоже на пахоту, когда плуг, достигнув конца поля, разворачивается и движется в обратном направлении. На письме это означает строку, которая бежит слева направо, затем, достигнув поля, поворачивается и бежит справа налево, и т.д. Большая часть написанного в тот период по-гречески была написана в этой, я бы сказал, бычьей манере, и остается только гадать, был ли термин «бустрофедон» современником этого феномена или же он был пущен в оборот *post factum* или даже в предчувствии оногo? Ибо определения, как правило, говорят о присутствии какой-то альтернативы.

Бустрофедон сложился, как минимум, из двух способов письма: еврейского и шумерского. Еврейское письмо шло, как и сегодня, справа налево. Что до шумерской клинописи, она шла, в основном, так же, как мы пишем сейчас: слева направо. Не то чтобы какая-то цивилизация выбирает, у кого бы позаимствовать письменность, но существование термина выявляет осознанное отличие, к тому же весьма красноречивое.

Еврейское письмо справа налево (доступное для греков через финикийцев) истоками, полагаю, восходит к резьбе по камню, то есть к процессу, в котором резчик держит иглу в левой, а молоток в правой руке. Иными словами, этот письменный язык возник не совсем в ходе письма: двигаясь влево, древний писец неизбежно смазал бы свою работу рукавом или локтем. Шумерское письмо (доступное для греков, увы, напрямую) для своих повествований или документации полагалось скорее на глину, нежели на камень, и писец мог отпечатать свой клин на глине с той же легкостью, с какой он пользовался бы пером (или что там у него было взамен) на папирусе или пергаменте.

Греческий бустрофедон с его челночным движением говорит об отсутствии серьезных физических препятствий на пути продвижения руки писца. Другими словами, эта процедура, судя по всему, не зависела от характера имеющихся под рукой письменных принадлежностей. Она настолько беззаботна в своем беге взад-вперед, что выглядит почти декоративно и вызывает в памяти надписи на греческой керамике, с их изобразительной и орнаментальной свободой. Вполне возможно, что именно из керамики и родился греческий письменный язык, поскольку пиктограммы обычно предшествуют идеограммам. Нужно помнить также, что, в отличие от еврейского и шумерского, греческий был языком цивилизации архипелага, и перетаскивание булыжников было не самым лучшим способом коммуникации между островами.

Наконец, поскольку в керамике используется краска, есть основания предположить, что письменный — собственно, буквенный — язык тоже ею пользовался. Отсюда его беглость и способность продолжаться, невзирая на границу. «Ну и что, — говорит предложение, врезавшееся в край керамической таблички, — я просто повернусь и продолжу свой рассказ на оставшейся поверхности», — поскольку, скорее всего, и буквы и рисунки, не говоря об орнаменте, наносились одной и той же рукой.

Иными словами, сам по себе материал, использовавшийся в греческом письме в это время, а также его сравнительная хрупкость, наводят на мысль о вполне доступном и распространенном характере этой процедуры. Даже и в этом смысле греческое письмо было значительно в большей степени *письмом*, нежели аналогичные процессы в еврейском и шумерском, и, по-видимому, эволюционировало быстрее, нежели они. О темпах этой эволюции свидетельствуют, как минимум, сравнительно короткая история бустрофедона и его статус археологического раритета. И, как часть эволюции, возникновение поэзии в греческом языке многим обязано этому археологическому раритету, ибо трудно не распознать в бустрофедоне, по крайней мере, визуально, — предтечу стиха.

XXI

Ибо *verse**, происходящее от латинского *versus*, означает «поворот». Изменение направления, переход одной вещи в другую: левый поворот, правый поворот, разворот; ход от тезиса к антитезису, метаморфоза, сопоставление, парадокс, метафора, если угодно, — в особенности — удачная метафора; наконец, рифма, когда два слова звучат похоже, а значат разное.

Все это идет от латинского *versus*. И, в каком-то смысле, все это стихотворение, как и сам миф об Орфее, суть один большой *versus*, потому что это рассказ о *повороте*. Или лучше сказать — об одном развороте внутри другого, потому что речь здесь о том, как Орфей обернулся на обратном пути из Аида? А божественный запрет был не менее здрав, чем наши правила дорожного движения?

Не исключено. Но в чем мы можем быть уверены, так это в том, что раздвоение Орфеевых чувств и авторское его сравнение в первую очередь обязаны средству выражения как таковому, то есть — стиху и воображению поэта, этим средством выражения обусловленному. И что ход этого сравнения сам по себе прекрасно отражает прогресс этого средства выражения как такового, будучи, вероятно, наилучшей собачьей имитацией бычьего хода из всех, нам известных.

XXII

Ему казалось иногда, что слух тянулся
обратно, чтоб услышать шаги тех двух других,
которые должны следовать за ним на этом восхождении.
Потом опять ничего позади не было слышно,
только эхо его шагов и шорох накидки под ветром.
Он, однако, убеждал себя, что они по-прежнему идут за ним;
произносил эти слова вслух и слышал, как звук голоса замирает.
Они вправду шли за ним, но эти двое
шагали со страшщей легкостью. Если б он посмел
хоть раз обернуться (если б только взгляд назад
не означал разрушенья его предприятия,
которое еще предстояло завершить),
он бы обязательно увидел их,
двух легконогих, следующих за ним в молчании...

Если бы можно было говорить об эмоциональном вложении Рильке в его описание Орфея (а наш поэт сделал все, что было в его силах, начиная с заголовка, чтобы избежать любого подобия симпатии к своему герою), то его, кажется, можно было бы различить в этих строках. Что не удивительно, поскольку строки эти имеют дело с крайней обостренностью самосознания — с тем, что знакомо каждому поэту в силу природы его предприя-

* Стих (англ.).

тия, и от чего он не в состоянии себя отделить, как бы усердно он ни старался.

Этот отрывок, поразительный по психологической точности, не нуждается ни в каких особых комментариях, за исключением маленькой детали, заключенной автором в скобки. В целом, однако, эти строки демонстрируют легкий сдвиг в отношении автора к фигуре своего пра-поэта: здесь возникает ощущение невольного сочувствия, хотя Рильке делает все, чтобы держать свои эмоции в узде, в том числе и упомянутую деталь в скобках.

Может быть, лучше даже сказать «упомянутые скобки»? Потому что эта штука со скобками в истории нашей цивилизации — самая дерзкая авантюра из всех, когда-либо удавшихся поэтам, работавшим с подобным материалом.

Ибо то, что г-н Рильке помещает здесь в скобки, как нечто второ- или третьестепенное, есть самое главное условие мифа; нет, самая основа мифа; нет, это сам миф. Ибо вся, целиком, история нисхождения Орфея в преисподнюю, чтобы вернуть жену, и его безуспешного возвращения строится как раз вокруг запрета олимпийцев и нарушения оногo. Добрая половина мировой поэзии посвящена этому запрету! Ну, пусть даже одна десятая, от Вергилия до Гете, всю попользовалась как раз этим запретом! А Рильке так походя его упоминает. Почему?

Потому что он современный поэт, который во всем видит психологический конфликт? Или потому что до него уже написаны все эти возвышенные витиеватые сочинения, и он хочет звучать по-другому — скажем, бесстрастно? Или он действительно видит Орфея как смертельно уставшее, растерянное существо, на которого сваливается еще одна забота: как выйти из Аида, в глубине сознания храня главное условие сделки? Или же это опять нечто, имеющее отношение к инерции рифмовки и бустрофедону?

XXIII

Ну, современный здесь не поэт, а читатель; беспокойство о концентрации внимания этого последнего и понуждает поэта вставить сюда это напоминание. И поскольку значимость всей этой истории для читателя — вовсе не данность, деловитое напоминание в скобках может принести некоторую пользу. Ибо скобки — это типографский эквивалент глубины сознания — подлинного вместилища цивилизации в современном человеке.

Поэтому чем более походя это сказано, тем проще для читателя (не для поэта) самоотождествление с героем, облегченное еще и тем, что попадает он сразу в гущу событий, как будто все это произошло на прошлой неделе, с минимумом отпугивающих древних деталей. Ирония — а фраза «если б только взгляд назад/ не означал разрушенья его предприятия,/ которое еще предстояло завершить» чрезвычайно иронична и своей спотыкающейся прозаичной каденцией и громоздкими переносами строк — тоже способствует этому. К тому же эти строки — последние штрихи, завершающие описание внешности пра-поэта (не его сущности, — оно придет шестью строками ниже), и поэтому чем более смертным он выглядит, тем лучше для того, что будет впереди.

XXIV

Но знает ли наш поэт, что будет впереди? Он, разумеется, знает ход сюжета — как, особенно после напоминания, его знает и читатель. Значит, он знает, что есть еще две фигуры, которые предстоит ввести и провести через стихотворение. Знает он также и то, что средством их передвижения служит белый стих, и что свой пятистопный ямб ему нужно держать под строгим контролем, ибо у ямба есть склонность маршировать под собствен-

ную музыку, иногда срываясь на песню. Он знает, что покуда ему удалось выдержать текст в ключе, заданном заголовком, и держать размер в узде, но после сорока строк любой размер приобретает некую критическую массу, которая требует вокальной разрядки, лирического разрешения. Поэтому вопрос заключается в том, где он позволит своему размеру запеть — в особенности учитывая, что сюжет у него — трагический, и такую возможность постоянно ему предлагает. Например, вот здесь, в первой строке стиха, представляющего Гермеса, пятистопник вот-вот выйдет из-под холодного контроля нашего поэта:

Бог странствий и посланий дальних,
дорожный шлем над горящими глазами,
стройный посох в руке впереди,
крылья легко трепещут у лодыжек,
а в левой руке доверенная ему она.

Тон повышается здесь и из-за возвышенного характера персонажа и из-за открытости *faring* (странствий), усиленной цезурой и последующими *distant message* (дальними посланиями). Обе характеристики намного более художественны, нежели точны: воспринимаешь скорее их гласные, нежели их значение. Связанные союзом, который по замыслу должен их объединить, в результате они характеризуют, соответственно, неопределенность и безграничность этих понятий. Другими словами, здесь слышен скорее сам по себе размер, нежели психологические черты того, что он показывает, которые разрушаются, размываются собственным потоком размера. В *faring* (странствия) силен призыв *airing* (дуновение), а *distant message* (дальние послания) вырастают в *distant passage* (дальние скитания). Но поэзия всегда была песенным искусством, в особенности во времена Орфея, кроме того; мы видим здесь Гермеса глазами Орфея, так что можно дать размеру волю. Как бы там ни было, эта английская строка такая же манящая, как «*Den Gott des Ganges und der weiten Botschaft*».

Нет, еще не пора. Дальше могут появиться возможности, в большей степени оправдывающие песню, нежели эта. И поэт знает это не только потому, что знает сюжет, и знает, например, что в стихотворении вот-вот придет очередь Эвридики. Он знает это благодаря упомянутому выше накоплению критической массы размера: чем дольше он его сдерживает, тем мощнее будет вокальный взрыв.

Поэтому пока он возвращается к деловой, прозаичной тональности: «дорожный шлем над горящими глазами», — хотя у Рильке и прозаичный подход чрезвычайно насыщен.

Взгляд Гермеса «горящий» не просто потому, что мы в преисподней, где отсутствует свет и цвет, а тень от шлема усиливает блеск глаз. Нет, это потому, что Гермес — бог, и глаза его горят — это, как сказал современник Рильке, великий греческий поэт Константин Кавафис, об одном из греческих богов, — «блеск радости бессмертия в его глазах».

«Горящие» — разумеется, принятый эпитет для глаз, однако ни о глазах Орфея, ни, как мы вскоре убедимся, о глазах Эвридики — что было бы наиболее уместно, — ничего подобного не сказано. Более того, это первый эпитет с позитивным оттенком, появляющийся в до сих пор матовом корпусе стихотворения. Так что это прилагательное рождено не стилистической инерцией, хотя остальные строки в описании Гермеса ни в чем не отступают от самых традиционных черт в его изображении:

стройный посох в руке впереди,
крылья легко трепещут у лодыжек...

Интересно в этих двух строках только второе в тексте появление прилагательного «стройный» — может быть, не самый яркий в этом случае выбор, наводящий на мысль, что в период работы над стихотворением это бы-

ло просто одно из любимых словечек автора. Но ведь ему было двадцать девять лет, и привязанность его к этому эпитету, вероятно, можно понять.

Крылья у лодыжек Гермеса — безусловно, столь же стандартная деталь его облика, как лира у Орфея. Что они «слегка трепещут», говорит о медленной скорости, с которой движется этот бог, тогда как руки Орфея, которые

висели,
тяжелые и сжатые, из падающих складок ткани,
уже не помня про легкую лиру,
ту лиру, которая срослась с его левой рукой,
как вьющаяся роза с веткой оливы

— означают нечто противоположное: скорость, с которой он движется, равно как и место, по которому он движется, исключают использование его инструмента до такой степени, что превращают его в декоративную деталь — виньетку, достойную украсить какой-нибудь классический карниз. Но две строки спустя все это переменится.

XXV

Если иметь в виду вокальные свойства человеческой речи, то самый непонятный аспект — это ее горизонтальность. Идет ли она справа налево или наоборот, все ее средства для передачи многочисленных модуляций тона сводятся к восклицательному и вопросительному знакам. Запятая, точка с запятой, двоеточие, тире, скобки, точка — все эти знаки размечают линейную, а значит, горизонтальную составляющую нашего словесного существования. В результате мы в такой степени свыкаемся с этой формой передачи нашей речи, что в разговоре придаем своим высказываниям определенный психологический или, как минимум, тональный эквивалент горизонтальности, именуя его то уравновешенностью, то логикой. Если вдуматься — добродетель горизонтальна.

Это логично, поскольку ведь такова же и земля под ногами. И все-таки, если говорить о нашей речи, порой можно позавидовать китайским знакам с их вертикальным расположением: наш голос мечется в разных направлениях; или еще иногда хочется пиктограмм, вместо идеограмм. Ибо даже и в нынешней очень поздней фазе нашего победного эволюционного процесса мы испытываем дефицит в средствах передачи на бумаге тональных изменений, сдвигов в логическом ударении и так далее. Графика наших фонетических алфавитов далеко не достаточна; такие типографские трюки, как переход с одной строки на другую или пробелы между словами, не дают полноценной системы нотации и только зря занимают место.

Письменность возникла так поздно не потому, что древние были тугодумы, но из-за предчувствия ее неадекватности человеческой речи. Сила мифов, возможно, связана как раз с их устным и вокальным превосходством над письмом. Всякая запись по определению редуцирована. Письменность, в сущности, это след — я убежден, что так она и началась, — оставленный на песке опасным ли, миролюбивым ли, но направляющимся куда-то существом.

И вот, две тысячи лет спустя (две тысячи шестьсот, точнее говоря, поскольку первое упоминание об Орфее датируется шестым веком до Р.Х.) наш поэт, пользуясь структурно выстроенным стихом — выстроенным именно чтобы подчеркнуть эвфонические (т.е. вокальные) свойства написанных слов и цезур, их разделяющих, — фактически возвращает этот миф к его дописьменным вокальным истокам. С вокальной точки зрения, стихотворение Рильке и древний миф суть одно. Выражаясь точнее, их эвфоническая разность равна нулю. Именно это он и показывает двумя строками позже.

XXVI

Двумя строками позже вводится Эвридика, и происходит вокальный взрыв:

...в левой руке доверенная ему она.

Она — возлюбленная столь, что из одной лиры
родилось больше плача, чем от всех плакальщиц,
что родился из плача целый мир, в котором
всё снова было: леса и доли,
дороги и селенья, поля и потоки и звери,
а вокруг этого мира плача — вращалось,
будто вокруг другой земли, солнце
и целый молчаливый небосвод, полный звезд,
небо плача с искаженными звездами, —
она, возлюбленная столь.

Мотив лиры прорывается здесь полноголосным пением. И провоцирует его даже не сама Эвридика, а эпитет «возлюбленная». И дается нам здесь не ее портрет, но главная характеристика Орфея, которая чрезвычайно близка к автопортрету пишущего или, во всяком случае, к описанию его ремесла.

Этот отрывок очень схож с автономной сферой, которая нам встретилась в начале стихотворения, но в этом случае перед нами фактически вселенная — тоже, если угодно, сфера, только не статичная, а расширяющаяся. В центре вселенной мы обнаруживаем лиру, поначалу занятую миметическим воспроизведением реальности, а потом наращивающую радиус действия — это похоже на традиционное изображение волн, излучаемых антенной.

Осмелюсь предположить, что это и есть в каком-то смысле формула поэтического искусства Рильке, и еще — его видение самого себя. Приведенные строки явственно перекликаются с записью в дневнике 1898 года, где он — двадцатитрехлетний, с достаточно низкой самооценкой, размышляет о том, чтобы переделать себя в некое подобие демиурга, присутствующего на каждом уровне своих творений и различного в центре: «Вне этой одинокой фигуры (т.е. его самого — И.Б.) не будет ничего, ибо деревья и холмы, облака и волны будут только символами тех форм реальности, которые он находит внутри себя».

Достаточно возвышенный идеал для самовоспитания, но и, несомненно, пригодный для подражания; применительно к Орфею — вполне подходящий. Что здесь существенно — это не столько владение рождающейся вселенной или ее авторство, но ее постоянно расширяющийся радиус. Ибо ее источник (лира) менее важен, чем ее поистине астрономическая перспектива.

А астрономия здесь, следует отметить, весьма далека от гелиоцентрической. Она намеренно эпициклическая или, лучше сказать эгоцентрическая, поскольку это — орфическая, вокальная астрономия, астрономия воображения и плача. Отсюда ее искаженные — преломленные слезами — звезды. Которые, судя по всему, составляют дальний край его космоса.

Но что, с моей точки зрения, является решающим для нашего понимания Рильке, это то, что постоянно расширяющиеся концентрические круги звука свидетельствуют об уникальном метафизическом аппетите, ради удовлетворения которого он способен отделить свое воображение от любой реальности, в том числе от реальности себя самого, и автономно существовать внутри психологического эквивалента такой галактики или же, если повезет, за ее пределами. В этом — величие поэта; в этом же и рецепт, как терять все, достигнутое на человеческом уровне — полагаю, именно это, в первую очередь, и привлекало его в мифе об Орфее и Эвридике. Ведь, в конце концов, Орфей был более всего известен умением растрогать своим пением обитателей Небесных Чертогов.

А значит, представление нашего автора о мире было свободно от какого-либо определенного исповедания, ибо для него мимесис предшествует генезису. Это также значит, что источником той центробежной силы, которая позволяла ему преодолевать силу притяжения к любому центру, был сам стих. В рифмованном стихотворении с определенной строфической структурой это происходит раньше; в белом стихе с пятистопным ямбом на это нужно примерно сорок или пятьдесят строк. Конечно, если это вообще происходит. Дело просто в том, что покрыв такое расстояние, стих устаёт от своей безрифменности и хочет за нее отомстить. Особенно услышав слово *Geliebte* *.

XXVII

На этом, собственно, и завершается портрет Орфея, сына Аполлона и музы Каллиопы, мужа Эвридики. Там и сям еще добавится несколько штрихов, но в целом — вот он, бард из Фракии, пение которого было столь завораживающим, что реки замедляли ход, а горы сдвигались с мест, чтобы лучше услышать его песню. Человек, который так сильно любил свою жену, что когда она внезапно умерла, он с лирой в руке прошел весь путь до Аида, чтобы ее вернуть, и который, даже потерпев неудачу в этом предприятии, продолжал ее оплакивать и оказался нечувствительным к уловкам менад с их понятными замыслами на его счет. Разгневавшись, они убили его, расчленили тело и бросили в море. Голова его доплыла до острова Лесбос, где и была захоронена. Его лира уплыла гораздо дальше и превратилась в созвездие.

Мы видим Орфея в той точке его мифической карьеры, которая обещает быть очень высокой, а под конец оказывается чрезвычайно низкой. И видим мы его, показанного, насколько мы можем судить, с нелестной трезвостью: вот он, напуганный, поглощенный собой, гениально одаренный, один на не слишком исхоженной тропе, безусловно, озабоченный тем, как добраться до выхода. Кабы не эта продуманная вставка о его плаче, мы бы и не поверили, что он так уж способен любить; может быть, и успеха ему желать не стали бы.

Ибо с чего бы нам соперничать с ним? Проще родом и меньше даром, чем он, мы никогда не будем свободны от власти законов природы. Для нас поход в Аид — путешествие без возврата. Что мы вообще можем извлечь из его истории? Что лира заводит тебя дальше, чем плут или молот с наковальной? Что мы должны состязаться с гениями и героями? Что, может, все дело в дерзости? Ибо что, как не чистая дерзость, побудило его предпринять это паломничество? И откуда взялась эта дерзость? Гены Аполлона? Каллиопы? Или от его лиры, звук которой, не говоря об эхе, заходит дальше, чем сам музыкант? Или же эта вера в то, что он сможет вернуться, куда бы он ни пошел, есть просто следствие излишнего чтения бустрофедона? Или, может быть, дерзость эта происходит от того, что греки интуитивно осознали, что любовь по сути есть улица с односторонним движением и что ее продолжением становится траурный плач? В дописьменной культуре к такому выводу можно было прийти довольно легко.

XXVIII

А теперь настало время двинуть третью фигуру:

Но рука об руку с этим богом теперь она шла, —
ее шаги ограничивал длинный саван, —
неуверенно, мягко, и без нетерпенья.

* Возлюбленная (нем.).

Укрытая в себя, как та, чей близок срок¹,
 не думала о человеке, что шел впереди,
 ни о пути, восходящему к жизни.
 Укрытая в себя, она блуждала. И ее смерть
 заполняла ее до краев.
 Полна, как фрукт сладостью и тьмой,
 была она своей огромной смертью, которая была так нова,
 что пока еще она ничего не понимала.

Вот идет она, Эвридика, жена Орфея, которая умерла от укуса змеи, убегая от преследований Аристея (тоже Аполлонова сына, то есть единокровного брата ее мужа). Теперь она движется очень медленно, как только что проснувшаяся, или как статуя, мраморный «длинный саван» которой мешает ее мелким шагам.

Ее появление в стихотворении ставит перед автором несколько задач. Первая из них — необходимость сменить тон, особенно после вокального взрыва предыдущего куска об Орфеевом плаче, на более лирический, поскольку она — женщина. Частично это осуществляется повторением слов «она, возлюбленная столь», звучащих как подавленное рыдание.

Еще важнее то, что ее появление требует от автора изменения всей его позиции — ибо тон мужественной сдержанности, пригодный для описания фигуры Орфея, место которого может иногда занять рассказчик, не пристал (по крайней мере, во времена Рильке) для героини-женщины, которая к тому же мертва. Другими словами, в повествование будет введена существительная, а может быть, даже разрушительная доза панегирической и эстетической тональности.

Это до такой степени верно, что строка «неуверенно, мягко, и без нетерпенья» звучит скорее как внутренний монолог автора, как набор команд, которые он дает себе, пускаясь в описание Эвридики, нежели как описание продвижения этой статуи. Ясно, что уверенности или, по крайней мере, четко определенной позиции, проявленной поэтом в части, посвященной Орфею, ему не хватает, здесь наш поэт действует на ощупь. Но, с другой стороны, она ведь мертва.

А описать состояние смерти в этой профессии — самое трудное дело. Не в малой степени из-за количества и качества вещей, уже сработанных в этом, ну, скажем, направлении. И еще из-за общей близости поэзии к этой теме, хотя бы потому, что каждое стихотворение с полным основанием тяготеет к концу.

Рильке избирает (если принять, что процесс этот, по меньшей мере, отчасти сознательный) тактику, которую мы можем от него ожидать: он показывает Эвридику, как совершенно автономный организм. Единственное отличие заключается в том, что вместо центробежной модели, примененной в изображении Орфея, который, в конце концов, в контексте данного стихотворения был живой, — на этот раз он выбирает центростремительную.

XXIX

И эта центростремительная разработка начинается, естественно, на внешних пределах автономного организма. У Эвридики это саван. Отсюда и первое слово в ее описании: «укрытая». Рильке, к его великой чести, идет не по линии раскрывания героини, но следует за саваном в самый центр этого организма.

«Не думала о человеке, что шел впереди» приближается к психологическим, субъективным ее уровням, фактически идя от внешних к более внутренним и, если можно так сказать, более теплым, поскольку время — бо-

¹ Здесь дан буквальный перевод, омонимичное выражение значит «быть на сносях».

лее отвлеченное понятие, нежели человек. Она определяется этими понятиями, но она ими не является: она их заполняет.

А ее заполняет смерть. Основная метафора в следующих четырех строках — сосуд, определяемый в большей степени своим содержанием, нежели своей формой и рисунком. Громоздкость или, точнее, грузность этой формы вводит неявный но, тем не менее, чрезвычайно осязаемый образ беременности, подчеркивающий насыщенность и таинственность нового состояния Эвридики, равно как и его отчуждающий аспект — полный уход в себя. Естественно, что во фразе «та, чей близок срок» слышится глубокое горе, перерастающее в чувство вины за то, что ты остался жив — говоря точнее, за то, что воспринимаешь смерть извне, фактически — вины за наполнение возлюбленной этим восприятием.

Это — Рильке в ударе. Он — поэт изоляции, и умение изолировать свой субъект — его сильная сторона. Дайте ему субъект, и он немедленно превратит его в объект, изымет его из контекста и проникнет в его сердцевицу, наделив его своей исключительной эрудицией, интуицией и даром аллюзий. В результате получается, что субъект, колонизированный интенсивностью его внимания и воображения, становится его собственностью. Смерть, в особенности смерть другого, безусловно, оправдывает такой подход.

XXX

Заметьте, к примеру, что здесь не сказано ни слова о физической красоте героини — а ведь этого можно было бы ожидать, когда воспеваются умершая женщина, к тому же жена Орфея. Однако есть вот эта строка: «она обрела новую девственность», — которая дает много больше, чем сотни самых поэтичных восхвалений. Кроме того, что это, как и вышеупомянутый намек на беременность, еще один вариант идеи полного отчуждения Эвридики от ее поэта, это и очевидная ссылака на Венеру, богиню любви, наделенную, как и многие богини, завидным (для некоторых) даром самовозрождающейся девственности — даром, который в гораздо меньшей степени имел отношение к ценности, которую древние придавали девственности как таковой, нежели к их представлению о свободе богов от власти стандартных причинно-следственных связей, скрывающих смертных.

Как бы там ни было, но подспудный смысл этой строки в том, что наша героиня даже в смерти напоминает Венеру. Это, разумеется, самый изысканный комплимент, который можно сделать, потому что в первую очередь нам в голову приходит красота — синоним этой богини, благодаря ее многочисленным изображениям; чудесные же ее свойства, в том числе и восстановление девственности после каждого полового контакта с богом или смертным, вспоминаются позже — если вообще вспоминаются.

И все же наш поэт, судя по всему, ставит своей целью нечто поважнее, чем поэтичные комплименты *per se**, поскольку этого можно было бы достигнуть одной процитированной строкой. Строка же, однако, кончается не точкой, а переходом на другую строку, где мы читаем: «и была неосязаемой». Конечно, не следует слишком многое «вчитывать» в строки, особенно в переведенные, но это на редкость насыщенное ассоциациями, в духе *fin-de-siècle*** определение устанавливает своего рода равенство между смертной и богиней, которое эта последняя может расценить лишь как весьма не однозначный комплимент.

Разумеется, будучи продуктом более поздней цивилизации, да вдобавок еще и немцем, наш поэт не может не поднять шума на предмет Эроса и Танатоса, как только видит такую возможность. Поэтому идея, что для богини

* Сами по себе (лат.).

** Конец века (фр.).

исход полового контакта всегда есть не что иное, как *le petit mort* *, может быть отнесена за этот счет. И однако то, что смертным представляется драматическим, бессмертному, чье *métier* ** — бесконечность, может показаться не столь драматическим, а то и просто привлекательным. И равенство любви и смерти, скорее всего, одна из таких вещей.

Так что в конечном счете Венера вряд ли была бы чересчур задета из-за того, что ее использовали как «проводника» для Эвридики. Более того, богиня, возможно, первой оценила бы решимость поэта поместить совокупность понятий существования, бытия, — внутрь: ибо, в конечном счете, в этом и состоит идея божественного. Поэтому упор на телесный, даже плотский: аспект героини еще надежнее запечатывает сей сосуд, практически возвышая Эвридику до сана богов, а бесконечность — до чувственного наслаждения.

XXXI

То, что взгляд рассказчика и Орфея на Эвридику расходятся между собой, к делу не относится. Для Орфея смерть Эвридики — это чистый проигрыш, и он хочет вернуть потерянное. Для рассказчика это его и ее выигрыш, который он хочет умножить.

Искавший автономии для своих объектов, Рильке не мог не усмотреть это свойство в собственных представлениях о смерти, как и о любви. Приравнять их его заставляет общее для обеих отторжение предыдущего состояния. А именно — жизни или безразличия. Самое очевидное проявление этого отторжения — конечно, забвение, и именно на этом, с понятным азартом, и фокусируется наш поэт:

закрылся пол ее,
как молодой цветок с приходом вечера,
и ее бледные руки настолько отвыкли
быть женой, что даже
бесконечно легкое касание худощавого бога,
когда он вел ее,
смущало ее, как чрезмерная близость.

Ибо забвение — это, очевидно, первый знак бесконечности. Здесь возникает ощущение, что Рильке отнимает Эвридику у Орфея в гораздо большей степени, чем то подразумевает миф как таковой. В частности, он исключает даже Гермеса в качестве возможного объекта зависти или ревности Орфея, а это значит, что бесконечность Эвридики, возможно, исключит и весь, целиком, греческий пантеон. Одно можно сказать с уверенностью: нашего поэта намного больше интересуют силы, которые уводят героиню от жизни, нежели силы, которые могли бы ее к жизни вернуть. В этом, впрочем, он не противоречит мифу, но удлиняет его вектор.

XXXII

Вопрос: кто кого использует — Рильке — миф или миф — Рильке? Мифы по своей сути — жанр откровения. Они говорят о взаимодействии богов и смертных или же, иными словами, — бесконечностей с конечным. Обычно рамки повествования таковы, что они оставляют поэту очень мало места для манипуляций с фабулой, сводя его роль до роли глашатая. Перед лицом такой ситуации, а также ввиду предполагаемого знакомства его ауди-

* Маленькая смерть (фр.).

** Ремесло (фр.).

тории с данным сюжетом, поэт старается в своих строках превзойти самого себя. Чем более известен миф, тем труднее задача поэта.

Как мы уже говорили, миф об Орфее и Эвридике очень популярен, и за него бралось чрезвычайно большое число рук. Чтобы заново решиться на его пересказ, нужно иметь в полном смысле слова непреодолимое побуждение. Но непреодолимое побуждение (каковым бы оно ни было), чтобы восприниматься таковое, само должно иметь какое-то отношение как к конечному, так и к бесконечному. Другими словами, непреодолимая причина сама по себе есть родственница мифа.

Какая бы сила ни вселилась в Рильке в 1904 году, заставив его взяться за еще один пересказ этого мифа, ее нельзя свести к личным переживаниям или половому неврозу, как это хотели бы сделать некоторые современные критики, потому что эти вещи явственно конечны. То, что может сорвать аплодисменты — ну, скажем, в Беркли, не взбаламутило бы чернильницу двадцатидевятилетнего немецкого поэта в 1904 году, к каким бы глубинам постижения подобные вещи иногда ни приводили — или же, что более вероятно, вещи эти сами были побочным продуктом последствий таких постижений. Какая бы сила ни вселилась в Рильке, заставив его написать это стихотворение, она наверняка обладала качеством мифа — чувством бесконечности.

XXXIII

Поэт же быстрее всего приходит к этому чувству, применяя метрический стих, поскольку размеры суть средство изменения структуры времени. Происходит это потому, что каждый слог обладает временной величиной. Строка пятистопного ямба, например, эквивалентна пяти секундам, хотя ее можно прочесть и быстрее, если читать про себя. Однако поэт всегда читает то, что написал, вслух. По этой причине значения слов и их звучания в его сознании сопряжены с длительностью. Или, если угодно, наоборот. Так или иначе, пятистопная строка означает пять секунд, проведенных иным, нежели любые другие пять секунд, образом, в том числе и пять секунд следующей пятистопной строки.

Это верно по отношению к любому другому размеру, и чувство бесконечности у поэта — скорее временное, нежели пространственное, практически по определению. Но мало какой из других размеров способен породить такую бесстрастную монотонность белого стиха, тем более остро ощущаемую в случае Рильке — после десятилетия почти непрерывной рифмовки. Помимо ассоциаций с греко-римской античной поэзией, традиционно передаваемой белым стихом, этот размер для Рильке в 1904 году наверняка нес в себе запах чистого времени, просто потому, что обещал ему нейтральность тона и свободу от эмфатики, неизбежной в рифмованном стихе. Поэтому до какого-то момента в отрешенности Эвридики от ее предыдущего состояния можно различить след отношения самого поэта к его предыдущей манере, ибо Эвридика нейтральна и свободна от эмфатики. Тут мы ближе, чем где бы то ни было, к автобиографии.

XXXIV

Даже сейчас она уже была не та светловолосая женщина,
чей образ когда-то отзывался в стихах поэта,
уже не аромат и остров широкого ложа,
уже не собственность идущего вперед.

Или же к автопортрету. Потому что эти четыре строки, безусловно, наводят на мысль о некоторой личной перспективе. Характеризуется она не столько физической дистанцией, с которой автор смотрит на Эвридику,

сколько психологической, с которой она воспринимается в данный момент и воспринималась прежде. Другими словами, сейчас, как и прежде, она объективируется, и чувственность этого объекта целиком исчерпывается его поверхностью. И хотя, возможно, было бы полезнее приписать этот взгляд Орфею, таким образом защитив Рильке от критиков-феминисток, позиция, с которой ведется наблюдение, несомненно принадлежит рассказчику. Самое явное на то указание «аромат и остров широкого ложа», объективирующее и в буквальном смысле изолирующее героиню. Но достаточно было бы и слов «та светловолосая женщина», поскольку жена нашего пра-поэта могла быть только темноволосой.

С другой стороны, правдоподобие и боязнь анахронизмов — это наименее существенные заботы при пересказе мифа, ибо его временные рамки перекрывают пределы и археологии и утопии. Кроме того, здесь, приближаясь к концу стихотворения, автор стремится исключительно к повышению тона и размытию фокуса. Последнее, несомненно, имеет целью увидеть Эвридику глазами Орфея: если она вообще видна, то видна издалека.

XXXV

И здесь Рильке дает нам самую гениальную во всей истории поэзии цепочку из трех сравнений, и все они связаны как раз с потерей фокуса. Точнее говоря, они связаны с отходом в бесконечность. Но прежде всего они связаны друг с другом:

Она уже была распущена, как длинные волосы,
и раздана на все стороны, как пролившийся дождь,
и растрочена, как избыточные запасы.

Волосы — по-видимому, по-прежнему светлые, распускаются — по-видимому, на ночь — по-видимому, означающую ночь вечную; их пряди — по-видимому, седеющие, становятся дождем, затмевающим своими подобными волосам нитями горизонт до такой степени, что он превращается в отдаленное изобилие.

В принципе, это та же самая модель, которая дала нам сферу в начале стихотворения и концентрические ярусы вселенной, порожденной лирою Орфея в середине, только геометрический чертеж заменен здесь простым карандашным рисунком. Это видение предельного расточения не имеет себе равных. По крайней мере, не имеет равных строка «раздана на все стороны, как пролившийся дождь». Это, конечно, пространственное изображение бесконечности — но именно так бесконечность, по определению временная, часто предстает смертным: у нее практически нет другого выбора.

Поэтому описать ее можно только с нашего — то есть дальнего — конца. К его величайшей чести, Рильке сумел удлинить эту перспективу: эти строки несут в себе открытость Аида, его развертывание, если угодно, и притом скорее в утопическое, нежели археологическое, измерение.

Ну, как минимум, органическое. Не расставаясь с идеей «запасов», наш поэт завершает свое описание героини в следующей строке: «она уже стала корнем», прочно пересаживая ее в свои «копи душ», среди тех самых корней, где «ключом была кровь, которая течет к людям». Это знак, что стихотворение возвращается к своей сюжетной линии.

XXXVI

Итак, экспликация персонажей завершена. Теперь они могут вступить во взаимодействие. Конечно, мы знаем, что произойдет дальше, и если мы продолжим читать это стихотворение, то на это есть две причины. Во-первых, потому что поэт сказал нам, с кем это произойдет, во-вторых, потому что мы хотим знать почему.

Миф, как мы уже говорили, это жанр откровения, ибо мифы проливают свет на силы, которые, грубо говоря, управляют человеческими судьбами. Боги и герои, их населяющие, это, по сути, когда более, когда менее осязаемые дублиеры или подставные лица этих сил. И сколь бы стереоскопически или осязаемо ни изображал их поэт, в конечном счете результат может оказаться декоративным, в особенности если автор одержим совершенством деталей или если он отождествляет себя с одним или несколькими персонажами сюжета — в таком случае это превращается в роème à clef*. В этом случае поэт придает силам, представителями которых выступают его персонажи, неустойчивость, чуждую присущей им логике или изменчивости. Проще говоря, это уже история для узкого внутреннего круга. А силы эти — вещь внешняя. Как мы видели, Рильке с самого начала предохраняет себя от излишней близости к Орфею. Поэтому опасность, которая ему грозит, заключается в чрезмерном внимании к деталям, в особенности в случае Эвридики. К счастью, детали здесь носят метафизический характер и хотя бы уже по этой причине сопротивляются разработке. Короче говоря, его беспристрастие в отношении своего материала сходно с беспристрастием самих этих сил. В сочетании с изначально заданной непредсказуемостью каждого следующего слова в стихотворении, это приводит чуть ли не к рождению автора, если не его равенству, с этими силами. Так или иначе, это дает ему возможность стать средством для их самовыражения, то есть — откровения, и уж он не упустит такого случая.

XXXVII

Первый такой случай представляется прямо сейчас — его подсказывает сюжет. Но как раз сюжет с его потребностью в финале и развязке уводит автора в сторону.

И когда внезапно
 бог ее остановил и, страдальчески
 воскликнув, произнес слова: «Он обернулся!» —
 она ничего не поняла и тихо спросила: «Кто?»

Это ошеломляющая сцена. Односложное «кто» — это собственный голос забвения, самый последний выдох. Ибо силы, боги, абстрактные энергии и проч., как правило, оперируют односложными словами — в частности, по этому признаку их и можно распознать в повседневной реальности.

Наш поэт запросто мог бы остановиться на этом моменте откровения, будь стих рифмованным. Но поскольку он работал с белым стихом, он был лишен эвфонической законченности, которую обеспечивает рифма, и был вынужден отпустить на волю огромность, сжатую в единственный гласный слова «кто».

Вспомните, что оборот Орфея — ключевой момент мифа. Вспомните, что стих значит «поворот». Вспомните, главное, что запрет богов гласил: «Не оборачивайся». Применительно к Орфею это значит: «В царстве мертвых не веди себя, как поэт». Или же, если на то пошло, как стих. А он ведет себя именно так, потому что иначе он не может, потому что стих — его вторая натура, а может быть, первая. По этой причине он оборачивается и, бустрофедон или не бустрофедон, его сознание и его взгляд идут обратно, нарушая запрет. Расплата за это — Эвридикино «Кто?».

По-английски, во всяком случае, это могло бы быть зарифмовано.

* Зашифрованное письмо (фр.).

XXXVIII

И будь оно зарифмовано, стихотворение с тем же успехом могло бы здесь закончиться. На ноте эвфонической финальности и вокальном эквиваленте отдаленной угрозы, звучащей в «у» (who — кто).

Оно, однако, продолжается не только потому, что написано белым стихом, по-немецки, или из соображений композиции нуждается в развязке, — хотя и этого было бы достаточно. Продолжается оно потому, что у Рильке остались в запасе еще две вещи. Одна из них в высшей степени личная, другая принадлежит мифу.

Начнем с личной. Здесь мы ступаем на зыбкую почву догадок. Во-первых, я думаю, что слова «она ничего не поняла и тихо спросила: Кто?» — основаны на личном опыте поэта — назовем это опытом романтического отчуждения. Вообще говоря, все это стихотворение можно было бы истолковать как метафору расставания двух участников романтического союза, причем инициатива здесь принадлежит женщине, а желание восстановить все, как было, — мужчине, который, естественно, был бы авторским alter ego.

Есть много доводов против такой интерпретации. Некоторые из них были упомянуты выше, в том числе боязнь самовозвеличивания, явно выраженная у нашего автора. Тем не менее, не следует целиком исключать подобную интерпретацию — именно из-за того, что он отдавал себе отчет в такой возможности, и еще потому, что не следует исключать и возможность того, что этот союз распался по его вине.

Теперь, представив себе, что здесь присутствует элемент личного опыта, мы должны сделать следующий логический шаг и представить себе конкретный контекст и психологическую значимость реплики героини в этом стихотворении.

Это не так уж сложно. Поставьте себя на место любого отвергнутого влюбленного и представьте себе, что вы, ну, например, дождливым вечером, после длительной разлуки, проходя мимо слишком хорошо вам знакомого входа в дом любимой, останавливаетесь и нажимаете на кнопку звонка. И представьте себе голос, звучащий, скажем, в домофоне, который спрашивает, кто там, и представьте себе, как вы отвечаете: «Это я, Джон». И представьте себе, что этот голос, знакомый вам во всех его малейших модуляциях, возвращается к вам тихим, бесцветным: «Кто?»

Тогда вы подумаете даже не столько, что вас забыли, сколько, что вам есть замена. В вашем положении это наихудшее из возможных объяснений вопроса «Кто?» — и вы готовы его принять. Правы вы или нет — другое дело. Но если когда-нибудь окажется, что вы сочиняете стихотворение об отчуждении или же о наихудшем из всего, что может случиться с человеком — например, о смерти, вы, вполне возможно, решите воспользоваться этим своим опытом, так сказать, для местного колорита. Тем более, что когда тебя заменяют, редко знаешь, кем.

XXXIX

Может быть, именно такой — а может быть, и какой-то иной — опыт, кроющийся за этой строкой, и привел Рильке к постижению природы сил, управляющих разлучением Орфея и Эвридики. У него ушло еще семь строк, чтобы вернуться собственно к сюжету мифа, но результат стоил задержки.

А сюжет мифа таков:

Орфея и Эвридику, по-видимому, притягивают противоположно направленные враждующие силы: его — к жизни, ее — к смерти. То есть на него претендует конечное, на нее же — бесконечность.

По видимости, между этими двумя силами имеется некоторое подобие

равенства, причем жизнь, вероятно, отчасти берет верх над смертью, ибо эта последняя позволяет первой вторгнуться в свои владения. А может быть, все наоборот, и Плутон с Персефоной позволяют Орфею войти в Аид, чтобы забрать жену и увести ее обратно в жизнь, именно поскольку они уверены, что он потерпит неудачу. Может быть, даже наложенный ими запрет (не оборачиваться и не смотреть назад) отражает их опасение, что Орфей найдет их царство слишком соблазнительным, чтобы возвращаться в жизнь, а они не хотят оскорблять своего собрата — бога Аполлона, и забирать его сына раньше срока.

В итоге, разумеется, оказывается, что сила, управляющая Эвридикой, сильнее силы, управляющей Орфеем. Это логично, поскольку мертвым человек бывает дольше, чем живым. Из этого следует, что бесконечность ничего не уступает конечному — разве что в стихах — ибо, будучи категориями времени, ни та, ни другая измениться не могут. Отсюда также следует, что эти категории используют смертных не столько для того, чтобы продемонстрировать свое присутствие или власть, сколько чтобы пометить границы своих соответствующих владений.

XI

Все это, безусловно, очень увлекательно, но в конечном счете не объясняет, как или, если на то пошло, почему срабатывает божественный запрет. Для этого, как выясняется, миф нуждается в поэте, и этому мифу чрезвычайно повезло, что он нашел Райнера Мариа Рильке.

Вот финал стихотворения, который говорит нам о механизме этого запрета, а также о том, кто кого использует: поэт — миф или миф — поэта:

Но вдалеке, темный в ярком выходе,
стоял некто, тот или иной, чье лицо
было неразлично. Стоял и видел,
как на полоске тропы меж лугами,
с печалью во взгляде, бог посланий
молча повернулся, чтобы следовать за фигурой,
уже идущей обратно по той же самой тропе, —
ее шаги ограничивал длинный саван, —
неуверенно, мягко, и без нетерпенья.

Ну, «яркий выход» — это, очевидно, выход из Аида в жизнь, «некто, тот или иной», там стоящий, и лицо которого «было неразлично», — Орфей. Он — некто, тот или иной, по двум причинам: потому что он уже ничего не значит для Эвридики и потому что он просто силуэт для Гермеса — бога, который глядит на Орфея, стоящего на пороге жизни, из темной глубины царства мертвых.

Другими словами, в этот момент Гермес все еще смотрит в том же направлении, что и раньше, на всем протяжении стихотворения. А Орфей, как нам сказано, обернулся. Что же до Эвридики... здесь-то и начинается самое потрясающее место в стихотворении.

«Стоял и видел», — говорит рассказчик, подчеркивая изменением времени глагола «стоять» сожаление Орфея и признание им своего поражения. Но то, что он видит — вправду поразительно. Ибо он видит, как бог повернулся, но только *сейчас*, чтобы следовать «за фигурой, уже идущей обратно». Значит, Эвридика тоже повернулась. Значит, бог поворачивается последним.

Возникает вопрос: *когда* повернулась Эвридика? Ответ на него: «уже», и в конечном счете это значит, что Орфей и Эвридика повернулись одновременно.

Другими словами, наш поэт синхронизировал их движения, тем самым сообщая нам, что силы, управляющие конечным и бесконечным, сами уп-

равляются с какого-то — ну, назовем его пультом, и что этот пульт управления, ко всему прочему, автоматический.

Видимо, следующий наш вопрос будет тихое: «Кто?»

XLI

Греки, конечно, знали бы ответ и сказали бы: «Хронос», — поскольку так или иначе все мифы указывают именно на него. В данный момент он нам неинтересен или же, точнее говоря, недоступен. Нам следует остановиться на этом месте, где примерно шестьсот секунд, или десять минут этого стихотворения, написанного девяносто лет назад, нас оставляют.

Это неплохое место, хотя это всего лишь нечто конечное. Правда, мы не видим его таковым — возможно, потому что не хотим отождествлять себя с Орфеем, отвергнутым и потерпевшим поражение. Мы предпочитаем видеть в нем бесконечность, и мы бы даже предпочли отождествиться с Эвридикой, поскольку с красотой, в особенности расточенной и розданной «на все стороны, как пролившийся дождь», легче отождествиться.

Однако это — крайности. Что делает место, на котором оставляет нас это стихотворение, привлекательным, так это то, что пока мы здесь, мы имеем возможность отождествиться с его автором, Райнером Мария Рильке, где бы он ни был.

*Toró, Швеция
1994*

Перевод с английского А. Сумеркина под редакцией В. Гольшева

ОРФЕЙ, ЭВРИДИКА. ГЕРМЕС

То были душ причудливые копи...
Рудой серебряною шли они —
прожилками сквозь тьму. Между корнями
ключом забила кровь навстречу людям
и тьма нависла тяжестью порфира.
Все остальное было черным сплошь.

Здесь были скалы,
и призрачные рощи, и мосты над бездной,
и тот слепой огромный серый пруд,
что над своим далеким дном повис,
как ливневое небо над землею.
А меж лугов застенчиво мерцала
полоской бледной узкая тропа.

И этою тропею шли они.

Нетерпелив был стройный тихий муж,
в накидке синей шедший впереди.
Его шаги глотали, не жуя,
куски тропы огромные, а руки,
как гири, висли под каскадом складок,
не помня ничего о легкой лире,
что с левою его рукой срослась,
как с розою ползучей ветвь оливы.
Он в чувствах ощущал своих разлад;
как пес, он взглядом забегал вперед
и возвращался, чтоб умчаться снова
и ждать у поворота вдалеке, —
но слух его, как запах, отставал.
Порой ему казалось, что вот-вот

он слухом прикоснется к тем двоим,
что вслед за ним взбираются по скату.
И все же это было только эхом
его шагов и дуновеньем ветра.
Он громко убеждал себя: «Идут!»
Но слышал только собственный свой голос.
Они идут, конечно. Только оба
идут ужасно медленно. О если б
он обернуться мог — (но ведь оглядка
была бы равносильна разрушению
свершающегося), — он увидал бы,
что оба тихо следуют за ним:

он — бог походов и посланий дальних
с дорожным шлемом над открытым взглядом,
с жезлом в руке, слегка к бедру прижатой,
и хлопающими у ног крылами.
Его другой руке дана — о н а.

Она — любимая столь, что из лиры
одной шел плач всех плакальщиц на свете,
что создан был из плача целый мир,
в котором было все — луга и лес,
поля и звери, реки и пути,
все было в этом мире плача — даже
ходило солнце вокруг него, как наше,
и небо с искаженными звездами.
Она — любимая столь...
И шла она, ведомая тем богом,
о длинный саван часто спотыкаясь,

шла терпеливо, кротко и неровно,
как будущая мать в себя уставясь,
не думая о впереди шагавшем
и о дороге, восходящей к жизни.
Она ушла в себя, где смерть, как плод,
ее переполняла.

Как плод, что полон сладостью и тьмою,
она была полна великой смертью,
ей чуждой столь своею новизной.

В ней девственность как будто возродилась
и прежний страх. Был пол ее закрыт,
как закрываются цветы под вечер,
а руки так забыли обрученье,
что даже бога легкого касанье —
едва заметное прикосновенье —
ей, словно вольность, причиняло боль.

Она теперь была уже не той,
что у певца светло звенела в песнях,
не ароматным островком на ложе,

не собственностью мужа своего, —
но, распутившись золотом волос,
она запасы жизни расточила
и отдалась земле, как падший дождь.

И превратилась в корень.

И когда
внезапно бог ее остановил
и с горечью сказал: «Он обернулся!»,
она спросила вчуже тихо: «Кто?»

А впереди у выхода наружу
темнел на фоне светлого пятна
неразличимый кто-то. Он стоял
и видел, как на узенькой тропе
застыл с печальным ликом бог походов,
как молча повернулся он, чтоб снова
последовать за той, что шла назад,
о длинный саван часто спотыкаясь,
шла — терпеливо, кротко и неровно...

Перевод с немецкого К. Богатырева

ИОСИФ БРОДСКИЙ

МЕСТО НЕ ХУЖЕ ЛЮБОГО

I

Чем больше путешествуешь, тем сложнее становится чувство ностальгии. Во сне, в зависимости от мании или ужина, или того и другого, либо преследуют нас, либо мы преследуем кого-то в закрученном лабиринте улиц, переулков и аллей, принадлежащих одновременно нескольким местам; мы в городе, которого нет на карте. Паническое беспомощное бегство, начинающееся чаще всего в родном городе, вероятно, приведет нас под плохо освещенную арку города, в котором мы побывали в прошлом или позапрошлом году. Причем с такой неотвратимостью, что в конце концов наш путешественник всякий раз бессознательно прикидывает, насколько встретившаяся ему новая местность потенциально пригодна в качестве декорации к его ночному кошмару.

Лучший способ оградить ваше подсознание от перегрузки — делать снимки: ваша камера, так сказать, — ваш громоотвод. Проявленные и напечатанные, незнакомые фасады и перспективы теряют свою мощную трехмерность и уже не представляются альтернативой вашей жизни. Однако мы не можем все время щелкать затвором, все время наводить на резкость, сжимая багаж, сумки с покупками, локоть супруги. И с особой мстительностью незнакомое трехмерное вторгается в чувства ни о чем не подозревающих простаков на вокзалах, автобусных остановках, в аэропортах, такси, на неспешной вечерней прогулке в ресторан или из него.

Наиболее коварны вокзалы. Сооруженные для вашего прибытия и отбытия местных жителей, они погружают путешественников, охваченных возбуждением и предчувствиями, прямо в гущу, в сердцевину чужого существования, стремящегося выдать себя за твое при помощи гигантских литер CINZANO, MARTINI, COCA-COLA, — и эти пылающие письма вызывают в памяти вид знакомых стен. А площади перед вокзалами! С их фонтанами и статуями Вождя, с их лихорадочной суматохой машин и тумбами афиш, с их проститутками, обколотившейся молодежью, нищими, алкашами, рабочими-мигрантами; с их такси и приземистыми шоферами, громогласно зазывающими на невыслышимых наречиях! Беспокойство, гнездящееся в каждом путешественнике, заставляет его подмечать расположение стоянки такси на площади с большей точностью, чем расположение работ великого маэстро в местном музее — потому что последний не обеспечит ему пути к отступлению.

Перевод текста "A Place as Good as Any" выполнен по изданию: Joseph Brodsky. *On Grief and Reason...*

Чем больше мы путешествуем, тем больше наша память обогащается топографией автомобильных стоянок, билетных касс, кратчайших путей к платформам, телефонных будок и писсуаров. Если не возвращаться к ним часто, то эти вокзалы и их ближайшие окрестности сливаются и накладываются друг на друга в сознании, как все, что хранится слишком долго, превращаясь в лежащего на дне нашей памяти гигантского кирпично-чугунного, пахнущего хлоркой чудовищного осьминога, которому каждое новое место прибавляет щупальце.

Существуют явные исключения: праматерь вокзалов, вокзал Виктории в Лондоне; шедевр Нервы в Риме или безвкусно-монументальное чудовище в Милане; амстердамский Централь, где один из циферблатов на фронтоне показывает направление и скорость ветра; парижский Гар дю Норд или Гар де Лион с его умопомрачительным рестораном, где, поглощая превосходную *canard** под фресками а-ля Дени, вы наблюдаете сквозь огромную стеклянную стену отправляющиеся вниз поезда со смутным чувством метаболической связи; Хауптбанхоф рядом с районом красных фонарей во Франкфурте; московская площадь трех вокзалов, идеальное место, чтобы впасть в отчаяние и потеряться — даже для того, чей родной алфавит — кириллица. Однако эти исключения не столько подтверждают правило, сколько образуют ядро, или стержень, для дальнейших наслоений. Их своды и лестницы в духе Пиранези вторят подсознанию, возможно, даже расширяют его; во всяком случае, они остаются там — в мозгу — навсегда, в ожидании добавки.

II

И чем легендарней ваш пункт назначения, тем охотней гигантский осьминог поднимается на поверхность, питаясь с одинаковым аппетитом аэропортами, автобусными терминалами, гаванями. Хотя истинное лакомство для него — само место. То, что составляет легенду — изобретение или сооружение, башня или собор, захватывающая дух древняя руина или уникальная библиотека, — идет первым делом. Наше чудовище пускает слюни на эти самородки, и то же самое делают проспекты турагентств, смешивая Вестминстерское аббатство, Эйфелеву башню, Василия Блаженного, Тадж-Махал, Акрополь и несколько пагод в броский и ускользающий от разума коллаж. Мы знаем эти вертикальные штуки до того, как увидим их. Но даже после того, как мы их увидели, мы сохраняем не трехмерный образ, а типографский вариант.

Строго говоря, мы помним не место, а открытку. Скажите «Лондон», и в уме, весьма вероятно, промелькнет вид Национальной галереи или Тауэрского моста с логотипом британского флага, скромно напечатанным в углу или на обороте. Скажите «Париж», и... Возможно, нет ничего плохого в снижении или подмене такого рода, ибо сумей человеческое сознание увязать и удержать реальность этого мира, жизнь его владельца превратилась бы в непрекращающееся наваждение логики и справедливости. По крайней мере, законы сознания это предполагают. Не способный или не желающий держать отчет, человек решает сперва двигаться и сбивается со счета, либо со следа того, что он пережил, особенно в зный раз. Результат — не столько калейдоскоп или мешанина, сколько составное видение: зеленого дерева, если вы художник; возлюбленной, если вы Дон Жуан; жертвы, если вы тиран; города, если вы путешественник.

С какой бы целью вы ни путешествовали: умерить свой территориальный императив, всласть насмотреться на творение, сбежать от реальности (хотя это чудовищная тавтология), смысл, конечно же, в том, чтобы подкармливать этого осьминога, требующего новых подробностей к каждому ужину. Составной город, где обретается — нет, куда возвращается — ваше подсознание,

* Утка (фр.).

будет, поэтому, всегда украшен золоченым куполом; несколькими колокольнями; оперным театром а-ля Фениче в Венеции; парком с тенистыми каштанами и тополями, непостижимым в своем постромантическом просторном великолепии, как в Граце; широкой меланхоличной рекой, перекрытой, как минимум, шестью затейливыми мостами; парой небоскребов. В конечном счете город как таковой имеет ограниченное число вариантов. И как бы полусознывая это, ваша память подбросит гранитную набережную с обширными колоннадами из бывшей российской столицы; парижские жемчужно-серые фасады с черным кружевом балконных решеток; несколько бульваров вашего отрочества, тающих в сиреневом закате; готическую иглу или иглу обелиска, впрыскивающую свой героин в мышцу облака; а зимой — загорелую римскую терракоту; мраморный фонтан; жизнь сумеречных пещероподобных кафе на перекрестках.

Ваша память наделит это место историей, подробностей которой вы, возможно, не вспомните, но главным ее итогом будет, по всей вероятности, демократия. Тот же источник предоставит ему умеренный климат с привычными четырьмя временами года, ограничивающий распространение пальм вокзальными ресторанами. Память также подарит вашему городу уличное движение типа воскресного в Рейкьявике; людей будет мало или не будет вообще; однако нищие и дети будут бегло говорить на иностранном наречии. Банкноты будут с лицами ученых Возрождения, монеты — с женскими профилями республики, но цифры еще будут различимы, и ваша главная проблема — не платы, но чаевых — может, в конце концов, быть решена. Другими словами, независимо от того, что написано на вашем билете и остановитесь ли вы в «Савойе» или «Даниэли», в тот момент, когда вы распахнете ставни, вы увидите одновременно Нотр-Дам, Сент-Джеймс, Сан-Джорджо и Айя-Софию.

Ибо легенды означенный монстр усваивает с той же жадностью, что и реальность. Прибавьте к этому стремление последней к славе первых (или притязания первых на обладание, хотя бы в незапамятные времена, статусом последней). Тогда неудивительно, что в вашем городе, будто он написан Клодом или Коро, должна быть какая-то вода: гавань, озеро, лагуна. Еще менее удивительно, что средневековые валы или зубы его Римской стены должны походить на фон, предназначенный для каких-то строений из стали, стекла и бетона: скажем, университета, или, что более вероятно, главного управления страховой компании. Они обычно возводятся на месте какого-нибудь монастыря или гетто, уничтоженных бомбардировкой в ходе последней войны. И неудивительно, что путешественник чтит древние руины много больше современных, оставленных в центре отцами города с поучительной целью: путешественник, по определению, — продукт иерархического мышления.

Однако, в конечном счете, не существует отношений старшинства между легендой и явью, по крайней мере в контексте вашего города, поскольку настоящее рождает прошлое гораздо более энергично, чем наоборот. Каждый автомобиль, проезжающий через перекресток, делает его конный памятник более устарелым, более древним, преображая великого местного военного или гражданского гения восемнадцатого столетия в некоего одетого в кожу Вильгельма Теля или кого-нибудь в том же роде. Всеми четырьмя копытами твердо стоя на постаменте (что на языке скульптуры означает, что всадник умер не на поле брани, но на собственной, по-видимому, четвероногой, кровати), лошадь этого памятника напоминала бы в вашем городе скорее об ушедшем способе передвижения, нежели о чьей-то особой доблести. Бронзовая треуголка помечена птичьим ка-ка тем более заслуженно, что история давно покинула ваш город, оставив сцену более стихийным силам географии и коммерции. Поэтому ваш город будет являть собой не только помесь стамбульского, базара и универмага Мейси; нет, путешественник в этом городе, если свернет направо, обязательно натолкнется на шелка, меха и кожу с виа Кондотти, а если он свернет налево, то окажется на Фошон, чтобы купить свежего или консервированного фазана (предпочтительно консервированного).

Ибо покупать вы обязаны. Как сказал бы философ: «Я покупаю, следовательно, я существую». И кому это известно лучше, чем путешественнику? В сущности, всякая обеспеченная картами поездка в конечном счете есть экспедиция за покупками: таковой является даже странствие по жизни. В сущности, как способ уберечь наше подсознание от чуждой реальности, хождение по магазинам занимает второе место после фотографирования. В сущности, именно это мы называем выгодной покупкой, а с кредитной карточкой вы можете продолжать это бесконечно. В самом деле, почему бы вам просто не назвать весь ваш город — а он, безусловно, должен иметь имя — American Express? Это узаконит его, как включение в атлас: никто не посмеет оспорить ваше описание. Напротив, многие будут утверждать, что они тоже там были год или два назад. В доказательство они предьявят кипу снимков или, если вы останетесь отужинать, даже покажут вам слайды. Некоторые из них лично знают Карла Молдена, щеголеватого старого мэра этого города, уже много лет.

III

Ранний вечер в городе вашей памяти; вы сидите в кафе на тротуаре под склоненными каштанами. Светофор празднично мигает своим красно-янтарно-зеленым глазом над пустым перекрестком; выше, рассекаемая ласточками, платина безоблачного неба. Вкус вашего кофе или белого вина говорит вам, что вы не в Италии и не в Германии; счет сообщает, что вы и не в Швейцарии. Но все равно вы на территории Общего Рынка.

Слева — концертный зал, справа — парламент. Или наоборот: при такой архитектуре они с трудом различимы. Через этот город проезжал Шопен, а также Лист и Паганини. Что до Вагнера, путеводитель сообщает, что он побывал здесь трижды. Кажется, что здесь побывал и Крысолов. Или, может быть, просто воскресенье, время отпусков, середина лета. «Летом, — сказал поэт, — столицы пустеют». Это время года идеально для государственных переворотов, для введения танков в эти узкие мощеные улицы — почти никакого движения. Конечно, если место это в самом деле — столица...

У вас есть пара телефонных номеров, но вы уже набрали их дважды. Что до цели вашего паломничества — Национальный музей, справедливо славящийся итальянскими мастерами, — вы пошли туда прямо с поезда, и он закрывается в пять. К тому же у большого искусства — а у итальянских мастеров особенно — есть один недостаток: оно вынуждает вас возмущаться реальностью. Если, конечно, это реальность...

Итак, вы открываете местный «Time Out» и обращаетесь к театру. Повсюду Ибсен и Чехов, обычная континентальная пища. По счастью, вы не знаете языка. Национальный балет, кажется, гастролирует в Японии, и вы не будете по шестому разу высиживать до конца на «Мадам Баттерфляй», даже если декорации выполнил Хокни. Остаются кинематограф и поп-группы, но петит этих страниц, не говоря уже о названиях групп, вызывает у вас легкую тошноту. На горизонте маячит дальнейшее расползание вашей талии в какой-нибудь «Лютеции» или «Золотой подкове». Именно этот ширящийся диаметр сужает ваш выбор.

Хотя, чем больше путешествуешь, тем лучше знаешь, что затворничество в номере гостиницы с Флобером — тоже не выход. Более здоровое решение — прогулка в каком-нибудь парке с аттракционами, полчаса в тире или за видеоигрой — что-то подкрепляющее эго и не требующее знания местного языка. Или же возьмите такси до вершины холма, возвышающегося над пейзажем, откуда открывается потрясающий вид на ваш составной город и его окрестности: Таж-Махал, Эйфелева башня, Вестминстерское аббатство, Василий Блаженный — все на свете. Это еще один невербальный опыт; «ого» будет достаточно. Конечно, при условии, что есть холм, или есть такси...

Возвращайтесь в гостиницу пешком: всю дорогу под гору. Любуйтесь кустарниками и оградами, защищающими шикарные особняки; любуйтесь шуршащими акациями и важными монолитами делового центра. Задержитесь

у залитых светом витрин, особенно тех, где продаются часы. Какое разнообразие, почти как в Швейцарии! Это не значит, что вам нужны новые часы; разглядывание часов — всего лишь приятный способ убить время. Любуйтесь игрушками и любуйтесь бельем: это пробуждает в вас семьянина. Любуйтесь надраенными мостовыми и идеальной бесконечностью улиц; вы всегда имели слабость к геометрии, которая, как известно, означает «безлюдье».

Так что, если вы и обнаружите кого-нибудь в баре гостиницы, весьма вероятно, это будет такой же, как вы, путешественник. «Слушайте, — скажет он, обернувшись к вам. — Почему здесь так пусто? Нейтронная бомба или что?»

«Воскресенье, — ответите вы. — Просто воскресенье, середина лета, время отпусков. Все на пляжах». Но вы знаете, что будете лгать. Потому что не воскресенье, не Крысолов, не нейтронная бомба, не пляжи опустошили ваш составной город. Он пуст, потому что в воображении легче вызвать архитектуру, чем живые существа.

1986

Перевод с английского Елены Касаткиной

ИОСИФ БРОДСКИЙ

РЕЧЬ НА СТАДИОНЕ

Жизнь — игра со многими правилами, но без рефери. Мы узнаем, как в нее играть, скорее наблюдая ее, нежели справляясь в какой-нибудь книге, включая Священное Писание. Поэтому неудивительно, что столь многие играют нечестно, столь немногие выигрывают, столь многие проигрывают.

В любом случае, если это место Мичиганский университет, Анн Арбор штат Мичиган, который я помню, то можно с уверенностью предположить, что вы, его выпускники, еще меньше знакомы с Писанием, чем те, кто сидел на этих трибунах, скажем, шестнадцать лет назад, когда я отважился ступить на это поле впервые.

Для моих глаз, ушей и ноздрей это место все еще Анн Арбор; оно синее — или кажется синим — как Анн Арбор; оно пахнет как Анн Арбор (хотя должен признать, что в воздухе сейчас меньше марихуаны, чем бывало раньше, и это на миг повергает в смущение старого аннарборца). Таким образом, оно выглядит Анн Арбором, где я провел часть моей жизни — лучшую, как мне кажется, часть — и где шестнадцать лет назад ваши предшественники почти ничего не знали о Библии.

Когда я вспоминаю моих коллег, когда я сознаю, что творится с университетскими учебными программами по всей стране, когда я отдаю себе отчет в давлении, которое так называемый современный мир оказывает на молодежь, я чувствую ностальгию по тем, кто сидел на ваших стульях десяток или около того лет назад, потому что некоторые из них по крайней мере могли процитировать десять заповедей, а иные даже помнили названия семи смертных грехов. Но как они распорядились этими драгоценными знаниями впоследствии и насколько преуспели в игре, я не имею никакого понятия. Я лишь могу надеяться, что в итоге человек богаче, если он руководствуется правилами и табу, установленными кем-то совершенно неосязаемым, а не только уголовным кодексом.

Поскольку вам, по всей вероятности, еще рано подводить итоги и поскольку преуспевание и приличное окружение — то, к чему вы, по-видимому, стремитесь, вам было бы невредно познакомиться с этими заповедями и перечнем грехов. Их в общей сложности семнадцать, и некоторые из них частично совпадают. Конечно, вы можете возразить, что они принадлежат вероучению со значительной традицией насилия. Все же, если говорить о верах, эта представляется наиболее терпимой; она заслуживает вашего рассмотрения хотя бы потому, что породила общество, в котором у вас есть право подвергать сомнению или отрицать ее ценность.

Но я здесь не для того, чтобы превозносить добродетели какой-либо конкретной веры или философии, и я не получаю удовольствия, как, видимо, многие, от возможности подвергнуть нападкам современную систему образования или вас, ее предполагаемых жертв. Во-первых, я не восприни-

Эта речь была произнесена перед выпускниками Мичиганского университета в Анн Арборе в 1988 году. Перевод текста «Speech at the Stadium» выполнен по изданию: Joseph Brodsky. On Grief and Reason. ..., 1995.

маю вас таковыми. Во-вторых, в определенных областях ваши знания неизмеримо выше моих или любого представителя моего поколения. Я рассматриваю вас как группу молодых разумно-эгоистичных душ накануне очень долгого странствия. Я содрогаюсь при мысли о его длине и спрашиваю себя, чем бы я мог быть вам полезен. Знаю ли я нечто о жизни, что могло бы помочь вам или иметь для вас значение, и если я что-то знаю, то есть ли способ передать эту информацию вам?

Ответ на первый вопрос, я думаю, «да» — не столько потому, что человеку моего возраста положено быть хитрее любого из вас в шахматах существования, сколько потому, что он, по всей вероятности, устал от массы вещей, к которым вы только стремитесь. (Одна эта усталость есть нечто, о чем молодых следует предупредить как о сопутствующей черте и их полного успеха, и их поражения; знание такого рода может усилить удовольствие от первого, а также скрасить последнее.) Что касается второго вопроса, я, по правде сказать, в затруднении. Пример вышеупомянутых заповедей может озадачить любого напутствующего оратора, ибо сами десять заповедей были напутственной речью, буквально — заповеданием. Но между поколениями существует прозрачная стена, железный занавес иронии, если угодно, видимая насквозь завеса, не пропускающая почти никакой опыт. В лучшем случае, отдельные советы.

Поэтому рассматривайте то, что вы сейчас услышите, просто как советы верхушки нескольких айсбергов, если так можно сказать, а не горы Синай. Я не Моисей, вы тоже не ветхозаветные евреи; эти немного беспорядочные наброски, нацарапанные в желтом блокноте где-то в Калифорнии, — не скрижали. Пройгнорируйте их, если угодно, подвергните их сомнению, если необходимо, забудьте их, если иначе не можете: в них нет ничего обязательного. Если кое-что из них сейчас или в будущем вам пригодится, я буду рад. Если нет, мой гнев не достигнет вас.

1. И теперь и в дальнейшем, я думаю, имеет смысл сосредоточиться на точности вашего языка. Старайтесь расширять свой словарь и обращаться с ним так, как вы обращаетесь с вашим банковским счетом. Уделяйте ему много внимания и старайтесь увеличить свои дивиденды. Цель здесь не в том, чтобы способствовать вашему красноречию в спальне или профессиональному успеху — хотя впоследствии возможно и это, — и не в том, чтобы превратить вас в светских умников. Цель в том, чтобы дать вам возможность выразить себя как можно полнее и точнее; одним словом, цель — ваше равновесие. Ибо накопление невыговоренного, невыказанного должным образом может привести к неврозу. С каждым днем в душе человека меняется многое, однако способ выражения часто остается одним и тем же. Способность изъясняться отстает от опыта. Это пагубно влияет на психику. Чувства, оттенки, мысли, восприятия, которые остаются неназванными, произнесенными и не доводятся до приблизительностью формулировок, скапливаются внутри индивидуума и могут привести к психологическому взрыву или срыву. Чтобы этого избежать, не обязательно превращаться в книжного червя. Надо просто приобрести словарь и читать его каждый день, а иногда — и книги стихов. Словари, однако, имеют первостепенную важность. Их много вокруг; к некоторым прилагается лупа. Они достаточно дешевы, но даже самые дорогие среди них (снабженные лупой) стоят гораздо меньше, чем один визит к психиатру. Если вы все же соберетесь посетить психиатра, обращайтесь с симптомами словарного алкоголизма.

2. И теперь и в дальнейшем старайтесь быть добрыми к своим родителям. Если это звучит слишком похоже на «Почитай отца твоего и мать твою», ну что ж. Я лишь хочу сказать: старайтесь не восставать против них, ибо, по всей вероятности, они умрут раньше вас, так что вы можете избе-

вить себя по крайней мере от этого источника вины, если не горя. Если вам необходимо бунтовать, бунтуйте против тех, кто не столь легко раним. Родители — слишком близкая мишень (так же, впрочем, как братья, сестры, жены или мужья); дистанция такова, что вы не можете промахнуться. Бунт против родителей со всеми его я-не-возьму-у-вас-ни-гроша, по существу, чрезвычайно буржуазное дело, потому что оно дает бунтовщику наивысшее удовлетворение, в данном случае, — удовлетворение душевное, даваемое убежденностью. Чем позже вы встанете на этот путь, тем позже вы станете духовным буржуа; т.е. чем дольше вы останетесь скептиком, сомневающимся, интеллектуально неудовлетворенным, тем лучше для вас. С другой стороны, конечно, это мероприятие с не-возьму-ни-гроша имеет практический смысл, поскольку ваши родители, по всей вероятности, завещают все, что они имеют, вам, и удачливый бунтовщик в конце концов получит все состояние целиком — другими словами, бунт — очень эффективная форма сбережения. Хотя процент убыточен; и я бы сказал, ведет к банкротству.

3. Старайтесь не слишком полагаться на политиков — не столько потому, что они неумны или бесчестны, как чаще всего бывает, но из-за масштаба их работы, который слишком велик даже для лучших среди них, — на ту или иную политическую партию, доктрину, систему или их прожекты. Они могут в лучшем случае несколько уменьшить социальное зло, но не искоренить его. Каким бы существенным ни было улучшение, с этической точки зрения оно всегда будет пренебрежимо мало, потому что всегда будут те — хотя бы один человек, — кто не получит выгоды от этого улучшения. Мир несовершенен; Золотого века никогда не было и не будет. Единственное, что произойдет с миром, — он станет больше, т.е. многолюдней, не увеличиваясь в размерах. Сколь бы справедливо человек, которого вы выбрали, ни обещал поделить пирог, он не увеличится в размерах; порции обязательно станут меньше. В свете этого — или скорее в потемках — вы должны полагаться на собственную домашнюю стряпню, то есть управлять миром самостоятельно — по крайней мере той его частью, которая вам доступна и находится в пределах вашей досягаемости. Однако, осуществляя это, вы также должны приготовиться к горестному осознанию, что даже вашего собственного пирога не хватит; вы должны приготовиться к тому, что вам, по всей вероятности, придется отведать в равной мере и благодарности и разочарования. Здесь самый трудный урок для усвоения — не терять усердия на кухне, ибо, подав этот пирог хотя бы однажды, вы создаете массу ожиданий. Спросите себя, по силам ли вам такая бесперебойная поставка пирогов, или вы больше рассчитываете на политиков? Каков бы ни был исход этого самокопания — может ли мир положиться на вашу выпечку? — начните уже сейчас настаивать на том, чтобы все эти корпорации, банки, школы, лаборатории, или где вы там будете работать, и чьи помещения отапливаются и охраняются полицией круглые сутки, впустили бездомных на ночь, сейчас, когда зима.

4. Старайтесь не выделяться, старайтесь быть скромными. Уже и сейчас нас слишком много, и очень скоро будет много больше. Это карабканье на место под солнцем обязательно происходит за счет других, которые не станут карабкаться. То, что вам приходится наступать кому-то на ноги, не означает, что вы должны стоять на их плечах. К тому же, все, что вы увидите с этой точки — человеческое море плюс тех, кто подобно вам занял сходную позицию — видную, но при этом очень ненадежную: тех, кого называют богатыми и знаменитыми. Вообще-то, всегда есть что-то неприятное в том, чтобы быть благополучнее тебе подобных, особенно когда этих подобных миллиарды. К этому следует добавить, что богатых и знаменитых в наши дни тоже целые толпы и что там, наверху, очень тесно. Так что, если вы хо-

тите стать богатыми или знаменитыми или и тем и другим, в добрый час, но не отдавайтесь этому целиком. Жажда чего-то, что имеет кто-то другой, означает утрату собственной уникальности; с другой стороны, это, конечно, стимулирует массовое производство. Но, поскольку вы проживаете жизнь одиножды, было бы разумно избегать наиболее очевидных клише, включая подарочные издания. Сознание собственной исключительности, имейте в виду, также подрывает вашу уникальность, не говоря о том, что оно сужает ваше чувство реальности до уже достигнутого. Толкаться среди тех, кто, учитывая их доход и внешность, представляет — по крайней мере теоретически — неограниченный потенциал, много лучше членства в любом клубе. Старайтесь быть больше похожими на них, чем на тех, кто на них не похож; старайтесь носить серое. Мимикрия есть защита индивидуальности, а не отказ от нее. Я посоветовал бы вам также говорить потише, но, боюсь, вы сочтете, что я зашел слишком далеко. Однако помните, что рядом с вами всегда кто-то есть: ближний. Никто не просит вас любить его, но старайтесь не слишком его беспокоить и не делать ему больно; старайтесь наступать ему на ноги осторожно; и, если случится, что вы пожелаете его жену, помните по крайней мере, что это свидетельствует о недостатке вашего воображения, вашем неверии в безграничные возможности жизни или незнании их. На худой конец, постарайтесь вспомнить, из какого далека — от звезд, из глубин вселенной, возможно, с ее противоположного конца — пришла просьба не делать этого, равно как и идея возлюбить ближнего как самого себя. По-видимому, звезды знают больше о силе тяготения, а также и об одиночестве, чем вы; ибо они — глаза желаний.

5. Всячески избегайте приписывать себе статус жертвы. Из всех частей тела наиболее бдительно следите за вашим указательным пальцем, ибо он жаждет обличать. Указующий перст есть признак жертвы — в противоположность поднятым в знаке Victoria среднему и указательному пальцам, он является синонимом капитуляции. Каким бы отвратительным ни было ваше положение, старайтесь не винить в этом внешние силы: историю, государство, начальство, расу, родителей, фазу луны, детство, несвоевременную высадку на горшок и т.д. Меню обширное и скучное, и сами его обширность и скука достаточно оскорбительны, чтобы восстановить разум против пользования им. В момент, когда вы возлагаете вину на что-то, вы подрываете собственную решимость что-нибудь изменить; можно даже утверждать, что жаждущий обличения перст мечется так неистово, потому что эта решимость не была достаточно твердой. В конце концов, статус жертвы не лишен своей привлекательности. Он вызывает сочувствие, наделяет отличием, и целые страны и континенты нежатся в сумраке ментальных скидок, преподносимых как сознание жертвы. Существует целая культура жертвы, простирающаяся от личных адвокатов до международных займов. Невзирая на заявленную цель этой системы, чистый результат ее деятельности — заведомое снижение ожиданий, когда жалкое преимущество воспринимается или провозглашается крупным достижением. Конечно, это терапевтично и, учитывая скудость мировых ресурсов, возможно, даже гигиенично, так что за неимением лучшего материала можно удовольствоваться таким — но старайтесь этому сопротивляться. Какой бы исчерпывающей и неопровержимой ни была очевидность вашего проигрыша, отрицайте его, покуда ваш рассудок при вас, покуда ваши губы могут произносить «нет». Вообще, старайтесь уважать жизнь не только за ее прелести, но и за ее трудности. Они составляют часть игры, и хорошо в них то, что они не являются обманом. Всякий раз, когда вы в отчаянии или на грани отчаяния, когда у вас неприятности или затруднения, помните: это жизнь говорит с вами на единственном хорошо ей известном языке. Иными словами, старайтесь быть немного мазохистами: без привкуса мазохизма смысл жизни неполон. Если это вам как-то поможет, старайтесь помнить, что человеческое достоинство — по-

няtie абсолютное, а не разменное; что оно несовместимо с особыми просьбами, что оно держится на отрицании очевидного. Если вы найдете этот довод несколько опрометчивым, подумайте, по крайней мере, что, считая себя жертвой, вы лишь увеличиваете вакуум безответственности, который так любят заполнять демоны и демагоги, ибо парализованная воля — не радость для ангелов.

6. Мир, в который вы собираетесь вступить, не имеет хорошей репутации. Он лучше с географической, нежели с исторической точки зрения; он все еще гораздо привлекательней визуально, нежели социально. Это не милое местечко, как вы вскоре обнаружите, и я сомневаюсь, что оно станет намного приятнее к тому времени, когда вы его покинете. Однако это единственный мир, имеющийся в наличии: альтернативы не существует, а если бы она и существовала, то нет гарантии, что она была бы намного лучше этой. Там, снаружи — джунгли, а также пустыня, скользкий склон, болото и т.д. — буквально — но, что хуже, и метафорически. Однако, как сказал Роберт Фрост: «Лучший выход — всегда насквозь». И еще он сказал, правда, в другом стихотворении, что «жить в обществе значит прощать». Несколькими замечаниями как раз об этом деле прохождения насквозь я хотел бы закончить.

Старайтесь не обращать внимания на тех, кто попытается сделать вашу жизнь несчастной. Таких будет много — как в официальной должности, так и самоназначенных. Терпите их, если вы не можете их избежать, но как только вы избавитесь от них, забудьте о них немедленно. Прежде всего старайтесь не рассказывать историй о несправедливом обращении, которое вы от них претерпели; избегайте этого, сколь бы сочувственной ни была ваша аудитория. Рассказни такого рода продлевают существование ваших противников; весьма вероятно, они рассчитывают на то, что вы словоохотливы и сообщите о вашем опыте другим. Сам по себе ни один индивидуум не стоит упреждения в несправедливости (или даже в справедливости). Отношение один к одному не оправдывает усилия: ценно только эхо. Это главный принцип любого притеснителя, спонсируется ли он государством, или руководствуется собственным я. Поэтому гоните или глушите эхо, не позволяйте событию, каким бы неприятным или значительным оно ни было, занимать больше времени, чем ему потребовалось, чтобы произойти.

То, что делают ваши неприятели, приобретает свое значение или важность оттого, как вы на это реагируете. Поэтому промчитесь сквозь или мимо них, как если бы они были желтым, а не красным светом. Не задерживайтесь на них мысленно или вербально; не гордитесь тем, что вы простили или забыли их, — на худой конец, первым делом забудьте. Так вы избавите клетки вашего мозга от бесполезного возбуждения; так, возможно, вы даже можете спасти этих тупиц от самих себя, ибо перспектива быть забытым короче перспективы быть прощенным. Переключите канал: вы не можете прекратить вещание этой сети, но в ваших силах, по крайней мере, уменьшить ее рейтинг. Это решение вряд ли понравится ангелам, но оно непременно нанесет удар по демонам, а в данный момент это самое важное.

Здесь мне лучше остановиться. Я буду рад, если вы сочтете то, что я сказал, полезным. Если нет, это покажет, что вы подготовлены к будущему гораздо лучше, чем можно было бы ожидать от людей вашего возраста. Что, я полагаю, также является основанием для радости — не для опасений. В любом случае — хорошо вы подготовлены или нет — я желаю вам удачи, потому что и так впереди у вас не праздники, и вам понадобится удача. Однако, я думаю, вы справитесь.

Я не цыганка; я не могу предсказать ваше будущее, но невооруженным глазом видно, что в вашу пользу говорит многое. Во-первых, вы родились,

что само по себе половина дела, и вы живете в демократии — этом доме на поддороге между кошмаром и утопией — которая чинит меньше препятствий на пути индивидуума, чем ее альтернативы.

Наконец, вы получили образование в Мичиганском университете, лучше, на мой взгляд, университете страны, хотя бы потому, что шестнадцать лет назад он предоставил крайне необходимую возможность самому ленивому человеку на земле, который к тому же практически не говорил по-английски — вашему покорному слуге. Я преподавал здесь лет восемь; язык, на котором я сегодня обращаюсь к вам, я выучил здесь; некоторые из моих бывших коллег все еще служат, другие на пенсии, а третьи спят вечным сном в земле Анн Арбора, по которой теперь ходите вы. Ясно, что это место имеет для меня чрезвычайную сентиментальную ценность; и столь же много оно будет значить лет через десять для вас. До этой степени я могу предсказать ваше будущее; в этом отношении я знаю, что вы не пропадете или, точнее, вас ждет успех. Ибо ощущение теплой волны, накатывающей на вас лет через десять при упоминании этого города, будет означать — неважно, повезло вам или нет, — что как человеческие существа вы состоялись. Именно такого рода успеха в будущем я и желаю вам прежде всего. Остальное зависит от удачи и имеет меньшее значение.

Перевод с английского Елены Касаткиной

ПОСВЯЩАЕТСЯ БРОДСКОМУ

АЛЕКСАНДР КУШНЕР

* * *

Я смотрел на поэта и думал: счастье,
Что он пишет стихи, а не правит Римом,
Потому что и то и другое властью
Называется, и под его нажимом
Мы б и года не прожили — всех бы в строфы
Заклучил он железные, с анжамбманом
Жизни в сторону славы и катастрофы,
И, тиранам грозя, он и был тираном,
А уж мне б головы не сносить по давню
За лирический дар и любовь к предметам,
Безразличным успехам его державным
И согретым решительно-мягким светом.

А в стихах его власть, с ястребиным криком
И презреньем к двуногим, ревнуя к звездам,
Забиралась мне в сердце счастливым мигом,
Недоступным Калигулам или Грозным,
Ослепляла меня, поднимая выше
Облаков, до которых и сам охотник,
Я просил его все-таки: тише, тише!
Мою комнату, кресло и подлокотник
Отдавай, — и любил меня, и тиранил:
Мне-то нравятся ласточки с голубою
Тканью в ножницах, быстро стригущих дальний
Край небес. Целовал меня: Бог с тобою!

Март 1996

ЕВГЕНИЙ РЕЙН

* * *

Небольшая толкучка на Бликер-стрит в Гринич-Виллидж,
потихоньку здороваются, протягивается сигарета.
Боже мой, чего тут по случаю не увидишь —
лимузин премьеры, супер-стар балета!

Даже он, потрепанный властелин стадиона,
здесь стоит, набравшись ума и силы,
и в его глазах несчастного мастодонта —
ныне что-то подлинное, словно плитняк могилы.

Возвращаются, закусывая в промежутке,
и какой-то довод, незнамо зачем, приводят.
Но вот тот, кого жду я уже третьи сутки,
не приходит, о Боже мой, не приходит.

24 МАЯ

В этот день в твоих комнатах пахло корюшкой и сиренью,
ты опаздывал больше, чем гость с переполненной сумкой.
Как могло, так произошло — от стихотворения к стихотворенью —
майской ночью, помешанной только, но не вовсе безумной.

Засыхали букеты, стирались круги с полировки,
возвращалась посуда, обращаясь в крепленые вина,
и последняя корка, отражаясь в пустой поллитровке,
размокала в последнем — под утро — глотке кофеина.

И теперь в этот день в суете законной столицы,
от подземного дна выводя перископ наружу,
я такие, бывает, в окулярах встречаю лица,
и тебя, надеюсь, когда-нибудь я увижу.

«АРАРАТ»

Год шестьдесят второй. Москва
и Святки,
мы вместе в ресторане «Арарат»,
что на Неглинной был в те времена.
Его уже преследовали. Он
в Москву приехал, чтобы уберечься.
Но уберечься — выше наших сил.
Какое-то армянское саживи,
чанахи суп, сулгуни сыр, лаваш...
На нем табачная простая «тройка»,
пиджак, жилет да итальянский галстук,
что подарил я из последних сил.
А публика вокруг — что говорить?
Московские армяне — все в дакроне,
в австрийской обуви, а на груди —

нейлон.

Он говорил: «В шашлычной будет
лучше».

Но я повел в знакомый «Арарат».
Он рыжеват еще, и на лице
нет той печати, что потом возникла, —
печати гениальности. Еще
оно сквозит еврейской простотою
и скромностью такого неопита,
что в этом «Арарате» не бывал.
Его преследует подонок Лернер —
мой профсоюзный босс по Техноложке,
своей идеологией, своей коррупцией.
И впереди процесс, с которого

и начался

подъем. Ну, а пока армянское саживи,
сулгуни сыр, чанахи — жирный суп.
Он говорит, что главное — масштаб,
размер замысленный произведенья.
Потом Ахматова все это подтвердит.
Вдвоем за столиком, а третье место
пусто.

И вот подходит к нам официант,
подводит человека в грубой робе:
«Подвиньтесь». Подвигаемся, а третий
садится скромно в самый уголок.
И долго-долго пялится в меню.
На нем костюм из самой бедной
шерсти,

крестьянский свитер,
грубые ботинки,
и видно, что ему не по себе.
«Да он впервые в этом заведении», —
решает Бродский, я согласен с ним.
На нас он смотрит как на мильонеров
и просит сыр сулгуни и харчо.
И вдруг решительно глядит на нас.
«Откуда вы?» — «Да мы
из Ленинграда». —
«А я из Дилижана, вот дела!»
И Бродский вдруг добреет.

Долгий взгляд
его протяжных глаз вдвойне добреет:
«Ну, как там Дилижан?

Что Дилижан?» —

«А в Дилижане вот совсем неплохо.
Москва — вот ужас. Потерялся я.
Не ем вторые сутки. Еле-еле
нашел тут ресторанчик „Арарат“». —
«Пока не принесли вам — вот саживи,
сулгуни — вот, ты угощайся, друг.
Как звать тебя?» — «Ашот». —
«А нас — Евгений, Иосиф,
мы тут тоже ни при чем».
Вокруг кипит армянское веселье,
туда-сюда шампанское летает,
икру разносят в мисочках цветных.
И Бродскому не по душе все это:
«Я говорил — в шашлычную». —

«Ну что же,

в другой-то раз в шашлычную пойдем».
И вдруг Ашот резиновую сумку
каким-то беглым жестом открывает
и достает бутылку коньяку.
«Из Дилижана. Вы не осудите!»
Не осуждаем мы, и вот как раз
янтарный зной бежит по нашим жилам,
и спутник мой преобразен уже.
И на лице чудесно проступает
все то, что в нем таится: гениальность
и будущее. Череп обтянулся,
и заострились скулы, рот запал,
и полысела навзничь голова.

Кругом содом армянский.
Кто-то слева
нам присылает вермута бутылку,
мы отсылаем «Айгешат» — свою.
Но Бродскому не нравится все это,
ему лишь третий лишний по душе.
А время у двенадцати, и нам
пора теперь подумать о ночлеге.
«У Ардовых, быть может?» —
«Может быть».
Коньяк закончен. И Ашот считает
свои рубли, официант подходит,

берет брезгливо, да и мы свой счет
оплачиваем и встаем со стульев.
И тут Ашот протягивает руку
не мне, а Бродскому. И Бродский
долго-долго
ее сжимает, и Ашот уходит.
Тогда и мы выходим в гардероб.
Метель в Москве, и огоньки на елках —
все впереди. Год шестьдесят второй.
И вот, пока мы едем на метро,
вдруг Бродский говорит:
«Се человек!»

АСЯ ВЕКСЛЕР

ПОСВЯЩЕНИЕ ИОСИФУ БРОДСКОМУ

Между выцветших линий
на асфальт упаду...

Иосиф Бродский

Русскоязычный поэт за границей живет,
пестует слово, прорехи на сердце латает.
Русскоязычная муза из вьюжных широт
с дудочкой, как с контрабандой, к нему прилетает.

Мы же бесхозные, брошены на произвол
дней в прозябанье, огня, перешедшего в тленье,
в снежной Пальмире, где ныне буксует глагол,
чья стихотворная слава торчит в отдаленье.

Здесь выпирал вон из ряда он, выпертый зря,
ибо знаток утверждает: как ни голосисты
певчие птицы, но без соловья-главаря
оскудевают дерзаньем в руладах солисты.

Вот ведь и это — застойного времени знак:
часть достоянья страны, — не придумать окольней, —
речью исходит, за что и вздымается флаг,
некрасноцветный, над ратушной крышей в Стокгольме.

Мощному голосу, вбитому в память, как клин, —
против ли воли то было, по доброй ли воле, —
мог бы завидовать синагогальный раввин,
греческий трагик, орган многотрубный в костеле.

Что же в остатке? К былому звать: не покинь.
Помнить, как шествовал в залах дворцовых античных
меж эрмитажных знакомцев — богов и богинь.
Дом вспоминать, где однажды был гость сверх обычных.

Если ж о предубежденности, чванство и спесь
жизнь отравляют. А все ж растворятся, как иней.
Всем и всему вопреки он останется здесь,
тенью упав на асфальт между выцветших линий.

Ленинград
1988

ЕЛЕНА УШАКОВА

* * *

Иосифу Бродскому

Проданный в Египет не мог сильнее тосковать,
Яростнее, настойчивей, упрямей, отчаянней,
Чем вы, Иосиф, или ты, Поэт, — как сказать
Я не знаю лучше. Экономные англичане

Совместили единственное и множественное число,
В одном чирикающем словце у них «ты» — ласковое объятье
Нежное, дружеское — не правда ли, нам повезло? —
И добротное «вы» — степенное рукопожатье.

Но я не знаю, как рассказать про золотоносную тень на Кирочной (Щедрина)
И Пестеля ее далекому обладателю, когда в декабре проезжаю,
И фонарный проливается свет, «мед огней вечерних» на
Марсово поле, Фонтанку — здесь она, вижу, с краю,

Всегда живет молодая, сопутствующая нам тоска
Радужная, счастливая, теплое рыданье,
Ранних стихов ленинградских безгрешная река
Подо льдом узорным — позднейшим напластованьем.

Сколько души понадобилось, чтобы освоить чужой язык,
Обуздать, приручить, укротить, войти в него,
Поселиться, прижиться, чтобы в нервную ткань проник,
Чужеродный, нитями лучевидными и ливневыми.

О, родительный, дательный, предложный! — дома, дому, домой, —
О творительный! — очагом домашним родным, отчим домом,
Шлейфом, темным крылом простершимся через океан за тобой
(За вами), частью речи тянущимся, влекомым.

1990

ДИАЛОГИ

СОЛОМОН ВОЛКОВ

О МАРИНЕ ЦВЕТАЕВОЙ: ДИАЛОГ С ИОСИФОМ БРОДСКИМ

Волков. Традиционно о вас говорят как о поэте, принадлежавшем к кругу Ахматовой. Она вас любила, поддерживала в трудные моменты, вы ей многим обязаны. Но из бесед с вами я знаю, что творчество Марины Цветаевой оказало на ваше становление как поэта гораздо большее влияние, чем Ахматовское. Вы и познакомились с ее стихами раньше, чем с произведениями Ахматовой. То есть именно Цветаева является, что называется, поэтом вашей юности. Именно она была вашей «путеводной звездой» в тот период. И высказываетесь вы о творчестве Цветаевой до сих пор с невероятным восторгом и энтузиазмом, что для типичного поклонника Ахматовой — такого, как я, например, крайне нехарактерно. Многие ваши замечания о Цветаевой звучат — для моего уха, по крайней мере, — парадоксально. К примеру, когда вы говорите о поэзии Цветаевой, то часто называете ее кальвинистской. Почему?

