

# Литературное Обозрение



Памяти  
Иосифа  
Бродского

*и Бродский*

96'3



96'3  
(257)

Журнал  
художественной литературы,  
критики и библиографии

Учредитель — Международное  
сообщество писательских союзов

Москва

Издается с января 1973 г.

Главный редактор  
Леонард Лавлинский

**Редакционный совет**

Лев Аннинский  
Виктор Астафьев  
Чингиз Гусейнов  
Алексей Зверев  
Игорь Золотуский  
Валерий Золотухин  
Александр Клышников  
Арсений Ларионов  
Геннадий Лисичкин  
Алла Марченко  
Владислав Муштаев  
Тимофей Прокопов  
Тимур Пулатов  
Владимир Соколов  
Александр Чудаков  
Игорь Шайтанов

**Редколлегия**

Виталий Бенкин  
(директор)  
Мария Васильева  
Ольга Волошина  
(ответственный секретарь)  
Антон Нестеров  
Михаил Одесский  
Леонид Теракопян

**Адрес редакции:**

127254, Москва,  
ул. Добролюбова, 9/11  
Телефон: (095)219-92-63  
Факс: (095) 218-03-98

# Литературное Обозрение

## Содержание

### Памяти Иосифа Бродского

Иосиф Бродский  
Метаморфозы. *Из неопубликованных переводов* 3

Виктор Куллэ  
«Перенос греческого портика на широту тундры» 8

Ольга Седакова  
Кончина Бродского 11

Дерек Уолкотт  
Беспощадный судья 16

Чеслав Милош  
Гигантское здание странной архитектуры 23

Томас Венцлова  
Развитие семантической поэтики 29

Владимир Уфлянд  
Ястреб русской словесности 34

Екатерина Ваншенкина  
Острие. *Пространство и время в лирике Иосифа Бродского* 35

В. Полухина  
Миф поэта и пээт мифа 42

Русские поэты о Бродском. *Библиография* 48

Виктор Куллэ  
Иосиф Бродский. *Библиографический обзор* 53

### Литературная ситуация

А. Бочаров  
Как живешь, «русский феномен»? 57

### По страницам невышедшей книги

И. Грекова  
О Фриде Вигдоровой. *Предисловие А. Когана* 65

### Разборы и размышления

В.Л. Гопман  
Восполнение до целого 70

Ю. Манн  
Выживание свободной личности 71

И.Я. Мурзина  
Критик как читатель 72

В. Селезнев  
«До оснований, до корней, до сердцевины» 74

В оформлении журнала  