Бродский. Прежде всего имея в виду ее синтаксическую беспрецедентность, позволяющую — скорей, заставляющую ее в стихе договаривать все до самого конца. Кальвинизм в принципе чрезвычайно простая вещь: это весьма жесткие счеты человека с самим собой, со своей совестью, сознанием. В этом смысле, между прочим, и Достоевский кальвинист. Кальвинист — это, коротко говоря, человек, постоянно творящий над собой некий вариант Страшного суда — как бы в отсутствие (или же не дожидаясь) Всемогущего. В этом смысле второго такого поэта в России нет.

Волков. А пушкинское «Воспоминание»? «И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклиная...»? Толстой всегда выделял эти стихи Пушкина как пример жестокого самоосуждения.

Бродский. Принято думать, что в Пушкине есть все. И на протяжении семидесяти лет, последовавших за дуэлью, так оно почти и было. После чего наступил XX век... Но в Пушкине многого нет не только благодаря смене эпох, истории. В Пушкине многого нет по причине темперамента и пола: женщины всегда значительно беспощадней в своих нравственных требованиях. С их точки зрения, с цветаевской, во всяком случае, — Толстого как источника суждений о Пушкине просто нет. В этом смысле я — даже больше женщина, чем Цветаева. Что он знал, многотомный наш граф, о самоосуждении?

Волков. А если вспомнить «Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю...»? Разве нет в этих стихах Пушкина ощущения стихии и бунта, близких Цветаевой?

Бродский. Цветаева вовсе не бунт. Цветаева — это кардинальная постановка вопроса: «голос правды небесной / против правды земной». В обоих случаях, заметьте себе, — «правды». У Пушкина этого нет; второй «правды» в особенности. Первая — самоочевидна и православием начисто узурпирована. Вторая — в лучшем случае реальность, но никак не правда.

Волков. Мне такое слышать непривычно. Мне всегда казалось, что Пушкин говорит и об этом.

Текст публикуется в сокращении. Полностью диалог войдет в книгу «Бродский о Цветаевой» (М.: Издательство «Независимая газета», 1997).

Соломон Моисеевич Волков (род. в 1944 г.) — историк культуры, музыковед, с 1976 г. в эмиграции, автор книги «Свидетельство: мемуары Дмитрия Шостаковича в записи и под редакцией Соломона Волкова» (1979), переведенной на многие языки. Живет в Нью-Йорке.

Бродский. Нет; это — огромная тема, и ее, может, лучше и не касаться. Речь идет действительно о суде, который страшен уже хотя бы только потому, что все доводы в пользу земной правды перечислены. И в перечислении этом Цветаева до самого последнего предела доходит, даже, кажется, увлекается. Точь-в-точь герои Федора Михайловича Достоевского. Пушкин все-таки, не забывайте этого, — дворянин. И, если угодно, англичанин — член Английского клуба — в своем отношении к действительности: он сдержан. Того, что надрывом называется, у него нет. У Цветаевой его тоже нет, но сама ее постановка вопроса а-ля Иов: или/или — порождает интенсивность, Пушкину несвойственную. Ее точки над «е» — вне нотной грамоты, вне эпохи, вне исторического контекста, вне даже личного опыта и темперамента. Они там потому, что над «е» пространство существует их поставить.

Волков. Если говорить о надрыве, то он действительно отсутствует у художников, которых принято считать всеобъемлющими — у Пушкина или у Моцарта, например. Моцарт обладал ранней умудренностью, вроде лилипута: еще не вырос, а уже старый.

Бродский. У Моцарта надрыва нет, потому что он выше надрыва. В то время как у Бетховена или Шопена все на этом и держится.

Волков. Конечно, в Моцарте мы можем найти отблески надындивидуального, которых у Бетховена, а тем более у Шопена, нет. Но и Бетховен и Шопен — такие грандиозные фигуры...

Бродский. Может быть. Но, скорее, в сторону, по плоскости, а не вверх.

Волков. Я понимаю, что вы имеете в виду. Но с этой точки зрения повышенный эмоциональный тонус Цветаевой вас должен был бы скорее отпугивать.

Бродский. Ровно наоборот. Никто этого не понимает.

Волков. Когда мы с вами говорили в связи с Оденем о нейтральности поэтического голоса, то вы тогда эту нейтральность защищали...

Бродский. Это ни в коем случае не противоречие. Время — источник ритма. Помните, я говорил, что всякое стихотворение — это реорганизованное время? И чем более поэт технически разнообразен, тем интимнее его контакт со временем, с источником ритма. Так вот, Цветаева — один из самых ритмически разнообразных поэтов. Ритмически богатых, щедрых. Впрочем, «щедрый» — это категория качественная; давайте будем оперировать только количественными категориями, да? Время говорит с индивидуумом разными голосами. У времени есть свой бас, свой тенор. И у него есть свой фальцет. Если угодно, Цветаева — это фальцет времени. Голос, выходящий за пределы нотной грамоты.

Волков. Значит, вы считаете, что эмоциональная взвинченность Цветаевой служит той же цели, что и оденовская нейтральность? Что она достигает того же эффекта?

Бродский. Того же, и даже большего. На мой взгляд, Цветаева как поэт во многих отношениях крупнее Одена. Этот трагический звук... В конце концов время само понимает, что оно такое. Должно понимать. И давать о себе знать. Отсюда — из этой функции времени — и явилась Цветаева.

Волков. Вчера, между прочим, был день ее рождения. И я подумал: как мало лет, в сущности, прошло; если бы Цветаева выжила, то теоретически вполне могла быть с нами, ее можно было бы увидеть, с ней поговорить. Вы беседовали и с Ахматовой, и с Оденем. Фрост умер сравнительно недавно. То есть поэты, которых мы с вами обсуждаем, суть наши современники. И вместе с тем они — уже исторические фигуры, почти окаменелости.

Бродский. И да, и нет. Это очень интересно, Соломон. Вся история заключается в том, что взгляд на мир, который вы обнаруживаете в творчестве этих поэтов, стал частью нашего восприятия. Если угодно, наше восприятие — это логическое или, может быть, алогическое завершение того, что изложено в их стихах; это развитие принципов, соображений, идей, выразителем которых являлось творчество упомянутых вами авторов. После того, как мы их узнали, ничего столь же существенного в нашей жизни не произошло, да? То есть я, например, ни с чем более значительным не сталкивался. Свое собственное мышление включая... Эти люди нас просто создали. И все. Вот что делает их нашими современниками. Ничто так не сформировало — меня, по крайней мере, — как Фрост, Цветаева, Кавафис, Рильке, Ахматова, Пастернак. Поэтому они наши современники, пока мы дуба не врежем. Пока мы живы. Я думаю, что влияние поэта — эта эманация или радиация — растягивается на поколение или на два.

Волков. Когда же вы познакомились со стихами Цветаевой?

Бродский. Лет в 19—20. Потому что раньше меня все это особенно и не интересовало. Цветаеву я по тем временам читал, разумеется, не в книгах, а исключительно в самиздатской машинописи. Не помню, кто мне ее дал, но когда я прочел «Поэму горы», то все стало на свои места. И с тех пор ничего из того, что я читал по-русски, на меня не производило того впечатления, какое произвела Марина.

Волков. В поэзии Цветаевой меня всегда отпугивала одна вещь, а именно: ее дидактичность. Мне не нравился ее указательный палец, стремление разжевать все до конца и закончить рифмованной прописной истиной, ради которой не стоило, быть может, и поэтического огорода городить.

Бродский. Вздор! Ничего подобного у Цветаевой нет! Есть мысль — как правило, чрезвычайно неуютная, — доведенная до конца. Отсюда, быть может, и возникает впечатление, что эта мысль, что называется, тычет в вас пальцем. О некоторой дидактичности можно говорить применительно к Пастернаку: «Жизнь прожить — не поле перейти» и тому подобное, но ни в коем случае не в связи с Цветаевой. Если содержание цветаевской поэзии и можно было бы свести к какой-то формуле, то это: «На твой безумный мир / Ответ один — отказ». И в этом отказе Цветаева черпает даже какое-то удовлетворение; это «нет» она произносит с чувственным удовольствием: «Не-е-е-т!»

Волков. У Цветаевой есть качество, которое можно счесть достоинством — ее афористичность. Всю Цветаеву можно растаскать на цитаты, почти как грибоедовское «Горе от ума».

Бродский. О, безусловно!

Волков. Но меня эта афористичность Цветаевой почему-то всегда отпугивала.

Бродский. У меня подобного ощущения нет. Потому что в Цветаевой главное — звук. Помните знаменитый альманах хрущевских времен «Тарусские страницы»? Он вышел, кажется, в 1961 году. Там была подборка стихов Цветаевой (за что, между прочим, всем составителям сборника низкий поклон). И когда я прочел одно из стихотворений — из цикла «Деревья», — я был совершенно потрясен. Цветаева там говорит: «Други! Братственный сонм! / Вы, чьим взмахом сметен / След обиды земной. / Лес! — Элизиум мой!» Что это такое? Разве она про деревья говорит?

Волков. «Душа моя, Элизиум теней...»

Бродский. Конечно, назвать лес Элизиумом — это замечательная формула. Но это не только формула.

Волков. В Соединенных Штатах, а вслед за ними и во всем мире сейчас много внимания уделяют роли женщин в культуре; исследуют особенности вклада женщин в живопись, театр, литературу. Считаете ли вы, что женская поэзия есть нечто специфическое?

Бродский. К поэзии неприменимы прилагательные. Так же как и к реализму, между прочим. Много лет назад (по-моему, в 1956 году) я где-то прочел, как на собрании польских писателей, где обсуждался вопрос о соцреализме, некто встал и заявил: «Я за реализм без прилагательного». Польские дела...

Волков. И все-таки — разве женский голос в поэзии ничем не отличается от мужского?

Бродский. Только глагольными окончаниями. Когда я слышу: «Есть три эпохи у воспоминаний. / И первая — как бы вчерашний день...» — я не знаю, кто это говорит — мужчина или женщина.

Волков. Я уже никогда не смогу отделить этих строчек от голоса Ахматовой. Эти строчки произносит именно женщина, с царственной осанкой...

Бродский. Царственная интонация этих стихов — вовсе не осанка самой Ахматовой, а того, что она говорит. То же самое с Цветаевой. «Други! Братственный сонм!» — кто это говорит? Мужчина или женщина?

Волков. Ну, а это: «О вопль женщин всех времен: / „Мой милый, что тебе я сделала?!“» Это уж такой женский выкрик...

Бродский. Вы знаете — и да, и нет. Конечно, по содержанию — это женщина. Но по сути... По сути — это просто голос трагедии. (Кстати, муза трагедии — женского пола, как и все прочие музы.) Голос колоссального неблагополучия. Иов — мужчина или женщина? Цветаева — Иов в юбке.

Волков. Почему поэзия Цветаевой, такая страстная и бурная, столь малоэротична?

Бродский. Голубчик мой, перечитайте стихи Цветаевой к Софье Парнок! Она там по части эротики всех за пояс затыкает — и Кузмина, и остальных. «И не сквозь, и не сквозь, и не сквозь...» Или еще: «Я любовь узнаю по боли всего тела вдоль». Дальше чего еще надо! Другое дело, что здесь опять-таки не эротика главное, а звук. У Цветаевой звук — всегда самое главное, независимо от того, о чем идет речь. И она права: собственно говоря, всё есть звук, который, в конце концов, сводится к одному: «тик-так, тик-так». Шутка...

Волков. Странная вещь приключилась с русской поэзией. Сто лет или около того — от Каролины Павловой до Мирры Лохвицкой — женщины составляли в ней маргинальную часть. И вдруг сразу два таких дарования, как Цветаева и Ахматова, стоящие в ряду с гигантами мировой поэзии!

Бродский. Может быть, тут нет никакой связи со временем. А может быть, и есть. Дело в том, что женщины более чутки к этическим нарушениям, к психической

и интеллектуальной безнравственности. А эта поголовная аморалка есть именно то, что XX век нам предложил в избытке. И я вот что еще скажу. Мужчина по своей биологической роли приспособленец, да? Простой житейский пример. Муж приходит с работы домой, приводит с собой начальника. Они обедают, потом начальник уходит. Жена мужу говорит: «Как ты мог этого мерзавца привести ко мне в дом?» А дом, между прочим, содержится на деньги, которые этот самый мерзавец мужу и выдает. «Ко мне в дом!» Женщина стоит на этической позиции, потому что может себе это позволить. У мужчин другая цель, поэтому они на многое закрывают глаза. Но на самом-то деле итогом существования должна быть этическая позиция, этическая оценка. И у женщин дело с этим обстоит гораздо лучше.

Волков. Как же вы тогда объясните поведение Цветаевой в связи с довольно-таки скользкой аферой советской разведки, в которой принял участие ее муж Сергей Эфрон: убийством перебежчика Игнатия Рейсса; затем побег Эфрона в Москву? Эфрон был советским шпионом в самую мрачную сталинскую эпоху. С этической точки зрения куда уж как легко осудить подобную фигуру! Но Цветаева, очевидно, полностью и до конца приняла и поддерживала Эфрона.

Бродский. Это пословица, прежде всего: «Любовь зла, полюбишь и козла». Цветаева полюбила Эфрона в юности — и навсегда. Она была человек большой внутренней честности. Она пошла за Эфроном «как собака», по собственным ее словам. Вот вам этика поступка: быть верной самой себе. Быть верной тому обещанию, которое Цветаева дала, будучи девочкой. Все.

Волков. С таким объяснением я могу согласиться. Иногда Цветаеву стараются оправдать тем, что она якобы ничего не знала о шпионской деятельности Эфрона. Конечно, знала! Если бы драматические события, связанные с убийством Рейсса, были для нее сюрпризом, Цветаева никогда не последовала бы за Эфроном в Москву. Вполне вероятно, что Эфрон не посвящал ее в детали своей шпионской работы. Но о главном Цветаева знала или в крайнем случае догадывалась. Это видно из ее писем.

Бродский. Помимо всех прочих несчастий, ей выпала еще и эта катастрофа. Собственно, не знаю даже, катастрофа ли. Роль поэта в человеческом общении — одушевлять оное: человек не менее, чем мебель. Цветаева же обладала этой способностью — склонностью! — в чрезвычайно высокой степени: я имею в виду склонность к мифологизации индивидуума. Чем человек мельче, жалче, тем более благодарный материал он собой для мифологизации этой представляет. Не знаю, что было ей известно о сотрудничестве Эфрона с ГПУ, но думаю, будь ей известно даже все, она бы от него не отшатнулась. Способность видеть смысл там, где его, по всей видимости, нет — профессиональная черта поэта. И Эфрона Цветаева могла уже хотя бы потому одушевлять, что налицо была полная катастрофа личности. Помимо всего прочего, для Цветаевой это был колоссальный предметный урок зла, а поэт такими уроками не бросается. Марина повела себя в этой ситуации куда более достойным образом — и куда более естественным! — нежели мы вести себя причены. Мы же — что? Какая первая и главная реакция, если что-то против шерсти? Если стул не нравится — вынести его вон из комнаты! Человек не нравится — выпнать его к чертовой матери! Выйти замуж, развестись, выйти замуж опять — во второй, третий, пятый раз! Голливуд, в общем. Марина же поняла, что катастрофа есть катастрофа и что у катастрофы можно многому научиться. Помимо всего прочего — и это для нее куда важнее было в ту пору — все-таки трое детей от него; и дети получались другими, не особенно в папу. Так ей во всяком случае казалось. Кроме того — дочка, которую она не уберегла, за что, видимо, сильно казнилась — настолько во всяком случае, что в судьи себя Эфрону не очень-то назначать стремилась... Сюзан Зонтаг как-то, помню, в разговоре сказала, что первая реакция человека перед лицом катастрофы примерно следующая: где тут произошла ошибка? Что следует предпринять, чтоб ситуацию эту под контроль взять? Чтоб она не повторилась? Но есть, говорит она, и другой вариант поведения: дать трагедии полный ход на себя, дать ей себя раздавить. Как говорят поляки, «подложиться». И ежели ты сможешь после этого встать на ноги — то встанешь уже другим человеком. То есть принцип Феникса, если угодно. Я часто эти слова Зонтаг вспоминаю.

Волков. Мне кажется, Цветаева после катастрофы, связанной с Эфроном, уже не оправилась.

Бродский. Я в этом не уверен. Не уверен.

Волков. Ее самоубийство было ответом на несчастья, накапливавшиеся в течение многих лет. Разве не так?

Бродский. Безусловно. Но, знаете, анализировать самоубийство, говорить авторитетно о событиях, к нему приведших, может только сам самоубийца.

Волков. Меня вопрос о политических убийствах в Европе 30-х годов заинтересовал когда-то и потому, что в них оказалась замешана великая русская певица Надежда Плевицкая. Я довольно много читал об этих людях. Сейчас их пытаются

представить идеалистами, пошедшими на «мокрые» дела из-за идейных убеждений. На самом деле там было полно грязных личностей, работавших и на сталинский Советский Союз, и на гитлеровскую Германию. С их помощью устранялись независимые фигуры, которые мешали одинаково и Сталину, и Гитлеру. Они шли в шпионаж из-за денег, из-за привилегий, некоторые — в погоне за властью. Какой уж там идеализм!

Бродский. Я думаю, что случай с Эфроном — классическая катастрофа личности. В молодости — амбиции, надежды, пятое-десятое. А потом все кончается тем, что играешь в Праге в каком-то любительском театре. Дальше что делать? Либо руки на себя накладывать, либо на службу куда-нибудь идти. Почему именно в ГПУ? Потому что традиция семейная — антимонархическая. Потому что с Белой армией ушел из России почти пацаном. А как подросток да посмотрелся на всех этих защитников отечества в эмиграции, то только в противоположную сторону и можно было податься. Плюс еще все это сменевеховство, евразийство, Бердяев, Устрялов. Лучшие же умы все-таки, идея огосударствления коммунизма. «Державность»! Не говоря уже о том, что в шпионах-то легче, чем у конвейера на каком-нибудь «Рено» уродоваться. Да и вообще, быть мужем великой поэтессы не слишком сладко. Негодяй Эфрон или ничтожество — не знаю. Скорее, последнее, хотя в прикладном отношении — конечно, негодяй. Но коли Марина его любила, то не мне его судить. Ежели он дал ей кое-что, то не больше ведь, чем взял. И за одно только то, что *гал*, он и будет спасен. Это — как та луковка, что на том свете врата открывает. Да и где вы видели в этой профессии счастливые браки? Чтобы поэт был в браке счастлив? Нет уж, беда коли приходит, то всем кодром, и во главе муж или жена шествует.

Волков. Чем вы объясните неизменно восторженное отношение Цветаевой к Владимиру Маяковскому? Она посвятила ему стихотворение при жизни, откликнулась особым циклом на самоубийство. В то время как у Ахматовой отношение к Маяковскому менялось. Она, например, оскорбилась, когда узнала, что Маяковский ее «Сероглазого короля» пел на мотив «Ехал на ярмарку ухарь-купец».

Бродский. Обижаться на это не следовало бы, я думаю. Потому что Маяка самого можно переложить на все что угодно. Все его стихи можно напечатать не лесенкой, а в столбик, просто катренами — и все будет на своих местах. И это будет опыт гораздо более рискованный для Маяковского. Такое, кстати, вообще часто случается — что поэту нравится как раз то, чего он сам в жизни никогда делать не станет. Взять хоть отношение Мандельштама к Хлебникову. Не говоря уже о том, что Маяковский вел себя чрезвычайно архетипически. Весь набор: от авангардиста до придворного и жертвы. И всегда гложет вас подозрение: а может, так и надо? Может, ты слишком в себе замкнут, а он вот натура подлинная, экстраверт, все делает по-большому? А если стихи плохие, то и тут оправдание: плохие стихи — это плохие дни поэта. Ужо поправится, ужо опомнится. А плохих дней в жизни Маяка была действительно масса. Но когда хуже-то всего стало, стихи пошли замечательные. Конечно же, он зарпортовался окончательно. Он-то первой крупной жертвой и был, ибо дар у него был крупный. Что он с ним сделал — другое дело. Марине, конечно же, могла нравиться — в ней самой сидел этот зверь — роль поэта-трибуна. Отсюда — стихи с этой замечательной пастишкой а-ля Маяк, но лучше даже самого оригинала: «Архангел-тяжелоступ — / Здорово, в веках Владимир!» Вся его лесенка в две строчки и уложена...

Волков. Кстати, один из экспериментов Маяковского над чужой поэзией кажется мне остроумным. В «Незнакомке» Блока строчку «Всегда без спутников, одна» Маяковский менял на «среди беспутников одна». Маяковский говорил, что это тавтология: «без спутников — одна».

Бродский. Ну, это хохма так себе. Что же касается Маяковского и Цветаевой, то вот еще одно дополнительное соображение. Думаю, он привлекал ее из соображений полемических и поэтических. Москва, московский дух. Пафос прикладной поэзии. Уверяю вас, что в плане чисто техническом Маяковский — чрезвычайно привлекательная фигура. Эти рифмы, эти паузы. И более всего, полагаю, громоздкость и раскрепощенность стиха Маяковского. У Цветаевой есть та же тенденция, но Марина никогда не отпускает так повод, как это делает Маяковский. Для Маяковского это была его единственная идиома, в то время как Цветаева могла работать по-разному. Да и вообще, как бы ни был раскрепощен интонационный стих Цветаевой, он всегда тяготеет к гармонии. Ее рифмы точнее, чем у Маяковского. Даже в тех случаях, когда их поэтики сближаются.

Волков. Кстати, в одном случае ваши с Маяковским вкусы неожиданно сходятся: вы оба не любите Тютчева. Маяковский у Тютчева находил только два-три приличных стихотворения.

Бродский. Не то чтоб я Тютчева так уж не любил. Но, конечно, Батюшков мне куда приятнее. Тютчев, бесспорно, фигура чрезвычайно значительная. Но при всех

этих разговорах о его метафизичности и т.п. как-то упускается, что большего верноподданного отечественная словесность не рождала. Холуи наши, времен Иосифа Виссарионовича Сталина, по сравнению с Тютчевым — сопляки: не только талантом, но прежде всего подлинностью чувств. Тютчев имперские сапоги не просто целовал — он их лобзал. Не знаю, за что Маяковский на него сердчал — по сходству ситуации, возможно. Что до меня, я без — не скажу, отвращения — изумления второй том сочинений Тютчева читать не могу. С одной стороны, казалось бы, колесница мироздания в святилище небес катится, а с другой — эти его, пользуясь выражением Вяземского, «шинельные оды». Скоро его, помяните мои слова, эта «державная» сволочь в России на щит подымет. Вообще с крупными лириками, противозаконный союз поющими, надо ухо остро держать. Нет-нет да и захочется им компенсация. То есть нелады с полицией нравов осанной на высочайшее имя как бы уравниваются. Неприятно все это. При всей мерзопакостности нашего столетия мы от этой бухгалтерии все-таки избавлены — самую эпохой. Батюшков был патриотом ничуть не меньшим, чем Тютчев, к примеру. И вообще — воевал. Однако безобразия такого не допускал ни разу. Вообще Батюшков колоссально недооценен: ни в свое время, ни нынче.

Волков. Батюшкова я очень люблю, и, между прочим, интерес к нему возник у меня после чтения Цветаевой: она свое стихотворение «Памяти Байрона» начинает дивной, завораживающей строчкой Батюшкова: «Я берег покидал туманный Альбиона...» Тома Цветаевой и Батюшкова в «Библиотеке поэта» вышли, если вы помните, почти одновременно. Но все-таки Батюшкова с Тютчевым не сравнить.

Бродский. Вы знаете, Соломон, у меня есть, вероятно, свои предубеждения и, если угодно, профессиональные закидоны. И, конечно, на этот счет можно все списать. Но советую вам перечитать Батюшкова. Впрочем, перечитывать Батюшкова в Нью-Йорке...

Волков. По-моему, нет ничего лучше, чем перечитывать Батюшкова, глядя на Гудзон. Гудзонские закаты очень «ложатся» под Батюшкова. И даже под менее крупных поэтов. Я вон здесь, в Нью-Йорке, Голенищева-Кутузова два-три раза в год перечитываю.

Бродский. Это неплохо. Вообще-то говоря, среди русских поэтов — не хочется говорить «второразрядных», но фигур второго ряда — были совершенно замечательные личности. Например, Дмитриев с его баснями. Какие стихи! Русская басня — совершенно потрясающая вещь. Крылов — гениальный поэт, обладавший звуком, который можно сравнить с державинским. А Катенин! Ничего более пронзительного про треугольник любовный ни у кого нет. Посмотрите уж, как гудзонские закаты под Катенина ложатся. Или — Вяземский: на мой взгляд, крупнейшее явление в пушкинской «плеяде». Так уж всегда получается, что общество назначает одного поэта в главные, в начальники. Происходит это — особенно в обществе авторитарном — в силу идиотского этого параллелизма: поэт — царь. А поэзия куда больше, чем одного властителя умов предлагает. Выбирая же одного, общество обрекает себя на тот или иной вариант самодержавия. То есть отказывается от демократического в своем роде принципа. И поэтому нет у него никакого права опосля на государя или первого секретаря все сваливать. Само оно и виновато, что читает выборочно. Знали б Вяземского с Баратынским получше, может, глядишь, и на Николаше так бы не зациклялись. За равнодушные к культуре общество прежде всего гражданскими свободами расплачивается. Сужение культурного кругозора — мать сужения кругозора политического. Ничто так не мостит дорогу тирании, как культурная самокастрация. Когда начинают потом рубить головы — это даже логично.

Волков. Вот вы перечислили русских поэтов так называемого второго ряда: Дмитриева, Катенина, Вяземского. Мне что в них особенно приятно? Что это все крупные привлекательные личности, а не просто замечательные авторы. Жизнь каждого из них — увлекательный роман. Я уж не говорю о Крылове или Баратынском...

Бродский. Меня, собственно, больше всего в таких случаях именно человеческая сторона интересует. Вот человек пишет, у него там успех или неуспех. Но он думает в основном не об этом, а как бы загадывает на будущее. Не то чтобы он рассчитывал на потомство, но язык, которым он пользуется, на это потомство рассчитывает. Что-то такое есть в поэте, в его слухе, что обеспечивает его трудам если не бессмертие, то существование куда более длительное, чем все, что поэт может себе представить.

Волков. В случае с Иваном Андреевичем Крыловым можно с точностью сказать, что, куда будет существовать русский язык, его басни будут читаемы. Хотя школа в России и делает все, чтобы отравить удовольствие от Крылова.

Бродский. Нет, вот чего мне школа не отравила, так это Ивана Андреевича.

Волков. Мы говорили о том, что заявление Цветаевой: «На твой безумный мир / Ответ один — отказ» — есть, в сущности, программа ее творчества. А между

тем эти строки появились в стихотворении, написанном, что называется, «на случай»: в связи с вторжением армии Гитлера в Чехословакию в марте 1939 года. Этому событию посвящено одиннадцать стихотворений Цветаевой, одно другого лучше. Еще четыре стихотворения были ею написаны в сентябре 1938 года, когда Гитлер у Чехословакии отобрал Судеты. Причем этим вовсе не исчерпываются поэтические отклики Цветаевой на злободневные темы. Она всю жизнь писала политические стихи; вспомним хотя бы о ее цикле «Лебединый стан», воспевшем Белое движение.

Но согласитесь, что в этом отношении Цветаева для русской поэзии нового времени фигура вовсе не типическая. Существует расхожее мнение, что новая русская поэзия очень политизирована. Но это заблуждение. На самом деле очень немногие крупные русские поэты писали в XX веке стихи на политические сюжеты; я не имею в виду, конечно, «заказную» продукцию, ее-то было навалом. Это странно. Посмотрите на XIX век: «Клеветникам России» Пушкина, стихи Вяземского, «России» Хомякова, стихи не любимого вами Тютчева — это все первоклассные опусы, хрестоматийные образцы. А где стихи такого же калибра, посвященные злободневным событиям второй половины XX века? Державин проводил Павла I стихами «Умолк рев Норда сиповатый...». А где стихи на падение Хрущева? Почему русские поэты не откликнулись на вторжение в Чехословакию 1968 года с такой же силой, как Цветаева откликнулась на оккупацию 1939-го? Ведь она тоже фактически писала «в стол», вовсе не рассчитывая на немедленную публикацию.

Бродский. Это не совсем справедливо. Я думаю, мы многого еще не знаем. Но действительно, ничего впрямую описывающего захват советской армией Будапешта или Праги я до сих пор не читал. Хотя и знаю группу русских поэтов, у которых референции, скажем, к венгерскому восстанию 1956 года, к польским волнениям 50-х годов были чрезвычайно сильны.

Волков. Историю нового времени по этим стихам не восстановить.

Бродский. Да, конечно, ни нравственной истории, ни политической. И вот что интересно: в русской поэзии почти не отражен опыт Второй мировой войны. Существует, конечно, поколение так называемых военных поэтов начиная с полного ничтожества — Сергея Орлова, царствие ему небесное. Или какого-нибудь там Межирова — соли, не лезущие ни в какие ворота. Ну, Гудзенко, Самойлов. Хорошие — очень! — стихи о войне есть у Бориса Слуцкого, пять-шесть у Тарковского Арсения Александровича. Все же эти константины симоновы и сурковы (царствие обоим небесное — которого они, боюсь, не увидят) — это не о национальной трагедии, не о крушении мира: это все больше о жалости к самому себе. Просьба, чтоб пожалели. Я не говорю уж обо всем послевоенном грязевом потоке, о маханиях кулаками после драки: в лучшем случае это драма, взятая взаймы за неимением собственной; в худшем — эксплуатация покойников и вода на мельницу министерства обороны. Попросту, охмурение призывников. Понимания случившегося с нацией — ни на грош. И это даже как-то дико: все-таки двадцать миллионов в землю легли...

Но вот давеча я составлял — в некотором роде повезло мне — избранное Семена Липкина. И там огромное количество стихотворений на эту самую тему: о войне или так или иначе с войной связанных. Такое впечатление, что он один за всех — за всю нашу изысканную словесность — высказался. Спас, так сказать, национальную репутацию. Между прочим, он один из немногих, кто Цветаеву опекал по ее возвращении из эмиграции в Россию. Вообще — замечательный, по-моему, поэт: никакой вторичности. И не на злобу дня, но — про ужас дня. В этом смысле Липкин — как раз цветаевский ученик.

И если уж говорить о стихах Цветаевой к Чехии или про ее «Лебединый стан», то первые — суть вариация на темы ее же «Крысолова», а во вторых тоже главное — их вокальный элемент. Я даже думаю, что Белое движение привлекало Цветаеву более как формула, нежели как политическая реальность. Самое лучшее из всех ее «белогвардейских» стихов — это восемь строчек, кончающихся: «За словом: дол напишут слово: Дон».

Волков. И все-таки мне удивительно, что в сфере злободневных стихов поэзии «на случай» у русских авторов XX века, столь богатого подходящими «случаями», не хватило темперамента и размаха. В этом смысле ваше стихотворение «На смерть Жукова» стоит, на мой взгляд, особняком. Оно восстанавливает давнюю русскую традицию, восходящую еще к стихотворению Державина «Снигирь», которое является эпитафией другому великому русскому полководцу — Суворову. Это, что называется, «государственное» стихотворение. Или, если угодно, «имперское».

Бродский. Между прочим, в данном случае определение «государственное» мне даже нравится. Вообще-то я считаю, что это стихотворение в свое время должно было быть напечатано в газете «Правда». Я в связи с ним, кстати, много дерьма съел.

Волков. Почему это?

Бродский. Ну, для давешних эмигрантов, для «ди-пи» Жуков ассоциируется с самыми неприятными вещами. Они от него убежали. Поэтому к Жукову у них симпатий нет. Потом прибалты, которые от Жукова натерпелись.

Волков. Но ведь стихотворение ваше никаких особых симпатий к маршалу Жукову не выражает. В эмоциональном плане оно чрезвычайно сдержанное.

Бродский. Это совершенно верно. Но ведь человек недостаточно интеллигентный или совсем уж неинтеллигентный — он такими вещами особенно не интересуется. Он реагирует на красную тряпку. Жуков — вот и все. Из России я тоже слышал всякое-разное. Вплоть до совершенно комичного: дескать, я этим стихотворением бухаюсь в ножки начальству. А ведь многие из нас обязаны Жукову жизнью. Не мешало бы вспомнить и о том, что это Жуков, и никто другой, спас Хрущева от Берии. Это его Кантемировская танковая дивизия въехала в июле 1953 года в Москву и окружила Большой театр.

Волков. Танки Жукова остановились тогда у Большого или у здания МВД?

Бродский. Да это, по-моему, одно и то же... Жуков был последним из русских могикан. Последний «вождь краснокожих», как говорится.

Волков. Я понимаю, что вы имеете в виду, когда говорите о жизнях, спасенных Жуковым. Почти все мои родственники погибли в катастрофе, в Рижском еврейском гетто. И, кстати, однажды — это было, вероятно, в конце 60-х годов — в симфоническом концерте под Ригой, в Дзинтари, я заметил садящегося передо мной мужчину; на пиджаке у него были четыре золотые звезды, то есть он был четырехжды Героем Советского Союза! Свет быстро потушили, лица я разглядеть не успел. И, глядя на седой ежик и плотный красный затылок незнакомца, гадал вплоть до антракта: кто бы это мог быть, с подобным неслыханным количеством «Героев» на груди. Когда в антракте маршал Жуков — а это был, разумеется, он — встал, его уже жадно разглядывал весь зал. И, я помню, меня удивило: зачем Жукову, завоевавшему при жизни всю славу и уважение, какие только можно было иметь, нужно было выходить в концерт, нацепив на штатский пиджак свои регалии?

Бродский. Я считаю, это совершенно естественно. Это же другой менталитет, военный. Тут дело не в жажде славы. Ведь к этому времени его уж отовсюду погнажи?

Волков. Да, он лет десять уже был в окончательной отставке.

Бродский. Тем более. И вообще, как мы знаем, Героям Советского Союза — пиво вне очереди...

Волков. А каков был импульс к сочинению вами «Стихов о зимней кампании 1980 года»? Это стихотворение о вторжении советских войск в Афганистан было для читателей ваших, я полагаю, такой же неожиданностью, как и «На смерть Жукова»...

Бродский. Это была реакция на то, что я увидел по телевизору. Будапешт, Прага — мы слушали Би-Би-Си, читали газеты, но не видели этого. А вторжение в Афганистан... Не знаю, что еще из мировых событий произошло в моей жизни такое впечатление. И ведь никаких изюсов по телевизору не показывали. Просто я увидел танки, которые ехали по какому-то каменному плато. И меня поразила мысль о том, что это плато никаких танков, тракторов, вообще никаких железных колес прежде не знало. Это было столкновение на уровне элементов, когда железо идет против камня. Если бы показывали убитых или раненых афганцев, так к этому — здесь особенно — глаз человеческий уже привык; без трупов и последних известий нет. В Афганистане же произошло, помимо всего прочего, нарушение естественного порядка; вот что сводит с ума, помимо крови. Я тогда, помню, три дня не слезал со стенки. А потом, посреди разговоров о вторжении, вдруг подумал: ведь русским солдатам, которые сейчас в Афганистане, лет 19—20. То есть если бы я и друзья мои, вкупе с нашими дамами, не вели бы себя более или менее сдержанным образом в 60-е годы, то вполне возможно, что и наши дети находились бы там, среди оккупантов. От мысли этой мне стало тошно до крайности. И тогда я начал сочинять эти стихи. Когда подобное учиняли в Европе, когда лезли в Венгрию, в Чехословакию, в Польшу, то это уже почти само собою разумелось; это было, в конце концов, всего лишь еще одним повторением, на новом витке, европейской истории. Но по отношению к афганским племенам это не просто политическое, но антропологическое преступление. Это какая-то колоссальная эволюционная погрешность. Это как вторжение железного века в каменный. Или как внезапное оледенение. Что же касается вашего замечания о неожиданности «Стихов о зимней кампании...». Стилистически я не вижу никакой разницы между ними и моими же стихами про природу и погоду. И конечно, когда я стал работать над «Стихами о зимней кампании...», то пытался разрешить и другие задачи — не то чтобы чисто формальные, но интонационные. Но это уже было потом...

ИНТЕРВЬЮ С ИОСИФОМ БРОДСКИМ СВЕНА БИРКЕРТСА

Я беседовал с Иосифом Бродским в декабре 1979 года в его нью-йоркской квартире в Гринич-Виллидже. Он был небрит и показался мне усталым и озабоченным. Как раз в эти дни он должен был прочесть гранки очередного издания своего сборника «Часть речи» и сказал, что уже пропустил все мыслимые сроки. Пол в кабинете был завален бумагами. Я предложил перенести интервью на более удобное время, но Бродский предпочел не откладывать.

Все стены и вообще все свободное пространство в его небольшой квартире занимали книги, открытки, фотографии. На нескольких я увидел молодого Бродского, Бродского вместе с Оденом, Спендером, Октавио Пасом, с друзьями. Над камином висели две фотографии в рамках, под стеклом: портрет Анны Ахматовой и Бродский с сыном, оставшимся в России.

Бродский налил себе и мне по чашке крепчайшего растворимого кофе и расположился в кресле у камина. В течение трех часов он просидел, почти не меняя позы, положив ногу на ногу и слегка наклонив голову к плечу. Иногда он клал правую руку на грудь, но чаще держал в ней сигарету. В камине постепенно копились окурки. Он редко докуривал сигарету до конца и кидал окурки в камин не глядя.

Своим ответом на первый вопрос он остался недоволен и несколько раз предлагал заново начать запись. Но минут через пять он как будто перестал обращать внимание на включенный магнитофон — и даже на мое присутствие. Он увлекся, стал говорить все быстрее и оживленнее.

Голос у Бродского необычайно богатый, с отчетливым носовым призвуком. Надежда Мандельштам подробно описывает его во второй книге воспоминаний и заключает: «Это не человек, а духовой оркестр».

В середине беседы мы устроили перерыв. Бродский спросил, какое пиво я люблю, и вышел в ближайший магазин. Когда он возвращался, я услышал, как во дворе его окликнул кто-то из соседей: «Как дела, Иосиф? Ты, по-моему, теряешь в весе!» Бродский отозвался: «Не знаю, может быть. Волосы теряю — это точно». И добавил: «И последний ум, кажется, тоже».

Когда мы все закончили, Бродский показался мне совсем другим, чем четыре часа назад. Усталое и озабоченное выражение пропало, он готов был говорить еще и еще. Но надо было возвращаться за письменный стол. «Я очень рад, что мы поработали», — сказал он мне на прощанье и проводил до дверей со своим обычным «Пока, целую!».

Свен Биркертс

Я хотел бы начать с цитаты из второй книги воспоминаний Надежды Мандельштам. Она сказала о вас: «...он славный малый, который, боюсь, плохо кончит».

В каком-то смысле я и правда плохо кончил. В том смысле, что оказался вне русской литературы, был лишен возможности печататься в России. Думаю, однако, что Надежда Яковлевна имела в виду более конкретный плохой конец, скажем, физическую гибель. Мне же кажется, что для писателя запрет печататься на родном языке — не менее страшное наказание.

А у Ахматовой были на ваш счет какие-то предвидения?

Может быть, но менее мрачные, поэтому я их не помню. Всегда ведь лучше запоминаются дурные предсказания — они относятся непосредственно к твоей

Перевод выполнен по изданию: *Writers at Work. The Paris Review Interviews*. Интервью вошло под номером 12 в серию бесед с известными поэтами и прозаиками, печатавшихся под этой рубрикой в журнале *Paris Review*. Редакция выражает благодарность душеприказчице И. Бродского Энн Шеллберг за предоставленный ею английский оригинал.

© И. Комарова (перевод, примечания), 1997.

жизни, а не к работе, и поневоле врезаются в память. С другой стороны, понимаешь, что если впереди тебя и ждет что-то хорошее, то это может произойти с помощью божественного вмешательства, а оно человеку неподконтрольно: тут уж что будет, то и будет. Мы не знаем наперед, какое добро нам будет ниспослано, — оно от нас не зависит. Вот зло, хотя бы отчасти, мы в состоянии попытаться предотвратить.

Вы упомянули о божественном вмешательстве. В какой мере это для вас метафора?

В большой. Для меня это прежде всего вмешательство языка, зависимость писателя от языка. Помните знаменитую строчку Одена о Йейтсе: "Mad Ireland hurt you into poetry..." «Втравить», «ввергнуть» в поэзию, вообще в литературу, способен именно язык, твое собственное чувство языка. Не философские или поэтические взгляды, не просто зуд творчества, свойственный юности.

Иными словами, на вершину мироздания вы ставите язык?

Но ведь язык действительно важен — страшно важен! Когда говорят, что поэт слышит голос Музы, мало кто вдумывается в смысл этого заезженного выражения. А если попытаться его конкретизировать, станет ясно, что голос Музы — это и есть голос языка. Поэт постоянно вступает в прямой контакт с языком, и только через язык реализуется его реакция на все услышанное или прочитанное.

Мне кажется, что язык лежит в основе вашего видения человеческой истории как процесса, который стремительно себя изживает. Вы полагаете, что история вот-вот упрется в некий безвыходный тупик?

Не исключено. Я вообще не очень склонен разъяснять собственные взгляды. В этом есть какая-то нескромность, как во всякой самооценке. К тому же я не думаю, что человек способен беспристрастно судить о себе и тем более о собственном творчестве. Но в самом общем виде я сказал бы так: меня занимает прежде всего природа Времени. Мне интересно Время само по себе. И что оно делает с человеком. Мы ведь видим в основном это проявление Времени, глубже нам проникнуть не дано.

В своем эссе о Петербурге¹ вы пишете, что вогу можно рассматривать как гущенную форму времени.

Да, как одну из форм... Вообще я доволен этим очерком. Плохо только, что мне не дали прочесть корректуру, и в готовом тексте оказалась куча опечаток и ошибок — неверных написаний и так далее. Очень обидно. Не потому, что я такой уж педант и крохобор, — просто с английским языком у меня любовные отношения, и подобная небрежность меня огорчает.

Кстати об английском. Что бы вы могли сказать о себе как о переводчике собственных стихов? Вы переводите — или пишете заново?

Заново, разумеется, не пишу. Правда, многие чужие переводы я исправляю и уточняю — переводчики за это очень на меня сердятся, — потому что пытаюсь в переводном тексте воспроизвести даже слабости оригинала. Вообще перечитывать свои старые стихи — тяжкое испытание. И еще более тяжкое — переводить их. И прежде чем за это взяться, надо остыть, в какой-то степени отрешиться от авторства, посмотреть на свое создание со стороны — «как души смотрят с высоты / На ими брошенное тело». С этой высоты чаще всего видишь бранные останки, уже тронутые разложением. Вас с ними мало что связывает. Тем не менее, взявшись переводить, ты обязан передать цвет каждого листочка на дереве — неважно, яркий он или тусклый. Ты видишь, что в подлиннике некоторые строки явно уродливы, но, может быть, в свое время ты написал так не случайно — это могло входить в какой-то твой первоначальный замысел. Слабые строки тоже выполняют в стихах определенную функцию, облегчают читателю путь к восприятию других, более важных мест.

Вы сильно придираетесь к своим английским переводчикам?

Мы в основном расходимся из-за того, что я отстаиваю точность, а переводы часто грешат неточностью, и это вполне можно понять. Ужасно трудно объяснить переводчику, какая именно мера точности меня устраивает. И чем биться над этим и тратить нервы, я подумал — не лучше ли самому попробовать себя переводить? Особого риска тут нет: по-русски стихотворение все равно существует. Худо ли, хорошо ли, оно уже написано и никуда не денется. Мои русские лавры — или их отсутствие — вполне меня устраивают. Почетного места на американском Парнасе я не добиваюсь. Во многих переводах моих стихов меня смущает то, что они неважно звучат по-английски. Может быть, я проявляю здесь чрезмерную требователь-

ность — ведь мой роман с английским языком начался сравнительно недавно, он мне еще в новинку. И неудавшаяся русская строчка беспокоит меня гораздо меньше, чем строчка, которая не получилась по-английски.

Некоторые переводчики к тому же привносят в текст собственные поэтические принципы. И многие крайне упрощенно понимают модернизм. Для них основной закон современной поэзии — свобода без всяких ограничений. Я же предпочитаю такой свободе, или, вернее, такой распушенности и расхлябанности, традиционность, даже банальность. По мне лучше штамп, но классический штамп, чем изощренная расхлябанность.

Вас переводили первоклассные мастера...

Да, несколько раз мне повезло. Меня переводили и Ричард Уилбер, и Энтони Гехт...²

Я не так давно был на встрече с Уилбером, и он рассказывал слушателям — по-моему, довольно язвительно, — как вы с Дерекком Уолкоттом летели над Айовой и вы правили его перевод одного вашего стихотворения. Он как будто был не в восторге?

Все верно. Но перевод от правки выиграл, а мое уважение к Дереку еще выросло. Некоторые места я просил его переделывать по два, по три раза — и в какой-то момент понял: всё, больше нельзя, пора остановиться. Но и в таком, не доведенном до совершенства виде получилось прекрасно. Примерно те же чувства я испытал, когда на предложение Одена перевести мои стихи ответил «нет». Я тогда подумал: «Кто я такой, чтобы меня переводил Уистан Оден?!»

Любопытная ситуация: поэт сознает, что недостоин своего переводчика! Обычно бывает наоборот.

А у меня было именно так. И по отношению к Дику Уилберу я чувствовал то же самое.

Когда вы начали писать?

Лет в восемнадцать — девятнадцать. Но серьезно к этому относиться стал позже, года в двадцать три. Мне иногда говорят: «Свои лучшие стихи ты написал в девятнадцать». Сам я так не считаю. Я не Рембо.

Какой круг чтения был у вас тогда, кого из американских поэтов вы знали? Доводилось вам слышать о Фросте, о Лоуэлле?

Нет. Но постепенно я с ними познакомился — сначала по-русски, потом по-английски. В двадцать два года я впервые столкнулся с Фростом. Ко мне попали переводы его стихов — не книга, а машинописный текст, кто-то из знакомых дал почитать, тогда стихи ходили по рукам в таком виде. Я прочел и был потрясен — такой там был накал энергии, сдержанной страстности. Извечный, экзистенциальный страх, он все пронизывал. Я долго не мог прийти в себя. И решил докопаться до истины — проверить, действительно ли переводчик следует оригиналу или это он сам пишет такие гениальные стихи по-русски. Я стал штудировать текст Фроста — в той мере, в какой позволяло мое тогдашнее знание английского, — и оказалось, что все это заложено в подлиннике. С Фроста все, собственно, и началось.

А кого вы до этого изучали в школе? Гете, Шиллера?

В школе был стандартный набор, с ориентацией на девятнадцатый век, на классику: Байрон, Лонгфелло... О таких поэтах, как Эмили Дикинсон или Хопкинс, никто и слыхом не слыхал. Зарубежная поэзия сводилась к двум-трем именам.

А имя Элиота было вам известно?

Все знали, что существует такой поэт — Элиот, но читать его мало кому приходилось. Первые русские переводы из Элиота появились в тридцатых годах, тогда вышла небольшая антология английской поэзии.³ Переводы были очень неудачные. Но репутацию Элиота мы знали и вычитывали из этих русских строк больше, чем там было. Вот так... Кстати, после выхода антологии многих ее участников арестовали, а саму книжку изъяли из обращения.

Я вооружился словарем и стал осваивать английский — и постепенно проработал эту антологию от корки до корки. Читал и сравнивал, буквально строчку за строчкой. Мне не терпелось расширить круг чтения: русскую поэзию годам к двадцати трем я в общем знал. Не то чтобы я успел изучить ее досконально или она перестала меня удовлетворять — просто к тому времени я почти все прочел, тянуло к новому.

Тогда вы и начали переводить?

Переводить я начал для заработка. Сперва взялся за братьев-славян — чехов, поляков, потом двинулся дальше на Запад, стал переводить с испанского.⁴ Художественный перевод как вид литературной деятельности в России довольно популярен; существует целая индустрия перевода, и всегда найдутся поэты, незнакомые русскому читателю. Встретишь новое имя в каком-нибудь предисловии или рецензии — и сразу мысль: а почему бы этого автора не перевести? И тогда принимаешься разыскивать его стихи.

Потом я стал пробовать переводить с английского, прежде всего Джона Донна. Когда меня отправили в ссылку на Север, я получил в подарок от друзей две или три антологии американской поэзии — знаете, такие карманные издания под редакцией Оскара Уильямса,⁵ с крохотными портретами авторов на обложках. Я в эти томтики просто влюбился. Влюбленность в чужую культуру, в чужой мир особенно обостряется, если знаешь, что своими собственными глазами ты их никогда не увидишь. Вот всем этим я и занимался — читал, переводил, пытался по мере сил приблизиться к оригиналу... и в конце концов оказался в непосредственной близости от своих авторов (*смеется*). Можно сказать, слишком близко.

И что же вы испытали, оказавшись так близко? Разочаровались в ком-нибудь? Изменилось ли ваше отношение к Донну, к Фросту?

К Донну и Фросту — нет. А вот к Элиоту я стал относиться несколько сдержаннее. И намного сдержаннее — к Каммингсу.

Стало быть, у вас был период увлечения Каммингсом?

Да, у нас все увлекались модернизмом, авангардом, всякими фокусами, и мне тоже казалось, что выше этого ничего нет. Признаться, я растерял многих прежних кумиров, таких, как Линдсей, Эдгар Ли Мастерс... Но к другим — Марвеллу, Донну — мое отношение только укрепилось. Я называю немногих, а вообще об этом стоило бы поговорить более обстоятельно. Вот, к примеру, Эдвин Арлингтон Робинсон. И, разумеется, Томас Харди.

Когда вы впервые прочли стихи Одена?

В шестьдесят пятом году. Дело было так: я жил в деревне, в ссылке, писал стихи и несколько стихотворений переправил московскому знакомому, который, помните, меня поразили своими переводами из Фроста.⁶ Мы общаемся редко, но его мнение я по-прежнему ставлю чрезвычайно высоко. Так вот, он мне тогда сказал, что одно мое стихотворение — «Два часа в резервуаре» — по характеру юмора напоминает Одена. Я мог только хмыкнуть: «Да?» — потому что это имя мне ничего не говорило. Но я сразу попросил достать мне Одена и начал читать.

Что вам раньше всего попало на глаза?

Не помню, право. Пожалуй, «Памяти Йейтса». Да, это я точно прочел в ссылке. Замечательно, особенно третья часть, да? Короткий размер, а строфика — то ли от баллады, то ли от религиозных гимнов, которые распевают уличные проповедники из Армии спасения... Я показал эти стихи знакомому поэту, и он спросил: «Что же, выходит, они умеют писать лучше нас?» Я ответил: «Похоже на то!»

Вскоре после первого знакомства с Оденом я попробовал повторить структуру «Памяти Йейтса» в собственных стихах.⁷ И позднее, уже в Москве, показал их тому самому переводчику Фроста — и он опять отметил сходство с Оденом. Тогда я взялся за Одена всерьез.

Меня особенно привлекает у него техника описаний — не прямая, а симптоматическая. Он никогда не обнажает перед вами реальную язву: он описывает только симптомы, да? Он не перестает думать о цивилизации, о месте человека в мире, но говорит об этом только косвенно. И когда читаешь у него такую, например, гениальную строчку: "The mercury sank in the mouth of the dying day",⁸ — то и сам начинаешь все видеть как-то по-другому (*смеется*).

Вернемся к вашей ранней юности. Когда вы впервые почувствовали желание писать стихи?

Не так уж рано. В пятнадцать, шестнадцать, семнадцать лет я писал еще очень мало. Можно сказать, почти не писал. В молодости я то и дело менял работу. Лет в шестнадцать впервые нанялся в геологическую партию. В те годы в России усиленно искали месторождения урана, все экспедиции снабжались счетчиками Гейгера. Работать приходилось все время на ногах, мы исхаживали пешком огромные пространства. До тридцати километров в день, часто по заболоченной местности.

В каких местах вам пришлось побывать?

Практически во всех концах страны. Долго работал в Иркутске, к северу от Амура, вблизи китайской границы. Как-то раз во время половодья я даже в Китай попал — непреднамеренно, просто плот со всем нашим имуществом отнесло и прибило к правому берегу Амура, так что я на какое-то время оказался на китайской территории... Работал и в Средней Азии — в пустыне, в горах Тянь-Шаня. Это довольно высокие горы, северо-западные отроги Гиндукуша. Еще работал на севере европейской части России — у Белого моря, под Архангельском. Тамошные болота — это кошмар. Не сами по себе болота, а мошка. Много где пришлось побывать... И по горам в Средней Азии довелось полазять. Довольно прилично получалось. В молодости получается... После первого ареста, кажется, в пятьдесят девятом, меня всячески пугали, грозили: «Мы тебя сошлем куда Макар телят не гонял!» Но на меня это не особенно подействовало. Кстати, сослали меня в конце концов тоже в знакомые места — по крайней мере в смысле климатических условий ничего неожиданного там не было: тот же район Белого моря, недалеко от Полярного круга. В некотором роде *déjà vu**.

Каким образом от геологических экспедиций вы пришли к встрече с Анной Ахматовой? Что привело вас к этому моменту?

На третий или четвертый год работы с геологами я стал писать стихи. У кого-то был с собой стихотворный сборник, и я в него заглянул. Обычная романтика бескрайних просторов — так мне во всяком случае запомнилось. И я решил, что могу написать лучше. Первые попытки были не Бог весть что... правда, кому-то понравилось — у любого начинающего стихотворца найдутся доброжелательные слушатели. Забавно, да? Хотя бы один читатель-друг, пусть воображаемый, у каждого пишущего непременно имеется. Стоит только взяться за перо — и все, ты уже на крючке, обратного хода нет... Но на хлеб зарабатывать было нужно, и я продолжал выезжать с геологами в поле. Платили не много, но и расходов в экспедициях почти не было, зарплату тратить практически не приходилось. Под конец работы я получал свои деньги, возвращался домой и какое-то время на них жил. Хватало обычно до Рождества, до Нового года, а потом я опять куда-нибудь нанимался. Так и шло — я считал, что это нормально. Но вот в очередной экспедиции, на Дальний Восток, я прочел томик стихов Баратынского, поэта пушкинского круга, которого в каком-то смысле я ставлю выше Пушкина. И Баратынский так на меня подействовал, что я решил бросить все эти бессмысленные разъезды и попробовать писать всерьез. Так я и сделал: вернулся домой до срока и, насколько помнится, написал первые свои по-настоящему хорошие стихи.

Мне попалась когда-то книга о ленинградских поэтах, и там было описание вашего жилья. Упоминался абажур настольной лампы, к которому вы прищипливали картонки от американских сигарет «Кэмел»...

Верно — я жил вместе с родителями в коммунальной квартире. У нас была одна большая комната, и моя часть от родительской отделялась перегородкой. Перегородка была довольно условная, с двумя арочными проемами — я их заполнил книжными полками, всякой мебелью, чтобы иметь хоть какое-то подобие своего угла. В этом закутке стоял письменный стол, там же я спал. Человеку постороннему, особенно иностранцу, мое обиталище могло показаться чуть ли не пещерой. Чтобы попасть туда из коридора, надо было пройти через шкаф: я снял с него заднюю стенку, и получилось что-то вроде деревянных ворот. В этой коммуналке я прожил довольно долго. Правда, когда начал зарабатывать, старался снять себе отдельное жилье — в этом возрасте не очень удобно жить с родителями, да? Девушки и так далее.

Расскажите, как произошло ваше знакомство с Ахматовой.

Меня ей представили, если не ошибаюсь, в шестьдесят втором году. К тому времени сложилась наша небольшая компания — со мной нас было четверо, и каждый из остальной тройки позднее сыграл очень важную роль в моей жизни. нас стали называть «петербургским кружком». Одного из моих друзей я продолжаю считать лучшим поэтом в сегодняшней России. Это Евгений Рейн — его фамилия по-русски звучит так же, как название реки в Германии. Он много способствовал моему поэтическому образованию. Не в том смысле, что он меня учил: просто я читал его стихи, он читал мои, и мы часами сидели и глубокомысленно все это обсуждали,

* Это со мной уже было; букв. уже видано (фр.).

изображая, будто знаем гораздо больше, чем на самом деле... Он был старше и безусловно знал больше меня; в молодости пять лет — существенная разница. Помню один его важный совет — я и сейчас готов его повторить любому пишущему: если хочешь, чтобы стихотворение работало, избегай прилагательных и отдавай решительное предпочтение существительным, даже в ущерб глаголам. Представьте себе лист бумаги со стихотворным текстом. Если набросить на этот текст волшебную кисею, которая делает невидимыми глаголы и прилагательные, то потом, когда ее поднимешь, на бумаге все равно должно быть черно — от существительных. Этот совет сослужил мне хорошую службу, и я всегда, хоть и не безоговорочно, старался его выполнять.

В одном стихотворении у вас есть строчка: «Скушно жить, мой Евгений...»

Да, это стихи из «Мексиканского дивертисмента», они обращены к нему. Рейну я посвятил несколько стихотворений, до какой-то степени он остается... как это у Паунда... «il migliog fabbго».* Так вот, однажды летом Рейн меня спросил: «Хочешь познакомиться с Ахматовой?» Я тут же согласился: «Почему бы и нет?» Имя Ахматовой мне тогда мало что говорило, я знал только один ее сборник — и вообще был целиком погружен в свой собственный идиотский мир. Короче говоря, мы к ней отправились. И побывали у нее на даче, под Ленинградом, еще раза два или три. Она мне очень понравилась. Говорили о разном, я ей показал свои стихи, не слишком заботясь о том, какое они произведут впечатление. Но как-то вечером, возвращаясь в город в переполненной электричке, я вдруг осознал, от кого еду, с кем я сейчас говорю. Будто пелена спала с глаз. И с того дня я стал бывать у нее постоянно. В шестьдесят четвертом году меня посадили, наши регулярные встречи кончились, но началась переписка. Своим освобождением из ссылки я отчасти обязан ей — она приложила массу усилий, чтобы меня выволить. Ахматова корила себя за то, что невольно способствовала моему аресту: за ней велась постоянная слежка, вероятно, засекли и меня. Все, за кем следят, опасаются за своих друзей; позднее и я, зная, что за моим домом установлено наблюдение, старался вести себя осторожно.

Когда за вами следят, как это на вас действует? Ощущение собственной значительности повышается?

Нет, ничего подобного. Поначалу пугаешься, потом привыкаешь и испытываешь только досаду. О собственной значительности думать не приходится — видишь только глупость и одновременно чудовищность происходящего. Чудовищность заслоняет все остальное. Помню, в моем присутствии одна простодушная — а может быть, не столь уж простодушная — особа спросила Ахматову: «Анна Андреевна, ну откуда вы знаете, что за вами следят?» И Ахматова ответила: «Голубушка, этого нельзя не заметить!» Слежка и правда велась совершенно в открытую — им надо было запугать человека, создать у него ощущение полной беспомощности. Мания преследования тут ни при чем, все происходит на самом деле, за тобой буквально ходят по пятам.

Долго ли еще вас преследовали эти опасения? Когда вы окончательно от них избавились?

Я от них и до сих пор не избавился. По инерции продолжаю соблюдать известную осторожность. И в том, что пишу, и в том, что говорю, когда встречаюсь с соотечественниками — литераторами, политиками и так далее. Госбезопасность повсюду раскинула свои сети. Кроме прямых агентов КГБ существует масса людей, которых КГБ так или иначе использует.

Вы знали в те годы, кто такой Солженицын?

В те годы, я думаю, Солженицын и сам еще не знал, кто он такой... Нет, понимание пришло позже. «Один день Ивана Денисовича» я прочел, как только он был напечатан. Не могу опять не вспомнить слова Ахматовой. При ней как-то говорили об «Иване Денисовиче», и один мой друг сказал: «Мне эта вещь не нравится». Ахматова возмутилась: «Что за разговор — „нравится“, „не нравится“? Да эту книгу должна прочесть вся страна, все двести миллионов жителей!» Иначе не скажешь, да?

В конце шестидесятых я читал почти все вещи Солженицына, которые тогда ходили по рукам в машинописных копиях, — их было пять или шесть. «Гулаг» еще не был опубликован на Западе, «Август Четырнадцатого» только-только стал появ-

* Здесь: непревзойденный мастер (ит.).

латься в самиздате. Прочел я и солженицынские «крохотки» — стихотворения в прозе, они меня разочаровали. Но ведь не в поэзии его главная сила, да?

Вы лично знакомы с ним?

Нет. Один раз обменялись письмами... Мне кажется, советская власть обрела в Солженицыне своего Гомера. Он сумел открыть столько правды, сумел сдвинуть мир с прежней точки, да?

В той мере, в какой вообще один человек способен воздействовать на мир...

Вот именно. Но за ним ведь стоят миллионы загубленных. И сила человека, который остался жив, соответственно возрастает. Это уже не только он: это они.

Когда вас в шестьдесят пятом году отправили в лагерь...

Не в лагерь, а в ссылку. Меня сослали в глухую деревушку на Север — всего четырнадцать домов, кругом сплошные болота, добраться туда целое дело. Перед этим я сидел в «Крестах», потом прошел через пересыльные тюрьмы в Вологде и в Архангельске — и в конце концов меня под охраной доставили в это северное захолустье.

Удавалось ли вам во всех этих обстоятельствах сохранять интерес к поэзии, вкус к языку?

Как ни странно, да. И в тюремной камере, и на пересылках я продолжал писать стихи. Написал среди прочего одну весьма самонадеянную вещь, где речь идет именно о языке, о творчестве поэта.⁹ Стихи в высшей степени самонадеянные, но настроение у меня тогда было трагическое, и я оказался способен сказать такое о самом себе. Сказать самому себе.

Знали ли вы тогда, что ваш судебный процесс привлек к вам внимание мировой общественности?

Нет, я и не подозревал, что суд надо мной получил международную огласку. Я смирился с тем, что горькую пилюлю придется проглотить — ничего не поделаешь, срок отбыть надо. К несчастью — а может быть, и к счастью для меня, — приговор по времени совпал с большой моей личной драмой, с изменой любимой женщины и так далее и так далее. На любовный треугольник наложился квадрат тюремной камеры, да? Такая вот получилась геометрия, где каждый круг порочный...

Свое душевное состояние я переносил гораздо тяжелее, чем то, что происходило со мной физически. Перемещения из камеры в камеру, из тюрьмы в тюрьму, допросы и прочее — все это я воспринимал довольно равнодушно.

Вы могли в ссылке поддерживать контакт с другими литераторами?

Пытался. Что-то передавал через друзей, что-то посылал по почте. Несколько раз удавалось даже позвонить. Деревушка была маленькая, всего четырнадцать домов, и я понимал, что мои письма кем-то читаются. Но на этот счет заблуждаться никогда не приходилось. Нас приучили знать, кто в доме хозяин. Не ты. И тебе остается только высмеивать систему — это самое большое, что можно сделать. Русские крепостные недаром всегда любили злословить о господах, отводить душу... В таком занятии тоже есть своя притягательность.

Но ведь в ссылке вам пришлось очень тяжело...

Нет, что вы. Во-первых, я был молод. Во-вторых, мой «принудительный труд» был связан с работой на земле. Я когда-то сравнил российское сельское хозяйство с американским общественным транспортом: так же нерегулярно функционирует и так же скверно организовано. Свободное время у меня всегда оставалось. Конечно, физические нагрузки порядком выматывали, а главное — я не имел права покидать место ссылки. Мои передвижения были строго ограничены. Но в силу особенностей своего характера я как-то приспособился и решил извлечь из своего вынужденного затворничества максимум возможного. Жизнь на природе мне нравилась. Возникали даже какие-то ассоциации с Робертом Фростом. Больше задумываешься о том, что тебя окружает, о том, что способен сделать собственными руками. Воображаешь себя англичанином, который по склонности души занимается фермерством... В это можно и поиграть. Многим русским писателям приходилось куда тяжелее, чем мне.

Можно ли сказать, что ссылка привила вам чувство единения с природой?

Сельскую жизнь я люблю. И дело не только в единении с природой. Когда поутру встаешь в деревне — да, впрочем, и где угодно — и идешь на работу, шагаешь в

сапогах через поле... и знаешь, что почти все население страны в этот час занято тем же самым... то возникает бодрящее чувство общности. С птичьего полета, с высоты полета голубя или ястреба картина будет везде одна и та же. В этом смысле опыт ссылки даром для меня не прошел. Мне открылись какие-то основы жизни.

Вы имели в ссылке возможность с кем-то беседовать на литературные темы?

Нет, но я и не испытывал в этом потребности. Откровенно говоря, не так уж это вообще необходимо. По крайней мере, я не из тех писателей, кто жить не может без профессиональных разговоров, хотя при случае охотно в них участвую. Но коль скоро я этого лишен, то не страдаю. Напротив, начинают проявляться некие демократические задатки. Разговариваешь с простыми людьми, пытаешься вникнуть в ход их рассуждений и так далее. Психологически это себя оправдывает.

У вас было с собой что-либо из классических авторов?

Вряд ли. Нет, пожалуй. Когда мне требовались какие-то ссылки, я писал друзьям, просил помочь. Вообще у меня не слишком близкие отношения с античностью. Обычный уровень — то, что можно найти у Булфинча,¹⁰ да? Я читал Светония, кого-то еще — Тацита... Но, признаться, мало что помню.

В определенный период вашего творчества античные авторы сыграли важную роль. Может быть, не сами их сочинения — скорее ощущение исторической преемственности...

Когда попадаешь в беду, машинально начинаешь искать в истории кого-то, чья судьба похожа на твою, — если, разумеется, ты не настолько самоуверен, чтобы рассматривать себя как нечто уникальное, беспрецедентное. Я вспомнил об Овидии — понятно почему... В целом это было очень плодотворное время. Я много писал, и писал, по-моему, неплохо. Были строки, которые я вспоминаю как некий поэтический прорыв: «Здесь, на холмах, среди пустых небес, / среди дорог, ведущих только в лес, / жизнь отступает от самой себя / и смотрит с изумлением на формы, / шумящие вокруг...»¹¹ Возможно, не Бог весть что, но для меня это много значило. Пусть ты не открыл новый способ видения, но если ты сумел облечь это в слова, то обретаешь некую новую свободу выражения. И тогда тебя уже не задавить.

Могли ли вы предполагать, что в один прекрасный день окажетесь на Западе?

Разумеется, нет. Ни одному советскому человеку такая мысль и в голову не может прийти. Вас с детства приучают существовать в замкнутом пространстве. Остальной мир для вас — чистая география, отвлеченный школьный предмет, а вовсе не реальность.

Вам ведь разрешили эмигрировать в Израиль?

А куда еще я мог эмигрировать? Бумаги оформили на выезд в Израиль. Но сам я никаких конкретных намерений не имел. Самолет приземлился в Вене, и там меня встретил Карл Проффер из «Ардиса» при Мичиганском университете: он высокий, и я его увидел на балюстраде среди встречающих еще из окошка самолета. Он мне махал рукой, я помахал в ответ. И как только я к нему подошел, он спросил: «Ну, Иосиф, куда ты хотел бы поехать?» Я сказал: «О Господи, понятия не имею». И это была истинная правда. Я знал только, что собственную страну я покидаю навсегда, но где окажусь, не думал. Ясно было одно: в Израиле мне делать нечего. Иврита я не знал, а английский все-таки немного освоил. Обдумать планы перед отъездом я просто не успел. Я вообще не верил, что меня выпустят, что меня посадят в самолет. И даже оказавшись в самолете, не знал, куда полечу — на Запад или на Восток.

Стало быть, это Карл Проффер уговорил вас лететь в Штаты?

Я признался, что никаких определенных планов не имею, и тогда он спросил: «А как ты смотришь на то, чтобы поработать в Мичиганском университете?» У меня были уже другие предложения — из Лондона, кажется, из Сорбонны. Но я подумал: «В моей жизни наступила перемена, так уж пусть это будет большая перемена!» В те дни из Англии как раз выдворили чуть ли не полсотни советских шпионов. Я решил, что англичане вряд ли выловили всех, на мою долю еще осталось, да? (Смеется). Неохота, чтобы за мной и в Англии ходили агенты КГБ, лучше уехать подальше... Вот так я попал в Америку.

Кажется, Оден был тогда в Вене?

Не в самой Вене — в Австрии. Я знал, что лето он проводит в Кирхштеттене, и приготовил для него подарок. Из России я вывез только свою пишущую машинку —

ее в аэропорту на таможенные разобрали до последнего винтика, такую они придумали форму прощания, — а еще стихи Джона Донна в издании Modern Library и бутылку водки. Я решил: попаду в Вену — подарю ее Одену, а не попаду — выпью сам. Да, еще мой друг Томас Венцлова — замечательный литовский поэт — дал мне с собой бутылку их национальной выпивки и велел подарить ее тому же Одену, если я с ним увижусь. Короче говоря, мой багаж состоял из этих двух бутылок, томика Донна и машинки. Была еще смена белья — вот и все.

На третий или четвертый день пребывания в Вене я сказал Профферу: «В Австрии сейчас должен быть Уистан Оден. Может, попробуем его разыскать?» Дел у нас в Вене особых не было — не ходить же без конца в оперу или по ресторанам. И мы взяли на прокат «фольксваген», вооружились автомобильной картой и отправились на поиски. Оказалось, что в Австрии не один Кирхштеттен, а целых три. Мы проделали огромный путь, объехали все по очереди и в последнем наконец обнаружили Одена.

Он отнесся ко мне с необыкновенным участием, сразу взял под свою опеку. На его имя мне стали отовсюду приходить телеграммы, да? Он взялся ввести меня в литературные круги, советовал, где и с кем следует познакомиться, и так далее. Позвонил Чарлзу Осборну в Лондон и организовал для меня приглашение на международную встречу поэтов. Мы поехали вместе и прожили две недели в доме у Стивена Спендера.¹²

Надо сказать, я тогда довольно прилично ориентировался в англоязычной поэзии; последние восемь лет по-английски я читал не меньше, чем по-русски. Но кое-чего я все-таки не знал: например, что Оден гомосексуалист. Лично я не придаю этому особого значения. Но я приехал из России — страны весьма викторианской, и, конечно, это обстоятельство могло повлиять на мое отношение к Одену. Однако не повлияло. Я провел с ним эти две недели в Лондоне и потом улетел в Штаты.

С тех пор ваши грузинские связи в литературных кругах умножились. Вы теперь близко знакомы с Гехтом, Уилбером, Уолкоттом...

Дерека [Уолкотта] я в первый раз увидел на похоронах Лоуэлла. Лоуэлл успел мне о нем рассказать и дал почитать его стихи. Стихи мне понравились, я подумал: «Вот еще один неплохой английский поэт». Вскоре после этого издатель Дерека подарил мне его новый сборник — «Другая жизнь». И тут я испытал настоящее потрясение. Я понял, что передо мной крупнейшая фигура, поэт масштаба — ну, скажем, Мильтона (*смеется*). Для большей точности я поставил бы его где-то между Марло и Мильтоном. Он тоже пишет стихотворные драмы и обладает той же могучей силой духа. Он не устает меня поражать. Критики пытаются сделать из него чисто колониального автора, привязать его творчество к Вест-Индии — по-моему, это преступление. Он на голову выше всех.

Хотелось бы узнать о ваших русских поэтических пристрастиях.

Трудно сказать, кто мне ближе всех, кто вызывает наибольший отклик. Лет в девятнадцать — двадцать самым сильным моим впечатлением был Мандельштам. Его тогда не печатали. Он и по сей день опубликован лишь частично, по-прежнему замалчивается критикой. Его имя фактически предано забвению и звучит только в частных беседах, в кругу своих, так сказать. Широкому читателю он почти неизвестен. А первое впечатление от его стихов во мне живет до сих пор, ничуть не потускнело со временем. Стихи Мандельштама, как и раньше, меня ошеломляют.

И есть еще одно имя: Цветаева. Благодаря Цветаевой изменилось не только мое представление о поэзии — изменился весь мой взгляд на мир, а это ведь и есть самое главное, да? С Цветаевой я чувствую особое родство: мне очень близка ее поэтика, ее стихотворная техника. Конечно, до ее виртуозности я никогда не мог подняться. Прошу прощения за нескромность, но я иногда задавался целью написать что-нибудь «под Мандельштама» — и несколько раз получалось нечто похожее. Но Цветаева — совсем другое дело. Ее голосу подражать невозможно. Профессиональный литератор всегда невольно себя с кем-то сравнивает. Так вот, Цветаева — единственный поэт, с которым я заранее отказался соперничать.

Что именно в творчестве Цветаевой привлекает вас и что заставляет ощущать собственную беспомощность?

Такого ощущения она у меня не вызывает. Прежде всего она женщина. И ее голос — самый трагический в русской поэзии. Я не могу назвать ее величайшим из современных поэтов, сравнивать бессмысленно, если есть Кавафис,¹³ Оден, но для меня ее стихи имеют невероятно притягательную силу. Причина, я думаю, вот в чем. Поэзия Цветаевой трагична не только по содержанию — для русской литературы ничего необычного тут нет, — она трагична на уровне языка, просодии. Голос,

звучащий в цветаевских стихах, убеждает нас, что трагедия совершается в самом языке. Вы ее слышите. Мое решение никогда не соперничать с Цветаевой было вполне сознательным. Я понимал, что ничего не выйдет. Я совершенно другой человек — и к тому же мужчина, а мужчине вроде бы не пристало говорить на таких высоких нотах, доходить в стихах до надрыва, до крика. Я не хочу приписать ей склонность к романтической экзальтации — она смотрела на мир очень мрачно.

Она была способна выдерживать сверхнапряжение?

Да. Ахматова говорила: «Марина часто начинает стихотворение с верхнего „до“». Если начать с самой высокой ноты в октаве, невероятно трудно выдержать целое стихотворение на пределе верхнего регистра. А Цветаева это умела. Вообще говоря, человек способен впитывать в себя несчастье и трагедию только до известного предела. Вот как корова: если она дает в день десять литров молока, больше из нее никакими силами не выжмешь. И человеческая «вместимость» тоже не безгранична. В этом смысле Цветаева — явление совершенно уникальное. То, как она всю жизнь переживала — и передавала — трагизм человеческого существования, ее безутешный голос, ее поэтическая техника — все это просто поразительно. По-моему, лучше нее не писал никто, во всяком случае по-русски. Впервые в русской поэзии прозвучало такое трагическое вибрато, такое страстное тремоло.

Вы пришли к Цветаевой постепенно — или она покорила вас сразу, вдруг?

Сразу, вдруг. Мне кто-то дал прочесть ее стихи — и этого оказалось достаточно.

Голос, который звучит в ваших собственных стихах, кажется мне страшно одиноким. Похоже, что поэт и не ищет взаимодействия с людьми.

Да, так и есть. Ахматова сказала то же самое о первых моих стихах, которые я ей принес в шестьдесят втором году. Буквально то же самое. По-видимому, для меня это характерно.

Если я попрошу вас окинуть взглядом собственное творчество в хронологической последовательности, сможете ли вы наметить какую-то общую линию развития, которую в состоянии был бы уловить сторонний наблюдатель?

Нет. Могу сказать только одно: я стараюсь, чтобы мои новые стихи отличались от написанных прежде. Каждый пишущий питается тем, что он прочел, но и тем, что сам успел написать, да? Поэтому каждое предыдущее стихотворение — отправная точка для следующего. Тем самым все написанное выстраивается в какую-то линию — в этом смысле развитие есть, уловить его можно.

Вы не часто описываете в своих стихах места, где жили или бывали поголгу. Есть у вас что-нибудь о Нью-Йорке или о Венеции?

О Нью-Йорке, пожалуй, нет. Как вообще можно писать о Нью-Йорке?! А вот о Венеции я писал, и не раз. В мире есть очень важные для меня места — Новая Англия, или Мексика, или настоящая Англия, старая. В принципе, когда попадаешь в незнакомое место — и чем меньше о нем заранее знаешь, тем лучше, — почему-то обостряется ощущение собственной индивидуальности. Я это понял в Англии — в Брайтоне (смеется), в Йорке. Как-то четче видишь самого себя на новом фоне. Выпадаешь из своего привычного контекста, опять оказываешься как бы в ссылке. Полезно бывает избавиться от лишних иллюзий. Не относительно человечества в целом — от иллюзий на собственный счет. Как зерно под веялкой: шелуха улетучивается. Никогда у меня не было о себе такого явственного представления, какое возникло, когда я попал в Штаты и оказался в полной изоляции. Сама идея одиночества меня скорее привлекает. Неплохо осознать, что ты собой представляешь... хотя особой радости это знание не приносит. Ницше сказал: если человек остается наедине с собой, он остается в обществе собственной свиньи.

Позвольте сделать вам комплимент: если в ваших стихах я встречаю описание какого-то конкретного места, то немедленно даю себе слово, что никогда в жизни туда не поеду.

Ничего себе комплимент! (смеется). Подтвердите это в письменном виде, тогда ни одно рекламное агентство меня не возьмет на работу!

Ваши сборники выходят с большими промежутками. Вы специально делаете такие перерывы?

Пожалуй, нет. Я не очень профессиональный писатель, не стремлюсь выпускать книжку за книжкой. В этом есть что-то недостойное, да?

Знают ли ваши родные в СССР, как вы живете, чем занимаетесь?

В общих чертах да. Они знают, что я преподаю и что все у меня более или менее в порядке — если не в смысле денег, то в смысле душевного состояния. Теперь они довольны, что я поэт, а когда-то были страшно против. Первые лет пятнадцать никак не могли с этим примириться, да? (*смеется*). Впрочем, их можно понять... Я и сам не в особом восторге. Ахматова при мне вспоминала: когда ее отец узнал, что у нее скоро выйдет книжка стихов, он потребовал: «Не позорь мое имя. Если ты решила заниматься сочинительством, придумай себе псевдоним». И верно, что тут хорошего? Лично я охотней стал бы летчиком, летал на маломестных самолетиках где-нибудь над Африкой...

Кроме стихов, вы теперь пишете и прозу. Что вы можете об этом сказать?

Прозу по-английски пишу с огромным удовольствием. Очень увлекательно, хотя и нелегко.

Приходится попотеть?

Я на это так не смотрю. Безусловно, это труд, но труд по любви, а не по принуждению. Над русской прозой я не стал бы столько биться. А по-английски я получаю удовлетворение от самого процесса писания. И часто пытаюсь угадать, как отнесся бы к моим попыткам Оден: отмел бы их как полную чушь или нашел занятными?

Значит, Оден ваш невидимый читатель?

Оден и Орвелл.

А беллетристику вы когда-нибудь пробовали писать?

Нет. Впрочем, в юности я начал сочинять роман. Верил, что скажу новое слово в современной русской прозе... К счастью, с тех пор он мне больше на глаза не попадался.

Вас в жизни что-нибудь способно удивить или шокировать? С какой мыслью вы глядите на мир по утрам? Говорите ли вы себе: «Вот еще один день, такой же, как вчера, какая сука»?

Мир меня давно не удивляет. Я думаю, что в нем действует один-единственный закон — умножение зла. По-видимому, и время предназначено для того же самого.

Вы не думаете, что в какой-то момент сознание человечества может совершить качественный скачок?

Качественный скачок в сознании я исключаю.

Значит, в перспективе у нас деградация?

Скорее постепенное обветшание. Впрочем, это слово тоже неточное. Когда мы наблюдаем, в каком направлении все движется, картина получается мрачноватая, да? Меня при сегодняшних обстоятельствах удивляет только одно: сравнительно частые проявления человеческой порядочности, благородства, если угодно. Потому что ситуация в целом отнюдь не способствует порядочности, не говоря уже о праведности.

Можно ли сказать, что вы стопроцентный безбожник? Нет ли тут противоречия? Во многих ваших стихах мне видится некий просвет...

Я не верю в бесконечную силу разума, рационального начала. В рациональное я верю постольку, поскольку оно способно подвести меня к иррациональному. Когда рациональное вас покидает, на какое-то время вы оказываетесь во власти паники. Но именно здесь вас ожидают откровения. В этой пограничной полосе, на стыке рационального и иррационального. По крайней мере два или три таких откровения мне пришлось пережить, и они оставили ощутимый след.

Все это вряд ли совмещается с какой-либо четкой, упорядоченной религиозной системой. Вообще я не сторонник религиозных ритуалов или формального богослужения. Я придерживаюсь представления о Боге как о носителе абсолютно случайной, ничем не обусловленной воли. Я против торгашеской психологии, которая пронизывает христианство: сделай это — получишь то, да? Или и того лучше: уповай на бесконечное милосердие Божие. Ведь это в сущности антропоморфизм. Мне ближе ветхозаветный Бог, который карает...

Безосновательно...

Нет, попросту непредсказуемо. Меня не слишком привлекает зороастрийский вариант верховного божества, самый жестокий из возможных... Все-таки мне больше по душе идея своеволия, непредсказуемости. В этом смысле я ближе к иудаизму, чем любой иудей в Израиле. Просто потому, что если я и верю во что-то, то я верю в деспотичного, непредсказуемого Бога.

Вероятно, в этой связи вы думали об Элиоте и Огене? Ведь они оба в конце жизни...

Кинулись в религию?

Можно сказать — вернулись к вере.

Разумеется, я о них думал. И путь Одена мне понятнее, чем путь Элиота. К сожалению, не умею как следует объяснить, в чем различие.

Но ведь, судя по всем свидетельствам, Элиот свои последние дни прожил счастливым человеком, тогда как Оден...

Оден, безусловно, нет. Не знаю, в чем тут дело. Все не так просто. Ну, во-первых, можно ли вообще так построить собственную жизнь, чтобы ее конец показался счастливым? Я, видимо, чересчур романтичен или недостаточно стар, чтобы в это поверить, отнестись к этому всерьез... Во-вторых, мне в детстве повезло меньше, чем им обоим. Я не получил религиозного воспитания, в меня не вложили в готовом виде основы веры. Я все это осваивал самоучкой. Например, Библию впервые взял в руки в двадцать три года. И остался, так сказать, без пастыря. В сущности, мне не к чему *возвращаться*. Идея царства небесного не была мне внушена в детстве, а ведь только в детстве и может возникнуть представление о рае. Детство само по себе рай, твое счастливейшее время. Я же вырос в обстановке суровой антирелигиозной пропаганды, исключавшей всякое понятие загробной жизни. Так или иначе, сегодня меня более всего занимает степень произвола — или непредсказуемости — высшего начала; я пытаюсь ее осознать насколько могу.

Значит ли это, что высшие моменты у вас связаны только с творчеством, с языком?

Да. Язык — начало начал. Если Бог для меня и существует, то это именно язык.

Когда вы пишете, можете ли вы хотя бы на короткое время отрешиться от самого процесса, взглянуть на него со стороны?

Страшно трудно ответить. Пожалуй, да — но позже, когда доделываю, углубляю... это самые лучшие часы. Ты часто и не подозревал, что там внутри таится, а язык это выявил и подарил тебе. Такая вот неожиданная награда.

Помнится, Карл Краус¹⁴ сравнил язык с волшебной лозой, которая помогает отыскивать источник мысли — как воду в пустыне...

Да, язык — мощнейший катализатор процесса познания. Недаром я его обожествляю... Забавно: когда я говорю о языке, я сам себе кажусь фанатиком, вроде французских структуралистов. Вот вы сейчас сослались на Карла Крауса. Может быть, такое отношение к языку — это общеевропейская тенденция? Европейцы берут культурой, а мы размахом! Я имею в виду и русских, и американцев.

Расскажите, почему вы любите Венецию.

Она во многом похожа на мой родной город, Петербург. Но главное — Венеция сама по себе так хороша, что там можно жить, не испытывая потребности в ином рода любви, в любви к женщине. Она так прекрасна, что понимаешь: ты не в состоянии отыскать в своей жизни — и тем более не в состоянии сам создать — ничего, что сравнилось бы с этой красотой. Венеция недосыгаема. Если существует перерождение, я хотел бы свою следующую жизнь прожить в Венеции — быть там кошкой, чем угодно, даже крысой, но обязательно в Венеции. Году в семидесятом у меня была настоящая *idée fixe** — я мечтал попасть в Венецию. Воображал, как я туда переселюсь, сниму целый этаж в старом палаццо на берегу канала, буду там сидеть и писать, а окурки бросать прямо в воду и слушать, как они шипят... А когда бы деньги у меня кончились, я пошел бы в лавку, купил бы на оставшиеся гроши самой дешевой еды — попировать напоследок, а потом бы вышиб себе мозги (*прикладывает палец к виску и показывает*).

* Навязчивая идея (фр.).

И вот как только у меня появилась возможность куда-то поехать — в семьдесят втором году, по окончании семестра в Энн-Арборе, — я купил билет на самолет в оба конца и полетел на Рождество в Венецию. Там очень интересно наблюдать туристов. От красоты вокруг они сперва обалдевают. Потом дружно устремляются покупать модную одежду — Венеция этим славится, там лучшие магазины одежды в Европе. Но и когда они наново припарадятся, продолжаешь видеть вопиющее несоответствие между разодетой в пух и прах толпой — и окружением. В людях, даже нарядных и не обиженных природой, все равно нет того достоинства, которое отчасти есть достоинство упадка, но которое придает неповторимость этому городу. Венеция вся — произведение искусства, там особенно отчетливо понимаешь, что созданное руками человека может быть намного прекраснее самого человека.

Когда вы находитесь в Венеции, не кажется ли вам, что на ваших глазах история человечества заканчивается? Это входит в сумму ваших впечатлений?

Да, более или менее. Помимо красоты, меня бесспорно привлекает и мотив умирания. Умирающая красота... Такое сочетание вряд ли когда-нибудь возникнет еще раз. Данте говорил: один из признаков истинного произведения искусства в том, что его невозможно повторить.

Что вы думаете о сборнике Энтони Гехта «Венецианские вечера»?

Великолепная книга. Суть там, разумеется, не столько в Венеции, сколько в ее восприятии американцем. Гехт, по-моему, превосходный поэт. В Штатах три поэта такого уровня: Уилбер, Гехт... право, не знаю, кого поставить на третье место.

Интересно, почему вы отдаете пальму первенства Уилберу.

Я люблю мастерство, доведенное до совершенства. Может быть, в его стихах вы не услышите биения сфер — или как там еще говорят, — но великолепное владение материалом окупает всё. Потому что поэзия бывает разная. Как и поэты. А Дик выполняет свою функцию лучше, чем кто-либо другой. Мне кажется, если бы я родился в Америке, я в конце концов стал бы писать, как Гехт. Больше всего мне хотелось бы достичь той степени совершенства, какую я вижу у него и у Уилбера. Что-то, конечно, должно идти от собственной индивидуальности, но в смысле поэтического мастерства лучшего и пожелать нельзя.

Поддерживают ли близкие по духу поэты общение друг с другом? Следите ли вы за творчеством своих собратьев? Я имею в виду вас, Уолкотта, Милоша, Герберта¹⁵ — поэтов, у которых много общего.

Не могу сказать, что я слежу за Дерекком... Но вот на днях получил из журнала «Нью-Йоркер» ксерокопии двух его стихотворений — мне их послал редактор, эти стихи скоро будут опубликованы. Я их прочел и подумал: «Ну, Иосиф, держись! Когда ты в следующий раз возьмешься за перо, тебе придется считаться с тем, что пишет Дерек» (смеется).

Есть кто-нибудь еще, с кем вам приходится считаться?

Конечно — иных уж нет, но много и живых: например, Эудженио Монтале.¹⁶ Есть замечательный немецкий поэт, Петер Хухель. Из французов не знаю никого. К современной французской поэзии я вообще всерьез не отношусь. Ахматова очень мудро заметила, что в двадцатом веке во Франции живопись проглотила поэзию. Из англичан мне очень симпатичен Филип Ларкин, я его давний поклонник. Жаль только, что он мало пишет, — впрочем, это обычная претензия к поэтам. Есть еще Дуглас Данн. И есть превосходный поэт в Австралии — Лес Маррей.

Что вы читаете?

Пытаюсь восполнить пробелы своего образования. Читаю книги по востоковедению, энциклопедии... Почти нет времени на это, к сожалению. Говорю это отнюдь не из снобизма, уверяю вас; просто я очень устаю.

Вы преподаете студентам — каких поэтов вы с ними изучаете? Влияют ли учебные планы на круг вашего собственного чтения?

Влияют, разумеется: прежде чем дать студентам стихотворение для разбора, приходится самому его прочесть! (Смеется.) На занятиях мы в основном читаем трех поэтов: Харди, Одена, Кавафиса. Этот выбор довольно точно отражает мои вкусы и пристрастия. Понемногу читаем Мандельштама, иногда Пастернака.

Знаете ли вы, что в Бостонском университете ваши стихи входят в список обязательного чтения по курсу «Новейшая еврейская литература»?

От души поздравляю Бостонский университет! Не знаю, право, как к этому отнестись. Я очень плохой еврей. Меня в свое время корили в еврейских кругах за то, что я не поддерживаю борьбу евреев за свои права. И за то, что в стихах у меня слишком много евангельских тем. Это, по-моему, полная чужь. С моей стороны тут нет никакого отказа от наследия предков. Я просто хочу дать следствию возможность засвидетельствовать свое низжайшее почтение причине — вот и все.

Кстати, ваше имя фигурирует в справочнике «Знаменитые евреи»...

Здорово! Вот это да! «Знаменитые евреи»... Я, выходит, знаменитый еврей! Наконец-то я узнал, кто я такой... Запомним!

Вернемся к поэтам, которых вы цените больше других. Мы погробно говорили о тех, кого уже нет. А кого из живущих ныне вы назвали бы в первую очередь? Есть ли поэты, чье существование важно для вас, даже если вы не знаете их лично?

Дик Уилбер, Тони Гехт, Голуэй Киннел, Марк Стрэнд. С ними всеми я как раз знаком — тут мне необыкновенно повезло. Я уже называл Монгале, Уолкотта. Есть и другие люди, которым я симпатизирую и чье творчество ценю высоко. Например, Сьюзен Зонтаг: умнейшая личность! Ей нет равных по обе стороны Атлантики. Для нее аргументация начинается там, где для всех остальных она кончается. А интеллектуальная музыка ее эссе — это вообще нечто уникальное в современной литературе. Мне очень трудно отделить пишущего от его творчества. Если мне нравятся чьи-то сочинения, мне неизменно оказывается симпатичен и сам человек. По-другому просто не бывает. Скажу вам больше: предположим, я узнаю, что писатель NN мерзавец. Но если он пишет талантливо, я первый попытаюсь найти его мерзости оправдание. В конце концов, вряд ли можно достичь одинаковых высот в жизни и в творчестве: в чем-то одном придется снизить планку — и пусть уж лучше это будет в жизни.

Расскажите, как вы познакомились с Лоуэллом.

В семьдесят втором году, на международной встрече поэтов в Лондоне. Он сам вызвался читать со сцены английский перевод моих стихов — это меня ужасно тронуло. И мы выступали дуэтом. Потом он пригласил меня приехать в Кент. Я пришел в некоторое замешательство. С английским у меня было еще туговато, да и в системе британского железнодорожного сообщения я никак не мог разобраться. Была и третья причина, может быть самая главная, которая помешала принять приглашение: я не хотел быть ему в тягость. Кто я, собственно, такой?! В общем, тогда я не поехал.

Позднее, в семьдесят пятом году, когда я преподавал в колледже в Массачусетсе и жил в Нортгемптоне, Лоуэлл позвонил и позвал повидаться с ним в Бостон. Я уже успел подучить английский и на этот раз с готовностью поехал. Эту встречу я вспоминаю до сих пор — за все годы жизни в Америке никогда мне не было так хорошо. О чем только мы не говорили! В конце концов дошли до Данте. Впервые после России я смог осмысленно поговорить с настоящим знатоком Данте. Лоуэлл его знал вдоль и поперек, был на нем просто помешан. Выше всего он ставил «Ад». Кажется, он какое-то время жил во Флоренции, и «Ад» был ему ближе, чем другие части «Божественной комедии». Во всяком случае «Ад» был в наших беседах на первом плане.

Мы проговорили часов пять или шесть, пожалуй, даже больше, потом пошли пообедать. Он успел мне сказать много лестного. Было, правда, одно обстоятельство, которое немного омрачало обстановку. Я знал, что в последние годы жизни Одена они с Лоуэллом серьезно поссорились. Уистан осуждал его за аморальность, а Лоуэлл считал, что он вмешивается не в свое дело. И помимо личной неприязни позволял себе очень резкие суждения об Одене как о поэте.

Ну, это вряд ли могло Одена сильно задеть...

Уистан как истый британец не мог смириться с вызывающим нарушением общественной морали. Я помню, в первый день знакомства мы сидели и разговаривали, и я спросил, какого он мнения о Лоуэлле. Я вообще сразу стал приставать к нему с бестактными вопросами. И он сказал в ответ примерно следующее: «Я не слишком высокого мнения о мужчинах, которые повсюду оставляют за собой дымящийся хвост рыдающих женщин». А может быть, наоборот: «рыдающий хвост дымящих женщин»...

Оба варианта годятся.

Вот именно. Как к поэту он не имел к Лоуэлу никаких претензий. Мне кажется, ему просто нравилось играть на публику, выступать в роли поборника общепринятой морали.

Но ведь тот же Оден призывал Бога даровать прощение тем, у кого есть писательский талант...

Верно, но он это говорил в тридцать девятом году. К концу жизни он стал гораздо менее гибким, менее терпимым. В сущности, за его нетерпимостью стояло постоянное требование *верности принципам* — это была его цель и в собственных, личных делах, и в более широком смысле. Если живешь на свете достаточно долго, видишь, что мелкие отступления приводят к крупным потерям. И хочется более открыто выразить свою позицию, потому что тебя это сильнее задевает. Повторю — для Одена это была отчасти игра. Ему нравилась роль учителя, наставника — и, разумеется, он как нельзя лучше подходил для этой роли.

Если бы вы могли вернуть к жизни кого-то одного из них — или обоих, — о чем бы вам сегодня хотелось с ними поговорить?

Много о чем. Прежде всего — это вас может удивить — о своеволии и непредсказуемости Бога... Правда, с Оденем такой разговор, боюсь, не получился бы. Он не любил говорить на такие тяжелые, томас-манновские темы. А между тем он под конец жизни пришел к церкви, стал усердным прихожанином, так сказать. В этом есть какая-то непоследовательность. Ведь поэтическая идея бесконечности гораздо более всеобъемлюща, чем соответствующее представление какой-то конкретной религии, и я не знаю, как бы он сумел примирить одно с другим. Я бы спросил его, во что он, собственно, верит — в церковь, в религиозную идею бесконечности, в царство небесное, в определенную церковную доктрину... Ведь духовное возрождение все это подразумевает. А для поэта это только трамплины, отправные точки, начальный этап его метафизических странствий. Примерно так. Но, конечно, я хотел бы кое-что спросить и о его собственных стихах — прояснить некоторые темные места, уточнить, что он имел в виду, например, в «Похвале известняку»... (*долгая пауза*). Как жаль, что его уже нет. Мне очень его не хватает. Может быть, так нехорошо говорить, но трех или четырех человек я бы хотел оживить. И наговориться с ними вволю. Одена, Ахматову, Цветаеву, Мандельштама. Уже четыре... Томаса Харди.

А из более старых времен кого бы вы хотели вызвать к жизни?

Ну, тут собралась бы большая компания. В этой комнате они не поместились бы.

Что вы можете сказать об отношении Лоуэлла к религии?

Мы об этом всерьез не говорили — больше вскользь, полушутя. Вот о политике он говорил потрясающе. И еще у него была любимая тема — слабости собратьев по перу, вообще человеческие слабости. Лоуэлл был человек необыкновенно щедрый, но при этом очень злой на язык — слушать его было ужасно интересно. И он, и Оден работали в жанре монолога. С такими людьми не надо разговаривать, их надо только слушать — с экзистенциалистской точки зрения это ничуть не хуже чтения стихов. И я, конечно, слушал во все уши. Тем более, что из-за своего корявого английского вообще старался поменьше говорить.

Лоуэлл обладал огромным обаянием. Разница в возрасте между нами была не так уж велика — лет двадцать, не больше, — и в каком-то смысле я себя чувствовал с ним свободнее, чем с Оденем. Хотя, с другой стороны, свободнее всего я чувствовал себя с Ахматовой, так что дело не в возрасте...

Ваши собеседники, Лоуэлл и Ахматова, задавали вам вопросы о вашем творчестве? Вопросы, которые вам самому хотелось бы услышать?

Да. И Лоуэлл, и Ахматова. Но когда они были живы, я перед ними чувствовал себя мальчишкой. Для меня это были мэтры, старейшины... Теперь, когда их нет, мне кажется, что я и сам постарел. Как-то вдруг. И... таков уж закон цивилизации... сделался по-стариковски брюзглив. Что тут скажешь? Оден, как и я, вряд ли стал бы поклонником рок-музыки. Лоуэлл, я думаю, тоже.

Есть ли среди ваших близких друзей люди искусства? Художники, композиторы, музыканты?

В Штатах — нет. В России были. Здесь, пожалуй, один Барышников. Композиторов знакомых нет совсем. Пусто. Когда-то я охотнее всего общался с художниками, с музыкантами.

Но эти области искусства, как и прежде, помогают вам писать?

Музыка — безусловно. Не умею определить, в чем именно это выражается, но музыка мне очень помогает.

А какую музыку вы слушаете? Я вижу, на проигрывателе стоит пластинка Билли Холлидей...

Да. "Sophisticated Lady" — великолепная вещь! Я люблю слушать Гайдна. Вообще, мне кажется, музыка дает самые лучшие уроки композиции, полезные и для литературы. Хотя бы потому, что демонстрирует некие основополагающие принципы. Скажем, строгая трехчастная структура «конcerto grosso»: одна быстрая часть, две медленные — или наоборот. И еще музыка приучает укладываться в отведенное время: все, что хочешь выразить, изволь вместить в двадцать минут... А чего стоит чередование лирических пассажей и легкомысленных пиццикато... и вся эта смена позиций, контрапунктов, развитие противоборствующих тем, бесконечный монтаж... Когда я только начал слушать классическую музыку, меня буквально околдовал непредсказуемый характер музыкального развития. В этом смысле Гайдн вне всякого сравнения: он абсолютно непредсказуем! *(Долгая пауза.)* Такая глупость... Я часто думаю, насколько все бессмысленно — за двумя-тремя исключениями: писать, слушать музыку, пытаться думать. А остальное...

Даже дружба?

Дружба — вещь приятная. Я бы и еду тогда включил... *(смеется)*. Сколько бессмыслицы всю жизнь приходится делать: платить налоги, подсчитывать какие-то цифры, писать рекомендации, пылесосить квартиру... Помните, когда мы в прошлый раз сидели в кафе, барменша что-то стала доставать из холодильника, неважно что... открыла дверцу, нагнулась и начала там шуровать. Голова внутри, все остальное торчит наружу. И так стояла минуты две. Я посмотрел, посмотрел... и вообще как-то жить расхотелось! *(Смеется.)* Бессмысленность просто убивает, да?

Но, претворяя увиденное в образ и мысль, вы тем самым лишаете его бессмысленности.

Тем не менее ваш взгляд уже успел это зафиксировать. И существование для вас уже скомпрометировано.

Это возвращает нас к теме времени. Вегь эпизод с барменшей вы воспринимаете как некое вместилище пустоты...

Пожалуй, да. Вот тут я недавно взял в руки последнюю книгу Пенна Уоррена и в наборе рекламных отзывов нашел такую цитату... *(Встает и роется в книгах на письменном столе.)* «Время — это измерение, которым Бог стремится обозначить свое собственное существование». «Стремится» — это немножко по-детски сказано, но вообще-то... А рядом тут другая выдержка — из энциклопедии: «Абсолютного стандарта времени не существует».

Когда мы с вами разговаривали в прошлый раз, еще не успели произойти два важных события. Какое место в вашей жизни занимает теперь Афганистан? Что вы скажете о ситуации с заложниками?

Когда я не читаю и не пишу, я постоянно об этом думаю. Из этих двух проблем Афганистан мне представляется более трагической. Год назад по телевидению показали кадры, снятые в Афганистане. По пустынной равнине ползут русские танки — и все. Но я потом больше суток подряд просто на стены лез. И не в том дело, что мне стыдно за Россию. Это я уже дважды проходил: в пятьдесят шестом году, во время венгерских событий, и в шестьдесят восьмом — после Чехословакии. Тогда к стыду примешивался страх, страх если не за себя, то за друзей. Я по опыту знал, что всякое обострение международного положения неминуемо влечет за собой закручивание гаек внутри страны.

Но в Афганистане меня добило другое. Я воспринял эти танки как орудие насилия над природной стихией. Земля, по которой они шли, даже плуг никогда не касался, не то что танк. Какой-то экзистенциальный кошмар. Он до сих пор у меня перед глазами. И я задумался о солдатах, которые там воюют, — они моложе меня лет на двадцать и теоретически могли бы быть моими сыновьями... и написал такие строчки: «Слава тем, кто, не поднимая взора, / шли в абортарий в шестидесятых, / спасая отечество от позора!»¹⁷

Кстати о насилии над природой... Теперь много говорят о загрязнении среды, но меня больше пугает другой вид насилия: когда перед началом строительства экскаваторы вгрызаются в землю, выворачивают наружу ее нутро. Это же чистой воды

узурпация! Я не стою за пасторальную нетронутость природы, я готов признать необходимость атомных электростанций, раз уж они дают более дешевую энергию, чем станции на нефтяном топливе. Но танк на афганской равнине оскорбляет, унижает пространство. По бессмысленности то же самое, что вычитать из нуля. И вдобавок уродливо и отвратительно — танки похожи на каких-то доисторических чудовищ... Такого просто не должно быть!

Эти ваши взгляды отражаются как-то в том, что вы пишете?

Писать об этом бесполезно. Я считаю — надо действовать. Пора создавать новую интернациональную бригаду. Сумели же это сделать в тридцать шестом году — отчего не попробовать сейчас? Правда, в тридцать шестом интербригаду финансировало ГПУ, советская госбезопасность. Хорошо бы в Штатах нашелся кто-нибудь с деньгами... какой-нибудь техасский миллионер, чтобы поддержать эту идею.

А что, по-вашему, могла бы делать такая интербригада?

Да то же в принципе, что и в Испании в тридцать шестом: оказывать сопротивление, помогать местным жителям. Обеспечивать медицинскую помощь, заботиться о беженцах... Вот это была бы по-настоящему благородная миссия. Не то что какая-нибудь «Международная амнистия»... Я бы и сам охотно сел за руль машины Красного Креста...

Не всегда легко провести размежевание с моральной точки зрения...

Не знаю, какое тут требуется моральное размежевание. В Афганистане все предельно очевидно. На них напали; их хотят подчинить, поработить. Пусть афганцы племенной, отсталый народ, но разве порабощение можно выдавать за революцию?

Я скорее имел в виду противостояние между странами.

То есть между Россией и США? А какой тут может быть еще моральный выбор? Из всей массы различий между двумя этими странами возьмем хотя бы одну область — систему судопроизводства. Суд присяжных всегда лучше, чем один судья: уже этого достаточно, чтобы предпочесть США Советскому Союзу. Нашу судебную систему многие на Западе просто не в состоянии понять, поэтому могу сказать проще — например, так: я всегда предпочту страну, из которой можно уехать, стране, из которой нельзя.

Вы упомянули как-то, что в общем довольны своими английскими стихами памяти Лоуэлла. Но это был единственный опыт. Почему вы не стали его продолжать?

По нескольким причинам. Прежде всего, мне хватает того, что я пишу по-русски. А среди поэтов, которые сегодня пишут по-английски, так много талантливых людей! Мне нет смысла вторгаться в чужую область. Стихи памяти Лоуэлла я написал по-английски просто потому, что хотелось сделать приятное его тени... И когда я закончил эту элегию, в голове уже начали складываться другие английские стихи, возникли интересные рифмы... Но тут я сказал себе: стоп! Я не хочу создавать для себя дополнительную реальность. К тому же пришлось бы конкурировать с людьми, для которых английский — родной язык, да? Наконец — и это самое важное — я перед собой такую цель не ставлю. Я в общем удовлетворен тем, что пишу по-русски, хотя иногда это идет, иногда не идет. Но если и не идет, то мне не приходится на ум сделать английский вариант. Я не хочу быть наказанным дважды (*смеется*). По-английски я пишу свою прозу, это помогает обрести уверенность. Я хотел бы сказать даже вот что... не знаю только, смогу ли это должным образом сформулировать... выражаясь технически, на сегодняшний день английский язык — это главный интерес, оставшийся у меня в жизни. Это отнюдь не преувеличение и не печальный итог — это чистая правда, да?

Вы читали статью Ангайка о Кундере¹⁸ в «Нью-Йорк таймс бук ревью»? Он там в конце упоминает вас как пример человека, успешно преодолевшего изгнание, ставшего на американской почве американским поэтом.

Лестно, конечно, но это полная чушь.

Мне кажется, он имел в виду не только то, что вы стали писать по-английски, но и то, что вы осваиваете американский пейзаж — Кейп-Код, ваш «Тресковый мыс»...¹⁹

Что же, вполне возможно, тут возражать не приходится. Живя в какой-то стране, человек с ней сживаетеся, сливается... особенно в конце. В этом смысле я вполне американец.

Трудно ли писать по-русски о чисто американских реалиях? Как вы справляетесь с американскими ассоциациями?

Бывает так, что соответствующего русского слова нет — или оно тяжелое и неуклюжее. Тогда начинаешь искать окольные пути.

У вас в стихах фигурирует джаз Рэя Чарлза и полицейские патрульные машины...

Это как раз просто — имя Рэя Чарлза известно, сочетание «патрульная машина» по-русски тоже существует. И баскетбольное кольцо с сеткой тоже. Больше всего хлопот в этом стихотворении мне доставила светящаяся реклама кока-колы. Я хотел передать определенную ассоциацию — с огненными знаками, которые появились на стене во время пира Валтасара и предрекли конец его царства: «Мене, мене, теке, упарсин»²⁰... Прямого соответствия рекламному символу кока-колы по-русски нет. Я решил употребить архаично звучащее слово — «письмена», которое может означать и клинопись, и иероглифы, и вообще какие-то непонятные знаки, да? Мне кажется, образ от этого выиграл и ассоциация с древним пророчеством усилилась.

Что, по-вашему, происходит в сознании — или в психике — поэта, когда стихотворение доведено до некоей мертвой точки и пойти дальше можно только в каком-то другом, неизведанном направлении?

Пойти дальше в принципе можно всегда, даже если концовка вполне удалась. Кредо поэта, или его доктрина, предполагает, что место назначения не так уж важно. Гораздо важнее пункт отправления — точка, от которой начинается метафизическое странствие. К примеру, ты выбрал тему: распятие Христа. И наметил написать десять строф, но сумел уложиться в три, о распятии сказать больше нечего. И тогда ты идешь дальше, продолжаешь мысль, развиваешь тему, еще не зная, чем это все закончится. Я, собственно, веду к тому, что поэтическое представление о бесконечности гораздо шире, и форма сама по себе способствует его расширению. Я помню, как-то мы с Тони Гехтом рассуждали о пользе Библии, и он сказал: «Иосиф, тебе не кажется, что задача поэта — из всего извлекать как можно больше смысла?» Я с ним вполне согласен. В стихах смысла всегда больше. Когда читаешь больших поэтов, создается впечатление, что они обращаются не к людям и даже не к ангелам небесным. Они обращаются к самому языку, ведут диалог с теми его сторонами, которые имеют для них первостепенную ценность и отражаются в их стихах: это языковая мудрость, ирония, красота, чувственность. Поэзия — это не просто искусство в ряду других искусств, это нечто большее. Если главным отличием человека от других представителей животного царства является речь, то поэзия, будучи наивысшей формой словесности, представляет собой нашу видовую, антропологическую цель. И тот, кто смотрит на поэзию как на развлечение, на «чтиво», в антропологическом смысле совершает непростительное преступление — прежде всего против самого себя.

¹ Имеется в виду написанное по-английски и опубликованное в 1979 г. эссе «Путеводитель по переименованному городу» ("A Guide to a Renamed City"), вошедшее впоследствии в книгу «Меньше единицы» (*Less Than One. Selected Essays*, New York, 1986; pp. 69—94).

² Здесь и далее в интервью упоминаются известные поэты США и Англии: Ричард (Дик) Уилбер (род. 1921), Энтони Гехт (род. 1922), Дерек Уолкотт (род. 1930), Уистан Хью Оден (1907—1973), Роберт Фрост (1874—1963), Роберт Лоуэлл (1917—1977), Томас Стирнс Элиот (1888—1965), Эдвард Эстлин Каммингс (1864—1962), Вейчел Линдсей (1871—1931), Эдгар Ли Мастерс (1869—1950), Эндру Марвелл (1621—1678), Эдвин Арлингтон Робинсон (1869—1935), Томас Харди (1840—1928), Эмили Дикинсон (1830—1886), Джерард Мэнли Хопкинс (1844—1889).

³ Речь идет об «Антологии новой английской поэзии» (вступительная статья и комментарии М. Гутнера), Л., 1937. Стихи Элиота были там напечатаны в переводах И. Кашкина.

⁴ По-видимому, ошибка в расшифровке магнитофонной записи — вместо «с итальянского». Бродский переводил с итальянского стихи Умберто Саба, Сальваторе Квазимодо; с испанского, насколько известно, он не переводил.

⁵ Имеются в виду выходявшие в конце 50-х гг. популярные издания, например: *A Pocket Book of Modern Verse. An anthology edited by Oscar Williams*, New York, 1958; *The New Pocket Anthology of American Verse edited by Oscar Williams*, New York, 1958.

⁶ Речь идет о московском поэте-переводчике Андрее Сергееве, имя которого Бродский из осторожности не называет. А. Сергееву посвящено стихотворение «Post aetatem nostram» (1970).

⁷ Стихотворение «На смерть Т. С. Элиота» (1965).

⁸ Строка из первой части стихотворения Одена «Памяти Йейтса».

⁹ По-видимому, Бродский говорит о стихотворении, написанном в Архангельской пересыльной тюрьме 25 марта 1964 г., где есть такие строки:

Сжимающий пайку изгнания
в обнимку с гремучим замком,
прибыв на места умиранья,
опять шевелю языком.
Сияние русского ямба
упорней — и жарче огня,
как самая лучшая лампа,
в ночи освещает меня.

.....
Сжигаемый кашлем надсадным,
все ниже склоняясь в ночи,
почти обжигаюсь. Тем самым
от смерти подобье свечи
собой закрываю упрямо,
как самой последней стеной.
И это великое пламя
колеблется вместе со мной.

¹⁰ Имеется в виду популярная книга, впервые вышедшая в США в 1855 г. под названием *The Age of Fable* и ставшая впоследствии известной по имени ее составителя, Томаса Булфинча (Thomas Bullfinch, 1796—1867), как *Bullfinch Mythology*. Это собрание пересказов античных, европейских и восточных мифов.

¹¹ «Новые стансы к Августе» (1964).

¹² Стивен Спендер (род. 1909) — известный английский поэт и критик; в 30-х гг. Оден, Макнис и Спендер были известны как «поэты протеста».

¹³ Константин Кавафис (1863—1933) — знаменитый греческий поэт.

¹⁴ Карл Краус (1874—1936) — известный австрийский поэт.

¹⁵ Чеслав Милош (род. 1911) — поэт и прозаик польского происхождения; с 1960 г. живет в США. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1980).

¹⁶ Эудженио Монгале (1896—1981) — итальянский поэт и критик; в момент записи интервью он был еще жив.

¹⁷ Эти строки вошли впоследствии в «Стихи о зимней кампании 1980 года».

¹⁸ Милан Кундера (род. 1929) — живущий в США прозаик чешского происхождения, автор нескольких романов, сборников рассказов и эссе. Наиболее известен благодаря экранизации его роман «Невыносимая легкость бытия». Пишет по-чешски и по-французски. Упомянутая статья Апдайка посвящена вышедшей в 1978 г. книге Кундеры *The Book of Laughter and Forgetting*.

¹⁹ Здесь и ниже речь идет о стихотворении «Колыбельная Трескового мыса» (1975).

²⁰ Правильнее: ву-фарсин. «Вот и значение слов: мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; Текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; Перес — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам» (Книга пророка Даниила, 5. 25—28).

Перевод с английского и примечания И. Комаровой

ИНТЕРВЬЮ С ИОСИФОМ БРОДСКИМ ЛЮДМИЛЫ БОЛОТОВОЙ И ЯДВИГИ ШИМАК-РЕЙФЕР ДЛЯ ПОЛЬСКОГО ЕЖЕНЕДЕЛЬНИКА «ПШЕКРУЙ»

23 июня 1993 года, Катовице

«Пшекруй»: В молодости вы читали «Пшекруй». Сегодня «П.» приходит к вам. Что бы вы хотели сказать читателям и редакции нашего журнала?

Бродский: Прежде всего я рад, что он существует. Читателям мне сказать нечего, а журналу я ужасно благодарен. В довольно скверные времена половину современной мировой литературы я узнал из «П.». Я его читал в диковом месте на Севере. Когда меня послали на Север в 1964 году, Наталья Горбаневская мне систематически присылала свою подписку «П.». Это была большая поддержка.

«П.»: Что побудило вас принять приглашение Силезского университета и приехать сюда, в Катовице?

И.Б.: Ну, вы знаете, когда вам предлагают почетный докторат, от этого отказываться следует только в случае, если ты болен. В тот момент я не был болен. Вторых, Польша мне дорога. В-третьих, мне особенно приятно было принять этот докторат именно в Силезии, потому что это центр не культурный, а промышленный, и я думаю, что от этого будет польза кому-нибудь.

«П.»: Ваши впечатления от встречи с читателями в Катовице, в Силезском университете?

И.Б.: Впечатление очень сильное и пугающее, на самом деле. Эта степень интенсивности положительных чувств по отношению к моей персоне... С этим довольно трудно справиться. Положительные сантименты самое тяжелое дело на свете. С ненавистью легко справляться. С любовью гораздо хуже, гораздо тяжелее, т. е. надо чем-то платить, и этих пропорций, этого количества я совсем не в состоянии создать. Кроме того, что меня более всего, я полагаю, потрясло, это было вчера вечером в театре. Я туда пришел, когда актеры читали мои стихи. Было совершенно поразительное ощущение, что я как будто вошел в свою жизнь. Когда вы пишете стихи, вы не особенно думаете об их содержании, вы знаете их содержание, а ваша главная забота, прежде всего, это формальный аспект, как бы сделать получше, т. е. до известной степени вы забываете о содержании. И это внимание, которое вы уделяете форме, оно заставляет вас думать о себе, как о человеке, как бы это сказать, будто постепенно теряющем человеческий облик, становящемся все более если не машиной, то, по крайней мере, чем-то ложным, чем-то фальшивым, и вы не слышите своих собственных произведений. Вы их написали, вы о них забыли. И вот ощущение, когда ты видишь людей, т. е. когда эти стихи становятся людьми, т. е. когда становятся человеческими голосами. К этому следует добавить еще и то, что большинство актеров были молодыми. И это производит на

Опубликовано в еженедельнике „Przekrój“ (Kraków), № 27, 4 июля 1993 г. С. 7.

В польской публикации из-за нехватки места отсутствует фрагмент, посвященный русским изданиям стихов Бродского, по мнению редакции не так интересный для польского читателя.

Ядвига Шимака-Рейфер — филолог, автор многих работ о русской литературе начала XX в. (Блок, Ахматова, Сельвинский и др.), книги «Иосиф Бродский» (1993). Живет в Кракове.

Людмила Демьяновна Болотова — филолог, журналист, автор ряда работ о радиожурналистике и средствах массовой информации.

© Людмила Болотова, 1997.

© Ядвига Шимака-Рейфер, 1997.

© Иосиф Бродский (наследники), 1997.

вас впечатление абсолютно убийственное, т. е. этого выдержать невозможно, как будто ты действительно существуешь и все твоё прошлое к тебе возвращается, т. е. возвращается именно с идентификацией в форме молодых лиц, т. е. как будто все это правда, и не знаю, как мне на это реагировать. Я спросил Богдана Тошу ¹: «Co robić teraz?» * Тоша сказал: «Вуś» **. Это было очень сильное, может быть, самое сильное впечатление моей жизни. Их было два: одно, когда я узнал, что поэт, к которому я очень хорошо относился, великий английский поэт Оден, пишет предисловие к моей книжке. Это было, я полагаю, в 1970 или 1971 году. И потом, когда я получил Нобелевскую премию в 1987 году, это было в тот день, когда я поехал в Лондон на Би-би-си, чтобы сказать несколько слов читателям в России. На радиостанцию позвонил человек, говорящий по-польски. Меня позвали к телефону. Выяснилось, что это был Витек Ворошильский ². Он как раз гостил у Лешака Колаковского ³. Он говорит: «Я тебя поздравляю, кроме того, говорит, благодарю тебя за стихотворение, которое ты написал для меня с Дравичем» ⁴. Я говорю: «Какое стихотворение?» А он говорит: «Kolęda stanu wojennego» ⁵. А, это, я говорю, это неважно, а он говорит: «Ты говоришь „неважно“, ты просто не понимаешь, как это все вовремя приходит». Это стихотворение, которое я написал по-английски, кто-то вырезал из газеты и подsunул им под дверь камеры, где они сидели. Я говорю совершенно без рисовки: это произвело на меня куда более сильное впечатление, чем Нобелевская премия и все с этим связанное. А третье среди этих событий, и последнее, если мне вспоминать, что произошло в жизни из того, что тебя переворачивает, это вчера, в этом самом театре Выспанского.

«П.»: Можно ли вам задать личный вопрос: мы знаем, что у вас совсем недавно родилась дочь, и хотим вас поздравить...

И.Б.: Спасибо.

«П.»: ...и спросить, почему вы ее назвали Анна Александра Мария?

И.Б.: Анна — это в честь Анны Андреевны Ахматовой, Александра — в честь моего отца, Мария — в честь моей матери и в честь моей жены, которую тоже зовут Мария.

«П.»: Какая живопись может быть для вас источником творчества?

И.Б.: Я обожаю живопись. Мне больше других всю жизнь, т. е. не всю жизнь, а в разные периоды, главным образом, мне дороже всех итальянцы, я думаю, Джованни Беллини и Пьеро делла Франческа. В XX веке мне ужасно нравится, может быть, больше других, французский художник Вуйяр. Боннар тоже, но Вуйяр гораздо больше. Из русских — никто из русских мне в голову не приходит: как раз нравится масса, но что мне дороже прежде всего, чтобы я от кого-то внутренне как-то зависел, кто вызывал бы инстинктивную реакцию, этого нет.

«П.»: Было такое предположение некоторых критиков о влиянии Рембрандта.

И.Б.: Но это неизбежно, конечно. Вот в «Сретенье», например, там даже такой рембрандтовский ход с этим лучом, и т. д. Но это в общем происходит бессознательно.

«П.»: Ваше любимое время года?

И.Б.: Я думаю, что все-таки зима. Если хотите знать, то за этим стоит нечто замечательное: на самом деле, за этим стоит профессионализм. Зима — это черно-белое время года. То есть страница с буквами. Поэтому мне черно-белое кино так нравится, знаете.

«П.»: Поэтому столько черно-белых красок в стихах? Особенно в ранних?

* Что мне теперь делать? (Польск.)

** Быть (польск.).

И.Б.: Ну, наверно, да. Но тут все, что угодно, можно вмешать. Тут и определенное времени протестантизм, т. е. кальвинизм.

«П.»: Как вы смотрите на сегодняшнюю ситуацию и как считаете, есть ли для России шанс выхода из этого мрака?

И.Б.: Конечно, есть. Да он уже используется, этот шанс. Это великая страна, с многочисленным населением, и она справится, она выберется из всего этого. Бояться, опасаться за Россию не нужно. Не нужно бояться ни за страну, ни за ее культуру. При таком языке, при таком наследии, при таком количестве людей неизбежно, что она породит и великую культуру, и великую поэзию, и, я думаю, сносную политическую систему в конце концов. На все это, разумеется, уйдет довольно много времени, особенно на последнее, на создание политической культуры. Я боюсь, что на это уйдут десятилетия, т. е. ни вы, ни во всяком случае я, этого не увидим, но не следует думать о будущем в идеальных категориях. Т. е. это будет система, при которой какое-то количество людей, какой-то процент будет находиться в менее благополучных обстоятельствах, но какой-то процент в более благополучных обстоятельствах. Но возвращение к тому, что было, невозможно, это процесс необратимый, при всем желании, при всей энергии тех людей, которые хотели бы вернуть Россию к системе централизованного государства, это исключено. Больше там никто никогда ни с чем не согласится, единогласия там больше никогда не будет. Это самое главное. Разногласия и есть синоним демократии на самом деле. Разногласия будет грандиозная. Но это и есть демократия. В случае с Россией мы сталкиваемся с буквальным воплощением демократии, если хотите. Не с идеальным, афинским вариантом. Афины был маленький город. Это великая страна.

¹ Режисер, директор Театра им. С. Выспянского в г. Катовице.

² Польский поэт, переводчик поэзии Бродского.

³ Польский философ, с 1968 года в эмиграции.

⁴ Профессор Варшавского университета, критик, переводчик.

⁵ A Martial Law Carol. Имеется в виду стихотворение, написанное И. Бродским о военном положении, введенном генералом Ярузельским в 1981 г. Стихотворение посвящено В. Воропильскому и А. Дравичу, интернированным в 1981 году.

ЛИДИЯ ЧУКОВСКАЯ

ПАМЯТИ ФРИДЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга была окончена Лидией Чуковской в начале 1967 года. И тридцать лет, заключенная в зеленую папку для школьных тетрадей, простояла на полке в плотном ряду таких же папок с такими же ненапечатанными рукописями.

Если бы, в порядке чуда, эта книга появилась в печати своевременно — никакого предисловия к ней не потребовалось бы. Кому тогда, в 60-х, надо было объяснять, кто такая Фрида?

В библиотеках за книгами Фриды Вигдоровой (1915—1965) выстраивались очереди. Их любили: «Мой класс» (1949); трилогию — «Дорога в жизнь» (1954), «Это мой дом» (1957), «Черниговка» (1959); повесть «Семейное счастье» (1961). Книги Вигдоровой привлекали читателя своим главным качеством — искренностью. За каждым ее сюжетом, персонажем, за каждым диалогом проглядывали реальные жизненные обстоятельства, конкретные люди, виденное, слышанное, пережитое самим автором.

Даже когда Вигдорова несколько идеализировала своих героев (это случалось), она умела наделить их такими достоверными, узнаваемыми черточками, таким неповторимым голосом, что они не становились картонными; а благополучные развязки ее книг не выглядели фальшивыми — то была не фальшь, а страстная вера автора в конечную справедливость и победу добра.

Конечно, достоверно писать о школе, о трудной работе педагогов, о детях Вигдоровой помогал ее собственный опыт — она окончила педагогический институт и работала учительницей. Но вот для того, чтобы рассказать о большой, драматичной судьбе воспитанника Макаренко С. А. Калабалина (героя трилогии «Дорога в жизнь»), директора детского дома, одного педагогического опыта уже не хватало бы: от автора требовалось еще и настоящее гражданское мужество — Калабалина долго и несправедливо преследовали, и, чтобы идеи его победили, Вигдоровой пришлось выдержать настоящее сражение. Впрочем, к этому ей было не привыкать...

В свое время статьи и очерки Ф. Вигдоровой, напечатанные в «Правде», в «Комсомолке» или «Литературке», превращали заурядный номер газеты в общественное событие. Касались ли они проблем школы и воспитания, или Дома-музея Поленова в Тарусе, или солдатской вдовы, тщетно добивающейся пенсии от военкомата, или учительницы музыки, изгнанной с работы за то, что она, по мнению коллег, «проштрафилась в сексуальном отношении», — всегда это была *самая* жизнь с ее болями, сложностями, реальными человеческими судьбами и характерами. Читатели знали, что Вигдорова пишет не затем, чтобы «обозначить» проблему: мол, давайте *думать* вместе, как ее решить. Каждая статья Ф. Вигдоровой означала уже *начатый* ею бой — чтобы не погиб музей, чтобы солдатка получила наконец свои тридцать рублей, чтобы не была искалечена жизнь учительнице. И от читателей она ждала не восхищения и похвал, а — участия: быстрого, искреннего, конкретного.

Далеко не все командировки Вигдоровой «по письмам» от газет или по собственной воле оканчивались публикацией. Одни случаи редакции считали мелкими (скажем, председатель колхоза отказывает больным старикам в соломе для починки крыши), другие — «нетипичными» (когда студенты резко выступили против антисемита, руководившего их учебной практикой, и за это были исключены из института). Гораздо чаще Вигдоровой приходилось бороться за справедливость в одиночку. И изматывающие командировки оставляли след лишь в ее журналистском блокноте. Да еще в судьбе ее подопечных: старики могли счастливо доживать век под соломенной крышей, а студенты — продолжить учебу. Уж насколько казался всесильным Илья Эренбург, знаменитый писатель, отмеченный всеми на свете наградами, но и он порою передавал обращенные к нему просьбы Фриде Вигдоровой. Она была и скорой помощью, и тою последней инс-

танцией, способной защитить и восстановить справедливость, когда на все другие не оставалось надежды.

Несколько лет была Вигдорова и депутатом Моссовета. Никчемное, чисто бутафорское звание. Вроде всего-то и дела — носить значок да время от времени ходить на сессии голосовать «за» все равно что. А Вигдорова пошла в трущобы. Когда будут наконец опубликованы ее депутатские блокноты, мы узнаем не только потрясающий своим трагизмом документ, самую, пожалуй, достоверную и яркую картину советской жизни начала 60-х, но и увидим, что ни до, ни после *таких* народных депутатов в нашей стране не было. Вигдорова не ставила себе целью — изменить политическую систему, и вряд ли вообще думала об этом, — депутатство давало ей *формальную* возможность *реально* помочь людям. К значку требовалось лишь прибавить собственные усилия — бессонные ночи, слезы, отчаяние, бесконечные хождения из кабинета в кабинет, изнуряющие хлопоты; ненаписанные книги; подорвать здоровье и на несколько лет укоротить свою жизнь — тогда и безнадежное дело обернется успехом...

Вигдоровой удалось переселить из подвалов сто человек!

...А литературные бои Вигдоровой! Сегодня литературное поколение, к которому принадлежала Фрида Вигдорова, сильно поредело, — но те, кто есть, помнят ее выступления на писательских собраниях второй половины 50-х и первой — 60-х. Как бурно аплодировал ей зал и — морщился президиум. Начальство ее боялось. Она не подстраивалась под конъюнктуру, не допускала двойного счета и прямо называла подлость и ложь их именами. И всеми силами отстаивала книги и писателей, в которых видела хоть искру таланта и правды.

Осенью 1956-го «Новый мир» напечатал роман В. Дудинцева «Не хлебом единым». Роман вызвал гнев вождей и сразу же был объявлен клеветой на Советскую власть. Было назначено заседание секции прозы, где писательской общественности предстояло одобрить верховное мнение. Но этого не случилось: писатели поддержали роман и его автора. Всех потрясло выступление К. Г. Паустовского: защищая роман от обвинений, он сказал, что в нашей стране сложился новый слой властителей и эксплуататоров, который ничего общего не имеет ни с революцией, ни с социализмом; оружие этих людей — измена, предательство, клевета, моральное и физическое убийство. Ничего подобного до той поры не произносил никто и нигде. Фрида Вигдорова, присутствовавшая на обсуждении, записала эту речь. Пущенные по рукам друзей, через несколько дней ее листочки, перепечатанные и переписанные, покинули литературный круг и стали всеобщим достоянием — их читали уже и студенты, и учителя, и инженеры, и ученые¹. Сделанное Фридой Вигдоровой тогда, в октябре 56-го, в обиходе не имело названия (на языке же Уголовного кодекса — вполне точное: 58¹⁰ — изготовление и распространение контрреволюционной литературы...), его придумали позднее — Самиздат. На годы и годы Самиздат стал привычной формой и способом существования свободного слова в несвободной стране. Наверное, он возник бы и без Фриды Вигдоровой, но все же радостно, что у его истоков стояла — она.

Никому осенью 63-го — ни друзьям Фриды Вигдоровой, ни бесчисленным знакомым, ни властям — не показалось случайным или странным ее участие в «деле Бродского». Странно было бы иное: если бы она осталась в стороне.

Теперь, когда о «деле Бродского» много написано², и напечатана наконец запись двух судов (18 февраля и 14 марта 1964 года), сделанная Фридой Вигдоровой (см.: «Огонек», 1988, № 49; публикация А. А. Раскиной), читатели могут по достоинству оценить талантливость этого документа и его роль в защите поэта от несправедливого приговора. В предисловии к публикации «Судилища» Лидия Чуковская говорит:

«Жизнь — великий художник, но и ей редко удается создать явление такой выразительности, такой безупречной законченности. Судят не кого-нибудь, а поэта, и не за что-нибудь, а за безделье, за тунеядство. На суде столкнулись две силы, извечно про-

¹ Примером того, какой широкий и неожиданный отклик в обществе вызвала речь Паустовского, запечатленная в записи Вигдоровой, может служить один любопытный документ — справка КГБ СССР об академике А. Д. Ландау: «По сообщению одного агента, являющегося приближенным для него лицом, Ландау считает, что успех демократии будет одержан лишь тогда, когда класс бюрократии (класс Дроздовых) будет низвергнут. В разговоре об этом он достал и читал с драматической дрожью в голосе текст выступления писателя Паустовского на собрании писателей, посвященном обсуждению романа Дудинцева. Ландау восхищался силой и храбростью выступления и сказал: „Мы с вами трусливы и не нашли бы в себе духа влить „Дроздовым“ такую звонкую пощечину“» («Исторический архив», 1993, № 3, с. 158—159). Дроздов — отрицательный персонаж романа «Не хлебом единым» В. Дудинцева.

² Из всех публикаций хочется выделить две: очерк «Дело Бродского» Я. Гордина, написанный на обширном архивном материале и по личным впечатлениям автора (см.: «Нева», 1989, № 2), и особенно — третий том «Записок об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской (там же, 1996, № 8—10), где многие страницы дневника и отдела «За сценой» посвящены «Тягбе» и ее участникам, в том числе — Ф. Вигдоровой.

тивостоящие друг другу: интеллигенция и бюрократия. Сила одухотворенного слова и сила циркуляра, казенщины.

В центре столкновения — наверное, для наглядности! — жизнь поставила поэта. А запечатлеть глумление над ним поручила женщине столь же талантливой, сколь и правдивой, энергичной, не щадящей себя, смелой».

Можно только гадать, как развивались бы события и чем завершилось «дело», если бы, допустим, Фрида Вигдорова не попала на суд и не сделала свои записи. Чем были бы вооружены защитники Бродского? Достало бы им лишь праведного гнева, обиды, собственных впечатлений от судебного фарса (а они были у очень немногих) да нескольких прочитанных стихотворений, чтобы вступить в бой и полтора года, *изо дня в день* вести его — не с одним мошенником Лернером или невежественной судьюхой, а со всею мощью государственной машины? Это у нас-то! — где «торжество закона» всегда было синонимом беззакония и насилия, где никакие эмоции в расчет не принимались. Даже если это были «эмоции» Анны Ахматовой, Корнея Чуковского или Дмитрия Шостаковича. Общественное мнение не значило ничего — в стране, пережившей тридцать седьмой год и «дело врачей», оно, по существу, находилось в подполье; и в «деле Бродского» впервые заявило о себе во всеуслышание. «За него хлопчут так, как не хлопотали ни за одного человека, *изо всех восемнадцати миллионов репрессированных!*» — восклицала Анна Ахматова¹. Может, потому дракон и разжал зубы, — что опешил от такой упорной, отчаянной настойчивости?

Есть какая-то радостная естественность в том, что книга о Фриде Вигдоровой впервые печатается в номере журнала, посвященном Иосифу Бродскому. Будем только иметь в виду, — без этого не оценить в полной мере величину *подвига* Фриды Вигдоровой и ее самое, — что спасала она не Нобелевского лауреата и всеобщего любимца, а двадцатитрехлетнего юношу с весьма сложным характером. И к оценке своей записи, признанной всеми, кто ее читал, литературным шедевром, относилась равнодушно: «Мне надо одно: чтобы мальчик был дома».

Фрида Вигдорова умерла в августе 1965 года; Бродский вернулся из ссылки в сентябре. Сегодня появились публикации, чьи авторы полагают, что решающую роль в освобождении Бродского сыграло конфиденциальное письмо Ж.-П. Сартра А. И. Микояну; или письмо Евгения Евтушенко в ЦК, посланное им из Италии дипломатической шифрограммой; или (чудеса!) ходатайство Я. Лернера, решившего, что полтора лет достаточно для перевоспитания тунеядца, и потому сменившего гнев на милость². В 65-м году все более или менее осведомленные люди — и у нас, и за границей — называли другие имена, порою даже одно имя: Фрида Вигдорова.

...«Высочайшим примером доброты, благородства, человечности для всех нас» считала Фриду Вигдорову Анна Ахматова. О драгоценной дружбе с нею рассказал Владимир Адмони; ей посвящены страницы «Записок незаговорщика» Е. Эткинда. Это о Фриде Вигдоровой написала Райса Орлова: «...именно она стала для меня человеком, по которому мерилось многое — поступки, отношение к людям, написанное, задуманное, прошлое и настоящее». Даже во «Второй книге» Н. Я. Мандельштам, полной ядовитых оценок всех и вся, пожалуй, лишь Фрида, «одна девочка с большими серьезными глазами», поминается добрым словом. Это на смерть Ф. Вигдоровой откликнулся Александр Галич скорбным «Уходят друзья»:

И когда потеря громом крушенья
Оглушила, полоснула по сердцу,
Не спешите сообщить в утешенье,
Что немало есть потерь по соседству.

Все эти воспоминания и оценки, напечатанные за границей или хранившиеся в отечественных письменных столах, дошли до нас через годы, некоторые — совсем недавно.

А после смерти имя Фриды Вигдоровой почти исчезло из печати. Последняя ее книга, «Кем вы ему приходитеесь?», вышла в 1969-м. В четырехтомной «Истории русской советской литературы» (1971) о ней нет ни слова, в других подобных исследованиях тоже; ничего нет и в «Литературном энциклопедическом словаре» (1987). Лишь изредка она упоминалась в каком-нибудь обзорном или библиографическом списке.

Не мудрено, что выросло поколение читателей, и не одно, которое ничего не знает о Вигдоровой.

Хочется верить, что теперь, после этой публикации, затянувшийся период молчания, недоговоренностей и клеветы для нее закончится...

¹ См.: *Людия Чуковская*. Записки об Анне Ахматовой. Том 3. 1963—1966. — Нева, 1996, № 9, с. 45.

² См.: *Елена Якович*. «Дело» Бродского на Старой площади. «Литературная газета», 5 мая 1993 г., с. 6; *Евгений Евтушенко*. Не умирай прежде смерти: Русская сказка. М.: «Моск. рабочий», 1993, с. 327—328 (правда, Евгений Александрович сообщает, что до его письма одна бесстрашная журналистка показала ему запись «чудовищного по ханжеству процесса»); *Я. Лернер*. Маскарад: Откровения участника судебного процесса над Иосифом Бродским. «На страже Родины», 1 июля 1990 г., с. 6.

В отличие от Фриды Вигдоровой, предварительный рассказ о которой имел некоторый смысл, Лидия Чуковская (1907—1996) вряд ли нуждается в чьих бы то ни было рекомендациях. За последние девять лет напечатаны, в журналах и отдельными изданиями, многие ее книги: повести «Софья Петровна» и «Спуск под воду», воспоминания об отце, Корнее Ивановиче Чуковском — «Памяти детства», очерк литературных нравов «Процесс исключения», «открытые письма», сборник стихов, три тома «Записок об Анне Ахматовой».

Кому-то из их читателей публикуемая здесь книга, возможно, покажется нехарактерной для Лидии Чуковской, очень камерной, слишком личной. Она действительно своеобразна, хотя, при желании, в ней можно найти родство с другими ее книгами — написанными до нее и после. И занимает в биографии Лидии Чуковской, человеческой и литературной, особое место. Кем была для Лидии Чуковской Фрида Вигдорова, что она значила в ее жизни, что ушло вместе с нею, излишне говорить в предисловии, — автор скажет об этом сам, и точнее. А вот обозначить место книги среди других книг — пожалуй, стоит попытаться.

Для Лидии Чуковской, верной дочери своего отца, труд в искусстве был основой жизни. Писала она всегда — сколько помнила себя. Первую книгу напечатала в 22 года. Среди ее работ, выполненных в разные годы, есть и художественная проза, и литературная критика, и публицистика, и книги о Миклухо-Маклае, о декабристах, о Герцене, монографии о писателях С. Георгиевской и Борисе Житкове, о мастерстве редактора, стихи и даже киносценарии. Каждая была для Лидии Чуковской важна и ответственно; с равной требовательностью она относилась и к повестям, которые не надеялась когда-либо увидеть напечатанными, и к книгам и статьям, которые писала по договорам с издательствами. Эпоха была беспощадно щедра на испытания для Лидии Чуковской (как и для всех ее современников). Помочь выжить, не задохнуться могло только одно — труд. «Легче было писать, чем не писать», — призналась Лидия Корнеевна впоследствии¹. Это — сохранить «душу живую», свою и чью-нибудь еще, — было главным для Чуковской; но любая литературная работа означала также и исполнение вполне определенной художественной задачи, накопление писательского мастерства, настойчивый поиск своего голоса, своего жанра.

И была у Лидии Чуковской еще одна книга, заветная, которую она писала всю свою жизнь — с 13 лет, когда отец подарил ей толстую тетрадь и наказал: «Не записывай чувства, записывай, что произошло на твоих глазах. Не рассчитывай на кого-то, кто будет читать, а пиши для себя»². Эта книга — дневник. В архиве Лидии Чуковской сохранилось около 260 тетрадей.

Долгое время ее литературный труд и дневник жили каждый своею жизнью, не соприкасаясь. Первую попытку «помирить» их Лидия Корнеевна сделала в 1949—1957 годах, работая над повестью «Спуск под воду»; 26 дней, проведенные ею в Доме творчества в Малеевке, давали возможность показать целый период нашей истории, именуемый борьбой с космополитизмом, а если погрузиться глубже, то и более ранний — тридцать седьмой год. Вышла замечательная проза, до сих пор поражающая выразительностью персонажей, колоритностью их речи, приметами времени и быта, то есть своей художественной достоверностью. Но вряд ли кто-либо из читателей может догадаться, кто в действительности скрывается за тем или иным персонажем. Лишь прообраз героини не оставляет сомнений.

В следующий раз Лидия Корнеевна обратилась к дневнику — но скорее как к подспорью своей памяти, а не отчетливому литературному замыслу, — в 1960-м, когда умерла Тамара Григорьевна Габбе. Писательница, драматург, автор известных пьес «Город мастеров» и «Авдотья Рязаночка», блестящий редактор, она была ближайшей подружкой Лидии Корнеевны еще с юности, со времен учебы в Институте истории искусств. В книге «Памяти Фриды» Лидия Корнеевна упоминает о подаренной ею Вигдоровой тетради с выписанными из дневника страницами о болезни и смерти Тамары Григорьевны. Позднее к тем страницам Лидия Корнеевна прибавила другие, начиная с 44-го года, и отдел «Из воспоминаний» — вереницу коротких отрывков, запечатлевших то какую-нибудь выразительную фразу Тамары Григорьевны, то встречу или телефонный разговор с нею, то ее отзыв о стихах, то размышление о ней. Эти отрывки не датированы, но также имеют очевидное происхождение — дневник. Получилась маленькая книга³.

Лидия Корнеевна показала эту свою тетрадь С. Я. Маршаку, высочайшему для нее литературному авторитету и близкому другу Т. Г. Габбе. Самуил Яковлевич, прочитав, твердо сказал: это ваш жанр, работайте в нем.

¹ См. беседу Лидии Чуковской с Аллой Латыниной в «Московских новостях», 24 апреля 1988 г., с. 7.

² См. интервью Елены Цезаревны Чуковской Ирине Тосунян в «Литературной газете», 19 июня 1996 года, с. 6.

³ Книга «Памяти Тамары Григорьевны Габбе» (1960—1961) не напечатана.

Конечно, можно предположить, что Лидия Чуковская и сама неизбежно пришла бы к такому выводу. И уже к нему подходила, но мнение Маршака стало решающим.

Книги о Тамаре Григорьевне и «Памяти Фриды» одновременно и похожи друг на друга, и очень разные. Повод к их созданию был един. «В моей жизни второй раз рушится материнская балка», — сказала Лидия Корнеевна после смерти Фриды Абрамовны¹. Родило их страстное желание автора словом одолеть смерть, освободить дорогих людей от нее; сохранить их для себя, для друзей, для всех, кто их знал и любил. В книге о смерти Тамары Григорьевны Чуковская-автор дневника заслоняет Чуковскую-художника; ее записи, расположенные в хронологическом порядке и выразительные сами по себе, все же не дают завершенного образа.

В основу «Фридиной книги» также положен дневник. И на сей раз в работе с ним Чуковской удалось найти равновесие подлинности и искусства, выбрать и так совместить краски, зоркость и точность летописца с мастерством и смелостью прозаика, критика, мемуариста, публициста, что произошло чудо. Пастернак не случайно ставил рядом: и «творчество, и чудотворство»...

Еще длится прощальный плач, — а вдруг из мрака безысходного отчаяния возникает маленькая женская фигурка, Фрида Вигдорова, «в зеленых шерстяных носках, в пестром фартучке»; вот она разливает чай и делает яичницу — и невозможно избавиться от ощущения, что делает это она — для тебя, ты — усталый, голодный и озябший человек, внезапно пришедший к ней в гости. А вот мы видим, как она облизывает губы после мороженого, и слышим ее смеющийся голос: «Это было прекра-асно!»... Жизнь, оставшаяся за гробом, вновь торжествует — не в прошедшем времени, а у нас на глазах; здесь, сейчас, сию минуту — длится «мысль мыслей», что важнее: человек или слово; и неожиданную злободневность возвращают себе выборы в писательское правление, давно закончившее свое существование; и вновь болит Фридино сердце за оклеветанную негодяем-критиком Цветаеву; и сверкают юмором и дружескими улыбочками дни ее рождения, и их впереди у нее еще много... И Бродский по-прежнему находится в ссылке, и его надо спастись. Давно прошедшее и полузабытое время кажется нынешним, а незная, никогда не виденная большинством из нас женщина, Фрида Абрамовна Вигдорова, — очень знакомой, больше — нашим другом, родным нам человеком, каждую интонацию, каждый взгляд, каждую привычку которого знаешь. И когда в конце книги автор говорит нам: «Вглядишься в себя внимательней, напряженней, глубже — каждый, кто прочтет эти строки, гляди зорче! — разве она не там?» — какой иной может быть ответ, кроме: да, там. Теперь всегда там.

Лидия Корнеевна сохранила даже самую атмосферу жизни Вигдоровой — ее друзей и подруг, воздух дружбы, доверия и любви. Даже в мелочах. В книге близких Фриды Абрамовны она называет теми же домашними именами, как называла при ней. И, наоборот, стоит пояснить читателю, что Руна (или Р.З.) — это Руфь Зернова, писательница, автор воспоминаний о Ф. Вигдоровой (см.: «Русская мысль», 20 и 27 сентября 1985); Елена Сергеевна — Вентцель, писательница И. Грекова; Раиса Давыдовна — Орлова, писательница, в ее «Воспоминаниях о непрошедшем времени» глава посвящена Ф. Вигдоровой; Иза — Исаак Абрамович, брат Ф. В., офицер; Галя — ее дочь от первого брака, с Александром Кулаковским; Саша — дочь от второго брака, с Александром Раскиным, известным сатириком и юмористом; Наталья — дочь Галины, внучка Ф. В.; Люша — Елена Чуковская, дочь Лидии Корнеевны.

«Мастерскую человечьих воскрешений» назвала Лидия Чуковская письменный стол, комнату и труд Александра Солженицына. У нее была своя такая же мастерская. Именно из нее вышли книги «Памяти Тамары Григорьевны Габбе» и «Памяти Фриды». Обе они были более или менее удачными опытами по человечьему воскрешению; самым же высоким образцом работы этой мастерской стали «Записки об Анне Ахматовой» — грандиозные по объему, охвату эпохи, числу персонажей; где точность документа неразрывна с глубиной и пластичностью прозы. Собственно, эти «Записки» Лидии Чуковской и утвердили в русской литературе новый, не бывший прежде жанр — документальную прозу. Совсем не случайно сегодня специалисты по истории литературы используют ее «Записки» в качестве неоспоримого источника, а рядовые читатели читают их запоем, как роман. Книга о Вигдоровой была подступом к книге об Анне Ахматовой, ставшей главной в жизни Лидии Чуковской.

Напечатать «Памяти Фриды» Лидия Корнеевна не надеялась — никакая самая отважная редакция не решилась бы донести книгу до читателя. Да и собственная литературная судьба Лидии Чуковской во второй половине 60-х, после опубликования на Западе в 1965 году ее повести «Софья Петровна» и прогремевшего в 66-м открытого письма Михаилу Шолохову, — быстро шла к обрыву. В начале же 70-х, за статью «Гнев народа» в защиту А. Солженицына и А. Сахарова, Чуковская и вовсе была помещена, по ее выражению, в «лепрозорий»: почти два десятилетия не только ни единая строка, но и самое ее имя не появлялись в печати на родине. Была и еще причина, помешавшая обнародовать эту книгу в Самиздате или за границей, — боязнь за Фриду; не стоило лишний раз напоминать нашим властям о деле Бродского и так внятно объяснять им, какой и кем была настоящая Фрида Вигдорова. Не успев расправиться с нею при жизни, они отомстили бы ей после смерти.

¹ Раиса Орлова. Воспоминания о непрошедшем времени. — М.: СП «Слово», 1993, с. 311.

Оконченную книгу Лидия Корнеевна дала прочесть нескольким самым близким друзьям, чьим мнением дорожила, которые любили Фриду. Затем один экземпляр рукописи подарила ее дочери, Александре Раскиной, а свой — убрала.

Не могла напечатать она эту книгу и позднее. Когда Лидия Чуковская перестала быть персонею нон грата у себя на родине и вновь обрела читателя, ей было за восемьдесят; плохое зрение не позволяло ей работать больше трех-четырёх часов в день. Она часто горько жаловалась знакомым, что подготовка к новому изданию старых книг, чтение бесконечных корректур не дают ей окончить новые — она боялась не успеть. На «Фридину книгу» не хватало ни времени, ни сил. Но Лидия Корнеевна помнила о ней и надеялась взяться за нее.

В 1984 году она начала записывать размышления о своих книгах, о своем литературном и жизненном пути в особую тетрадь, которую адресовала дочери Елене и назвала «Завещание Люше». Есть в этой тетради и размышления о Фриде Вигдоровой и о посвященной ей книге. Вот два отрывка:

«„Памяти Фриды“ имеет большой недостаток: тут всё правда, но не вся правда. Я писала эту книгу, обязавшись перед Галей и Сашей не писать ничего, что могло бы послужить помехой для переиздания Фридиных книг. И обещав не распространять написанное. Поэтому в этой книге отсутствует происходившая на моих глазах — и не без моей помощи — линия Фридиного освобождения от казенных лжей».

«Фридины повести — сентиментальная беллетристика. Она уходила от нее к мужественной документальной прозе — т.е. от разжиженной правдивости к страстной и строгой правде. К прозе ее вела ее записи, чуждые беллетристической полуправды. Два художественных произведения — запись о суде над генеральским сыном и над Бродским — порукой тому, что Фрида пришла бы и к правде и к прозе. На смену жалостливости безразборных дружб шла суровость, которая вела ее к уединению и к искусству. К тяжелому бремени от радостной легкости. Я уверена, что в конце 60-х — начале 70-х она была бы исключена из СП: ее публицистика была бы уже такой крепости, что со страниц „Комсомольской правды“ сбежала бы в Самиздат. Да и без всякого „бы“: первая запись, положившая начало Самиздату, была речь Паустовского на обсуждении романа Дудинцева, вторая — процесс Бродского. Обе сделаны Фридой. Если буду жива, окончив 3-й том Ахматовой — возьмусь за Фридину книгу. 15/II 89».

Третий том «Записок об Анне Ахматовой» Лидия Корнеевна окончила — не успела лишь перед сдачей в печать перечитать 73 страницы.

Книга о Фриде Вигдоровой осталась такою, какою была написана тридцать лет назад.

Рукопись книги хранится в архиве Е. Ц. Чуковской. Благодаря Елену Цезаревну за то, что доверила мне подготовить эту рукопись к печати.

Евгений Ефимов

1. УНОСЯТ

Не плакать мне помогала Саша. Еще в самую счастливую пору, когда Фрида была жива, здорова, весела, Саша, входя в комнату к матери после получасового отсутствия, бросалась ей на шею, словно после долгой разлуки: «Мамочка!» Наверное, для Саши Фрида всегда оставалась, как для грудного младенца, целым миром, воздухом, всем на свете. Разлука, даже коротенькая, была противоестественна: «Мама! Ты здесь?»

И вот теперь Фрида — здесь! — лежит в гробу, а Саша, разлученная с ней навсегда, глядит в ее лицо и не плачет.

Самые близкие не плакали — Галя и Саша, мать и брат, — как же было плакать мне?

И еще меня удерживало от слез сознание, что предстоит говорить, а если я заплачу, то не в силах буду сказать ни слова. Это было бы предательством — мне промолчать над Фридиным гробом. Нельзя. И я не плакала. Это давалось мне даже без больших усилий.

Назвали мое имя, люди расступились, и я прошла, как по тропочке, к Фридиному изголовью. Я заговорила и с облегчением услышала, что голос мой звучит спокойно. Опять, как с начала этого дня, я благословила свою близорукость — я не видела Фридино лба, только груду цветов над бортом гроба, не видела со своего нового места ни Саши, ни Гали, ни Люши, ни друзей, ни матери, ни брата. Как всегда в минуты нервного напряжения, я почти утратила способность видеть. Хотя люстры горели, толпа стояла и дышала, я оказалась в темноте, пустоте и беззвучии, как бы один на один с Фридиной смертью. Я слышала, что у меня в голосе нету слез, — и их в самом деле не было: ни на глазах, ни в груди.

Но вот панихида окончилась. Все отговорили. Начали разбирать цветы, венки. Я все не плакала. Вышла в той же темноте, словно на ощупь, в вестибюль. Ко мне подошел Евгений Александрович Гнедин, и, чтобы двигаться увереннее, я схватила его за руку. Постепенно зрение стало возвращаться ко мне — в той мере, в какой

оно вообще может еще возвращаться. И тут я увидела, что мимо нас несут гроб. Я разглядела опустившееся плечо и склоненную голову Володи Корнилова. И меня вдруг пронзила мысль: уносят Фриду.

— Что же это такое? — сказала я Евгению Александровичу. — Вы видите? Они ее уносят!

И вот в эту минуту все плотины во мне прорвались, и я заплакала, вольно и бесстыдно, уже не сдерживаясь, — и плакала на улице, в машине, на кладбище, плакала, не сдерживаясь и не получая облегчения.

Плакала я не о ней. (Может быть, потому и не сдерживалась.) Плакала о себе.

Пока Фрида была жива — и больна — всем нам было не до своего горя. Думалось в те месяцы не о себе, а о ней, о жестокой казни, на которую невеста за что и невеста кем обречена она. Фрида в опасности. Фрида мучается. Фрида умирает. С каждым часом меркнут веселье, добрые, сияющие, какие-то даже удалые в своем веселом сиянии глаза. Из них теперь глядит беспомощность, одиночество, недоверие. Они теперь не яркие, а тусклые. «И ты не поможешь мне» — вот что тускленько, слабенько мерцает из-под трудно поднимающихся век. Да, и я не помогу. Никто из нас тебе не поможет — тебе, которая помогала нам всем, помогала с таким постоянством, что мы сложили шутливую поговорку: «Если не Бог — так Фрида».

Унесли гроб, унесли Фриду. О ее муках плакать уже было нечего, она не мучилась больше и ничего от нас не ждала. И я заплакала о нас — о тех, кто ее потерял, и о тех, кто ее никогда не узнает, не увидит живой. У людей отняли Фриду. Я плакала о девочках, о друзьях, о ближайших из близких, о матери и брате, о себе.

Горше всех, лучше всех, конечно, о себе. Это были эгоистические, себялюбивые слезы — о себе самой.

Каждый из нас знает, чем и кем была в его жизни Фрида. Что ушло из его жизни вместе с нею. Я постараюсь объяснить, что ушло из моей. Быть может, это окажется хотя бы отдаленно верным еще для кого-нибудь.

2. «У ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА СПРОСИТЕ»...

С гибелью Фриды из моей жизни ушла надежда. «Всё будет хорошо», «всё кончится хорошо» — такой надежды у меня больше нет.

Что, собственно, «всё»?

А вот то, что со мной случилось, что терзает меня. То, от чего я не сплю. О чем хочу и не могу написать. Горе моей жизни.

К каждому человеку когда-нибудь приходит беда. К каждому — пора одиночества. К каждому сознание непоправимой ошибки, неудачи, а иногда — надвигающейся гибели. Так вот, существование Фриды на земле для меня было залогом, что ошибка моя поправима, горестная неудача еще может обернуться радостью, и от болезни можно выздороветь, и от гибели спастись и спасти. Меня успокаивал и обнадеживал самый звук ее имени. Если я и погибну, то Фрида не даст погибнуть тому, что гораздо больше я, чем я сама, — исписанным мною листкам. Пока рядом была Фрида, которая плакала и смеялась, радовалась и печалилась вместе с нами — «Стоило жить и работать стоило!»

Потому что — раз она здесь — «всё еще может быть хорошо».

Стоило задумывать. Стоило осуществлять задуманное. Стоило пытаться, пробовать. Стоило поступать. Стоило искать слово для того, что таится в памяти под спудом. Она была необыкновенно благодарной слушательницей; уже то, как она слушала, — исцеляло. «Покажу Фриде», «расскажу Фриде», «спрошу у Фриды»... Да и просто так, когда не в чем было исповедоваться и не о чем просить или спрашивать, — легче становилось на душе от ее кроткого, доверчивого, бережного к твоей ранености присутствия.

Р. З. однажды назвала Фриду диккенсовской девочкой, весело творящей добро. Это сказано метко. В книгах Диккенса встречаются героини, например, Флоренса из «Домби и Сына» или Эстер из «Холодного дома», радующиеся тому, что они могут доставлять радость другим, живущие чужой радостью или чужим горем как своим собственным, облегчающие чужую боль самоотверженно, умело и скромно. В самом деле, Фрида была им сродни. В ней была их милая непритязательность, их доброта, грация и тишина. Их уютность. Их домашность. Когда Фрида в зелененьких шерстяных носках, в пестреньком фартуке разливала на кухне чай или делала внезапно пришедшему гостю яичницу, вперед радуясь тому, что вот сейчас усталый, голодный и озябший человек поест и отогреется, а потом, на сладкое, она покажет ему Наталью; или когда она в своей большой, обдуманно-нарядной, устав-

денной цветами, книгами и игрушками комнате поливала цветы, а Наталья путалась у нее в коленях, вцепившись ей в юбку; или когда в гостях, съев с удовольствием и очень быстро стаканчик мороженого, она запрокидывала голову и, облизываясь, выговаривала сквозь смех: «Это было прекра-асно!» — и округлым движением потирала маленькие сильные руки, словно собиралась проглотить еще десять таких стаканчиков; или когда она, смущаясь, каким-то детски-неловким движением протягивала в подарок какой-нибудь полюбившийся вам пустяк — записную книжку или сумочку — она впрямь могла сойти за маленькую добрую фею домашнего очага, весело и деятельно распространяющую вокруг тепло и свет. Можно сказать также, что Фрида была сродни не только диккенсовским героиням, но и самому Диккенсу: в жизни она творила то, что Диккенс придумывал в своих повестях, — превращала чужую беду в сказку с хорошим концом.

...Жила-была в Туле одна пианистка, вела в музыкальном училище преподавание по классу рояля. Она была одержима музыкой, преподавала музыку, открывала музыку ученикам, а потому ее служебная жизнь сложилась так, как и складывается обычно у тех, кто одержим своим делом: ученики полюбили ее, а начальство возненавидело. К чему эти излишние страсти: Скрябин, Рахманинов, поездки, концерты, экскурсии? Отбарабанила свои часы и ладно. Воспользовавшись доносом одного негодая, ее сначала довели до попытки покончить с собой, а потом решили уволить. Несчастливая женщина, никогда не выдавшая Фриду, но читавшая ее статьи и книги, кинулась к ней за помощью, как кидались десятки оскорбленных людей. И Фрида принялась спасать эту жизнь, поколебленную, еле устоявшую, едва не оборвавшуюся в смерть. Она поехала в Тулу. Она пришла на заседание местного, где разбиралось дело учительницы, — явилась перед лицо этих одичалых мешан, на эту рассвирепевшую коммунальную кухню, где единственным интеллигентным человеком была подсудимая. «Личная жизнь» учительницы взасос и взахлеб обсуждалась всей кухней. Молча, положив перед собой блокнот, Фрида от слова до слова записывала их чавкающие, хрюкающие выступления. «Подробности, мне бы подробности, — томно повизгивала кассирша, — позвать бы сюда молодого человека, да и расспросить».

— Товарищи, опомнитесь! — тихим голосом с краешка стола возвала к ним Фрида. Но где там! Деятели тульской музыкальной культуры не оторвать было от вкусного пойда. Нахлебавшись смачного наваря из сплетен, они постановили: учительницу уволить. И уволили. А чтобы она не могла устроиться на другую работу, снабдили ее при увольнении позорной характеристикой.

Опасаясь новой попытки самоубийства, Фрида увезла женщину с собой в Москву. И поселила ее у себя дома. И неделями выхаживала ее, как больную. И написала статью в «Литературную Газету». Статья была напечатана, и с помощью газеты Фрида добилась отмены позорной характеристики. И через некоторое время устроила учительницу на новую работу — в город Серпухов.

Женщина была спасена. Но всего только спасена — это еще недостаточно хороший конец, недостаточно ярко-счастливый, утоляющий горе с избытком — недостаточно хороший для диккенсовской повести, которую в жизни творила Фрида. В этом конце не хватает избытия, праздника счастья. И, пожалуй, диккенсовской щедрости в переплетении судеб.

...Жила-была в деревне Данки, под Серпуховом, в инвалидном доме, шестнадцатилетняя девушка Светлана Семенова, больная, полупарализованная, заброшенная. Однажды она написала письмо К. И. Чуковскому. Вот его суть:

— Помогите сделать так, чтобы мне разрешили ухаживать за моим другом Мишей. Он не только парализован, он почти ослеп. Я хочу читать ему книги и во всем помогать. Но мужские комнаты помещаются на втором этаже, а женские в первом. Носить меня на носилках некому, сама подниматься по лестнице я не могу, а поселить меня и Мишу вместе не разрешает директор.

Корней Иванович стал посылать Светлане деньги и книги, русские и английские (она мечтала научиться английскому языку), пригласил ее к себе погостить — и она приехала к нему на дачу в инвалидной машине вместе со своей подругой, такой же полупарализованной девушкой, как она сама; обратился в Институт Гельмгольца по поводу очков для Миши; написал директору инвалидного дома, поддерживая мольбу Светланы поселить их вместе. Однако письмо его не имело успеха. Тогда он рассказал историю Светланы Фриде. И Фрида начала свое обычное дело: добиваться от горестной жизни, чтобы она обернулась повестью Диккенса, пусть хоть и горестной повестью, но с хорошим концом.

Фрида поехала в Данки. Познакомилась там со Светланой и Мишей, подружилась с ними. Одна из Фридиных приятельниц, по ее просьбе, стала ездить в Данки

и принимать у Светланы зачеты по английскому языку. И тут учительница музыки, живущая уже не в Туле, а в Серпухове, поняла, что ей представляется необыкновенный случай сделать подарок Фриде, отблагодарить Фриду: она тоже может заботиться о Светлане и Мише, она может осветить музыкой их однообразное, тусклое житье... И она стала ездить в Данки и играть для больных на рояле и рассказывать им о Рахманинове и Стравинском.

Фрида с помощью газеты добилась, чтобы в инвалидном доме произвели ремонт. А когда туда на место прежнего пришел новый директор, она упросила его поселить Светлану и Мишу вместе, в одной комнате. Так исполнилась мечта Светланы: теперь она превратилась в Мишины руки, в Мишины глаза, у Миши и у нее началась новая жизнь. Вместе они занимались английским. Целые дни она читала ему вслух, и вместе каждую неделю они ждали из Серпухова учительницу музыки, которая играла им Шопена и Моцарта.

Но добрые силы, вызванные Фридой из жизненных недр, на этом еще не исчерпали себя. И праздничный, счастливый конец истории оскорбленной учительницы еще впереди.

...Жили-были в Тбилиси, в собственном доме, старики-пенсионеры, потерявшие на войне дочь. Они прочитали в газете Фридину статью, статья тронула их, они послали в газету письмо на Фридино имя, в котором приглашали учительницу к себе — вместо дочери — пожить, отдохнуть, поесть винограда, отогреться. И в первый же отпуск учительница поехала туда, и поселилась у стариков, и прожила там месяц, и прислала оттуда две корзины благоуханных яблок: одну Фриде, другую Светлане и Мише.

Это ли не счастливый конец? Но по законам диккенсовской повести в нем не хватало свадьбы. И вот в учительницу бурно влюбляется молодой инженер, уезжающий на Север, и она едет к нему, и выходит за него замуж, и через год Фрида протягивает мне фотографию младенца в нарядных пеленках и произносит гордым и даже каким-то задорным голосом, словно этот младенец появился на свет по мановению ее волшебства:

— Смотрите — какой! А зовут очень странно — Ювеналием. По дедушке.

(Но ведь и в самом деле она причастна к появлению этого младенца на свет. Ведь без ее спасательных усилий учительница давно покончила бы с собой.)

Да, и Диккенс и Фрида знали толк в хороших концах... И разве каждый из нас не может припомнить десятки страшных сказок, обернувшихся хорошим концом благодаря тому, что Фрида своей стремительной, упорной, изобретательной добротой пробуждала в людском общечитии действие «круговой поруки добра» — той самой круговой поруки, могущественной, животворящей, о которой говорится в безымянных стихах:

Человечество живо одною
Круговою порукой добра.

Да, Фрида была работником добра и всех вокруг делала своими — и добра! — сотрудниками. Ступив в поле ее излучения¹, каждый незаметно и естественно становился звеном в создаваемой ею цепи.

Сколько мы помним рукописей, которые превратились в книги благодаря ее редакторской работе, или ее рецензии, или ее добрым интригам внутри издательства.

Сколько мы знаем случаев, когда она выручала людей деньгами, хотя сама зарабатывала деньги трудом тяжелым и постоянным, и никаких денежных запасов у нее не было. Она отдавала свои — или собирала среди друзей — или даже втайне брала в долг под проценты. Но никогда не отказывалась выручить человека из петли безденежья в роковую минуту.

Сколько мы знаем больных, в чье выздоровление Фрида внесла свою долю заботы, устроив дежурства у этой постели и дежуря чаще всех, щедрее всех, легко, умело, точно, весело.

Сколько мы знаем людей, положенных жизнью на обе лопатки и поднявшихся благодаря ее энергии, ее заботе, выпрямившихся, нашедших для себя профессию, призвание, заработок, путь.

Сколько мы знаем людей, убереженных ею от одиночества.

Сколько сделала она не для других — для меня. Сколько я помню ее целительных слов, прозвучавших издали, из телефонной трубки, или вблизи, при свете ее глаз; сколько я помню ее слов, необходимых, болеутоляющих, своевременных, как скорая помощь, написанных на почтовом листке Фридиным крупным, твердым и

¹ Слова Р. Д. Орловой.

веселым почерком; сколько я знаю ее поступков, совершенных для меня, без меня, потихоньку, в мою защиту или в мое утешение; сколько раз стучала она в мою дверь — и всегда этот стук означал, что явилась подмога, пришел совет, в дом вошла улыбка; сколько я помню блага, подаренного мне Фридой, внедрившегося мне в душу так глубоко и прочно, что оно давно уже стало не памятью о Фридином даре, а мною самой.

...Уносят Фриду. Плечи опущены под тяжестью гроба и горя. У меня нет больше Фриды. Нет надежды, что темный лес, в который меня загнала жизнь, расступится, и я выйду на залитую солнцем поляну.

— Прощай, моя скатерть-самобранка, мое наливное яблочко на серебряном блюдечке... Прощай!

3. МЫСЛЬ МЫСЛЕЙ

На протяжении нашей двадцатитрехлетней дружбы нам, конечно, случалось спорить, расходиться во мнениях. Расскажу об одном споре, постоянно возобновлявшемся, в котором, мне кажется, отчетливо проступает основная Фридина мысль. Ее мысль мыслей.

Я люблю Фридины повести, особенно «Черниговку», «Семейное счастье», «Любимую улицу». Я воспринимаю все Фридины книги — в том числе и те, которые не названы здесь, — как ее требование к нам, читателям: обороняйте людей, люди стоят защиты, а уж дети! берегите детство, щадите, уважайте детство, любуйтесь им, учитесь у него и спасайте детей: они беззащитны.

Таков для меня общий смысл, и даже не смысл, а больше: пронзительный звук Фридиных повестей. Звук ее голоса, в котором тонут голоса героев. В первых повестях голос ее звучит наивно, порою даже до сентиментальности; с годами он делается чище и тверже, мужает.

Высоко ценю я и Фридины статьи, всегда вглубь, всегда наперекор официальному слюнявому ханжеству, изнанка у которого одна: казарменная жестокость.

Но выше всего, сделанного Фридой, ценю я и люблю ее «Дневник» и оба ее блокнота: журналистский и депутатский. «Единственное, что в нашей власти, это суметь не заглушить голоса жизни, звучащего в нас», — писал о литературном творчестве Борис Пастернак. Полнее, чем где-нибудь, Фридин голос сливался с голосом жизни именно в ее дневниках и блокнотах. Тот тончайший, редчайший слух, тот замечательный художественный дар, которым ее наделила природа, именно здесь, в этих беглых, непритязательных и как бы случайных записях яснее, чем где-нибудь, являя свою силу. При всей своей беглости каждая запись в «Дневнике» — это крошечная новелла, художественно вполне законченная; при всей своей интимности этот «Дневник» имеет интерес объективный и будет когда-нибудь читаться тысячами людей, как любимая книга: герои «Дневника», маленькие и большие, будут любимы читателями не менее, чем герои «Тома Сойера», или «Алисы в стране чудес», или «Хижины дяди Тома». Из этого «Дневника» глядит лицо автора, проглядывает на отдельных страницах и лицо времени. Фридины же блокноты — это драгоценнейшие художественные документы эпохи: каждая запись — монолог или диалог из какого-то трагического фарса, идущего на сцене нашей действительности; монолог или диалог, подтверждающий гениальные прозрения Зошенко. (Я горжусь и никогда не перестану гордиться тем, что это я заставила Фриду серьезно, как к художественным, а не только интимным, семейным документам отнести к своим дневникам и блокнотам, горжусь тем, что она садилась иногда рядом со мною за письменный стол, чтобы, читая вслух реплики героев, вместе проверять внятность, отчетливость интонации.)

И вот из-за этого моего пристрастия к Фридиным блокнотам и родился обыкновенно наш спор.

Во Фридиной журналистской практике случалось, и нередко, что какой-нибудь диалог из блокнота перекочевывал в статью. Такое кочевье было, разумеется, совершенно естественно: ведь и делались-то эти записи чаще всего как основа для будущей статьи. Но за редчайшими исключениями, попадая на газетную полосу, диалог мгновенно линял, его слепящая яркость меркла, тускнела; редакторы, замредакторы, правщики, дежурные по номеру кидались на эту искру подлинной жизни и гасили ее с такой энергией, словно это была искра пожара. Недоглядишь — вспыхнет.

Меня уничтожение слова, полного жизни, верного жизни, каждый раз приводило в уныние и ярость.

— Как вы могли согласиться? — накидывалась я на Фриду, и без того измученную обороной своей статьи... Фрида, принципиальнейшая из всех журналистов,

каждый раз, как статью ее ставили в номер, чуть ли не поселялась в редакции, ходила следом за гранками с этажа на этаж, из кабинета в кабинет, ни за что не позволяя уродовать, опешать, искажать мысль и факты. — Как вы могли согласиться? Ведь я наизусть помню: в подлиннике этот диалог у вас гораздо сильнее! И томное мурлыканье кассирши, требующей «подробностей», и дремучая глупость этого дубины, физкультурника, который сам себя именует «товарищ» — «я здесь новый товарищ» — все это померкло, прилизано, причесано. Как вы могли согласиться?

— Но что же мне было делать? — устало спрашивала Фрида. — Им это не по нутру. Как раз то, что дорого нам с вами.

— Что делать? — переспрашивала я. — Немедленно брать статью обратно. Уносить домой и класть в ящик. Вот что делать! Ведь это вредительство: найти слово — все равно где, в собственном воображении, в памяти или в чужой речи, — найти точное слово и допустить, чтобы на ваших глазах сделали его приблизительным!

— Но человек-то важнее слова, — говорила мне Фрида. — Ведь статью-то я написала в защиту учительницы. Ну, унесла бы я статью домой — ну и выгнали бы учительницу с волчьим паспортом... Чтобы выручить человека из беды, стоит поступиться словечком.

Логика несокрушимая, и я соглашалась. Я соглашалась, но как-то всего лишь умом, а не сердцем. Новая Фридина статья, новое умерщвление жизни хотя бы в одной строке — и опять между нами тот же спор.

Фрида очень любила Цветаеву. Вымалывала, а иногда прямо-таки требовала у счастливых владельцев — стихи и прозу Цветаевой, и переписывала, и хранила, и знала наизусть... Однажды я отдала перепечатать на машинке и подарила ей «Искусство при свете совести» — статью, которую, на мой взгляд, необходимо пережить каждому, кто работает в литературе. Фридошка долго не выпускала ее из рук, читала без конца себе и другим, восхищалась, сама переписала ее на машинке и раздарила экземпляры друзьям; но однажды сказала мне:

— Выводы из этой статьи для меня неприемлемы. И это вполне естественно: ведь Цветаева — поэт, и притом великий поэт, а я всего лишь учительница, журналистка. Там, в конце, помните? — она пишет, что перед судом человеческой совести врач, учитель, священник — выше поэта. Выше, потому что нужнее. И что перед этим судом — судом совести — она грешна. И только перед одним судилищем она может оказаться правой: если существует Верховный Суд Слова. Помните?

Я помнила очень хорошо, но Фрида достала статью из ящика и прочитала последнюю главу вслух.

«Быть человеком важнее, потому что нужнее. Врач и священник нужнее поэта, потому что они у смертного одра, а не мы... За исключением дармоедов во всех их разновидностях — все важнее нас.

И зная это, в полном разуме и твердой памяти расписавшись в этом, в не менее полном и не менее твердой утверждаю, что ни на какое другое дело своего не променяла бы. Зная большее, творю меньшее, посему мне прощенья нет. Только с таких, как я, на Страшном Суде совести и спросится. Но если есть Страшный Суд Слова — на нем я чиста».

— А я не знаю, что меньше, что больше и что важнее, — говорила мне Фрида. — Но для себя я выбираю ту должность, которую Цветаева называет человеческой: врач, учитель. Пусть я окажусь грешницей перед Страшным Судом Слова. Лишь бы не согрешить перед человеком и собственной совестью.

Я пыталась объяснить ей, что противоречие это мнимое, вымышленное, что где-то долг учителя, врача и долг поэта совпадают, что искусство равновелико строительству жизни. Но объяснения мои были лишены вразумительности, потому что я и сама до конца не понимаю свою мысль. Не только другим, но и себе самой я не в силах ее объяснить. И всегда, пытаюсь додумать ее до конца, я, как на стену, натываюсь на твердую формулу Блока: «Искусства с жизнью помирить нельзя».

Спор этот — и даже не спор, не разномыслие, а скорее некоторое разночувствие, вызываемое разницей в нашем воспитании (я выросла среди людей, главной, а может быть, и единственной ценностью жизни считавших искусство, и с детства приняла эту мысль, не задумываясь, как аксиому), — спор этот длился между нами почти что до самого Фридиногo смертного часа.

(С некоторых пор, подсказанный ей мужанием ее таланта, ее писательской зрелостью, спор этот возник и длился внутри ее собственной души, вступая в противоречие с ее отзывчивостью, с ее добротой и приблизив, по моему глубокому убеждению, ее преждевременный смертный час...)

Как это ни странно, угадывался он где-то под спудом и в наших постоянных разговорах о «деле Бродского» — деле, которому было отдано Фридой столько сил

и в котором ее друзья, и я в том числе, принимали в течение полутора лет ежедневное участие. Борьба за Бродского заставляла нас всех жить будто на качелях: вверх-вниз, снова вверх и снова вниз. Мы постоянно находились между надеждой и отчаянием: то нам объявляли, что Бродский будет свободен в ближайшие дни (и мы имели наивность верить и даже сообщать об этом Бродскому), то в городе становились известны слова, произнесенные главой правительства: «Бродский наказан слишком мягко, ему следовало бы дать не 5 лет ссылки, а 10 лет тюрьмы». Для Фриды эти воздушные ямы были особенно тяжелы: она всегда начинала любить тех, за кого боролась, а Бродского, без его просьбы и ведома, попросту усыновила, раз и навсегда приняла к себе в сердце, и я даже знаю миг, когда это усыновление совершилось: на первом суде. Сообщая мне — 22 февраля 1964 года, из Малеевки — о своем обращении к генеральному прокурору СССР, Фрида писала:

«Что-то теперь будет?

Но что бы там ни было, что бы ни было, а я никогда не забуду, как он стоял в этом деревянном загоне под стражей. И может быть, все будет хорошо, и он выйдет на дорогу и станет большим поэтом, а я все равно не забуду, как он смотрел — беспомощно, с изумлением, с насмешкой, с вызовом — все разом.

А скорее всего никем он не успеет стать, его сломают. Поэту нужны нервы толстые, как канаты. Несокрушимое здоровье. А он болен. Ему не совладать с тем, что на него кинулось.

Зачем я пишу вам все это? Мне бы сказать вам что-нибудь хорошее¹, а я опять за свое».

Да, она опять за свое, опять и опять за свое. Боль, испытываемая Бродским, сделалась для Фриды живою, собственной болью, ни днем, ни ночью не покидавшей ее. Бессознательно и постоянно она требовала от каждого из нас — не словами и не слезами, а чем-то более властным, как может требовать поющая в оркестре скрипка — чтобы и мы, не отвлекаясь и не уставая, испытывали сосредоточенную и неутолимую боль. Оттуда же, из Малеевки, она писала мне, что поехала она туда напрасно, что ей и лыжи не в лыжи, и работа не в работу, и тишина и лес ни к чему, что всюду перед ней этот деревянный загон, этот беспомощный и сильный человек, эта стража... Сейчас я говорю не о сути дела, а о тех мелочах, в которых проявлялось личное отношение Фриды к Иосифу, мне они кажутся более существенными для понимания ее душевного облика, чем даже та звонкая, смелая борьба за него, которую она с таким упорством вела.

Она собирала его стихи, переводы, вчитывалась, вдумывалась в них, раздобыла где-то его портрет. Расспрашивая о нем друзей, она радовалась благородным чертам в характере своего подзащитного. Кто-то рассказал ей, что Бродского незадолго до ареста вызвали в райком комсомола и пытались «воспитывать». «Кто ваши любимые поэты?» — спросила у него дама-секретарь. «Ахматова, Цветаева, Мандельштам, Пастернак», — ответил Иосиф. «А ведь ему легко было ответить: Маяковский, Твардовский, — говорила мне Фрида. — И не придерешься. И дело с концом... А он ответил правду. Почему эти воспитатели не ценят такую редкую черту: правдивость?» Когда совершился второй суд, когда чудовищно несправедливый приговор был приведен в исполнение и Бродский по этапу выслан в Коношу, — все мы, желая утешить и ободрить его, отправляли туда телеграммы. Фрида, отправив свою, спросила меня, что думаю телеграфировать я. «Пришлите список книг... — сказала я неуверенно. — Ведь ему зимовать там...» — «Ну, что вы! — огорчилась Фрида. — Получив такую телеграмму, он подумает, что вы с его изгнанием примирились. Что ему теперь остается только книги читать, а нам — только посылать ему книги». Я обещала придумать другую телеграмму. И когда я прочитала Фриде новый текст, что-то вроде: «никогда не перестану опровергать клевету», Фридошка так прыгала вокруг меня, так радовалась и так дивилась этому нехитрому тексту, словно я у нее на глазах создала новый сонет Шекспира. «Мне бы так никогда не придумать, — наивно повторяла она, — какая вы умница, как я вас люблю. Интересно бы знать, сколько часов идет туда телеграмма? Получил он уже вашу или нет?» Узнав, что у Бродского нет пишущей машинки, она с нарочным пошла в Коношу свою, уверив меня, будто у нее есть другая. И только после Фридиной кончины Галя рассказала мне, что никакой другой машинки у Фриды не было, эта была единственная, и подарили ее ей девочки, Галя и Саша, ко дню рождения на свой первый заработок...

Видя, как Фрида мается, как страдает от неудачи всех наших попыток, я пробовала утешать ее, в сотый раз перечисляла все добрые предзнаменования, а потом говорила:

¹ Я в это время лежала больная: у меня было кровоизлияние в сетчатку.

— Фридошка, будет ли Иосиф свободен или нет, вы, своей записью, именно вы и именно этой записью, этим замечательным художественным документом, сделали неизмеримо много. Не только для него, для его освобождения. Вы первая из наших писателей докричались до мира, и ваш голос услышали все, кто жив еще. «Зову живых!» Сами вы рассказываете, как незнакомые люди на улицах пожимают вам руку. Запись, сделанная вами, благодаря художественной силе своей, заставляет каждого пережить этот суд как оскорбление, лично ему нанесенное, и сделаться вашим союзником.

И вот тут-то снова поднимал голову наш постоянный спор.

— А мне этого и не надо, — сердито, упрямо, а иногда и со слезами в голосе повторяла Фрида. — Никакого этого значения в литературе или общественной жизни. Мне надо одно: чтобы мальчик был дома. И раз я этого не добила, я испытываю только неловкость, когда люди невесть за что с благодарностью пожимают мне руку. Этой записью я надеялась спасти его. И не спасла.

Я повторяла ей опять и опять, что если Бродский будет спасен, то именно благодаря ее записи, что кроме четырех-пяти людей в Ленинграде, кинувшихся ему на выручку с самого начала травли, да четырех-пяти в Москве, которые тоже начали действовать сразу после гнусной статьи в газете, — все остальные, а их десятки, мобилизованы именно ее записью. Я пыталась объяснить ей, что запись — литературный шедевр, что она так же отличается от стенограммы, как живопись мастера от плохой фотографии; это портрет каждого свидетеля — отчетливый, незабываемый, резко очерченный; портрет судьи, общественного обвинителя; и, наконец, больше: это портрет самого несправедливого. Я делала опыты: показывала запись тем, кто сам присутствовал на суде, кому все было известно и без нее. Они читают и видят пережитое по-новому, и плачут и гnevаются, как не плакали тогда. Такова власть искусства: воспитательная, познавательная, несокрушимая.

Фрида слушала меня неохотно, хмуро, без интереса. О, конечно, она — учительница, она — журналистка, гораздо лучше меня понимала, что такое воспитание в самом широком, истинно общественном смысле. Но при этом от каждой своей статьи в газете, от каждой судебной или иной записи она привыкла требовать прежде всего результата совершенно прямого, конкретного: чтоб выпустили человека из тюрьмы; чтоб дали человеку комнату; чтоб восстановили человека на работе... Прямого результата запись суда над Бродским, несмотря на все наши усилия, не давала, — а воспитательный смысл? а художественная ценность? — Бог с ними, печально говорила Фрида.

В последние недели Фридиной жизни, или точнее: в последние недели Фридино-ного умирания, когда она уходила от нас, покидала нас, или еще точнее: когда она покидала себя, лежа неподвижно на тахте в своей милой комнате, меня преследовал один и тот же сон... Возвращается Бродский. Я — во сне — набираю номер: АД 142-97. И говорю: «Сашенька, Иосиф вернулся, скажи маме... Сашенька, скажи маме...» И во сне думаю: как хорошо, что она успела узнать. Что я успела подать ей весть туда, на тахту, которая из веселой, мягкой обыкновенной тахты превратилась в два твердых, как камни, не постижимых слова: смертный одр.

Сон этот осуществился наяву, но, к великому нашему горю, неполностью. Бродский был освобожден через полтора месяца после Фридиной смерти. Он пришел ко мне. Мы вместе позвонили в Ленинград Анне Андреевне и его родным. Потом я сняла трубку и набрала номер: АД 142-97.

— Сашенька, Иосиф вернулся, — сказала я Саше, когда та отозвалась. Мы обе замолчали. Продолжения не было. Из горла ничего не шло на губы, с губ ничего в трубку. Я видела Сашу так же ясно, как если бы это был не телефон, а телевизор. Ресницы, волосы. Я видела пустую тахту. Я подумала: пойти, разве, на могилу, прошептать эти слова земле: Фридошка, Иосиф вернулся...

В двадцатых числах июля, дней за десять до конца, Фрида в последний раз спросила меня о Бродском. И странно, мне показалось потом, когда я перебирала в памяти мои последние к ней приходы, что этот разговор был тенью нашего старого разномыслия: «Бог с ней, с литературой, был бы цел человек...» Когда я вошла, Фрида лежала спиной ко мне и лицом к стенке, и когда я села в кресло рядом с тахтой — не повернула ко мне головы, не подняла глаз, и поздоровалась со мной только морщинкой: это от усилия улыбнуться морщинка перерезала лоб.

— Ну как наш рыжий мальчик? — спросила Фрида медленно, словно бы по складам, «ры-жий маль-чик?».

Дело стояло тогда на точке совершенно загадочной. Оно находилось у председателя Верховного Суда РСФСР Л. Н. Смирнова, и в течение трех месяцев нам по телефону и лично отвечали на спрос, что решаться оно будет «через три-четыре дня». На письма же и телеграммы ответа вообще не было. Но все-таки у меня для Фриды была припасена хорошая новость: Евтушенко, сказала я, вернувшись из Италии, представил в ЦК, как водится, записку о своей поездке, и там, излагая со-

держание своих бесед с представителями итальянской интеллигенции, заявил, что «дело Бродского» наносит престижу нашей страны огромный ущерб, что Бродского необходимо выпустить и, главное, как можно скорее издать книгу его стихов — потолще той, которая издана на Западе. Там же он писал, что берется сам составить книгу и приготовить предисловие к ней.

— Книга Бродского! Вот бы хорошо! — сказала я. Фридочка показала мне рукой, чтобы я с кресла пересела на тот угол тахты, с которого она могла видеть меня, не поворачиваясь. И подняла веки.

— Не до предисловия тут, не до книги, — сказала она легко, быстро, внятно. И затем снова с трудом, по складам: — Вы-пустили бы маль-чи-ка на во-лю. Кни-га — это по-том.

И закрыла глаза.

Книга — потом. На первом месте — человек.

Мысль мыслей.

4. ГРОЗНЫЕ ОЧИ

Да, конечно, во Фридиной душе жили и Джо, и Флоренса, и все светлые диккенсовские героини, самоотверженные, трогательные, умевшие и любившие любить. Но была в этой душе и другая струна, чуждая диккенсовским героиням, на которую я набрела не сразу и которую не могу назвать иначе, как струною суровости.

Фрида умела не только пожалеть человека, но и дать отпор, постоять за другого — и за себя. «Как хорошо, что вы обороноспособны», — сказала я ей однажды. Вот эта ее «обороноспособность» и явилась для меня неожиданностью. Сочетание доброты и силы почти никогда не было видано мною — разве что в характере Тамары Григорьевны. Я привыкла к тому, что если человек добр, мягок, чист душевно, стало быть, он слаб, беспомощен, и все по нему ходят ногами. Фрида беспомощной не была. Ни в какой степени. И обидеть не позволяла — ни другого, ни себя самое.

Один раз я попросила ее зайти ко мне, чтобы посоветоваться о каком-то моем издательском деле. Не помню теперь ни дела, ни ситуации, ни рукописи, ни издательства, о котором шла речь. Помню, что я была раздражена, угомлена и предлагала какие-то резкости и крайние меры. Фрида же, со свойственной ей трезвостью и ясностью взгляда, советовала мне не торопиться, кого-то подождать из отпуска, с кем-то еще поговорить.

— Вечно у вас какие-то подходы! — сказала я Фриде, раздражаясь.

Фрида ничего мне не ответила и скоро, сославшись на срочное дело, ушла. Было это вечером. А утром я обнаружила у себя в почтовом ящике письмо. Пришло оно не по почте и, к моему удивлению, было от Фриды. «Учтиво, с ясностью холодной, звал друга Ленский на дуэль». Холодно, сухо, колко и очень сурово Фрида спрашивала меня, что означала моя фраза: «вечно у вас какие-то подходы», и зачем же нам, собственно, общаться, если я думаю о ней с неуважением? Тогда только я поняла, сколько серьезности вкладывает Фрида в свои отношения с людьми и какие это для нее ответственные слова: друг, дружба. Я схватила перо и от всей души попросила у нее прощения, объяснив, что дурацкие мои слова отражают только меру моей усталости в ту минуту, а вовсе не мою задушевную мысль о ней, — о ней, моем любимом друге, который давно уже стал для меня образцом прямодушия и чести.

В человеческих отношениях, в отношениях между друзьями Фрида не терпела никакого лицемерия, двуличия, того легкого, мелкого предательства, которое почти общепринято. И хотя она была человеком великого, можно сказать, музыкального такта и вовсе не имела обыкновения каждую минуту и по каждому поводу, не падая чужих нервов и самолюбий, резать правду-матку в глаза, — она была правдива в каждом своем слове и ни на какое двуличие и ни на какое светское лицемерие неспособна: я бы сказала, в ней не было ни грана предательства. В словах, обращенных к друзьям, она всегда искала точного выражения своих мыслей и чувств. И той же чистоты требовала она от других. Приведу случай, поразивший меня своей неожиданностью. Однажды по просьбе знакомых Фрида занялась устройством судьбы одной молодой женщины — назовем ее Соней, — в самом деле бедствующей и в самом деле достойной всякой заботы, хотя бы по количеству свалившихся на нее несчастий: отец ее погиб в ополчении, отчим погибал в лагере, мать погибла, попав под трамвай. Сама она неудачно вышла замуж и, родив ребенка, рассталась с мужем. Литературно одаренная, образованная, хорошо окончившая университет, она тщетно пыталась поступить на службу: время — начало пя-

тидесятых годов, происхождение — еврейка. Словом, случай этот был совершенно для Фриды — человек за бортом, человек в беде! Фрида вплотную занялась Сониной судьбой, достала для нее на дѣм какую-то литературную работу, сделала попытку помирить ее с мужем, навещала ее, брала с собой в концерты, баловала девочку игрушками и сладостями. Диккенсовская героиня в действии, добрая фея Фрида в своем репертуаре... И вдруг позвонила мне и попросила разрешения срочно зайти — в рабочее время, среди дня — «на 10 минут, по важному делу». Пришла. И произнесла краткую речь.

— Лидия Корнеевна, я вас очень прошу, я вас познакомлю с Соней. Смените меня, пожалуйста, на этом посту. Оставить ее одну нельзя — пропадет, нужен возле взрослый человек, а я с ней больше не желаю общаться.

Сказано это было с непреклонной решимостью.

— Что же она такое натворила? Ваша милая Соня?

— Ничего она не натворила... Вы знаете, я редко отказываюсь от людей, а от нее отказываюсь, начисто и навсегда. Не хочу ее видеть: она дурно отзывается о наших общих друзьях, даже о тех, кого любит. Этого я допустить не могу. А у вас с ней общих знакомых нет, вам будет легче... Терпеть не могу неуважительных слов за глаза. Да еще о близких.

И под каким-то предлогом привела Соню ко мне, и больше никогда с ней не встречалась, и слушала меня сухо и хмуро, когда я рассказывала ей о своих попытках устроить Соню на работу.

— Не выношу этой черты — смеяться за глаза над теми, с кем дружишь. Через это я переступить не могу.

Ее оскорбляла даже тень двуличия и двоедушия, нечистота, непрямота отношений, неполнота доверия или самоотдачи. Заступаясь за кого-нибудь, хлопоча о ком-нибудь, она была с этим человеком вполне, всей душой, всей мерой честности и веры. Я замечала не раз, что, оказавшись у нее в комнате, я мгновенно успокаивалась после любой передраги, словно самый воздух был там целителен, обращен ко мне, повернут ко мне, как обращена и повернута ко мне была вся полнота Фридиного внимания. Оставаясь всегда независимой в мыслях, поступках и чувствах; Фрида умела в то же время повернуться к человеку вполне, словно наклониться над его особенной болью. Воздух ее комнаты был чист от заноз и осколков стекла. Но этой чистоты, целостности чувств и, если можно так выразиться, честности их, естественно, ожидала Фрида и от других. Не только ожидала — требовала. Вспоминаю, как однажды, получив из Ленинграда известие о тяжелой болезни сына одного из друзей, она бегала целый день по Москве, во всех буфетах покупая апельсины: мальчику разрешено было питаться одним лишь апельсиновым соком, а в Ленинграде фруктов вообще в эти дни не было. По телефону она условилась с ленинградцами, что апельсины доставит в Ленинград проводник «Стрелы». Отвезти корзинку на вокзал еще днем вызвалась Саша. Вечером я была у Фриды в гостях. Саша собиралась на вокзал неохотно, медленно, без конца искала под зеркалом шапочку, потом перчатки; потом, уже одетая, села в корзиночку на колених, раскинув руки. Ей, бедняге, сильно хотелось спать.

Фрида посмотрела-посмотрела на Сашу, и вдруг ее ласковые карие очи засверкали прямо-таки грозно. Голос зазвучал металлически. Я увидела ее учительницей в классе, пионервожатой перед строем, а может быть, и прокурором в зале суда.

— Раздевайся, — сказала она. — И ложись спать. На вокзал я поеду сама. Посмотри на себя в зеркало: с таким лицом не делают добрых дел!

Ей мало было того, чтобы Саша исполнила взятое на себя поручение и вовремя отвезла на вокзал апельсины. Ей надо было, чтобы Саша была счастлива представившейся возможностью помочь друзьям. От доброго поступка Фрида требовала полноты, щедрости — того, что делает поступок не только правильным, но и красивым. Она сильно чувствовала эстетику добра. Ей хотелось полюбоваться Сащиной радостью: «везу больному апельсини!»; увидев на лице у Саши недовольство и скуку, она оскорбилась. И хотя Саша после ее слов мгновенно полетела на вокзал, Фрида весь вечер не могла успокоиться.

Такой же взрыв негодования, такие же грозные очи я видела еще всего один раз. На этот раз Фрида была оскорблена неполнотой дружеского доверия. Это было уже совсем, совсем в другие времена — болезнь, больница... За несколько месяцев до болезни, когда Фрида еще была или, во всяком случае, казалась и считалась здоровой, Руня в один из своих приездов в Москву обиделась на нее, упрекнула ее в невнимании. Поссорилась с ней и уехала из ее дома, не помирившись. Обе они от этой ссоры глубоко страдали. Галя рассказывала мне, что, когда Руня ушла, так и не приняв Фридиных объяснений, — Фрида, оставшись одна у себя в комнате, громко зарыдала, а когда домашние вошли к ней, вскрикнула, не помня себя: «Уйдите все! Я потеряла Руню!»

Фрида не была истеричной, рыдания и крики были у нее не в обычае. И пото-

му Фридин крик сильно поразил близких. Говоря об этой ссоре со мной уже вполне спокойно и даже холодно, она объяснила:

— Конечно, я мучаюсь оттого, что у меня больше нет Руни. Но это не главное, главное вот что: если такой близкий человек, она ведь сестра мне, могла так мне не поверить, могла так поступить со мной, — значит, на свете все возможно.

Ссора с Руней подрывала ее веру в людей, в дружбу, в надежность и непоколебимость человеческих чувств — ту веру, которой бессознательно она жила всегда.

— Ведь Руня меня знает, — говорила она с печальным недоумением. — И она могла мне не поверить! Что же это творится на свете?

К этому времени Фрида, пятидесятилетняя женщина, уже хорошо, казалось бы, знала, что бывает на свете. И все-таки дивилась Руинному поступку и не могла надивиться.

Видя ее мучения, я от души желала, чтобы они помирились. Хотела этого, конечно, и она сама, но — но вот тут-то я и увидела опять сверкнувшие на этот раз с больничной подушки Фридины негодующие глаза.

...Фрида лежала в больнице. О, какое это было страшное время — для всех нас! «После отчаяния наступает покой, — сказала мне как-то Анна Андреевна Ахматова, — а от надежды люди сходят с ума». Вот мы и сходили с ума... Для Фриды это время было сравнительно радостное: операция осталась позади, желтуха проходила, она с каждым днем чувствовала, как к ней возвращаются силы. Училась помаленьку сидеть, ходить, есть. Читала, начинала писать. Ей сказали, что у нее воспаление поджелудочной железы, от которого ее будут лечить вливанием в вену какого-то заграничного лекарства. Она лечилась доверчиво и старательно. А мы знали, что Виноградов, вскрыв брюшину, до опухоли не дотронулся и близким сказал: «Рак неоперабельный, случай безнадежный». А мы знали, что он добавил: «Попробуйте „5 Фторурацил“, быть может...» Вот этим «быть может» мы и жили. Это и была та тень надежды, которая сводит с ума. Мне казалось, сама я живу какой-то призрачной, двойной, недостоверной жизнью. «Фрида погибает и погибнет» — с этой мыслью я ложилась и вставала. «Фрида выздоравливает, и с каждым днем ей все лучше» — это было то, что видели мои глаза. «Попробуйте... быть может...» — сказал, слегка пожав плечами, Виноградов. Что, если это «быть может» превратится в действительность?..

В эту пору сама я много болела и бывала в больнице у Фриды гораздо реже, чем мне хотелось. (Хотелось быть безотрывно, все время.) В дни, когда мне становилось лучше, я вставала и, сговорившись с Сашей по телефону, мчалась к Фриде. В мыслях моих она была погибающей, умирающей, и я мчалась на помощь. А прижавшись, видела обыкновенную Фриду, пожалуй, чуть-чуть похудевшую, веселую, радостную, выздоравливающую. Ее живой, милый голос, смеющиеся глаза, ее расспросы обо всех моих делах, о друзьях — подтверждали, что она здесь, с нами, Фрида, такая же, как всегда. Возле нее я мгновенно успокаивалась. И мы болтали, как прежде, то наедине, то вместе с Изей или Еленой Сергеевной.

В ту пору (по-видимому, это был февраль 1965 года) Фрида иногда из пустого врачебного кабинета звонила мне по телефону. Все интонации — твердые, ясные, звучные — были мне привычны, знакомы; все ее словечки, обороты речи: «да, это действительно я!» (в ответ на мой возглас: Фрида!) или: «это мне, как говорится, уже не любопытно!» — в виде укора кому-то; или осуждающе: «это мне уже скушно слушать» (длинное «у»). Я спрашивала, что принести ей в больницу. Она отвечала, подумав и с полной серьезностью: «Лучше всего, пожалуй, калачик». «И вареную рыбку». В ее произношении слово «калачик» звучало вкусно, аппетитно, чувствовалось, что ей его действительно хочется. Но и этот простой ответ, и обыкновенное слово «калачик» звучали для меня, будто откуда-то из потустороннего мира. «Говорит Фрида». «Говорит звезда». «Говорит тот свет».

«Рак неоперабельный, случай безнадежный», а Фрида веселым голосом просит меня с того света, чтобы я принесла ей калачик... Было отчего сойти с ума. И вот я бегу, задыхаясь, по больничной лестнице, сердце стучит в ушах, в горле, в животе — бегу Фриде на помощь, словно от моей поспешности действительно зависит ее спасение; третий этаж, коридор и еще коридор... сердце стучит так громко, что я не сразу сквозь этот стук научаюсь слышать Фридин голос. Фрида лежит в постели приветливая, улыбающаяся, правда, более слабая, чем в прошлый раз («Это заморское лекарство прямо-таки сбивает с ног», — объясняет она), слабая, но веселая, обо всем и обо всех расспрашивающая, рассказывающая о больных и врачах, — словом, через минуту я вижу прежнюю, нашу обычную Фриду. И калачик ей хочется скорее съесть. Сама она взять его сегодня не может: у постели длинная колба с прозрачной жидкостью, откуда в вену Фридиной руки беззвучно течет «5 Фторурацил».

— Это заморское лекарство, — объясняет мне Фрида, не подозревая, что я-то

знаю об этой жидкости больше, гораздо больше, чем она. — Не обращайтесь внимания: оно пусть каплет, а мы будем разговаривать. Совсем не больно. Разрежьте калачик и намажьте его маслом, пожалуйста. Нож в тумбочке, а масло на окне.

Левой рукой она берет у меня калачик, весело жует, весело задает вопросы. Я стараюсь не смотреть на страшный бесцветный яд, колеблющийся в колбе — словно моя ложка, стоящая между нами, — стараюсь не видеть капельку крови на ватке, прилипшей к Фридиной руке. Она не знает, а я знаю, какими мучениями грозит ей этот бесцветный яд, эта отравка, эта наша последняя сумасшедшая надежда на ее жизнь. Поверх одеяла у стенки стопочка писем.

— Видите, сколько много? — говорит Фрида. — Слышали, как дети говорят: сколько много!

Она протягивает мне пачку конвертов. Я с удовольствием рассматриваю конверты, только чтобы не глядеть на отраву. На одном вижу обратный адрес: Р. Зернова.

— От Руни? — говорю я. — Получили?

— Да, — говорит Фрида. — И от Руни.

— Значит, вы помирились? — вскрикиваю я. — Вот чудесно!

И вдруг с подушки, из этих глаз, только что струивших приветливость, покой, ласку, — мгновенная молния гнева.

— Ничего чудесного нет! Не могу же я каждый раз ложиться под нож, чтобы Руня снова начинала мне верить!

Она нежно любила Руню и от души желала помириться с ней. Но в приступе миролюбия, внезапно охватившего Руню, она чуяла натяжку, нарочность, вызванную ее, Фридиной, тяжелой болезнью. А Фрида не хотела скидки на болезнь. Это ее обижало.

Ей-то было хорошо известно, по опыту собственной души, что такое полнота доверия. И она ждала ее и требовала от тех, кого любила... Ничто не могло ее ранить сильнее, чем недоверие.

К счастью для них обоих, за месяц до Фридиной смерти полнота доверия была восстановлена: они помирились.

Но молния гнева, сверкнувшая мне когда-то с больничной подушки, много объяснила мне во Фридиной сuti.

5. «ЗУБАМИ»

Да, Фрида по природе своей, не в пример милым и трогательным героиням Диккенса, была вполне обороноспособна. К тому же она включала это качество в проповедуемый ею кодекс морали и чести.

Однажды, — это было очень давно, по-видимому, в начале пятидесятых, когда Фрида жила еще на Ермолаевском и работала над первыми частями трилогии, — я зашла к ней, чтобы поговорить о ее рукописи. Между нами возник спор по поводу одной главы. Там рассказывалось о драке детдомовских ребят — Мити Королева и Коли Катаева — с бандитами. Ребята ехали в поезде и заметили, как двое здоровенных парней, перемигнувшись, вышли на площадку следом за молоденькой девушкой. Митя и Коля бросились туда и успели как раз вовремя: парни срывали с руки девушки часы. Митя схватился с одним. Коля с другим. Один бандит вышвырнул Колю из поезда, так, что тот сломал себе руку, другой ударил Митю кастетом по лицу и повредил ему глаз... К счастью, на помощь подоспел проводник. Ему удалось задержать бандитов. Устами своего главного героя, Калабаллина, Фрида сурово осуждала тех педагогов, которые, наперекор Калабалину, полагали, что мальчишкам не следовало связываться в эту драку: слишком уж неравны были силы.

— Я тоже не очень уверена, — сказала я осторожно, еще не понимая, куда ведет меня моя мысль, — не очень уверена, что детей следует обучать связываться во всякую драку.

Фрида взглянула на меня с интересом. Поджав ноги, она уютно сидела на тахте и толстыми шерстяными нитками штопала дыру в Сашином джемпере. Было тихо и тесно. Кто бывал у Фриды на Ермолаевском, тот помнит эти две крохотные, узенькие комнатунки, из которых в одну можно было попасть сквозь тесноту другой, где даже самые необходимые вещи казались излишними; комнатунки, из которых в коридор потихоньку выносили один-два стула, чтобы гость мог беспрепятственно войти в дверь. Как размещались там, жили, обедали, спали, работали пять человек — для меня всегда оставалось тайной, особенно трудно было вообразить себе, как могли там писать свои книги двое профессиональных литераторов. А ведь иногда, и даже очень часто, там жили еще и приезжие гости... Правда, Фрида толковала мне, что по ночам двери не очень-то нужны — на ночь приставляется

к дверям койка, — вот и еще одно спальное место, и даже чертила на бумаге план, но мне ситуация все равно не становилась яснее.

На этот раз тут было на удивление тихо. Кроме Сашеньки и нас, дома никого, а Сашенька — черные косы и белые банты — смиренно сидит за маленьким столом у окна в проходной комнате и делает уроки. В другой мы с Фридой, положив рукопись на тахту, рассуждаем о повести.

— Стоит ли учить детей ввязываться во всякую драку? — повторила я.

— Во всякую, конечно, нет, — ответила мне Фрида. — Но ведь тут ясно, на чьей стороне правда. Здоровенные бандиты отнимают часы у девушки.

Я ответила ей, что уголовный мир весьма организован, что когда двое отнимают часы, на стреме стоит третий, что у нас существуют целые улицы, а, говорят, и целые города, взятые бандитами под контроль, и хотя ясно, кто тут прав, кто виноват, но учить детей — детей, подростков! — с голыми руками кидаться на вооруженных воругов — преступление. «Погибнут лучшие, вот и все, — сказала я. — Бандиты останутся невредимы. Следует ли посылать подростков на смерть или увечье? Спасенные часы стоят ли Колиной руки, Митинога глаза?»

— Дело тут не в часах, — ответила Фрида. — На человека напали бандиты. Оставить его без помощи, один на один с бедой?

В эту минуту в комнату ворвалась Сашка. Давно уже, приоткрывая дверь, она заглядывала к нам, стараясь сообразить, попадет ей, если она помешает, или нет? Убедившись, что мы не работаем, то есть не перелистываем рукопись и не пишем, а просто-напросто разговариваем, она решилась. Вбежала в комнату и кинулась на маленькую Фриду — толстая, круглоглазая, большеногая, животастая, — именно кинулась: обнимать, целовать, тормошить. За тем и пришла.

Сначала она столкнула на пол рукопись, потом рабочую корзиночку с нитками и клубками; сев на пол, чтобы подобрать листки и нитки, толкнула столик, стоявший возле тахты, и с лампы слетел абажур. Всплеснув руками, она надела абажур на лампу, в отчаянии поцеловала Фриду еще раз и выбежала вон.

— До чего неуклюжа и огромна, — сказала Фрида сквозь смех. — Не по нашей жилплощади.

— Вот что, — сказала я. — Вот, например, ваша Сашка. Представьте себе, что она едет в трамвае, почти пустом... Ей сколько? 14? 15? Рядом с ней еще какая-то девочка. С этой девочкой бандиты срывают часы. Должна ли Саша ввязываться?

— Непременно, — ответила Фрида, продолжая штопать. — Конечно, должна. А что же вы думаете, она должна как ни в чем не бывало катить дальше?

— Но с чем же она на них бросится? У мальчишек хоть кулаки есть... А она чем будет драться? Косами?

Фрида подняла голову, сверкнули глаза.

— Зубами! — ответила она мне с сердцем.

Белые крепкие крупные зубы разом перекусили нитку.

И я сразу вспомнил любимейший мой рассказ Пантелеева «Маринка». В начале войны, когда Маринка, маленькая героиня рассказа, была еще румяная, веселая, сильная, толстая, она со смехом грозилась: если немец посмеет войти к ней в комнату, она его зонтиком, она его лампой, она его калошей. В блокадную страшную зиму автор, живущий по соседству с Маринкой, зашел навестить ее. Маринка изнурена голодом, холодом, жизнь ее еле теплится под грудой одеял на кровати. И когда автор, продолжая старую игру, задает ей прежний вопрос: что бы ты сделала, если бы сюда ворвался немец? — она молчит, молча оглядывает комнату, как бы примеряясь, прикидывая...

«Казалось, она трезво рассчитывает свои силы: стула ей теперь не поднять, до лампы не дотянутся, полена во всем доме днем с огнем не найдешь.

Наконец она ответила мне. Я не расслышал. Я только видел, как блеснули при этом ее маленькие крепкие зубки.

— Что? — переспросил я.

— Я его укушу, — сказала Маринка, и зубы ее еще раз блеснули, и сказано это было так, что, честное слово, я не позавидовал бы тому фашисту, который отважился бы войти в эту холодную и закоптевшую, как вигвам, комнату».

Фрида, по-видимому, тоже вспомнила этот рассказ.

— Зубами, — повторила она. — Чем хочет. Но не смей оставить человека в беде.

Я не думаю, что Саша Москвина, героиня «Любимой улицы» и «Семейного счастья», это Фридин автопортрет. Но не сомневаюсь: многие черты своего характера, и притом основные, Фрида подарила героине этих книг. Ключ к характеру Саши Москвиной, то есть к характерам их обеих, Саши Москвиной и Фриды Вигдоровой, — дан в разговоре между Сашей и доктором Королевым.

Дмитрий Иванович Королев — хирург, она — медицинская сестра в хирургическом. Они хорошо сработались и относятся друг к другу с высоким уважением.

И вот однажды, когда они вместе идут после тяжелого операционного дня до метро, Саша Москвина спрашивает у Дмитрия Ивановича, почему это ему вздумалось пригласить ее на работу к себе в больницу? Прежде она работала в детской консультации и, в качестве патронажной сестры, навещала маленького Юру в той квартире, где жил Королев. Однако знакомы они не были, он никогда даже не видел ее. И вдруг Дмитрий Иванович подошел к ней в коридоре, представился и предложил перейти на работу в больницу, к нему в хирургическое, где освободилось место медицинской сестры... Теперь, когда они подружились, Саша Москвина решается спросить у доктора, чем было вызвано это приглашение?

Ответ Дмитрия Ивановича весьма примечателен. До приглашения он Сашу и в глаза не видел, но много слышал о ней от соседей по квартире и все только хорошее: больная бабушка твердила, что Саша лечит лучше всякого доктора, а соседка Тоня — та прямо-таки повторяла каждое Сашино слово Королеву в назидание. Какое бы несчастье ни случилось с человеком (Королев недавно потерял жену), «нельзя gloхнуть, если несчастье, умирай, погибай, а душа пускай будет жива» — повторяла ему Тоня Сашины слова.

Разговор между Дмитрием Ивановичем и Сашей Москвиной, идущими по улице, далее развивается так:

«— По-моему, это все не про меня, — сказала Саша. — Какой-то рождественский рассказ.

— Да, как в хрестоматии.

— И вы оценили меня за мои хрестоматийные достоинства?

— Вот тут-то и закавыка, Саша. Я вас терпеть не мог. Я думал: ну что она все время лезет не в свое дело, проповедует, поучает, пропагандирует. Занималась бы своим делом, что ли. Ведь она патронажная сестра, а не Франциск Ассизский. И вот, прихожу раз и вижу: во дворе ребята собрались и галдят. Что, спрашиваю, у вас такое? Они отвечают: патронажная сестра дала Гошке по морде. Какая патронажная сестра? Ну, та, которая из детской консультации ходит к Юрке Киселеву. За что, спрашиваю. И выясняется, что Гошка дразнил малыша, кричал ему: полтинник, полтинник! Так, кажется, дразнят безотцовских? А вы подошли и дали тому самому Гошке по физиономии. Было дело?

— Было.

— Ну, а тут как раз ушла из нашего отделения сестра... Рискну, позову эту самую Сашу, которую не знаю и даже никогда не видел. Вдруг повезет? После операции человека надо беречь, как... как хрустальную вазу, что ли... Ему надо сказать — дорогой. Или там — голубчик, или еще какое-нибудь петушиное слово. Доктору — не обязательно. А сестре, которая выхаживает, — непременно.

— Значит, пока я выхаживала Юру и бабушку, вы меня терпеть не могли, а когда съездила человека по физиономии, вы меня оценили и поняли, что я умею говорить петушиные слова?»

Да, Фрида умела говорить петушиные слова, умела беречь человека, словно хрустальную вазу. Повторяю: даже воздух в ее комнате был особенный, проникнутый радостным вниманием к гостю. Для меня ее комната всегда была тем блаженным островом, где я могла дышать и двигаться, не опасаясь наступить на стекло или проглотить кусочек острого металла. Общение с Фридой как будто накладывало перевязку на больные места. Сколько петушиных слов сказано мне ею по телефону, с глазу на глаз, в письмах, слов, которых я никогда не забуду. Утоляющих боль.

Но я думаю часто: быть может, потому слова эти, нежные и простые, имели врачующую власть, что они были «обеспечены всем золотым запасом республики», как написано на деньгах, всем запасом Фридиного мужества, Фридиной способности, подобно Саше Москвиной, ответить на оскорбление человека — ударом; потому она умела исцелять, что нежность ее была сродни той, о которой сказано в стихах Александра Гитовича: «Ты, — говорит Гитович, обращаясь к великому художнику и его полотну, —

Научил нас, что сила становится доброй

И что нежность становится сильной».

6. «ГЮГОПОЛИС»

Но Саша Москвина, при всем своем сходстве с Фридой, все-таки беднее, чем ее создательница. У Фриды была еще одна черта, которую она хоть и подарила

своей героине, но все-таки, на мой взгляд, недостаточно в ней культивировала: юмор. Именно эти сочетания — силы с нежностью, доброты с суровостью и серьезного, высокого, ответственного отношения к жизни с богатым и разнообразным чувством юмора — именно эти редкостные сочетания, причудливо совмещающиеся во Фридином характере, и делали ее такой пленительной.

Как она любила смеяться, как радовалась шуточной песне, пародии, эпиграмме! Она была первой ценительницей шуток, эпиграмм, смешных словечек работы таких мастеров, как Раскин, Паперный, Нат. Ильина, Казакевич, Светлов. Книги ее, особенно последние повести, проникнуты юмором насковзь, мы читаем их улыбаясь — над одной страницей улыбаемся светло, над другой насмешливо, над третьей со злостью. Катя и Аня, маленькие героини последних повестей, созданы не только страстной наблюдательностью талантливого педагога, для которого воспитывать было все равно что дышать, не только материнской любовью, но и способностью автора взглянуть на любимейших своих героев со стороны и ласково посмеяться над ними. «Дай хлебушка белого!» — на всякий случай говорит Катя, иногда в самых патетических местах, и мы смеемся. А для того, чтобы создать Прохорову, медицинскую сестру Прохорову, злую тупицу в туго накрахмаленном халате, бессердечную, бесчеловечную, с восторгом клеветящую на доктора Королева по первому сигналу свыше, необходима была уже не насмешливость, а настоящая злость. Помните Прохорову? Ее «нельзя было ничем удивить, ничем растрогать или порадовать», ей «нельзя было рассказать ничего интересного: она все знала наперед. И ответ у нее был один:

— Какие все ученые стали!

И еще она говорила:

— Я никогда ни у кого не занимаю, вот и у меня не просят.

И еще она говорила:

— Жить надо по средствам.

И еще:

— Не вижу я радости от замужества. Много радости — стирать мужские портки.

И еще:

— А зачем мне дети? Вырастут хулиганами. Или пьяницами».

Для того, чтобы создать портрет этой бюрократки от медицины, этой мастерицы бесчеловечья в самой человеческой из профессий, надо было обладать юмором уже не веселым, а суровым, угрожающим.

«— Доктор велел, чтобы Петров чаще отхаркивал, — говорит Саша Прохоровой, сдавая дежурство.

— Знаем.

— Не то придется делать трахеотомию.

— Слышали.

— Дмитрий Иванович велел позвонить ему в девять и сообщить, какая у Волковой температура.

— Это у бабушки с тромбозом, что ли?

— Да.

— Королев всегда что-нибудь придумает. Какая у Волковой может быть температура. Ей восемьдесят восемь лет».

«Услышав стон, сестра Прохорова встанет, отложит вышивание и войдет в палату.

— Чего вам, больной?

— Пить!

— Вам нельзя пить.

— Пить!

— Не капризничайте, больной».

Нет, от нее не дождешься петушиного — человеческого! — слова, ей никто не интересен и не жалок, никого она не бережет и не любит, она «исполняет свои обязанности».

Двойник Прохоровой — та особа в кудельках и кружевах, с розовыми ноготками на толстых пальцах, которая приходит в дом к Поливановым тоже для того, чтобы «исполнить свои обязанности», чтобы научить Сашу подать кляuzu на мужа. Это уж бюрократка не от медицины, а от так называемой общественности. В наши дни бюрократ и мещанин — понятия однозначные, и обе они — медицинская сестра и общественница — прежде всего мещанки. Мелкое ненавистничество Прохоровой прикрито исполнительностью и туго накрахмаленным халатом; страстная жажда слетен у ее духовной сестры — модной кофточкой и борьбой за здоровую советскую семью. Помните? Сыпет, сыпет словами. Находит, что в комнате у Са-

ши очень уютненько. Сетует, что из магазинов исчезло ленинградское мулине. Советует Саше поставить на полочку бархатные розы. Потом советует обратиться к общественности: «Напишите нам кратенькое заявление». Получив кратенькое заявление, гадина начнет лечить административными мерами Сашину душевную рану... Эта представительница общественности смешна и страшна; и — свойство настоящей сатиры — более страшна, чем смешна. Никогда не забуду, как Анна Андреевна Ахматова, прочитав Фридину запись заседания местного в тульском музыкальном училище, сказала мне: «Это самое страшное, что я когда-либо в жизни читала». (Фридину запись суда над Бродским она прочитать не пожелала.) Многие записи в блокноте журналиста и блокноте депутата, сделанные как бы по случайному поводу, такие, как «За смертью Носова» или «Я член партии», — нельзя читать без смеха, и смех этот, как плут, поднимает глубокие пласты современной жизни и заставляет глянуть глаза в глаза ужасу. Смеешься, читая блокнот, а захлопываешь его, содрогаясь от боли. «Ребеночек родился! Мальчик!» — кричит человек, которому некуда привезти этого ребеночка вместе с матерью из родильного дома. Смешно объясняется с ним председатель, смешны первая, вторая и третья речь управдома. Фрида обладала чутким слухом к современной речи со всеми ее канцеляритами и мешанизмами, и слух к уродствам речи вел ее с поверхности явления вглубь.

«Остановлюсь на первом пункте, о количестве квартир, включившихся в соревнование за социалистический быт... Они выполняют пункты, чтоб сберечь спецфонд и соблюдать взаимоотношения.

Есть четыре семьи в хороших взаимных отношениях, люди стали более общаться, и мы должны афишировать, когда работает клуб и кинопередвижка, а то афиши нет, и люди не знают...

Нам некоторые говорят разные нарекания, и, конечно, извините за грубость, мы, конечно, много набракоделили. Но есть такие, что зря злорадствуют, и, если по-ихнему не вышло, то делают улыбочку. Вот Пахомова из дома шесть по Неждановой — она бегаёт в единственном числе и смотрит, что не так».

Смешно? Пожалуй. И невинно. Благодушно. А на следующей странице нас подстерегает ужас. Во Фридиных блокнотах сырой жизненный материал, схваченный на лету, записанный на слух, превращался в мощную сатиру:

«— Мы хоть и говорим о квартирах социалистического быта, но я должен сказать о подвале в доме шесть по улице Огарева. Этот подвал не сегодня-завтра обрушится. Будут жертвы. Людей надо немедленно переселять.

— Переселять некуда.

— А что мне людям говорить?

— Разъяснить надо. Агитировать и пропагандировать.

— Плохо!

— Что, то есть, плохо? Вы из какого государства приехали? Про что вы это говорите „плохо“?

.....
Внезапно дверь открывается, и в комнату вваливается пьяный:

— Нас каждую осень затопляет дерьмом! И дождем! И если нас затопит и убьет — вы все, все будете виноваты!»

И в писаниях и в жизни Фриде присущ был именно юмор, разнообразный и глубокий, — острословие не было ей свойственно. В беседах с друзьями острела Фрида редко, а может быть, и никогда. Я помню ее пересказывающей чужие остроты, но собственных ее острот не припомню. У нее были свои излюбленные выражения, которые она часто употребляла, и среди них я не помню ни одного каламбура. Речь ее была проста. «Ну, это еще надо, как говорится, поварить в голове», — говорила она, задумавшись над каким-нибудь делом. В конце высказанных кем-нибудь и ею самой соображений, предположений она спрашивала, чтобы подвести итог: «Как же мы будем поступать?» Строго, деловито, рассчитанно. В ее речи сказывался навык журналиста, депутата, привыкшего обдумывать и обдумав, действовать... «Как же мы будем поступать?» Но с каким очаровательным юмором пела Фрида песни — Галича или лагерные, тюремные! С каким юмором писала письма! Вот одно из них, от 1 ноября 1964 г., полное грусти и юмора:

«Живу я в сутолоке и неразберихе. Мою двоюродную сестру Веру (дочку нашей тети Фани¹) оставил муж. Тетя Фаня не ходила целую неделю. А мы тем временем опускались на дно: никто не готовил обеда, никто не покупал масла и сахара, некому было гулять с Наташей. Александр Борисович, похлебав нашего с Галей неквалифицированного супа, сказал:

¹ Тетя Фаня приходила помогать Фриде по хозяйству.

— Если так будет продолжаться, я буду вынужден настаивать, чтобы Сеня¹ вернулся в семью.

И, кажется, так оно и будет.

Когда он ушел, Верочка сказала:

— Я брошусь с пятого этажа.

Он ответил: — Ну и бросайся!

Она: — Я умру, если ты уйдешь!

Он: — Ну и умирай!

Тогда Вера сказала:

— Я пойду в твою парторганизацию!

И он вернулся!..

Александр Борисович очень доволен.

Мои девочки в смятении: зачем ей муж, вернувшийся под конвоем?

А я почему знаю? Мне жалко ее было, а теперь — нет... К чему я все это рассказываю? К тому, что тетя Фаня, видимо, с завтрашнего дня снова начнет ходить. И мы сможем уехать в Переделкино...

Меня мучает и угнетает, что нет никакого ответа на наше письмо. Оно получено, но ничего не сдвинулось².

Я думаю: а вдруг моя подпись испортила дело³? Вот тогда я тоже: с пятого этажа и прочее».

Письмо это сильно напоминает страницу из какой-нибудь Фридиной повести: та же легкость рассказов, свойственная Фриде, как природной беллетристке, та же легкость переходов, тот же юмор, то веселый, то горестный.

Писала она, случалось, письма и совершенно юмористические: письма-шутки, письма-пародии. Привожу одно — к Корнею Ивановичу. В статье об искусстве художественного перевода, напечатанной в «Литературной Газете», он по ошибке выдал работу одной переводчицы за работу другой. Об этом его решила известить Фрида. А так как в своей статье он говорил о необходимости для переводчика изучать богатство родного языка и широко пользоваться синонимами, то она написала свое извещение так:

«Дорогой (высокоцитимый, бесценный, неоценимый, безмерно высокий) Корней Иванович!

Мы с восторгом (наслаждением, упоением, без передыху, взახлеб) прочитали (усвоили, заглотали, втемяшили себе в башку) Вашу превосходную (блистательную, на большой палец, великолепную, мировещкую, отменную, лихую) статью, но хотели бы (жаждали, мечтали, имели такую думку, желали бы), чтобы Вы учли (взяли на заметку, благоволили заметить, зарубили себе на носу, намотали на ус), что наша обожаемая (любимая, дражайшая, милая нашему сердцу) Мария Федоровна Лорие никогда (во веки веков, отродясь, с младых ногтей) не переводила (не перелагала, не перевыражала, не перепирала) на язык родных осин (дубов, берез, кленов, развесистой клюквы) ни строчки Олдриджа. Это не мешает (не препятствует, не прекословит, не противоборствует) нашему высокому уважению (культу) Вашей особы (персоны, личности, божьего подобия, образины).

Всегда Ваши, любящие Вас, читатели, почитатели, уважатели, любители, смакователи, зашутатели».

Всю жизнь, до своей последней роковой болезни, Фрида отличалась избытком физических и душевных сил. Они были отпущены ей не в обрез, а с избытком. Эта избыточность сил родила ее с детьми и с людьми совсем юными. Она любила веселье шумное, молодое, с танцами, лыжными вылазками, вином: веселиться, так веселиться! Однажды зимою, лет десять тому назад, мы вместе оказались в Малевке. С раннего утра до обеда Фрида работала, потом в большой компании бегала на лыжах, а вечером танцевала в гостинной — не пропуская ни одного танца — до той самой минуты, пока старшая сестра не приходила гасить свет. А сколько, несмотря на даль, к ней приезжало из города друзей, сколько дней рождений своих старых и новых знакомых она успела за этот месяц отпраздновать! Когда она уезжала, я вышла проводить ее к машине: оказалось — провожает ее половина санатория: писатели, медицинские сестры, врачи, даже сам шеф-повар. «Постареет теперь наш дом, — сказал мне незнакомый человек, стоявший рядом со мной на крыльце, — уехала Фрида Абрамовна». И в самом деле, дом после ее отъезда поту-

¹ Верочкин муж.

² Очередное наше заявление в защиту Бродского: на этот раз «поручительство».

³ Это было в ту пору, когда начальство уже сильно злобствовало на Фриду за ее запись суда над Бродским.

скнел, поскутнел, словно лишился ключа молодости, хотя в доме оставались женщины гораздо моложе, наряднее и элегантнее Фриды. Очарование ее было в непосредственной радости жизни; люди могли еще совсем не знать ее, но их влекла к себе эта круглоглазая, белозубая, чуть курносая улыбка, в которой светилось горячее оживление — то самое, которое так мило нам в детях: хорошо, что сегодня мороз! хорошо, что лыжи скрипят! хорошо, что музыка играет и можно танцевать вальс! — вот что говорила эта улыбка, и каждый чувствовал: а ведь в самом деле — хорошо! Избыток жизненных сил побуждал Фриду культивировать празднества, на которых можно было дать волю гнездившемуся в ней веселью: дни рождения, встречи Нового Года, елку, с приездами ленинградских друзей, с маскарадом и лотереей и, уж конечно, с экстренным выпуском домашней стенной газеты, полной карикатур и всяческих пародийных причуд. Шутка, пародия неудержимо влекли ее к себе. При этом она, такая строгая ко всякому обидному, царапающему слову, обращенному к ней самой или к кому-нибудь в ее присутствии, обожала — я не могу подобрать другого выражения — обожала, когда предметом вышучивания или пародии становилась она сама: ее повести, статьи или образ жизни. На последнем праздновании дня Фридиного рождения, 16 марта 1965 года в Переделкине, Саша за именинным столом исполнила песенку, сочиненную Еленой Сергеевной, где издевательски, на уличном блатном языке было изложено содержание Фридиных повестей. Громче всех, счастливее всех смеялась Фрида, закидывая голову, блестя глазами и сверкая зубами...

Вот как изложен был в песне трудный любовный конфликт в семье Поливановых:

И собрала тут Саша чемоданы,
«В деревню еду, ты меня не жди!»
А обе дочки — Катенька и Аня —
Стоят и плачут у мамы на груди!
Тут етот Митька сразу оклемался:
«Мол, не езжай, один я не могу!»
А Сашка, стервва, бровью не поводит,
На поезд села и больше ни гу-гу.

Фрида нисколько не оскорблена была грубостью, с какой в этой песне изображены были сложные, тонкие психологические перипетии. Ее веселил этот неожиданный угол зрения:

Еще тут Репин зачем-то ошивался.
В чем было дело — сам я не видал.
Но говорили добрые соседи,
Что он в деревне к ней в окно сигал.

Фрида веселилась, и праздник ее был весел, хотя двойное чувство: радости и страха, наверное, томило в этот день не одну меня. Фрида в эту пору с каждым часом становилась видимо бодрее. Конечно, о танцах или лыжных вылазках не могло быть и речи, но вместе с пастерначатами она пускала кораблики в канавах и лужах, каждый день работала над своей повестью («Учитель»), с восхищением слушала стихи Тарковского, радовалась изречениям Натальи, ходила гулять с Сашей, Галей, Копелевыми, поднималась даже на могилу Пастернака — словом, выздоравливала. Иногда ходила она на прогулку и со мной: маленькая, в чужих громоздких валенках и сползающей на затылок шапке. Та же милая полуседая прядь на лбу, которую она все время пробовала пристроить под шапку... Она легко — гораздо легче меня — делала «большой круг» (улица Серафимовича, улица Горького, улица Серафимовича) и потом обычно заходила ко мне погреться. Скинув валенки, забиралась с ногами в плетеное кресло и натягивала на колени полосатую юбочку. Мы болтали, пили горячий чай из термоса, и я смотрела на нее во все глаза, проверяя, сомневаясь, радуясь, не веря себе. Такая ли она, как всегда? Совсем такая или не совсем? Кажется, совсем: темноглазая и белозубая, а сейчас еще и розовая с мороза. А что, если Виноградов ошибся, и опухоль не злокачественная, и Фрида останется с нами? Немножко похудела, пожалуй, и кисти рук будто бы стали длиннее, затылок уже, плечи — тоньше, но ведь это бывает и после любой операции. Не может сама достать с высокой вешалки шапку: «тянет шов». Ну, и это бывает после любой операции, и это скоро пройдет... Зато гемоглобин, по последнему анализу, стоит высоко (нас всех сильно утешал гемоглобин), и доктор в последний раз нашел, что в животе «ничего не прощупывается», «печень в границах».

— Я только теперь понимаю, — часто говорила в эту пору Фрида, — как здорово меня девчонки из болезни вытаскивали.

И день ее рождения в этом году был словно днем победы. Фрида, нарядная, хо-рошенькая, сидела рядом с Александром Борисовичем во главе стола. Съехались

друзья, навезли подарков. С утра пришел Корней Иванович и поднес Фриде кулет:

От Москвы и до Аляски
Мне один соперник — Раскин.

За столом я сидела от Фриды по левую руку, и между нами не колебалась в колбе таинственная бесцветная ядовитая жидкость, а стояли обыкновеннейшие бутылки с вином. На полу и на подоконниках корзины с пышными цветами — вот эти корзины были, пожалуй, чем-то смутно неприятны, словно они напоминали о будущем, об ином — неизбежном — торжестве... Сергей Львович Львов (никто еще не знал, что через полгода он будет именоваться секретарем комиссии по литературному наследию Ф. Вигдоровой), Сергей Львович Львов исполнил рассказ о том, как, начитавшись Фридиных книг и статей, он дал себе слово никогда больше не проходить равнодушно мимо чужой беды — и какие смешные, неуместные и вредные последствия имело это решение. Все смеялись, и Фрида больше всех.

...У Люши в магнитофоне живет Фридин голос. Сначала песни, потом письмо... Это письмо Оттена к Фриде (не настоящее, а сочиненное Сашей и ею самой) есть, в сущности, веселая издевка не только над деловитым Оттенем, дающим Фриде разнообразнейшие и по большей части неисполнимые поручения, но и над нею же, над ее собственными постоянными хлопотами: добиться, чтобы Надежда Яковлевна Мандельштам была прописана наконец в Москве; чтобы одна переводчица была принята в жилищный кооператив; чтобы в плане: издательства «Советский писатель» была восстановлена книга одного уважаемого литератора, чьи-то интригами из плана вытесненная; поддержать своей рецензией молодого поэта; достать «Братья Маугли» для внука Бориса Леонидовича и т.д. и т.п. до бесконечности...

Вот что в виде оттоновского письма читает нам Фридин голос:

«Дорогая Фрида!

Должен Вам сообщить, что Вы меня удивили, и неприятно удивили. То я звоню, у Вас ячмень, то лихорадка... Этак у Вас завтра вскочит на левой пятке чирей, а из-за этого дела будут стоять: Манолис Глезос до сих пор в заключении. В артиллерийском училище в городе Калинин (Тверь) теорию воздушной стрельбы преподают невежды, которые не читали даже Кафки.

Затем, Фрида, ведь я не раз напоминал Вам, что Гюго хотел, чтобы после его смерти Париж переименовали в Гюгополис. Почему это еще не сделано? Это небрежность и непростительная. Этого надо было добиться хотя бы ради памяти старика. Париж в транс.

.....
Теперь, Фрида. Надо обеспечить 2 тонны бронзы скульптору Неизвестному. Давно уже не был за границей Евтушенко. По моим наблюдениям, ему нужно проветриться. Но с этим я Вас не тороплю. Можете заняться этим после Нового Года.

Достаньте последний сборник стихов Рильке и пошлите его младшему дворнику дома № 17 по Пролетарской улице в Тюмени.

Не забыли ли вы, что пора выдать замуж секретаршу Эренбурга от первого брака?

С уважением

Ваш Н. Оттен.

P.S. Только что Елена мне сообщила, что Манолис Глезос вышел из заключения. Благодарю Вас. Ваш Н. Оттен».

7. ГРАНИЦА БОЯ

Нет, в освобождении знаменитого грека Фрида не принимала участия.

Но она принимала самое деятельное участие в освобождении десятков людей. Многие обязаны ей свободой или облегчением участи:

Я помню — и никогда не забуду — ее поездку за сотни километров в лагерь к мальчику-девятикласснику, уличенному в воровстве; ее тамошний разговор с ним; ее переписку с ним; ее статью о нем в газете; и свет ее Глаз в тот день, когда его освободили. Помню и хлопоты об Ивинской (единственные, которых я не одобряла). И о Серманах. И о юношах-моряках, которых травил антисемит-капитан. И о многих других.

Осенью 1964 года в Комарове я разговорила по душам с одной пожилой дамой, писательницей. На прогулке она рассказывала мне о всяких гнусностях, творящихся в Ленинграде, и закончила свой расказ так:

— А знаете, в Москве образовался настоящий пункт по спасению людей. Это Фрида Вигдорова. Нечто вроде спасательной станции для утопающих...

(Говоря об этом со мною, она не знала, конечно, что я давно уже дала Фриде прозвище: «12 подвигов Геракла» — по имени одной книжки для юношества... «Фридошка, — говорила я, узнав об очередной операции спасения, — разве вы человек? Вы просто „12 подвигов“».)

— По-видимому, Вигдорова занимает у нас место Короленко, — продолжала старая дама. — В другое время, в других условиях... Ну, конечно, статьи ее не могут обладать той же силой: хотя бы потому, что цензура теперь более строгая. Но дело она делает то же самое — дело русской интеллигенции, главное из всех возможных дел: вытаскивать тех, кто попал под колеса.

(Слушая ее, могла ли я думать, что через год это же сопоставление имен — Фрида и Короленко — я услышу еще раз, но Фрида его никогда не услышит. Эти имена произнесла во время гражданской панихиды Раиса Давыдовна над Фридиным мертвым лицом, над ее закрытыми глазами.)

Фридина гражданственность была самой высокой пробы: естественная, органическая. Вряд ли ей даже было ведомо, что ее ежедневные заступничества перед мелкой или крупной властью за людей, попавших под колеса, носят это традиционное высокое название. Короленко? Она удивилась бы, услышав, что она его дочь, дух от духа его, что она, Фрида, своею неустанною деятельностью исполняет ту миссию, какую взял на себя когда-то, в иные времена, защитник мултанских язычников, что она подняла затоптанную традицию русской интеллигенции, к которой принадлежала всем духом своим, всей своей сутью. Эти слова, традиции и миссия, показались бы ей, наверное, неуместно высокими, а быть может, рядом с ее именем, и смешными. Однако это она сама, Фрида, двадцатилетней девушкой придя в газету, попросилась работать «по справедливым делам»; это ее собственное определение своего места в жизни, — и так, работником справедливости, энергичным, изобретательным, веселым, смелым, не осведомляясь, а к к о й справедливости — большой или малой, социалистической или буржуазной — лишь бы справедливости! (которая столь же не нуждается ни в эпитете, ни в определении, как слово «правда») — проработала до самого своего смертного часа. Ее гражданственность была традиционна и в то же время ни у кого не заимствована, ни из какой книги не вычитана (хотя в последние годы она пристально читала сочинения Герцена), была так же органична и естественна, как чувство юмора или собственного достоинства. Фридины мужественные поступки проистекали не из книг, а из любви: из того же источника, что и удар по лицу, нанесенный Гошке Сашей Москвиной — не столько из ненависти к хулигану (ненависть — на это Фрида не третила силы), сколько из любви к Юрке Киселеву, которого она считала себя обязанной защищать. Обязанной: Фрида была неспособна к предательству... И заступаясь, и защищая, она неизбежно, безо всякого умысла и замысла, одной лишь неумолимой логикой обстоятельств приведена была к острому столкновению с начальством.

Осенью 1964 года начальство Союза Писателей собралось исключить Фриду из Союза (и мы до сих пор не знаем, что, собственно, остановило этих высокопринципиальных товарищей, с такой энергией борющихся за чистоту писательских рядов); а летом 1965-го — дня за три, за четыре до конца, когда Фрида неподвижно и уже почти безмолвно лежала на своих высоких подушках, словно поднятая на крест, словно распинаемая болезнью, и вся горечь испытываемого ею страдания сосредоточилась в неузнаваемом, запавшем, синем, будто брезгливостью искривленном рте — дня за три или четыре до конца, в тишине ее умирания, прозвучал голос одного из крупнейших деятелей КГБ, знаменитейшего гонителя Пастернака. О Фриде он с негодованием сказал: «Вигдорова распространила по всей стране и за рубежом запись суда над Бродским...» И со свойственной ему меткостью литературных определений упомянул ее имя в числе писателей, которые *развращают* молодежь.

Фрида приближающейся смертью ограждена была от угроз и преследований. Но если бы она и была в эту минуту здорова, видела и слышала все, она не испугалась бы, и пункт по спасению людей, спасательная станция «Фрида Вигдорова» бесстрашно продолжала бы свою работу. Когда сделалось известным, что в Союзе начальство готовится ее исключить и уже подбирает для публичного шельмования кадры, один из Фридиных доброжелателей посоветовал ей на время уехать из города, взять какую-нибудь дальнюю и долгую командировку и уехать.

— Я не заяц, я не побегу! — кратко и быстро ответила Фрида.

Я в то время находилась в Комарове. Узнав о готовящемся исключении, я уже заказала билет в Москву, но была остановлена успокоительной телеграммой от Фриды и Копелевых. Вслед за телеграммой пришло Фридино письмо, подтверждающее, что затея руководителей Союза увяла, не успев расцвести. Фридошка рассказывала:

«...я хочу, чтобы Вы поняли: я не волновалась. Не горевала. Не чувствовала ничего похожего на страх. Я только рада была, что у меня будет хоть минутная возможность сказать все, что я о них думаю. Кажется, не будет у меня такой возможности. Затихло. Ну и слава Богу — скажу я, любя и жалея своих друзей. И бедного Александра Борисовича».

...В моей жизни нередко наступали полосы долгого физического и душевного упадка, когда со мною случалось именно то, что Саша Москвина считала самым дурным: гложла и слепла душа, уходя куда-то в себя или под землю, стараясь ничего не видеть и не слышать вокруг, и хотя бы этим временным отсутствием, глухотой, слепотой сохранить последние силы. Это была усталость, это был результат пережитой нами эпохи. Наглое, открытое, не стыдящееся себя самовластие, под которым мы жили в тридцатые и сороковые годы, учило одиночеству всех нас, в том числе и меня, вырабатывало навыки молчания и невмешательства. Множество людей, и среди них литераторы, жили по такому кодексу морали: зачем вмешиваться кому бы то ни было во что бы то ни было,

«Когда по-нашему не будет?»

Не лучше ли сидеть дома и тихо работать? По крайней мере напишешь хоть и не вполне правдивую, но полуправдивую или четвертьправдивую книжку и заработаешь относительно честным трудом для себя и для своих близких мало-мало денег... А откроешь рот — и гибель неминуема — зряшная, пустая гибель. Это рассуждение имело некоторый смысл во времена Сталина, когда «гибель была у дверей», когда общество было напугано до состояния обморока, да и не было, в сущности, общества, а были разрозненные, одинокие, утратившие понимание люди, пребывавшие в обмороке каждый в своей норе, пытавшиеся сохранить жизнь себе и близким... Но это же рассуждение — о молчании, о невмешательстве — сделалось совершенно неверным в пятидесятые годы, когда внезапный стук в дверь перестал обозначать: за тобою пришли, а значит: к жизни вернулся друг; когда люди начали между собой общаться, когда в стране, после прекращения сталинских зверств, начало робко, ощупью складываться общественное мнение, когда всякое произнесенное вслух открытое слово долетало до жадных слушателей, когда ненапечатанные рукописи начали распространяться по городу с такой скоростью, словно они в самом деле обладали ногами или колесами, когда с быстротой, какая может быть присуща только великой стране и великому народу, начала расти и набираться ума новая демократическая интеллигенция, создавая новую литературу и откапывая клады прошлого, зарытые глубоко в земле.

Все мало-помалу выходит из гроба,
Из тысячи тысяч гробов,
Поэмы и судьбы, —

писала я в эти годы¹. На наших глазах мученичество, еще недавно глухое, бессмысленное, переставало быть бесплодным и глухим; оно облекалось в слово и уже одним этим приобретало жизненный и исторический смысл. Слово более не пропадало в пустоте — никакое, ни устное, ни письменное. Один раз, беседа с Анной Андреевной Ахматовой в середине пятидесятых, я упомянула о том, что Борис Леонидович, на мой взгляд, сильно тяготится вынужденным своим молчанием: его не печатают, не дают выступать с эстрады. «Борис — чудак, — сказала Анна Андреевна. — Он не заметил, как переменялось время. Печататься, выступать... Какое значение имеет сейчас — печатают, не печатают? Стоит дать последнее стихотворение о д н о м у человеку — и на другой же день оно разойдется по городу в десятках экземпляров, и его прочитают все. И, напротив, почти всё напечатанное скомпрометировано уже самим фактом своего напечатания».

Так обстояло дело со словом письменным. Устное тоже разносилось далеко даже с невысокой и заляпанной грязью трибуны Союза Писателей.

Именно в это время я заново и как-то гораздо теснее прежнего сблизилась с Фридой. Она первая из моих друзей почувствовала и осознала совершившуюся перемену. Именно она, Фрида, никогда, ни в какие времена не предававшаяся безучастно, выводила меня в сороковые из свойственного мне сосредоточенного оцепенения, а уж в пятидесятые постоянно побуждала о чем-то громко заявлять, за кого-то заступаться, чего-то требовать. Побуждала собственным деятельным вниманием к окружающей жизни. Следя за происходящими в Союзе словесными бит-

¹ В 1956 г. Напоминаю, что в XIX веке в России «шестидесятые» начались в 1858 г., а в XX — в 1956 г.

вами, она постоянно держала друзей, и меня в том числе, в курсе писательских выступлений и дискуссий на улице Воровского, в курсе всех чужих речей — реакционных и передовых, подлых, изворачивающихся, хитрых, прямодушных и гневных, доносительских и разоблачающих... Прослушав чье-нибудь выступление, я навсегда — или очень надолго — сохраняю в памяти этическую его направленность, его эмоциональную окраску; я убеждена, что нигде человек, со всеми своими задними мыслями, с фальшью или искренностью, не виден и не слышен столь ослепительно ясно, сколь на трибуне; там, вопреки его воле, становится прозрачным насквозь его двойное или тройное дно. Однако моя память, легко схватывающая знаки человеческой подлости или чистоты, быстро утрачивает фактическую сторону дела: что было раньше, что после, конкретное содержание каждой речи я забываю мгновенно. Фрида же кроме памяти на душевные качества обладала еще великолепной и журналистски натренированной памятью на всякий ф а к т, на конкретные обстоятельства.

Ей была свойственна везде и всегда редкостная толковость. К тому же, догадавшись раньше многих о большом общественном значении публичных боев в Союзе Писателей, она взяла себе за правило записывать все выступления и постоянно прочитывала свои записи друзьям, на ходу комментируя записанное, разъясняя нам, где проходила в тот день подвижная, змеящаяся граница боя, с которой она никогда не спускала глаз.

23 октября 1956 года состоялось обсуждение книги Дудинцева «Не хлебом единым». Когда оно было назначено, я собиралась в Малеевку. Фрида хотела, чтобы я непременно приехала оттуда на это обсуждение, я же сказала ей, что не приеду — не очень-то нравится мне этот роман. «Дело не в том, хорош ли, плох роман, — вздохнула Фрида. — Он — как лакмусовая бумажка; те, кто его бранит, — они в жизни по одну сторону, кто хвалит — по другую».

Дня через два после обсуждения — бурного, прошедшего при огромном стечении народа в ЦДЛ и на улице вокруг, Фрида прислала мне в Малеевку полный, подробный отчет. Не машинопись — оригинал. Помню большие листы, исписанные ее твердым, уверенным почерком. Помню в ее записи речь Паустовского — грозную речь прокурора, изобличающую злодейства и ложь бюрократии, страшный счет, впервые громко, вслух предъявленный интеллигенцией сталинскому режиму. Речь эта, с оказией присланная в Малеевку Фридой, ошеломила меня. Читая ее, я впервые подумала, что интеллигенция, как и литература, это прежде всего живая память народа; это — Пимен-летописец, запечатлевающий события и судьбы. Утрачивая интеллигенцию, страна тем самым утрачивает летопись, и власть получает возможность сочинять любые побасенки, выдавая их за историю. Радио и пресса вдолбят эти нравоучительные выдумки в головы взрослых; школа заставит выучить наизусть детей. И хотя от языка и стиля этих казенных, нравоучительных, сочиненных в канцеляриях и редакциях легенд за три версты несет ложью, как изо рта пьяного — водочным перегаром, на какое-то время эти сочиненные газетчиками и бюрократами умильные побасенки займут место истории, ибо Нестор отсутствует: он запуган, сбит с толку и не только не пишет летопись дальше, но и старые листки растерял... Паустовский говорил не о вымышленной, вызубренной, сдаваемой на всех экзаменах истории, а о настоящей истории народа (ибо гибель писателей, актеров, художников — это страница из истории народа). Помню слова, написанные Фридиным почерком, таким родным мне, будто это я сама написала: «Они убили Бабеля. Они убили Мейерхольда».

Фрида ценила мои выступления и делала все от нее зависящее, чтобы я выступала почаще. В те годы я была членом Бюро Детской секции — деятельность глупо-бессмысленная, потому что в Бюро у меня не было ни одного друга, и окружающие каждое мое слово встречали настороженно, со скрытой или явной насмешкой: «Мели, мели, все равно мы по-нашему сделаем, не по-твоему». Председатель, Мусатов, человек бездарный, некультурный и грубый, еле со мной здоровался. Сменивший его Кассиль был неизменно любезен, но толку от этого любезного спортсмена было так же мало, как от грубого дворника. В конце концов я перестала бывать на заседаниях, не желая потешать собою тамошнюю шваль. Но Фрида все равно находила мне в Союзе работу. Нередко в своем почтовом ящике я обнаруживала какую-нибудь книгу и коротенькую поспешную записочку от Фриды приблизительно такого содержания:

«Дорогой друг! (Иногда она писала „Дружище!“) Не можете ли Вы очень быстро прочитать эту книжку и, если она Вам придется по душе, прийти послезавтра на Президиум? Я просила прийти еще Z и X. Автор книги когда-то резко высказался против Суркова, и теперь его не принимают в четвертый раз, хотя человек он талантливый и (подчеркнуто) очень хороший. Если его и сейчас не примут — ему погибать: он живет всей семьей, впятером, в одной комнате, а квартиру ему не дают: „не член Союза“. Я уже говорила о нем с таким-то и таким-то».

Жаль, что эти записочки у меня не сохранились. Но я хорошо их помню. Причины, почему не принимают того или другого Фридиного подопечного, часто менялись («еврейская фамилия»; или «он переводчик, а у нас стараются не принимать переводчиков»; или «поссорился с Соболевым»); беды — тоже («если не примут — им конец, потому что там бабушка больная, и поликлиника хорошая необходима»); менялись причины, беды, характеристики, но сущность Фридиной просьбы была всегда одна: вступитесь, помогите, позаботьтесь о человеке, которому худо, к которому несправедливы; взгляните в эту судьбу, прочитайте книгу... Я прочитывала, убеждалась во Фридиной правоте, шла на Президиум (однажды мне довелось поспорить там с самым главным антисемитом приемной комиссии, Алексеем Марковым) — и иногда, после выступлений всех мобилизованных Фридой друзей, Президиум объявлял человека принятым — к великой радости Фриды!

Почти каждое мое выступление в эти годы в Союзе было возбуждено, подготовлено, вынуждено ею.

Обе мы были участницами альманахов «Литературная Москва». Там, во втором томе, Казакевич напечатал мою статью, отвергнутую всеми журналами: «Рабочий разговор»; в третьем — впоследствии несостоявшемся! — томе должна была напечататься прелестная Фридина вещица, «Катя и Аня», которую, по просьбе Казакевича и Фриды, готовила к печати я. Обе мы сочувствовали этой смелой редакции; к тому времени Фрида была дружна с Казакевичем. В марте 1957 года, прочитав в газете подлую и грубую статью Еремина о «Литературной Москве», мы решили непременно идти на пленум и непременно отвечать Еремину. Будущий автор «Перевертышей» выполнял свою обычную миссию: перевирая цитаты, искажая смысл, делал прямой политический донос на редакторов и авторов, при этом донос совершенно особенный: не начальству, которое само дало ему приказ донести и потому ни в каких доказательствах нужды не имело, а читателю, темной части читательской массы, в глазах которой следовало обосновать уже предрешенный всеми инстанциями конец альманаха.

На утреннем заседании мы сидели с Фридой рядом недалеко от трибуны. Не помню, выступала ли она утром или уже после перерыва, но во всяком случае раньше, чем я. Помню, что, как и на всех, кто поднимался на трибуну, я и на нее, такую для меня уже знакомую и привычную, взглянула тогда «свежими глазами», как бы впервые, и опять увидела ее такую, какой увидела и в самом деле в первый раз, в Ташкенте, в 1942-м — и то же было сейчас, как и тогда, бьющее в глаза впечатление от ее голоса, лица, улыбки, — чистоты, сдержанности, даже застенчивости и вместе с тем — силы. Да, Фрида выглядела на трибуне по-детски застенчивой, даже смущенной, словно ученица, впервые выступающая на школьном концерте, не знающая, куда руки девать под обращенными на нее взглядами, — и в то же время, как всегда, исполнена чувством собственного достоинства и решимости.

Сейчас на трибуне высказалась она очень коротко, определенно и ясно. В ответ на обвинение в том, будто авторы «Литературной Москвы» занимаются очернением нашей действительности, что хорошие стороны будто бы не показаны ими, а дурные подчеркнуты, Фрида сказала: «Неужели каждый раз, когда говоришь о каком-нибудь черном пятне, нужно непременно указывать, что рядом все остальное — сверкающее белое? Если человек видит на улице Горького дым и пламя и кричит „пожар!“, неужели прежде, чем закричать, он обязан перечислить те улицы и те дома, где все благополучно и пожара нет? К примеру так: на улице Станкевича не горит, на улице Герцена не горит, на улице Чехова не горит, на Пушкинской и на Садовой не горит (в зале рассмеялись), а вот на улице Горького пожар! Если мы станем поступать так, то т. Еремин будет, по-видимому, вполне доволен, но я боюсь, что дом на улице Горького успеет сгореть».

Зал или, точнее, та часть зала, ради которой стоило подниматься на трибуну, — проводила Фриду дружескими и благодарными аплодисментами. Ее любили.

Фриде очень хотелось, чтобы говорила и я. Мне тоже хотелось, но чувствовала я себя в этот день плохо, шаркалась от света и звука и не была уверена в своих силах. Я сказала ей: в перерыве пойду домой, полежу, а там что Бог даст. Но Фридошке не хотелось меня отпускать. Она пошла вместе со мной; мы шли пешком, бульварами, присаживаясь на каждую скамью; и здесь на скамеечках Фрида выспрашивала меня и на ходу редактировала мою будущую речь. Она проводила меня до самых ворот, а через 2 часа заехала за мной в такси.

Мое самое сильное впечатление от собственной речи — люстра, свободно плавающая под потолком. Все плыло и колебалось в духоте, превращаясь где-то внутри, как всегда у меня, в гулкий, ухающий стук сердца; оно стучало в ухах, в горле, в животе и стуком своим заслоняло все звуки и даже мой собственный голос. Однако одобрительный отклик зала я чувствовала непрерывно — не ухом, не глазом, а кожей — какую-то нашу с ним общую теснящую и радующую

тревогу. Когда зрение секундами прояснялось, я видела Фридину черную — тогда еще черную! — голову, склоненную над бумагой: она записывала.

Я прочитала вслух стихи Ю. Нейман и Я. Акима, злостно перевранные Ереминым, — прочитала их целиком, восстановив перед слушателями в истинном виде; спросила у Еремина, кто он такой, чтобы похлопывать по плечу Заболоцкого («Стихи Заболоцкого имеют право на существование», — снисходительно писал Еремин), предсказала Рябову (этот издавался над Цветаевой в «Крокодиле») и Еремину, что Заболоцкий и Цветаева войдут в историю как замечательные поэты, а имена Еремина и Рябова люди будут помнить только как имена гонителей: «Хоть бы о своем будущем подумали, — сказала я, — где-нибудь в собрании сочинений Цветаевой в примечаниях мелким шрифтом будет упомянут с нелестным эпитетом Рябов».

В ту минуту, когда я, совсем задохнувшись, на ощупь наливала себе воду в стакан, мне из президиума подали записку. Нечего было даже и думать читать: я не видела уже ничего, даже люстры.

Выговорив все, что мы приговорили вместе с Фридой, я сошла с трибуны (на встречу мне шел выступать Каверин), напялила пальто и выбежала на улицу. Фрида осталась в зале на своем посту: записывать. Я села на первую тумбу. Дышала, ловила ртом дождинки или хлопья — шел мокрый снег. Когда мне стало полегче, я, под фонарем, развернула записку.

«Я вас люблю. Ф.» — написано было крупным милым почерком.

Помню, я громко рассмеялась, сидя одна на тумбе.

Фрида была довольна моим выступлением. Запомнив мои слова о будущем Еремина и Рябова, она часто потом повторяла:

— Подонки тем и отличаются от людей, что они никогда не думают о будущем, даже собственном: только о выгоде для себя и при том сейчасшней, сегодняшней.

И в обсуждении в Союзе моей книги «В лаборатории редактора» (1960) Фрида принимала самое сердечное участие, хотя и не выступала. Защищать меня не было нужды: обсуждение шло благосклонно. Однако, тихонько сидя в 5—6 ряду с блокнотом на коленях и записывая все выступления, Фрида в уме готовила мой ответ, мое заключительное слово. И каждые 10 минут я на трибуне получала от нее записочку приблизительного такого содержания:

«Отвечая Z, не горячитесь, не стоит: конечно, он несет чепуху, но безвредную. Ее можете пропустить мимо ушей; а человек он хороший».

Или иначе:

«Известно, что Y, который сейчас так горячо соглашается с Вашими нападками на самоуправство редакторов, сам, когда был редактором, совершенно испохабил рукопись нашего друга X».

У Фриды в мозгу была устроена словно особая картотека: она отлично помнила, кто, как, когда и где выступал, кто и при каких обстоятельствах и в каком духе и даже какими словами высказывался. Да, она, кроме всего прочего, была на редкость толкова. На перевыборах я всегда садилась рядом с нею; она производила работу вычеркивания спокойно, уверенно, с большим удовольствием и ни у кого не справляясь; я же каждую минуту теребила ее. «Фридочка, а кто это Балашов? Что мне с ним делать?» Фрида мгновенно и безо всякого усилия обращалась к своей невидимой картотеке. «Балашов, — терпеливым шепотом объясняла она, — неужели вы не помните? Это тот подонок, который, когда Николаева давала отвод Грибачеву, крикнул...» Я вычеркивала Балашова. И, погрузившись в список, наталкивалась на очередного незнакомца, и снова осведомлялась у Фриды, и незримая картотека снова в одно мгновение выдавала мне нужную справку. «Нет, этого оставьте, — шептала мне Фрида. — Разве вы не помните? Когда началась травля „Тарусских страниц“, он...» Я оставляла. Мы тихо сидели в углу и вместе делали свою работу.

Однажды случилось так, что я была очень занята и на какое-то предвыборное собрание не явилась. Фрида выговаривала мне: на этом собрании какой-то из крупнейших наших гангстеров прошел в правление большинством всего в один голос. «Вот видите, — корила меня Фрида, — если бы вы пришли, вы бы наверное его вычеркнули, и этого бы не случилось».

Зато как ликовала она, когда мне (сказать по правде, совершенно случайно) удалось на перевыборном собрании весной 1962 года добавить к списку 8 человек — и, таким образом, 8 человек из официального списка, 8 самых что ни на есть махровых подонков провалились, к великому негодованию начальства.

Для Фриды — как, впрочем, и для меня самой — это было сюрпризом. По каким-то обстоятельствам мы не виделись с нею в дни, предшествовавшие собранию. На самое собрание я опоздала, и хотя Сара Эммануиловна Бабеньшева сразу через весь зал проводила меня к Фриде, которая по обычаю заняла для меня место рядом с собою, — мы не успели с ней обменяться и словом; председательствую-

щий уже окончил читать список, составленный партийной организацией, и для порядка осведомился, нет ли у кого добавлений; человека три выкрикнули по одному имени; тут и я попросила слова и предложила 8 имен, которые и были внесены в список — ко всеобщему, и моему в том числе, удивлению.

Минутная удача (за которую впоследствии Московской организации писателей пришлось тяжело расплачиваться) привела Фриду в восторг, она рассказывала друзьям, как я встала и что я сказала, множество раз — до меня отовсюду доходили эти ее ликующие сообщения — и один раз она просвещала несведущих даже при мне.

— Список уже оглашен... — Фрида таинственно понизила голос, как будто пересказывала «Пещеру Лейтвейса». — И вдруг встает Лидия Корнеевна, очень благонаравно просит у председателя слово, вынимает из сумочки какую-то бумагу и опять очень тихо и вежливо просит разрешения добавить к списку несколько имен. — Фрида выдержала паузу. — Председатель от этой тихости и вежливости совершенно растерялся и — разрешил. — Пауза. — И тут Лидия Корнеевна называет, уже очень громко, целых восемь фамилий! Воробьев, Турков, Огнев — все порядочные люди. Их, некуда деться, включают в список; и, — радостный смех, круглые глаза, — восемь подонков проваливаются! Такое, — она жмурит глаза, словно вкушает мороженое, — такое увидишь только в счастливом сне...

8. ТРИНАДЦАТЫЙ ПОДВИГ ГЕРАКЛА

Тринадцатый подвиг Геракла, вершиной Фридиной спасательной деятельностью, ее муляжным процессом было безусловно дело Бродского.

По ее просьбе я познакомилась с хулиганской статьей о поэте в «Вечернем Ленинграде»; по ее просьбе вместе с нею написала письмо в ЦК партии. По ее совету — письмо к одному из деятелей аппарата ЦК, которое она приняла как предисловие к своей записи.

Это дело войдет не только в биографию поэта, не только во Фридину доблестную биографию; оно войдет в историю общественной жизни нашей страны.

И не потому, что кто-нибудь его раздул, искусственно придал ему несоответствующее значение. Нет. И не потому даже, что в толстых пыльных папках сияют лучезарные имена Ахматовой и Шостаковича, что листы судебного дела украшены именами Чуковского, Маршака, знаменитых иностранцев. Не потому, как думали некоторые, что группа литераторов — Нат. Грудинина, Нат. Долинина, Е. Эткинд, В. Адмони в Ленинграде, Ф. Вигдорова, Е. Гнедин, Р. Орлова, Л. Копелев, я в Москве — боролись за освобождение Бродского каждый день, не давая никому остывать, отступать, забывать. Его и без нас не забывали; недаром за него вступились более 50 молодых ленинградских литераторов; и целая группа геологов; и деньги для него собирала интеллигенция обоих городов; и ездили его навещать в Коношу не только близкие друзья, но и люди, никогда его в глаза не видавшие. Не мы, так называемые «защитники Бродского», своими хлопотами раздули это дело и придали ему такое значение; сама жизнь подняла и развернула над нашими головами, как знамя, требование освободить поэта.

Старики, пережившие царское время, увидели в деле Бродского пакостную отрывку антисемитизма. Фрида просила меня рассказать обо всем Самуилу Яковлевичу; когда я пришла к нему, он лежал в постели, укрытый, после очередной медицинской процедуры. «Дело Дрейфуса и Бейлиса вместе — вот что такое дело Бродского, — сказал он мне, прочитав статью в „Вечернем Ленинграде“ и выслушав мой рассказ о лернеровских подлогах. — Когда я начинал жить — кругом была эта мерзость, и вот теперь, когда я уже старик, опять». Он завернулся в одеяло, сел, спустив с кровати ноги, снял очки и заплакал.

Людам среднего возраста, остро пережившим сталинские времена, дело Бродского напомнило судьбы раздавленных государством поэтов. В его лице мы защищали тех, кого когда-то задушили на наших глазах.

Молодежь, в особенности ленинградская, которая уже твердила наизусть стихи Иосифа Бродского, уже хмелела от его чтения, восприняла неправый суд как личное оскорбление — молодые ленинградцы говорили о суде над Бродским такими голосами, словно у каждого вырезали из груди живой кусок мяса.

Не было интеллигентного человека, которому дело это не наступило бы на какую-нибудь из любимых мозолей.

И всех вместе, людей любого возраста, присутствовавших на суде или только прочитавших Фридину запись, приводило в неистовство явное, наглое, демонстративное нарушение закона.

В деле Бродского, как гной в нарыве, собралась вся испорченная вонючая

кровь общественного организма: полицейщина, ненависть бюрократов-мещан к интеллигентам (в особенности евреям), исконное неуважение к литературе. Недаром столь типичны, типичны, можно сказать, до махровости, все гонители Бродского: заведующий административным отделом ЦК т. Миронов, объяснявший К. И. Чуковскому, что Бродский хуже Ионесьяна: тот «т о л ь к о разбивал людям топором головы, а Бродский вливает в головы вредные мысли»; первый секретарь ленинградского Обкома т. Толстик, не удостоивший ответить писателям и ученым ни на одну телеграмму, ни на одно письмо в защиту Бродского, но зато нашедший время и средства сначала поощрить незаконный процесс, а потом полтора года, проявляя неусыпную бдительность, деятельно мешать пересмотру незаконного приговора; опытный мастер подлога и сыска, битый шпик, гелеушник Лернер; повелитель ленинградского Союза Писателей, бывший поэт Прокофьев, ненавидящий молодых поэтов за то, что они, не в пример ему, молоды и голосисты, да еще осмеливаются петь не по придворным нотам; писатель-приключенец Воеводин, состряпавший подложную справку и отличающийся от шпики Лернера разве что беспробудным пьянством; судья Савельева, во время судебного разбирательства свободно и уверенно шеголявшая своим антисемитизмом, своим невежеством и, главное, сознанием полной своей безнаказанности... Тут каждая фигура из Гоголя, Салтыкова-Щедрина или Зоценко. Жизнь — великий художник, но и ей редко удается создать явление такой выразительности, такой безупречной законченности, как дело Бродского. Тут не суррогат жизни, а ее концентрат, сгусток; на этом суде столкнулись две силы, извечно противопоставленные друг другу: интеллигенция и бюрократия. О, насколько бюрократы вооруженнее интеллигентов; у них в руках пресса, то есть беспрепятственная возможность лгать, сбивать с толку обездоленных, необразованных, натравливать их на интеллигентов; в их руках — суд, они заранее приготовили приговор; у интеллигенции одно оружие: слово свидетеля, который не желает стать лжесвидетелем, и чью речь никто не услышит за пределами зала — если — если не Фрида. Если не ее школьная тетрадка и мужевское перо.

Главные герои этого спектакля, поставленного жизнью, Савельева — с одной стороны, и Бродский — с другой. Я давно уже думаю, что поэзия, истинная поэзия, сама по себе, по природе своей, даже вне зависимости от так называемого содержания, — есть самое антиполицейское, антифашистское, антинасилиническое вещество, которое когда-либо и где-либо создавалось людьми. Произведение искусства уже само по себе есть торжество свободы. Бюрократия смутно чувствует это: Жданов воображал, что он не любит Ахматову — в действительности он ненавидел тот способ мышления, противоположный его собственному, который воплощен в любой настоящей поэзии, в том числе в великой поэзии Анны Ахматовой. «Зачем говорить обиняками?» — вот что смутно чувствует всякий бюрократ, пробуя слушать стихи. За поэтическим словом ему чудится что-то, какой-то второй смысл — и недаром. Этот смысл есть утверждение свободы. Поэзию он ненавидит смутно, как во сне; поэтов — совершенно отчетливо; за то, что они тоже власть. Какое же государство допустит, чтобы рядом с его властью существовала другая? Чем мощней, упорядоченней, централизованней государство, тем неистовей ненавидят государственные деятели своих соперников — поэтов. Тут ревность.

Бродскому на этом суде выпала почетная роль: представлять русскую поэзию. Жребий этот был вытянут им более или менее случайно; на его месте мог оказаться любой из талантливых молодых поэтов, которых в эту пору оказалось в России не мало. Но надо отдать справедливость Иосифу Бродскому: вытянув этот ответственный жребий, он, человек с большими нервами, большим сердцем, только что перенесший тюрьму и психиатрическую больницу, провел свою роль на суде безукоризненно, с большим чувством достоинства, без вызова и задора, спокойно, понимая, какой державой он послан. Своими ответами он вызвал глубокое уважение к себе не только со стороны друзей, но и тех, кто раньше относился к нему с равнодушием или даже враждебностью. Помните этот диалог, мастерски запечатленный во Фридиной записи, диалог между обвинителями и Бродским, бесконечно повторяющийся и на первом и на втором суде, пронизывающий, словно красная нитка, весь процесс?

— Отвечайте, почему вы не работали?

— Я работал. Я писал стихи.

И. опять:

— Объясните суду, почему вы в перерывах между работами не трудились?

— Я работал. Я писал стихи.

— Но это же не мешало вам трудиться?

— А я трудился. Я писал стихи.

В глазах мещан, бюрократов, газетных писаков, — словом, черни — это, конечно, не работа: писать стихи! Это ведь не то, что состоять на государственной

службе — как они, например. Добро бы еще он в Союзе состоял — члены Союза Писателей приравнены к служащим, у некоторых и командировки, и машины, как у замов и завов; добро бы еще он умел стишками деньги выколачивать — а то брюки мятые, сапоги рваные! Какой же он может быть поэт, когда он нигде не числится? И сам т. Прокофьев его терпеть не может? Небось т. Прокофьев хорошо разбирается, кто — кто: с ним сам т. Толстиков любит выпивать и закусывать.

С у д а я. А кто это признал, что вы поэт? Кто причислил вас к поэтам?

Б р о д с к и й. Никто... А кто причислил меня к роду человеческому?

— А вы учились этому?

— Чему?

— Чтоб быть поэтом? Не пытались кончить ВУЗ, где готовят. Где учат.

— Я не думал... Не думал... Что это дается образованием.

— А чем же, по-вашему?

— Я думаю, что это... (потерянно) от Бога.

Савельева не унималась. Начальство приказало выслать Бродского из города как тунеядца. Законных оснований для высылки не было: во-первых, никакими нетрудовыми доходами он не пользовался, и, во-вторых, переводы Бродского появлялись в печати; но Савельева и помимо распоряжений начальства, сама от себя, ненавидела его с полной искренностью; в этом человеке, который имеет наглость нигде не состоять, она чувствовала какую-то силу, какую-то тайную власть: Маршак и Чуковский телеграфируют, Адмони и Эткинд произносят защитные речи, а у дверей суда — и это самое главное — толпятся девчонки и мальчишки и требуют, чтобы их впустили.

— А что вы сделали полезного для родины?

— Я писал стихи. Это моя работа. Я убежден... я верю в то, что то, что я написал, сослужит людям службу и не только сейчас, но и будущим поколениям.

— Значит, вы думаете, что ваши так называемые стихи приносят людям пользу?

— А почему вы говорите про стихи «так называемые»?

— Мы называем ваши стихи «так называемые» потому, — с гордостью отвечает Савельева, — что иного понятия о них у нас нет.

(Какие же это стихи, если за них денег не платят? Какая же польза родине, если мальчишка не умеет позаботиться о собственной пользе?)

С о р о к и н. Можно ли жить на те суммы, что вы зарабатываете?

Б р о д с к и й. Можно. Находясь в тюрьме, я каждый вечер расписывался в том, что на меня израсходовано 40 копеек. А я зарабатывал больше, чем по 40 копеек в день.

— Но надо же обуваться, одеваться.

— У меня один костюм — старый, но уж какой есть.

Перечитывая эти простые слова, я всегда вспоминаю солдатскую койку, на которой спала в Комарове Ахматова, дырявое одеяло, которым она укрывалась в своем Фонтанном дворце, поношенные брюки Мандельштама, мешковину на плечах у Цветаевой... Словно все они стояли у него за плечами, когда он отвечал суду... А может быть, они и в самом деле стояли там, осеняя его своими крыльями? Кто знает?

Фридина запись запечатлела еще одну сцену, поставленную жизнью не в зале суда, а в коридоре, в день первого судилища. Накричав на Бродского, Савельева отправила его на медицинскую экспертизу в психиатрическую лечебницу с тем, чтобы выяснить, как написано было в постановлении, «страдает ли Бродский каким-нибудь психическим заболеванием, и препятствует ли это заболеванию направлению Бродского в отдаленные местности для принудительного труда». В самом этом вопросе уже содержался ответ и приговор, вынесенный еще до разбирательства... Победоносную Савельеву поразило, что в коридоре ее встретили встревоженные лица. (В день первого разбирательства у дверей суда собралась толпою молодая интеллигенция Ленинграда; десятки прорвались в коридор.)

— Сколько народу! — громко и вызывающе сказала Савельева. — Я не думала, что соберется столько народу!

— Не каждый день судят поэта! — серьезно ответил ей чей-то голос.

— А нам все равно, поэт или не поэт!!

Я думаю, Савельева и тут говорила неправду. Ей было совсем не все равно, — ей доставляло удовольствие лишний раз, с разрешения начальства, плюнуть в лицо интеллигенции — отправить поэта, о чьем даровании свидетельствовали на суде видные специалисты, о котором хлопочут Ахматова, Шостакович, Чуковский, Маршак, — отправить поэта на физическую работу: таскать камни и возить навоз. Савельевой было не все равно: она испытывала от мысли об этой перспективе большее удовольствие, наверное, не меньшее, чем Жданов, пытавшийся унижить Ахматову.

Количество интеллигентных лиц у дверей и в коридорах, явное сочувствие подсудимому пришлось не по душе организаторам процесса. В зал суда при продолжении разбирательства были заботливо свезены на специальных автобусах строительные рабочие — те полуграмотные, обездоленные люди, которым легко внуть, будто в их бедности при тяжком труде повинны вот такие молодчики, как Бродский, бездельник и к тому же еврей... Интеллигенты, друзья Бродского, молодые и старые, тоже присутствовали, но в меньшинстве.

Среди этого меньшинства была и Фрида.

Наталья Григорьевна Долинина рассказывала мне впоследствии, что, когда читался приговор, бесчеловечный, незаконный, невежественный, — Фрида стояла рядом с нею. По-видимому, такого приговора она все-таки не ждала и до последней минуты надеялась на освобождение. Она держала Наталью Григорьевну за руку и с каждым словом приговора все сильнее и сильнее стискивала эту дружескую руку.

Фрида только что совершила свой очередной подвиг. Все время, пока длился процесс, не отрываясь и не уставая, в маленьких школьных тетрадках она записывала все, что происходило вокруг: речи, вопросы, ответы, возгласы в зале. Одна из этих тетрадок сохранилась — я с благоговением храню ее у себя и надеюсь когда-нибудь передать в музей... Маленькая тетрадка, такая, какие школьники покупают для «слов», исписанная Фридиным почерком. Почерк на удивление спокойный, а ведь на этом суде Фрида, быть может, впервые в жизни была вполне беззащитна. До сих пор, в каких бы она ни оказывалась трудных, ответственных, рискованных командировках, ей служил надежной охраной корреспондентский билет. Командировки же на процесс Бродского ей не дали ни «Литературная Газета», ни «Известия». Она явилась в зал суда не как представитель печати, а как случайная посетительница, обыкновенная гражданка, то есть бесправное существо, не охраняемое никем и ничем от любого произвола. В этом же положении были все сидевшие вокруг, но Фрида, в отличие от них, — сражалась. Она исполняла свой долг — записывала! — под ненавистническим взглядом судьбы, под злобными взглядами соседей. Помните вы это место Фридиной записи, где изображено, как толпа пытается заставить ее бросить перо? Незадолго до этой минуты из зала вывели ее друга, Евгения Александровича Гнедина, тоже приехавшего из Москвы ради Бродского и сидевшего рядом с ней. Он осмелился вслух возмутиться тем, что общественный обвинитель с грубой бранью отозвался о защитниках Бродского. Дружинники приказали ему удалиться из зала и препроводили в милицейскую машину, дежурившую у входа. Фрида продолжала писать. Затем был выведен дружинниками еще один Фридин знакомый за то, как сказано было в протоколе милиции, «что он чиханием пытался сорвать судебное разбирательство». Фрида продолжала писать. «Писатели! Всех бы вас из Ленинграда, все вы тут заодно!» — кричали ей соседи. Фрида продолжала писать. Она продолжала писать и после свирепого окрика Савельевой, обращенного к ней. Толпу бесило, что она молча и спокойно продолжает свое дело. Были в толпе и друзья, но чем здесь, в переполненном, взвинченном зале, под ненавидящими взглядами дружинников, специально подобранных Лернером, они могли бы помочь ей?

— Отнять у нее записи! — закричали из толпы, когда суд удалился на совещание.

Я так и вижу Фриду, маленькую, в толстом сером пальто и детской вязаной шапочке, — вижу ее в ту минуту, когда толпа хочет отнять у нее тетради. Вот она сидит среди зала, крепко сжимая тетради и ручку, — школьные тетради, запись — драгоценный трофей, драгоценное оружие, — слово, силой которого будет спасен человек.

Помните эту сцену?

— А вот вы, вы, которая записывали... Зачем вы это записывали?

— Я журналистка, — миролюбиво отвечает Фрида. — Я пишу о воспитании, хочу и об этом написать.

— А что об этом писать? Все ясно. Вот отнять бы у вас записи!

— Попробуйте! — грозно отвечает Фрида.

— А что тогда будет?

— А вы попробуйте отнять, тогда и увидите.

— Ага, угрожает! Эй, дружинник, вот тут угрожают!

— Он ведь дружинник, а не полицейский, чтобы хватать за каждое слово!

— Эй, дружинник! Тут вас называют полицейскими!

В эту минуту раздалось:

— Прошу встать! Суд идет! — и нападение прекратилось.

...Свои записи Фрида приводила в порядок в Ленинграде — в тихой квартире нашего с ней общего друга, Александры Иосифовны Любарской; в Москве — первоначально у себя дома, потом у меня за столом, вместе со мной. Чем больше я

вчитывалась в этот документ, тем выше ценила его мощь. Казалось, нет на свете человека, даже если он бюрократ, — Руденко или Миронов или Смирнов, — который, прочитав эту записку, не понял бы, какая произошла вопиющая несправедливость. Покажи это Аджубею, и он совершит чудеса... Читая и перечитывая записку, Фрида вновь переживала случившееся.

— Как бы я сейчас себя чувствовала, если бы я не поехала, что бы мы теперь были! — повторяла Фрида — с радостью, с горечью, с гордостью.

Восклицание это относилось к крохотной заминке, происшедшей накануне ее вторичной поездки. Узнав от кого-то из друзей, позвонивших в Малеевку, что второй суд назначен на завтра, Фрида срочно выехала в Москву. Ей нездоровилось; заметив это, родные отговаривали ее от поездки, ссылаясь на безнадёжность дела, на бессмысленность ее присутствия на суде. Мне позвонила Саша, потом Фрида сама. Фрида говорила со мной каким-то странным, не своим голосом, будто повторяя заученные слова. «Мне нездоровится, — сказала она, — но суть не в этом. Ведь ехать незачем: приговор предreshен, что я буду там делать?» — «Записывать!» — сказала я. — «Если вам нездоровится — ехать, конечно, не следует; ложитесь и вызывайте врача, но не говорите, что ехать незачем... Есть зачем: кроме вас, так никто не запишет. Были бы у меня глаза — записала бы я».

Фрида поехала, записала и теперь радовалась своим листкам так, будто это была не запись судебного процесса, а решение об отмене приговора. Она чуть не гладила их, чуть не целовала.

— А что бы вы сделали, — спросила я, дочитав до того места, где рассказывается, как от нее требуют, чтобы она перестала записывать, — что бы вы сделали, если бы они в самом деле попробовали эти тетрадки отнять?

Фрида ясно на меня поглядела. Она вернулась из Ленинграда потрясенная, измученная, а сейчас была уже такой, как всегда, спокойной и деятельной: работа над записью, поддержка друзей, планы спасения Бродского вернули ей силы. Снова из ее темных глаз лился яркий свет — недаром одна приятельница говорила о ее глазах: «Фрида подняла на меня свои фары».

— Что бы я сделала? — повторила она мой вопрос. — Если бы они попробовали отнять тетрадки? Не отдала бы! И все. Не знаю как, но не отдала бы!

— Зубами? — спросила я.

9. «КАК СУМАСШЕДШИЙ С БРИТВОЮ В РУКЕ...»

Когда говорят или пишут о Фриде, о ее повестях и статьях, о ее характере, часто встречается слово: «жизнеутверждающий». Оно у нас вообще в ходу, общепринято. И, может быть, именно поэтому вызывает во мне сопротивление. «Жизнеутверждающая философия»... «Жизнеутверждающий талант»...

Мне это слово, признаюсь, непонятно. Что, собственно, утверждается этой философией, этим талантом? Жизнь? Какая жизнь — любая, всякая? А разве человеку нужна эта любая жизнь — лишь бы жить? И разве не назначен человек для того, чтобы выбирать, отбирать, чтобы только человеческую жизнь удастывать своим благословением? «Утверждение жизни»... Да и нуждается ли жизнь в том, чтобы мы ее утверждали? Жизнь — она небось посильнее нас с вами, она сама напирает, теснит, как жандарм лошадиным задом, без смысла и жалости, топчет копытами. Где нам ее утверждать! Были бы кости целы...

«Жизнеутверждающее искусство»... Вернее было бы сказать: жизнеоскорбляющее. Помню, в Ленинграде во время финской войны, зимою, люди долго не могли привыкнуть передвигаться по обледенелым улицам в тусклом, мертвенно-синем свете. Старались ходить вдвоем, троим, держась друг за друга. Страшно было идти, скользко, в ледяной темноте; да и бандиты работали — ножами, бритвами. Я шла одна по короткому, глухому переулку. Не видно ни зги и скользишь. На углу заливается веселой опереточной музыкой радиорупор: над людьми, ломающими в темноте руки и ноги, над людьми, которых только что полоснули бритвой, над людьми, которые вынуждены идти на эту неправую войну, в этот неправый бой — на эту верную и зряшную смерть. Звенит, заливается над несчастным переулком оперное колоратурное сопрано: оно утверждает жизнь.

Помню первые дни большой — на этот раз правой — войны, океаны разлуки, моря сиротства. Стоял стон над страной; немота 37-го кончилась, вдовы и сироты обрели право плакать вслух. Стоял явственно слышен каждому, имеющему уши, но его прерывали, а в первые, самые черные дни покрывали и осиливали звеневшие из всех рупоров победоносные военные марши и веселенькие, легонькие маршички из оперетт. Это было еще одно дополнительное унижение и оскорбление. Так и звучат у меня в памяти первые дни и недели войны опереточным —

жизнеутверждающим! — маршем над вдовьим воем. Так и осталось с тех пор у меня в сознании, что жизнеутверждающий марш — это ложь, ликующее, сверкающее и ухающее трубами издевательство над гибнущей человеческой жизнью.

Фрида? О, да, Фрида любила жизнь. Еще как! Эта любовь сияла в ее улыбке, влекла к ней ребятешек и взрослых, внушала друзьям счастливую бодрость.

Мне кажется, более всего на свете она любила маленьких детей. Она знала их во множестве, собирала и как превеликую радость показывала друзьям их фотографии — грудных и постарше — записывала детские слова, монологи и диалоги; дружила с детьми — ответственно и строго, по-учительски, и в то же время талантливо, весело, так что и со стороны было весело видеть ее вместе с детьми. Кажется, нельзя было доставить ей большего удовольствия, чем познакомить ее еще с одним младенцем или рассказать еще об одном. Да, Фрида любила детей, музыку, речку, лес, мороженое, лыжи; любила обновы (скорее по-детски, чем по-дамски), любила дружбу, любовь. Но я не хочу обозначать ее повести, статьи и ее деятельную доброту пошлым словом «жизнеутверждающие». Оно оттого в ходу, что, собственно, лишено точного смысла. О Фридином способе любить жизнь я скажу иначе. Дивное стихотворение Тарковского «Первые свидания», где мир поет и благоухает навстречу любви, кончается такими строчками:

Когда судьба по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке.

Слыша эти стихи из уст автора, я запомнила их неверно. Я запомнила так:

А жизнь по следу шла за нами,
Как сумасшедший с бритвою в руке.

Поэтически это гораздо слабее, но мне недаром запомнилось так: мне так понятнее. Тому, вероятно, виною моя биография и биография моего поколения. Что бы мы ни делали, какому бы ни отдавались самоотверженному чувству или бескорыстному труду, всегда за каждым из нас порознь и за всеми вместе гналась эта жестокая бессмыслица — действительность, среди которой мы живем — жизнь! — как сумасшедший с бритвою в руке... Арсений Александрович Тарковский при мне читал это стихотворение Фриде и нашим общим друзьям — (это было в Переделкине, на даче) — и, быть может, потому, что оно впервые было услышано мною в Фридином присутствии, оно тесно сплетено у меня в памяти с нею, с ее слушающими глазами, и, мне кажется, точнее определить ее, Фридино, призвание в мире — нельзя: она спасала людей от бритвы, которую с неизбежностью заносил над шеей каждого этот страшный сумасшедший — жизнь. Обороняла от новых ран. Заживляла старые, нанесенные раньше. Помогала человеку осуществить себя — ускользая от бритвы, вопреки бритве.

Фрида не только испытывала боль от чужой боли; она по натуре — и по убеждениям! — была осуществительницей, совершительницей, и чувствовала себя уязвленной, если видела, что пропало даром, не воплотилось, предано забвению, утрачено сделанное человеком благородное усилие, потерялся след человеческой судьбы или поступка, будь то произведение искусства, дерево или письмо. Фрида недаром была настоящей представительницей интеллигенции: она чувствовала, что культура — это связь между людьми, бережная охрана содеянного ими, всего, на чем остался след судьбы человеческой, поступка человеческого. Она была воплощенной памятью и потому могла стать — и стала! — воплощенной честью. Фрида никогда не была коллекционером, собирателем, но она сама говорила мне, что не в силах уничтожить письмо, стих, фотографию — почерк человеческого, лицо человеческое. Она умела и любила охранять, оберегать чужое благородное усилие. Сколько чужих архивов хранилось в ее папках, в ящиках специального шкафа — след чьего-то пути, чьего-то несчастья, счастья. Однажды я показала ей лежащее у меня в столе много лет письмо одного из моих ленинградских друзей, биолога, до войны сидевшего в тюрьме, а во время войны после бегства из немецкого плена (куда он попал тяжело раненный) угодившего в наш лагерь, в Сибирь. Этот молодой человек, талантливый ученый и поэт, полный необыкновенной энергии, бежал, как я после узнала, и из нашего лагеря; а накануне побега, окончившегося, по-видимому, расстрелом, прислал мне переписанные мельчайшим почерком свои стихи, — чтобы они не погибли с ним вместе.

Когда я показала их Фриде, они пролежали у меня в столе уже лет пятнадцать — на сгибах бумага пожелтела и протерлась. Помню, с какою бережностью прикасались Фридины руки к этим листкам! Она нахмурилась, увидев изъяны, нанесенные временем, и была недовольна моей нерадивостью. Она унесла письмо и стихи к себе, переложила каждый листок папиросной бумагой, сделала для них

особую папочку и, кроме того, переписала стихи и письмо на машинке. «Вот теперь не пропадет», — сказала она мне деловито и радостно, возвращая оригинал и машинопись.

Если нельзя спасти человека, надо сберечь на земле его след — так она чувствовала наш, человеческий, долг... В ней не было ни грана предательства!

Фрида любила стихи и хорошо понимала их. Она говорила мне, что к искусству пришла с опозданием и к музыке раньше, потом — к живописи и лишь позднее — к стихам. Но в последние десять—пятнадцать лет она уже разбиралась в стихах тонко и точно, как настоящий знаток и ценитель. Перепечатывала, берегла, радовалась, дарила: Мандельштама и Цветаеву, Ахматову, Тарковского, Самойлова, Бродского, Корнилова, Новеллу Матвееву. Никогда не забуду, как в последний раз — это было за 17 дней до конца — обрадовалась она новым стихам. Фрида лежала в жару, температура с утра была 39°. Мы зашли к ней вместе с Райсой Давыдовой, — собственно не к ней, потому что ей было уже очень худо, а к девочкам, чтобы разузнать у них, как прошла ночь, и взглянуть в их измученные, твердые лица. Но когда Галя сказала Фриде, что мы тут, она попросила нас зайти к ней — «по очереди, на минуточку». Я вошла первая. Фрида лежала на спине, с закрытыми глазами, с уже необратимо, непоправимо измененным лицом. Она лежала высоко на подушках и так неподвижно, что, когда под одеялом переместилась нога, я поймала себя на удивлении: двигается! Я села возле тахты на маленькую скамеечку и взяла ее за руку. Горячая рука. Фрида открыла глаза, дрогнули губы, пытаясь улыбнуться, и снова закрылись глаза. Вот так, не открывая глаз и еле шевеля губами, она спросила меня о Бродском. Я ответила «ничего нового!», потом положила тихонько ее руку на одеяло и вышла. Постояла одна в темной передней, боясь, что, когда войду к Гале в комнату, дрогнет голос. Там были Райса Давыдовна, Саша и Галя. Райса Давыдовна пошла взглянуть на Фриду.

— Как хорошо, что вы приходите сюда и не плачете, — сказала мне Саша. — А то все возле мамы сдерживаются, не плачут, а здесь, у нас, сразу в слезы. Разве так можно?

— Нельзя, — сказала я, чувствуя, что сейчас зареву.

В эту минуту в комнату вбежала Райса Давыдовна, схватила свою сумку и снова побежала к Фриде.

— Я сказала ей, что у меня с собою новые стихи Самойлова, — объяснила она на бегу, — и Фридочка просит прочесть...

Фридочка просит прочесть! Это было еще удивительнее, чем движение под одеялом.

Фрида любила стихи, литературу, но и в них всегда, бессознательно — я замечала это много раз — искала отпечатка человеческой судьбы, следа подвижничества, которому она могла бы сочувствовать. Помню: она всю жизнь, как и я, мало знала и совсем не любила Алексея Ремизова. Но в начале шестидесятых годов, в Париже, где умер Ремизов, вышла книга его приятельницы Кодрянской с отрывками из его дневника, с описанием последних лет его жизни, слепоты, смерти. Прочитав книгу Кодрянской, Фрида долго не могла выпустить ее из рук и, читая мне отрывки вслух, объясняла:

— Вы понимаете, что она сделала? Спасла для нас его дневник — записи последних лет. Да и его самого много лет спасала, слепого — читала ему, устроила у его постели дежурства... Без нее он погиб бы лет на 5 раньше. И какой трогательный дневник!

Так и в литературе она искала — разыскивала бессознательно — след доблестного человеческого пути и материнского подвига.

10. «ТАК И БЫВАЕТ»

В своей лютой болезни Фрида почти до самого конца — до бессознания — оставалась собой. Менялись, худея, руки, тяжелели очертания лба, увядал и синел рот, но очертания души и характера оставались все те же — и даже до мельчайших подробностей.

Долго сохранялась, например, деловитость, толковость, свойственная Фриде всю жизнь. Так, недели за две до конца, Галюша сказала мне:

— Представьте, мама помнит номера телефонов. Если она видит, что я перелистываю книжку, ищущую, — она спрашивает у меня фамилию и сейчас же говорит номер наизусть. Без ошибки.

Таким же безошибочным долго оставалось у больной ощущение времени. Летом Елена Сергеевна на месяц уехала в Комарово. Но не выдержала — вернулась в Москву раньше срока. Увидев ее у своей постели, Фрида, к этому дню уже с тру-

дом выговаривавшая слова, не только обрадовалась, но и удивилась: она мгновенно поняла, что 26 дней пройти не могли еще.

— Вы здесь? Уже? — произнесла она.

Болезнеустойчивой, нерастворимой в жару оказалась и Фридина памятьливая, деятельная доброта. Память сердца.

Для моей работы над книжкой о Герцене, для того, чтобы справиться, не запутавшись, с огромным количеством выписок, заваливших мой стол, мне понадобились резинки — какими в аптеках перевязывают коробочки с пилюлями, и множество пестрых картонок — таких, какие обычно рассылает Союз в виде приглашений или поздравлений. Давно уже я просила Фриду собирать для меня резинки и картонки. Фрида копила их очень усердно и, случалось, протягивала мне свою добычу с ликующим возгласом:

— Целый ворох! Всех писателей обобрала!

К моему удивлению — и умилению! — не забыла она об этой моей давней просьбе и в больнице. Когда мы увиделись с ней впервые после ее операции (недели через две), она, еще не ответив на мои вопросы о здоровье, пошарила под подушкой и протянула мне большой конверт: там лежали пестрые картонки и тонкие резиночки...

Болея, смертельно болея, Фрида оставалась верна каждой принятой на себя заботе и каждой своей присяге, малой или большой — все равно. Накануне операции она дала мне опустить в ящик с десятком деловых писем: она продолжала хлопоты о своих избирателях.

Весь ее внутренний мир оставался неразрушимым, сохранным. Фрида умирала и умерла, оставаясь собой.

...В июле 55 года утонул Вова Смирнов, девятнадцатилетний мальчик, прелестный, талантливый, умный, добрый, сын наших с Фридой общих друзей — Веры Васильевны Смирновой и Ивана Игнатьевича Халтурина. Случилось это в Дубултах, где Вера Васильевна жила в Доме Писателей с Вовой, а Фридошка — с Сашей и Галей. Однажды днем, после обеда, Галя разбудила Фриду словами:

— Мама, Володя утонул! — и я знаю, какую тяжестью легла Фриде на сердце эта утрата, как чувствовала она и понимала сиротство родителей.

18 июля 65 года исполнялось десятилетие со дня Володиной гибели. 17-го я навещала Фриду. Было известно, что ей худо, очень худо, и, собираясь к ней, я, разумеется, и не думала напоминать ей о завтрашней горестной дате. Напоминать не пришлось.

Когда я вошла, Фридошка лежала на боку, свесив руки почти что до полу, покачивая ими и чуть слышно постанывая в такт этому качанию.

— Я буду мяукать, а вы не слушайте, хорошо? — сказала она, когда я уселась возле. — Мяукаешь — и почему-то легче. Нет, мне не больно, а просто жар, муть... Возьмите, пожалуйста, бумагу и карандаш, я вам продиктую телеграмму... Ведь завтра десять лет...

Она каждый год посылала в этот день телеграмму в Дубулты — послала и на этот раз.

У Пастернака написано:

И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только до конца...

Глядя на Фридино умирание, я поняла, что это значит: быть живым до конца...

Поразил меня — и не одну меня, конечно! — поступок Фриды с доктором Орлом.

Начиная со второй половины пятидесятых годов Фрида сделалась одной из самых неутомимых и умелых собирателей нашей передовой литературы. Собранным она, разумеется, делилась с другими, иначе она не была бы Фридой. Книги, журналы, рукописи, напечатанные и ненапечатанные стихи всегда отягощали ее вместительную хозяйственную сумку. Я уж и припомнить не могу числа и названий тех повестей, рассказов и поэм, которые я прочитала благодаря Фридиной заботе. «Я — книгоноша», — говорила она, вынимая из сумки то стихи Корнилова, только что напечатанные в «Новом Мире», то повесть Гинзбург, еще не напечатанную нигде. И этому своему призванию она не изменила до конца. Наш общий друг, д-р Эммануил Владимирович Орел перед отъездом в отпуск, летом 65 года, зашел навещать Фриду. Тогда она чувствовала себя еще сравнительно бодрой, была на ногах и собиралась на дачу. В разговоре Фрида процитировала стихи Мандельштама. Эммануил Владимирович признался, что этого поэта знает мало. Фридошка произнесла несколько горячих слов о Мандельштаме и обещала познакомить Эм-

мануила Владимировича с его поэзией. Прошел месяц. Эммануил Владимирович вернулся в Москву и снова навестил Фриду. Это были уже ее предсмертные дни. Говорить она уже не могла. Эммануил Владимирович сел возле тахты, и оба они молчали. Потом Фрида движением головы указала ему на свой письменный стол; он поднялся и подошел к столу — там лежала папка со стихами Мандельштама.

Была просветительницей, книгоношей и осталась ею «до самого крайнего края»... Лежа в больнице, Фрида постоянно просила близких принести ей то книгу, то рукопись, чтобы ее любимые вещи прочитали новые друзья: врачи, сестры, больные из других палат. За неделю до смерти она попросила меня подарить экземпляр «Софьи Петровны» учительнице Анне Ивановне — ее любимой старой учительнице. Она осталась верна и своей любви к моей повести, и своей любви к старой своей воспитательнице. И своему обыкновению дружить между собой людей и книги.

Признаюсь, Фридина верность своим прежним обычаям и привычкам не только восхищала, но и страшила меня. У нас с ней было обыкновение ничего друг от друга не прятать. Что же будет теперь? Я боялась, она задаст мне прямой вопрос о своей болезни. Сколько раз, бывало, на протяжении более чем двух десятилетий нашей дружбы она приносила мне какую-нибудь горькую весть — о себе, обо мне, о ком-нибудь или о чем-нибудь близком, начиная словами: «Ведь у нас с вами не принято ничего друг от друга таить... Мы, как говорится, ничего не таскаем за пазухой... И я хочу вам сказать...» И вот в этой же комнате, когда она была еще на ногах и собиралась ехать на снятую Раисой Ефимовной и Сашенькой дачу, она как-то среди совсем постороннего разговора о «Новом Мире», сидя в кресле, в розовом теплом халатике, вдруг сказала мне, прервав себя: «А хорошо так дружить, как мы с вами дружим... Надежно!» Надежно!.. А я ей все глала и глала и со страхом и малодушием ожидала минуты, когда она, прощаясь, потребует от меня правды. Или выговорит ее сама.

Что она скажет мне? Когда? Как? Окруженная заботливой, обдуманной, изобретательной ложью близких, имени своей болезни она не знала. Но чуяла силу ее. Что же скажет мне Фрида на прощание и что я скажу ей в ответ?

В марте 1960 года скончалась от рака Тамара Григорьевна Габбе. Мы были дружны с ней 35 лет — вместе учились в Институте, вместе работали в редакции у Самуила Яковлевича. Хотя она была старше меня всего на пять лет, ко мне она относилась по-матерински. Детей у нее не было, а человеком она была материнского склада и лет с тринадцати умудрялась относиться по-матерински даже к собственной матери. Фрида от души привязалась к ней. К Тамаре Григорьевне вполне применимы слова Толстого: «этого человека могли не любить только очень глухие или очень злые люди»... Блистательное и глубокое литературное дарование; ум, выработанный, образованный, сильный, я бы сказала — мужской; и талантливая, как все в ней — доброта... Когда Тамара Григорьевна скончалась, я переписала в отдельную тетрадь те страницы своего дневника, где рассказывалось о ее болезни и смерти, и подарила Фриде. А там у меня такая страничка:

«28. II. 60.

Она сидит, я пою ее чаем с ложечки. Слабенькая, еле держит голову. Я одной рукой пою, а другой поддерживаю спину.

Проглотила две ложечки, взглянула на меня:

— Вот так, Лидочка, и бывает. Так и бывает...

И махнула рукой».

Когда я, в 1960 году, записывала эти Тусины слова, я не думала, что услышу их в другой раз — из других уст, в другой комнате, через несколько лет...

Это случилось 27 июня 1965 года. У Фриды болела нога — «тромб», говорили ей, надо полежать, — она слегла, а еще через несколько времени начались рвота и жар. Дача отдалась. Несмотря на жар, и тошноту, и мусть, у нее еще хватало сил работать: она срочно готовяла для нового издания свою трилогию. Это было еще только начало конца, но начало крутое, обрыв в новую и страшную стадию болезни, и она это почувствовала... Когда я вошла к ней в этот день, она попросила Галю придвинуть к ее тахте кресло, подождала, пока Галя уйдет, подождала, пока я усядусь, и вдруг подняла на меня глаза:

«Вот так и бывает, — выговорила она громко, свободно, отчетливо, даже с вызовом, — вот так, Лидочка, и бывает...»

И ударила меня глазами: не лги.

Себя я в это время не чувствовала, не слышала, не видела, — меня попросту не было на свете! и из своего небытия я слышала только эти ее слова, видела этот ее требовательный сердитый взгляд. Я так до сих пор и не знаю, что я ответила ей и ответила ли вообще что-нибудь.

На другой день Фридошке стало полегче, температура упала, несколько часов не было тошноты — она приободрилась и, желая ободрить и утешить меня, жалея,

видно, о вчерашнем жестоком прощании, сама — чего уже давно не бывало — позвонила мне по телефону и целых 5 минут говорила со мною веселым, ясным голосом — про то, что сильно сокращает свою трилогию.

— Болтливая книга! — сказала она. — Надо писать короче. И как это мне друзья не говорили, что это растянуто? Правда, упрекаю друзей. Да, и вас. Вот увидите, новую я напишу по-другому: жестче, короче, без воды...

Она мечтала окончить свою новую книгу — «Учитель», а я уже не надеялась... «Вот так, Лидочка, и бывает, вот так и бывает» — двухголосое — звенело у меня в ушах.

...После Фридиной смерти девочки отдали мне папку с бумагами по делу Бродского. Она была в беспорядке — Фрида до последнего дня требовала, чтобы мы давали ей копии всех заявлений и писем, но сил раскладывать их по порядку у нее уже не было. Я занялась этим. Фрида всегда показывала мне письма Бродского к ней, поэтому я снова прочитала их. В одном Иосиф расспрашивал Фриду о том, как она себя чувствует, и между прочим поминал известное изречение индусской мудрости, гласящее, что причину всякой физической хвори надо искать в нарушении равновесия духа.

Я заново задумалась над этими словами. Что же, в самом деле, случилось с Фридой? Что случилось? — в духовном смысле, а не в медицинском? Чем был нарушен — и разрушен — ее трудный, но счастливый, гармоничный мир? Ведь характер ее действительно поражал своею гармоничностью, каким-то постоянным, в горе и в радости, устойчивым равновесием духа. Чем же было поколеблено и нарушено это волшебное равновесие?

Дело Бродского?

Да, оно не только потрясло, но и утомило Фриду, как утомляет, высасывает силы постоянная, безотрывная и притом упорно не идущая на лад работа.

Немногие знают, что Фрида и несколько человек ее друзей те полтора года, пока длилось это гнусное дело, жили, словно поступив на какую-то нудную службу, и ежедневно, с утра, словно «вешали номерок» на некоем невидимом табеле. Это не было занятием между прочим, нет, это стало содержанием нашей ежедневности. Сознание, что уже столько месяцев, а вот уже и второй год! там, в Коноше, мучается человек, ставший для нас всех дорогим, не давало покоя. Ни праздников, ни воскресений, ни отпусков. Если и случалось кому-нибудь вырваться из Москвы, то не на отдых: междугородный телефон, авиапочта, нарочные, оказии. А вернешься в Москву — каждый день нужно звонить или идти туда, куда бумаги уже посланы; каждый день решать, куда писать снова, от чьего имени, как. По телефону об этом не скажешь — надо увидеться. Составить черновик. Ехать — за город, в больницу или на дачу, или в Ленинград за чьей-нибудь подписью. Кто поедет?.. Заговывая нового «защитника Бродского», надо показать ему Фридину запись и стихи Иосифа. Значит, перепечатка на машинке. Вычитка... Кто ответит?.. Добиваясь приема у могущественного лица, надо искать путей к его секретарю или к кому-то, кто знаком со знакомыми секретаря, — то есть опять-таки с кем-то встречаться, кому-то дозваниваться... Мобилизовав десятки людей, Фрида тем самым опрокинула на себя сотни телефонных звонков и десятки встреч. Мы двигались в темноте, на ощупь; наши официальные корреспонденты и собеседники постоянно давали нам ложные сведения, которые необходимо было проверять. А проверка — это снова знакомые знакомых, снова звонки, снова встречи — у себя дома, в чужом доме или на улице. Одна старушка-пенсионерка, в прошлом — сотрудник прокуратуры, пронзенная Фридиной записью, из симпатии к нам и Бродскому, взяла на себя обязанность сигнализировать нам обо всех кочевьях «дела», со стола на стол, в Верховном Суде. С ней кто-нибудь из нас виделся чуть не ежедневно... Вместе с нами действовали ленинградцы — требовались оказии в Ленинград, чтобы согласовывать усилия, сообщать друг другу новости. Опять звонки. Опять встречи... Писать или нет Микояну? Текст? Подписи? Да, кроме служения, тут была нуднейшая служба, «согласовывать и увязывать». Кроме патетической публицистики — писанина, канцелярская канитель, утомительная, бесконечная, как дурной сон... Мешало ли Фриде жить депутатство?

О да, конечно! Это была кладь потяжелее, чем дело Бродского. Много тяжелее. Это были десятки и сотни судебных, в которые Фрида обречена была вникать, — настоящее «зрелище бедствий народных» — что ни голос, что ни посетитель, то беда, драма, трагедия, несчастье; а средств помочь никаких или почти никаких. В деле Бродского рядом с Фридой, вместе с Фридой действовали, работали, сочувствовали, огорчались и радовались друзья; в деле Бродского она ни минуты не была одна; в своем депутатстве, лицом к лицу с бедами, Фрида была, наоборот, одинока; хоть и не «одна среди людоедов», но «одна среди бюрократов».

Помните запись во Фридином депутатском блокноте, ту, из которой так ясны ее беспомощность и ее одиночество? К ней пришла женщина:

«Хрупкая, худенькая, плачет. Отец погиб на фронте. Мать (участница гражданской войны) у Ганнушкина. Брат — туберкулезный. Она — тоже туберкулезная.

— Я не могу жить. Лучше мне умереть. Все равно соседи сживут меня со света. Мы живем на квартирной кухне. Конечно, кухня нужна всем. Но что же мы можем поделать? Куда угодно, куда угодно, только бы из этой квартиры. У меня нет больше сил...

Несколько дней спустя состоялось заседание райжилуправления. Я просила включить эту семью в список 64-го года:

Я: — Они стоят на очереди с 58-го года и заслуживают, чтобы...

К у р о п е в: — Кто спорит? Конечно, заслуживают. Но мы не можем ничего сделать.

Я: — Но мать в психиатрической больнице...

К у р о п е в: — Мало ли что... У нас психбольных в районе знаете сколько?

Я: — Но у дочери туберкулез...

К у р о п е в: — Мало ли что... Ведь не бациллярная же форма?

Я: — Но они живут на кухне...

К у р о п е в: — Мало ли что! У нас семь тысяч комнат признано нежилыми.

Я: — Но матери 74 года...

К у р о п е в: — Если всем старушкам давать площадь, план никогда и не выполнишь.

Я: — Я прошу вас, я считаю, что...

К у р о п е в: — Вы просите в частном порядке, а мы в общем порядке. Мы — более правы. Рассмотрите вопрос в таком разрезе, ясно? А эмоции надо оставить!»

Но Фрида, несмотря на окрики начальства, не могла «оставить эмоции», и потому депутатство легло на ее сердце безмерною тяжестью. «С тех пор, как я депутат, — говорила она мне, — и каждый день хожу по чердакам и подвалам, я возненавидела свою квартиру, свою комнату...» Да, эта кладь была для нее потяжелее любого другого отдельного дела. Дело Бродского она сама себе выбрала, а тут дела падали на нее со всех сторон, без разбора, выбора, спроса, и каждым она обязана была заниматься. Беды человеческие лились на нее потоком, словно ее посадили в бассейн и открыли все краны. После депутатских приемов она часто шла прямо ко мне — полежать, пообедать, отдохнуть — и приходила измятая бедами, нередко — плачущая. «Нынче мне пришлось опять ехать в Москву по депутатскому делу, — сообщала она мне из Тарусы летом 1964 года, — и добро бы оно кончилось хорошо — так ведь нет: провалили. И мне так горько и худо: шла с заседания райсовета и редела белойю прямо на улице». Страницы ее депутатского блокнота — при всем юморе, с каким сделаны некоторые записи, — ведь это ужас на ужасе, вопль на вопле. «И вы не захотите помочь, я знаю, и вы не захотите», — кричит, стоя возле Фридиного стола, женщина, которую изо дня в день избивают взрослые дети. На каждом приеме выслушивать крики, мольбы о помощи — и понимать, что при всех усилиях почти никогда ты не в состоянии помочь, — вот чем было для Фриды ее депутатство. И хотя кое-что ей все-таки удавалось, память о неудачах жгла ее.

В последние годы она уже не спала без снотворного. Дела депутатские утомляли, жестоко ранили ее — и дома ей доводилось отдохнуть далеко не всегда: Наташеньку, нежно любимую ею, пришлось как раз в эту пору взять из яслей, и большая доля забот о ней легла на Фридины плечи.

И все-таки, по глубокому моему убеждению, не это привело к дисгармонии. Не перегрузка, но бессонница. Ведь перегрузка — это перегрузка, а не противоречие внутри души.

Со всеми делами она постепенно справилась бы, у нее хватило бы, я уверена, душевной закалки и сил.

С Фридой в последние годы случилось другое — счастье или несчастье, не знаю.

Она встретила со своей писательской зрелостью. А встреча эта для каждого писателя неизмеримо трудна.

Внезапно все написанное прежде теряет цену. Все кажется — иногда совсем несправедливо — никуда не годным, никому не нужным. Уверения друзей, читательские письма — не утешают более. Работать надо по-другому. Писать не о том, о чем раньше. Точнее. Кажется, я наконец-то знаю, о чем и как. И вот беда: столько лет я работала, столько лет училась писать, а писать мне стало не легче, а трудней.

Все это на моих глазах происходило с Фридой. Умение ее выросло в десятки раз, требовательность к себе — в сотни. Писать надо короче. Полнее. Без сантиментов. Строже. Точней. Что это значит — точней? Как добиться этой вечно ускользающей точности? Весь накопленный ею жизненный опыт, все, что было запи-

сано у нее в блокнотах и в памяти, все, что было продумано, понято ею, требовало от нее новой степеней глубины, то есть, в конечном счете, нового градуса правды. Это и была та новая точность — и новая форма, — которую безудержно, отчаянно, страстно искала рука.

Душа требовала неотрывности труда, тишины. Той тишины, в которой душа — и рука — словно слушают чью-то диктовку. Той, о которой у Ахматовой сказано:

Встает один, всё победивший звук.
Так вокруг него непоправимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с котомкой лихо...
И вот уже слышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, —
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Уж на что Цветаева во всем противоположна Ахматовой, а и она — в той самой статье, вызвавшей размышления и несогласия Фриды, тоже пишет о тишине, в которую вслушивается поэт, о диктовке, которой повинуется его рука. «Дать уху слышать, руке бежать», — говорит Цветаева. Это, в сущности, тот же ахматовский «один, всё победивший звук», те же «просто продиктованные строчки».

Фрида никогда не была поэтом, и не для сравнения ее с Ахматовой, или Цветаевой, или с кем бы то ни было я пишу то, что пишу. Однако Фрида обладала большим художественным даром, и дар ее созрел. Это было видно, прежде всего, по ее блистательным записям. Для нее настала пора, когда, нахлебавшись жизни, художнику пора в тишину, в сосредоточенность, слушать уже не самую жизнь, а рожденный ею «один, всё победивший звук». Фрида дивилась себе — новой себе, по-новому ранимой, по-новому беспомощной. Давно ли умела она создавать статьи свои и книги в тесноте Ермолаевской кипящей склоками коммунальной квартиры или на подоконнике в редакции под треск телефонов? Быстро, отчетливо, к сроку...

— Теперь, — говорила она мне с удивлением, — чтобы написать строчку, мне нужна тишина. И сознание, что никто не войдет. Не позовет. Не тронет. Ничего не потребует.

Да, зрелость писателя — труднейшая пора его жизни. Он чувствует себя перед Страшным Судом Слова, перед тем самым, ранее отрицаемым Фридой, цветаевским Страшным Судом.

И она оказалась лицом к лицу с ним. И в прекрасной, просторной, уставленной зеленью и книгами комнате, за прекрасно оборудованным письменным столом ей стало не под силу писать. Потому что здесь ее все время отрывали, а она больше не могла отрываться. Все чаще уезжала она из дому, в Киев, в Ереван, в Таллин, чтобы вдали от Москвы, в тишине гостиницы или чужой квартиры запереться, ничего не видеть, не слышать — писать.

— Подумайте! — говорила она мне после одной из таких поездок. — Там, когда и позвонит телефон, я могу не путаться: это не меня...

А дома, в Москве, ей мешал даже выключенный. Она понимала, сколько голосов и с какими бедами рвутся к ней по проводам.

Она не могла разрешить себе толком отдохнуть или, что то же, без всяких помех погрузиться в работу, в сон, как называла это состояние Цветаева. Для того чтобы вовремя приходиться на помощь людям, — надо, чтобы не только домашний, но и душевный телефон всегда был включен. Для того чтобы писать — в самом деле писать, не на шутку, — необходимо, напротив, чтобы все провода, соединяющие человека с людьми, были временно отрезаны напрочь. Человек должен отплыть на необитаемый остров и там погрузиться на самую глубину тишины: «дать уху слышать, руке бежать».

Ведь пишется книга не только тогда, когда сидишь за столом и пишешь. Но и когда бредешь по дороге. И лежишь на диване, закинув руки за голову. И мешаешь на плите кашу, не видя, как она ползет через край...

Фрида хотела погрузиться в книгу, но не могла. И не только по внешним причинам — по внутренним. Оторваться от людей — это противоречило мысли ее мыслей, сердцу ее сердца, ее религии.

Книга в ней набухла, росла, разрывая ей душу. Новая книга, та, в которую она должна была вложить всю постигнутую ею правду.

Отдаться книге она не могла. Отплывешь на необитаемый остров, начнешь вслушиваться в «один, всё победивший звук», заслушаешься голоса, который диктует тебе слова, а жизнь — сумасшедший с бритвою в руке — возьмет да и прирежет кого-нибудь из самых тебе дорогих.

...Разрушил гармонию Фридин созревший художнический дар, потребовавший погружения в работу на другой — неприкосновенной — глубине. Она-то еще пыталась, могла, но ОН уже не мог, как прежде, примириться с постоянной, бесперебойной деятельностью спасательной станции.

11. ЗАВЕЩАНИЕ

Я знала, что Фрида страстно занята своей новой книгой, что она пишет ее, не оглядываясь на цензуру, что она вводит в нее материал, запечатленный в блокнотах. Знала я из ее рассказов, а потом и из прочитанной части, что главный герой книги — это учитель, переживший тюрьму и лагерь, и его бывший ученик, которого, вернувшись, он повсюду разыскивает, чтобы сказать ему какое-то свое заветное слово. Я знала, что по этой своей работе Фрида постоянно тоскует — «работать хочется до слез», написала она мне однажды, — но как тоскует, чем стала для нее эта работа, мне открылось только в день операции, 14 января 1965 года.

В этот день на операционном столе должно было выясниться: какая причина вызвала желтуху, каково имя болезни? Камень в желчном протоке? Рентген не показывал камня. Киста аппендикса? Да, быть может, и киста, но профессор Виноградов предполагал рак поджелудочной.

Мы сидели в вестибюле больницы: Раиса Ефимовна Облонская, Нора Яковлевна Галь и я.

Перед нами ходили, вставали, присаживались и вставали снова — Саша, Галя, Исаак Абрамович.

Спустилась к нам знакомая докторша, объявила, что Фрида уже в операционной. Ушла. Спустилась снова: сделали еще раз, в последний раз, рентген. Камня нет.

Осталась одна слабая, слабейшая надежда: опухоль железы, но не злокачественная. Один случай из миллиона. Бывает.

Я смотрела на Изю и девочек, стоявших перед нашей скамьей. Фридины дочери и Фридин брат. Три варианта ее лица: бровей, глаз, ресниц, скул, волос. Держались они все спокойно. Галя была румяна, как всегда. Саша, как всегда, смугла и глазаста. Ни истерик, ни стиснутых губ и рук. Ни рисовки, ни позы. Спокойные, обыкновенные речи. Фридины дочери, воспитанные ее мужеством и ее чувством достоинства. Перед лицом самого горького горя, которое им когда-нибудь доводилось или доведется испытывать, они вели себя свободно, непринужденно, с большим непритворным мужеством.

Докторша вернулась в третий раз. Брюшина вскрыта, Виноградов прав: рак поджелудочной.

Я видела, как схлынул румянец с Галиных щек и, побелев, Галя стала более обычного похожа на Сашу и Фриду.

Все окружили докторшу: та что-то чертила на бумаге, объясняя, как расположена опухоль и почему к ней нельзя прикоснуться. А я осталась сидеть: все равно не увижу. А если и увижу, то — что?

Через минуту рядом со мной села Саша. Мы молчали.

Она опустила кудри и заплакала.

— Значит, мама не кончит книгу, — проговорила она сквозь слезы.

Сказала она это не помня себя, оглушенная бесповоротностью горя, а для моих ушей эти слова прозвучали Фридиным тайным признанием, будто это не Саша, а Фрида сама, под тяжестью объявленного диагноза, проговорила о заветнейшей из своих тревог.

— Значит, моя книга не будет написана! значит, я не кончу книгу!

Поправляясь, она на больничной койке продолжала работать над книгой. Работала над нею и в Переделкине, в тот счастливый месяц, когда она, и Александр Борисович, и Копелевы жили там вместе. Работала, снова оказавшись в больнице. Потом дома, у себя на тахте. Работала, пока болезнь не скрутила ее. И не кончила книгу.

В одну из трудных ночей, когда ее особенно терзали тошнота и жар, она вдруг попросила Галю взять бумагу и перо и записать под ее диктовку: зачем учитель, вернувшись из лагеря, ищет своего ученика и что он хочет ему сказать.

Желая успокоить, ободрить ее, Галя ответила:

— Не стоит сейчас диктовать! Тебе станет лучше, и тогда ты напишешь сама.

Фрида послушалась. Лучше не стало. Под разными предложениями Раиса Ефимовна и Нора Яковлевна — друзья, которым всю жизнь Фрида привыкла показывать первым каждую свою строку, предлагали свои услуги для диктовки. Я тоже пробовала ее уговаривать. Я говорила ей: помните, Фридоchка, в больнице вы мне один

раз пожаловались, что из-за всяких лекарств позабыли целую, насквозь продуманную главу?.. Продиктуйте мне суть этой встречи, тогда уж не забудется, а потом напишете сами...

Но она не пожелала. Видно, надеялась: не забуду, выздоровею, напишу сама.

...Она не выздоровела, она умерла, а мы так и не узнали, в чем была главная мысль ее заветной книги — ее жизни! — та главная мысль, которую хотел передать своему ученику вернувшийся из ада учитель.

Сначала, даже рядом с Фридиной смертью, то, что мы не успели записать основу будущей главы, казалось мне большим несчастьем. Словно мы, по неловкости и нерадивости, утратили Фридино завещание.

Но потом я поняла, что ничего не утеряно, что Фридино завещание дано нам всей ее жизнью, и оно понятно и без тех страниц, которые мы не успели записать.

— Да, Сашенька, мама не кончит книгу. Мама умерла, и ее главная книга навсегда осталась неоконченной. Но каждый из нас должен заглянуть себе в душу и вспомнить и помнить всегда, что он почувствовал и понял, когда уносили гроб. Уносят Фриду! Герцен, посетив могилу жены, написал: «она не тут, она в груди». Фрида очень любила эти слова. Из нашей памяти никогда и никто не властен ее унести. Теперь она переселилась в нас и живет в нас, в родных и неродных, в каждом, кто понял, любит, помнит.

Вглядись в себя внимательней, напряженной, глубже — каждый, кто прочтет эти строки, гляди зорче! — разве она не там?

Москва — Переделкино

12. I. — 10. VII. 66 г.

и Москва, февраль 67 г.

*Публикация Е. Ц. Чуковской
Предисловие Евгения Ефимова*

И. П. СМИРНОВ

УРНА ДЛЯ ТАБАЧНОГО ПЕПЛА

В 1958 г. зимой я учился на вечернем отделении ЛГУ. Я жил около Финляндского вокзала и после работы на заводе добирался из дома до Университета на 47-м автобусе. Бродский жил в знаменитом доме Мурузи на Литейном, в котором до него обитали Мережковский и Зинаида Гиппиус. Мне с ним было по пути (много позднее выяснилось, что мне и со всеми поэтами из дома Мурузи было по пути — на Запад). Трудясь, как и я, днем, Бродский посещал вечерами семинар по истории КПСС, который был для меня обязателен, а для него, вольного слушателя, просто интересен — чем именно, мне было поначалу непонятно. С руководительницей семинара он спорил о сталинском определении нации, все еще считавшемся непоколебленным. С изумлением я заметил, что доцентша не донесла на Бродского. Полемика с партийными догмами как раз перестала быть наказуемой. Бродский испытывал терпение дамы, которая могла бы несколькими годами раньше засадить его в лагерь. Другой причины для его приходов на этот семинар, не снабжавший нас никакими знаниями, я не вижу. Тогда же Бродский начал писать стихи*.

Вечер поэзии в Университете, на котором Яков Гордин читал свои стихи, собрал много слушателей и желающих выступить в прениях. Когда черед ораторов дошел до Бродского, он не смог сказать ничего. Пена кипела на его губах, с которых не срывалась речь. Студентка Академии художеств, которая намеревалась сохранить для истории то, что происходило на вечере, в растерянности отложила перо. Только теперь мне ясно, что непередаваемое косноязычие Бродского и было тем, о чем он хотел оповестить нас. Он показал нам, спорящим о стихах, что наша речь со всеми неизбежными в ней общими местами, без которых она не была бы средством коммуникации, разрушаема полностью, превращаема в пену. То, что не сказал Бродский, было деструкцией того, о чем болтали мы. Противоположностью наших суждений о поэзии явилась для Бродского совершенная афазия. Позднее она преобразовалась в гиперфазию — в виртуозное владение таким поэтическим словом, которое сообщает нечто в той мере, в какой оно *порабощает* читателя, запутывая его в лабиринте придаточных предложений, не даруя ему передышки на границе строф, синтаксически продолжающихся в следующих, не отпуская его на волю из все длящихся и длящихся, почти нескончаемых лирических текстов, столь характерных для Бродского.

Однажды зимой 1958 г. мы возвращались с Бродским после вечерних занятий по домам, лежавшим на одной и той же городской оси, вися на подножке 47-го. Когда автобус вырулил на мост через Неву, Бродский прокричал мне: «Я решил не принимать». Грамматический объект назван не был. Но намек на фразу Маяковского, заявившего, что для него, как и для прочих московских футуристов, не стоял вопрос о том, принимать или нет большевистскую революцию, было не трудно расшифровать. Мне не удается восстановить, что именно я подумал в ту минуту о сказанном Бродским, скорее всего, я боялся упасть с подножки переполненного автобуса и вряд ли мог хорошо сообразать, но я знаю, что моя память не удержала бы до сих пор сообщенное мне, если бы оно не обладало для меня сразу же особой весомостью.

* Первые стихи Бродского датированы 1957 г. — *Рег.*

Игорь Павлович Смирнов (род. в 1941 г.) — литературовед, с 1963 по 1979 г. работал в Пушкинском Доме, с 1982 г. — профессор университета в Констанце (ФРГ). Автор книг «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» (М., 1977), «На пути к теории литературы» (Амстердам, 1987), «Бытие и творчество» (Марбург, 1990), «Психодиахронология: Психохистория русской литературы от романтизма до наших дней» (М., 1994) и др. Живет в Мюнхене.

Затем последовал самаркандский эпизод. Вместе с двумя сообщниками, один из которых был когда-то летчиком, Бродский попробовал украсть самолет из аэропорта вблизи Самарканда, чтобы улететь за границу. Что-то сугубо техническое воспрепятствовало пиратству. Не могу вспомнить, что именно, хотя Бродский и рассказывал мне об этом. Не привирая, могу только написать, что для похищения была облюбована учебная машина (без пассажиров). Третий из заговорщиков — тот, кто не был ни поэтом, ни пилотом, — оказался полной противоположностью еще и преподавательницы по истории КПСС. По возвращении Бродского из Средней Азии в родной город его продержали три дня в камере предварительного заключения. Этой мерой устрашения дело на время ограничилось.

Летом 1992 г. Бродский выступал в Мюнхене. Вслед за физиком Вайцекером и девятидесятилетним специалистом по тому, что противоречит всякой физике, по гностицизму, Йонасом, ему надлежало подбивать итоги нашего столетия. Вместо того, чтобы держать речь, он начал читать большой немецкой аудитории, собравшейся в Принц-Регентен-Театре русские стихи. Три девушки в недоумении покинули зал, вызвав у меня по контрасту и вместе с тем по странному сходству образ той, которая стенографировала поэтов когда-то давным-давно в Ленинграде. Я пришел к Бродскому, которого не видел двадцать лет, в артистическую уборную, он не узнал меня и, когда я назваля, всунул свою вечную сигарету другим концом в рот, зажег ее с мушкетером и, будучи отчаянным курильщиком не меньше, чем великим поэтом, постарался, несмотря на непреодолимые трудности, как следует раскурить ее. Когда мы выкатились на ступеньки театра, к Бродскому подсочил худой и невысокий человек в черной кожаной куртке. «Знаешь, кто это был?» — спросил меня Бродский после того, как его разговор с требовательным собеседником, призывавшим его к написанию некоей статьи для некоей эмигрантской русской газеты, иссяк. К моему «нет» прибавилось: «Он меня заложил». И на мой вопрос о том, что стучак делает в Мюнхене, был дан очень равнодушный ответ: «Ночует в какой-то церкви».

Образ невинного стихотворца, которого не терпел Левиафан, в приложении к Бродскому мифичен. Стороны вели борьбу друг с другом — не на равных, разумеется, но и не так, чтобы мы имели право видеть зачинщицу распри в той, что была (тогда) сильнее.

Понять феномен Бродского без попытки разобраться в том, что есть преступление, нельзя. Среда молодых интеллектуалов, в которой вращался Бродский, менее всего была правопослушной. Будущий профессор физики промышлял спекуляцией, строго каравшейся по закону. Прозаик с будущим мировым именем не щадил, как и многие другие из нас, своих кулаков. Будущий высококлассный деятель театра, шутки ради, угнал рейсовый автобус вместе с пассажирами. Список сходных примеров мог бы стать таким же долгим, как стихи Бродского. О своих художествах я, злоупотребляя властью автора над текстом, умолчу. В свою очередь, те, кто нарушал закон не дилетантски, а профессионально, бывало, любили литературу и даже баловались стихами. С одним из них оказались близко знакомы и Бродский, и я. Его специальностью было насильственное изъятие товаров у излишне доверчивых контрабандистов. В среде, о которой идет речь, далеко не все было дозволено. Разрешена была криминальность на основе *соревновательности* — с государственной торговлей, которая оставляла желать лучшего, друг с другом в кулачной битве или в выкидывании безумных шуток, с преступниками же и т.п. Вне всякой конкуренции устоявшийся до того государственный террор сменился то большей, то меньшей уголовщиной снизу, развязавшей конкуренцию. *Qu'est-ce que la concurrence? C'est la vol!**

Бродский стал великим поэтом, когда сорвался угон самолета. Куда ведет всякое преступление? Через рубеж закона за границу, в чужую страну и еще дальше, туда, где нет наших тел. Афинский суд пенял Сократу за то, что тот испытывал чрезмерный познавательный интерес к подземному миру, — винил его за эмиграцию из здешней реальности. Собравшись похитить самолет, Бродский мыслил преступление как метафизик прежде всего. Оно превосходило нашу повседневную мелкоотравчатую криминальность (хотя, возможно, и питалось ею) не потому только, что измена Социалистической Отчизне была в глазах властей куда более тяжким грехом, чем все наши вместе взятые противоправные действия, но потому, по преимуществу, что оно выявляло квинтэссенцию преступления. Какие бы внешние причины ни помещали Бродскому осуществить задуманное им, здесь присутствовала также внутренняя закономерность, состоявшая в том, что у *чистого* преступления не бывает формы. За исключением столь же чистой, как само существование, как ноумен, — художественной.

* Что такое конкуренция? Это криминал (фр.).

Творчество Бродского преступно, хотя оно вовсе не легитимирует презрение к законам, как это было свойственно демонической поэзии Зла прошлого и начала нынешнего столетий. Бродский видит все, что угодно, из-за границы всего, из того вакуума, в котором оказываются, когда преступная эмиграция достигает полноты, «из ниоткуда», из «пустыни», где пришлось остановиться, из «бесцветной ледяной глади» («Осенний крик ястреба»), из пространства, откуда «нет возврата». Если на Васильевский остров, в покинутый предел, и возвращаются, то для того, чтобы умереть. Если из камеры для пожизненно заключенных убегают, то с тем, чтобы добровольно поселиться в ней снова («Мрамор»). Бродский изгнал сам себя в пустую потусторонность. Метафизическое преступление отрывает от «этого» мира в его целом и, будучи лишь уходом из него, не позволяет сказать ничего определенного об инобытии. Бродский любил Баратынского, наказанного за юношескую кражу: «Я из племени духов, Но не житель Эмпирея...»

Существует мнение о том, что Бродский был последним гениальным поэтом нашего века, человеком, рискнувшим захватить позицию, на которую мало кто в постмодернистскую эпоху покушался. Оно меня подкупает. В гениальность Бродского я поверил сразу и бесповоротно, когда услышал от него первые его стихи. Но не ответственным при этом остается вопрос о том, что такое место гения в постмодернизме с присущими таковому: отрицанием субъектности и оригинальности, культом малых групп и плурализма, писанием нового апокалипсиса, катастрофически завершающего самое апокалиптичность (без которой гений обойтись не может), заявлением о конце «большого нарратива» и т.п. Последним убежищем гения в постмодернизме оказалась преступность. В условиях, в которых истина релятивизована, роздана каждому на самоусмотрение, экспроприрована у авторитетов, лишена апокалиптической непререкаемости, гениальным остается тот, кто не со всеми вместе совершает преступление против всегда желавшей быть единой и неделимой истины, но видит истину в самом преступлении.

В том незначительном, полукомнатном, воспетом («In a Room and a Half») с ненужной для предмета силой пространстве, где Бродский ютился рядом с родителями, все было усыпано пеплом от сигарет. Пепел лежал горками. Бродский почти не пользовался пепельницей. Время от времени он стряхивал пепел, не глядя куда, через плечо.

Курение не сводится лишь к потреблению никотина. Не менее существенно при курении, ставшем в последние годы модной темой в философии Деррида и в кинофильмах Остера, — зримое нами превращение телесности в дыхание-дух. Табачный дым, постепенно растворяющийся псевдософийным облачком над нашими головами, которое окружает их почти нимбом, позволяет наблюдать то, что мы в принципе не должны были бы видеть, — продолжение нашего биофизического существования в идеальном, в небесном, наш уход в высь. Курение подтверждает наличие Логоса тем способом, который называется *argumentum a contrario**: если Плоть может у себя на глазах развоплотиться, то и Слово может стать Плотью. Голубая струйка, которую мы выдыхаем, — другое речевой артикуляции, обращенное не к людям, родственное пене на губах восемнадцатилетнего Бродского. Аборигены Америки подманивали Духов изобретенным ими табачным дымом (Левитация). Курение — не пустое разбазаривание субстанции (табака), но ее левитация — ее парение, опосредованное субъектом. Государственная охота на курильщиков продевает жизнь граждан, но лишает их наслаждения познакомиться с бессмертием здесь и сейчас. Курение отныне криминализовано. Что, быть может, не столь уж несправедливо — и не только из-за того, что приверженцы табака вредят здоровью тех, кто их окружает. В курении действительно есть нечто от преступления: и то, и другое — бегство за рубеж. Загоняя курильщиков в резервации, напоминающие индейские, их наказывают самым что ни на есть традиционным способом — ограничивают свободу их перемещения.

И теперь о пепле. Материя, преодолевшая тяготение, улетучивается не полностью. Табачный пепел отличается от иных производственных отходов тем, что он одновременно и ненужный остаток производства, и главный его — после того, как дым, подобно следу от самолета, рассеется, — продукт. Когда мы выкидываем пепел из дома, несправедливо смешивая его с прочим мусором, мы лишь отказываемся прижаться себе в том, что мы способны создавать и подобного рода продукты. К их числу принадлежит еще один — труп на месте убийства. И в этом случае теряется разница между тем, что производится, и тем, что уходит в отбросы. Пепел — решающая улика, свидетельствующая об аналогии между курением и преступлением. Бродский с его нежеланием прятать бранные останки табака был курильщиком в высшей степени сознательным.

* Доказательство от противного (лат.).

Л. Г. СТЕПАНОВА

НЕУДАВШАЯСЯ КОМИССИЯ, ИЛИ ИСТОРИЯ ОДНОГО АВТОГРАФА

Среди моих друзей и близких знакомых не найдется, наверное, ни одного человека, кто был бы озабочен собиранием автографов современных знаменитостей — поэтов, писателей или ученых. При этом в наших домашних библиотеках скопилось немало книг с дарственной надписью «от автора», но все они появились в семейных книжных собраниях, так сказать, естественным путем, без каких-либо специальных усилий с твоей стороны. Таким вот естественным путем у меня появился в свое время один-единственный автограф Иосифа. То был оттиск его стихотворения «Разговор с небожителем», опубликованного в только что вышедшем тогда одном американском журнале с замечательным портретом на обложке. На нем лаконичная надпись: «Ларисе от Иосифа» и дата «17 мая 1972 года». Совсем недавно в одной из телевизионных передач я видела такой же оттиск в руках у Александра Кушнера и в очередной раз пожалела, что у меня он не сохранился. Взяли почитать и не вернули! Однако — и это опять-таки показательно для нашего отношения к подобному «невыпрошенному дару» — никаких шагов, чтобы вернуть свой экземпляр, я так и не сделала. В конце концов, фотография, с которой был сделан портрет (прекрасная работа Левы Полякова и одна из моих любимых), у меня есть, сам текст стихотворения тоже существует, он опубликован во 2-м томе Собрания сочинений (с. 209—215), а надпись я отчетливо помню зрительно и в любой момент могу вызвать в памяти. «Нам не нужны материальные доказательства существования Бога», — любил повторять Иосиф. И был прав.

В мае 1972-го (время, которым датирована надпись на «Разговоре с небожителем») Иосиф доживал, как это ни ужасно произносить теперь, свои последние дни в той естественной среде обитания, каковой является для человека вообще, а для поэта — в особенности, пространство его родной речи. В июне, в самый разгар белых ночей, когда начинает цвести сирень на Марсовом, будущий Нобелевский лауреат был насильственно вырван из природной стихии живой русской речи, а мы — его аудитория — оставались с зияющей пустотой в сердце, ибо лишились самой возможности непосредственного общения с ним, включая и такие малые формы повседневных связей, как телефонные звонки или случайные встречи на улице. Подобные травмы, сколь бы интенсивной ни была последующая терапия, — увы! — не залечиваются временем. Ведь при всей универсальности поэта такого масштаба, как Бродский, и его значения для мировой культуры XX века он был еще и гением (в латинском значении термина *genius*) нашей местности, голосом нашего поколения — поколения его сверстников. «И если бывает на свете пчела без улья / с лишней пыльцой на лапках, то это ты», — прочтем мы два десятка лет спустя после той трагической даты — даты его отъезда из этого города навсегда.

Вообще, надо сказать, что все проводы 70-х годов действительно во многом напоминали, по ритуалу, поминки, разве что не завешивались зеркалами, если к тому моменту они еще оставались в доме, а не отошли вместе с рамами, платяными шкафами и старомодными буфетами к остающимся друзьям и родственникам.

Лариса Георгиевна Степанова — филолог-итальянист. Публиковалась в «Известиях Академии наук» (серия «ЛЯ») и др. научных изданиях. К печати подготовлена книга: «История лингвистических учений: Италия XIV—XVI века (от Данте до позднего Возрождения)». Живет в С.-Петербурге.

По стечению обстоятельств проводы-поминок по Иосифу пришлось на 24 мая — день его тридцатидвухлетия. В этот день двери дома всегда бывали открыты, но тут даже разобрали стеллажи, закрывавшие проем арки, разрушив тем самым полуотракомнатное устройство жилища Бродских.

Не думаю, что Мария Моисеевна и Александр Иванович решились бы на это без ведома Иосифа, но, увидев открывшуюся вдруг пробоину в боковой стене своей комнаты, он взял и ушел, так что какое-то время трапеза продолжалась без физического присутствия самого субъекта этого прощального обряда.

4 июня я и многие из тех, кто провожал Иосифа в аэропорту, не сомневались, что видят его в последний раз. Не знаю, сохранились ли в архивах КГБ видеозаписи этих проводов, но знаю наверняка, что съемки были, ибо впоследствии мне намекали, что негоже сотруднику Академии наук СССР участвовать в подобных неблагоприятных акциях, мероприятиях или что-то в этом роде.

Продолжая аналогию тех лет — эпохи железного занавеса, застоя и пр., — все последующие встречи с тем, с кем мы разлучались навсегда, следовало бы отнести к жанру «обмираний». Однако с обретением некоторой свободы передвижений (при том, что мы не всегда можем ею воспользоваться, оставаясь людьми весьма стесненными в средствах) попадание в тот иной мир постепенно стало переходить в разряд обычных поездок в другие страны, путешествий и т.п. Многим показалось, что в этих условиях и приезд Иосифа сюда стал такой же реальностью. Но мы-то знали, что этого не может быть никогда. Известно, что нельзя вступить дважды в одну и ту же реку, а на ту же самую землю — разве можно?

После Пулкова мне случилось увидеться с Иосифом дважды, и оба раза на чужой для меня территории английского языка — сначала в Лондоне, а потом в Нью-Йорке. К этой первой — после многолетнего перерыва — лондонской встрече и относится автограф, ставший поводом настоящей заметки.

Предыстория получения этого автографа такова. Одна моя добрая знакомая и почитательница Бродского, узнав о том, что мы с мужем собираемся на Мандельштамовскую конференцию и что, судя по всему, Иосиф должен обязательно там быть, тапосвила привезти ей его автограф. Она так увлеклась сочинением дарственной надписи, которую ей хотелось бы иметь, что мы обе как-то не подумали о том, а на чем собственно говоря, автор будет выводить под мою диктовку один из обсуждаемых вариантов текста. Вариантов было два. Сначала X сказала, что пусть так напишет: «X от Иосифа Бродского», но, посчитав, что ее-то дни уже сочтены, назвала в качестве адресата имя дочери — «Y». На том и остановились, пусть лучше будет: «Y от Иосифа Бродского».

Видит Бог, я честно хотела исполнить это желание X, так напоминающее просьбу из известной сказки «Аленький цветочек». Какую книжку взять с собой для этой цели, предстояло решать уже нам, укладывая чемоданы. Муж внимательно просмотрел полку с разными изданиями сочинений Иосифа, и оказалось, что у нас есть только один «двойник» — это «Римские элегии», которые полностью вошли в «Уранию». Этот единственно возможный выбор оказался и самым подходящим в отношении веса. Впрочем, платить за довольно большой перевес багажа все равно пришлось еще по дороге туда. Нет в нас легкости на подъем и, видать, уже никогда не будет, раз не довелось смолоду приучиться к дальним странствиям.

В первом же перерыве между заседаниями (ибо я не знала, как долго пробудет Иосиф на конференции) я подошла к нему и честно проговорила все, что полагалось по намеченному сценарию. Мои опасения оказались напрасными: Иосиф не собирался «никуда исчезать» (как он умел это делать), пообещал дать автограф и сказал, что хочет познакомить меня со своей женой, которая должна была приехать позже. «Как зовут твою жену?» — спросила я. «Мария», — ответил Иосиф с такой интонацией, которой я никогда не слышала в его обычной речи, а только в стихах библейского цикла и, быть может, улавливала в старых английских балладах:

Joseph was an old man
And an old man was he
When he wedded Mary
In the land of Galilee¹.

¹ Жозеф был пожилым человеком, пожилым он женился на Марии в Галилее (погострочный перев.).

Когда я впервые увидела Марию, то образы Италии — фрески кватроченто — вытеснили все слуховые впечатления.

В общем стало ясно, что впереди у нас еще много времени, и само собой получилось так, что моя «комиссия» осуществлялась в несколько приемов: сначала я изложила суть просьбы, потом передала книгу, которую Иосиф должен был подписать, потом получила ее обратно (через Диану Майерс, уже после отъезда Иосифа). Итак обещание было выполнено. Открываю «Римские элегии» и вижу: обе строчки на титульном листе: «ИОСИФ БРОДСКИЙ» — зачеркнуты и под ними знакомым почерком вписаны следующие шесть:

Они мне кажутся чужими,
Спустя червонец — эти «РЭ».
Мне трудно вспомнить о нажиме
Пера, и о самом пере.
Одно хранит моя подкорка:
Мечту, чтобы прочла их Лорка.

Эту книгу стихов с очевидной цитатой из Гете в названии («Римские элегии») и менее очевидной цитатой на обложке (из любимого фильма нашей молодости «Римские каникулы» с элегантным Грегори Пэком в главной роли), книгу, выпущенную Иосифом в Нью-Йорке в 1982 году и подписанную в Лондоне почти десять лет спустя именем Жозеф, я уже никому не дам, даже почитать. Спасибо! Читайте в журнале «Звезда».

Кстати, об этом журнале. Разговор был в Нью-Йорке. Уже не помню, в какой связи Иосиф процитировал последнюю строчку Дантовой «Комедии» в переводе Лозинского: «Любовь, что движет солнце и светила», а я сказала, что в оригинале «e l'altre stelle», то есть «и другие звезды». «Замечательно! — обрадовался Иосиф. — Пусть возьмут это своим эпиграфом. Это же в самом деле замечательная возможность реабилитировать имя журнала и разом отмежеваться от всех грехов старой „Звезды“». И действительно, трудно найти более подходящий эпиграф, во всяком случае для этой книжки журнала, посвященной И. Б., — «L'amor che move il sole e l'altre stelle».

В завершение истории с автографом открою еще одну цитату, заметную только мне одной, потому что она из детской дразнилки. «Лорка — Корка!» — всегда кричал мне вслед один мальчик, и я на него очень обижалась.

РАМУНАС КАТИЛЮС

ИОСИФ БРОДСКИЙ И ЛИТВА

Поздний вечер в Литве.
Из костелов бредут, хороня запятые
свечек в скобках ладоней. В продрогших дворах
куры рожутся клювами в жухлой древе.
Над жнивьем Жемайтии
вьется снег, как небесных обителей прах.
Из раскрытых дверей
пахнет рыбой. Малец полуголый
и старуха в платке загоняют корову в сарай.
Запоздалый еврей
по брусчатке местечка гремит балаголой,
вожки рвет
и кричит залихватски: «Герай!»

Иосиф Бродский впервые приехал в Литву во второй половине августа 1966 года — тридцать лет назад. Об этих днях я впервые рассказывал еще в мае 1990 года на вечере «Иосиф Александрович Бродский. Пятидесятая годовщина...» в актовом зале Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина на Фонтанке. Текст этого сообщения в июне того же года опубликовала легендарная тогда вильнюсская газета «Согласие» (№ 24 за 1990 г.). Теперь, после недопустимо ранней кончины Иосифа, настала пора снова вернуться к этой теме.

Перечитывающим стихи Иосифа, конечно, запомнились строчки

Время уходит в Вильнюсе в дверь кафе...
(«Литовский дивертисмент»)

или:

Коньяк в графине — цвета янтаря,
что, в общем, для Литвы симптоматично...

не говоря уже о процитированных в начале строках из «Литовского ноктюрна: Томасу Венцлова». Итак, три больших стихотворения «на литовскую тематику», два из них, по существу, циклы. Последнее датировано 1973 годом, то есть написано уже в эмиграции. Подробный литературный анализ датированного 1971 годом «Литовского дивертисмента» дал Томас Венцлова в 1982 году (см. Tomas Venclova. «Vilties formos». Vilnius, 1992, с. 457—467). Бродсковеды не раз еще коснутся литературных достоинств этих стихотворений. Мой возможный вклад в Бродскиану — весьма скромный, я могу лишь попытаться засвидетельствовать некоторые детали биографического свойства, проливающие, как мне кажется, свет и на некоторые страницы творчества поэта. Моя задача — описать факты и попытаться передать атмосферу первого приезда Иосифа в Литву летом 1966 года.

Рамунас Катилюс (род. в 1935 г.) — доктор физико-математических наук, профессор. Живет и работает в Вильнюсе.

© Рамунас Катилюс, 1997.

Позвал Иосифа к нам в Вильнюс его давнишний московский приятель Андрей Сергеев. Андрей и Люда Сергеевы имели обыкновение летом бывать в Паланге. Там они общались с моим другом еще со школьных времен, поэтом Томасом Венцловой. В 1963 году мы с женой Элей тоже оказались в Паланге и крепко сдружились с Людой и Андреем. В последующие годы Сергеевы, прежде чем возвращаться в Москву, обычно на несколько дней останавливались в Вильнюсе, в нашей квартире.

Поскольку эта квартира будет играть определенную роль в дальнейшем моем рассказе, немного опишу ее.

Итак, Вильнюс, квартал, вплотную примыкающий к его самой старой части, огибаемый живописно спускающейся к костелу Бонифратров, к университету улицей Леиклос. Адрес — ул. Леиклос, дом 1. Небольшой двухэтажный флигель. Вход со двора. У входной двери висела ручка. Гость дергал ее, наверху отзывался колокольчик. Кто-нибудь спускался, открывал. Поднявшись по внутренней лестнице, гость попадал в просторную четырехкомнатную квартиру, занимающую весь второй этаж флигеля. Плющом увитый балкон во двор. Высокие потолки (хотя и ниже, чем в центре Петербурга), глубокие оконные ниши, окна, на старинный манер разделенные на восемь квадратов. Крупная, добротная мебель десятых-тридцатых годов. Посередине столовой — старомодный круглый стол (за ним же, только в другой квартире, я пишу эти строки). За буфетным стеклом — довоенный сервиз. Те, кто бывал на Пестеля, поймут, зачем я привожу все эти детали: неудивительно, что Иосиф хорошо себя чувствовал в нашей квартире.

Но я забегал вперед. Пока что мы с Сергеевыми замечательно проводим время. Родители — в садоводстве, я и мой брат Аудронис — полноправные хозяева, и друзья наши чувствуют себя у нас свободно. Гуляем по городу, ведем те самые бесконечные разговоры шестидесятых годов.

Летом шестьдесят шестого года разговор чаще, чем раньше, касался Иосифа Бродского. Сергеевы за него волновались. Им казалось, что если к жизни «в деревне» (ссылке) он как-то приспособился, то после возвращения в Ленинград он не находит равновесия, прибавились личные проблемы. Чуткий к психологическому состоянию друга, Андрей Сергеев часто от нас ему звонил. Однажды, в ответ на реплику Иосифа, наверное, типа «конец света» или «полный завал», Андрей, повернувшись к нам с Аудронисом, зажав ладонью трубку, шепнул: «Иосифу плохо». Мы в один голос сказали — пусть едет к нам. Андрей передал эту мысль Иосифу, и Иосиф, порой очень даже прислушивавшийся к советам Андрея, назавтра позвонил уже из вильнюсского аэропорта. Через полчаса мы с Андреем встречали его, выходящего из такси у нашего дома.

Вечером, сидя за круглым столом в нашей столовой, Иосиф уже читал нам стихи. До этого мы знали, переписывали ранние стихи Бродского, они нам нравились непохожестью на все остальное. Теперь же мы слышали — именно слышали — написанные в деревне «Два часа в резервуаре», «Новые станы к Августе», «Одной поэтессе», «На смерть Т. С. Элиота», недавно написанную «Остановку в пустыне» и многое другое. Пытаться описывать впечатление от стихов и от их чтения я не буду. Это был обвал, нечто почти невозможное. Нельзя было не понять, какого масштаба поэт мы слушаем.

Очевидно, мы были благодарными слушателями, ибо стихи в столовой за круглым столом Иосиф читал нам и в последующие вечера. На одно такое чтение мы одновременно созвали наших вильнюсских приятелей. Присутствовавшие по сей день помнят этот вечер как нечто очень значительное.

Сдружились мы с Иосифом удивительно быстро. Засиживались по ночам. Днем бродили по старому городу. Слушали мессу в костеле св. Терезы, облазили коридоры Доминиканского монастыря. Был еще специальный вид ночных прогулок — иногда с выходом на крыши старого города. Андрей Сергеев назовет это потом в стихах «ходьбой по крышам в клубах лунной пыли». Эти прогулки нравились Иосифу, частично из-за присутствовавшего в них элемента риска: и упасть можно, и угодить в объятия ночного сторожа или милиционера.

Что касается собственно архитектуры Вильнюса, которой мы так гордились, то могло показаться, что Иосиф на нее обращал мало внимания. Во время первой прогулки по старому городу в какой-то подворотне подобрал облезлого котенка, поглаживая, носил его за пазухой и гордился, когда тот замурлыкал. Наши гидовские объяснения слушал рассеянно. Правда, мы скоро поняли, что выслушивать урок вильнюсской архитектуры он не мог уже в силу своей натуры, как и всё сколько-нибудь формализованное. А по «Литовскому дивертисменту» мы теперь знаем, что то ли уже тогда, то ли позже архитектуру Вильнюса Иосиф, слава Богу, постиг:

Dominikanaj*

Сверни с проезжей части в полу-
слепой проулок и, войдя
в костел, пустой об эту пору,
сядь на скамью и, погодя,
в ушную раковину Бога,
закрытую для шума дня,
шепни всего четыре слога:
— Прости меня.

Поехали в Каунас. От Каунаса Иосиф ждал чего-то особенного — особняков подпольных миллионеров, каких-то особенных фиф на иностранный манер, и был слегка разочарован. Но оценил панораму старого города, открывающуюся с горы Алексотас. Ездили в провинциальный костел в Судерве, неподалеку от Вильнюса, Иосиф там долго наедине беседовал с настоятелем.

Иосиф быстро сошелся не только с нами, но и с нашими приятелями — Юозасом Тумялисом, Пранасом Моркусом, Виргилиусом Чепайтисом. В те же дни, у нас, Иосиф познакомился с Томасом Венцловой. Об этом должен рассказывать сам Томас. Могу только сказать, что уже в первый момент, при протягивании руки друг другу, между двумя поэтами завязалась связь, о которой Иосиф Бродский во вступлении к сборнику переводов стихов Томаса на польский язык (Tomás Venclova. Rozmowa w zimie. Parzyż, 1989) замечает, что в те годы (в конце шестидесятых — начале семидесятых) Томаса Венцлову «крепкие — порой слишком крепкие — связи соединили с пишущими по-русски ровесниками; этим связям будет суждено вырасти до размеров судьбы». Расшифровку этой фразы находим в стихотворении «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», содержащем декларацию идентичности судеб двух поэтов, в то время разделенных Атлантикой, и не только ею:

Наша письменность, Томас! с моим, за поля
выходящим сказуемым! с хмурым твоим домоседством
подлежащего! прочный, чернильный союз,
кружева, вензеля,
помесь литеры римской с кириллицей: цели со средством...

и далее:

Мы похожи;
мы, в сущности, Томас, одно:
ты, копящий окно изнутри, я, смотрящий снаружи.
Друг для друга мы суть
обоюдное дно
амальгамовой лужи,
неспособной блеснуть.
Покривись — я отведу ухмылкой кривой,
отзовусь на зевоту, раздирающей полость,
разольюсь в три ручья
от стоваттной слезы над твоей головой.
Мы — взаимный конвой,
проступающий в Касторе Поллукс,
в просторечье — ничья,
пат, подвижная тень,
приводимая в действие жаркой лучиной,
эхо возгласа, сдача с рубля.
Чем сильнее жизнь испорчена, тем
мы в ней неразличимей
ока праздного дня.

Через два-три дня после приезда Иосифа Сергеевы уехали, оставив его под нашей опекой. Юозас Тумялис устроил Иосифу поездку в Палангу, где он познакомился с тестем Тумялиса, интереснейшим человеком старшего поколения, прошедшим сталинские лагеря литератором Пятрасом Юодялисом. Здесь уместно сослаться на комментарий Владимира Марамзина к составленному им собранию стихотворений и поэм Иосифа. Согласно Марамзину, стихи «Коньяк в графине — цвета янтаря...» в черновиках имели название: «Пану Пятрасу Юодялису с нежностью и любовью».

* «Доминиканцы» (лит.) — костел в Вильнюсе. (Примечание И. Бродского.) (Естественно, цитирую, сохраняя написание автора. По-литовски должно быть «Dominikonai».)

Это первое «литовское» стихотворение Бродского Марамзин датирует осенью 1967 года.

Из Паланги Иосиф улетел прямо в Ленинград. Там я его навесил только осенью. Мы с Элей, моей женой, тогда находились в процессе переселения в Ленинград, и, видимо, сама судьба поселила нас на углу Чайковской и Чернышевской, в двух кварталах от дома Иосифа. О нашем общении в последующие годы, до последней предотъездной минуты 4 июня 1972 года, можно рассказывать долго. Но это — не совсем тема настоящей статьи.

Хочу процитировать еще одну строфу из «Ноктюрна»:

Над холмами Литвы
что-то вроде мольбы за весь мир
раздается в потемках: бубнящий, глухой, невеселый
звук плывет над селеньями в сторону Куршской косы.
То Святой Казимир
с Чудотворным Николой
коротают часы
в ожидании зимней зари.
За пределами веры,
из своей стратосферы,
Муза, с ними призри
на певца тех равнин, в рукотворную тьму
погруженных по кровлю,
на певца усмиренных пейзажей.
Обнеси своей стражей
дом и сердце ему.

Закончу следующими замечаниями. Читающему у нас на Леиклос Иосифу внимала и Роза Глинтерщик. В прошлом году в Вильнюсе издано написанное ею пособие по русской литературе для старших классов средней школы. В этой книге, которой пользуются в литовских, русских, польских школах Литвы, имеется раздел в пятьдесят страниц о Иосифе Бродском.

Эту книжку я отвез вдове поэта Марии в Нью-Йорк. Мне была оказана высокая честь прочитать стихотворение Иосифа с кафедры собора св. Иоанна Божественного в Нью-Йорке 8 марта 1996 года, во время торжественной и траурной мемориальной службы. Я читал «Доминиканцев».

Месяцем позже в самом сердце старого Вильнюса, в Доме Фонда открытой Литвы на улице св. Иоанна, состоялся вечер памяти Иосифа Бродского. Юозас Тумялис, Пранас Моркус, Роза Глинтерщик и я читали стихи, которые когда-то Иосиф читал нам. Поэты Сигитас Геда и Альфонсас Буконтас читали переводы из Иосифа на литовский язык. Молодые почитатели Бродского прочитали и его авторские переводы на английский. Звучала запись голоса Иосифа. У портрета горели свечи. Литва прощалась с Иосифом Бродским.

ВЛАДИМИР УФЛЯНД

ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Иосифа Бродского, олицетворившего русскую поэзию конца XX века, проще всего сравнить с Александром Пушкиным. Пушкин олицетворил русскую поэзию начала XIX века. И Пушкин и Бродский соединили в поэзии основательную традиционность и лихое новаторство по отношению к предшествующей словесности.

Традиционность в словесности, как правило, обеспечивает широкий успех у читателей. Она обеспечила популярность Некрасова и А. К. Толстого в XIX веке, Есенина и Твардовского в XX.

Новаторство в словесности не предполагает популярности. Наиболее непривычные для читателей, новаторские для словесности творения очень не скоро и редко попадают в разряд читаемых и изучаемых в школах. Можно ли и сейчас считать популярными романы Пруста и Джойса, Платонова, стихи Хлебникова и Пастернака?

Пушкин в конце своей жизни обмолвился: «Если Бог пошлет мне читателей...» Это сказал самый популярный, самый читаемый в России автор. Правда, в годы жизни Пушкина читателей в России, то есть грамотных, едва набирался миллион из 30 миллионов населения (3 %). Но и среди этих трех процентов Марлинский и Кукольник были много более читаемы, чем Пушкин. Все знали лубок «Черная шаль». Но главные вещи Пушкина были известны куда менее. Критики имели право писать в тридцатых годах XIX века, что Пушкин все более теряет читателей.

Еще в большей степени это относится к творениям Иосифа Бродского. Читателей, знающих и помнящих наизусть ранние стихи Бродского, в десятки, если не в сотни раз больше, чем читателей, хотя бы понимающих с первого чтения его стихи второй половины жизни.

Кстати, в России сейчас грамотных гораздо больше ста миллионов (80 или 90 % населения). Но читателей, может быть, — всего несколько миллионов.

В Советской России, несомненно, было продано больше миллиона трехсот-пяти-сотстраничных книг со стихами Анны Андреевны Ахматовой. Их покупали и на черном книжном рынке. И переплачивали во много раз. Но из этих полутора или больше миллиона книг вряд ли прочитаны больше трех—пяти десятков тысяч. Большая часть тиражей стоит до сих пор на книжных полках нераскрытая. Как украшение и свидетельство принадлежности к образованному классу, к так называемой интеллигенции, куда себя включает всякий, кто имеет диплом высшего советского учебного заведения.

Тиражи Бродского в России тоже уже близки к миллиону. Но лично я видел вряд ли больше чем сотню поэтов, способных, по моему суждению, постичь и проникнуться достоинствами всех стихов Иосифа. Вряд ли намного больше способных к этому теоретиков и историков словесности.

Доклад для симпозиума университета штата Орегон.

Владимир Иосифович Уфлянд (род. в 1937 г.) — поэт, драматург, прозаик. Автор книг «Тексты» (1978), «Петербург» (1993) и «Отборные тексты» (1995) и др. Живет в С.-Петербурге.

© Владимир Уфлянд, 1997.

Стихи Иосифа шестидесятих годов имеют достаточно много читателей и знатоков. Тогда Иосиф начинал сочинять по образцам, созданным и отточенным его великими и просто читаемыми предшественниками: Мандельштамом, Ахматовой, Анненским, Кузминым, Пастернаком, Слуцким. Русский модернизм и авангардизм начала XX века был у оппозиционных официальной советской литературе читателей в моде. Но когда Иосиф начал овладевать достижениями Марины Цветаевой и особенно западных, польских и англоамериканских поэтов, читателей это начало озадачивать.

Очень мало в мире читателей, способных подняться до уровня такого поэта. Нужен чрезвычайно подготовленный, знающий по возможности всю литературу, человек. Почти воображаемый, если пользоваться ответом Игоря Стравинского, для кого он пишет: «Для себя и воображаемого слушателя».

В конце жизни Иосиф по телефону цитировал слова Пушкина: «Если Бог пошлет мне читателей...»

Иосиф знал, что не создан для литературного бизнеса. Его стихи были не душещипательны, а истинно трагичны. Иосиф избрал трагический метод познания и изображения действительности как свой основной. Россия — страна вечной трагедии.

Иосиф провозгласил себя инструментом, орудием русского языка. Русский язык — единственное бессмертное, что сотворила русская, а потом советская империя за 1000 лет существования. Как от Британской, Римской, Византийской, Испанской и прочих империй остались только английский, латынь, древнегреческий, испанский и другие великие языки, так от Русской империи останется в вечности главное творение — русский язык и словесность.

Русская империя создала самую большую и самую небоеспособную в мире армию. Собрала под одну власть самую большую и самую замусоренную и отравленную ядерными и другими катастрофами территорию. Построила ракеты, которыми можно сотню раз убить всех людей на земле, но которые не способны защитить саму империю от гибели. Но даже если Россия перестанет быть сверхдержавой, место в мировой истории ей уже обеспечено русской словесностью и русским искусством.

Судьба русского народа и человека, как будто по Божьему определению, трагична. «Бог, кого любит, того к себе и забирает», — говорят в России. Русских, как и евреев, в XX веке уничтожено примерно половина нации. Евреев, правда, уничтожали, в основном, не евреи. А русских уничтожали в основном сами русские.

Иосиф Бродский, русский еврей, некрещеный христианин, лучше кого-либо ощущал трагичность общего и личного русского бытия. В этом одна из особенностей его новаторства.

В начале XX века трагическими русскими поэтами были Ахматова, Блок, Мандельштам, Цветаева. Но после них Иосиф Бродский сделал шаг, еще более усиливший трагическое воздействие. Он включил в ткань трагедии комические, парадоксальные нити.

В стихах памяти отца возникает «третий этаж без лифта» и квартира «не в центре». Или макароническое: «Я умру и ты умрешь. В нас течет одна пся кровь».

Иосиф был не меньшим мастером комического способа познания и изображения. Он был самым самоироничным поэтом всех эпох. То есть самым действительно ироничным. Высшая ирония — это самоирония. Но избрал трагический метод и усовершенствовал его почти до невысказанного совершенства.

В начале своей жизни он предпочитал излюбленные в русском стихотворстве силлаботонические метры. В те шестидесяти годы даже последователи футуризма не пользовались более свободными размерами и формами стиха.

Иосиф же довольно быстро понял, что принятые в России ямбы, хорей и прочие амфибрахий гипнотизируют, но могут надоесть и утомить. Иосиф стал пробовать составлять сложные, небывалые строфы. Применял различные свободные размеры, часто изобретая их сам.

«В каждом из нас — Бог».

«Пришел сон из семи сёл», — писал он уже в раннем периоде.

В восьмидесятые он пишет большое красивое стихотворение «Назидание». Кажется, по стихотворному метру его строка происходит не то от трехсложного анапеста, не то от дактиля. Но получается настоящий дольник.

Остановившись в пустыне, складывай из камней
стрелу, чтоб, внезапно, проснувшись, тотчас узнать по ней,
в каком направлении двигаться...

И далее большая восьмистрочная строфа с парными мужскими рифмами. И таких строф одиннадцать.

Стихотворение, которое я читал 8 марта в Нью-Йорке в соборе Святого Джона, «Не выходи из комнаты, не совершай ошибку...», напечатано в 93-м году, но датировано 1970-м. Мне кажется, что по размеру это нечто близкое силлабическому стиху. Похоже на начало «Слова о полку Игореве»: «Не лепо ли ны бяшет, братие, начати старыми словесы...»

Я знаю, что в чтении автора это стихотворение звучало бы как настоящее музыкальное произведение. Это не удивительно. Поэзия, несомненно, произошла от пения.

Я называю поэзию Бродского традиционной. Потому что все красивое проще сравнивать с чем-нибудь уже бывшим.

Я говорю о нем: новатор. Потому, что точное пророчество — всегда главная новость. Иосиф умер, пытаюсь выйти из комнаты, где спал.

Несколько десятков или сотен тысяч лет назад первый поэт-неандерталец попробовал себя в искусстве. Я уже не раз пытался воспроизвести эту ситуацию. Слова песни были более похожи на кручёныховское «Дыр-бул-пыл», нежели на пушкинское «Румяной зарею покрылся восток». Первые языки были более футуристической заумью, нежели языками современных народов. А первая музыка на несовершенных инструментах была более похожа на додекафоническую, чем на шлягеры стили американского кантри или советской псевдонародной музыки.

Первым авангардизмом в устной поэзии стало осмысление и упорядоченность в звуках. Через несколько тысяч лет, когда осмысленность и упорядоченность надоели, авангардизмом стало нарушение порядка и архаического смысла, более склоняющееся к первоначальным признакам творчества. Затем на протяжении тысячелетий авангард и классика менялись местами.

Иосиф Бродский начал работать, когда казалось, что ничего нового создать в технике русской словесности уже невозможно. Но он обнаружил, что вне поля практики русской (в то время советской) литературы, отделенная железным занавесом, существует западная литература.

Элиот, Оден и Фрост были экзотичны для русского, особенно советского читателя не только смыслом, как, например, Джон Донн. Новая западная литература была удивительна и формой.

Иосифу пришла идея соединить русский смысл и форму, русский образ мысли с западным смыслом и формой и образом мысли. Когда его выслали из Петербурга, эта идея стала вполне осуществима. В Америке Иосиф Бродский совершил великую работу новатора в поэзии. До него такую работу успешно совершали разве что Пушкин или Тютчев. Он, как и они, соединил русский и западный образ мысли. Это еще уменьшило число читателей Бродского в России.

А его чисто петербургская тщательность и изощренность еще более ставила возможных читателей в тупик.

Вообще Петербургу в 1918 году повезло. Столицу большевики перевезли в Москву. Благодаря этому в Петербурге осталось больше старых домов и церквей. В Петербурге же сложилась после 1918 года своя, отличная от московской, литературная школа.

В Москве люди литературы и других искусств стремились быстрее создать нечто, из ряда вон выходящее, и скорей опубликовать. В Москве в несколько раз больше издательств и других учреждений искусств, нежели в Петербурге.

Творческие люди петербургской школы, как правило, работают медленнее и тщательнее, стремясь создать вещь, возможно более близкую к совершенству.

Настоящими поэтами петербургской школы можно признать Михаила Еремина, покойного Сергея Кулле, а еще Виктора Соснору, Сергея Стратановского, Елену Шварц. К питерской школе принадлежит несомненный мэтр русской словесности, русский поэт, профессор Дартмутского университета Лев Лосев.

Иосиф Бродский тоже был настоящим петербургским поэтом. Но его читатель — это еще более подготовленный к совершенной литературе, чем, скажем, читатель Льва Лосева. Он должен быть, конечно, хорошо ориентирован в литературе, обладать здоровым чувством юмора. Любить простой исконный русский язык, терпимо и насмешливо относиться ко всякому жаргону и даже новоязу, включая большевистский. Но у читателя Иосифа Бродского качеств и признаков должно быть много больше. Он должен быть своим в библейской истории, античности и первохристианстве. Хотя и отзываться при этом на свойства советской и западной современной культуры, знать язык современной жизни. Иосиф чрезвычайно современен себе и концу XX века.

Но тот, кто сказал, что поэт в России — больше, чем поэт, сдвинул в умах любителей поэзии понятия словесности и других общественных и политических действий. Иосиф Бродский интересовался другими жизненными явлениями, кроме

занимающих всякую большую личность, только если эти явления неожиданно затрагивали его. Он не сумел, как советовал Чехов, «оборониться от политики». Она его достала. Поэтому в поэзии Бродского можно найти достаточно политических усмешек и парадоксализмов.

На самом деле область интересов Бродского лежала в иной плоскости, чем плоскость Российской Советской империи. Бродский жил в своей действительности, точнее в мнимодействительности. Она имела с советской русской действительностью только одну общую линию — линию пересечения.

Бродский создал свой мир. По своему образу и подобию. Тем труднее читателю проникнуть в этот мир. Он должен отождествить себя с Бродским. А Бродский — далеко не обычный гражданин России или любой другой страны Земли.

Бродский смотрел на Землю не с земной плоскости, а из других сфер. Как ястреб, с которым чувствовал родство душ.

Бродский создал почти всемогущую страну Бродского, Бродленд или Бродсковию, или страну БРОДячих русСКИХ.

Людей, бродящих в поисках смысла жизни по всему пространству Вселенной.

ОТРАЖЕНИЯ

НОВОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ПОЭЗИИ

Интервью с Львом Лосевым Валентины Полухиной

Начало: 20 сентября 1989 года, Лондон

Окончание: 23 июля 1990 года, Харрогейт

Вы находитесь в несколько особом положении среди других интервьюируемых мною поэтов: вы — друг Бродского и один из самых первых серьезных исследователей его поэзии. Скажите, ваша многолетняя дружба с ним мешает или помогает вашему объективному видению его творчества?

Я не думаю, что это мне мешает. Я думаю, это имеет отношение не к тому, что я пишу о Бродском, а к более ранней стадии — к импульсу, почему мне хочется писать о Бродском. Потому что мне хочется объяснить себе что-то, что удивляет, восхищает и озадачивает меня как человека.

Не могли бы вы сказать конкретнее, что именно привлекает вас в поэзии Бродского?

Я не думаю, что это можно объяснить конкретно, потому что речь идет об общих основах нашего существования. Просто-напросто для меня жить и значит объяснять себе явления жизни, и к числу самых важных явлений для меня относится поэзия, русская поэзия. Объяснять ее главного поэта — это самое интересное и самое, с моей точки зрения, важное занятие.

Вспомните, пожалуйста, детали вашего знакомства с Бродским.

Как ни странно, я много раз пытался, но не могу точно вспомнить. Знаю, что мы впервые встретились с ним очень давно. Вот, например, эпизод, который Рейн и другие часто вспоминают. В поэтическом объединении в Доме культуры промкооперации в Ленинграде совсем юный 15-летний Иосиф выступил очень резко против Рейна, обвинил его в декадентстве или в формализме, говорил, что его стихи непонятны простым рабочим... Такой смешной эпизод. И совершенно точно я там был, но, как ни странно, этого момента не запомнил, не запомнил Иосифа там. И, наверное, были другие такие столкновения, потому что мы возвращались в одном, относительно тесном, кругу. Что я хорошо помню — это патронирующее, немножечко добродушно-ироническое отношение к нему, которое установилось среди моих друзей, потому что в том возрасте разница в два-три-четыре года была очень важна. И этот необычайно темпераментный мальчик немножечко смешил нас, уже искушенных жизнью, 19—20-летним. Я говорю «нас», хотя сам я как-то не различаю Иосифа в тогдашней толпе молодых людей, пишущих стихи. Помню, что мои друзья, Виноградов, Еремин, Уфлянд, обращали на него больше внимания, чем на остальных, но при этом несколько иронично называли его «ВР», что в сокращении означало «великий русский поэт», из-за того, что с самого начала он делал наивные заявки на величие.

Я как-то отмахивался от чтения его стихов, потому что был слишком огромный поток юношеских стихов вокруг. Году в 61-м наша общая знакомая Наташа Шарымова (даже помню это место на набережной Невы возле Троицкого моста) дала мне пачку отпечатанных листочков на плохой бумаге и сказала: «Ты все-таки

Лев Лосев (род. в 1934 г. в Ленинграде) — поэт, эссеист, историк литературы, автор книг стихов «Чудесный десант» (1985), «Тайный советник» (1987), «Новые сведения о Карле и Кларе» (1996). С 1976 года живет в США.

Валентина Полухина — профессор университета в Киле (Германия), специалист по современной русской литературе, автор книг и статей о творчестве И. Бродского.

© Лев Лосев, 1997.

© Валентина Полухина, 1997.

прочти, прочти. Это замечательно талантливый поэт». И я увидел, что строчки в этих стихах очень длинные, почти поперек всей страницы, и мне уже от одного вида этих строчек стало скучно. И я сделал вид, что читаю. Там что-то было из тех стихов, которые потом вошли в первую книгу «Стихотворения и поэмы», может быть, «Слышишь ли, слышишь ли ты в роце детское пение». И я отказался читать. А вот год спустя — я об этом уже вспоминал однажды¹ — ко мне (я жил тогда с женой в коммунальной квартире) сошло довольно много, даже больше, чем обычно, разных молодых поэтов. Приехало несколько человек из Москвы — Красовицкий, Хромов, пришли мои ближайшие друзья — Уфлянд, Еремин, Виноградов. Поскольку места в комнате совершенно не было, мы оккупировали переднюю коммуналки. Соседи довольно тактично не вмешивались, и когда им надо было в уборную, они на цыпочках проходили мимо нас. Сидели в этой захлавленной полутемной передней кружком и читали стихи по очереди. Я впервые услышал Иосифа читающим стихи и, хотя был весьма искусственным читателем поэзии, я совершенно растворился в этом чтении. Пресловутый шаманизм его чтения ничуть меня не шокировал, хотя сам я по природе человек другого рода и всегда с большим недоверием отношусь к любым экссессам, в том числе и декламационным. Больше всего я помню из того, что он читал тогда, «Холмы». Тут, наверное, дело было не только в обаянии его чтения, которое, как я теперь понимаю, совершенно квинт-эссенция музыкальности и праздник просодии, но еще и в новизне его поэзии в целом, потому что мне показалось, что я тогда слышал стихи, о которых я всегда мечтал, чтоб такие стихи были написаны. Вот это была первая сознательная встреча, и мне кажется, что тогда моментально в моем сознании Иосиф утвердился как явление исключительное. Хотя это никак не отразилось на личных отношениях, они оставались теми же самыми, какими должны были быть в то время. Я был старше, умудренный опытом 23-летний женатый человек, кончивший университет, работавший где-то там... А он — еще не определившийся мальчик, его родители могли, например, позвонить мне и попросить повлиять, чтобы он устроился на работу или что-нибудь в таком духе. Но как-то совершенно отдельно стал вырастать в сознании образ действительно исключительного явления. Сейчас много появляется поспешных мемуаров старых ленинградских друзей Иосифа, все они пытаются выразить это уникальное чувство. В нашей жизни тогда было много ярких культурных впечатлений. Наша молодость совпала с оттепелью: всякие французские выставки, Пикассо, переводы Хемингуэя, западной литературы, возвращение Платонова, Бабеля, Ахматовой и т.д. Но совершенно иного качества переживание, явление значительно более важное для наших собственных судеб произошло, когда каждый из нас вдруг почувствовал Бродского. Это трудно объяснить ретроспективно. Какой-то ветер реальности вдруг подул в нашей жизни. Среди нас многие могли более или менее успешно имитировать Заболоцкого, или Ахматову, или Пастернака, некоторые это делали даже талантливо. Но вот совершенно неожиданное, новое, переворачивающее наше представление о поэзии и в то же время отвечающее нашим скрытым чаяниям о том, какой поэзия должна быть, — это был Иосиф.

Так появился Бродский в моем сознании. А несколько месяцев спустя, весной 62-го, я получил работу в журнале «Костер». Все мои старые друзья стали, естественно, ко мне приходить, чтобы просить какую-то халтуру. И вот в один из тех прекрасных дней Толя Найман привел ко мне Иосифа и сказал: «Надо для Иосифа что-нибудь придумать». Я стал придумывать. В моем сознании Иосиф абсолютно не вязался с тем родом литературной поденщины, халтуры, которой мы там занимались, иногда даже и забавной, и талантливой по-своему. Я уже знал к этому времени, что Иосиф интересуется поэзией метафизиков, стало быть, знает всякие штукарские приемы поэзии барокко, и я сказал: «А что, если написать стихи для детей в форме креста, в форме звезды или какой-нибудь загадки. У вас это может получиться, у вас изобретательное поэтическое сознание». Иосиф захмыкал и через некоторое время изобразил мне на бумаге экспромт. В устном изложении он не представляет собою ничего интересного. Это были строчки, написанные печатными буквами параллельно одна над другой: «Под мостом течет Нева, быстрая такая». Затем лист бумаги переворачивался, и крест-накрест этих строк было написано: «Над Невой стоит Чека, страшная такая». И получался знак решетки².

Я не созрел, видимо, еще, чтобы вдаваться в психологические объяснения, почему мы подружились. То есть мне даже скорей понятно, почему Иосиф хотел дружить со мной, чем почему мне был нужен Иосиф, потому что я не из тех людей, которые стремятся сблизиться с поэтами. Например, я тысячу раз мог познакомиться с Ахматовой или хотя бы посмотреть на Ахматову вблизи, но что-то меня останавливало. Был лишь короткий момент в молодости, когда я с друзьями ходил

к Пастернаку, познакомился с Леонидом Мартыновым, со Слуцким. Но вообще мне казалось, что не следует лезть к поэтам. Так что тот факт, что мне необыкновенно, без разбору нравилось все, что писал тогда Иосиф, не имеет, как мне кажется, ничего общего с тем, что мы очень тесно сблизились, подружились. А виделись мы действительно часто, за исключением тех моментов, когда либо он уезжал, либо я, еще и потому, что мы все были локализованы в одном маленьком районе Ленинграда. Редакция журнала «Костер» находилась на краю Таврического сада, по другую сторону Таврического сада жили Уфлянд, Виноградов и Иосиф. И поэтому мы постоянно были вместе, либо в редакции, либо в одной из этих квартир.

Какое место занимал Иосиф в вашей жизни как поэта? Как вам удалось, любя Иосифа, восхищаясь его стихами, оставаться абсолютно независимым от него поэтически?

Он сыграл решающую роль в том, что я стал писать стихи. И вот каким образом — негативным. Когда я был молодым человеком, я писал стихи и серьезно к этому относился. Недавно я решил разобрать свои архивы, какую-то коробку со старыми стихами, которую мне переслали из Советского Союза, я разобрал все по листочкам. И не то чтобы мне это было отвратительно, мне не противно, но забавно, до чего же я насквозь себя тогдашнего вижу писавшего эти стихи. Кстати сказать, стихи даже неплохие, если отчужденно о них судить. Я вижу, что был потенциал стать средним поэтом 60-х годов. Там не было, правда, одного, самого главного, не было желания им стать, не было энергии, витальной силы, а это главное в любом поэте. Там было понимание языковых новаций, умение пользоваться словом. Всего этого было сколько угодно. Всего, что меня совершенно сейчас не интересует. Мне это кажется смешным, наивным и т.д. Я чувствовал, что, скажем, в Уфлянде или в Еремине тогда было меньше чувства стиля, чем у меня, больше жизненной энергии. Или в некоторых других людях, которых я не хочу называть, в них меньше и того, и другого, и третьего. У некоторых была масса витальной силы, но совершенно никакого представления о слове. У Иосифа было все вместе взятое и в удесятенной степени. И я стал отдавать себе в этом отчет значительно позднее. Я понял, что для потребности в поэзии, в переживании поэзии, в переживании словотворчества — совершенно необязательно писание стихов. Попросту говоря, кроме поэзии Бродского, для меня стала ненужной никакая другая поэзия, то есть мне по-прежнему была нужна поэзия прошлого, но никакая другая современная поэзия, в том числе и моя собственная, мне стала не нужна. Если говорить прямо, Бродский выражал все, что я бы хотел выразить, значительно сильнее, быстрее, ярче, интереснее, чем я бы мог сделать это сам.

В 1972 году Бродский уехал. И это было уже после нескольких лет дружбы и очень скрупулезного общения с его стихами. В начале семидесятых я корректировал марамзинское издание Иосифа³. Это мне дало возможность ревизовать все, что я знал об Иосифе к этому времени. Я не буду сейчас распространяться об обстоятельствах отъезда. Примерно месяца через два после отъезда Бродского я шел по одному из маршрутов, по которому я не раз проходил с ним: от моей Таврической улицы можно было идти не прямо к Литейному проспекту, а вывернуть на задворочную набережную Невы от водонапорной башни напротив Государственной Думы до Рождественского. И когда я прошел этот квартал, я вдруг с удивлением остановился, потому что сообразил, что я сочинил стихотворение, чего со мной давно не случалось. И сразу же, в тот же момент, поскольку мои мысли были заняты Бродским и его отъездом, я понял, что же произошло: начинаешь срывать какой-то компенсаторный механизм. Я привык к тому, чтобы слышать новые стихи Бродского через регулярный интервал. Я их не слышал, скажем, два месяца уже, и психика сама спасла меня от этой фрустрации. Стихи неважно какие, я даже думаю — неплохие. Мне было приятно, что они были интереснее, как мне казалось, всего, что я до этого писал. (Печатать, когда я начал печататься, эти «первые» стихи я не стал.)

И сразу же встал вопрос, а не похоже ли это на Бродского? Много было и есть людей, которые подражали Бродскому, имитировали Бродского. Это то, что я себе запрещал в первую очередь. Я развивал в себе вычеркивающий механизм на случай, когда ненароком что-то сказало в чужой идиоме. И мне показалось: нет, не похоже. Я перечитывал, прикидывал на все лады — нет, не похоже. Хотя еще более глубоко внутри я знал, что это написано только потому, что нет Бродского. Потом появилось еще десять-двадцать стихотворений. В 1974, кажется, году зимой

мы с Ниной и с Володей Герасимовым ⁴ поехали в Пушкинские Горы, и я им там впервые рискнул почитать свои стихи. Это были самые строгие слушатели, каких только я мог найти. Я вдруг увидел то, что нельзя сымитировать в нашем кругу, где стихи бесконечно читались и обсуждались, — живой интерес. В значительной степени это объяснялось тем, что они никак от меня не ожидали, что я вдруг стихи начну писать.

Вы, кажется, напечатали первое стихотворение Бродского в Союзе. Расскажите, как это вам удалось.

Да, это было стихотворение «Буксир», которое я пробил в журнале «Костер». Он принес мне длинное-длинное стихотворение, сентиментальное, но ужасно меня тронувшее, как и все, что он тогда писал:

Я — буксир.
Я работаю в этом порту.
Я работаю здесь.
Это мне по нутру.
Подо мною вода.
Надо мной небеса.
Между ними
Буксирных дымков полоса. ⁵

Типичная ленинградская акварель в духе ленинградских художников, в духе Марке, вроде Лапшина. И у меня щелкнуло в сознании, что как раз вот это и может пробить все рогатки. И я разработал нехитрую тактику. Сначала я показал это своему другу Феликсу Нафтульеву. Он был лет на десять старше Бродского. Вкусы его не совпадали с нашими, но я знал, что это стихотворение имеет шанс ему понравиться в силу своего откровенного романтизма. Так и вышло. Еще один талантливый человек тогда служил в «Костре» — Саша Крестинский. Вместе мы начали обрабатывать других. Вынесли на редсовет. Редактором у нас была партийная функционерка Галина Чернякова. И кто-то, либо она, либо ее заместитель, сказали: «Ну, что там за стихи?» Имя Бродского они немножко знали, уже тогда оно вызывало у них опасные ассоциации. И мне сказали: «Прочитай!» Я стал читать. Я старался изо всех сил декламировать в том духе, в каком это им бы понравилось. Бог мне простит. Я читал, читал, читал. И вижу, как их глазки затуманиваются сонливостью, они заклевали носами. Потом кончил. Мои друзья, как было договорено, стали гадеть: «Замечательно! Талантливо! Напоминает Багрицкого!» И т.д. И тогда начальство, уже размякшее, сказало: «Ну, давайте напечатаем. Только слишком уж длинно. Что мы, полжурнала займем, что ли?» Я уже с Иосифом сговорился, мы как-то сократили. И напечатали. Даже цветную вкладку нарисовал художник Ветрогонский, если не ошибаюсь. Это была первая публикация Бродского.

При вашей любви к Бродскому, при вашем понимании его величины и ценности для русской литературы, все ли вы принимаете у него или что-то принимаете только с оговорками?

Все, без оговорок. Хотя я человек золотой середины и многие мои взгляды не отличаются от общераспространенных, но вот здесь я, может быть, немного своеобразен, потому что для меня не существует хороших и плохих стихов у тех поэтов, которых я считаю поэтами. Я их принимаю абсолютно и полностью, любого поэта без исключения. Тут можно назвать Алексея Толстого и Фета, Некрасова... И, конечно, Иосифа, с которым меня связывает более тесная дружба, чем с Алексеем Толстым.

Вы разделяете с Иосифом судьбу поэта в изгнании. «Жизнь в чужой языковой среде, со всеми вытекающими последствиями, это испытание», — говорит Бродский ⁶. Разделяете ли вы эту мысль Бродского? В чем вы находите силы для такого испытания?

Я разделяю в том смысле, что всякий поворот в жизненных обстоятельствах является для человека испытанием, психологическим, личностным, профессиональным. Но я, по правде сказать, не согласен с постановкой вопроса. Если я правильно его понял, то получается так, что, если бы я жил на родине, то писание стихов было бы для меня в каком-то смысле более легким или более комфортабельным и приятным занятием. В моем, по крайней мере, случае это абсолютно не так. Я ду-

маю, что эмиграция для меня скорее поддержка в этой деятельности, чем обуза и препятствие. Эмиграция — это масса других трудностей, чисто жизненных, трудно жить в среде, которая никогда не станет для тебя родной, на каждом шагу это вызов и борьба, и победы, и, чаще всего, поражения. Но что касается писания стихов, то как раз это — замечательные условия, потому что для писания стихов нужна свобода. И эмиграция очень помогает обретению внутренней свободы. Гениальное название книги Адамовича «Одиночество и свобода»⁷. Эта формула замечательна.

Этот вопрос был продиктован высказыванием самого Бродского. И это высказывание влечет за собой следующий вопрос. Не кажется ли вам, что Бродский находит духовную опору скорее в языке, чем в вере?

Вы знаете, Валентина, лучше чем кто бы то ни было, что Иосиф всегда категорически отказывается обсуждать вопросы веры. Наши познания в популярной психологии заставляют предполагать, что это означает абсолютную исключительность того места, которое вера занимает в его существовании. Но я считаю, что есть какие-то границы деликатности, которые современники не должны переступать. Мне смешотворны нападки на христианство Иосифа, или иудаизм Иосифа, или атеизм Иосифа и т.д. У меня лично есть свои соображения на этот счет. Я думаю, что в русской литературе нашего времени, в русской поэзии после Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама не было другого поэта, который с такой силой выразил бы религиозность как таковую в своей поэзии. В какой степени это отразилось на его поэтике, я об этом писал в своей статье о «Натюрморте» и еще кое-где⁸. Но обсуждать его личные верования я совершенно отказываюсь.

Мой вопрос относится не столько к его вере, сколько к языку. Вы согласитесь, что язык является одним из центральных персонажей его поэзии и прозы? Бродский утверждает, что его отношение к действительности продиктовано в значительной степени языком, а не наоборот⁹. Как вы это понимаете?

На ваш вопрос можно ответить двумя способами. Во-первых, можно обратиться к Лакану и к Витгенштейну, чего я делать не буду просто в силу своей малой эрудиции. А другой ответ практически идентичен первому и очень простой. Этот человек с 16 лет живет языком. Это его способ существования. Мама ему сказала, когда ему было 13—14 лет: «Почитай „Гюлистан“ Саади. Это красивые стихи». Ему понравились эти стихи. Я не хочу сказать, что из-за Саади Бродский стал писать стихи, но это был один из толчков, импульсов. Но, допустим, этого не произошло, и он не нашел этой формы самореализации. Что было бы тогда? Такая колоссальная жизненная энергия — тот самый талант библейский, который ему дан и который он предпочел не зарыть в землю. Гипотетически он мог бы выразиться как-то по-другому, в политической деятельности, в религиозной деятельности. Я хочу сказать, что язык, о котором Иосиф говорит обычно в религиозных терминах, это все-таки форма знаковости, так или иначе. А для человека масштаба Бродского это его форма выполнения собственного назначения, его форма проживания собственной судьбы, форма согласия с Провидением. Бродский, как никто другой, служит прекрасной, совершенно гениальной иллюстрацией к гениальным же строчкам Цветаевой из стихотворения «Бог», когда она писала о Его непривязанности к «вашим знакам и тяжестям». Удивительно, как много язык открывает из своего будущего поэту. Слово «знак» во время Цветаевой абсолютно не имело того практического значения, которое оно имеет для нас в наш семиотический век. Цветаева именно в сугубо семиотическом смысле формулирует своего Бога. Для меня здесь ключ к пониманию личности Бродского.

В ваших стихах, как и в стихах Бродского, наблюдается регулярное вживание лингвистических понятий и категорий в поэтическую ткань стиха. Чем это мотивировано? Что за этим стоит?

По правде сказать, я об этом просто не думал. Это интересная точка зрения. Хотя я в некоторой степени филолог, Иосиф — нет. В этом сила Иосифа, сила его рассуждений о языке и литературе. Я же филолог, и мой принцип (если есть какие-то принципы в этом беспринципном занятии — писании стихов), что все годится в дело и что не нужно притворяться, по крайней мере в этой деятельности, тем, что ты не есть. Я занимаюсь литературоведением, интересуюсь лингвистикой, это часть моего существования, я думаю, ничуть не менее жизненная часть моего существования, чем то, что я моюсь, хожу в уборную, сплю в кровати. Лингвистика сама по себе очень поэтична, весь язык — это метафора, изобретение метафор.

В эссе о Достоевском Бродский пишет о прозорливости языка, «которому в один прекрасный день становится мало Бога, человека, действительности, вины, смерти, бесконечности и Спасения, и тогда он набрасывается на самого себя»¹⁰. Угрожает ли языку самого Бродского такая опасность?

Нет. Я боюсь, что это один из пунктов моего несогласия с Бродским. Я никогда не мог до конца принять идеализацию языка, которая свойственна Бродскому. Мне вообще-то симпатично «язычество» Бродского, я его понимаю как своеобразный протестантизм, за исключением вот этого, весьма существенного, пункта. Я думаю, что как раз само по себе творчество Бродского опровергает им сказанное. Бродский немножечко ошеломлен лингвистикой. Может быть, тут даже сказывается пробел в образовании. Это нужно понять правильно, потому что Бродский совершенно феноменально образованный человек, пообразованней меня. Но мы всегда что-то выигрываем и что-то теряем. И вот отсутствие формального образования, в частности, лингвистического, может быть, привело к тому, что Бродский сделал из языка идол. А на самом деле, по-моему, все гораздо проще: язык, и особенно индивидуальный язык большого поэта, — это скорее живой организм, клетки которого регенерируются, органы которого растут, и ничего он не пожирает, он только растет, как дерево, и становится все могучее и пышнее, роскошнее, интереснее и разветвленнее.

«У каждого <...> поэта, — пишет Бродский, — есть свой собственный, внутренний, идеосинкретический ландшафт, на фоне которого в его сознании — или, если угодно, в подсознании — звучит его голос»¹¹. Есть ли такой ландшафт у вас? Опишите его.

Не знаю, потому что я не могу сказать, что представление о себе как о голосе, которое очень характерно для Бродского, свойственно мне. Вообще никогда об этом не думал, ни о себе как о голосе, ни о каком-то своем ландшафте. Вы, наверное, заметили, что я однажды кощунственно пошутил с библейским стихом:

«Земля же
была безвидна и пуста».
В вышеописанном пейзаже
родные узнаю места.¹²

То есть, если можно редуцировать какой-то идеосинкретический ландшафт из моих стихов, то это нулевой ландшафт, как мне кажется.

Не могли бы вы слегка облегчить поиски сегодняшних и будущих исследователей вашей литературной генеалогии и сказать несколько слов по поводу природы вашего абсурдизма? Где искать его корни, у обериутов или в абсурде самой жизни?

Здесь я должен сделать официальное заявление: я глубоко сомневаюсь в том, что когда-либо будут литературоведы, кроме добрейшего Дж. С. Смита, которые будут заниматься моим творчеством. А он уже отзанимался¹³. Что касается обериутов, я разлюбил абсурдизм вообще. Наверное, это связано с естественным старением. Они слишком много для меня значили в юности, в молодости. Я, наверное, был одним из первых в нашем поколении, кто их открыл. Тут моей большой заслуги нет, просто я с детства их знал. Родители мои были знакомы с Хармсом, с Введенским, с Олейниковым. Очевидно, я их тоже в раннем детстве видел, но тут никаких воспоминаний у меня нет. В нашем семейном жаргоне постоянно существовали отрывки из обериутских стихов, и я их воспринимал как что-то такое очень естественное. Я думаю, я очень многое из обериутчины ввел в обиход моего поколения, просто технически. Я сидел в Публичной библиотеке, читал старые издания, переписывал их от руки, пропагандировал их, распространял и, в конце концов, вырос из этого. Поэтому мне даже немножко неприятно говорить о том, что я сам пишу в терминах абсурдизма. Если какую-то поэтику можно вычислить как мою, то это поэтика семантики (смыслов).

А имеет место связь, которую я вижу и чувствую, Лосев и Хлебников?

А также — Лосев и Данте, Лосев и Шекспир... Для меня Хлебников — эталонный поэт. Нет ни одной строчки Хлебникова, которая бы меня в какие-то моменты не восхищала или не озадачивала. Хлебникова я читаю всю жизнь.

Есть ли у вас система этических запретов в плане стилистики?

Да. Я думаю, что есть. Ну, прежде всего, наверное, это относится к сюжетному эксгибиционизму, чего я не люблю. Что еще? Есть какие-то слова или, говоря языком Выготского, «словообразы», которые почему-то табуированы в моем сознании, а почему, я, честно говоря, не знаю, например, эпитет «серый». Наверное, просто потому, что «серый» — слишком изношенный эпитет.

Но Иосиф, кажется, обновил этот эпитет, описав им время и смерть: «...серый цвет — цвет времени и бревен»; серый, безвидный, тусклый цвет — как метафора смерти:

*Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою.
И она скукоживается на глазах, под рукою.
Зеленая нитка, следом за голубою,
становится серой, коричневой, никакойю.*

Наверное, потому что у меня никогда не было таких счастливых находок со словом «серый», я его терпеть не могу.

По вашему мнению, из строчки Пушкина «и с отвращением читая жизнь мою» родился русский психологический роман. Ваш собственный лирический герой наделен немалой дозой отвращения к себе. Это тоже идет от Пушкина или от нежелания следовать романтической традиции образа поэта?

Кстати сказать, это не моя мысль, а Иосифа. Может быть, я процитировал его без ссылки на источник.

А может быть, это я соединила вас с Бродским?¹⁴

Очень лестно. Это совершенно верное наблюдение. Вот в чем тут дело. Во-первых, это связано с теми стилистическими запретами, о которых мы только что говорили, потому что все они действительно имеют еще и этическую основу. Например, что касается лингвистического субъекта, существует романтическая традиция представления себя на некоторых котурнах, на пьедестале и т.д. — это действительно не этично. Это нарушение основной заповеди, таким образом ты считаешь себя лучше всех остальных и заведомо ставишь себя в позицию, в которой ты находишь, по крайней мере, психологический ущерб другим людям. Конечно, это некрасиво, и хотя мы все этим грешны, но в нашей сознательной деятельности (аписание стихов — это, по-моему, вполне сознательный процесс) мы должны стараться этого избегать. То же самое относится и к запрету на употребление некоторых слов и выражений, хотя это более индивидуально, это тоже было бы нарушение заповеди «не укради», так как это не твое. Ты обязан давать публике только то, что принадлежит тебе и тебе только.

Во-вторых, я думаю, это относится не только ко мне, а ко всему нашему, если использовать клише, постмодернизму. В целом, это проект антиромантический. У Иосифа, у которого вообще поэтика не определяется терминами ни романтизма, ни классицизма, ни авангардизма, — а тем и другим, и третьим, как у Пушкина, у него это очень ярко выражено. Он без конца говорит и в стихах, и в прозе о том, что поэт, лирическая персона, ничего из себя не представляет. Только его поэтическая продукция важна. И вопрос о взаимоотношении между производителем поэтических текстов и текстами — это самая драматическая тема в творчестве Бродского, как вы сами об этом пишете¹⁵. И я думаю, что Бродский, как всегда, только значительно сильнее, чем все остальные, выразил общее мнение поколения. А вообще-то говоря, это можно найти у самых неожиданных авторов, например, у Рейна, который в бытовом поведении создает себе «имидж» — смесь байронического героя и Остапа Бендера, но в стихах он весьма последовательно самоуменьшается («двух столиц неприкаянный житель»), всегда изображает себя в качестве человека ущербного, морально неполноценного, заслуживающего осуждения, некрасивого, немолодого, нетрезвого и прочие негации. Или, скажем, совсем другой поэт, один, на мой взгляд, из замечательнейших в нашем поколении, Еремин, он просто аннигилировал лирическую персону.

Вы заметили в статье «Посвящается логике», что мировосприятие Бродско-

го — это «некий над-человеческий, над-мирный взгляд на мир сверху»¹⁶. Сквозь какую призму вы смотрите на мир?

Сквозь книги, я бы сказал, сквозь культуру, и это сознательно выбранная призма.

О своей жизни вне России Бродский сказал: «Я рассматриваю свою ситуацию как проигрыш абсолютно классического варианта, по крайней мере XVIII или XIX веков, если не просто античности»¹⁷. Так ли и вам видится ваша жизнь как поэта вне России?

Нет, я не рассматриваю свою жизнь как повторение какой-то классической модели. Бродский, видимо, имел в виду модель Овидиевой жизни: изгнание, ностальгия по имперскому центру и все такое. Я скорее рассматриваю свою собственную судьбу как судьбу частицы в броуновском движении современного мира. Я даже не уверен в том, что моя эмиграция была волевым актом, как мне казалось в какие-то моменты. Я думаю, что меня просто носит какой-то ветер. И в этом есть свои преимущества, в таком непредсказуемом движении судьбы, потому что это делает то, что ты видишь в жизни, несколько интереснее, неожиданнее. Можно себе представить, что если ты твердо ощущаешь свою жизнь как разыгрывание известной схемы, то ты уже в принципе не ожидаешь ничего непредсказуемого, ты знаешь уже, что в какой-то момент не придет ответ на просьбу о помиловании, не изменит возлюбленная, что ты никогда не вернешься в какой-то пункт и т.д. У меня таких ощущений нет, хотя жизнь моя внешними событиями небогата и, Бог даст, будет оставаться такой, я в то же время совершенно не знаю, что меня ждет за углом.

Вы, кажется, были первым, кто усмотрел философские параллели между Бродским и евразийцами, в частности, в оппозициях: Россия — Запад, ислам — христианство¹⁸. Чеслав Милош видит тесную связь Бродского с Шестовым и Кьеркегором¹⁹. Насколько философские послышки Бродского вторичны и поверхностны или они оригинальны и глубоки? В чем их своеобразие и самобытность?

Что касается евразийства Бродского, то следует обратиться к первоисточнику, к Владимиру Соловьеву, а может быть, и к той русской традиции политической философии, которую можно проследить еще раньше: от Соловьева назад к Леонтьеву и еще дальше к тому, о чем мы слышали сегодня от Осповата, к началам русского политического самосознания, национальной идентификации как скорее восточной страны²⁰. Я никогда не говорил, что Бродский разделяет евразийскую философию. На мой взгляд, — и это-то как раз интересно как культурный феномен — Бродский, исповедуя в общем-то скорее другую, космополитическую, концепцию истории, не имеет других рамок дискурса, нежели те, которые выработаны русской традицией геополитического мышления. Он пользуется языком, в том числе и политическим языком, Владимира Соловьева и, естественно, Блока, не будучи большим поклонником Блока, как вы знаете, когда ему приходится обсуждать эту проблематику. Но он вступает с ними в полемические отношения, сплошь и рядом выворачивает наизнанку их идеи, он их отвергает, он их пародирует и делает всевозможные стилистические операции полемического характера. Но он, повторяю, все время говорит с ними на одном языке. Очень справедливо писал Жорж Нива, что Бродский тоже сын русского символизма, только взбунтовавшийся сын²¹.

Что касается Шестова и Кьеркегора, то это относится скорее к области экзистенциальной философии, к философской антропологии, к теологии, к таким дихотомическим отношениям, как человек—мир и человек—Бог. И тут я мало что имею добавить. Я думаю, что Бродский в период своего мировоззренческого формирования попал под очень сильное обаяние Кьеркегора и Шестова и от этого не ушел.

Что стоит за всеми этими вопрошаниями, переоценками, пересмотрами, гальнейшими логическими домыслами Бродского? Не осознание ли это того, что мир и человек в конечном счете непознаваемы, и все, что остается делать философствующему поэту, это «зайти на вещи по второму кругу», посмотреть на все под новым углом зрения, задать несколько вопросов, не надеясь получить ответ? В чем суть его философствования?

Я думаю, что философия Бродского, по определению, есть философия вопросов, а не ответов. Наверное, в этом смысле Бродский не так уж оригинален. Я не

очень хорошо подкован в истории философии, но, по крайней мере, в платонической традиции философ — это тот, кто ставит вопросы, а не тот, кто дает ответы. Этим философия и отличается от квазифилософских, утопических доктрин, типа марксизма.

Если бы нам удалось построить модель системы поэтического мышления Бродского, какие структуры в ней преобладали бы, русские или европейские?

Пушкинские, то есть русские, что и означает диалог русского человека с европейским.

Изменился ли вектор его мирозерцания после России?

Нет, не изменился.

Тогда почему же на уровне поэтики, которая у Бродского не только семантизирована, но и концептуализирована, его раннее увлечение англосаксонской поэтической традицией здесь на Западе столь заметно усилилось? Возьмем хотя бы такие качества его поэтики, как некоторую холодность его медуаций, интонационную монотонность, «стремление нейтрализовать всякий лирический элемент, приблизить его к звуку, производимому маятником», о чем он сам говорит²², разве они не демонстрируют отклонения от русского менталитета?

Я не думаю, что это так. Конечно, поэтика Бродского меняется. Конечно, если мы возьмем какое-нибудь стихотворение, написанное в 90-м году и сравним его со стихотворением, написанным в 60-м году, то контраст будет разителен с точки зрения поэтики. Но, на мой взгляд, еще более разительно будет то, что скрытые структуры поэтического мышления (менталитета поэта), которые мы можем обнаружить в стихах, разделенных тридцатью годами, будут на удивление одними и теми же. Бродский в этом отношении слишком генетически оригинальная личность, чтобы внешние обстоятельства могли повлиять на основу его идиостиля. Его сознательной работой над собственной поэтикой действительно было усвоение поэтики англоязычной поэзии. Я писал и всегда говорю, что это, на мой взгляд, удивительно русская черта в поэтическом творчестве Бродского. Это то, что делал Пушкин и пушкинская плеяда с французской поэтикой; это то, что делали русские лирики середины XIX века, моего любимого периода в русской лирике, с Гейне и с немецкой поэтикой; Бродский произвел то же самое с великой английской поэтикой, прививая ее к советскому дичку. Но в этом отношении интересно, на мой взгляд, другое. Бродский, живя уже почти 20 лет в англо-американской культурной среде и будучи очень внимательным, несравненно более внимательным и образованным читателем поэзии на английском языке, чем я, оказался не очень-то восприимчив к тем кардинальным изменениям, которые произошли в англо-американской поэзии за последние 30—35 лет. Вот один пример. Я не буду говорить о популярных именах, таких, как Аллен Гинзберг, о тех, кто не имеет ничего общего с Бродским поэтически. Возьмем тех, кого Бродский сам выделяет как лучших поэтов, пишущих сейчас по-английски. Есть какие-то черты родства между Бродским и Ричардом Уилбуром, но вот Марк Стрэнд, которого Бродский иногда называет лучшим американским поэтом; я затрудняюсь увидеть хотя бы какое-то родство между поэтикой Бродского и поэтикой Стрэнда. Кстати сказать, меня лично поэтика Стрэнда восхищает, и я бы мечтал создать русские эквиваленты этой абсолютно новой для нас поэтики, очищенной от риторики, как мы ее понимаем, поэтики прозы, образность которой передается чисто описательными, прозаическими средствами, а поэтический эффект возникает в результате композиционного манипулирования этими описаниями. Вот это очень мало характерно для Бродского. Он никогда не отказывался от риторики. Он ее изоцряет до невероятного мастерства, но он сугубо риторический поэт.

Что именно в мировоззрении Бродского хотело быть выражено поэтикой английских метафизиков?

Мы уже говорили о том, что мировоззрение Бродского определяется философским экзистенциализмом Кьеркегора и Шестова, Достоевского, разумеется. Сюда же относится и экзистенциализм 40—50-х годов, который был в культурном воздухе эпохи, когда воспитывался Бродский. Но в русской поэзии не было средств

для воплощения такого рода медитаций. В европейской поэзии они были, так как проблематика экзистенциализма и метафизическая проблематика эпохи барокко имеют весьма много общего: одиночество человека во вселенной, противостояние человека и Бога, вопрошание самого существования Бога. Поэзия европейского барокко естественно пришла к поэтической форме, адекватной такого рода философствованию, к кончетти, к логизированию в стиховой форме, к гипертрофии развернутой метафоры. Но важно только не забывать, что мы имеем дело не с риторикой как упражнением (иногда в поэзии может иметь место и риторическая фигура как искусство для искусства, и очень даже изящно). Мы имеем дело с риторикой, которая выполняет необыкновенно важную и существенную задачу. Вот постоянно цитируют: «Поэт — издали заводит речь. Поэта — далеко заводит речь»²³. Для Бродского это практическое описание его работы, как, вероятно, было для Эндрю Марвелла или Джона Донна. В отличие от поэтов более поздних эпох, когда поэт-метафизик (или, скажем, Бродский) принимается за стихотворение, он ведь не знает, что он хочет сказать. В XIX веке поэт сплошь и рядом знал, что он хочет сказать, а потом искал адекватную поэтическую форму. Тютчев, например. Тогда как метафизик искал только исходную метафору, разворачивал ее, и метафора сама по себе приводила его к результатам, которые, возможно, его самого ошеломляли. Бродский в своих метаописаниях, как вы знаете, часто изумляется тому, куда же его, до какого Киева язык довел. Цветаева шла по тому же пути. Но до Бродского такой далекой барочной метафоры в русской поэзии не было. Сразу же скажу, что я отнюдь не уверен, что она будет после Бродского. И если я иногда встречаю сейчас в журналах стихи молодых поэтов, в которых используется распространенная метафора, она используется, по-моему, слишком внешне, поверхностно. Я не нашел еще ничего сравнимого с Бродским. Пока это все на уровне имитации внешних стилистических принципов.

И Пушкин и Достоевский были упомянуты вами здесь несколько раз. По мнению Бродского, Достоевский вышел из Пушкина²⁴. Не кажется ли вам, что сам Бродский в значительной мере вышел из Достоевского: то же стремление уравнивать плюсы и минусы, сделать «контра» более убедительным, чем «про» и т.д.? Думали ли вы об этом?

Самое главное вы уже сказали в самом вопросе. Действительно, Бродский такой же диалогический поэт, как Достоевский прозаик. Бродский как поэтическая персона, как авторский голос, в собственных стихах удивительно однороден с какими-то героями Достоевского, особенно, мне кажется, с Дмитрием Карамазовым, речь которого тоже совершенно макароническая. Хотя в монологах Дмитрия Карамазова и нет такой риторической структуры, как развернутая метафора, его монологи — это всегда рабочие монологи. В отличие от своего брата Ивана, который рассказывает художественно-философские произведения, Дмитрий не знает, куда его заведет речь, и он использует этот инструмент, речь, чтобы куда-то попасть. И в стилистическом плане его речь сугубо эклектична, насквозь цитатна. Дмитрий Карамазов без конца цитирует, точно или перевирая, прямо или пародийно, и цитирует самым макароническим образом. Он цитирует и высокую поэзию Шиллера и Пушкина, и низкую поэзию романа, просторечные фольклорные формы, и философию, и научные тексты из биологии, химии, психологии и т.д. Если это описать в более или менее абстрактных терминах, то это подойдет к описанию стиля Бродского.

Продолжая разговор о философской и литературной генеалогии Бродского, мне бы хотелось услышать ваше мнение о связях Бродского с античностью. Вы назвали Бродского прямым потомком семи великих римлян: Тибулла, Катутла, Проперция, Марциала, Горация, Виргилия и Овидия²⁵. Джордж Штейнер назвал его «the most Latin, the latinate of lyric poets»²⁶. Чем вы объясняете столь глубокую привязанность Бродского к этим поэтам и вообще его «тоску по античности», как выразилась Жорж Нива?²⁷

Пушкинским типом личности. Пушкин тоже ведь в основе своей классицист, то есть поэт, видящий свою миссию прежде всего в том, чтобы отыскивать гармонию в массе хаоса, чтобы гармонизировать действительность. Колыбелью такого художественного творчества и являются классическая Греция и Рим. А Тибулл, Катутла, Проперция, Марциал, Гораций и Овидий были первыми лириками в нашем понимании. Бродский просто возвращается к первоисточнику.

Можно ли назвать Бродского бесстрастным обозревателем?

Это, по-моему, на редкость недалекое суждение о Бродском. У нас в школе был руководитель драмкружка, актер, который объяснял нам основы системы Станиславского очень просто. Чтобы мы не размахивали зазря руками, он говорил: «Чацкий стоит спокойно, но в душе у него все кипит». Почему Бродский бесстрастный поэт? Потому что в тексте встречаются слова «все равно», «наплевать», «это ничего не значит», «не важно, кто» и прочее и прочее? Наоборот, это является сигналом весьма бурной внутренней эмоциональной жизни. Кто по существу является бесстрастными поэтами, так это те, кто охотно дает эмоциональный план эксплицитно, не оставляя никакого суггестивного пространства. Стихи, описывающие, скажем, любовь к родине или к женщине, за небольшим исключением, замкнуты на самих себе и не оставляют места для читательского эмоционального отклика, и в таких случаях как стихи, как произведения поэзии, они бесстрастны.

Бродский совершенно не согласен с вами по поводу того, что «писателем быть можно только на одном родном языке»²⁸. Он считает, что это епархиальное и местечковое утверждение и что у Пушкин, у Тургенев, у Конрад, у Беккет тому опровержение²⁹. Что вы можете ему возразить?

Ему еще не удалось написать по-английски такие же стихи, какие он пишет по-русски.

Бродский неоднократно предупреждал писателей держаться погальше от злобности. Следует ли он этому правилу сам? Вы в своей статье «Поэтика и политика», кажется, показываете, что — не следует³⁰.

Нет, я думаю, в том смысле, в каком он предупреждал писателей относительно опасности писания на злобу дня, он вполне следует этому правилу. Бродскому просто не свойствен публицистический жанр в поэзии. Он считает, и, на мой взгляд, правильно, что публицистика и поэзия — это смешение Божьего дара с яичницей. Я думаю, что он конкретно имел в виду газетную поэзию в духе Вознесенского.

А разве его стихотворение «Стихи о зимней кампании 1980 года», например, не на злобу дня?

Это философский отзыв на войну в Афганистане. Бродский мгновенно переводит события текущей истории в религиозно-философский план. Основная образность этого стихотворения — это образность почти геологической, а не человеческой истории. Кстати сказать, тут Бродского можно сравнить с такими, казалось бы, бесконечно от него далекими мастерами прозы, как Солженицын или Шаламов, которые в поэтике своей стремятся к тому же, при всем при том, что политика в прозе, несомненно, представлена обширнее, чем обычно в поэзии. Но начало «Архипелага Гулаг» можно сравнить с «Концом прекрасной эпохи». А у Шаламова есть замечательный маленький рассказ «По ленд-лизу», который весь пронизан до человеческой образностью геологических эпох.

Вы как один из ближайших друзей Бродского присутствовали на церемонии вручения ему Нобелевской премии и наблюдали его с близкой дистанции. Как он выдержал испытание славой?

Мне приходилось наблюдать и других людей, на долю которых выпала слава. И некоторые из них с этим справлялись, но все-таки в какой-то степени, хотя бы на недолгое время, это всех портит. Я очень, как мне кажется, придирчиво «экзаменировал» поведение Бродского с этой точки зрения, и, на мой взгляд, он был абсолютно безупречен. Он не кокетничал, он естественно выражал удовольствие по поводу признания его творчества, он замечал людей в чисто бытовом отношении. В суете, шумихе, ритуалах, связанных с Нобелевской церемонией, Бродский как будто мобилизовал свою внимательность к людям. Он ведь вообще человек очень внимательный к людям, несмотря на всю самокритику, которую мы встречаем в его стихах. Даже в таком ритуале, как раздача автографов, когда шведы выстраивались в книжном отделе большого универмага с первого до четвертого этажа с книжечкой в руках, Бродский ухитрялся, по крайней мере, мимикой или одной-двумя фразами быть искренне внимательным к этим людям, не телевизионной внима-

тельностью политического деятеля с улыбкой и рукопожатием, а взгляд и интонация показывали, что он в этой очереди видит череду людей, индивидуальностей.

Что вам известно о внелитературных интересах и пристрастиях Бродского?

Какую область человеческой деятельности вы хотите затронуть?

Музыку, искусство, его хобби.

Бродский меломан. По-моему, его любимый композитор Гайдн. Композитор в его понимании это тот, кто учит композиции. Он считает, что развитию темы он научился у Гайдна. Но тут я не судья. Более квалифицированно я могу высказаться о Бродском как о гурмане. Он большой любитель поесть. У Бродского есть любимые рестораны, он определенно отдает предпочтение дальневосточной кухне, китайской и японской, перед остальными, хотя не чурается остальных. Я думаю, что Бродский как гурман имеет очень демократический вкус.

И, наконец, прочтите, пожалуйста, ваше стихотворение, посвященное Бродскому, которое вы написали во время Нобелевских торжеств.

Стихотворение называется «Иосиф Бродский, или Ода на 1957 год».

I

Хотелось бы поесть борща
и что-то сделать сообща:
пойти на улицу с плакатом,
напиться, подписать протест,
уехать прочь из этих мест
и дверью хлопнуть. Да куда там.

II

Не то что держат взаперти,
а просто некуда идти:
в кино ремонт, а в бане были.
На перекресток — обонять
бензин, болтаться, обгонять
толпу, себя, автомобили.

III

Фонарь трясется на столбе,
двоит, троит друзей в толпе:
тот — лирик в форме заявлений,
тот — мастер петь обиняком,
а тот гуляет бедняком,
подъев кулак, что твой Евгений.

IV

Родимых улиц шумный крест
венчают храмы этих мест.
Два — в память воинских событий.
Что моряков, что пушкарей,
чугунных пушек, якорей,
мечей, цепей, кровопролитий!

V

А третий, главный, храм, увы,
златой лишился головы,
зато одет в гранитный китель.
Там в окнах по ночам не спят
и тех, кто ныне там распят,
не посещает небожитель

VI

«Голым-гола ночная мгла».
Толпа к собору притекла,
и ночь, с востока начиная,
задергала колокола,
и от своих свечей зажгла
сердца мистерия ночная.

VII

Дохлабан борщ, а каша не
доедена, но уж кашне
мать поправляет на подростке.
Свистит мильтон. Звонит звонарь.
Но главное — шумит словарь,
шумит словарь на перекрестке:

VIII

Душа крест человек чело
век вещь пространство ничего
сад воздух время море рыба
чернила пыль пол потолок
бумага мышь мысль мотылек
снег мрамор дерево спасибо.

¹ Л. Лосев. Иосиф Бродский. Предисловие. — Эхо, № 1, 1980, с. 25—26.

² Экспромт Бродского имел следующий вид:

Н	с
а	т
А	р
Н	а
е	ш
в	ш
П о д м о с т о м т е ч е т	Н е в а
й	а
с	я
б ы с т р а я	т а к а я
о	к
и	а
т	я
ч	
е	
к	
а	

³ Иосиф Бродский. Собрание сочинений: Стихи и поэмы в 4-х томах. Машинописное издание, составитель В. Марамзин. Л., 1973—77.

⁴ Нина Лосева — лингвист, преподаватель Russian Department, Dartmouth College, New Hampshire, жена Лосева; Владимир Герасимов — ленинградский литератор, краевед. См. о нем: А. Лосев. Тулуны — мы. — Konstantin K. Kuzminsky & Grigory L. Kovalev. The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. Vol. 1. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980, p. 145.

⁵ Иосиф Бродский. Собрание сочинений. Т. 4. Л., 1977, с. 21—26; «Костер», 1962, № 11. В 1991 году в Ленинградском отделении издательства «Детская литература» «Баллада о маленьком буксире» вышла отдельной книжкой. Лосев, вероятно, цитирует первую, несокращенную редакцию стихотворения.

⁶ Белла Езерская. Мастера. Tenafly, N.J.: Hermitage, 1982, с. 105.

⁷ Г. В. Адамович. Одиночество и свобода. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1955.

⁸ Лев Лосев. Poetics of Faith. — In: Aspects of Modern Russian and Czech Literature: Selected Papers from the Third World Congress for Soviet and East European Studies. Ed. by Arnold McMillin. Columbus: Slavica, 1989, pp. 188—201. См. также: А. Лосев. Чеховский лиризм у Бродского. — В сб.: Поэтика Бродского. Tenafly, N.J.: Hermitage, 1986, с. 185—197.

⁹ Интервью, данное Д. Савицкому (январь 1983, Нью-Йорк). Цитируется по рукописи, предоставленной Д. Савицким. В полном виде не опубликовано.

¹⁰ Иосиф Бродский. О Достоевском. — Russica—81. N. J.: Russica Publishers, 1982, с. 213. В России опубликовано в «Независимой газете» (23 февраля 1991, с. 7).

¹¹ Иосиф Бродский. Поэзия как форма сопротивления реальности. — «Русская мысль», «Специальное приложение» (25 мая 1990, с. 1).

¹² Лев Лосев. Тайный советник: Стихотворения. Tenafly, N.J.: Hermitage, 1987, с. 5.

¹³ Gerald S. Smith. Flight of the Angels: The Poetry of Lev Loseff. — Slavic Review, Spring, 1988, pp. 76—88.

¹⁴ Joseph Brodsky. Foreword. — In: An Age Ago. A Selection of Nineteenth Century Russian Poetry. Selected & translated by Alan Myers. N. Y.: Farrar, Straus & Giroux, 1988, p. XVII.

¹⁵ Valentina Polukhina. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge: CUP, 1989, pp. 244—248.

¹⁶ А. Лосев. Иосиф Бродский: Посвящается логике. — «Вестник русского христианского движения», № 127, 1978, с. 130.

¹⁷ Интервью, данное Д. Савицкому.

¹⁸ Lev Loseff. Home and Abroad in the Works of Brodskii. — In: Under Eastern Eyes:

The West as Reflected in Recent Russian Emigre Writers. London: Macmillan Press, 1991, pp. 25—41.

¹⁹ Czeslav Milosz. A Struggle against Suffocation. — The New York Review, August 14, 1980, pp. 23—24. По-русски: «Часть речи», № 4/5, 1983/4, с. 169—180.

²⁰ См. доклад Александра Осповата «Pushkin's political biography in 1826—1837», прочитанный на IV World Congress for Soviet and East European Studies, 23 July 1990, Harrogate.

²¹ Georges Nivat. The Ironic Journey into Antiquity. — In: Brodsky's Poetics and Aesthetics. Eds. by Lev Loseff and Valentina Polukhina. London: Macmillan Press, 1990, p. 96.

²² Настигнуть утраченное время. Интервью Джона Глэда с Иосифом Бродским. — «Время и Мы», № 97, 1987, с. 176; в России опубликовано в альманахе «Время и Мы» (М.: Искусство, 1990, с. 283—297). Это стремление к нейтрализации, к монотонности выражается и в манере чтения Бродским собственных стихов. Ему кажется «дурным тоном подчеркивать нюансы», он стремится к тому, «чтобы сделать все одинаково слышным». Как объяснил Бродский в интервью Анни Эпельбуэн, он «пытается продемонстрировать, что все одинаково», что он «никакой части стихотворения, никакому слову не оказывает предпочтения» (интервью дано в июле 1980 года, частично опубликовано в «Le Monde», Decembre 18, 1987, p. 21; полностью на русском языке см.: Иосиф Бродский. Европейский воздух над Россией. — «Странник», № 1, 1991, с. 37).

²³ М. Цветаева. Стихотворения и поэмы в пяти томах. Т. 3. Нью-Йорк: Russica, 1983, с. 67.

²⁴ Иосиф Бродский. Европейский воздух над Россией... С. 40—41.

²⁵ А. Лосев. Ниоткуда с любовью... Заметки о стихах Иосифа Бродского. — «Континент», № 14, 1977, с. 323.

²⁶ George Steiner. Poetry from the Shadow-zone. A Review of Brodsky's «To Urania. Selected Poems 1965—1985» (Viking Penguin, 1988). — The Sunday Times, September 11, 1988, p. 10.

²⁷ Жорж Нива. Квадрат, в который вписан круг вечности. — «Русская мысль», 11 ноября 1988; «Литературное приложение» № 7, с. 1.

²⁸ А. Лосев. Английский Бродский. — «Часть речи: Альманах литературы и искусства», № 1, Нью-Йорк: Серебряный век, 1980, с. 53.

²⁹ Иосиф Бродский. Настигнуть утраченное время... С. 173.

³⁰ Lev Loseff. Politics/Poetics. — In: Brodsky's Poetics and Aesthetics. Eds. by L. Loseff & V. Polukhina. London: Macmillan Press, 1990, pp. 34—55.

БЛАГОРОДНЫЙ ТРУД ДОН-КИХОТА

Интервью с Роем Фишером Валентины Полухиной

5 марта 1990 г., Кил

Питер Портер писал, что суть вашего высказывания в том, чтобы рассмотреть мистическое в варварские времена¹. Вы с этим согласны?

Я не несогласен. Он выдергивает некоторые слова из заключительной части «А Furnace»², в которых я обращаюсь к нашим временам как к варварским. Вероятно, я отношу их к варварским в том смысле, что у них нет словаря, нет каких-либо форм для обнаружения того, что он мог бы назвать мистическим. Я буду просто называть это правдой.

Критики обычно верно истолковывают ваши стихотворения, или они многое упускают?

По-разному. Обозреватели, пишущие обычно в спешке, имеют довольно различные мотивы для написания. Меня никогда не интересовали такие короткие клочки. Недавно было три или четыре более длинных эссе, которые кажутся мне дающими достаточно точное представление о том, что я делаю, поэтому я чувствую, что справляюсь с тем, чтобы быть постижимым.

Вы поэт, принадлежащий двум культурам: американской и английской традиции. Куда вы сами себя помещаете?

Я никогда не думал об этом. Мне не кажется, что я сделал что-либо большее, нежели понял как начать, просто организовал пространство вокруг себя, в котором могу работать. Я не думаю, что находился сознательно под прямым влиянием многих поэтов, я не чувствовал большой корпоративности, в глубоком смысле, с творчеством многих поэтов.

Какой критерий вы бы выбрали для того, чтобы определить свое место? Ваша техника? Ваше отношение к английскому языку? Ваши основные темы? Ваше отношение к проблемам современности? Что доминирует?

Ну, полнейшая бессодержательность моего ответа будет особенно интересна. Я не вижу себя с этого расстояния. Я не знаю, оттого ли, что сам вопрос, даже если вы его детализируете, не является очень значимым для меня, поскольку я испытываю антипатию ко всем этим критериям; или это из-за того, что я настолько солипсист и лишен чувства окружающего, или я понятия не имею, какой из этих критериев ко мне применим. Видите ли, обычно я ставился людьми, которые пытались меня как-то определить, в странное положение, абсурдное, но обладающее для них каким-то

Рой Фишер (род. в 1930 г.) — поэт, джазовый пианист. Окончил в 1953 г. Бирмингемский университет, читал лекции в Bordesley College, Бирмингеме и Килском университете. Сейчас — вольный художник. Наиболее известные из двух с половиной десятков его сборников — «Poems 1955—1980» (Oxford, 1980), «A Furnace» (Oxford, 1986) и «Poems 1955—1987» (Oxford, 1988). Хотя сам Фишер считает себя русским модернистом 20-х гг., использование тропов у него очень бережное, а обращение с лирическим героем аскетично. С Бродским его сближает использование «медитации как основного состояния».

© Валентина Полухина (интервью), 1997.

© Рой Фишер, 1997.

© Виктор Куллэ (перевод), 1997.

смыслом. То есть я был молодым писателем-экспериментатором, затем последовательным экспериментатором, сейчас я, по-видимому, старейший писатель-экспериментатор. Я «охотно идущий навстречу аутсайдер». Меня очень часто ставили в такого рода положение и рассматривали как кого-то, кто довольно упрям, кто следует собственному пути. Я с удовольствием отвечаю согласием людям, которые хотят опубликовать мои работы. Но я не прошу людей что-либо сделать для меня, поскольку, честно говоря, не верю в особенную существенность как той части литературного мира, которая принимает меня, так и той, которая меня игнорирует. Я обхожусь тем минимумом людей, которые приглашают меня что-либо сделать, пишут мне, говорят со мной, знают, очевидно, то, что я делаю; я использую их почти что социально, как людей, составляющих мой круг, благодаря которым я существую.

Можете ли вы определить наиболее характерные черты своей поэтики?

Думаю, я могу на это ответить только проследив за собственным рабочим процессом. Я отношу себя, как, полагаю, и каждый писатель, к состоянию языка, простого повседневного языка, который слышу вокруг себя и которым пользуюсь. И суть того, по направлению к чему я продвигаюсь, это, в первую очередь, отступить от него к молчанию. Это не совсем то, крайнее философическое молчание Беккета, но нечто подобное. Я уйду в молчание, в котором я не существую. И молчание доставляет мне удовольствие. Потом я позволю звукам и языку — столь мало, сколь это возможно, столь скупое, насколько возможно — занять свое место в молчании, только потому, что они должны вторгнуться и я не в силах предотвратить этого. Мне необходимо, чтобы они были там. И я буду извлекать их из очень скупого использования языка, очень осторожного, бережного использования языка; мне нравится продвигаться через этот узкий проход к открытию лирики, или описания, или чувственности, или воссоздания природы в языке. Но только после того, как мой опыт прошел через ничто и молчание.

Я могу временами работать, не злоупотребляя образным языком, потому что мне гораздо более интересен ракурс высказывания, его тон, положение, в котором оно направлено вверх, вниз, вбок; положение, в котором оно живет, еле живет, уже мертво. Я начинал с этого, и я продолжаю это делать.

Чувствуете ли вы какую-либо близость с Бродским?

По мне, так это очень аккуратно сбалансированные и да, и нет. Они почти равнозначны. Я уже говорил, что для меня испытывать чувство близости с поэтом почти бессмысленно. У меня нет подобного рода ощущений для другого поэта. Но если я буду искать родство с Бродским, я найду его через разделяющий нас занавес языка. Иногда занавес — это английский язык. Я нахожу, что это совершенно просто, как мне кажется, понять, что значит быть Бродским; что значит для него работа; что значит для него жизнь. И это отчасти потому, что он сам очень красноречиво говорит об этом. Сверх того, я продолжаю относиться к нему как к любому другому, видя, где мы с ним расходимся. Бродский на десять лет моложе меня, и он всего лишь присутствовал где-то на периферии моего сознания, когда мне было сорок-пятьдесят, так что он никоим образом не стал для меня чем-то формообразующим. Поэтому, думаю, я могу видеть его и ощущать его энергию, его дар наиболее ясно именно в точках наших расхождений. И я чувствую это очень хорошо. Есть место в одном из автобиографических эссе, где он говорит о молодых писателях в Ленинграде, когда он был совсем еще юным. Для них книги были свободой, книги были оппозицией авторитаризму. И «мировая культура», то, что они могли выбрать из классической литературы (которую он сейчас так много использует), вместе с тем, чем они питались в системе образования, — это то, через что они прошли. Я могу видеть, как они приходили потом к книгам, которые являются ядром западных учебных программ, и оценивали их как символы свободы.

Для меня, однако, те же самые составлявшие ядро программ книги были достоянием касты, людей, являвшихся хозяевами и правителями нашего общества. Границы авторитарности в этих двух обществах так значительно разнятся, что сравнивать их трудно. Но для меня ощущение возможности использовать разрешенную литературу, возможность быть книжным, думать при помощи определенных текстов, общаться с другими людьми посредством литературных аллюзий — все это удушающе и академично. Долгое время я испытывал побуждение работать совершенно антилитературным способом.

Подобным же образом Бродский, несомненно, испытывает, насколько я могу судить о поэзии по переводам, огромное пристрастие к дискурсивной поэзии, к

совершенно открытой игре идей и образного языка. Это никогда не могло быть моим путем, поскольку я бы просто отнес себя к совершенно добродушному литературному истэблишменту, никогда не борющемуся ни за какую свободу, заведомо ею обладая. Какую-то свою свободу я приобрел, уходя из этого, утверждая, что я скорее пианист, нежели писатель, и занимаясь писанием таким образом, который не подвергает опасности быть захваченным культурой в качестве любимого сына.

Мне кажется, что у вас с Бродским есть еще нечто общее. Вы, по определению Дональда Дэви, поэт города³. Бродский обладает особым даром портретирования городов: возьмите такие его стихи, как «Темза в Челси», «Декабрь во Флоренции» или «В окрестностях Александрии», о Вашингтоне. Мне бы хотелось, чтобы вы прокомментировали любое из этих стихотворений.

Моя первоначальная реакция на лондонские и флорентийские стихи была экстратекстуальной: никто не должен потворствовать претенциозности исторических столиц и городов-государств, награждая их поэтическими декорациями, пусть и блистательными. Если поэт, делающий это, является всего лишь культурным туристом, работа будет иметь затхлый запах. Но во всех этих стихах очевидно, что Бродский — подлинный чужестранец, имеющий право — в сущности у него нет иного выбора — перенести себя из города своего рождения в эти особенно «священные» места и оценить их как части более глубокого путешествия. Отсюда его неизменное присутствие. Ты осознаешь, что он смотрит из-под прищуренных век на разворачивающиеся перед ним виды; ты осознаешь также, что одновременно он рисует собственные картины этого, вычерчивая их на карте в сравнениях и метафорах, иногда вопиющих. Характерно, что он идет на монументальные самоуподобления мест, в особенности Вашингтона, но не испытывает благоговейного страха. Точно так же, отправляясь во Флоренцию, он вызывает дух Данте и обладает достаточной силой, чтобы справиться с этим. Немногие на такое способны.

То место во второй из замечательной пары строф — четвертой и пятой — «Темзы в Челси», где он, не обращая внимания на характерную скуку Лондона, ныряет в собственную неизбежность, я нахожу наиболее общей основой всего, что Бродский пишет о городах. Я не могу себе представить, чтобы он когда-либо испытывал потребность написать о городе, подобном моему: широкой, поспешной, немилосердный рост без каких-либо свойств метрополии, но с поверхностными притязаниями на имперскую историю — и тем не менее обладающем достаточной силой, чтобы потрясти поэтическое сознание. Хотел бы я увидеть, как он с этим справится.

По мнению Чеслава Милоша, Бродский «в экспериментах с поэтическими жанрами — одой, лирическим стихотворением, элегией, поэмой — напоминает Огена»⁴. Поскольку жанры лучше, чем что-либо, сохраняются в переводе, видите ли вы какое-нибудь родство между Бродским и Огеном в этом или любых других отношениях?

Вижу совершенно отчетливо. Это необычнее всего, поскольку означает, что добрая часть того, чем Бродский занимается по-русски, или по-английски, или по-русски в переводах на английский, выполненных как им самим, так и другими, представляет собой нечто необщепринятое сегодня в английской поэзии. В значительной степени это жанр, или набор жанров, который, предполагаю, разработал Оден где-то между серединой 30-х и концом 50-х, когда он развивал свой стиль (как бы это сформулировать?) культурной дискурсивности, работая в том или ином неоклассическом варианте. Я не знаю, сколь далеко этот стиль письма вообще может отстоять от чрезвычайно сильной личности самого Одена. Я был озадачен количеством совпадений в открытии Бродским Одена как своего пути в английскую поэзию.

Как вы знаете, Бродский написал два эссе об Огене. Почему, на ваш взгляд, он выбрал Огена из всех прочих английских поэтов этого века?

Ну, он сам объясняет это, не так ли, с точки зрения стихов Одена о времени, преклоняющемся перед языком?⁵ Меня это объяснение убеждает в том, что тут нет никакой случайности, поглощенность Бродского этим такова, что английский поэт, попавший в его сети, будет, говоря подобные вещи, ему созвучен. Я, возможно, не только не проясню до конца вопрос, но даже затемню его, заявляя совершенно противоположный пример из собственного опыта столкновения с тем, как английский читатель будет воспринимать русскую поэзию. Когда я читал в переводах Пастернака, первым просочившегося вследствие всеобщего интереса к «Доктору

Живаго» тридцать лет назад, это был полнейший взрыв чувственности и эмоций, заставивших меня подумать: вот эстетика, которую я привью, это что-то, что я хотел бы написать и чего нет в английской поэзии. Английская поэзия частенько представляет собой исключительно морализаторскую разновидность. Дидактизм Одена, его готовность к морализаторству явились, возможно, для Бродского освежающими, поскольку ему несомненно нравится работать на этом уровне, и по иным, чем у Одена, причинам. Он обладает, например, могущественной метафизикой формы и дисциплины. Как он говорит о том, почему рифма так эффективна? Что-то вроде «она придает форму вашей умственной деятельности по меньшей мере более, чем одним способом, она становится вашим методом познания». Так что я вижу в этом притягательность Одена.

Я могу только сказать, и, предполагаю, — практически каждый пишущий сегодня английский поэт скажет, что это наиболее необычный выбор для кого бы то ни было, поскольку Оден был чрезвычайно сильной и влиятельной фигурой эпохи и заполнил уши целого поколения людей, читателей и молодых писателей обманчиво внушительной интонацией, которую он разработал. И с тех пор существует реакция против этого.

Интересно, что в то время, как вы были поражены взрывом эмоций в русской поэзии, Бродский старался культивировать качества, которые обнаружил в поэзии Одена и вообще в английской поэзии: «объективное и беспристрастное рассуждение». Согласны ли вы с тем, что английская поэзия в целом звучит более нейтрально, менее эмоционально, стремится к объективности как интонацией, так и лексикой?

Ну, на это существует более чем один ответ. Способ, которым работаю я сам, явно зависит от очень ровной и объективной интонации, поскольку это основа, на которой вы должны стоять перед нарастающим. Я знаю, что нейтральность моей интонации заходит далеко, настолько далеко, чтобы устранить любое осуждение — хотя и полагаю свою работу дидактической. Но в английской поэзии существует тенденция быть утомительно и назойливо осуждающей; в конце 20-х или в 30-е годы средний пласт английской поэзии был во многом всего лишь описательным, всего лишь автобиографическим, почти журналистским, обладая лишь небольшой степенью мягкого осуждения, присущей хорошей журналистике, тогда как поэзия 1930-х, Одена, была сурово осуждающей. Я, скорее, предпочитаю это. Я до некоторой степени имею представление о том, что было сделано. Но это разновидность легкого уровня осуждения, разновидность вежливой морализации; описания вещей, их небольшого усовершенствования, использования некоторых хорошо отобранных фигур речи и придания им смысла.

Кроме уже упомянутых имен, кто еще, на ваш взгляд, особенно заметен в поэзии Бродского?

Я предполагаю, Данте. Но я снова отделен от поэзии языком. Возможно, я совсем не в состоянии ответить на это, поскольку мои познания в классике не столь хороши, как у Бродского.

Я намекаю на английскую поэзию XVII века, на Джона Донна и других метафизиков.

О да, в планировке его стихотворений мне виден тот особенный путь, по которому Донн проложил такие свои стихи, как «Nocturnal upon St. Lucie's Day» («НоктюРН на день Святой Люсии») или «The Flea» («Блоха»). Это определенная протяженность стихотворения. Оно разрабатывается в длинных строфах, включает утверждение, отчасти вербальное, отчасти фантазмагорическое, и содержит в себе грандиозный наплыв чувств и ассоциаций.

Вы знакомы со стихотворением Бродского «Бабочка». Видите ли вы Джона Донна в этом стихотворении?

Да, я думаю; я не знаю здесь другого источника, кроме английского XVII века, хотя это и не стилизация. Достаточно интересно — я говорю со своей колокольни и не заглядывая в книги, — что привычку Одена к разработке поминальных либо медитативных стихотворений, особенно с конца 1930-х, будет связывать с прямым влиянием XVII века. Кажется, это тот случай, когда Оден почувствовал, что ухватил сразу интонацию и богатство техники, достаточные для полета, хотя прежде мне никогда не приходило в голову поинтересоваться, где Оден взял все это. Он получал

образование в то время, когда метафизики стали должным объектом изучения, это было в конце 20-х. До этого на них не обращали особого внимания.

Об английской метафизической поэзии написал Т. С. Элиот. Не писал ли он сам в том же духе?

Он откликался на прошлое, закономерно перенося эхо тех времен в будущее. Оден поднимал форму, чтобы создать средство выражения для культивируемой им современной, но не-английской способности движения сквозь непроницаемые абстракции.

Бродский открыл английскую метафизическую поэзию до того, как он открыл Одена или Т. С. Элиота. Думаете ли вы, что его интерес к ним обоим частично обусловлен интересом к Донну и другим поэтам-метафизикам, которых он тогда перевел на русский язык?

Я слишком глух к Элиоту тех дней, тех десятилетий, поэтому не вижу никаких связей между его методом и методом Бродского. Я, конечно же, могу увидеть их у Бродского с Оденем, но я настолько сомневаюсь в его принадлежности к элиотовскому пути развития, что просто не могу продолжить мысль дальше в этом направлении.

Продолжим. Том Ганн сказал, что «необходимо быть одержимым чем-либо для того, чтобы написать об этом хорошо»⁶. Вы с этим согласны?

Согласен. Я думаю, должна быть определенная степень одержимости. И языковой одержимости тоже, так как слова волнуют вне своей обыкновенности, общепринятого уровня. Должно быть нечто, вторгшееся в вашу душевную жизнь либо существующее внутри ее. Это живет за ваш счет, и вы живете за счет этого.

В чем заключается ваша одержимость?

В точности не знаю. Мне совершенно ясно, что лет примерно тридцать назад я начал писать, одержимый самим фактом существования своего родного города. Я знал, что в то время была одержимость, но она была готической. Она высилась. Бродский назвал бы это вертикалью. Она высилась надо мной. Она высилась вокруг меня. Я шел сквозь нее, как сквозь ландшафт сновидения, и я не знал, из чего он состоит, зачем он здесь, почему это действует на меня подобным образом. Теперь я знаю кое-что об этом и всегда полагаю, что полностью избавился от одержимости. И тем не менее, я все еще бываю захвачен ею врасплох, и одержимость становится все более и более абстрактной, все более и более рафинированной. Я знаю, что обладаю и другой одержимостью, она проявляется в сдвигах употребления языка, на его границах: свет и тьма, день и ночь, жизнь и смерть. Я очень часто беру язык подобного рода, пограничный, и делаю слова неразделимыми, когда они стремятся к разделению. Я стараюсь, чтобы они чуточку перекрывали друг друга, стараюсь дать такое истолкование, чтобы перегородки между ними не были неизменны. Они противятся этому, но я одержим желанием использовать язык подобным образом. Это, несомненно, опять Беккет. Он возникает здесь снова и снова.

Имя Беккета возвращает нас к Бродскому, ведь он обожает Беккета. Надеюсь, вы знакомы с заключительной частью книги «То Urania», поэмой в диалогах «Горбунов и Горчаков»⁷. Когда Бродский показал ее в Ленинграде своей подруге из Англии (поэма была написана в 1968 году), та сказала: «Неплохо, Иосиф, но в ней слишком много Беккета». Рассказывая мне эту историю, он добавил: «Я думаю, что это получше Беккета»⁸. Усматриваете ли вы Беккета в «Горбунове и Горчакове»?

Я помню его рассказ о том, как он влюбился в фотографию Беккета, не прочитав еще у того ни единого слова. Да, там достаточно Беккета. Я вижу кусочки из «Годо», и я вижу кусочки из романов: эта специфическая разновидность напряжения между двумя фигурами. Полагаю, Бродский считает, что это лучше, поскольку обладает внешней формой. По мою сторону стены наш идол — идея органической формы, заключающаяся в том, что энергия движения мысли может, сама по себе, привести оптимальную форму. Вот почему я работаю часто с огромным риском потерять хоть какую-то репутацию в Англии, работаю на стыке поэзии и прозы, очень близко к прозе, разрушаю размер в собственных произведениях, чтобы этот размер не искажал — не само то, что я говорю, но не искажал мою поэзию.

Ряд критиков Бродского указывал на «прозаический» характер его поэтического языка. Памятуя, что он сохраняет размер и рифму, в чем кроме лексики, на ваш взгляд, состоит его прозаизм?

Ничего не могу сказать о звучании русского Бродского, насколько оно сопоставимо с остальной русской поэзией, которая, возможно, считается менее прозаизированной. Парадоксально, но его нескончаемая игра метафорами, прочими образами обнаруживает в английском варианте структуру текста, гораздо более изошренно сработанную и богатую событиями, нежели жалкая подражательность или велеречивость, характерные для большинства ныне пишущих английских поэтов. Так что мы вынуждены принимать предполагаемый прозаический элемент на веру. Если где и есть несомненное присутствие этого, так в самой его персоне: сфере его интересов, сухости, иронии. Приемы используются не для перекачки воздуха, а для того, чтобы поддерживать постоянный процесс искусного понятийного домоводства. Лирические сантименты всегда присутствуют, но их полет недолог.

Как человек одержимый, можете ли вы распознать одержимость Бродского, неважно — в поэзии или в прозе?

Я замечаю, в частности, поскольку это заставляет его представлять скопления предметов, что его очаровывает характерная тяга классических культур к прочности: к памятникам, строениям, статуям.

Как вы думаете, почему он до такой степени поглощен темой времени?

Я ломал над этим голову, поскольку это вещь, которую я воспринимаю как психологическую пытку. Я склонен жить с этим так часто, что не могу от этого избавиться. Я ни на шаг от этого. Так что я не могу говорить об этом, давать этому имя. Вполне возможно, что это моя личная мания, не менее сильная, нежели у Бродского. Это абсурдность каждой прожитой мною минуты. Я могу понять его интерес к этому. Должен сказать, что при чтении его эссе я замечаю, что он говорит об этом как о первостепенно важном для себя, но я не могу ощутить, почему это для него так первостепенно важно. Те замечательные вещи, мелькающие время от времени по ходу рассуждений об устройстве стиха, специфике цезуры, — как там у него?

«...в пределах своего александрийского стиха — Мандельштам, вместе с произведением едва ли не физического ощущения тоннеля во времени, вызывает эффект игры в игре, цезуры в цезуре, паузы в паузе. Которые, в конечном счете, есть формы времени, если не его смысл: если время в них и не остановлено, то, по меньшей мере, сфокусировано».

Он говорит об этом как о способе управления временем или остановки времени. Я нахожу это очень волнующим или очень взволнованным, очень пьянящим. Он позволяет себе делать грандиозные обобщения и очень широкие замечания подобного рода. Я вижу, что если он где и хочет управлять временем, так это в собственном внутреннем мире и в своем родном языке. Так как у меня отрывка от английского, я не хочу им управлять. Я почти хочу управлять временем, но противоположным образом. Я хочу совершенно остановить язык, чтобы он стоял неподвижно, поскольку наш язык бежит, бежит, поскользываясь, и это было бы очень здорово — остановить язык. И, по-моему, средства для этого должны быть довольно жесткими. Ты используешь эти средства, как машина, углубляющая дорожную колею. В буквальном смысле, я, возможно, буду вынужден вскопать почву поперек бега английского языка, во многом подобно тому, как рубят деревья перед стеной огня. Я должен создавать открытое пространство, и это путь выпавшего мне языка, но не путь языка, выпавшего ему.

Язык — еще одна из вещей, которыми одержим Бродский. Для него «поэзия — это не «лучшие слова в лучшем порядке», это высшая форма существования языка». Почему Бродский, как видно из всех его эссе, так чрезвычайно одержим языком?

В значительной степени это обусловлено тем известным положением, что авторитарное государство может украсть у человека его язык и потом, поскольку язык чрезвычайно уязвим перед запретами, сдать его внаем на поддельных условиях, используя как инструмент социального и психического контроля. Любые лингвистические отступления не могут не обретать магическую силу, да и реальную силу

тоже — нагонять ужас на власти, менять ход событий, убивать людей, — тогда как нам язык достается дешево, и, если вдуматься, он избыточен, следовательно, не вызывает удивления. Бродский не предстает в своих стихах фигурой романтической или драматизированной, но его поэтический импульс опирается на драматизацию его магического и интимного родства с мощью и судьбой русского языка.

Бродский тоже проводит границу между английской литературой и русской, скорее даже европейской литературой. По его утверждению, «европейцы... рассматривают мир как бы изнутри, как его участники, как его жертвы», в то время как английским писателям и поэтам присущ «несколько изумленный взгляд на вещи со стороны»⁹. Откуда берется это, столь высоко ценимое Бродским, чувство отстранения? Является ли оно органичной частью самого языка?

Могут быть какие-то совершенно неуловимые языковые вкрапления, поскольку наш язык — это язык клонящийся к закату Империи; с латынью тоже в свое время такое произошло, и наш язык унаследовал у латыни много особенностей, так как мы управляли Империей, состоящей из обломков других империй. Возможно, тот факт, что мы распавшаяся Империя, подразумевает, что у нашего языка — какой-то путь, обладающий протяженностью, обладающий, если хотите, иерархией, который выведет на сцену новый язык для тех, у кого этого нет. Здесь снова можно увидеть то, чем Оден так созвучен Бродскому, — это та же идея мира, чьи модели и порядки могут быть замечены со стороны. Оденковский взгляд на это, насколько я знаю, был сообщен традиционной христианской точкой зрения на историю, в центре которой апелляция к Искушительной Жертве и все, что из этого следует. Существует порядок и существует представление о порядке, о граде Земном и граде Небесном; и утвержденный порядок действует вне зависимости от следования теологии или ее отрицания. Оденковский взгляд на мировую культуру должен быть привлекателен и для Бродского.

Поскольку вы упомянули мировую культуру, почему, на ваш взгляд, Бродский чувствует, что существует крайняя необходимость заниматься защитой культуры в наш век разума и прогресса?

Да, для него это несомненно. Я полагаю, он занимает неоклассическую позицию — это, конечно же, единственное, в чем мы сходны, — которая предполагает, что полного расцвета цивилизации никогда не было. То, с чем мы встречаемся там и сям, — некие маленькие, хорошо сработанные капсулы цивилизации, выжившие только благодаря уровню мастерства, на котором они были сработаны — оставшиеся нам реликвии, обрывки литературы, обломки скульптуры, драгоценности, своды законов, почитаемые за образцы разрозненные трагедии, острота человеческого восприятия. Поэт, занимающий подобную позицию, будет реагировать на нее в соответствии с собственным темпераментом. Паунд проявил высокую активность и пристальный взгляд на то, что должно быть сделано в реальной культуре. Мой давний друг Basil Bunting ушел на Север и сказал очень мало, но сказал это чрезвычайно страстно. Моя тенденция, пришедшая, как и я, из рабочего класса, в том, чтобы быть циничным и страдающим, отстаивать собственный взгляд на свои убеждения. Бродский, будучи человеком освобожденным, человеком, вышедшим из заключения, стремится, как мне кажется, распространять, накапливать, проповедовать и сохранять культуру — отвратительное слово, — бегать вокруг нее, следить, чтобы все пути были открыты, чтобы происходил круговорот. Это ценно.

Почему, на ваш взгляд, русская поэзия XX века так сильно притягивает внимание Запада, учитывая, что она почти неперевоодима?

Сами русские заставляют нас признать это хорошим, несмотря на неперевоодимость. Это очень важный вопрос. Наивный ответ заключается... ладно, есть два наивных ответа, и это, вероятно, единственное, что я могу сказать. Во-первых, это все-таки выглядит хорошо. Другое объяснение, столь же наивное и часто сентиментальное, заключается в отважном обращении к аморфности западных, капиталистических, либерально-демократических, каких хотите, культур, которые страдают странным головокружением, не зная, что делать, как относиться к своим художникам во всех видах искусства, как выделить их из потока социальных классов, финансов, журналистики. Они не знают, в каком мире те живут. Не знают, для чего живут. Они хотят ими обладать. Полагают, что могут их оценить. Но что до того миру, в котором есть безвкусный призыв к фундаментализму и есть существующие в

драматических ситуациях писатели Восточной Европы, чья обыкновенная игра с языком расценивается как преступление. Это выдвигает все в центр и обращает на себя наше внимание.

В этой стране, если вы поэт, вы можете попасть в печать только двумя способами: если вы поэт-лауреат и если вы избраны профессором поэзии в Оксфорде. Даже приняв во внимание тот факт, что отдельные оксфордские профессора поэзии упорно пытаются зачастую разобраться, в чем же заключаются их обязанности, это две крайне мелкие должности, которые следовало бы упразднить, поскольку они приносят больше вреда, чем пользы, тем, что привлекают тривиальнейшее внимание: маленькое проявление клоунады и мишурной конкурентности непонятно с кем, в сочетании с предположением, что поэзия — это странное маленькое хобби для простачков, предъявляющих свои бесхитростные претензии. Они, причем немногие из них, в буквальном смысле единственное из целого искусства, что реально заметно для широкой публики. Это чрезвычайно трудно для поэзии — столкнуться с авторитарной системой. Если вы представите полную бессмысленность ситуации, в которой писателям, а особенно поэтам, не с кем говорить, кроме как друг с другом, а словоохотливы обычно ремесленники и взаимовосхвалители с кратковременной репутацией, легко понять, как угнетенный писатель, который может быть очень хорошим, как Мандельштам, или гораздо менее хорошим, как Ратушинская, может стать драматической личностью, на которую люди проецируют свои представления о том, каким вообще должен быть писатель. Вы можете сказать, что гибель Мандельштама была ужасна. И вы можете сказать, что сами не желаете встретить свой конец подобно Мандельштаму. Вы можете также осознать, что случившееся с Мандельштамом было, насколько я понимаю, вероятно, не имеющим отношения к его действительному поэтическому дару. Это не было путем, соразмерным дару, но стук в дверь, ощущение слезки, подслушивания означают, что поэзия находилась в центре пристального внимания. Сейчас об этом говорит Бродский. Он указывает на то, что жизнь большинства поэтов — это неопишное постоянное изменение. Это почти то же, что и любая жизнь, и только маленькая частица, сфокусированная на поэзии или на роли поэта, движется вне частной жизни и становится материалом для других.

Достаточно очевидно, что некоторые писатели — Йейтс, насколько я уверен, вероятно Блок, и конечно же Рильке — расширили поэтическое средоточие своих жизней на любую вероятную сферу вокруг, так что они сами, поэты, стали искусством. Но для нас всегда интересны те, кто находится вне мира, на котором фокусировка происходит силой обстоятельств, если только представить себе, что личное творчество может быть сжато, уплотнено и энергизировано даже такими ужасающими средствами. В Британии мы относимся к нашим интеллектуалам, художникам, писателям исключительно в зависимости от того положения, которого они добиваются коммерческими средствами. Не существует шкалы полезности для интеллектуалов и писателей самих по себе, только из расчета того, что они делают. Так устроено общество. Это чрезвычайно недействительно, чрезвычайно расточительно, чрезвычайно жестоко и чрезвычайно разрушительно для интеллекта нации, и однажды это нас погубит, дело упорно идет к тому. Но, опять-таки, мы испытываем ностальгию по любой стране, которая обращает на художника внимание, достаточное для того, чтобы поместить в тюрьму, прекрасно при этом сознавая, что мы совершенно счастливы никогда не быть избиваемыми, никогда не быть запрещенными, никогда не быть арестованными. Но мы платим высокой ценой за наше спокойствие.

Вы читали всех русских поэтов в переводах: Ахматову, Мандельштама, Блока и других. Никому из них обычно не везло с английскими переводчиками. Как вы оцениваете переводы Бродского, выполненные другими поэтами или им самим, в сравнении с переводами Ахматовой, Мандельштама или Пастернака?

Я полагаю, он, вероятно, в одной лодке с прочими. Очень странно, действительно, для человека, чья проза столь доступна, что он вполне может оказаться в той же ситуации, что и принимаемый нами на веру Пушкин: едва ли что-либо из его поэзии остается в живых. Я склонен полагать, что есть некая необработанная энергия или драма личности, особенно если английский переводчик для этого постарался, и тогда вы ощущаете свою сопричастность поэту. Вы прекрасно знаете, что английские переводчики этих поэтов обычно уклоняются от усилий по воспроизведению стихотворного размера, поскольку если вы будете воспроизводить размер по-английски с достаточной точностью, даже не принимая во внимание тот факт, что метры языка, обладающего категорией склонения, совершенно отличны от метров аналитического языка, размер пострадает от возникающих в сознании читателей случайных ассоци-

аций с комической поэзией, детской поэзией и стихами на случай. Так что стихотворные размеры не вольны выполнять свою работу, поскольку мы слышим в них иную поэзию. Это очень печально, но тут уж ничего не поделаешь. Поэтому переводчики, исходя из моего опыта, склонны следовать за характерными индивидуальными чертами поэта и попытаться их воспроизвести. С Бродским, который, насколько я знаю, работает в другом направлении...

Он не драматизирует себя.

Он не драматизирует себя. Это городская персона. Это опущение ума и языка, играющих на широкой поверхности. Перевод действительно становится очень, очень трудным, насколько я могу предположить. В придачу к этому присутствует и он сам, он может вязаться в спор о значимости его метрических форм и о том, что их непременно нужно сохранить. И здесь, я думаю, возникают проблемы. У меня сложилось ощущение, что англичане могут научиться массе вещей, систематически работая над переводами Бродского. Например, если я приму во внимание то, что написано Бродским в прозе, где он наделяет рифму едва ли не метафизическим значением, и потом посмотрю на использование им неточных рифм — этого почти невозможно доказать посредством аргументов, поскольку ответ не является разумным, — но есть определенные рифмы, которые английское ухо принимает как обоснованные консонансы, и другие, которые режут ухо сильнее, чем просто отсутствие рифмы; снова и снова, когда мы представляем себе обучаемыми целой школой поэзии, использовавшей этот уровень нерифмованности или частичной рифмовки, принимать их как консонансы или параллелизмы, а не как разрывы, наши уши бывают смущены в то время как он стремится их убедить. Думаю, мы хотим опыта убеждающего, а он, напротив, подрывающий, что придает этой поэзии в английском звучании причудливую и игровую внешность, но мы не можем определить степень ее причудливости. Тут, я думаю, другая проблема, заключающаяся в том, что английский, как всем известно, богатый, утонченный и очень гибкий язык, но по моим соображениям, эта гибкость ему не на пользу, поскольку нормативный английский утратил за последние несколько столетий в значительной степени силу своих согласных. Он очень слаб в согласных. Он беден на рифмы. Писать в рифму по-английски становится совершенно запрещенным, поскольку ваш выбор очень ограничен по сравнению, скажем, с немецким или русским. К тому же существует тот факт, что английский язык уже включает в себя огромное количество мертвых метафор. Как и большинство языков, я полагаю. Английский в особенности включает в себя массу мертвых метафор, массу погребенного образного языка, так что очень часто то, чем писатель вынужден заниматься, — это последовательно удалить метафору, создать пространство и сделать прозрачной ткань текста. Писать, как я это называю, скупое, так, чтобы между образами оставалось пространство. Я знаю, что, реагируя против переводных версий Бродского, могу быть прочитан с моей собственной крайней позиции необходимого минимума, необходимого пространства для того, чтобы каждый троп висел и светился. В музыке есть такое понятие «заселенность», которое подразумевает, что там уйма коротких нот и пауз. Ткань переводов Бродского, как факта английской поэзии, читается мной как «заселенная». Что-то есть деятельное, что-то суетливое на пути поэзии, и это как-то нуждается для меня в согласовании, с тем чтобы форма выглядела лучше. Я не могу поверить, что ткань русского языка или ткань сознания Бродского, когда он пишет по-английски, столь же «заселена», как текст этих переводов. Там происходят великие вещи, и это не вполне систематизировано с тем, чтобы показать свою внутреннюю форму, тот путь, на котором идеи подвешены, как планеты на небе. Я не могу видеть трех- или четырехмерные взаимосвязи этих идей, поскольку вижу очень активную единую оболочку. Так что я все еще не вполне доволен.

Я не знаю, в чем здесь решение. Это целительный и совершенно благородный труд, подобный донкихотовскому, — Бродский, пришедший в английский язык и сражающийся, в сущности, за то, чтобы вывернуть наизнанку его отступление, и принципиально, и в благодарность за полученное от него.

Есть ли у вас стихотворения, агрессивные Бродскому, посвященные ему, или тематически близкие?

После написания в самом начале этого года «The Collection of Things»¹⁰, я начал сознавать, что описываю пейзаж, в котором могу с легкостью представить прогуливающегося Бродского, я плывал неподалеку от некоторых его тем. Не говоря уже о Жизни, Смерти и Времени, я могу обнаружить такие темы, как выживание поэта в

памятнике, сохранение и возрождение классических церемоний (учрежденный Сикелианосом¹¹ Дельфийский фестиваль), назначение поэзии и языка опережать сознание народа, культурное паломничество. Там есть даже упоминание, редкое для меня, иудео-христианских верований. Некоторые вещи — любовь, размер и рифму — мне не удалось включить даже ради этого.

THE COLLECTION OF THINGS

I encountered Sikelianos
unexpectedly, in the early evening.

It was in the bare, ungardened patch
around what must have been
his house, or summer place,
or his museum: shuttered,
builders' gear all about; a chained goat;
a telegraph post with a streetlamp slung
from it;

Sikelianos
on his plinth in that scruffy, peaceful spot,
surveying the Gulf of Corinth
in the haze below, marble
head and shoulders a little grander
than human, flushed
by the sunset's glance across
Delphi's red-tiled roofs. He was
one more fact. Not a provocation
to any fervour, to any damage.

On a side track along the hill
there was damage: two bullet-holes,
small calibre,
crazing the glass front of a shrine,
erect kiosk of rusted
grey sheet iron, a worn offertory slot
under the locked, tended
display-case. Which contained,

undamaged, a green glass lamp,
oil for it in a pop-bottle,
a torn-out magazine page with
a stained ikon.

And another place, below and behind
the poet's head, had a cracked gold
high-heeled slipper. It was an almost
empty

grave under the cypresses, cut
shallow and dry in the churchyard rock,
most recently used, for a short spell,
by a woman of the generation
of Sikelianos. Nothing left in it
but the marker recording her death
at ninety, two or three years back,
and a plastic posy, some small bones,
the shoe.

Sikelianos is gathered in,
called down from every corner of the air
to condense
into that shape of marble, rendered to
a decent conceivable size
and emitting among the hills a clear quiet
sunset tone that owes
no further obligation at all
to detail, description, the collection
of things.

СКОПЛЕНИЕ ПРЕДМЕТОВ

Я наткнулся на Сикелианоса
неожиданно, ранним вечером.

Это было на голом клочке невозделанной
почвы,
окружающем то, что должно было стать
его домом, возможно — дачей
или даже музеем: ставни,
причиндалы рабочих; коза на цепочке;
столб
телеграфный с раскоканым фонарем;
Сикелианос,
в этом мирном гадючнике со своего
постаменты

наблюдающий сверху сквозь дымку
Коринфский залив,
мрамор плеч и его головы
(чуть огромнее, чем
у живого) окрашен закатом над красной
черепицею Дельф.
Он был сущностью. Не побуждавшей
ни к рвению, ни к повреждению.

Повреждение было
на тропе, огибающей холм: пара дырок
от пуль,
небольшого калибра,
паутиною трещин покрывших стекло
раки, ржавого ящика из листового
железа
с щелью, стертой монетами,

ниже закрытой витрины.
Где хранились, целехоньки, лампа
бутылочного стекла,
лампадное масло в бутылке из-под
шипучки
и цветная икона, выдранная из журнала.

И другое — ниже и позади
головы поэта — растресканная золотая
толстошпая туфля. Это почти пустая
могила под кипарисами, сухо, неглубоко
выдолбленная в кладбищенском камне;
последней
в ней ненадолго осталась
женщина из поколения
Сикелианоса. Почти ничего
не уцелело, кроме доски со смертью
около девяноста, парочку лет тому,
пластикового букета, мелких костей,
обувки.

Сикелианос спускается,
слыша в пространстве
зов затвердеть, обрести постижимый
размер
мраморной формы,
струящей меж этих холмов
чистую ноту заката, уже
без никаких обязательств
к подробности, изображенью, скопленью
предметов.

¹ Peter Porter. Soliloquies on the City. — «The Observer», 27 April 1988.

² Roy Fisher. A Furnace. Oxford: Oxford University Press, 1986, p. 48.

³ Donald Davie. Roy Fisher: An Appreciation. In: Thomas Hardy and British Poetry. London: Routledge & Kegan Paul, 1973, pp. 152—172.

⁴ Czeslaw Milosz. A Struggle against Suffocation. In: «New York Review of Books», 14 August 1980, p. 23. Русский перевод А. Батчана и Н. Шарымовой: Чеслав Милош. Борьба с удушьем. — «Часть Речи», № 4/5, 1983/84, с. 170.

⁵ Имеются в виду стихи Одена «Памяти У. Б. Йейтса» («In Memory of W. B. Yeats»).

О том, как поразила молодого Бродского мысль, что «Время... преклоняется перед языком и прощает его служителей», см. подробнее в одном из двух эссе об Одене («To Please a Shadow». In: Less Than One. Selected Essays. Penguin Books, England, 1986, pp. 361—365).

Русский перевод А. Эппеля был опубликован в кн. «Западноевропейская поэзия XX века» (М., 1977) и вошел в антологию «Американская поэзия в русских переводах» (М.: Радуга, 1983, с. 384—389, с параллельным английским текстом). Там эти строфы выглядят следующим образом:

Время, коему претит
Смелых и невинных вид,
Краткий положив предел
Совершенству в мире тел,

Речь боготворя, простит
Тех лишь, в ком себя же длит;
Трус ли, гордый ли — у ног
Полагает им венок.

Ср. в одной из немногих доотъездных публикаций Бродского на родине — в стихах «Памяти Т. С. Элиота» («День поэзии», Л., 1967, с. 134—135; окончательное название — «Стихи на смерть Т. С. Элиота», датированы 12.01.1965 г., вошли в книгу 1970 г. «Остановка в пустыне»):

Аполлон, сними венок,
Положи его у ног
Элиота, как предел
для бессмертья в мире тел.

⁶ Thom Gunn, interviewed by John Haffenden. In: Viewpoints. Poets in Conversation with John Haffenden. London: Faber & Faber, 1981, p. 35.

⁷ Имеется в виду английское издание: Joseph Brodsky. To Urania: Selected Poems 1965—1985. Penguin Books, England, 1988. Поэма создавалась в 1965—1968 гг., опубликована в книге «Остановка в пустыне» (1970), в России впервые в кн.: Иосиф Бродский. Холмы. СПб.: Киноцентр, 1991, с. 124—161.

⁸ Интервью с Иосифом Бродским Валентины Полухиной, апрель 1980, Анн Арбор, не опубликовано.

⁹ Иосиф Бродский. Европейский воздух над Россией: Интервью Анни Эпельбуэн (июль 1981). — «Странник», № 1, 1991, с. 39.

¹⁰ Опубликовано в «Bete Noire» (№ 8/9, Winter 1989/Spring 1990).

¹¹ Сикелианос Ангелос (1884—1951) — греческий поэт. В юности был актером театра. Успех пришел к Сикелианосу после публикации первого сборника «Ясновидящий» (1907). В 1947 году Сикелианос объединил все свои поэтические произведения в трехтомнике «Лирическая жизнь». Автор лирических драм «Сивилла» (1940), «Христос в Риме» (1946), составивших двухтомник «Алтарь» (1950). В годы войны Сикелианос участвовал в движении Сопротивления. В России стихи опубликованы в переводе А. Наймана в антологии антифашистской поэзии «Ярость благородная» (М.: Художественная литература, 1970, с. 244—245) и в переводе А. Ревича в антологии современной греческой поэзии «Геракл и мы» (М.: Радуга, 1983, с. 280—290).

Перевод с английского Виктора Кулэ

КЕЙС ВЕРХЕЙЛ

ИОСИФ БРОДСКИЙ И МАРТИНУС НЕЙХОФ

Стихотворный цикл, написанный Мартинусом Нейхофом в честь только что умершего поэта, публикуется здесь впервые, насколько мне известно, не по-голландски — в переводе, сделанном в память об Иосифе Бродском. Посвящение этого перевода моему петербургскому другу не случайно. Нейхоф был единственный голландец в той плеяде интересных Бродскому европейских поэтов его века, открытие и изучение которых были для него почти физической необходимостью. Ведь чтение и сочинение у Бродского всегда взаимодействовали. Подобно тому как иноязычное в его литературном сознании всегда было связано с русским и наоборот.

По счастливому случаю располагаю данными о процессе ознакомления Бродского со стихами его любимого поэта из моей страны. Имя Нейхофа я Иосифу упоминал уже в 1967 году при наших встречах на Литейном, 24, квартира 28, но он мог его позабыть, когда шестью годами позже, при первом его участии в роттердамском фестивале Poetry International, один собрат из Англии подарил ему журнал с переводом поэмы Нейхофа «Аватер». Вечером этого дня мы с Иосифом встретились в амстердамском кафе, где за столом он стал про себя читать принесенные стихи.

Читают люди по-разному. Есть прирожденные читатели — люди, которые, углубляясь в книжку, производят у наблюдателя впечатление, будто стали самими собою в большей степени, чем прежде. Есть, наоборот, и люди, которые в той же ситуации кажутся занятыми чем-то, не свойственным их натуре. Иосиф Бродский, по моим впечатлениям, явно принадлежал к разновидности рода homo sapiens, которую, в отличие от homo legens (человека читающего), можно было бы называть homo loquens (человека говорящего). Тип вещателя в его личности преобладал над типом читателя.

Конечно, чтение книг для него значило много. Как много, он сам объяснил в автобиографическом эссе «Менее чем единица», где говорит о своем ленинградском поколении: «Мы были жадные читатели и впадали в зависимость от того, что читали». И еще: «Книги стали нашей первой и единственной реальностью». Тем не менее, вспоминая Иосифа, мне гораздо легче представлять его монологизирующим в кругу близких или за микрофоном, чем сосредоточенным над книгой. Если типичный читатель за чтением отдыхает от всего ему мешающего, то для Иосифа состояние молчания над чужим текстом, ему, казалось, несвойственное, в первую очередь служило как приготовление к ответу. Как я сказал выше, чтение поэзии и прозы, вплоть до утренней газеты, было ему физически необходимо — не как отдых, а как своего рода заправка, чтобы вдохновиться на последующую устную или стихотворную речь. Но то же самое, вероятно, можно говорить по отношению к любому автору, будь он маленький или великий.

Совершенно уникальна, в пределах моего опыта, была интенсивность чтения Бродского. Внутреннее напряжение настолько отражалось в его странно застывшей позе, в резком взгляде под наморщенным лбом, что наблюдатель ощущал боль в собственном мозгу. Среди венецианских образов его стихотворения «Лагуна» фи-

Кейс Верхейл (род. в 1940 г.) — голландский писатель, профессор русской литературы, специалист по творчеству Ахматовой, автор работ о творчестве Бродского. Живет в Голландии. Статья написана автором по-русски.

гурирует и «знающий грамоте лев крылатый». Тот же лев св. Марка с раскрытым Евангелием в лапе украшает обложку двух его сборников, изданных в Америке. Зная Бродского почти тридцать лет, я склонен воспринимать этот образ как его автопортрет. Читающий Иосиф действительно напоминал жадно подстерегающего свою добычу льва.

Вот такое, ни у кого другого не виданное мною львиное чтение, я у него заметил, когда он знакомился с «Аватером». Закончив, он разразился восторженным выражением радости.

Осенью того же 1973 года я ему послал в США фотокопии всех английских переводов поэзии Нейхофа, которые мне удалось найти. Переводы других поэтов моей страны, включенные по его просьбе в эту посылку, на Иосифа явно особенного впечатления не произвели.

В конце восьмидесятых, если не ошибаюсь, организаторы фотовыставки в Турине под названием «Поэт и его Муза» (или другое словосочетание в подобном духе) поручили Бродскому составить список поэтов, которых он считает главными в XX веке, и написать для каталога статью на тему: женщины — вдохновительницы стихов. В связи с этим Иосиф меня попросил узнать, была ли жена, или хотя бы любимая дама, у Нейхофа, и доставить ее и его портреты.

Все эти годы, когда в интервью или беседах возникал вопрос о литературной генеалогии Бродского, он упоминал и Нейхофа. В частности, этот голландец бывал не раз им убедительно рекомендован редакции престижной англоязычной серии «Современные европейские поэты», в свое время представившей самого Бродского западной публике по инициативе Одена.

Кроме упомянутого львиного чтения, у Бродского было еще свойство, для которого, по аналогии с «ясновидением», предлагаю термин «яснотечение». Мгновенное узнавание Нейхофа, как родственного ему поэта, мне кажется превосходным примером этого, к сожалению, малоизученного, но вполне реального феномена.

Во-первых, для голландских коллег Бродского, знакомых с поэзией Нейхофа в оригинале еще со школьной скамьи, он среди классиков первой половины века, пожалуй, единственный, который до сих пор воспринимается как величина живая. В отличие от почти всех остальных, голос Нейхофа звучит, как будто не из прошлого, даже не из современности (равного Нейхофу после его смерти в 1953 году просто не было), а из еще ждущего своей полной реализации будущего.

Вышедший в прошлом году специальный номер одного журнала, посвященный обзору сегодняшней лирики, содержал ответы всех участников на анкету об их отношении к Нейхофу. В результате неожиданно получилась демонстрация всеобщего чувства близости и профессионального восхищения. Я уверен, что за двадцать лет до этого, то есть во время открытия Нейхофа Бродским, подобная анкета дала бы гораздо менее впечатляющие результаты.

Второе, что привлекает внимание при рассмотрении исключительного интереса к Нейхофу, на основе всего лишь двух или трех переводов, у русского поэта современности, это удивительная точность его выбора при том, что на первый взгляд общие корни их незаметны. Русский, так сказать, элемент в составе миропонимания и поэтики Нейхофа никак не очевиден. Но если вдуматься в загадку, что мог дать голландский автор двадцатых, тридцатых и сороковых годов ленинградцу более позднего поколения, выросшему на русской классике, несколько фактов бросается в глаза.

Сравнительно недавно вышла статья, написанная голландским славистом и опубликованная в глубине России, под названием «Мандельштам и Нейхоф»¹. Тема этого исследования — не гипотетическое и только в рамках научной фантастики объяснимое влияние одного поэта на другого, а их примечательная схожесть. Подобные статьи на тему «Ахматова и Нейхоф», или «Пастернак и Нейхоф», или «Цветаева и Нейхоф», или «Александр Блок и Нейхоф» можно, я ручаюсь, написать без всякой натяжки. А при сравнении почти с любым другим голландцем натяжка бы возникла.

Когда случайности перестают быть случайностями? Когда совпадение в бытовом или творческом плане превращается в подлинное соотношение, то есть в факт типологического или исторического порядка? Трудно это порою объяснить, и потому я здесь буду ограничиваться упоминанием некоторых параллелей, поражавших меня, когда в последние месяцы я перечитывал Нейхофа и литературу о нем.

¹ Томас Лангерак. «Мандельштам и Нейхоф». Сборник «Мандельштамовские дни в Воронеже». Воронеж, 1994, с. 48—51.

Русский читатель, знакомый с поэзией Цветаевой, вероятно, насторожится, если скажу, что ключевой символ в последней поэме Нейхофа и также в единственной его повести, это фигура Крысолова. В связи с этой переключкой с Цветаевой любопытно вспомнить, что Нейхоф, как выяснилось из недавно опубликованной его переписки с женой, в начале двадцатых годов собирался написать не то пьесу, не то эссе о Казанове.

Один голландский любитель поэзии обратил мое внимание на сходство между стихотворением Нейхофа «Тупик», написанным предположительно в 1935 году, и стихотворением Осипа Мандельштама, возникшим четырьмя годами раньше. У Нейхофа, в русском переводе Евг. Витковского¹:

Она была на кухне, у плиты.
Я наконец войти решился к ней.
Я ждал секунды этой много дней,
задать вопрос стыдясь до дурноты.

Ей приходилось пристально смотреть
за кофием на маленьком огне,
и я сказал: пускай ответит мне,
о чем стихи писать я должен впрямь?

Тут засвистел кофейник со свистком,
пар повалил в открытое окно,
стелась над клумбами, над парником, —

вливая в кофий воду ручейком,
чтоб гуща медленно легла на дно,
она сказала тихо: «Все равно».

У Мандельштама:

Мы с тобой на кухне посидим,
Сладко пахнет белый керосин;

Острый нож, да хлеба каравай...
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревок собери
Завязать корзину до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,
Где бы нас никто не отыскал.

То, что тут мы имеем дело не с простым совпадением, а скорее с подлинным соотношением, мне стало ясно, когда я прочел воспоминания о Нейхофе одной поэтессы. Она пишет: «Друзей он принимал не в кабинете или в маленькой гостиной, а в кухоньке, где он сам так любил посидеть и позабавляться кулинарным делом. Вспоминать об этой кухоньке значит: сидеть против него на табурете, пока, как он сам это так прекрасно выражает в сонете „Тупик“, „пар становится запахом“»².

Известно то глубокое значение, которое тема кухни, как центра цивилизованной домашности, имела для русского поэта Мандельштама. В его стихотворении 1931 года кухонька стала последним радостным местом, последним, но уже ненадежным, убежищем в мире насилия. Сонет Нейхофа, родственник стихам «Мы с тобой на кухне посидим» по основному символу, контрастирует с ними по развитию этого символа. У голландца кухня, место уюта для протагонистов, гарантия их связи, становится фоном для любовного, а вместе с тем и творческого, кризиса — для выяснения отчужденности двух людей друг от друга и от их собственных душевных глубин. По сути оба стихотворения трагичны, но по-разному. Русское по смыслу развивается в плане общественной ситуации террора, а голландское в плане интимно-психологическом.

Более, чем узколитературную, реальность идеи кухни у Мандельштама мне довелось почувствовать за долгие годы знакомства с его вдовой, Надеждой Яковлевной. Мои визиты к ней в Москве, однажды, кстати, и в компании Иосифа Бродского, происходили до последней стадии ее болезни на девяносто процентов в кухне и, с точки зрения нидерландца, в лучшей нейхофской атмосфере.

¹ Антология «Из современной нидерландской поэзии». М., 1977, с. 14.

² Цитата по другому варианту нейхофского сонета.

Русофилом или тем более русским никто до сих пор Нейхофа не называл, и странно звучало бы для него такое определение. Среди поэтов его поколения он, в каком-то смысле, самый голландский. Привязанность к родной стране — отличительная черта его биографии и творчества, начиная с молодых лет и вплоть до времени оккупации и восстановления Голландии после второй мировой войны. К тому же, словоупотребление Нейхофа-поэта, меткое, но крайне сдержанное, до нарочитой скудости и неуклюжести, воспринимается его соотечественниками как образец манеры традиционного голландца. В статье о возможности и невозможности национальной оперы Нейхоф пишет: «Пусть немцы сочиняют музыкальные драмы, пусть русские танцуют, а у нас есть что-то свое. Это — печать подлинности. Ради Бога, работайте, как нидерландцы, не по иностранным моделям. Работайте с голландским сердцем, то есть без позирования и добросовестно». И дальше: «У нас хорошие голоса, но наше пение и наши действия на сцене под пение выглядят смешными».

В рамках быстрого ответа на журнальный опрос по злободневному поводу, Нейхоф тут невольно дал, как мне кажется, автохарактеристику. Первое, что его отличает — это именно уникальная «печать подлинности» его слов. Чем так жутко «хорош» его поэтический голос, никому еще полностью определить не удалось. Но «отсутствие позирования», все более и более ощущающееся в его трех тонких сборниках в течение тридцати лет, и «добросовестность» его мастерства — будь эти качества специально голландские или нет — признают все.

Наряду с подчеркнутым нидерландизмом мы находим у Нейхофа открытость мировой культуре прошлого и современности. Его привлекали, например, мир Франции, мир Англии, мир древней Эллады. Но с Россией у него была особая связь. Любимым его произведением из всей мировой прозы были «Бесы» Достоевского. В приватной истории голландской литературы известна его игра в «демонизацию» своего круга друзей — демонизацию по французскому и немецкому переводам названия русского романа, *Les démons, Die Dämonen*. В шутку и не без злости, Нейхоф распределял роли из истории Достоевского среди своих местных собратьев. Самого близкого и профессионально им чтимого друга Адриана Роланда Холста, известного их современникам как «принц голландских поэтов», он, например, выводил как Ставрогина. А себя самого как Петра Верховенского.

Начиная с двадцатых годов, «История о солдате» Игоря Стравинского в Голландии исполняется в переводе Нейхофа. Перевод этот, по мнению всех знатоков, пример такого случая, когда копия качественно превосходит оригинал. Адаптируя текст Рамюза, Нейхоф его ловко нидерландизировал и — более или менее, как Пушкин в его обработках иностранного материала, — превратил, ничего не искажая, в часть своего собственного творчества. Выбор либретто сочинения именно Стравинского при этом не кажется случайным. Если подыскивать самые близкие параллели стилистике и, особенно, духу поэзии Нейхофа в других областях искусства, без этого русского современника не обойдемся.

Стоит в этой связи привести послесловие к маленькой антологии Бродского, вышедшей недавно в Москве¹. Интересное примечание Петра Вайла на тему Бродский—Стравинский можно отнести почти целиком и к Нейхофу: «В творчестве Стравинского обнаруживается целый ряд параллелей с Бродским — возможно, больше, чем у кого-либо из русских деятелей культуры XX века. Для обоих характерна тяга к классическим формам, виртуозное владение всеми приемами ремесла, жанрами и стилями, контрастные сочетания сакрального и профанного, архаики и новаций, экстагического порыва и трезвого расчета».

Друзей или просто знакомых среди русских эмигрантов я в скудной биографической литературе о Нейхофе не обнаружил. Единственный хоть сколько-нибудь знаменательный факт в этом плане, который могу сообщить, заключается в том, что Нейхоф, по крайней мере раз, выступил вместе с Георгием Ивановым. В парижском газетном объявлении 1922 года читаем, что «во встрече Международного Литературного Круга 23-го ноября, от 5-ти до 7-ми вечера, будут принимать участие Георгий Иванов и М. Нейхоф, которые, один в России, другой в Голландии, считаются авторитетами среди мастеров молодой поэзии их стран».

В числе тех черт, которые придают вполне нидерландской поэзии Нейхофа элемент, так сказать, русский, мне хочется назвать еще одну. Парадоксальное, на первый взгляд, сочетание высокоразвитой светскости с тягой к святости обычно рассматривается как признак, специфичный для петербургской культуры со времени Пушкина и Лермонтова. У Нейхофа можно наблюдать нечто подобное. Элемент

¹ И. Бродский. Пересеченная местность. М., Изд. «Независимая газета», 1995, с. 192.

веры, сравнительно редкий в современной поэзии моей страны, в стихах этого потомка старинного и богатого рода книгоиздателей сочетается с тоном светской дистанции и светским же юмором.

Еще во второй половине тридцатых годов самый проникательный литературный эссеист того времени написал статью о поэзии Нейхофа под названием «Современный византизм». Главная мысль этой оригинальной статьи была навеяна сходством; которое критик, лично знавший Нейхофа, как будто заметил между физиономией поэта и портретом византийского царя Юстиниана. Наполовину всерьез, на эффекте такого физического сходства — отрицаемого самим Нейхофом — строится концепция типологического родства духовного облика поэта с культурой Византии в раннем средневековье, культурой христианизированного эллинизма.

Идеи статьи «Современный византизм», где между прочим говорится о «словопоклонничестве» как одной из существенных черт византийской культуры, не буду здесь в подробностях излагать. Добавлю лишь от себя, что византизм, как известно, после упадка самой Византии стал ядром новой и по сей день живой культуры в северо-восточной Европе. В связи с этим хотелось бы мне, человеку другого поколения и с другим жизненным опытом, несколько изменить остроумную формулу автора предвоенного времени и охарактеризовать Нейхофа как типичного коренного нидерландца с полурусскою душой.

Среди переводов, которые я послал Бродскому в 1973 году, была и «Песня неразумных пчел» Нейхофа по-английски. Помню, что в сопроводительном письме я упомянул особую репутацию этого стихотворения, которое ценители считают лучшим во всей голландской литературе XX века.

«Песня неразумных пчел» написана виртуозным, а в то же время как будто наивным вариантом формы терцины из романского средневековья, своей звуковой структурой напоминающим восходящую спираль. По смыслу она состоит из коллективного монолога роя пчел, поднимающегося под воздействием неудержимого порыва все выше и выше в небо, пока они не замерзают в стратосфере и не начинают медленно возвращаться к земле в виде падающих хлопьев снега.

Вы себе сможете представить, как я удивился и обрадовался, когда спустя несколько лет прочел «Осенний крик ястреба», написанный Бродским в 1975 году. Стихотворение это, правда, и по форме, и по замыслу, и по тональности существенно отличается от миниатюрной песни голландца, но все-таки... Гораздо позже, в один из стохгольмских вечеров зимой 1987 года, я рассказывал Иосифу о тематическом сходстве этих двух произведений и спрашивал его, думал ли он о Нейхофе, когда сочинял «Ястреба». Оказалось, что нет, «Песню» Нейхофа он даже не помнит, но возможность влияния не отрицал, наоборот, считал интересной.

Стоило бы развивать подробный сопоставительный анализ обоих шедевров лирики — чем они схожи между собой, а также чем они характерно друг от друга отличаются. Но с другой стороны, не стоит мучить этим здесь ни вас, ни себя. Вместо этого приведу несколько цитат, доказывающих, насколько тематика неостановимого движения ввысь органична для творчества каждого из обоих поэтов, а потом расскажу два эпизода, которые смогут пригодиться тому или иному будущему комментатору Бродского.

В своей повести «Перо на бумаге» (название, между прочим, звучащее по-Бродскому) Нейхоф описывает эффект от встречи своего авторского персонажа с Крысоловом как внезапный полет в пустоту, в мертвое пространство универсума — «не иначе как бумажный змей, у которого вдруг перерезали бы нитку». В письме Нейхофа к жене приблизительно того же периода, начала двадцатых годов, читаем: «Таятся во мне, знаешь ли это, моя дорогая, такие колоссальные способности к подъему, что мне, подобно бумажному змею, необходим тяжелый хвост».

У Бродского я заметил присутствие темы, о которой говорим, в стихотворении, написанном еще в России за год с лишним до его знакомства с поэзией Нейхофа. Следующие строфы из «Сретенья» как бы уже прямо предвосхищают, помимо всех голландцев, задуманного Бродским в Америке «Ястреба»:

Симеон
умолкнул. Их всех тишина обступила.
Лишь эхо тех слов, задевая стропила,

кружилось какое-то время спустя
над их головами, слегка шелестя
под сводами храма, как некая птица,
что в силах взлететь, но не в силах спуститься.

А еще в совсем поздней статье Бродского, написанной по-английски, встречается метафора для умершего Роберта Фроста в виде космического корабля, запущенного где-то в Америке и затем трагически затерявшегося в пространстве¹.

В силу присущей Иосифу неспособности остановиться я убедился по одному его высказыванию. Первый его приезд в Италию имел место в год, когда я жил постоянно в Риме. Одна из вещей, которые его поражали как человека, впервые очутившегося среди итальянцев, было поведение парочек в парках. Представьте себе вот такую картину. Парень с девушкой сидят на скамье, обнимаются, целуются в течение, скажем, пяти минут. Потом они высвобождаются из объятия, зевают, смотрят на прохожих. Через некоторое время повторяется та же сценка: объятие, поцелуй, выпрямление, зевок. Иосиф на такую картину смотрел вытаращенными глазами. Его реакция: «Кейс, ну извини, но мне, дикарю из России, непонятно, как эти мальчишки могут остановиться».

Второй случай. Есть у меня дома две фотографии, снятые Бродским моим фотоаппаратом и интересные, может быть, как своего рода примечание к его стихам. Объясню. В конце семидесятых мы одновременно проводили зимние каникулы в Риме. Однажды мы вышли погулять в маленькой компании, включавшей мою знакомую даму, голландскую католичку, которая была симпатична Иосифу, причем, надо сказать, взаимно. Элен — так ее зовут — в одной из лавок рождественского рынка на Пьяцца Навона купила себе воздушный шарик. Когда мы, на обратном пути, проходили мимо церкви Богородицы над Минервой, Элен нас предупредила, что зайдет туда на минуту. Пока она открывала тяжелую церковную дверь, ловко снижая при этом свой шарик, Иосиф попросил у меня фотоаппарат и сфотографировал ее.

Выйдя опять на улицу, Элен нам с гордостью рассказывала, как она успела зажечь и поставить свечку одной рукой, и так, что шарик, придержанной другой, не лопнул среди тишины храма. Но в пылу этого рассказа она, перед нашими глазами, нечаянно выпустила из рук этот шарик. Пока остальные ахали, Иосиф опять у меня выхватил аппарат, запечатлел образ быстро полетевшего в небо шарика и пробормотал мне, улыбаясь: «Знамение свыше, что ее молитва принята. Вот тебе экономия средств».

Зачем я рассказываю все это? Дело в том, что у Нейхофа и у Бродского была, как мне кажется, общая навязчивая идея. Под ее влиянием они интуитивно сделали одинаковое поэтическое открытие. Оба пришли, Нейхоф в меланхоличной и ироничной «Песне неразумных пчел», Бродский в широко-трагичном «Осеннем крике ястреба», к оригинальному варианту древнего мифа об Икаре или Фазтоне. Оригинальность варианта заключается в замене традиционного мотива своеволия мотивом открытости вдохновению, а мотива сгорания — мотивом замерзания. Таким образом, миф о каре самонадеянному неудачнику становится мифом о подлинном современном художнике и его обреченности на изолированность от жизни.

Оба наши поэта, мне кажется, усматривали суть своего таланта в своей экзистенциальной неспособности вовремя остановиться. И оба воспринимали эту неспособность, тождественную их творческому дару, губительной.

Среди поэтических тем, равно существенных для Нейхофа и Бродского, назову еще одну. Стихотворений к празднику Рождества у русского поэта так много, что оказалось не только возможным, но и вполне естественным составить из них отдельный сборник. Когда Бродский решил сделать из рождественской темы, возникшей в его лирике еще в самом начале шестидесятых годов, сознательную задачу на каждый декабрь, не знаю. Но как бы то ни было, под конец Рождество и Бродский превратились чуть ли не во что-то единое, как Пасха с куличом.

Для голландца, выросшего в военные и первые послевоенные годы, представление о Рождестве почти так же неотделимо от образа поэта Нейхофа. Ни один лирик его

¹ Ср. следующую заметку Самуила Лурье из статьи «Свобода последнего слова» (в сборнике «Иосиф Бродский размером подлинника». Таллинн, 1990, с. 167): «В его ранних стихотворениях, как правило, совершается, подобный выходу в открытый космос, прорыв за пределы данной, исходной действительности [...]. Результат — состояние отрешенности, отчуждения от зависимостей и привязанностей [...] взгляд на родной город — со снежного облака». И еще: «Стихотворение молодого Бродского раскручивается, ускоряясь, по расширяющейся спирали». Интересно, что принцип движения, присущий типичному стихотворению зрелого Бродского, где эффект неостановимого вознесения и потом внезапного падения достигается, главным образом, средствами интонации (и декламации при чтении поэтом вслух), нашел уже у Нейхофа, в терцинах его «Песни неразумных пчел», так сказать, объективное соответствие в строфике и мелодике стиха.

поколения в Голландии, вообще, может быть, ни один крупный европейский поэт первой половины нашего века, не возвращался так упорно к этой, казалось бы, изжитой тематике, напоминающей собою худшие сентиментальные настроения середины XIX века. Апогеем захваченности Нейхофа рождественскими мотивами, проявившимися и в ряде коротких стихотворений разных лет, видимо надо считать маленькую мистерию, опубликованную и первый раз инсценированную во время немецкой оккупации. Ее название звучит в русском переводе как взятое из Пастернака или Бродского — «Вифлеемская звезда».

Пьеса «Вифлеемская звезда», совершенная в своем роде (ей не хватает только музыки Стравинского), была написана для молодых с целью противодействовать влиянию фашистских молодежных организаций, и по-эзоповски построена вокруг фигур Ирода-коллаборациониста и рядового римского солдата из армии оккупантов. В поздние сороковые и пятидесятые годы она пользовалась огромной популярностью среди протестантских воспитателей. Помню свое участие в одной провинциальной постановке в скромной роли третьего пастуха.

В эволюции Нейхофа «Вифлеемской звезде» предшествует драматическая сцена в стихах под названием «Рождественская ночь», заключающая его сборник 1924 года. Упоминаю это произведение потому, что в его замысле можно узнать элементы, близкие Бродскому. Сюжет взят, как часто у Нейхофа, из творчества предшественника, в данном случае француза Алоизиуса Бертрана, автора романтического «Ночного Гаспара». Развивая по-своему этот сюжет, голландец создает миниатюрную психологическую драму, сосредоточенную на моменте праздника, о пустоте совместной жизни двух, на посторонний взгляд, счастливых женатых людей из высшего общества.

Предыдущую фразу можно почти без изменений применить и к раннему стихотворению Бродского «Appo Domini». Стихотворение это я впервые встретил в его сборнике 1970 года «Остановка в пустыне», и с тех пор оно оставалось для меня самым любимым из всей рождественской лирики Бродского. Перечитав Нейхофа, я понял почему.

Судя по всем данным, нашим двум поэтам, отличавшимся друг от друга во многом, было свойственно фундаментальное ощущение пустоты внутренней и, одновременно, пустоты окружающего их мира. Действительно фундаментальным можно называть это ощущение, во-первых, потому, что оно так настойчиво проявляется в их высказываниях самых разных периодов жизни, а во-вторых, и в еще большей степени, потому, что в нем как будто таится главный двигатель их творческих стремлений.

В знаменитом некрологе о Нейхофе его друг Роланд Холст (он же Ставрогин по вышеупомянутой «демонизации» голландских писателей) говорил: «Я встречал мало людей, у которых пустота, Ничто, было до такой степени врожденною бедой и — за исключением Гортера¹ — ни одного человека с такой бодрой способностью уловить близкое счастье мгновенно и тут же на месте». Применимость первой половины этой фразы к Бродскому доказывать не придется. Во всех статьях по поводу его смерти идет речь о мрачности Бродского, о сверхпессимизме его жизнеощущения. К изданиям его произведений обязательно подбираются портреты, наглядно передающие образ страдальца, пророка исторической и душевной пустоты.

А слова Роланда Холста о способности уловить счастье? В Ленинграде, поздней осенью 1970 (?) года, Иосиф, прочитав мне свои последние стихи, неуверенным голосом спрашивал: «Как ты считаешь, не слишком ли мрачно все у меня выходит?» Я ответил, с убежденностью (зная, что есть степень мрачности, при которой человек не пишет великолепных стихов, вообще ни пишет, ни говорит), что нет, не нахожу. Он сразу повеселел.

Образ Бродского как «знатока хаоса» (его выражение) для меня вполне реален. Но менее очевидный, может быть, образ его как счастливец (хоть иногда, на десять минут) так же реален в моей памяти. Подобно Нейхофу, он искал и находил спасение от пустоты в своем таланте, в работе над — обожаемым ими обоими — языком. Но не только там.

Наряду с виденьем пустоты современного мира, мы встречаем у обоих поэтов поразительную, у подлинных пессимистов немислимую, обращенность к будущему. Каким оказывалось это будущее в их глазах, чуть светлее или еще куда ужаснее настоящего, несущественно. Решающий момент — их инстинктивное влечение к тому, что будет после.

¹ Поэт (1864—1927).

Нейхоф в самый мрак современной истории, — в середине тридцатых годов, — назвав свою эпоху «адам» и «пустыней», определил поэтов, по характерному солдатскому выражению, в «квартиреры для человеческой души на территории будущего».

Как параллель у поэта военного поколения приведу фразу из Нобелевской речи Бродского: «Оглядываясь назад, я могу сказать, что мы начинали на пустом — точнее, на пугающем своей опустошенностью — месте и что скорей интуитивно, чем сознательно, мы стремились именно к воссозданию эффекта непрерывности культуры, к восстановлению ее форм и тропов...»

Что касается соотношений между Нейхофом и Бродским на прямом биографическом уровне, отмечу лишь следующие элементарные факты.

Когда Бродский родился в Ленинграде, Нейхоф лечился в госпитале от свежей раны, полученной им во время защиты Голландии. При мобилизации накануне нападения немцев в мае 1940 года он стал капитаном отряда велосипедистов. Но что могли голландские велосипеды, приводившие тридцать лет спустя в восторг русского поэта, против гитлеровских танков? Передают, что Нейхоф, уже будучи тяжело раненным в ногу, продолжал руководить своим отрядом.

А умер Нейхоф в 1953 году, в январе, 26-го числа, в возрасте пятидесяти восьми лет. Здоровье его было окончательно подорвано страданиями оккупации, во время которой он участвовал в подпольной работе. Умер он, по выражению французов, *mort de roûte* (смертью поэта), то есть неожиданно, быстро, безболезненно. Была у него болезнь сердца, а друзья тщетно уговаривали его бросить курить сигареты. День его смерти был пасмурный; холодный, но без мороза. Ночью после его похорон стала подниматься буря, превратившаяся в следующие дни в бедствие, которое помнят все. Газетные некрологи о поэте буквально утопали среди репортажей о затоплении целой провинции. Картины этих дней не могут не приходить в голову голландцу при чтении стихотворения Бродского 1993 года, которое было написано в Амстердаме и начинается так:

Вполне стандартный пейзаж, улучшенный наводнением.
Видны только кроны деревьев, шпили и купола.
Хочется что-то сказать, захлебываясь, с волнением,
но из множества слов уцелело одно «была».

Цикл «На смерть Альберта Фервея» был написан Нейхофом в 1937 году, то есть в эпоху сразу после его знаменитой поэмы «Аватер». В каком-то смысле можно и цикл памяти только что умершего поэта рассматривать как своего рода маленькую поэму, или точнее, как маленький реквием в форме поэмы. В нем ведется рассказ о перемещении главного персонажа по пространству его собственного дома накануне его смерти. Рассказ этот предельно трезв и объективен. Только в последнем отрывке мы слышим голос персонажа, предчувствующего свою кончину.

Для формы и для тематики этого цикла Нейхоф почти незаметно использовал элементы из творчества самого Фервея, поэта старшего поколения с известностью и за пределами его страны, ставшего в последний период жизни профессором Лейденского университета. Примерно так же, как Бродский в своих «Стихах на смерть Т. С. Элиота» употребляет мотивы из цикла англичанина Одена по поводу смерти Йейтса, Нейхоф, в виде дани восхищения усопшему, варьирует два шедевра юности Фервея: поэму в романтическом духе «Персефона», о богине царства мертвых, и цикл мемуарного характера на смерть Альбердинка Тейма, автора второй половины XIX века.

Сюжет цикла Нейхофа одновременно тривиален и глубоко символичен. Фервей умер в момент, когда в его кабинете происходил ремонт. Строго ограничиваясь фактической стороной обстановки — беспорядком, расстройством рабочего ритма, присутствием в интимной сфере чужих, — Нейхоф передает подсознательную метафорику любого ремонта: отчуждение от нормального уклада жизни, отчуждение от жизни вообще.

При всем этом Нейхоф следовал поэтическому методу, развернутому им в «Аватере». Чтобы дать представление о поэтике Нейхофа в период, о котором идет речь, процитирую несколько его высказываний. В предисловии к сборнику своих пьес на библейские темы поэт пишет: «Я убежден, что в нашу эпоху для поэта нет проблемы большей, чем проблема самой языковой формы. Из стремления к универсальности хотелось бы писать на латыни, или еще лучше, писать совсем без языка. Чтоб выйти из этого тупика, можно делать две вещи. Либо возвращаться к традиции, ставшей по ее давности подсознательной, либо делать бытовую речь современности говорящей и вибрирующей». Дальше Нейхоф пишет, что старался сам попеременно делать и первое и второе.

Следующая цитата — из текста выступления Нейхофа под названием «О собственном творчестве». Обозревая литературные и внелитературные влияния на себя, Нейхоф упоминает и о живописи как определяющем факторе — мы знаем, что поэт в период его большого стилистического перелома дружил с представителями той специфично голландской смеси *Neue Sachlichkeit* (*Новой вещественности*) и сюрреализма, которую принято называть магическим реализмом. В этой связи Нейхоф говорит о «картинах с их тишиной, их неэмоциональной ясностью, их четко обозначенными предметами, банальными, а в то же время таинственными».

Наряду с живописью своих друзей, Нейхоф здесь упоминает и влияние родственной ей прозы, «где как раз каждодневные действия, совершаемые нами, как принято говорить, небрежно и несознательно, изображаются более значительными в универсальном плане, чем страстные мгновения конфликта и душевных излияний». И дальше: «Тогда я и начал писать свою поэму „Аватер“».

Приведенные цитаты, которые, я надеюсь, отчасти объясняют энтузиазм Бродского по прочтении этой поэмы, смогут служить и как ключ к пониманию цикла «На смерть Альберта Фервея». В этом цикле, где мы встречаем ряд характерных мотивов поэзии Нейхофа — мотив дома, например, мотив кухни, мотив движения по вертикали, мотив облаков, мотив снегопада, — сухо и четко переданная бытовая обстановка вместе с бытовой голландской речью становится «вибрирующей» и «таинственной». Магия нейхофского реализма придает простому спуску по лестнице неуловимый оттенок мифического катабазиса, сошествия в преисподнюю. Сигнал дверного звонка и последующая за ним доставка продуктов от зеленщика, равно как приготовления в кухне, незаметно становятся как бы частями погребального обряда. Во время заключительного монолога человек, на первый взгляд, выгнанный поэтом из его кабинета, в мечтательном бездействии смотрит в окно столовой, и все. А если вчитаться внимательно, мы поймем, что, может быть, поэту накануне его смерти явилось прощальное видение Музы, вдохновлявшей его столько лет. Что же касается молодого человека в белом, незаметно становится как бы частями погребального обряда. Во время заключительного монолога человек, на первый взгляд, выгнанный поэтом из его кабинета, в мечтательном бездействии смотрит в окно столовой, и все. А если вчитаться внимательно, мы поймем, что, может быть, поэту накануне его смерти явилось прощальное видение Музы, вдохновлявшей его столько лет. Что же касается молодого человека в белом, насвистывающего во втором фрагменте свою песню, стоя на лесенке, не скрывается ли, для нашего подсознательного восприятия, ветхозаветный ангел под вполне земной оболочкой этого штукатура? (В письме Нейхофа дочери Фервея читаем: «Перед похоронами я проходил по дороге от трамвайной остановки на кладбище, мимо его дома, и увидел там лесенку в кабинете. Это меня сильно поразило. Лесенка стояла на месте рабочего стола. Для Вас это, конечно, бред. Что ж делать?») Все по тому поэтическому принципу, который Нейхоф сформулировал в своей самой, может быть, известной строке:

Глянь, тут написано не то, что тут написано.

Цикл Нейхофа я начал переводить 29 января 1996 года. Лет за шесть перед этим мы с Иосифом в Амстердаме обсуждали мою идею его перевода «Песни неразумных пчел» на основании моего подстрочника и устного комментария. Идея Бродскому понравилась, и мы решили завтра же начинать и, если потребуется, заканчивать работу, переписываясь. Потом пошли ужинать, а на следующий день о проекте забыли.

В зимние каникулы конца 1995-го и начала прошлого года у меня возник новый план: маленький сборник Нейхофа по-русски, сделанный по вышеизложенному принципу. Чтоб опять не сглазить, я решил разговоры об этом отложить до следующей личной встречи, которая предвиделась не позже, чем через три-четыре месяца.

В понедельник после известия о смерти Бродского, когда еще не было ясно, какие нужны приготовления для поездки на его похороны, мне захотелось что-нибудь переводить. Ведь в подобных ситуациях занятие, особенно занятие чисто технического типа, имеет если не утешающий, то по крайней мере временно успокоительный эффект. Естественно было взяться за стихотворный перевод, не с русского, а на русский, отчасти потому, что это было труднее — раньше я бы никогда не осмелился на такой перевод, — но больше потому, что русский язык был языком утраченного друга. Выбор Нейхофа, и в частности его цикла на смерть Фервея, в той же степени был естествен.

К моему удивлению, в тот же день из заключительного отрывка, монолога поэта перед окном, получился набросок, показавшийся мне похожим на русские стихи. В месяцы после похорон Бродского и поминальной церемонии по нему я с перерывами, строчку за строчкой, работал над остальным. Во время летнего визита в Петербург мне помог привести цикл в окончательный порядок Александр Кушнер. Что из всего этого получилось, вы теперь можете прочитать сами.

МАРТИНУС НЕЙХОФ

НА СМЕРТЬ АЛЬБЕРТА ФЕРВЕЯ

... мне рассказывал, как он, впервые после многих лет, должен на время освободить свой кабинет, который пришлось перекрасить и отремонтировать. Я себе представлял, как он, в обновленном рабочем помещении, опять погрузится в многолетний плодотворный труд, но вместо этого ему пришлось освободить его жилище навсегда.

Хейзинга. Вспоминая Фервея, в Лейденском университете

СПАЛЬНЯ

Валялись вперемешку все тома,
Разлившись в спальне на полу, как волны.
Кувшин его, кровать его, диван —
Полузатоленные островки.

КАБИНЕТ

А рядом с ней, в освобожденной им
Рабочей комнате, где сорок лет
Стоял рабочий стол его, теперь
Раздвинутой стояла лесенка
О двух ногах. На ней стоял и, тихо
Посвистывая, потолок белил

Мужчина в белом, кисть свою
макал
В заснеженную банку. Холодно.
Потух огонь в печи. А где же стол?
Вот он в углу, под белой простыней.
И за упешдим дверь захлопнулась.

ЛЕСТНИЦА

По лестнице спускаясь, задержался
На полдороге, поручень зажав
В руке, и к дому стал прислушиваться.
Из кухни доносились голоса
Жены и молодых девиц, а фразы
Подчеркивал однообразный стук
Ножа. Подчеркивал и вместе с тем
Скрывал неуловимый смысл. —
Как вдруг
Звонок в передней загремел, и тотчас
Замолкла рубка, и кухарка вышла
Из кухни, дверь оставив незакрытой,
С пустой корзинкой.
Он слышал, как она смеялась с кем-то
У входа и считала медь, пока

Звенела крышка над кастрюлей
в кухне
И пар вставал капустный, как туман,
По дому сладкий привкус разнося.
Жена, неразличимая за дверью
Открытою, должно быть, речь вела
С работницею, чистившею что-то
Над тазом и кивавшей головой.
Тогда, в корзинке темной пронося
Орехи и громоздкий виноград,
Сползавший по орехам, Персефона,
Как про себя он называл служанку,
Вернулась в кухню и закрыла дверь.
Он, подождав, так тихо спуск закончил,
Что ни одна не скрипнула ступень.

СТУЛ

«Не странно ли, что странности
в том нет,
Что я в столь непривычный час сию
Один в столовой, никаких бумаг
Передо мной, задумавшись, — и мыслям
Просторно. — Вы, слепые облака,
Пусть даже облик примете богини

Той недоступной, все равно
не стану
К вам руки простирать. Я подожду,
Покуда за окном вы в хлопьях снега
Не выпадете, застилая вид.
О снег, будь незапятнанным, а имя,
Будь на могиле чистым, словно снег».

Перевод с голландского Кейса Верхейла

ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ

БРОДСКИЙ И МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Я хочу коснуться двух вопросов, лишь отчасти связанных друг с другом. Первый и относительно более простой заключается в восприятии Бродским английской метафизической поэзии XVII века и в воздействии последней на него. Прежде всего речь идет о Джоне Донне, которому Бродский посвящает одно из своих наиболее известных ранних стихотворений и которого потом он переводит, как и Марвелла, другого поэта-метафизика. Можно говорить о влиянии образности и стилистики Донна и других поэтов-метафизиков на Бродского. Но есть и другой, гораздо более общий и сложный вопрос. Великий английский поэт первой половины нашего века Т. С. Элиот, памяти которого Бродский посвятил другое раннее свое стихотворение, сформулировал этот вопрос в двух курсах лекций, изданных совсем недавно.¹ Уже в своих статьях начала 1920-х годов Т. С. Элиот выступил первооткрывателем поэтов-метафизиков XVII века, до него в Англии основательно забытых. В них он увидел предшественников того нового взгляда на мир, который поразил его в Лафорге и других французских «проклятых» поэтах — последователях Бодлера. Не подлежит сомнению, что и в круг интересов раннего Бродского Донн попадает благодаря Элиоту, в своих стихах прославившему Донна как «за-опытного знатока» («expert beyond experience», где beyond «по ту сторону» значит примерно то же, что хлебниковское «за» в «за-умь»). Для Элиота суть открытий Донна и других поэтов-метафизиков заключалась в соединении чувства и мысли:

Донн, полагаю, был тем самым,
Кто знал, что только чувства могут
Хватать, касаться, проникать.
(Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense
To seize, and touch, and penetrate.)
(Перевод мой. — В. И.)

Вслед за Декартом и Спинозой философия и психология на протяжении трех столетий спорят о соотношении мысли и чувства (в тридцатые годы нашего века Выготский посвятил этому свою незаконченную последнюю рукопись, увидевшую свет полвека спустя). В упомянутых курсах лекций Элиот находит взаимопроникновение аффекта (эмоций) и интеллекта в тех видах европейской поэзии, которые он называет метафизическими в более широком смысле. Для него высшим достижением в этом роде остается творчество Данте. А следующий значительный шаг связан с Бодлером и поэтами, за ним следовавшими, как Рембо и Лафорг. Разумеется, добавлю от себя, в XX веке нужно думать и о самом Элиоте. А мы можем к этому ряду присоединить и Бродского. Конечно, у него были предшественники и в русской поэзии, прежде всего Баратынский, по определению которого «художник бедный слова» главным образом занят мыслью. Но поэзия Бродского осуществила такой синтез размышлений и страстей, который отдаляет ее и от преимущественно

Вячеслав Всеволодович Иванов (род. в 1929 г.) — литературовед, член Российской академии естественных наук, автор многочисленных трудов по истории культуры. Живет в Москве и Лос-Анджелесе.

эмоциональной лирики (в этом одна из причин его неприятия Блока), и от собственно философских рассуждений (например, тютчевских, оставлявших Бродского равнодушным). На этом своеобразном пути, для русской поэзии необычном, одним из ранних наставников оказался Донн.

Я помню ту зиму 1964 года, когда незадолго до того написанная двадцатитрехлетним Бродским «Большая элегия Джону Донну» попала в списки в Самиздате и стала широко читаться в Москве. Я был дома на пирушке у известного переводчика и замечательного мемуариста Н. М. Любимова. Кто-то из гостей принес эти стихи и прочитал вслух. Общее впечатление было ошеломительным. Я не могу сказать, что все присутствовавшие, в своем большинстве литераторы, приняли элегию безоговорочно. Иные (и хозяин дома в том числе) сетовали на затянутость перечислений разных предметов. Но дело было не в этом. Мы услышали текст, в котором говорилось о самом главном в человеческом существовании. Списки обыденных предметов со всеми подробностями понадобились для заземления того голоса души спящего поэта, который иначе бы прозвучал слишком уединенно возвышенно. Разговор поэта с Богом, составлявший основное (не всегда явно выраженное) содержание лучшего из того, что было в русской поэзии «серебряного века», продолжился на ноте, прерванной слишком сиюминутными и искусственными построениями последующих десятилетий.

Несколько позднее Бродский, вернувшийся из ссылки, задумал перевести английских поэтов-метафизиков. Задача казалась и практически выполнимой: будущую книгу собирались издать в «Литературных памятниках». Оценивая сохранившиеся немногие его переводы из Донна и Марвелла, нужно иметь в виду, что это только начало планировавшегося обширного собрания его переложений метафизиков. Предполагалось, что вступительную статью напишет А. А. Аникст — один из немногих литературоведов, незадолго до того прервавших молчание советских историков английской поэзии по поводу этих поэтов, чья школа отпугивала уже самым немыслимым по тем временам названием (Аникст посвятил им несколько страниц в академической истории английской литературы). Иосиф предвкушал, как они вместе будут делать том «Памятников». Придя ко мне прощаться в конце весны 1972 года перед вынужденным отъездом из России, он назвал среди прочего оставляемого с сожалением и несостоявшуюся «работу с Аникстом».

Уровень переводческой техники, тогда у нас достигнутый, был очень высоким. Переводом как одним из немногих видов литературных заработков, отличных от словесной проституции, занимались лучшие поэты и старшего, и среднего поколений. Бродский знал и ценил эту работу. Осенью 1989 года во время нашей встречи в Париже я упомянул о новых томах лежавших до того под спудом стихов Слуцкого. О них Иосиф отозвался более чем сдержанно, но вспомнил по этому поводу, как в юности он покупал всякий томик стихотворных переводов, если среди переводчиков находил фамилию Слуцкого. Сейчас пишут о воздействии Слуцкого на раннего Бродского; его надо искать скорее всего в переводах, где Слуцкий пробовал обновить традиционные стихотворные формы, частично заимствуя их из западных литератур: по этому пути в оригинальных стихах пойдет Бродский.

Лучшие части переводов поэтов-метафизиков у Бродского отвечают строгим требованиям той поэтической школы, которая добивалась передачи не только метра, но и ритма, образности, строфики и рифмовки подлинника. За счет точности переводы Бродского из Донна оказываются жгуче современными: поэтическим вкусом нашего времени близок не только переводчик, но и текст, им передаваемый. Сочетание «знобило матчы» (из «Шторма» Донна), кажется, ведет чуть ли не к футуристическим продолжениям «Пьяного корабля» Рембо, но ведь так у самого Донна: «The Mast/ Shak'd with this ague». В этом же переводе «Трюм разваливался от/ Водянки ледяной» напоминает сравнения с водянкой и с большими ею у Бодлера (например, в его сонете об осеннем дожде в Париже). Но и здесь Бродский просто передает слово в слово Донна: «and the Hold and Wast/ with a salt dropsie clogg'd». Впрочем, Бродского нельзя упрекнуть в механическом воспроизведении всех барочных (а на наш вкус и авангардистских) сравнений Донна. Так, в отличие от последующих русских переводов, грешащих буквализмом, Бродский в том же «Шторме» опустит чисто физиологическое сопоставление с проголодавшимся желудком.

К подлинным находкам ведут и опыты передачи необычных для русской поэтической речи конструкций, например, когда в переводе из Марвелла пара глаз оказывается «набухшей плачем» («swoll'n with weeping» в подлиннике). Иногда на подмогу приходится звать язык поэтов пушкинской поры: с их помощью марвелловское «light / of foot and heart» виртуозно передано как «легóк (ударение поэзии XIX века. — В. И.) / И на ногу, и сердце». Всего точнее донновский синтаксис, предвосхищающий и зрелого Бродского, передан в тех стихах, где, как в «Блохе», эта именно

сторона стихотворения больше всего могла занимать переводчика: подобных стихотворений о блохе в поэзии времени Донна немало, но по этой не слишком увлекательной эпатирующей канве (как бы предваряющей «Искательниц вшей», если снова вспомнить Рембо) Донн, а за ним и Бродский, проводит особенно изощренные синтаксические узоры. Старательная передача переносов и разорванных (вставками в скобках или обрамленными тире) синтаксических сложных единств должна была способствовать выработке тех присущих зрелому Бродскому черт синтаксиса, которые больше всего у него связаны с продолжением опыта Цветаевой и Баратынского.

Порой от передачи техники поэта-метафизика, для своего времени поразительно изобретательной и новой, Бродский прямо переходит к собственным приемам, позднее им развитым. В начале Донновой элегии на смерть леди Маркхэм Бродский первую строчку передает точно (поменяв только порядок двустийших, скорее всего из-за рифмы). Но во второй строке он утрирует свойственные (в последующих двустийших) и Донну переносы: на месте ритмической границы, разрывающей предложение, оказывается предлог, выделенный ударением и рифмой. Результат кажется просто стихами самого Бродского, хотя метр, образы и синтаксическая усложненность Донна переданы точно:

Смерть — Океан, а человек — земля,
 Чьи низменности Бог предпочитает для
 Вторжения сих вод, столь окруживших нас,
 Что хоть Господь воздвиг предел им, каждый раз
 Они крушат наш берег...

Man is the World, and death th' Ocean,
 To which God gives the lower parts of man,
 This Sea invirons all, and thogh as yet
 God hath set markes and bounds, twixt us and it,
 Yet doth it rore, and gnaw, and still pretend,
 And breaks our banks...

Едва ли не самой существенной стороной поэзии для Бродского (в этом отношении совсем не одинокого среди крупнейших поэтов века, вспомним хотя бы статьи Мандельштама) было ее отношение к языку. Присмотримся ближе не только к грамматике, но и к словарю переводов Бродского из английских метафизиков. В их стиле наряду с чертами современными он находит и классические. Последние в согласии с усвоенной Бродским концепцией высокого штиля передаются церковнославянизмами. Но их использование напоминает не столько догму трёх штилей, сколько ее обыгрывание у Державина (напомним вариацию его «Снигиря» в стихах Бродского на смерть Жукова). Эта игра очевидна в передаче донновского «Завещания». Стихотворение, как и одноименный старофранцузский текст Вийона, строится на смеховом переименовании традиционного шаблона юридического документа. Его старинные истоки и у Донна, и у Бродского в начале стихотворения символизированы архаическими языковыми формами (в переводе Бродского: *аз — стоглазу — зреть*). Но рядом с ними встречаются и разговорные выражения (*насчет, пару глаз*):

Позволь мне кое-что, Любовь, произнести
 Насчет наследства. Завещаю аз
 В дар Аргусу стоглазу пару глаз,
 Коль зреть им суждено, когда ослепну я...

Игровой характер этого вступления подчеркивается откровенной и броской звукописью: *аз — в дар — Аргусу — стоглазу — пару — глаз*. Подобные богатые внутренние рифмы (скажем, *мир — ювелир*) как бы идут на помощь традиционным внешним глагольным и в таких переводах из Марвелла, как, например, «Глаза и слезы». А в политических стихах Марвелла, прославляющих Кромвеля, рифмовка уже почти совсем своя, сделана в духе Бродского, здесь и *девать — светоч — сведуц, и гуше — уже, и гуша — грожа*. Сдается, что ему надоело себя сдерживать, подбирая аскетические рифмы для Донна, и на Марвелле он решил разгуляться.

Мне думается, что элемент игры, столь важный и для оригинального творчества, и для личности и поведения Бродского, вторгался и в его переводы. Об этой стороне его поэзии и жизни нужно не забывать, особенно теперь, когда трагическая судьба, болезнь, смерть, масштабы дарования и сделанного почти вынуждают говорить о нем в тонах если не торжественных, то крайне серьезных. А он ведь и на самые нештучные темы умел писать так, что хотя бы на заднем плане маячило никогда его (как в молодости и Донна) не оставлявшее чувство юмора.

Приведу тот пример игры в переводе, который мне кажется особенно примечательным. В том же «Завещании», так весело начатом, в середине есть два случая

откровенной и явной отсебятины. Донновскому «To my company my wit» (буквально «моему окружению завещаю мое остроумие») в переводе соответствует автобиографическая вставка, относящаяся не к Англии Донна, а к России Бродского:

Эпохе и стране, над коей ночи тьма, —
Находчивость и остроу ума.

Слово эпоха Бродский любил и (вслед за близкими ему русскими поэтами XX века) часто обозначал им свое время. А для того чтобы читатель из числа близких друзей обратил внимание на то, что в этом переводе Бродский хочет прояснить и собственную находчивость и остроумие, он добавил и еще одну вставку — на этот раз касающуюся одного приятеля. Замечательный переводчик и писатель Андрей Сергеев, бывший накоротке с Бродским, гордился своим редкостным нумизматическим собранием. Последнее было вставлено Бродским в следующую строфу «Завещания», где у Донна говорится всего лишь о «бронзовых медалях» (brazen medals). Вот как посредством описания сокровищ приятеля расцвел свой перевод Бродский:

Коллекцию монет изысканную, где
Есть древнеримские, — томящимся в нужде.

Серьезная сторона этих отсебятин Бродского заключается в том, что в них отчетливо выражено, насколько Бродский самого себя отождествляет с Донном и поэтому начинает говорить от его имени (так Пастернак дополнил шекспировский текст монолога Гамлета ссылками на тяготы своей эпохи в первом варианте своего перевода трагедии). Не всегда такие вставки у Бродского — проявление остроумия, на грани юношеского озорства, а то и хулиганства. Иногда он старается додумать за переводимого поэта. В таких случаях обнаруживается не столько сила разума, сколько мощь той сферы подсознательного, которая, по словам Пастернака, у гения безгранична. Переводя донновские стихи «О слезах при разлуке», Бродский дословно передает fruits как «плоды». Но у него в отличие от Донна появляется пояснение: «Глодам на древе». А дальше следует то, чего совсем нет в этом тексте Донна, но что явно в нем привиделось Бродскому: «Огромный образ дерева». Наша научная литература последних десятилетий так подробно описала архетипический символ дерева и его преломления в искусстве и литературе,³ что мне нет нужды подробнее говорить об этом здесь. Замечу только, что в том же стихотворении Бродский в качестве названия ветра ввел ложноклассического *Борея*, у Донна (очень редко обращавшегося к античной мифологии) отсутствующего. Здесь сказываются представления самого Бродского о приемах классицизма и его словаре.

Другие вставки, которые можно заметить, сличая английские тексты поэтов-метафизиков с их передачей у Бродского, кажутся вызванными желанием оживить образ, налицующий в подлиннике, и приблизить его к читателю. Так объясняется замечание о том, что казненный английский король на подмостках не впал «в натурализма грех» (стихи Марвелла о Кромвеле, где в соответствующем месте сказано, что уподобляемый актеру Карл не сделал «ничего площадного» — nothing common), или употребляемые вместо описательных выражений подлинника точные термины, зоологические («из всех рептилий» в «Элегии на смерть леди Маркхэм» Донна) или ботанические («чашечек» в «Глазах и слезах» Марвелла⁴). В последних случаях эти вольности словаря перевода оправданы тем, что английские поэты-метафизики очень широко пользовались научными образами и соответствующими словами.

В недавнем русском комментированном издании переводов Донна в пространственной символике «Пенья без музыки» Бродского⁵ усматривается продолжение геометрических уподоблений донновского «Прощанья, запрещающего грусть» (где есть и сравнение с циркулем, и упоминание Птолемеевых дрожащих небесных сфер, едва ли, впрочем, актуальных для Донна, возможно, читавшего уже Галилея) и аналогичных образов Марвелла.⁶ Категории пространства и времени, составлявшие предмет продолжительных поэтических раздумий Бродского, описываются им с использованием современных естественно-научных представлений: достаточно напомнить ссылку на эволюцию и палеонтологическую терминологию в «Элегии» 1989 г., развигающей образы мандельштамовского «Ламарка». Сам Мандельштам в уже упоминавшихся статьях о поэзии предрекал появление поэта, в котором научные теории будут петь, а не излагаться им. Для родословной тех многочисленных уподоблений Бродского, в которых отразились его научные чтения и познания, английские поэты-метафизики интересны, но к ним одним никак нельзя свести эту важную сторону его поэтического видения мира. Проиллюстрирую трудности, возникающие при лобовом понимании интертекстуальных сближений, на примере

научнообразных заглавий у другого большого русского поэта нашего века. В книге стихов Пастернака «Сестра моя жизнь» есть цикл «Занятие философией», включающий стихотворения «Определение поэзии», «Определение души», «Определение творчества». На первый взгляд совпадение с жанром стихотворений в форме логического определения, распространенного у поэтов-метафизиков и елизаветинцев,⁷ могло бы показаться разительным. Но я достоверно знаю из бесед с Пастернаком, что он познакомился с метафизическими поэтами только в последнее десятилетие своей жизни, а елизаветинцев (Бен Джонсона) стал переводить уже после написания стихов-определений. Разумеется, в его окружении были и раньше люди, увлекавшиеся, как И. Аксенов, елизаветинцами, но заглавие его цикла указывает на другой вероятный источник этого словоупотребления: Пастернак в годы университетских занятий философией изучал логические определения, синтаксическую структуру которых пародирует в подчеркнуто иррационально построенных стихах. Так и Марвелл в своем поэтическом «Определении любви» пытался воспроизвести логическую структуру определения,⁸ которую он описывал и в своей прозе.⁹

Научные образы и термины в поэзии Бродского, как и у названных больших поэтов — его предшественников, объясняются прежде всего ролью науки для массового читательского сознания нашего века: те крупные поэты, которые, как Пастернак, Мандельштам, Бродский, хотели писать на общедоступном языке, естественно, не могли избежать научной терминологии. Сами по себе научные понятия, которыми оперирует Бродский, достаточно общеизвестны и в большинстве случаев доступны школьнику (недаром в его поэзии и элементы научной фантастики жюльверновские, как капитан Немо, по сути уже из детского чтения): закон Архимеда, теорема о сумме углов треугольника, законы оптического отражения, теория Дарвина, археологическое понятие культурного слоя. Не научные основы этих образов, а их поэтическое преобразование, использующее и технику метафизических *кончелти*, может показаться сложным в иных из его стихов.¹⁰

Как и все ранние (а отчасти и более поздние) поэтические работы Бродского, его переводы из поэтов-метафизиков можно рассматривать как часть огромного языкового эксперимента, им проводившегося. Можно спорить об уместности разговорных оборотов, возникающих иногда в самых неожиданных местах его переводов поэтов-метафизиков: *несмотря на весь/ Кошмар* — рядом с архаическим *гнесь*; *ко мне утратил интерес; не бюст, конечно, пару лет; и тридцать тыщ для всех красот; Мои поползновенья — в гниль*. Этой своей чертой переводы Бродского иногда напоминают переложения Пастернака, далеко не во всем ему близкого (как-то Бродский сказал, что некоторые стихи Пастернака — не стихотворения вовсе). Порой возникает чувство, что Бродский, как, возможно, и Пастернак, не в силах был уйти от — иногда в данном контексте неуместных — просторечных выражений или же от слов, ему привычных; так, в этих переводах в ему одному свойственном и необычном значении возникает слово *вещь* (лишь иногда переводящее английское thing) — Бродского оно сопровождает до самых последних его стихов, написанных перед смертью на темы смерти и бессмертия. Появление уменьшительных форм (таких, как *сахарком*) — дань одновременно и разговорному языку, и поэтической традиции; последняя очевидна по отношению к форме *копытце*, явно отсылающей к «Поэме без героя» — единственному произведению Ахматовой, цитаты из которого (*на торцах площадей*) можно найти и в оригинальных стихах Бродского. Некоторые из разговорных форм в переводах метафизиков, впрочем, продиктованы словарем подлинника. Показательно, что, например, слово *молокос* есть не только в переводе Бродского, но и в одном из ранних переложений Донна послевоенного времени, до сих пор не напечатанных.

Кажется вероятным, что занятия Донном не остались без влияния на стихотворную форму, излюбленные жанры и темы самого Бродского. Несколько стихотворений того времени, к которому относятся эти переводы, отличаются напоминающей донновскую изощренной структурой строфы с чередованием разноstopных рифмующихся строк («Разговор с небожителем», «Фонтан»); из стихов той же поры единством наглядного стержневого образа стихам Донна сродни «Сатир». Сонеты Донна были моделью для многих любовных стихов Бродского. Не прошли даром и занятия Марвеллом. Начисление прелестей любимой в «Застенчивой возлюбленной» Марвелла перекликается с одной из поэм Бродского. Горацианская ода Марвелла, вероятно, была переведена как необходимая часть представительного и полного собрания метафизиков, но сам Бродский до последних месяцев жизни продолжал заниматься Горацием, которого он очень любил и выбирал как пример для подражания (в стихах о России, «чей кормчий Боря»); здесь больше всего сказывался Бродский как — едва ли не последний? — имперский петербургский поэт, лишь в очень малой степени реализовавшийся. В донновских элегиях Бродский мог найти

опору своей тяге к длинным стихам: вернувшись из ссылки, он сердился на старых друзей, продолжавших писать короткие стихотворения. Парная рифмовка двустопный в длинных стихотворениях позднее станет излюбленной формой Бродского — в ней как бы всплывает воспоминание о Донне. Кажется возможным, что и с некоторыми возможностями английской метрики Бродский мог познакомиться, читая и переводя Донна, у которого скопления внемеетрических ударений иной раз предвещают эксперименты Хопкинса.

Из тематических переключек Донна и Бродского едва ли не самая существенная касается смерти. Та элегия на смерть леди Маркхэм, начало которой приведено выше, может быть сопоставлена и с реквиемами Рильке, занимавшего Бродского во второй книге его эссе (бесспорно относящимися к метафизической поэзии в том широком смысле, который имел в виду Элиот), и с позднейшими стихами о смерти и ее преодолении у самого Бродского. А. М. Баткин убедительно пишет о смерти как главной теме всей поэзии Бродского. Но это не составляет его отличия от многих других поэтов нашего века: тот же вывод можно сделать и по поводу Рильке, чьи стихи (рядом с Аполлинером и Лоркой) недаром использовал в 14-й симфонии, посвященной этой теме, Шостакович. Ходасевич в специальной статье доказывал, что страх смерти составляет основное содержание всей поэзии Анненского. Отличие Бродского от названных поэтов особенно сказалось в последнем его предсмертном цикле: его занимала проблема Воскресения, дыры, которую он сам рассчитывал проделать в «бронне небытия». Писать об этом можно только в ключе метафизическом. В последних своих стихах, представляющих собой его слова прощания и завещания, Бродский оказывается прежде всего поэтом-метафизиком. Уходя, он приоткрывает русской поэзии будущего этот путь, для нее пока новый (о жизни после смерти писал Случевский, тема воскрешения волновала по-разному Маяковского и Пастернака, но пока это только отдельные произведения, а не целое направление). Кажется, что именно здесь залог будущего воздействия Бродского на ту поэзию, возникновение которой у себя на родине он предугадал и своим примером сделал реальным.

¹ T. S. Eliot. *The Varieties of Metaphysical Poetry*. The Clark Lectures at Trinity College, 1926, and the Turnbull Lectures at the John Hopkins University, 1933. Edited and introduced by R. Schuchard. A Harvest Book. San Diego — New York — London; Harcourt Brace & Company, 1996.

² Сочинения Иосифа Бродского, т. III, СПб., Пушкинский фонд, 1994, с. 342—362. В дальнейшем все цитаты из переводов Бродского приведены по этому изданию.

³ К подробным библиографическим отсылкам в статье: В. Н. Т о п о р о в. *Древо мировое*. — Мифы народов мира, т.1, М.: Советская энциклопедия, 1980, с. 398—406, добавлю еще описание спектакля, целиком основанного на этом символе: Вяч. Вс. И в а н о в. *Современная наука и театр* (к анализу постановки «Валькирии» Вагнера С. М. Эйзенштейном в Большом театре). — «Театральная правда. Сборник статей», под ред. Э. Гугушвили и Б. Любимова. Тбилиси, 1981.

⁴ Этот ботанический термин в поэзии начала века встречается в книге «Сестра моя жизнь» Пастернака, с детства увлекавшегося ботаникой.

⁵ Заглавие стихотворения построено как противоположное верленовскому «Romance(s) sans paroles» — «Песня без слов» в переводе Анненского.

⁶ Джон Д о н н. Избранное из его элегий, песен и сонетов, сатир, эпиталом и посланий в переводе Г. Кружкова с предисловием и комментариями переводчика. М.: Московский рабочий, 1994, с. 21. В этой связи кроме названного Г. Кружковым «Определения любви» Марвелла, представляющего собой искусное подражание Донну (см. об этом: Т. S. Eliot. Указ. соч., с. 135), можно было бы сослаться и на «Глаза и слезы» Марвелла, где упомянуты угол (как и в «Определении любви») и отвес.

⁷ Rosemund T u v e. *Elisabethan and Metaphysical Imagery*. Chicago: Chicago University Press, 1947, p. 301—302.

⁸ Andrew M a r v e l l. *The Complete Poems*, ed. Elisabeth Story Donno. London: Penguin Books, 1985, p. 49—50, 232.

⁹ Andrew M a r v e l l. *Defence of John Howe*. — *The Complete Works of Andrew Marvell*, ed. A. V. Grosart, vol.4, privately printed, 1875, p. 183.

¹⁰ Замечание Г. Кружкова (Джон Д о н н. Указ. соч., там же) о трудности понять «Пенье без музыки», не нарисовав чертежа, мне кажется примером искусственного усложнения текста, если чем и затрудненного, то увлечением цветаевскими синтаксическими сдвигами.

ЕФИМ КУРГАНОВ

БРОДСКИЙ И БАРАТЫНСКИЙ

Я был тогда молод и потому особенно увлекался жанром элегии...
И. Бродский. «Поклониться тени»

Кто явился после Баратынского? Кто после него получил титул *великого элегика*? Леонид Фришман в книге «Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова» хочет доказать, что таковыми явились Лермонтов и Некрасов: «Подлинным наследником реалистических достижений, которые мы видим у Пушкина, а также в ранних элегиях Баратынского, стал Некрасов. Но прежде чем это произошло, русская элегическая лирика была обогащена творческими открытиями другого предшественника некрасовского реализма — Лермонтова»¹.

Возможно, перу Лермонтова и Некрасова и принадлежат элегии, да вот элегиками они не были никогда. Да и самый темперамент их был совсем не элегического свойства.

Настоящему элегику в принципе не могут быть присущи такие качества, как напор, энергия, тем более агрессия, способность к проявлению активного протестующего начала (в высшей степени показательно, что Бродский в стихотворении «Муха» выделяет такую общую свою с мухой особенность, как *оцеленение*). Настоящий элегик вытесняется миром в некую пустоту, он — вечный изгнанник, изгнанник по призванию, по судьбе.

В абсолютной, идеальной близости с Евгением Абрамовичем Баратынским находится Иосиф Александрович Бродский. Дело тут совсем не в том, что последний причислял себя к школе Баратынского, что в ленинградском молодежном поэтическом околоахматовском кругу Рейн был за Пушкина, Найман — за Вяземского, а Бродский — за Баратынского, что в своей Нобелевской лекции Бродский демонстративно назвал Баратынского *великим*. По установившейся европейской шкале ценностей Баратынский отнюдь не находится в первом ряду. Но Бродский упрямо и именно демонстративно указывает Европе и миру на Баратынского как на первозрядного классика и собственного предтечу.

Вообще выстраивание поэтом своей генеалогии всегда субъективно, и на полном доверии к такой генеалогии строить научные концепции вряд ли стоит. Суть в ином.

Бродский — подлинный элегик, элегик по темпераменту и по судьбе, по внутреннему ощущению себя в мире *последним поэтом*. Именно в этом смысле он и есть родня Баратынскому, его духовный собрат.

Элегическая поэзия — это поэзия утрат. Причем в ней оплакиваются не только ушедшие и ушедшее, но, главное, нарушенное гармоническое равновесие, нарушенное согласие личности поэта с миром, искусства с жизнью. Да, элегик оплакивает других, но прежде всего он оплакивает себя: «культ одиночества для него — средство самосохранения»².

Интересно, что элегия достаточно уже пожила и как будто вполне определилась, когда Овидий, сосланный на границу мира, в далекую полуварварскую Дакию

Ефим Яковлевич Курганов (род. в 1957 г.) — доктор философии, автор монографии «Литературный анекдот пушкинской эпохи» (Хельсинки, 1995), книги «Анекдот как жанр» (СПб., 1996), научный сотрудник департамента славянских и балтийских языков Хельсинкского университета. Живет в Хельсинки.

(Молдавию), вдруг совершенно пересоздал жанр, скрестив элегию и стихотворное письмо и получив новую, преображенную элегию как жалобную песню изгнанника, как исповедь отторгнутого миром: «Овидий нащупывает тот образ, которым может обозначить все свои переживания и сделать их понятными для всякого, кому не довелось их испытать. Изгнание — это смерть, быть выброшенным из общества равносильно физической гибели, изгнанник есть живой мертвец; его отъезд в ссылку — не что иное, как похороны, горящие рукописи «Метаморфоз» — его собственный погребальный костер... Смерть заживо — это парадокс; и Овидий повторяет этот образ вновь и вновь, зная, что именно поэтому читатель его заметит и прочтет в нем всю повесть мук одиночества»³.

Опыт Баратынского и Бродского непосредственно восходит к Овидиевой модели. Но то, что для Овидия было катастрофой, с которой приходилось мириться, неожиданно-негаданно свалившимся несчастьем, то для Баратынского и Бродского было способом бытия, который в силу самого порядка вещей просто не мог быть изменен.

Если Овидий не переставал надеяться на возвращение в Рим, на перемену своей изгнаннической судьбы, то и Баратынский и Бродский понимали, что возвращаться им некуда, что изгнанничество их не может быть прервано, ибо Рим их мертв. Они знали, что им всюду быть изгнанниками.

Если Овидий был отторгнут своим, как он считал, миром, то Баратынский и Бродский были не только отторгнуты миром, но и сами отторгли его, предпочтя пребывание в пустоте возвращению в мир, существование которого гораздо более призрачно, чем их небытие.

У Овидия элегическое ощущение чуждости поэта миру кажется еще случайным, временным и вполне обратимым, у Баратынского же и Бродского оно кристаллизуется в неотвратимый закон утерянного поэтического равновесия, закон чуждости поэта своему времени, закон невозстановимости прошлого, ушедшего безвозвратно и унесшего с собой духовное согласие, унесшего необходимость поэзии.

Итак, Овидий, создавая модель элегического поэта как поэта-изгнанника, тем не менее мечтал вернуться, Баратынский и Бродский отказались возвращаться; при этом и Баратынский и Бродский учитывали античный опыт, но делали акцент на принципиальной разнице, подчеркивая, что тем было куда возвращаться, а у них Акрополем, единственной оградой от варварства является только слово. Это очень точно уловил Мандельштам, воздействие на которого элегической традиции было достаточно интенсивным: «У нас нет Акрополя. Наша культура до сих пор блуждает и не находит своих стен. Зато каждое слово словаря Даля есть орешек Акрополя, маленький Кремль, крылатая крепость номинализма, оснащенная эллинским духом на неутомимую борьбу с бесформенной стихией, небытием, отовсюду угрожающим нашей истории»⁴.

Конечно, тема отторжения поэта от мира в силу его бесконечной чуждости и даже враждебности к Слову не может являться исключительно прерогативой элегической лирики, однако именно она образует центр русской элегической традиции.

Овидий еще думал, что элегическое мироощущение может рассеяться, распаться, что оно есть результат случайности, недоразумения. Баратынский и Бродский, чьи поэтические миры есть две высшие точки русской элегии, пришли к непреодолимости своей элегической судьбы, к неустранимости конфликта между Словом и Миром, к тому, что гармония между Словом и Миром невозстановима. Для Баратынского и Бродского элегическое мироощущение стало константой, единственным способом их взаимоотношений с человечеством и историей.

Овидий, заложивший основы элегии как поэзии изгнания, оплакивал прошлое, но одновременно и рвался в него, считая такой переход вполне возможным. Видимо, это было вызвано не только тем, что ему было куда возвращаться, что у него был свой Рим, но еще и тем, что новый тип элегии как поэзии изгнания еще не определился до конца. Впоследствии тема невозможности возврата в прошлое стала одной из наиболее общих тем элегической лирики. У Баратынского и Бродского она достигла подлинно трагического накала, переживалась как глобальная проблема человеческого бытия. Причем тема невозможности возврата в прошлое ими непосредственно соотносилась с тем общим законом жизни, что безвозвратно канул век поэзии, что возраст поэзии человечества миновал:

Блестит зима дряхлеющего мира,
Блестит! Суров и бледен человек;
Но зелены в отечестве Омира
Холмы, леса, берега лазурных рек.
Цветет Парнас! Пред ним, как в оны годы,

Кастальский ключ живой струею бьет;
Нежданный сын последних сил природы,
Возник поэт: идет он и поет.

.....
Поклонникам Урании холодной
Поет, увы! он благодать страстей;
Как пажити Эол бурнопогодный,
Плодотворят они сердца людей;
Живительным дыханием развита,
Фантазия подьемлетя от них,
Как некогда возникла Афродита
Из пенистой пучины вод морских.

.....
Суровый смех ему ответом; персты
Он на струнах своих остановил,
Сомкнул уста вещать полуотверсты,
Но гордыя главы не преклонил:
Стопы свои он в мыслях направляет
В немую глушь, в безлюдный край, но свет
Уж праздного вертепа не являет,
И на земле уединенья нет!

(Баратынский. «Последний поэт») ⁵

Воротиться сюда через двадцать лет,
Отыскать в песке босиком свой след.
И поднимет барбос лай на весь причал —
не признаться, что рад, а что одичал.

Хочешь, скинь с себя пропотевший хлам;
но прислуга мертва опознать твой шрам.
А одну, что тебя, говорят, ждала,
не найти нигде, ибо всем дала.

Твой пацан подрост; он и сам матрос,
и глядит на тебя, точно ты — отброс.
И язык, на котором вокруг орут,
разбирать, похоже, напрасный труд.

То ли остров не тот, то ли впрямь, залив
синевой зрачок, стал твой глаз брезглив:
от куска земли горизонт волна
не забудет, видать, набега на.

(Бродский. «Итака») ⁶

Баратынский ощущал себя *последним поэтом*. Он осознавал, что находится как бы вне века и его ведущих тенденций. Нет, не просто в стороне, а в особом отграниченном пространстве, в каком-то провале. И в самом деле, Баратынским в какой-то момент был утерян, а может быть, даже и оборван контакт с современниками.

15 января 1825 года он писал: «Когда подумаю о Петербурге, меня трясет лихорадка» ⁷, а в январе 1826-го отметил: «Москва для меня новое изгнание» ⁸. Со смертью Дельвига (1831) стал уходить из еще недавно столь близкого ему пушкинского круга: «Он меняет свою среду. В нем совершается какой-то духовный перелом» ⁹. Причем достаточно холодные отношения у него вдруг стали устанавливаться с Пушкиным, который прежде ощущался им как духовно особенно близкий. Интенсивная, но кратковременная дружба с Ив. Киреевским закончилась разрывом, в результате которого теперь уже вся Москва стала для Баратынского чужой и враждебной, да и не только Москва. Гоголь сказал о Баратынском, что он сделался «для всех чужим и никому не близким».

Это нахождение свое как бы вне времени и пространства Баратынский связывал не просто с особенностями своего личного пути, своих личных взаимоотношений с эпохой, а с неким общим законом несоответствия поэта как порождения «золотого века» — наступившему «железному веку».

Концепцию *последнего поэта*, может быть, и нельзя назвать чисто элегической, но возникла она на явно элегическом субстрате, ведь элегик, отнюдь не являясь бунтарем и ниспровергателем, находится в чрезвычайно конфликтных отноше-

ниях с мирозданием, остро ощущает свою несочетаемость с ним, находится в настоящем, пребывая в прошлом.

Неожиданно, на первый взгляд, но Бродский, в отличие от Баратынского получивший сполна всевозможные литературные титулы и регалии, подобно Баратынскому ощущал себя как бы вне времени и пространства, в каком-то культурно-историческом провале, ощущал себя *последним поэтом*. С этим самоощущением непосредственно связан целый ряд довольно странных, казалось бы, акций, которые в свое время были предприняты Бродским.

Так, он обращался с предложением, чтобы в американских супермаркетах продавались сборники стихов — настоящих, подлинных, рафинированных. Вацлаву Гавелу Бродский написал о том, что во имя спасения культуры в чешских газетах нужно печатать стихи Ахматовой и т.д. Это были жесты отчаяния, которые Баратынский боялся обнаружить, открыт в себе. Вообще он был более пассивен и скован, в гораздо меньшей степени был способен к проявлению импульсивных движений души. Однако, как и ушедший в тень Баратынский, Бродский, бывший как будто на самом свету, чувствовал ненужность своего дара, чувствовал вокруг себя скопление вакуума.

Изгнанничество Бродского невозможно было не заметить:

«Критиков и просто знакомых Иосифа Бродского, в прошлом ленинградца, а ныне обитателя Гринич Вилджд, всегда поражал тот факт, что изгнанничество было постоянной чертой его духовного облика. Задолго до выдворения из отечества *отчуждение* стало естественной поэтической реакцией Бродского на окружающий мир»¹⁰; «Было бы упрощением связывать постоянную для Бродского тему ухода, исчезновения автора из «пейзажа», вытеснение его окружающим пространством только биографическими обстоятельствами: преследованиями на родине, ссылкой, изгнанием, эмиграцией. Поэтическое изгойничество предшествовало биографическому, и биография как бы заняла место, уже приготовленное для нее поэзией»¹¹.

Как видим, невозможно было не заметить и то, что изгнанничество было изначально задано, запрограммировано у Бродского. Этот феномен неоднократно пытались объяснить. Дж. Нокс, например, выделила целую градацию отчуждений Бродского от мира, опираясь прежде всего на работы Канта, Шестова, Кьеркегора. Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман, с точностью и изяществом показав, как в стихах Бродского отражен процесс вытеснения поэта миром, объясняют это следующим обстоятельством: «Поэзия Бродского антиакмеистична: она есть отрицание акмеизма Ахматовой и Мандельштама на языке акмеизма Ахматовой и Мандельштама»¹².

Отталкивание Бродского от поэтики акмеизма бесспорно, оно лежит на поверхности, да в основе-то находится совершенно очевидный элегический комплекс, который почему-то упорно не хотят замечать, а без него ведь и Мандельштам не может быть вполне понят.

Возникая и самоопределяясь, Бродский именно в элегике обрел родную стихию. Осваивая весь спектр элегических интонаций, интуитивно ощущая, насколько идеально они соотносятся с его темпераментом и с его жизнерадостностью, Бродский открыл для себя судьбу элегика и предвидел в ней себя.

Н. А. Мельгунов как-то заметил: «Баратынский по преимуществу поэт элегический, но в своем втором периоде возвел личную грусть до *общего*, философского значения, сделался элегическим поэтом современного человечества»¹³.

Таким «элегическим поэтом современного человечества» является и Бродский, только он резче, динамичней и жестче и более смело открывает свои болевые точки. Баратынский спокойней, приглушенной, мягче. Не исключено, что эта разница связана еще и с различным темпераментом двух столетий — XIX и XX. Видимо закономерно, что элегиком нашего нервного, развинченного века стал Бродский, как закономерно и то, что элегиком размеренного, чинного XIX явился как будто вялый, боящийся явных и резких самопроявлений, а внутренне глубоко и подлинно трагичный Баратынский. Внешние ритмы не совпадали, а глубинная ритмика работала в унисон.

Баратынский и Бродский — две вершины русской элегической традиции, две ее крайние точки. Они не совпадают и не могут совпасть. Просто они находятся на одной высоте — головокружительной! — элегичности.

Оба они были подлинными, чистейшими элегиками, что есть большая редкость. Пушкин, например, автор первоклассных, классических элегий, но элегиком он не был никогда. Темперамент не позволял. Взгляд был слишком светел и чист. И вообще, несмотря на драматичнейшие перипетии своей жизни, слишком он был настроен на принятие мира. А вот Баратынский был прирожденный элегик. И Бродский, можно сказать, был прирожденный элегик, ибо элегиком надо родиться. На

самом общем уровне элегизм их проявляется в характере взаимоотношений с мирозданием.

Элегик не в ладах не только с социальным устройством мира, но и с законами природы. Фактически он находится в конфликте со всем мироустройством. И прежде всего он недоволен тем, что прошлое отделено от настоящего, хотя прошлое для него родное, а настоящее глубоко враждебно.

Элегик внутренне пребывает в одном времени, а реально находится в другом. Несовпадение этих времен и образует трагичнейший по сути своей конфликт.

Все движутся в одном ритме, а поэт-элегик в другом — для окружающих неестественно замедленном. Можно перестроить свой образ жизни, что Баратынский неоднократно пытался делать, но невозможно перестроить свой ритм — он задан изначально.

Элегик лелеет прошлое в настоящем, и дело здесь не в упрямстве, а в ясном понимании того, что какие бы усилия ни предпринимать — отказаться от своего жизненного ритма нет никакой возможности. Верность себе — единственный способ самосохранения.

Баратынский неоднократно декларировал, что раз возраст поэзии миновал, то следует избирать другие формы деятельности, более соответствующие требованиям «железного века»:

Я не хочу притворным иступленьем
Обманывать ни юных дев, ни муз ¹⁴.

Или:

Игра стихов, игра золотая!
Как звуки, звукам отвечая,
Бывало, не жили меня!
Но все проходит. Остываю
Я и к гармонии стихов —
И как дубров не окликаю,
Так не ищу созвучных слов ¹⁵.

Однако Баратынский сначала не смог, а потом не захотел меняться, ломать свой ритм. Более того, он выпустил сборник «Сумерки» — книгу тотального элегизма, построенную по контрасту с современностью, как своего рода антипод ей.

Бродский и в декларациях своих не думал отказываться от поэзии — она для него оставалась единственным способом выжить, единственным способом устоять в единоборстве с эпохой. Осознание того, что возраст поэзии прошел, что она как тип мышления и способ бытия являет собой явный анахронизм, только усиливало в Бродском желание сохранить вопреки всему прошлое в настоящем. Шло как бы нарастание элегизма под руку с нарастанием трагичности мироощущения, но такой трагичности, в которой брезжит свет, отбрасываемый Словом.

Все дело в том, что элегик не просто сожалеет о прошлом. С одной стороны, он сознает его невозстановимость и драматически переживает это обстоятельство. С другой стороны, все-таки восстанавливает прошлое. Весь смысл элегического творчества как раз и заключается в возведении в реальности особой территории, как будто принадлежащей другому, безвозвратно канувшему миру. Элегик ухватывает тень исчезнувшей гармонии, на нем лежит отблеск «золотого века». В этом высоком смысле он и есть *последний поэт*.

Элегика — это не только определенная линия в истории русской литературы, а еще и способ бытия, который для Баратынского и Бродского был предельно естествен и ограничен, более того, он был для них единственно возможным способом бытия. Причем это ими и ощущалось и осознавалось.

Сборник «Сумерки» вводит в мир, весь без остатка пронизанный элегизмом. Но одновременно он заключает в себе своего рода очерк об элегическом поведении, о поведении среди чужих, враждебных поколений, говорящих как бы на других языках, движущихся в ином ритме.

В поэтическом наследии Бродского в этом плане совершенно особый интерес представляет стихотворение «Муха», уже упоминавшееся в самом начале: как мне кажется, оно представляет собой элегию об элегике. Беззаботная жизнь заканчивается для мухи тем, что она *вдруг* оказывается в чужом, враждебном климате:

Пока ты пела, осень наступила,
Лучина печку растопила.

Пока ты пела и летала,
похолодало ¹⁶.

Она-то этого пока не замечает сразу и распевает по-прежнему, а между тем вокруг все изменилось:

Пока ты пела, за окошком серость
усилилась. И дверь расселась
в пазах от сырости. И мерзнут пятки.
Мой дом в упадке.

Времени как будто прошло не много, и движение его муха совсем не чувствовала. И вот она уже не нужна, ибо, оказывается, принадлежит другому, предшествующему сезону:

...Но тебя, пожалуй,
устраивает дух лежальный
жилая, зеленых штор понурость.
Жизнь затянулась.

Все живое, чужа перемены, или изменилось, приспособилось, или бежало:

Пока ты пела и летала, птицы
Отсюда отбыли...

А муха между тем все та же. Подчеркнув это, Бродский затем уже совершенно напрямую сравнивает свою судьбу с судьбой мухи как двух реликтов прошлого и настоящего:

И только двое нас теперь — заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.
Нас только двое.

Поэзия теперь ни больше ни меньше как инфекция, а поэт — всего лишь разносчик заразы. Поэт не изменился, отнюдь, изменилось отношение к его делу. Сменились эстетические критерии. Веселый певец, по существу не меняясь, вдруг оказался плакальщиком. Элегизм навязывается самой историей.

То, что они оба подпали под смену эпох, — вот что прежде всего объединяет поэта и муху: с несмыслимой, несооснованной печатью одной эпохи они перешли в другую. Их связывает общий тип взаимоотношений со временем:

Оно, пока ты там себе мелькала
под лампочкою вполне, акала,
спасаясь от меня в стропила,
таким же было,

как и сейчас, когда с бесцветной пылью
ты сблизилась, благодаря бессилью
и отношению ко мне. Не думай
с тоской угрюмой,

что мне оно — большой союзник.
Глянь, милая: я — твой союзник,
подельник, закадычный кореш:
срок не ускорить.

Принадлежность к тому, другому времени обусловила то, что поэт и муха находятся как бы в одном общем ритме. В новом времени они воспринимаются как остекленевшие, застывшие, в ритме, который уже как бы и не ритм вовсе:

...И никому нет дела
до нас с тобой. Мною овладело
оцепенение — сиречь твой вирус.
Ты б удивилась,

узнав, как сильно заражает сонность
и безразличие, рождая склонность
расплачиваться с планетой
ее монетой.

Но они живы — поэт и муха, — живы, хотя на дворе и не их время, живы вопреки всему, что в наш прозаический век кажется бесспорным, очевидным и неизбежным:

Не умирай! сопротивляйся, ползай!
 Существовать неинтересно с пользой.
 Тем паче для себя: казенной.
 Честней без оной

смущать календари и числа
 присутствием, лишенным смысла,
 доказывая посторонним,
 что жизнь — синоним
 небытия и нарушенья правил...

Да, поэт-элегик нарушает правила, открывая полнокровную жизнь там, где, казалось бы, ее уже давно не может быть, показывая, что только прошлое имеет для него цену настоящего, действительного.

Налицо модель не только элегического творчества, но и элегического поведения. Кроме того, стихотворение вводит в мир основных элегических ценностей. Сниженный, предельно непоэтический образ мухи помогает обострить, обновить их восприятие. И еще в одном крайне важном направлении работает этот неожиданный в элегическом контексте образ.

Стихотворение «Муха» представляет собой предельно дерзкую и очень свежую, необычную вариацию «Последнего поэта». Да, муха, ослепшая, сонная, теряющая ориентацию, еле передвигающаяся — это и есть *последний поэт*, это все, что осталось от времени веселого цветения. Но Бродский отнюдь не издевается и не ерничает. Просто он последовательно доводит метафору «последний поэт» до логического предела — раз последний, то ослепший, еле передвигающийся и т.д.

То, что у Баратынского было абстракцией, у Бродского становится объектом физиологически точного фиксирования. Происходит процесс реализации метафоры, конкретизации ее, оживления, и в результате высокая архаика стихотворения Баратынского переходит, переливается в живую, динамичную, предельно современную по своему звучанию элегию.

Итак, вводя образ мухи, Бродский отнюдь не имел в виду снижение или пародирование темы «последнего поэта». Наоборот, он убежден в абсолютной необходимости присутствия *последнего поэта* в «железном веке» и открыто демонстрирует это:

...Не умирай, покуда
 не слишком худо,

покамест дергаешься. Ах, гумозка!
 Плевать на состояние мозга:
 вещь, вышедшая из повиновенья,
 как то мгновенье,

по-своему прекрасна. То есть
 заслуживает, удостоясь
 овации, наоборот, продлиться¹⁷.

А вот Баратынский был убежден в полной ненужности своего дара в «железный век»:

Там погребет питомец Аполлона
 Свои мечты, свой бесполезный дар!¹⁸

Другое дело, что он был убежден: закончится же когда-нибудь этот «железный век», и тогда:

...и на земле мое
 Кому-нибудь любезно бытие:
 Его найдет далекий мой потомок
 В моих стихах. Как знать? Душа моя¹⁹
 Окажется с душой его в сношенья...

А пока — отказ века от поэзии, полная ненужность подлинного искусства, эстетическое вырождение. И, значит, никакой надежды на то, что ты можешь быть услышан.

Как видим, взгляд мягкого Баратынского намного более безотраден, чем у Бродского, который при всей своей жесткой откровенности не пожелал расстаться с некоторыми иллюзиями. Нет, пожалуй, взгляд Бродского был не менее безотраден, чем взгляд Баратынского. Расхождение было в ином.

Бродский, ощущая вокруг себя пустоту и осознавая себя *последним поэтом*, при этом верил в продуктивность и возможность отклонения от законов истории, считал, что все-таки, несмотря ни на что, нужно постараться *проскочить*, протащить кусочек «золотого века» в «железный».

Баратынский, сознавая себя *последним поэтом*, не верил в возможность отклонения от законов истории, считая их абсолютными.

Осознание же самого характера этих законов, их общего действия на личность и выработанное понимание своего места в мире шло у Баратынского и Бродского в одном направлении. Это было место *последнего поэта*, поэта-элегика, призванного самой судьбой быть изгнанником. А совершенно определенный закон, который обусловил это место, есть закон выталкивания поэта из времени. Баратынский дал формулу закона в своем «Последнем поэте» и ряде других стихов сборника «Сумерки». Бродский многоаспектно и развернуто показал, как этот закон работает, продемонстрировал его в деле.

Баратынского интересовало общее, типовое, он максимально старался приглушить личные моменты, накал эмоций, говоря о том, как поэт вытесняется в некую пустоту. Бродский эмоционально абсолютно несдержан, он сосредоточен именно на личном, индивидуальном в толковании этого общего процесса. Ярче всего это видно в «Осеннем крике ястреба» — стихотворении, которое при всей его американизированности самым непосредственным образом построено на отталкивании от позднего элегического опыта Баратынского.

Магистральная тема «Осеннего крика ястреба», как и тема сборника Баратынского «Сумерки», — вытеснение поэта в некое безвоздушное пространство. Баратынский объясняет это вытеснение сменой «золотого века» «железным». Бродский же возлагает ответственность прежде всего на самого поэта.

Тот интуитивно отдается направлению ветра и, слившись со стихией, уже просто не способен замечать все то, что могло интересовать его прежде, в обычном, земном состоянии:

Северо-западный ветер его поднимает над
сизой, лиловой, пунцовой, алой
долиной Коннектикута. Он уже
не видит лакомый променад
курицы по двору обветшалой
фермы, суслика на меже²⁰.

А вот назад уже не вернуться, полет не прервать — тут-то воздух и начинает выталкивать назад. Определившаяся судьба не отпускает своего первенца к земному бытию, к земным интересам:

Эк, куда меня занесло!
Он чувствует смешанную с тревогой
гордость. Перевернувшись на

крыло, он падает вниз. Но упругий слой
его возвращает в небо,
в бесцветную ледяную гладь.
В желтом зрачке возникает алой
блеск. То есть помесь гнева
с ужасом. Он опять

низвергается. Но как стенка — мяч,
как паденье грешника — снова в веру,
его выталкивает назад.
Его, который еще горяч!

В черт те что. Все выше. В ионосферу.
В астрономически объективный ад

птиц, где отсутствует кислород,
где вместо проса — крупа далеких
звезд. Что для двуногих высь,
то для пернатых наоборот.
Не мозжечком, но в мешочках легких
он догадывается: не спастись.

И когда приходит осознание своей судьбы, ее неотвратимости, — рождается крик, рождается в свободном полете обреченного.

Поэт сам накликал свою судьбу, импульсивно ввергнувшись в полет. При этом

он не думал о последствиях, но ему приходится за них отвечать. И отвечает он по-прежнему импульсивно (как и в самом начале полета), но уже совершенно осмысленно, понимая, что судьбу не переменить, что он брошен в свободу и что пути к, может быть, и желанной теперь несвободе у него нет. Остается одно — крик.

Поэт вытолкнут из мира, его как бы и нет, и крик его «не предназначен ни для чьих ушей». И все-таки:

...И мир на миг
как бы вздрагивает от пореза.

Да, вздрагивает, не понимая, что же, собственно, произошло:

Мы слышим: что-то сверху звенит.

Миру видна только «слеза ястреба» и «паутина, присущая звуку мелких волн». И когда он гибнет, перья его летят на склон холма, и дети, радуясь, принимают их за снег. Таким образом, пусть совершенно непонятый и чужой, отброшенный, вынужденный, но поэт оказывается все-таки частью мира, необходимым элементом природы.

В представлении Баратынского *последний поэт* не нужен, его даже как бы и нет, он вне установившейся знаковой системы «железного века». Бродский включает *последнего поэта* в эту систему. Он отказывается быть в пустоте, в некоем историко-культурном провале, тогда как Баратынский считал это своим уделом, судьбой, которую остается только принять.

Для Баратынского был важен фактор отторгнутости миром, то, что в его пределах поэт обречен на тотальное непонимание:

Что за звуки? Мимоходом
Ты поешь перед народом,
Старец нищий и слепой!
И, как псов враждебных стая,
Чернь тебя обстала злая,
Издаваясь над тобой.

.....

Опрокинь же свой треножник!
Ты избранник, не художник!
Попеченья гений злой
Да отложит в здешнем мире:
Там, быть может, в горнем клире
Звучен будет голос твой!²¹

Бродский доказывал, что такая отторгнутость при всей своей очевидности не может быть абсолютной. Собственная связь с миром, пусть и отрицательная, для него была несомненна. *Последний поэт* в представлении Бродского есть необходимый элемент «железного века»; более того, есть чуть ли не шанс века на спасение, ибо несет в себе дух свободы, дух личности:

Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст, и слежимся в обнимку с грязью, считая дни, в перегной, в осадок, в культурный пласт. Замаравши совок, археолог разинет пасть отрыгнуть; но его открытие прогремит на весь мир, как зарытая в землю страсть, как обратная версия пирамид. «Пададь!» — выдохнет он, обхватив живот, но окажется дальше от нас, чем земля от птиц, потому что пададь — свобода от клеток, свобода от целого: апофеоз частиц²².

Таковы два варианта модели *поэт и мир*, которые были созданы двумя великими элегиками в XIX и XX столетиях. Традиция, восходящая к Овидию, оформила их ощущение глобального изгнанничества. Исходя из этого комплекса представлений, каждый из них глубоко по-своему выразил катастрофическое осознание собственной чуждости окружающему пространству. Баратынский, при всем том, что обладал тембром мягким и приглушенным, был беспощаден к себе и к миру. Бродский, при всей своей повышенной импульсивности, порой все-таки пытался сла-

дить немного степень обреченности *последнего поэта*, пытался убедить себя в том, что на самом деле он нужен веку, хотя тот его и отторгает.

Однако особенно важно вот что: оба эти ответа были даны в рамках одной совершенно определенной традиции. Прервалась ли элегическая линия в русской литературе с уходом Бродского или она еще получит продолжение? Поживем — увидим.

¹ Л. Г. Фризман. Жизнь лирического жанра: Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М., 1973, с.114.

² М. А. Гаспаров. Овидий в изгнании. — В кн.: Избранные статьи: О стихе. О стихах. О поэтах. М., 1995, с.453.

³ Там же, с.454—455.

⁴ О. Мандельштам. О природе слова. — Соч. в 2-х т. М., 1990, т.2, с.180.

⁵ Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений. Л., 1989, с.179—180.

⁶ Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1994, т. III, с.232.

⁷ Русский архив, 1867, № 2, с.271.

⁸ Там же, с.274.

⁹ В. Э. Вацуро. «Северные цветы»: История альманаха Дельвига—Пушкина. М., 1978, с.247.

¹⁰ Дж. Нокс. Иерархия *грутик* в поэзии Бродского. — Поэтика Бродского. Tenaflu, N.J.: Эрмитаж, 1986, с.160.

¹¹ Ю. М. Лотман, М. Ю. Лотман. Между вещью и пустотой: Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уралия». — Избранные статьи в 3-х т. Таллинн, 1993, т. III, с.303.

¹² Между вещью и пустотой, с.294.

¹³ Отчет Имп. публ. библиотеки за 1895 г. СПб., 1898. Приложения, с.72.

¹⁴ Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений, с.100.

¹⁵ Там же, с.158.

¹⁶ Сочинения Иосифа Бродского. СПб., 1994, т. III, с.99.

¹⁷ Там же, с.104—105.

¹⁸ Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений, с.180.

¹⁹ Там же, с.144.

²⁰ Сочинения Иосифа Бродского, т. II, с.377.

²¹ Е. А. Баратынский. Полное собрание стихотворений, с.198.

²² Сочинения Иосифа Бродского, т. III, с.123.

ИРМА КУДРОВА

«ЭТО ОШЕЛОМЛЯЕТ...»

Иосиф Бродский о Марине Цветаевой

Слово поэта о поэте всегда обладает для нас особенной привлекательностью. Ходасевич ли рассказывает нам о Державине или Пушкине, Набоков ли оценивает творчество Ходасевича или Марина Цветаева размышляет о Бальмонте, Пастернаке и Маяковском — всякий раз можно быть уверенным: мы столкнемся с неожиданными ракурсами и акцентами, открывающими с незнакомой прежде стороны и того, кому посвящена статья или книга, и самого автора. Что вполне понятно: сам жанр обеспечивает нам выстраданно-личный подход, собственный взгляд на историю литературы вообще и на ценности поэзии в частности — не зависящие ни от какого очередного увлечения литературоведческой науки. В этой-то личной позиции, личной заинтересованности — главная прелесть таких работ.

Осенью 1992 года колледж Амхерста (штат Массачусетс, США) провел международную научную конференцию в честь столетия Марины Цветаевой. Бродский выступил там последним — и произвел фурор.

Слушать его доклад было нелегко: особенности манеры чтения поэта известны, да ему еще приходилось очень спешить, потому что за соблюдением регламента организаторы строго следили. Но он всласть читал при этом цветаевский и пастернаковский тексты, и потому главный пафос предложенного им неожиданного сопоставления был ясен. Так же, как и несомненное предпочтение мощи цветаевского поэтического дара.

Когда участники конференции вышли потом из здания, где проходила конференция, и неторопливо двинулись по территории кампуса, уже стемнело. В центре нашей группы оказался Бродский. Разговор поначалу касался многого и разного. В какой-то момент — это, впрочем, было естественным после выслушанного доклада — речь зашла об оценке таланта Марины Цветаевой на фоне и в сравнении с ее известнейшими современниками. И тут Бродский высказался так категорично, как никогда ранее не формулировал в печати. Он назвал Цветаеву самым крупным поэтом двадцатого столетия.

Я попробовала уточнить:

— Среди русских поэтов?

Он повторил почти раздраженно:

— Среди поэтов двадцатого века.

Его раздраженность была мало приятна, но мне очень уж хотелось знать его мнение без путаницы и недомолвок, и я продолжала уточнять:

— А Рильке?

И еще назвала чье-то имя, сейчас уже не помню — чье.

Бродский повторил, сердясь все более:

— Крупнее Цветаевой в нашем столетии нет поэта.

Ирма Викторовна Кудрова — исследователь жизни и творчества Марины Цветаевой. Автор книг: «Версты, дали... (Марина Цветаева: 1922—1939)» (М., 1991), «Гибель Марины Цветаевой» (М., 1996). Живет в С.-Петербурге.

© Ирма Кудрова, 1997.

Три статьи Иосифа Бродского о Марине Цветаевой¹ были созданы в разное время. Первая появилась в 1979 году как предисловие к вышедшему тогда в США двухтомнику цветаевской прозы («Поэт и проза»). Вторая — «Об одном стихотворении» — также оказалась в амплу предисловия, на этот раз к пятитомнику поэзии Цветаевой, начавшему выходить тоже в Нью-Йорке в 1980 году. С третьей работой Бродский выступил на только что упомянутой международной конференции.

Скажу сразу: язык статей Бродского далек от обиходного; временами от читателя требуется немалое усилие, чтобы уловить мысль, выраженную с чрезмерной околичностью (точнее сказать, на сутубо своем языке). Признаюсь не без смущения, что иные абзацы первой статьи, например, я не взялась бы, без оговорок, пересказать «своими словами». Но читатель должен же уже привыкнуть к тому, что сокровища современной литературы, как правило, не слишком просты для восприятия.

Работы Бродского замешены на нескрываемом восхищении цветаевским творчеством. Слова «это ошеломляет» встретятся здесь не однажды. Однако автор настойчиво поверяет гармонию поэзии *осознанием* ее чуда, хотя порой он настолько увлеченно занят предметом (собственно прочтением и медитацией над текстом), что цель и задачи занятия как бы отходят для него на второй план. Но само это увлеченное приникание к тайне, это очевидное наслаждение мастера высоким искусством для читателя составляет совершенно особую ценность.

Другая замечательная черта статей Бродского — масштабность его оценок. Вот уж чем мы не избалованы в наше время, упорно сосредоточенное либо на вылавливании эффектных частностей, либо на литературоведческом умствовании!

В размышлениях Бродского явственно дает себя знать прекрасная осведомленность автора и в литературе о Цветаевой, и в расхожих суждениях, прочно прилипшихся — в виде неких клише — к репутации поэта. Скрытая полемика с ними улавливается в пафосе многих абзацев. Чаще всего автор не удастывает эти суждения чести специального спора, он просто противопоставляет им собственную позицию и (это, пожалуй, главное!) *иной масштаб* оценок и интерпретаций. Сама страстность некоторых формулировок Бродского выдает этот источник: раздражение, выросшее на почве плоских приговоров и утверждений иных комментаторов и «специалистов», выносящих свои безапелляционные приговоры. Особенно не терпит он «настырных специалистов по подоготной», пытающихся извлечь из поэтических текстов реалии биографического толка. «Что может быть удалено дальше от ежедневной реальности, чем великий поэт или великая поэзия!» — восклицает по этому поводу автор статьи «Об одном стихотворении».

Одного из таких «пунктов раздражения» коснулся в разговоре с Бродским (в начале 90-х годов в Нью-Йорке) Соломон Волков.

В записанном им «Диалоге о Цветаевой» (читатель найдет этот текст в настоящем номере журнала) Волков сам себя характеризует горячим сторонником «пушкинско-ахматовской» традиции в поэзии. И с этих позиций настойчиво спрашивает: неужто не отпугивает Бродского «повышенный эмоциональный тонус» Цветаевой? «Ровно наоборот», — получает он в ответ, с почти агрессивным добавлением: «Этого никто не понимает». Немного спустя Бродский все же дает краткую расшифровку своей оценки: «Время говорит с индивидуумом разными голосами. У времени есть свой бас, свой тенор. И у него есть свой фальцет. Если угодно: Цветаева — это фальцет времени. Голос, выходящий за пределы нотной грамоты».

Отметим, что Волков задает этот вопрос в самом начале знаменательной беседы. Неприятие цветаевской тональности, ее «фальцета», чаще именуемого недоброжелателями просто «истерикой», в высшей степени симптоматично. Оно, вообще говоря, заслуживает отдельного разговора, ибо это несомненный тест. Он маркирует содержательные черты личности говорящего, особенностей мира его чувствований, а вовсе не случайность эстетических пристрастий. Обращу внимание на то, что это отношение к цветаевской поэзии обычно сплетается и с неприязнью к личности самого автора. настолько, что нередко даже ощущаешь некий тупик: откуда такой

¹ «Поэт и проза» — в кн.: Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах. 1917—1937. Том первый. — Russica Publishers, Inc. New York. 1979. «Об одном стихотворении (Вместо предисловия)» — в кн.: Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы в пяти томах. Том первый. — Russica Publishers, Inc. New York. 1980. «Примечание к комментарию» — в сб.: Marina Tsvetaeva. One Hundred Years. — Berkeley Slavic Specialties. 1994.

градус враждебности? В чем дело? Выскажу предположение, что более всего другого это чувство вызвано именно эмоциональной природой поэта и эмоциональным накалом этой лирики. Они явлены в столь крайнем пределе, что принимает и делит их лишь читатель и критик той же органики, близкого природного склада. В работе Бродского сказано о том же: «Высота тембра (Цветаевой. — И. К.) оказалась столь значительна, что обусловила разрыв с читателем и писателем».

Один из наиболее известных примеров неприятия цветаевской тональности дала, как известно, Анна Ахматова — поэт и человек, высоко чтимый Бродским. Это она утверждала, что стихи Цветаевой начинаются обычно со слишком высокой ноты, что их эмоциональность чрезмерна и слишком часто граничит с безвкусицей. И вот — знаменательный момент. С замечанием о высокой ноте Бродский охотно соглашается! Он даже добавляет к нему аналогичные — и говорит о скрытом в цветаевском стихе «рыдании», и еще о том, что Цветаева всегда «работает на голосовом пределе». Однако, в отличие от Ахматовой, автор статьи идет к истокам этой стилистической особенности, за звуком он отчетливо улавливает то, что его вызвало к жизни.

«Марина часто начинает стихотворение с верхнего «до», — говорила Анна Ахматова, — читаем в статье Бродского «Поэт и проза». — То же самое, частично, можно сказать и об интонации Цветаевой в прозе. Таково было свойство ее голоса, что речь почти всегда начинается с того конца октавы, в верхнем регистре, на его пределе, после которого мыслимы только спуск или, в лучшем случае, плато. Однако настолько трагичен был тембр ее голоса, что он обеспечивал ощущение подъема при любой длительности звучания. Трагизм пришел не из биографии: он был до. Биография с ним только совпала, на него — эхом — откликнулась».

Это суждение крайне значимо в критической литературе о Цветаевой.

Ибо ведь и до Ахматовой, еще при жизни поэта, раздавались голоса, чуть ли не оскорбленные экзастической тональностью ее поэзии. В бесчисленных статьях, публиковавшихся в эмигрантских газетах Парижа, Г. В. Адамович варьировал этот упрек то грубее, то снисходительнее: «силошные восклицанья и вскрикивания» цветаевской поэзии в его глазах всегда были лишь обнаружением дурного нрава и вкуса. Не любопытно ли, что до сего дня это суждение остается расхожим — в устах тех, кому Цветаева органически противопоказана. Кто просто и не слышит и, я думаю, даже не перечитывает ее от раздражения и тайного убеждения в завышенности современной оценки этой поэзии.

Сформулировав постулат о «тембре» голоса Цветаевой уже в первой работе, Бродский и далее последовательно акцентирует на глобальном трагизме ее мироощущения. Сегодня уже достаточно известно цветаевское неверие в теории социального прогресса, как и ее неприятие «машинного века» и современного «Бедама недюдей». Но Бродский подчеркивает — и совершенно справедливо подчеркивает — иное: то, что прямо выразила Цветаева в цикле «Заводские»: «И было так и будет // До скончания». Рискну сказать, что именно здесь поэт ощущал наибольшую родственность, близость к старшей своей современнице. «В голосе Цветаевой, — утверждал он, — зазвучало для русского уха нечто незнакомое и пугающее: неприемлемость мира». И еще о том же, но уже масштабнее: по стезе максималистского отказа от существующей реальности, пишет Бродский, «Цветаева прошла дальше всех в русской и, похоже, мировой литературе. В русской, во всяком случае, она заняла место чрезвычайно отдельное от всех — включая самых замечательных — современников...»

Стилистика Цветаевой определена особенностями ее мироощущения, особенностями той картины мира, какую поэт нес читателю. В общетеоретической форме такая связь всеми привычно признается. Но в суждениях конкретных — особенно по поводу непростых (и потому некомфортных для критика) литературных явлений — столь же привычно забывается. Не то у Бродского: все его оценки органично стоят на осознании такой связи.

Ключ к пониманию важнейших черт творчества Марины Цветаевой он находит в ее стойком отказе от примирения с существующим миропорядком, в «трагичности существования вообще, вне зависимости от временного контекста». Но для живого сердца, размышляет он в одной из названных работ, непереносима безнадежность: вот откуда и берет свой исток пронзительно-высокая нота цветаевской поэзии. Пристрастие к ней оказывается тем самым уже не причудой или пороком вкуса, но естественным следствием содержательного творческого импульса. Ее «новый звук нес не просто новое содержание, но новый дух», — утверждает поэт в статье о «Новогоднем».

К такой характеристике поэт подверстывает и другие размышления. Он блестяще оспаривает, например, мнение о Цветаевой как о «поэте крайностей». «Назвать

Цветаеву поэтом крайностей нельзя, — утверждает он в статье «Об одном стихотворении», — хотя бы потому, что крайность (дедуктивная, эмоциональная, лингвистическая) — это всего лишь место, где для нее стихотворение начинается. <...> Цветаева поэт крайностей в том смысле, что «крайность» для нее не столько конец познанного мира, сколько начало непознаваемого.

Снова от внешнего Бродский ведет нас к глубинному. Но теперь он говорит уже о другой черте цветаевского таланта, также высоко им ценимой.

2

Он называет ее по-разному: устремленностью к метафизическим просторам, «центробежным» вектором творчества, приверженностью к «правде небесной против правды земной». Он убежден, что именно мощь, многоплановость, беспощадность мышления беспрестанно провоцирует Цветаеву подниматься над будничным и бытовым, задаваться труднейшими вопросами и не искать на них легких ответов. Как следствие этого, по неожиданному утверждению поэта, Цветаева является одним из интереснейших современных мыслителей.

В статье о «Новогоднем» как ценнейшее свойство цветаевской поэзии отмечена легкость ее взлета от обыденной житейской подробности в заоблачные эмпиреи (как и спуска — в «праистоки» бытия). То есть именно там, где Адамовичу неизменно мерещилась нарочитая выспренность («она постоянно воспаряет безо всякого к тому повода...» — писал он), Бродский усматривает знак высокого искусства.

Благодарным материалом для разговора об этой стороне таланта поэта оказалась поэма «Новогоднее» (в статье она названа стихотворением). Тут в полной мере, считает Бродский, Цветаева сумела продемонстрировать редкостную свою способность к масштабному видению земных и внеземных реалий. И Бродский ошеломлен здесь не «поэтической», а «душевной оптикой» Цветаевой: она оказывается способной увидеть и чернильное пятно на указательном пальце Рильке, и тут же, как бы с одной из дальних звезд, глазами уже умершего поэта, — свое парижское предместье, где она теперь живет, — Белльвю. «Качество зрения определяется метафизическими возможностями индивидуума», — формулирует автор статьи. («Метафизические возможности» в системе оценок Бродского — всегда особая хвала.)

Цветаевское «Новогоднее» предоставило возможность Бродскому откровенно наслаждаться высшим, что он ценил в поэзии вообще. По его словам, поэма эта есть «тет-а-тет поэта с вечностью» — и даже «с идеей вечности». Снова отмечая настойчивое авторское «стремление взять нотой выше, идеей выше», Бродский формулирует: «Действительность для нее всегда отсправная точка, а не точка опоры». И в очередной раз подчеркивает любимую свою мысль (справедливо раздраженную традиционным литературоведением!) об автономности, независимости поэтического произведения от «подножного корма» реалий, от буднично понимаемых «жизненных обстоятельств». Нецелесообразным и предосудительным было бы предаваться — на материале стихотворения — спекуляции относительно «конкретного характера отношений Цветаевой и Рильке», — утверждает Бродский. Ибо не реальные отношения с Рильке, а прежде всего сама смерть явилась главным толчком к созданию этого великого (так сказано в статье) поэтического произведения. Но и вообще, настаивает автор, поводом к стихотворению почти всегда оказывается как раз «нереальность». И более того: «наличие конкретной физической реальности, как правило, исключает потребность в стихотворении!»

Поэту-критику гораздо важнее обратить наш взгляд, скажем, на привычный для Цветаевой «навык отстранения» — от действительности, от себя, от мыслей о себе — ради страсти творческого постижения бытия. Неумоимость этой страсти — также, по Бродскому, опознавательная черта цветаевского творчества. Опять отметим полемический смысл этого утверждения: «отстраненность от себя, от мыслей о себе» — это у Цветаевой-то? О нарциссизме которой говорят все, кому не лень? Именно. Так воспринимает ее творчество человек, не обеспокоенный самолюбием, не терзающийся негодованием, даже если кто-то рядом, отстраняясь от суеты, высоко поднял подбородок... Ему слишком понятно это отстранение, и, как всегда, он слышит то, что стоит за этим...

Восхищением перед мощью цветаевского дара пронизаны все три работы поэта, но статья о «Новогоднем» все же выделяется среди других. Бродский предложил нам тут по сути дела бесценную конкретность: прочесть поэму вместе, не спеша, строку за строкой, останавливаясь и размышляя, — дабы приблизиться к тайне истинной поэзии, услышать ее максимально полно, и еще — увидеть те признаки, которые заставляют отнести это поэтическое произведение к разряду великих.

Если не по форме, то по пафосу и смыслу статья представляет собой настоящее объяснение в любви — к мастеру и личности, выдерживающим самые высокие требования. Читаешь — и в памяти невольно звучат строки Цветаевой, испытывавшей сходную высокую радость от стихов собрата по поэтическому цеху — Бориса Пастернака, — стихов, в которые так хорошо было ей вслушиваться, в которых так естественно — тонуть:

В седину — висок.
В колею — солдат,
— Небо! — морем в тебя окрашиваюсь.
Как на каждый слог —
Что на тайный взгляд
Оборачиваюсь,
Охорашиваюсь.

В перестрелку — скиф.
В христопляску — хлыст,
— Море! — небом в тебя отваживаюсь.
Как на каждый стих —
Что на тайный свист
Останавливаюсь,
Настораживаюсь.

В каждой строчке: стой!
В каждой точке — клад.
— Око! — светом в тебе расслаиваюсь,
Расхожусь. Тоской
На гитарный лад
Перестраиваюсь,
Перекраиваюсь...

У Бродского было что сказать по поводу каждой, кажется, цветаевской строчки и точки. Восхищение его одушевлено в равной степени и тем, *что*, и тем, *как* говорит автор «Новогоднего». Оно одушевлено редкостной способностью Цветаевой найти нужный ритм (и перепад ритма!), ассоциацию и образ, сравнение, синтаксический ход, даже скобку и тире. Эти цветаевские тире (сказано тут между прочим) «мно-о-гое перечеркивают в истории русской поэзии!» «Формально, — утверждает Бродский, — Цветаева значительно интересней всех своих современников, включая футуристов, и ее рифмовка изобретательней пастернаковской». Причем изобретательность техническая здесь всегда на службе предмета, мысли, чувства. Блестящая поэтическая инструментовка «Новогоднего», например, позволила и выразить чувство «невероятной нежности и лиризма», и довести до предельной высоты мысль, проникающую за «завесу зримости».

Можно ли, однако, сказать, что Бродский дает нам в этой лучшей своей работе о Цветаевой образец того, как надо анализировать поэтическое произведение? Мне кажется, нельзя.

Это не образец — просто потому, что мы не в силах его повторить. *Такой* разговор мог вести только поэт. Мало того: поэт *такого* уровня — таланта и личности.

И если это урок, то гораздо больше для читателя, чем для исследователя. Урок того, как надо читать стихи, — вбирая их богатство, глубину, емкость смысла, точность и красоту слова, звука, рифмы.

3

Последняя работа Бродского о Цветаевой, как уже говорилось, была прочитана в Амхерсте в 1992 году. Здесь в луче внимания поэта снова конкретность. Третье стихотворение из цветаевского цикла «Магдалина» сопоставлено со стихотворением Пастернака из цикла, носящего то же название, но написанного спустя 26 лет. Оба стихотворения неожиданно услышаны как дуэт и более того — как единое целое, под которым вполне возможно поставить два имени и две даты. Пастернаковское «У людей пред праздником уборка» Бродский читает как ответ, отклик на цветаевское «О путях твоих пытать не буду...». Мало этого: он говорит об очевидной зависимости Пастернака от Цветаевой в этом стихотворении. В результате чего, утверждает автор, Пастернак создал одно из своих величайших стихотворений. Магдалина у Пастернака явственно вбирает в себя черты Цветаевой, убежден Бродский. Особенно в последних строфах, начиная с:

Брошусь на землю у ног распятия,
Обомру и закушу уста... —

и уж совсем говорит ее голосом, когда задает Спасителю вопросы, никогда еще, — так утверждает автор сопоставления, — не звучавшие в русской поэзии:

Для кого на свете столько шири,
Столько муки и такая мощь?
Есть ли столько душ и жизней в мире?
Столько поселений, рек и рощ?

«Цветаевское отчаянье, цветаевское беспощадное мышление, цветаевскую жажду бесконечного» слышит здесь Бродский — и даже, как он говорит, «цветаевскую дикцию» (мощь, ширь, душа). Но вот главное, что становится эпицентром сопоставления: по мнению автора, Пастернак обретает, наконец, в этом стихотворении черты «центробежности», устремленности ввысь, которые были у Цветаевой и Рильке, — и не были присущи «центростремительному» Пастернаку. Бродский определяет это решительно: как «влияние сбывшейся души на душу только еще оформляющуюся». И тут же дает знаменательную формулировку: «Подлинный поэт не бежит влияний и преемственности, но зачастую лелеет их и всячески подчеркивает. Нет ничего физически (физиологически даже) более отрадного, чем повторять про себя или вслух чьи-либо строки. Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — или болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся преемственность, вся — эхо».

Увы, прошло совсем немного времени, Бродского уже не было на свете, когда цветаевской Магдалине выдал свою интерпретацию Борис Парамонов. Этот вариант разнузданного фрейдизма, я уверена, просто не мог бы быть высказанным при жизни Бродского. Парамонов упорно тащит все цветаевское творчество в подполье секса, осознанного или неосознанного. Бродский подчеркивает устремленность того же творчества к «правде небесной» в метафизические просторы; говорит и о «кальвинистском складе» личности Цветаевой, безмерно требовательной к самой себе. Разность оценок? Не будем упрощать! Мы сталкиваемся тут с гораздо более существенным: с диаметрально противоположными ценностными подходами к самому предмету разговора. И какой же чистый воздух у одного и душный (чтобы не сказать смрадный) — у другого...

Хвала Бродского Цветаевой была так высока и неутомима прежде всего потому, что говорил он о ней не со стороны, а изнутри ее страны. Ибо в картине мира, какая предстает нам в его собственной поэзии, — множество точек соприкосновения с цветаевской. И если Цветаева привнесла новое измерение в поэзию и создала язык для тех явлений и сторон бытия, которые прежде в литературу не прорывались, то в том же русле шло и поэтическое творчество автора статей. Генезис Бродского-поэта не слишком прост, но главные точки его соприкосновения с Цветаевой — бесспорно содержательные. Анжамбманы же, как и прочие стилевые «переключки» (о которых говорят обычно охотнее всего) — дело только сопутствующее.

Хвала его была так высока и неутомима и оттого, что он сам был богат. Он не комплексовал перед огромным цветаевским даром — он ему радовался. И еще одно: ему не нужно было, обдирая руки и колени, штурмовать эту вершину: он легко обнимал ее взглядом, ибо сам был обитателем тех же высот. Щедрость хвалы обусловлена была и редкостью душевной настроенностью на диапазон цветаевских «волн». Оттого и слух его оказался так безукоризнен и восприимчив — до малейшего шороха.

Только ли профессиональность тут сказалась? Конечно, и она. Но не только она. Главное было в том, что сам он принадлежал к той же пороге поэтов. В его собственном мироощущении преобладали те же трагедийные краски; как и Цветаева, он склонен был соизмерять любую тему, любую частность с мерками вечного; владела им и вполне сравнимая с цветаевской неукротимая страсть к постижению мира — средствами поэтического слова.

Попросту говоря, он узнавал в творчестве Цветаевой близкое, свое — и потому еще так легко ловил и вращивал любую ассоциацию, с полуслова достраивал образную цепь и мысль. В одной из своих записных книжек Цветаева сказала об этом читательском качестве: «Чтобы понимать стихи, то есть брать от них наибольшее, нужно воображение: быстрота и подвижность (гибкость) ассоциаций». С гибкостью такого рода у Бродского было все в порядке.

Вспоминается и еще одна запись Цветаевой, на этот раз по поводу сложности пастернаковских произведений. Цветаева однажды сформулировала мысль о том, что по-настоящему Пастернак «осуществляется» только в талантливом читателе. В

том, который способен к активному сотворчеству и готов к усилиям, подчас довольно утомительным. Но это утомление, записывала Цветаева, сродни усталости рыбака в дни удачного лова. Утомление не растраты, а прибýtка. Пастернак не приводит нас на готовенькое: вот что я сделал — любуйся! (Так творит, считала Цветаева, например, Бунин.) Пастернак приводит читателя на прииски: вот здесь золото — добывай! Я бился, теперь побейся и ты... И читатель, который готов к такому содружеству, вознагражден сполна. Он слышит глубинный смысл текста, его музыку, скрытые обертона, — и обретает то, из чего выходит уже другим человеком.

Эти цветаевские размышления естественно вспоминаются при чтении статей Иосифа Бродского о его великой соотечественнице. «Иногда я думаю, — записывала Цветаева уже о себе, — что я — вода... Можно зачерпнуть стаканом, но можно наполнить и море. Все дело во вместимости сосуда и еще — в размерах жажды...»

ЕЛЕНА ПЕТРУШАНСКАЯ

«СЛОВО ИЗ ЗВУКА И СЛОВО ИЗ ДУХА»

Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского

Слово из звука и слово из духа
жаждет к скрижалям привиться.
Лишь песнопевец доводит до слуха
общего — шепот провидца.

«Песнь Тиртея» из Циприана Камилла Норвига

Hear the voice of the Bard!
— Слушайте глас Певца!

*В. Блейк, эпиграф ко второй части стихотворения И. Бродского
«Песня невинности, она же — опыта»*

Многообразны аспекты темы «поэт и музыка», «поэзия и музыка». Остановлюсь лишь на нескольких словах из обширного музыкального словаря поэта.

Но сначала — о том, что «оправдывает» правомерность самой темы «Музыкальный мир Бродского». Присутствие музыки в жизни поэта, с юности, постоянно: это подтвердил и сам Бродский в интервью, посвященном его отношениям с музыкой¹, и воспоминания его друзей, литераторов и музыкантов².

С юношеских лет у Иосифа Александровича было много излюбленных пластинок, записей музыки эпохи барокко, классицизма, а также джазовой. По свидетельству А. Наймана, Бродский еще в России и позже «много времени проводил, слушая большие пространства музыки». Был завсегдатаем знаменитой Ленинградской филармонии. Много почерпнул у друзей-музыкантов, «проводя часы в беседах за роялем», «живо интересуясь, „как сделана музыка“, ее законами, строением» (свидетельства Б. Тищенко, С. Закарян-Рутштейн). Современное «серьезное» музыкальное творчество, за редкими исключениями, поэта не привлекало. Музыкальные его вкусы с 60-х годов изменились мало. Расширился лишь диапазон слушаемого, в излюбленном временном промежутке с XVII по начало XIX века: в основном музыка барокко — английская, немецкая, итальянская; ранний «добетховенский» классицизм... Это предпочтение оказалось, на мой взгляд, существенным для поэтического «формотворчества» (на что намекает поэт в указанном интервью). Укажу как на догадку на особое влияние — интуитивное, подсознательное, «слуховое» — музыкально-архитектонических форм эпохи барокко: это, в частности, формы мотета, старинная концертная, полифонические и импровизационные, оstinatные, вариационные формы... Иное воздействие (хоть порой причудливо близкое эстетике музыкального барокко) — джазовая культура, столь существенная для «западноцентристки» ориентированной части поколения. Чуткий слух по-

Елена Михайловна Петрушанская — музыковед, историк культуры. Живет в Москве.

эта не остался равнодушен и к так называемому «третьему пласту» бытовых звучащих и тому, что несла официальная культура, отечественные mass media (здесь уже отношения типа «любовь-ненависть», с отторжением и ироническим, гротескным, трагическим переинтонированием).

Среди близких друзей и знакомых поэта были музыканты. Кроме названных: композитора и поэта Бориса Тищенко и пианистки Седмары Закарян, это также органисты Исайя Браудо и его дочь Анастасия, композитор и искусствовед Сергей Слонимский, музыканты-оркестранты. На Западе — это известные пианисты Елизавета Леонская, Владимир Ашкенази, Альфред Брендель. Благодаря общению с музыкантами, как думается, и есть в лексике поэта панибратское (на деле — нежно-«домашнее») слово «фоно»: «от земли отплывает фоно в самодельную бурю, подняв полированный парус». Такова устная ученическая аббревиатура уроков фортепиано; обозначаемых в педагогических журналах как «ф-но». У Бродского здесь нет ничего пренебрежительного, унижающего царственный образ. Слушание пластинки, компакт-диска — причем не как фон, а на переднем крупном плане восприятия — было привычным занятием поэта. И Бродский «запросто» прибегает к «музыкальным» сравнениям, тропам. Впрочем, о любви (к музыке) говорится преимущественно в том «тайном виде, который любезен не читателям, даже не творцу, а самой Музе» (Ю. Алешковский). Поэт легко оперирует и жаргонными словечками «лабухов»: здесь не только «фоно», но и непонятный немусыкантам смысл выражения «и мой сурок с мною» в «Мексиканском дивертисменте». Невинный «мой сурок» из песни Бетховена среди выезжающих на зарубежные гастроли музыкантов в советские времена стал «шифровкой», обозначающей прилипчивого «неразлучного» стукача. Да и целая серия шутовых выражений, каламбуров Бродского основана на игре со словами, выражениями, связанными с музыкой.

Музыкальные реалии возникают в многочисленных названиях стихотворений, связанных с музыкальными жанрами («песни», «дивертисменты», «ноктюрн», «пьеса для...», «квинтет»). В ряде стихотворений отражен процесс слушания музыки, возникающие при этом ощущения, череда образов, и наблюдение над музицирующими («Поддень в комнате», «Июльское интермеццо», «От окраины к центру», «Bagatelle», «Томас Транстремер за роялем», «Стихи о слепых музыкантах», «Русская готика», «Памяти Клиффорда Брауна» и др.). Нередки явные и скрытые «цитаты» из музыкальных произведений, музыкальные аллюзии, ритмы: они придают стихам еще звуко-музыкальное смысловое измерение. Да и шумы среды поэт слышит и словесно отражает как некую музыку — образно окрашенно, драматургически выстроено, как важный значащий художественный элемент — чем приближает их к музыке. Неоднократно указывалось на музыкальность стиха (в фонетике, фонике, «инструментовке»), на вокально-распевную природу авторского чтения раннего Бродского. С годами, впрочем, эта манера устремилась от «певучести» к нарочитой монотонности, близкой звуковой волне маятника (что отражало стремление поэта к большей «правдивости» искусства — а в музыке второй половины XX века отобразилось в минимализме, репетитивной музыке).

Не только глаз, но и слух поэта обладает сверхчувствительной наблюдательностью. Хочу поспорить с тем, что «...поэзия Бродского... из всех пяти чувств знает по-настоящему только одно чувство — зрительное»³ и с утверждением о лирике Бродского, «„видящего“, а не слышащего свои тексты»⁴. Признавая, вслед за Гете, глаз «главным орудием эстетики»⁵, поэт также утверждает: «Тело — незримость: душа, быть может, / зренье и слух». Только разрушения зренья и слуха нет — в отличие от старения всей плоти — в его поэтических образах. Вслед за Блейковским «Слушайте глас Певца!» хочется призвать, меняя лишь одну букву — и смысл! — в духе Бродского: «Слушайте глаз Певца!». Глаз исследует зримое пространство, а ухо фиксирует трудноуловимое, но работающее на вечность Время. Стихи Бродского полны чрезвычайно значимых, выразительных звуковых пейзажей, звуковых образов и лейтмотивов; но их подчас труднее заметить, оживить воображением, расшифровать. Ведь, увы, «...в наши дни / доступнее для нас / из вариантов двух / страдание на глаз / бессмертия на слух».

Поэтому в творчестве Бродского, который «позволял себе все звуки, помимо воя», можно естественно расслышать близкое некоторым современным течениям и стилям. О том, что есть «некоторые общие принципы» со Шнитке, он говорил сам; следовать Гайдну и Моцарту мечтал и стремился; но есть и другие «сближения» — с принципами классицизма, барокко, а также с вовсе не любимыми поэтом, но, как и его «песнь», созвучными «настоящему времени» конкретной музы-

кой, полистилистикой, сонорикой, некоторыми тенденциями в творчестве композиторов-современников.

В звуковой картине мира, отраженной поэзией Бродского, важны и «пограничные» состояния между «Поэт говорит» и шквалом еще не обработанной звуковой атаки, «Большим звуковым каталогом», сумбуром сиюминутности. Это и чутко пойманные слухом художника моменты «предтворчества», тот кажущийся невнятным гул созидательного волнения, который есть предвестник, спутник вдохновения: «еще не музыка, уже не шум» (и современное музыкальное творчество также особенно пристрастно к подобным «пограничным» звуковым пейзажам).

Конечно, каждое из ранее высказанных в статье положений требует обстоятельного и доказательного изложения, но их совокупность свидетельствует о главном: мир музыки является для Бродского одной из ближайших, созвучных поэзии, художественных вселенных. В целом взгляд на творчество поэта, считавшего своими «учителями» (и образцами в чувстве соразмерности, гармонии и в мастерстве, искусстве композиции) Гайдна, Перселла, Вивальди, Моцарта, — взгляд на его поэзию с точки зрения музыки представляется естественным, даже необходимым. Одним из подходов к теме стало составление музыкального словаря Бродского. Нескольким «словам» из этого богатого словаря стоит уделить особое внимание. В них сосредотачиваются, на мой взгляд, «ключевые» понятия... поэтики Бродского. Поэтому выбираю *мотив*, *хор*, *тенор*, *гжаз*, *бемоль*, *гвез*, цепь значений, связанных с музыкальными инструментами, а также *пластинку* и *тишину*.

У Бродского *мотив* — не только «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста», и не только собственно музыкальный элемент («наименьшая единица формы музыкальной»).⁶ Его *мотив* — и простейшие клеточки «общей песни без слов», повседневно-трагической ритмоинтонации, «всплески мотива общей песни без слов». Из рядовых мотивов сплетается «мелодическая ткань» повседневности, отображенная и преображенная поэтом: «В этом есть / свое очарование, поскольку / мотивы, отношения, среда / и прочее — все это жизнь». В позднем периоде творчества «*мотивчик*» сопутствует осознанию неизбежности одиночества, конечности бытия («...если в конце — только жутко грустный мотивчик»), «невостребованности» песни: «Спеть, что ли, песню о том, что не за горами?.. Но никто, жилку надув на шее, / не подхватит мотивчик ваш. Ни ценитель, / ни нормальная публика: чем слышнее / куплет, тем бесплотнее исполнитель». «*Мотивчик*» здесь соизмерим со знаменитым иосифовским «стишки». С годами поэт все более смиренно относится к безыскусной «мотивности» бытия. Если в 1971 году он утверждал с вызовом: «Моя песня была лишена мотива, / но зато ее хором не спеть», *мотив* здесь — внятно-примитивное, общепонятное высказывание, *песня* — творчество поэта, а *хором* — вместе с «массой»), то в 1993-м — важнее не «отдельности», а оставление следа во Времени: «Но даже ежели песенка вправду спета, / от нее остается еще мотив».

Сколько различных, многозначных *хоров* у Бродского! «Печальный», «погребальный», «хор гласных и согласных», «пчелиный хор сомнамбул, пьяниц», «внехрамовый», «хор воды и небес»... Известно широко, что есть и «волшебный хор» — хотя этот круг, «купол» молодых поэтов, «ахматовских сирот» и вовсе не был «хором»: и пели не вместе, и голоса не сливались, и никому не подпевали, и состояла группа не из анонимных «хористов», а из персонажей-солистов если не трагедий, то драм. В строке «моя песня была лишена мотива, но зато ее хором не спеть» творчество (*песня*), не ориентирующееся на «общепонятность» (*мотив*), противостоит коллективному *хором* — подавляющему индивидуальность началу, как безликой и обезличивающей Системе. Иносказание с помощью «музыкальных» реалий продолжится и в творчестве поэта поздних лет — это очень ярко обнаруживается в «Представлении». Система, ориентированная на *хором*, порождает торжествующую массу, «что врубают „Русский Бальный“». Множество, бессмысленно размножаясь, как трава, поэту представляется угрозой цивилизации и культуре. Однако — «Что попишешь? Молодежь. / Не задушишь, не убьешь» — сетует удрученно поэт. Здесь в свойственном его музе концентрированном виде предстает абсурдно переосмысленная цитата из популярной и опустылевшей советской массовой песни «Гимн демократической молодежи» («Эту песню запекает молодежь... Эту песню не задушишь, не убьешь...») («маэстро» здесь действительно, в духе Булгакова, мастерски «урезал» марш, полностью поменяв его смысл). Этот и другие, полные энтузиазма и агрессии, хоровые возгласы да речи вождей по радио вспоминаются с отвращением, — «если ты был прижит под вопли вихря враждеб-

ного; яблочка, ругань кормчего»). В юности, для личности, себя осознающей, бунтующей, особенно враждебен хор выравненных голосов и общих мнений, сводимый к штампам зашоренного сознания. Такой хор сравним с унифицированной окраской советских помещений, с однообразным забором-штaketником, о которых говорится в эссе «Меньше единицы»⁷. Сопrotивляясь массовым вкусам, поэт невзлюбил «пафосного»; по его словам, Вагнера и «неисскаемого Чайковского по радио...» На всю жизнь осталась у поэта некая «аллергия» к ним, да и, в целом, к творчеству Бетховена, чьи сочинения, также «затасканные» советским радио, стали символом официозной культуры. Поэтому, возможно, и проникло в «Приглашение к путешествию» бунтующее «смахни с рояля Бетховена и Петра Ильича».

Муципирование, отношения музыкантов-партнеров становились в искусстве (особенно в эпоху барокко) аллегорией, метафорой устройства мира. Бродский, присоединяясь к этой традиции, трактует ансамбль как хором, когда пишет об отказе участвовать в коллективной подлости: «Генерал! Я не думаю, что ряды / Ваши покинув, я их ослаблю. / В этом не будет большой беды: я не солист, но я чужд ансамблю». В многозначной строке, написанной в известном политическими событиями 1968 году, концентрируется чувство совестливого сопrotивления «хоровой» агрессии; сознание своей «отдельности», чуждость каким бы то ни было хорам и ансамблям.

Так же метафорически поэт использует и образ вкрадчивых голосов, зовущих к компромиссу: «Не купишь на басах, не сорвись на глухой фистуле. / Коль не подую власть, то самих мы себя перебором». Но это я касаюсь лишь косвенно связанных с музыкой, так сказать, социально окрашенных метафор-иносказаний. Чаще поэту свойственно соединять покоряющие его слух тембры со зрительными образами («блестящее, как капля из-под крана, / вибрируя над проволокою нот, / парит лунообразное сопрано») и с теми пластами исторического, литературного контекста, что «слышатся» вместе с волнующим музыкальным звучанием. Таков для него тенор. Знаменательно «бродское» прочтение фразы Ахматовой о Блоке — «трагический тенор эпохи». Он связал ее смысл с партией Евангелиста, повествователя о страстях Христовых в ораториях Баха⁸.

С тенором, как со многими другими словами музыкального словаря, связаны у Бродского амбивалентные значения. Этот голос заставляет вспомнить и массовую истерию поклонниц-«сыров» — что не может не вызвать иронии и некоторого раздражения («взвизгнет Лемешев из-под плохой иголки»). С теноровым тембром вошел в сознание образ Ленского, оперой слегка опошланный и в то же время реабилитированный: «...так и тенор в опере тем и сладок, / что исчезает навек в кулисах», как некий ангел. Тенор в фиоритурах, сольных каденциях оценивается слушателями и по качеству самых высоких взятых им звуков; то есть он способен, стремится в самом прямом, буквальном смысле спеть звук выше написанного — терцией, секстой ли, но «взять нотой выше» (октавой, верой выше — очень характерные, особенно для позднего Бродского, выражения). В поэтике Бродского тенор становится знаком одаренности, избранности. Такой дар судьбы предвещает трагичную долю: «Либо: птица в профиль ворона, а сердцем — кенар. / Но простая лиса, перегрызая горло, / не разбирает, где кровь, где тенор». В этих строках, одной из многочисленных модификаций-отсылок к крыловским персонажам, тенор, вместе с творчески одаренной вороной (одним из alter ego автора), становится обычной жертвой «простой лисы». Еще одной причиной для «предпочтения» этого голоса является то, о чем поэт, уже в американский период своей жизни, не мог не знать: тенор в англоязычной терминологии, литературоведении означает «смысл, стержень, содержание».

Спасением от общих, расхожих голосов, мотивов было ироническое отношение к догмам. Конечно, творчество устремлено к тому, чтобы гармонизировать, художественно оправдать невнятицу жизненного потока. Но апология абсурда — в противовес ложному порядку — преодолевает невыносимую муку и скуку бытия: «Пусть меня отдадут под суд!.. Сумма страданий дает абсурд; / пусть же абсурд обладает телом!». Обесмысливание есть лучший, по Бродскому, способ сопrotивления злу: так он понимает христианскую заповедь о необходимости подставить врагу «другую щеку». Материалом абсурдистского преображения нередко становятся относящиеся к музыке фразы, стереотипы, названия произведений. Модифицируется обычно словосочетание, традиционно означющее «высокий», но уж очень затасканный из-за частого употребления образ. В музыке этот прием — переринтонирование, приводящее к смысловой, жанровой, этической трансформации, — осо-

бенно свойствен художественному мышлению Малера, Шостаковича, раннего Прокофьева (а появился прием впервые у Берлиоза, «повернувшего» в Фантастической симфонии тему прекрасной возлюбленной неожиданно-дьявольской, негативной стороной). Бродский же изменяет всего одну букву в оригинальном немецком названии «Маленькой ночной серенады» — «айне кляйне нахт музик». И рождается по-моцартовски озорной выпад, где, в поэтическом контексте, помимо остроумной усмешки, слышится не принижение возвышенного, а горечь, стыд, боль, безразличие: «И-входит айне-кляйне нахт-мужик, / внося мордovorот в ко-соворотке». Словно сам язык, чуть «ошибаясь», но чутко следуя музыке речи, вскрывает амбивалентность мира. Усталый пафос речевого клише освежается сарказмом. В юморе, даже зубоскальстве звучат глубокие философские «унтертоны», высокие духовные «обертоны». «Их либе жизнь и обожаю хаос» — здесь слышится и открытое «обожаю Haus», устремленность и в бурную стихию жизни, и к «дому»: культуре, традиции, родству, творчеству — «в рай алфавита, трахеи». Интересно, как «вкрапывает» Бродский в поэтическую ткань краткие музыкальные «цитаты». Отечественное «во саду ли» (с унылым повторяющимся наклоном мелодии вниз) поэт сопоставляет с «застывшим бути-вуги». «Боссанову» рифмует, мастер фонетической звукописи, с «туфлями на босу ногу». А фразу «Германия, конечно, юбер аллес» — со «знакомый венский вальс». И заставляет видеть и слышать новые, кажущиеся парадоксальными связи — как, например, вспомнить о благодушно-обывательских австрийских корнях немецкого фашизма.

Представить известное по-новому, неожиданно повернуть мысль — один из любимых приемов Бродского. Недаром к зрелости он так полюбил музыку Гайдна. Помимо многих ее качеств, поэта, по его признанию, особенно привлекала «непредсказуемость» при «оперировании известными моделями». «Уроки Гайдна» не прошли даром. Лишь один пример на связанном с музыкой материале, из «Вертумна» — «И ты звонко смеешься: Как говорил наш вождь, / ничего не знаю лучше абракадабры» — непредсказуемая концовка фразы, ставшей клише, очищает затасканный смысл «первоисточника», приписываемого вождю восхищенного выражения «Ничего не знаю лучше „Аппассионаты“»⁹.

Противостоянием абсурду повседневности стало для поэта и его поколения увлечение джазом. Джаз соединяется в восприятии Бродского, по его признанию, с «англосаксонским мировосприятием», сближаясь в этом с влиянием старинной английской музыки («в этом джаз был тем, что для меня был и Перселл...»). Образы, ритмы, настроения джазовой музыки оказали влияние на содержание и стиль Бродского. Значимы, на мой слух, и принципы изложения материала, джазового проживания времени — и «безвременья». Джазовый формообразующий стержень — импровизация на тему-постулат, раскрытие ее разнообразных, подчас неожиданных свойств. Этот принцип близок тому методу развертывания одной метафоры на протяжении всего стихотворения, что не редкость у Бродского. Не только формы музыкального барокко, но и способы джазового повествования, по моему мнению, оказали воздействие на его поэтику. Поясню лишь на одном примере. В стихотворении «Не выходи из комнаты...», с его сквозной идеей отторжения нежелательной действительности, каждая строфа — как вариация на тему «не выходи». Отталкиваясь от неизменной интонации, поэт в каждой строфе-«квадрате» темброво переокрашивает тему. Она словно оплетается импровизациями на различных инструментах, объединенная главенствующим настроением: «балансированием» между отчаянным юмором и трагическим отчаянием. Чуть смещая акценты, «свингуя» (swing — способ джазового варьирования, «раскачивания» интонаций и ритмов) в той же интонационной сфере, поэт, как мастер свинга, открывает своеобразные, неожиданные повороты темы. И как взвихренная концовка джазовой пьесы (формула-Ending), с учащением ритмического дробления, звучит финальная фраза-призыв: «Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, расы, вируса» (слышится и «русса»).

Джаз в поэтике Бродского — символ свободы, не только внутренней, — «окно на Запад». Так было с конца пятидесятых до семидесятых годов и в творчестве композиторов-современников, соотечественников поэта — Щедрина, Тищенко, Шнитке, Слонимского, Канчели. Возвращенные в годы запрета джаза, они вводили его «молекулы» как иносказание в ткань своих сочинений.

Не только джаз с его потусторонним-вольным западным духом, отсутствием демагогической пафосности, снисходительной «несерьезностью», иронией, был неприемлем в пору йосифовской юности для власти. Сам джазовый инструмента-

рий — как саксофон — являлся врагом режима, «космополитом», отвергаемым шовинистическим сознанием. Поэтому так важны эти реалии-иносказания у Бродского. В 1970 году, иронически мечтая о светлом будущем страны, приобщенной к мировым ценностям, поэт воображает, что «Там, в клубе, на ночь глядя, одноразовый / перекрывается баян пластинкой джазовой». Но гораздо реалистичнее картинка, точными штрихами, в том числе звуковыми, нарисованная в «Представлении»: «Входит некто православный, говорит: Теперь я — главный. / У меня в душе Жар-Птица и тоска по государю... / Хуже порчи и лишая — мыслей западных зараза. / Пой, гармошка, заглушая саксофон — исчадь джаза». Саксофон, «исчадь джаза» (его образ важен и в поэзии К. А. Галчинского, переводимого с юности Бродским), как и «золотой диксиленд», помогает сбросить покровы общей лжи: «Джаз предместий приветствует нас, / слышишь трубы предместий, / золотой диксиленд... не душа и не плоть / — чья-то тень над родным патефоном, / словно платье твое вдруг подброшено вверх саксофоном». Но раскрепощение «хуже порчи и лишая» выдает освободившегося: с общепринятой точки зрения, это непоправимо уродует лицо «члена общества». Так, герой «Школьной антологии» Альберт Фролов, «любитель тишины», став джазовым музыкантом, то есть вступив в запретные сферы, платит тем, что «страшная, чудовищная маска» экземы почти скрывает его лицо. Нестерпимая аллергия на окружающее — вот плата за «погружение», плата за сосредоточенность на джазе (свободном творчестве), за мастерство импровизаций. Поэт противопоставляет уродливую внешнюю неприглядность, «низовое» безобразие прекрасному звучанию. В конце стихотворения «взлетаешь» вместе с автором-слушателем: «И звук поплыл, влетаясь в тишину... / И я услышал, полную печали, / Высокую-высокую луну»¹⁰.

Фролов — трубач. Саксофон, труба (первый, естественно, связан у Бродского лишь с джазовым музицированием) — духовые инструменты с раструбами сопоставляются и с библейскими образами, как «труба предвечного», предвестник Апокалипсиса или труба Архангела: «Некто трубит наверху в свою дудку протяжно».

Труба — важное в поэтике Бродского слово, связанное с широким кругом метамузыкальных значений. Альберт Фролов «вступил с архангелом в борьбу. / И вот, как согрешивший херувим, / он пал на землю с облака. И тут-то / он обнаружил под рукой трубу». Но у Бродского есть и реальные трубы над крышами, что, впрочем, способны «трубить», и «медные трубы» (которые можно трактовать и как официозные рупоры, и как череду трудностей, «огонь и медные трубы», о которых мужественный человек не распространяется): «Зная медные трубы, мы в них не трубим. Мы не любим подобных себе, не любим / тех, кто сделан был из другого теста. / Нам не нравится время, но чаще — место». Труба может и сливаться с образами черных музыкантов-исполнителей (слушание джазовых ночных радиопередач «Голоса Америки»), а ее голос с откровенной сексуальностью звучать голосом плоти: «...из ночи, перепачканной трубой, / превосходящей мужеский капризнак...» (СС2:164).

Чаще всего труба — гуда — гудка означает простое «орудие» поэзии: «Я был как все. То есть жил похожею / жизнью. С цветами входил в прихожую. / Пил. Валял дурака под кожей... И, пространству впору я / звук извлекал, дуя в дудку полую». Это «дутье в дудку» есть не столько небрежное ничегонеделание, «валяние дурака», сколько, разумеется, синоним творчества автора, с застенчивостью и вызовом скрывающегося под маской ерничества. И звук, извлекаемый «полой дудкой», заметим, «впору пространству». «Вынув мундштук из своей дуды», поэт отказывается подпевать общему хору, решительно рвет с окружающим: «жгу свой мундир и ломаю саблю». Он продолжает «дуть в свою дудку», «заниматься своим делом, независимо от...»: «Дуя в полую дудку, что твой факир, / я прошел сквозь строй янычар в зеленом».

Важнейший атрибут творчества, первоначальный инструмент в руках Музы преобразуется в поэзии Бродского. Насколько суровее его взгляд по сравнению, например, с ахматовским «Что почести, что юность, что свобода / Пред милой гостью с дудочкой в руке». «Отросток лиры вересковой» с годами у Бродского превращается в дудку, что срастается с рулоном исписанной бумаги: «Ведя ту жизнь, которую веду. / я благодарен бывшим белоснежным / листам бумаги, свернутым в дудку». Дуда постепенно перестает быть изолированным, посторонним, принадлежащим Музе, музейным — предметом. В ее близости устами поэта все более проявляется нечто кентаврическое. Она продолжает живую плоть, гортань, трахею, уста: «Данная песнь не вопль отчаяния. / Это — следствие одичания. / Это — точ-

ней — первый крик молчания, царствие чье / представляю суммою / звуков, исторгнувших прежде мокрою, затвердевающей ныне в мертвую / как бы натуру, гортанью твердою». Музыкальный инструмент растворяется в гортани, а натруженное горло в столкновениях с жизнью каменеет. Уже написав всю эту статью, я наткнулась в прозе Бродского на подтверждение догадки о кентаврическом преображении: «Сколь бы драматичен ни был непосредственный опыт человека, он всегда перекрывается опытом инструмента. Поэт же есть комбинация инструмента с человеком в одном лице, с постепенным преобладанием первого над вторым. Ощущение этого преобладания ответственно за тембр, осознание его — за судьбу».

Чувствительная плоть должна прикрыться защитной броней, преобразиться в холодный, отливающий ледяным блеском, как «падение ртути», ствол трубы — орудия поэзии: «И в гортани моей, где положен смех, / или речь, или горячий чай, / все отчетливей раздается снег / и чернеет, что твой Седов, „прощай“». Здесь вновь, как в «От окраины к центру», поэт совместил оба значения слова «труба» («слышишь трубы предместий, золотой диксиленд»). Песнь «трубы гортани» поэта застывает, как прощальный гудок трубы замерзающего ледохода. Так, вместе с «оледенением», с «чернеющим» заиндевевшим воем сирены, последним прощанием погибающего, звучит тема разрушения и смерти¹¹. Тема смерти, как отмечалось, становится важным лейтмотивом позднего творчества, как и старение, распад плоти. Но поэтические зренья, слух и голос не умирают. Слово, уже не нуждающееся в посредничестве трубы, благословляет все сущее: «И пока мне рот не забили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность».

Существенные метаморфозы происходят в творчестве Бродского с образами классических инструментов — скрипки, рояля.

Слово *скрипка* встречается лишь в достаточно ранних стихах поэта. Ее образ связан с юностью, впечатлениями родного города, молодым «романтизмом»: «Свистят, свистят весь день смычки калек, / как будто наступает новый век, / сплошное пенье, скрипки, кутерьма, / и струнами опутаны дома». В противовес прозе и горечи жизни возникает среди персонажей-мертвецов ранней поэмы «Шествие» Скрипач, о котором поэт пишет: «Но был другой — таким и нужно быть, — / кто ухитрился обо всем забыть, / своей игрой столовые пленяя». Тогда юный Бродский открыто декларировал: «В каждой музыке / Бах, / в каждом из нас / Бог». Но в пору серьезных жизненных трудностей начинает ощущаться некая утрата скрипичности. Может быть, не случайно в поэме «Шествие» среди многочисленных персонажей именно Скрипача первым мы обнаруживаем мертвым, висющим «в петле»; он покидает пространство поэмы первым. *Скрипка* (образ струнного инструмента) появляется редко, в особых случаях. Сначала «концерты, лес смычков» вытесняются лишь в сны обитателей (а скорее, одного лишь обитателя) сумасшедшего дома. Затем скрипка переосмысливается как утилитарная вещь, помогающая выжить, согреться: «В этих грустных краях все рассчитано на зиму... И в руках скрипачей — / деревянные грелки»: «Вещие» струны (будь то скрипка, цитра, лютня, родственники прежней лиры) затихают: «Величава наша разлука, ибо / навсегда расстаемся. Смолкает цитра». Скрипки, как прежняя любовь, лишь «еще по старой памяти волнуют мое воображенье» (СС2:99); их голоса отсутствуют, слышится лишь звон многообразных колоколов. Настает момент ухода связанной с романтическими образами *скрипки*. Это время расставания, прерывания музыки, «время гасить свечи», как в «Прощальной симфонии» Гайдна: «Грядущее настало, и оно / переносимо; падает предмет, / скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морщинистей, и лица. / А ветра нет». Да и сам поэт готов вернуть сладко-струнную лиру Аполлону, решившись, вслед за пушкинским «Пророком», извлекать громовые рулады из самого обыденного. Звучать поэт заставляет нежные струны, а «чугунные цветы» решетки. Звуки металлических прутьев (у ограды, а индиксательно можно понять — и тюремной решетки) нередки у Бродского. Они начинают звучать, «когда осень выгоняет меня из парка». Покидая страну, изгнанный из «парка», поэт клянется никогда не фальшивить — это «неспособность прутьев»-струн «к разладу»: «Аполлон, отними / у меня свою лиру, оставь мне ограду / и внеми мне вельми / благосклонно: гармонию струн / заменяю — прими / неспособностью прутьев к разладу, / превращая твое до-ре-ми / в громовую руладу, / как хороший Перун».

Так из музыкального словаря Бродского исчезает *скрипка*. Впрочем, в «Венецианских строфах» (1982 год) мимолетно проплывает ее тень: метафорически срав-

нивается лебединая линия гондолы и абрис скрипичного грифа — «Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая / вразнобой тишину». Но так как Венеция, по словам Бродского, представляется ему вариантом рая на земле (следуя русской мифопоэтической, культурной традиции, где воплощением рая предстает образ Италии в целом), то и любимым иллюзорным теням здесь место. Ночная Венеция тогда может быть сравнима с таинственно-прекрасным оркестром в театральной оркестровой яме: «Так меркнут люстры в опере... Так смолкают оркестры. Горд сродни попытке / воздуха удержать ноту у тишины, / и дворцы стоят, как сдвинутые поштры, / плохо освещены». А там, где витает дух театра и музыки, естественно музыкальные образы: «Только фальцет звезды меж телеграфных линий — / там, где глубоким сном спит гражданин Перми¹². / Но вода аплодирует, и набережная — как иней, / осевший на до-ре-ми». Поэтому в пронизанном музыкой рае и «покачиваются, издавая вразнобой тишину» скрипичные грифы...

«Рояль, поющей скрипке в унисон» — тоже иллюзия, утопия гармонического согласия, которая посещает лишь сны безумного Горбунова. Но с юности *рояль* в поэтике Бродского связан с образами царственно-возвышенного, светло-ликующего: «Из распахнутых окон бьет прекрасный рояль, / разливается свет, / кто-то скачет в холмах, освещенный луной, возле самых небес». Взволнованный звук *рояля* «бьет», как сноп пульсирующего света. Тревожное биение листовского романтического рояля задает тон и ритм стихотворению «Ты поскачешь во мраке...». Почему Лист (он хоть и упоминается позже у Бродского в «Новом Жюль Верне», но благодаря своему острому профилю романтического героя, которым «корвет разрезает волны»? Связь стихотворения из серии «всадники» «Ты доскачешь во мраке...» с гетевским «Лесным царем» уже отмечалась. Бродский здесь ближе, как мне представляется, к прочтению этой гетевской баллады в фортепианной транскрипции Листа одноименной песни Шуберта. С фортепианным прочтением шубертовско-гетевской песни сближает открытая, даже обостренная романтическая экспрессия, плотная звуковая фактура и слияние всех «голосов»: Всадника, демонического Лесного царя — преследователя, и спасающихся, и самой жертвы. Персонажи способны сливаться, временные пласты — смещаться, так что скачущий не отделяет себя от лежащего «в ледящем ручье» (утонувший в ручье — это еще один шубертовский мотив). Итак: Гете — Шуберт — Лист и возвращение в поэзию — Бродский. Но времена иные, и «изображение» через серию зеркал сильно потемнело...

Рояль постоянно связан у Бродского с могучими природными стихиями, особенно любимыми: воздухом (облаками, небом) и водой (морем). Как могучий кит, предстает в окнах сказочных венецианских дворцов «лакированный плавник рояля». Одиноким мастодонтом *рояль* чернеет в чеховской гостиной («Посвящается Чехову»). «Туча клубилась, как крышка концертного фортепиано» — это уже возврат сопоставления природного с рукотворным, но наполненным божественным отзвуком¹³. Рояль видится в далекой, широкой — и в духовном плане — перспективе: «Пока существует взгляд, существует даль. / Всю комнату заполнил рояль». Он и созвучный с ним мир продолжает оставаться для поэта высокой точкой отсчета; в его явлениях в поэзии Бродского нет принижения образа (в этом я категорически не согласна с мнением Б. Каца), нет «конца перспективы». Поэту лишь хотелось бы «смахнуть» с рояля то, что ему не близко... Фортепианная логика, фортепианное «легато» (связное звучание) уподобляются Бродским высокому поэтическому слогу, как в эссе «Об одном стихотворении»: «В сущности, Цветаева пользуется здесь пятистопным хореем как клавиатурой, сходство с которой усиливается употреблением тире вместо запятой: переход от одного двухсложного слова к другому осуществляется посредством логики скорее фортепианной, нежели стандартно грамматической, и каждое следующее восклицание, как нажатие клавиши, берет начало там, где иссякает звук предыдущего. Сколь ни бессознателен этот прием, он как нельзя более соответствует сущности развиваемого данной строкой образа — неба, с его доступными сначала глазу, а после глаза — только духу — уровнями».

Тандем «парус—рояль» имеет давнюю поэтическую традицию. Неоднократно возникающий у Бродского, он не менее сильно зависит от визуального впечатления: причем рояль ведь зримо схож с парусом и при «взгляде» сверху и сбоку, когда открыта крышка. В бесспорном литературно-цитатном родстве (как с гимном отечественному романтическому странничеству: «Белеет парус одинокий... Что ищет он в стране далекой?...») важнее те модификации, которые претерпевает эта

метафора у Бродского. «Парус рояля» не «белеет», и нет светлой дымки романтических видений. Он **черный**, то застывший — полированный, то «истерзанный». «Отплавая от земли» в «возможную жизнь», он проходит через внутренние («самодельные») бури, взвихренные этим же парусом: «И ночной аквилон, рыхлой мышце ища волокно, / как возможную жизнь теребит взбаламученный гарус, / разодрав каковой, от земли отплавает фоно / в самодельную бурю, подняв полированный парус». И вот уже в парусе поэт видит и слышит рояль: «Дочка с женой с балюстрады вдаль / глядят, высматривая рояль / паруса или воздушный шар — / затихший колокола удар», как и в зримо в небе шаре слышит округлый мощный гул (а прежде колокола выпускали «в воздух воздушный шар за воздушным шаром»). Срастание с любимой водно-морской стихией продолжается; парус зрительно близок и плавнику огромной рыбы (с рыбой поэт нередко сравнивает и себя). Виденный среди венецианских красот «лакированный плавник рояля» теперь переносится (помнится) и на сушу; он словно способен освежить, наполнить веянием морского воздуха даже потрескивающую от жары тишину в римском переулке: «Звуки рояля в часы обеденного перерыва, / Тишина уснувшего переулка / обрастает бемолью, как чешую рыба...».

Так входит еще один символ, у Бродского часто соединяемый с «фортепианностью» — *бемоль*. Графическое изображение бемоля схоже как с чешуей, так и со слезой. Интересно, что Бродский использует это слово и в мужском роде, как принято в русской музыкальной терминологии, и в женском («клавиш, что ждут бемоля» и «бренчит в висках бемолью»). Возможно, беря «неправильную» женскую ипостась слова, поэт хочет подчеркнуть некую старомодность (словно из прошлого века), а главное, мягкость, женственность. С мелодикой пушкинской сказовой интонации вливает иносказание: «Там в сумерках рояль бренчит в висках бемолью. / Пиджак, вися в шкафу, там поедает молью. / Оцепеневший дуб кивает лукоморью». *Бемоль* в строке «Там в сумерках рояль бренчит в висках бемолью» мне напоминает о музыкальном произведении, без сомнения, знакомом поэту: Сонате Шопена *B-moll* (называемой по-русски бемольной) со знаменитым Похоронным маршем (третья часть). *Moll* в общепринятой музыкальной терминологии (по-итальянски) означает «минор», а также прилагательное «мягкий». В стихотворении, иносказательно обращенном к России, где «оцепеневший дуб кивает лукоморью», рояль звучит похоронно, «бренча в висках» и болью, и настойчиво-долбящим, застывшим вокруг одной ноты основного мотива, маршем. Тема одряхления, разрушения соседствует часто с «болью» (это заметил А. Жолковский). И *бемоль* вызывает представление о расстроенном, как старый инструмент, чувствительном организме, на котором, как на клавишах, играет боль; организме, что ждет страдания, стойчески готов к смерти: «Суставы от клавиш, что ждут бемоля, / себя отличить не в силах, треща в хряще. / И в форточку с шумом врывается воздух с моря / — оттуда, где нет ничего вообще».

Жизнь склоняется в сторону угасания, нисхождения. Этому соответствует, как образу плача, стона, капающей слезы, сама музыкально-звуковая суть бемоля как знака понижения, смягчения, ниспадения интонации. С семантикой нисходящих мотивных вздохов, спускающихся «шагов» басового и других голосов связан и жанр *Lamento* («жалоба»), к которому принадлежит любимейшая Бродским Ария Дидоны из оперы Г. Перселла «Дидона и Эней». Неразрывно с этим и нежное оплакивание в «*Lacrimosa*» («Слезная») из «*Requiem*» Моцарта — композитора, которому Бродский «хотел бы следовать» (со слов Т. Венцловы). Подобно грациозно и скорбно склоненным женским фигурам на полотнах старых мастеров Италии, подобно «плачевому» и погребальному минорному колориту в музыке, *бемоль* рождает представление о лирической, женственной мягкости, страдании, неразрывном с эмоциональным теплом, влажной человечностью.

Напротив, *диез* в поэтике Бродского ассоциируется с контрастными началами: жесткостью, нечеловеческим напряжением, неживым холодом. Этот музыкальный термин обозначает повышение интонации, обострение тяготения вверх. У Бродского появление диеза всегда связано с жестким, резким звучанием, ощущением некоего насилия, обжигающего холода. В «Осеннем крике ястреба» кульминацией становится «механический, нестерпимый звук, / звук стали, вшившейся в алюминий... похожий на крик эриний». Этот «пронзительный, резкий крик / страшней, кошмарней ре-диеза / алмаза, режущего стекло». Тут, кстати, фоническая звукопись усиливается тем, что сам поэт называет «двойчаткой»: удвоением ударного, словно раздвигающего губы в несимпатичную щель, слога «ре» — «ре-диеза алма-

за, режущего стекло» (дребезжит и повторенное близко «за-за»). Так и *диез* обжигает «черной оградой руку / без перчатки». Подобная концентрация поэтических характеристик *невывосяемого*, резко нечеловеческого, сближает появления *диеза* в текстах Бродского с предполагаемым, пусть не называемым адом — физическим и духовным. А также с жестокостью, опасной леденящей поверхностью металла: «Это не искренний голос впотьмах саднит, / но палец примерз к диезу, лишен перчатки». Живая плоть страдает от враждебного сковывающего металлического *диеза*. Почему? Графическое обозначение этого знака — # — в России (как прежде в СССР) на музыкантском (и не только) жаргоне обозначает решетку, заключение, тюрьму. Сознательно или нет, это повлияло на поэта. Кроме того, хочу высказать своё предположение, что *диез* и, в частности, «ре-диез» мог бы ассоциироваться для чуткого слуха поэта с названием традиционной части «Реквиема» — «Dies Irae». Это видение апокалиптического «Дня гнева», звучащего как «диез ире» — инверсия «ре-диез» — и для Бродского, возможно, вызывающего в памяти звуковой образ из моцартовского «Реквиема». В итоге этих предполагаемых и, быть может, иных воздействий, *диез* стал устойчивым знаком леденящего, пророчески-утраченного, металлически-резкого, адски-враждебного — в отличие от лирика-бемоля: «Я пою синеву сугроба в сумерках, шорох фольги, частоту бемоля — точно «чижика» где подбирает рука Господня».

Есть среди слов музыкального словаря те, с которыми поэт соединяет механику мироздания. Поэтому одним из ключевых в его поэтике является образ *пластинки* и связанного с ней *граммофона*. Признаваясь, что в юности «мы как-то предпочитали идеи вещей самим вещам», поэт, подобно многим предшественникам его и более поздних поколений, в основном слушает музыку в звукозаписи (так отношений с музыкой ближе, чем на концерте, у многих современных меломанов). *Пластинка* и *граммофон* (патефон) были привычными спутниками юности; не случаен эпитет в строке «чья-то тень над родным патефоном». Герои радиопередач «Голоса Америки» тоже стали постоянными «гостями» дома поэта, стали его любимцами и персонажами его стихов: «Горячий приемник звенит на полу, / и смелый Гиллеспи подходит к столу. / От черной печали до твердой судьбы, от шума вначале до ясной трубы, / от лирики друга до счастья врага / На свете прекрасном всего два шага». Своя, родная пластинка либо «музыка на костях», то есть на рентгеновской пленке, была постоянным спутником буден и праздников. Даже название стихотворения «От окраины к центру» своим центростремительным движением близко грампластинке! И восторг от игры любимого негритянского джазового трубача Диззи Гиллеспи сплавляется с «черной», «твердой» пластинкой-судьбой, полной черной печали. Преодолевая «шум вначале», поэт вслушивается в «ясную трубу». Чистый тон любимой звукозаписи — и, напротив, загрязненность звучания, для поэта созвучная миру бытовщины, дурновкусия, мещанства; «Из соседских дач / порой послышится то детский плач, / то взвизгнет Лемешев из-под плохой иглолки».

Пластинка для поэта стала одним из символов мироздания. И не только потому, что в ней закодирована музыка, в которой всегда есть тайна, неисчерпаемость: «чем пластинка черней, тем ее доиграть невозможней». Но и потому, что звукозапись представляет собой один из наглядных примеров, попытку запечатлеть быстротечность Времени, текучую «нефиксируемость» оттенков. Она предстает как одна из аллегорий творчества, конкретно — стремления запечатлеть на пустом (белом ли, черном) листе поэтическое откровение. Поэтому для поэта *пластинка* и *граммофонная игла* воплощают отношения истории и личности, пространства — времени, жизни — смерти: «Разрастаясь, как мысль облаков о себе в синеве, / время жизни, стремясь отделиться от времени смерти, / обращается к звуку, к его серебру в соловье, / центробежной иглой разгоняя масштаб круговерти». Думаю, как контраст центростремительному, то есть, символически, направленному вовнутрь «эгоистическому» движению иглы грампластинки, «центробежная» игла творчества словно прочерчивает широкий жест отдачи энергии.

Магическое воздействие оказало на воображение Бродского название звукозаписывающей фирмы «His master's voice» — «Голос его хозяина» — с изображением на пластиночных этикетках собаки, послушно внимающей граммофону. Такие диски (о них с нежностью вспоминает Бродский в эссе «Les trophies», были ценными в 50-е годы. Поэт усмотрел в незамысловатой рекламной шутке, как часто в «очевидном» — неслыханное, глубокую метафору любви и вечной преданности Хозяину: человеку ли, времени, искусству: «...звук, из земли подошвой извлекаемый, —

ария их союза, / серенада, которую время оно / напевает грядущему. Это и есть Карузо / для собаки, сбежавшей от граммофона». *Пластинка* становится слагающей образа времени, памяти. Ее кажущиеся столь обыденными бороздки поэт сравнивает с загадочным шифром, как на неиспользуемых кодах мозговых извилин: «Вечный город напоминает гигантский старый мозг, давным-давно потерявший всякий интерес к миру — слишком ясное представление — и погружившийся в свои собственные расщелины и складки. Пробираясь сквозь их сужения, где даже мысль о себе чересчур громоздка, или их расширения, где идея вселенной представляется мелкой, вы чувствуете себя как притупившаяся иглолка, шаркающая по бороздкам огромной пластинки — к центру и обратно, — извлекая вашими подошвами мотив, который время оно напевает настоящему. Это и есть для вас истинный голос хозяина, и он превращает ваше сердце в собаку»¹⁴.

Высокая музыка, запечатленная на пластинке, для поэта есть символ преодоления инерционного хода бытия. Она может остановить, даже развернуть вспять текучее Время: «В музыке есть то место, когда пластинка / начинает вращаться против движения стрелки». Звукозапись — как попытка «удержать ноту у тишины» — противопоставляется смерти. Вобрав самое значительное, она может перейти в безмолвие: «Переводя иглу с гаснущего рыдания, / тикает на стене верхнего «до» свиданья, / в опустевшей квартире, ее тишине на зависть, / крутится в темноте с вечным молчанием запись» («Памяти профессора Браудо»).

Здесь вступаем в многоликое царство образов *тишины, молчания*. Как известно, паузы не нейтральны, они являются частью музыкальной ткани. А образы молчания, тишины в произведениях композиторов XX века столь значительны, что об этом можно было бы написать книгу. Семантика *тишины* достаточно разработана в мировой поэзии. Бродский является одним из самых чутких певцов молчания. Безмолвие, тишина, немота — их он слышит в широком динамическом, темброво-колористическом, образном диапазоне. В юности это было вслушивание в нюансы различных «немот»: «Душа моя безмолвствует внутри, / безмолвствует смятение в умах, / безмолвствует душа моя впотьмах... безмолвствует во мраке снегопад, / неслыханно безмолвствует распад...». «Темному» звучанию немого распада контрастирует уже в следующей строфе иной, искомый цвет (свет), стремление к обретению слова, ответа, будь то молчание, но наполненное вечным смыслом: «благословен / создавший эту музыку без нот, / безносого оракула немот, / дающего на все один ответ: / молчание и непрерывный свет». Если в этом светлом безмолвии «земли и небес» слышен «легкий гуд» высокого напряжения и отзвука, то иная акустика при «Разговоре с небожителем» напрямую. Там в вечной беспредельной тишине тонут все вопли, все звуки частных человеческих эмоций: «Не стану ждать / твоих ответов, Ангел, поелику / столь плохо представляемому лику, / как твой, под стать / должно быть, лишь / молчанье — столь просторное, что эха / в нем не сподобятся ни всплески смеха, / ни вопль: „Услышь!“».

Молчание у Бродского различается не только по свето-цветовой интенсивности, пространственной акустике (близкое, далекое, внутреннее, запредельное). Оно имеет как бы различные уровни «погружения», различные этические полюсы. В «Сретенье» предстает многозначное, всеобъемлющее надгробное молчание и молчание при встрече с Высшим. В драматургии стихотворения может быть услышана борьба «шума жизни» и *тишины*, с победой последней. Святой Симеон при вступлении в «глухонемые владения смерти» наконец слышит, «что время утратило звук». Ранее, в стихотворении «1972», безмолвие кричало, вопило, сопротивляясь старению, «оледенению», затвердению трепещущей плоти в «мертвую как бы натуру»: «Это — точнее — первый крик молчания, / царствие чье представляю суммой / звуков...». Подобно белому цвету, суммирующему колористические оттенки, *тишина* поглощает сиюминутные звуки жизни. Она не фон, спутник оцепенения, одиночества, отчаяния; она подчас превращается в персонаж, становится вестником и судьей.

Время, когда поэту равно близки были противоположные утверждения о тишине-отдыхе и опустошающей тишине («А все-таки приятна тишина. / Страшнее, чем анафема с амвона»), сменится иным. Придет смирение: «Старение есть отращивание органа / слуха, рассчитанного на молчание». И — напряженное вслушивание в вечность, в голоса безмолвия: «Отныне, как обычно после жизни, / начнется вечность». «Просто тишина». А тогда — «различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести „все кончено“».

Так случилось, что этим статья была закончена за два дня до смерти поэта. А чуть ранее Бродский написал мне, что считает «музыкальную» тему «предметом весьма важным». Исследование лишь начинается. Музыкальность творчества Бродского должна быть расслышана. Она и в произнесении-пропевании стихов самим поэтом, в фонетическом строении его текстов, и в другом... Система авторских ценностных категорий сублимируется в реалиях звукового, музыкального мира. Через «атрибуты музыки» предстают воззрения поэта, динамика его внутреннего пути. Его мысли о личном и общем, сольном и массовом, бренном и вечном. О стержне, цели, способах, неожиданных поворотах и шалостях творчества. О традициях, грузе прошлого, о прощании с романтической позицией. О страдании и сострадании как «стартовом» состоянии художничества. Об отважном взгляде на ледяной лик смерти. О мужественном сопротивлении заезженной дорожке обывательского мышления и бытия. О воле — вопреки слабости и боли — к самоотдаче. О героическом вслушивании в тишину и героическом преодолении пустоты, молчания. О желании «начать монолог свой заново / с чистой бесчеловечной ноты»¹⁵.

¹ Интервью дано мне в марте 1995 г. во Флоренции; не опубликовано.

² Основываюсь на интервью, беседах, письмах Я. Гордина, Е. Рейна, Л. Штерн, Б. Тищенко, А. Битова, С. Закарян-Рутштейн, Т. Венцловы, С. Слоимского, Ю. Алешковского и других лиц, любезно поделившихся со мной воспоминаниями.

³ Л. Баткин. Что такое ностальгия. — В кн.: Пристрастия. М., 1994. С.162.

⁴ А. Ранчин. Философская традиция Иосифа Бродского. — Литературное обозрение, 1993, № 3—4, с.3.

⁵ И. Бродский. Набережная неизлечимых. М., 1992. С.244.

⁶ Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991. С.357.

⁷ И. Бродский. Набережная неизлечимых. С.8.

⁸ Беседа с С. Волковым. — Бродский об Ахматовой. М., 1992. С.28.

⁹ Став руководством к действию, ленинское изречение прямо направило советскую культурную политику, что привело к засилью бетховенской музыки — но лишь нескольких угодных верхам произведений, якобы близких «революционному духу пролетариата». Лидировала пресловутая «Аппассионата». И в среде музыкантов родилось опасное выражение-перевертыш: «ничего не знаю, кроме „Аппассионаты“», которое относили, конечно, не только к музыке. Поэтому особой дерзостью молодого Шостаковича, в его Первом фортепианном концерте (1993 год), мне представляется остроумное, смелое — и трагическое по смыслу — стиливое переинтонирование, доведение до абсурда знакомых компонентов обожествляемой «Аппассионаты». Снижая, вульгаризируя, скрыто высмеивая ее основные образы и в то же время «сквозь смех» оплакивая невозвратность «страстного» героизма, композитор словно говорит: герой-борец бетховенской мощи умер, потонул в постреволюционном соглашательстве, лжи, обывательщине, и ныне воистину автор «ничего не знает лучше абракадабры»...

¹⁰ Фролов напоминает «Лунного Пьеро», но прежде всего вспоминается популярная джазовая пьеса У. Моргана и Льюиса «Now high moon», известная в многочисленных исполнениях-импровизациях. Назову лишь блистательные импровизации любимых джазистов Бродского: Э. Фитцджеральд, трубачей Л. Армстронга, Ч. Паркера, Ч. Бейкера, Д. Гиллеспи.

¹¹ Разрушение — один из характерных образов поэзии Бродского, отмеченный А. Жолковским в кн.: Блуждающие сны... М., 1994. С. 205—224.

¹² Это могила Сергея Дягилева, уроженца Перми, на греческом участке (где много свободного места...) венецианского кладбища на острове Сан-Микеле. На могиле написано «Венеции, успокойте наши уповаия»; там часто я видела маленькие балетные туфельки, которые, очевидно, из суеверия оставляют юные балерины... Через одну от дягилевской — могилы Игоря и Веры Стравинских.

¹³ «Клубящаяся» крышка концертного фортепиано — это открытая крышка (крыло) рояля. Напомню: фортепиано — общее название клавишных инструментов разных эпох и типов. Современное «пианино», с вертикальным расположением струн, обычно спутник бытового музицирования; у Бродского это слово соединяется с обыденно-домашним и

джазовым «наигрыванием» («пианино негра»). Рояль же и *фортелиано* (фоно) у поэта резко не разделяются.

¹⁴ И. Бродский. Памяти Марка Аврелия. — «Иностранная литература», 1995, № 7. С.260. В этом отрывке из эссе характерно сведение в единый концепционный узел ключевых слов, о которых говорилось ранее.

¹⁵ И. Бродский. Пейзаж с наводнением. — Ann Arbor: Ardis, 1996. С.189.

ПОЭТЫ НЕ УМИРАЮТ

ЭЛЕГИЯ НА СМЕРТЬ ИОСИФА БРОДСКОГО

На исходе августа в Хельсинки, при нехватке тепла и света
Вы стихи читали в гигантской палатке пивного не только цвета,
но и запаха. Были Вы — звезда. Но тогда — в переносном смысле.
На подмостках терзал переводчик Ваши слова и мысли.
Вам внимали за кружкой пива невнимательно финны.
Зато мы, затесавшись за их благодушные спины, —
мы вкушали, как благовест, Ваш монотонный голос,
где усталость напрасно с вежливостью боролась.
В январе ушли Вы далече. И днесь — небожитель.
Той златой Звезды кавалер, пастух и хранитель,
что во дни кромешны Вам откровеньем явилась,
а отныне — на веки вечны остановилась,
затмевая луны, и звезд, и прочих светил убранство,
говоря, что времени нет — осталось одно пространство,
где присутствие Ваше — явно и несомненно:
то пространство звука и языка, Неба, Земли, Вселенной.
Ибо Слово — везде. Не замедлите же проявиться
в снега промельке иль картавом крике вороны — любимой птицы.
И видать, сегодня недаром в балтийском сумраке зимнем
с отчаянным карканьем — неким прощальным гимном —
заполнила мерзлый воздух лихая воронья стая,
как неоконченный стих, наискось по листу небес пролетая.

Хельсинки
25 февраля 1996

Элеонора Иоффе

* * *

...тебе твой дар
я возвращаю — не зарыл, не пропил;
и, если бы душа имела профиль,
ты б увидал,
что и она
всего лишь слепок с горестного дара,
что более ничем не обладала,
что вместе с ним к тебе обращена.

Иосиф Бродский. «Разговор с небожителем»

Смерть поэта — это не личная смерть. Поэты не умирают. Власть — это воплощение трусости мира. Она оказала ему много милостей и почестей, обвинив в тунеядстве, сослав на Запад, как на химию, а затем не дав визы похоронить родителей.

Я боюсь 28-го числа по своим причинам и уже избегаю его. Как раз 28-го и случается все. 28 декабря я вылетел из Нью-Йорка домой. Я позвонил Иосифу накануне. Он сказал, что не успеет воспользоваться оказией. Рейс отменили. «Вот видишь, — позвонил я снова ему, — судьба предоставляет тебе оказию». Вышло, что оказия предоставлялась мне.

Мы говорили о болезнях, об операциях, об энергии, о том, чем и как писать. Слова как заповедь, как заговор, как зарок. И он повторил (кажется, эти слова были обращены когда-то к Ахматовой): «Величие замысла может выручить».

Весь сад пронизывают, как заразы,
Стрекозы, что жирны и синеглазы.

И голубой огромный император,
Причем Виктюк — здесь вовсе
ни при чем,

На берегу встречает каждый челн.
Меж лебедей и статуй
И зорь возвратных
Он думает, вполне арапократно,
Что здесь залог для шага по волнам
И что все флаги в гости будут к нам.

И тут, на этой кочке,
У нас метафизическая точка.

Сюда, как море в грот,
Гигантское безмолвие плывет.
Здесь наше Raum открывает рот,
Чтоб выразить себя высоким
штилем.

Не прав Иосиф и, наоборот,
Прав Вольфганг Амадей
Мамардашвили.

А голубые Анна и Марина
И Осип и Борис
Развешивают строфы, как холстины,
На бис
На райских куцах — и они трепещут,
Как отроки в горящей печи.

Ия Михайлова

Он умер в январе, в начале года. Эти слова, написанные Иосифом Бродским более тридцати лет тому назад, в стихах Томасу Стернзу Элиоту, оказались словами о себе самом. Повторяя их, мы лишний раз осознаем, что поэты не умирают. Иосиф Бродский просто ушел туда, где он встретит Элиота и Одена, Ахматову и Донна, Овидия и Проперция — тех, с кем он на равных разговаривал при жизни.

У него была поразительная судьба — возможно, наиболее поразительная в русской литературе. Иосиф Бродский рос в ту пору, когда высокая трагедия, на которую была столь щедра первая половина двадцатого столетия, казалось бы, сменилась сокрушительным, безвыходным абсурдом. Приняв абсурд как данное и как точку отсчета, он сумел построить на пустоте огромное поэтическое здание, восстановить непрерывность убитой культуры, более того — снова открыть ее миру. В этом ему несомненно помог его родной Петербург — единственный, пожалуй, город Восточной Европы, жителю которого трудно ощущать свою второсортность перед лицом Запада или испытывать к нему высокомерную враждебность, а вести с Западом диалог естественно. Он принял как свои Венецию, Рим и Нью-Йорк, и эти города приняли его как своего достойного гражданина, но он до конца остался петербуржцем, как Данте остался флорентийцем.

Иосиф Бродский обладал той артистической и этической свободой, за которую приходится платить чистоганом, то есть одиночеством. На бредовую систему, окружавшую его в юности, он с самого начала реагировал наиболее достойным образом, а именно великолепным презрением. Он твердо знал, что империя культуры и языка есть нечто несравненно более могущественное, — да и более требовательное, — чем любые исторические империи. Поэтому он оказался несовместимым с той империей, в которой ему пришлось родиться. Это кончилось изгнанием — что, возможно, не менее трудно для поэта, чем физическая гибель, но всегда предпочтительнее для его читателя. В изгнании Бродский написал свои главные вещи. Он был окружен друзьями, в последние годы судьба дала ему и личное счастье. Одиночество все же сопровождало его. Он постоянно уходил — от литературных клише, от своей прежней манеры, от многих читателей и почитателей — и наконец ушел из мира. Не ушел он только от русского языка.

Строки его, с их звуковым напором, разнообразием словесных регистров, сложностью и утонченностью синтаксиса, поражают даже на фоне русской поэзии двадцатого века — а уж ей-то великолепия не занимать. В нем соединились — и кульминировали — две ее главные традиции: с одной стороны, строжайшая выверенность Ахматовой и Мандельштама, с другой, отчаянное новаторство, которое обычно связывается с футуризмом, но которое сам Бродский связывал скорее с Цветаевой. Его стихи суть серии почти математических приближений к бесконечно малому и бесконечно большому — к небытию и к тому, что отрицает небытие. Это

речь, которая остается, когда нет ничего, кроме полной темноты, и которая всегда сохраняет способность доводить сознание до точки, за которой вспыхивает свет.

Язык долговечнее человека, а ритм и вовсе неистребим. В январе 1996 года Иосиф Бродский окончательно ушел в мир языка и ритма, тот мир, который он всегда ощущал своим — куда более обширным и ценным, чем мир истории. Как ни тяжка наша потеря, будем переносить ее, вслушиваясь в шум этого прошлого и будущего моря, окружающего, по слову Иосифа, ту сушу дней, где остаемся мы.

Томас Венцлова

ИОСИФУ БРОДСКОМУ

В сем христианнейшем из миров...

Цветаева

Ты вошел в этот мир без волхвов, без звезды, без предтечи,
Ты причастие принял глагола, союза, наречья,
И за то, что их тратил, грешил и опять причащался,
Ты — картавый еврей — частью речи славянской остался.

Русский северный стих, усмирленный горячим арапом,
Метил чистых-нечистых, как карты, божественным крапом,
И цыганский надрыв, и немецкая хриплая сила,
И еврейская скорбь — все в нем было, кипело и било.

Африканский ревнивец, шотландский смурной дуэлянтик
И турецкий бастард, самый главный российский романтик —
Все ходили в любовниках русской лирической музы...
Но трехбуквенный «жид» как *emento* на доме Мурузи.

Все *emento* — татары, цыгане, корейцы, грузины,
Малороссы и турки, абхазы, киргизы и финны —
Умирая за слово — в петле, на чужбине, в застенках —
Все равно вы — жида, самых разных мастей и оттенков.

Галина Шейнина

НА СМЕРТЬ ПОЭТА

1

Ни страны, ни погоста,
А сплошной океан.
Так просторно и просто,
Как любовь и обман.

Во спасение дома,
Чтобы он уцелел.
Там щемяще-знакомо
Зимородок запел.

Среди мертвого леса,
Меловой белизны.

А над прочим завеса
До ближайшей весны.

Так сплелось, так совпало
И стянулось жгутом:
Я тогда не застала,
Не успела потом.

Вот и век подытожен,
И слова не нужны.
Никому ты не должен,
Мы остались должны.

Ты вовек не проснешься
От смертельного сна.
Но когда ты вернешься,
Это будет весна.

Это прыгнут деревья
В небосвод голубой.
Это значит — теперь я
Не расстанусь с тобой.

2

Я даю тебе слово,
Что ни слова в ответ.
Для любви ни былого,
Ни грядущего нет.

Право только объятье,
Крепость скрещенных рук.
Над грядущим заклатье
И над прошлым, мой друг.

Потому что *сегодня* —
Равновесия час —
Понадежней, чем *сводня*,
Сводит любящих нас.

Не зови же на помощь,
На других не смотри.
В этот час ты припомнишь:
Правда только внутри.

Этот час нам завещан
Уходящим во тьму.
Для мужчин и для женщин
Равно горе уму.

Право только молчанье,
И ни слова в ответ.
Остальное случайно,
А прощания — нет.

3

Ниоткуда с любовью
И с тоской в никуда.
Вот и долю сыновью
Ты изжил навсегда.

Не посетуй», что то же —
Дальше жить отпусти.

Вот и долю мужчины,
И изгнанника роль.
Если криком кричим мы —
Это первая боль.

И последняя, третья,
Это зависть, Бог мой:
В двадцать первом столетье
Ты вернешься домой.

А вторая похожа
На немое «прости,

Первым русским поэтом,
Уроженцем болот.
Нас не будет при этом.
Что же. Дом подождет.

29—31 января 1996

Ирина Вантрусова

Что знаем о Вечности мы — слабые, ограниченные смертным сроком, трехмерностью видимого пространства и невозможностью представить себе, как выглядит бесконечность?

— Только то, что рассказали нам о ней Поэты.

Больше полувека назад о Вечности написала Марина Цветаева: реквием «Новогоднее» — письмо, адресованное в Вечность, — обращено к только что умершему Райнеру Мария Рильке. Я вчитываюсь в эти удивительные стихи, вслушиваюсь в простые вопросы («... Как пишется на новом месте?...»), дочитываю до конца (последняя строка — словно адрес на конверте — «Райнеру — Мария — Рильке — в руки») и возвращаюсь к началу — «С Новым годом — светом — краем — кровом!...»

Я читаю в смутной надежде почувствовать основу цветаевской веры и поверить — вместе с нею — в бессмертье Поэта, потому что сегодня нас оглушила потеря, адекватная той, что вызвала к жизни реквием Цветаевой: ушел в невозвратное путешествие Поэт, без которого немислима сегодняшняя литература, — Иосиф Бродский.

«Как ты жил в эти годы?» — «Как буква „г“ в „ого“».
 «Опиши свои чувства». — «Смущался дороговизне».
 «Что ты любишь на свете сильнее всего?»
 «Реки и улицы — Длинные вещи жизни».
 «Вспоминаешь о прошлом?» — «Помню, была зима.
 Я катался на санках, меня продуло».
 «Ты боишься смерти?» — «Нет, это та же тьма;
 но, привыкнув к ней, не различишь в ней стула».

16 лет назад Бродский писал в своем эссе о «Новогоднем»: «...тот свет достаточно обжит поэтическим воображением». Настолько обжит, что в лекции, прочитанной при вручении Нобелевской премии, Бродский обратился, как к живым, к тем, кого «эта честь миновала», — к теням Мандельштама, Цветаевой, Фроста, Ахматовой, Одена:

«В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности. Ибо быть лучше них на бумаге невозможно... Если тот свет существует — а отказать им в возможности вечной жизни я не более в состоянии, чем забыть об их существовании в этой, — если тот свет существует, то они, надеюсь, простят меня и качество того, что я собираюсь изложить...»

Мне остается только надеяться, что, оказавшись на «том» — новом для себя — свете, Бродский, в свою очередь, простит меня за качество того, что я собираюсь здесь изложить, — ибо что еще можем мы сделать для любимого поэта, кроме вот этой малости: лишний раз повторить его имя.

Итак: ровно тридцать лет назад приехал из Ленинграда мой приятель и привез тонкую тетрадь переписанных от руки стихов молодого поэта. Имя было на слуху: мы знали, что Иосиф Бродский арестован — как это водится в России — за то, что писал стихи, судим — за «паразитический образ жизни», выслан в глухую архангельскую деревню. Мы читали ходившую в «самиздате» запись суда и поражались спокойному достоинству его ответов на издевательские вопросы судьи: «— Почему вы не работали? — Я работал. Я писал стихи... — А кто причислил вас к поэтам? — Никто... А кто причислил меня к роду человеческого? — А вы учились этому... чтоб быть поэтом? — Я не думал... что это дается образованием... Я думаю, это... от Бога».

Я раскрыла тетрадь, и — засвистела метель, заноса ледяным снегом памятник Пушкину, побрели по земле опаленные синим солнцем пилигримы, зажглись больным, желтым огнем шестикрылые звезды над могилами ленинградского еврейского кладбища, и русский Бог — Спас — глянул на меня с темных досок дедовских икон, попятанных от атеистов-большевиков по деревенским сараям...

В деревне Бог живет не по углам,
 Как думают насмешники, а всюду.
 Он освещает кровли и посуду
 и честно двери делит пополам.
 В деревне он в избытке...

«Это», и правда, было — от Бога... Всю ночь я переписывала стихи в специально заведенную для подобных okazji записную книжку — под одну обложку с Цветаевой и Мандельштамом.

Потом — был перерыв, едва ли не на десять лет: ничего не приносил к нашим ступеням неравномерный прибой «самиздата», только раз кто-то из знакомых явился в гости, неся перед собою, наподобие чудотворной иконы, «Колыбельную Трескового Мыса», но даже в руках поддержать не дал, заставил слушать с голоса. Зато и вознаграждены за долгое ожидание мы были с лихвой: толстую ксерокопию «Части речи» дали на целых две недели, а там — кроме знакомой уже «Колыбельной» — оказались еще и сонеты к Марии Стюарт, и Флоренция, сквозь которую, как сквозь картинку, выложенную из цветного стекла в окне староголландского особняка, просвечивал едва различимый контур любимого города автора:

Есть города, в которые нет возврата.
 Солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала. То
 есть, в них не проникнешь ни за какое злато.
 Там всегда протекает река под шестью мостами.
 Там есть места, где припадал устами
 тоже к устам и пером к листам. И
 там рябит от аркад, колоннад, от чугунных пугал;
 там толпа говорит, осажая трамвайный угол,
 на языке человека, который убыл.

Город, в котором он родился и вырос, назывался «Ленинградом» — хотя построен был Петром Великим. Городу везло на поэтов, а может быть, удивительная красота его улиц и набережных вкупе с сырыми туманами — в такую погоду оставаться в тепле, за письменным столом куда уютнее, чем искать развлечений снаружи — рождала в горожанах некий поэтический зуд. Так или иначе, среди жителей его числились и Пушкин, и Мандельштам, и Ахматова... Перечислять можно почти бесконечно, проще сказать, что вне этого города оказались, кажется, только Цветаева, Пастернак и Маяковский.

И, тем не менее, гимн Бродского своему городу — мы находим его в эссе «Less Than One» — поражает, настолько не похоже это на попытки описания красот Петербурга, сделанные в разное время жившими в нем поэтами.

Как и все, рожденные в городе, осененном тенью Великого Петра, он был влюблен в Голландию, которой никогда не видел, мечту о которой облакал в чуть наивные, прелестные стихи:

Мы будем жить с тобой на берегу,
отгородившись высоченной дамбой
от континента, в небольшом кругу,
сооруженном самодельной лампой.
Мы будем в карты воевать с тобой
и слушать, как безумствует прибор,
покашливать, вздыхая неприметно,
при слишком сильных дуновеньях ветра...

К счастью, он стал здесь, в Голландии, желанным гостем и, уже по праву старого знакомого, заново полюбил уютные города, зажигающие по вечерам золотые огоньки свечей в окнах, картины Виллинка, каналы Амстердама. Он приезжал едва ли не каждый год. Осенью 1988-го я впервые слушала его чтение — в Утрехтской Школе Искусств: нижний холл, вплотную забитый стульями, студенты на ступенях широкой лестницы, обнимающей центральную колонну, счастливая улыбка Кейса Верхейла... Бродский вышел к краю сцены, выложил на попирт книги, из которых собирался читать, и — я услышала взволнованный, ломкий голос, чуть нараспев произносивший жесткий, чеканный текст:

Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в барачке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город...

«Забывшие его» — те, кто боялся общаться с опальным поэтом — остались в России, и теперь, очевидно, будут писать мемуары, перебегая дорогу истинным друзьям. А Бродский перекочевал на Запад, где жизнь его складывалась удивительно счастливо: он не только получил возможность свободно творить, он работал в университетах — и любил эту работу, завел друзей во всех странах мира, получил множество литературных премий — включая Нобелевскую.

«...есть что-то потрясающее в первом чтении великого поэта. Ты сталкиваешься не просто с интересным содержанием, а прежде всего с языковой неизбежностью...» — Бродский сказал это о поэзии Мандельштама, но его слова в точности описывают состояние, в которое я впала после чтения той, первой тетради. Я, словно одержимая, переписывала, выпрашивала, покупала, копировала, не пропускала ни одного выступления Бродского в Голландии. Прошлой осенью мы впервые разминулись (я работала в американских архивах как раз тогда, когда Бродский приезжал сюда), но я подумала: не страшно, в будущем году... Кто мог знать, что это — последнее в дешней жизни разминовение, что то был его последний Амстердам? Смертные и легкомысленные, мы забываем, что смертны, что следующей встрече может не быть...

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

V

Любовь не проходит — проходит боль.
Не жизнь, а смерть коротка.
Но души зримы, увы, не столь
Отчетливо, как облака.
Позвольте «до встречи» сказать... позволь
Шепнуть в тишине — «пока»...

Ведь не слова же, слова, слова
Определяют суть
Сказанного... Например, листва, —
Как же ей не вздохнуть
После зимы: погляди — жива,
Не изменясь ничуть.

31 января — 1 февраля 1996

Александр Леонтьев

СОДЕРЖАНИЕ

ИОСИФ БРОДСКИЙ. Речь в Шведской королевской академии при получении Нобелевской премии. <i>Перевод с английского Елены Касаткиной</i>	3
ДЕРЕК УОЛКОТТ. Итальянские эклоги. <i>Перевод с английского Андрея Сергеева</i>	5

МОНОЛОГИ

ИОСИФ БРОДСКИЙ. Поклониться тени. <i>Перевод с английского Елены Касаткиной</i>	8
ИОСИФ БРОДСКИЙ. «С миром державным я был лишь ребячески связан...»	21
ИОСИФ БРОДСКИЙ. Девяносто лет спустя. <i>Перевод с английского А. Сумеркина</i>	27
ИОСИФ БРОДСКИЙ. Место не хуже любого. <i>Перевод с английского Елены Касаткиной</i>	57
ИОСИФ БРОДСКИЙ. Речь на стадионе. <i>Перевод с английского Елены Касаткиной</i>	62

ПОСВЯЩАЕТСЯ БРОДСКОМУ

АЛЕКСАНДР КУШНЕР, ЕВГЕНИЙ РЕЙН, АСЯ ВЕКСЛЕР, ЕЛЕНА УШАКОВА. <i>Стихи</i>	68
---	----

диалоги

СОЛОМОН ВОЛКОВ. О Марине Цветаевой: диалог с Иосифом Бродским	72
Интервью с ИОСИФОМ БРОДСКИМ СВЕНА БИРКЕРТСА. <i>Перевод с английского и примечания И. Комаровой</i>	80
Интервью с ИОСИФОМ БРОДСКИМ ЛЮДМИЛЫ БОЛОТОВОЙ и ЯДВИГИ ШИМАК-РЕЙФЕР для польского еженедельника «Пшекруй». <i>Катовице, 23 июня 1993 года</i>	99

ЭПОХА

ЛИДИЯ ЧУКОВСКАЯ. Памяти Фриды. <i>Публикация Е. Ц. Чуковской. Предисловие Евгения Ефимова</i>	102
И. П. СМИРНОВ. Урна для табачного пепла	145
Л. Г. СТЕПАНОВА. Неудавшаяся комиссия, или История одного автографа	148
РАМУНАС КАТИЛЮС. Иосиф Бродский и Литва	151
ВЛАДИМИР УФЛЯНД. Традиция и новаторство в поэзии Иосифа Бродского	155

ОТРАЖЕНИЯ

Новое представление о поэзии. <i>Интервью с Львом Лосевым Валентины Полухиной</i>	159
Благородный труд Дон Кихота. <i>Интервью с Роем Фишером Валентины Полухиной. Перевод с английского Виктора Куллэ</i>	173
КЕЙС ВЕРХЕЙЛ. Иосиф Бродский и Мартинус Нейхоф	184
МАРТИНУС НЕЙХОФ. Стихи. <i>Перевод с голландского Кейса Верхейла</i>	193
ВЯЧЕСЛАВ ВС. ИВАНОВ. Бродский и метафизическая поэзия	194
ЕФИМ КУРГАНОВ. Бродский и Баратынский	200
ИРМА КУДРОВА. «Это ошеломляет...» <i>Иосиф Бродский о Марине Цветаевой</i>	210
ЕЛЕНА ПЕТРУШАНСКАЯ. «Слово из звука и слово из духа». <i>Приближение к музыкальному словарю Иосифа Бродского</i>	217

ПОЭТЫ НЕ УМИРАЮТ

ЭЛЕОНОРА ИОФФЕ, АНДРЕЙ БИТОВ, ИРИНА МАШИНСКАЯ, ИЯ МИХАЙЛОВА, ТОМАС ВЕНЦЛОВА, ГАЛИНА ШЕЙНИНА, ИРИНА ВАНТРУСОВА, ИРИНА ГРИВНИНА, АЛЕКСАНДР ЛЕОНТЬЕВ	230
---	-----

CONTENTS

- Joseph Brodsky. The Speech Delivered at the Royal Academy of Sweden
at the Nobel Prize Awarding Ceremony ("Acceptance Speech").
Translated from the English by Yelena Kasatkina. 3
Derek Walcott. Italian Eclogues. Translated from the English by Andrey Sergeyev. 5

MONOLOGUES

- Joseph Brodsky. To Please a Shadow. Translated from the English
by Yelena Kasatkina. 8
Joseph Brodsky. "With the World of Empire I was Linked as the Children Are Linked..." 21
Joseph Brodsky. Ninety Years Later. Translated from the English by A. Sumerkin. 27
Joseph Brodsky. A Place as Good as Any. Translated from the English
by Yelena Kasatkina. 57
Joseph Brodsky. Speech at the Stadium. Translated from the English
by Yelena Kasatkina. 62

DEDICATED TO BRODSKY

- Alexander Kushner. Yevgeni Rein. Asya Veksler. Yelena Ushakova. Poems 68

DIALOGUES

- Solomon Volkov. About Marina Tsvetaeva: a Dialogue with Joseph Brodsky. 72
Joseph Brodsky's Interview to Sven Birkerts. Translated from the English
by I. Komarova. 80
Joseph Brodsky's Interview to Lyudmila Bolotova and Jadwiga Szymak-Rejfer
for the Polish weekly "Przekrój". Katowice, June 23, 1993 99

EPOCH

- Lidia Chukovskaya. In Memory of Frida. Edited by Ye. Chukovskaya,
with an Introduction by Yevgeni Yefimov. 102
I. P. Smirnov. The Urn for Tobacco Ashes. 145
L. G. Stepanova. Unsuccessful Commission or A story about
an Autograph. 148
Ramunas Katilius. Joseph Brodsky and Lithuania. 151
Vladimir Ufland. Tradition and Innovation in Joseph Brodsky's Poetry. 155

REFLECTIONS

- A New Conception of Poetry. Lev Losev's Interview to Valentina Polukhina. 159
Don Quixote's Noble Work. Roy Fisher's Interview to Valentina Polukhina. 173
Kees Verheul. Joseph Brodsky and Martinus Nijhoff. 184
Martinus Nijhoff. Poems. Translated from the Dutch by Kees Verheul. 193
Vyacheslav Vs. Ivanov. Brodsky and Metaphysical Poetry. 194
Yefim Kurganov. Brodsky and Baratynsky. 200
Irma Kudrova. "This Is Overwhelming..." Joseph Brodsky about Marina Tsvetaeva. . 210
Yelena Petrushanskaya. "A Word from the Sound and a Word from the Spirit".
Approaching Joseph Brodsky's Musical Vocabulary. 217

POETS DO NOT DIE

- Eleonora Ioffe. Andrey Bitov. Irina Mashinskaya. Iya Mikhailova.
Tomas Venclova. Galina Sheinina. Irina Vantrusova. Irina Grivnina.
Alexander Leontyev. 230

Сдано в набор 15.10.96. Подписано в печать 25.12.96.

Формат 70×108 1/16. Печать высокая. 21,0 усл. печ. л. 24,33 уч.-изд. л.

Тираж 10 000 экз. Заказ № 272.

Отпечатано с диапозитивов в ГПП «Печатный Двор» Комитета РФ по печати.

197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.

**Лауреаты премии журнала «Звезда»
за лучшие публикации 1996 года:**

Игорь Маркович Ефимов

«Не мир, но меч». *Хроника времен заката.*
Роман (NN 9-10)

Булат Шалвович Окуджава

Цикл стихов (N 7)

Евгений Борисович Пастернак

Из воспоминаний (N 7)

Юрий Петрович Петров

Свет и тени на портрете российского флота (N 3).

Пенсионеры и пенсии. Как жить дальше? (N 6).

Военная реформа и судьба России (N 12).

Статьи

Поощрительная премия:

Сергей Николаевич Сидоренко

Независимость от здравого смысла.

Заметки сквозь смех и слезы об украинской
независимости (N 4).

**Ежегодная премия имени Сергея Довлатова
за лучший рассказ года петербургского автора
или напечатанный в Петербурге, учрежденная
«Довлатовским фондом»
совместно с журналом «Звезда», присуждена**

Наталии Никитичне Толстой

за рассказ «Деревня» («Звезда», N 1)



Я входил вместо дикого зверя в клетку,
выжигал свой срок и кликуху гвоздем в бараке,
жил у моря, играл в рулетку,
обедал черт знает с кем во фраке.
С высоты ледника я озираю полмира,
трижды тонул, дважды бывал распорот.
Бросил страну, что меня вскормила.
Из забывших меня можно составить город.
Я слонялся в степях, помнящих вопли гунна,
надевал на себя что сызнава входит в моду,
сеял рожь, покрывал черной телью гумна
и не пил только сухую воду.
Я впустил в свои сны вороненый зрачок конвоя,
жрал хлеб изгнания, не оставляя корок.
Позволял своим связкам все звуки, помимо воя;
перешел на шепот. Теперь мне сорок.
Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.
Только с горем я чувствую солидарность.
Но пока мне рот не забили глиной,
из него раздаваться будет лишь благодарность.

24 мая 1980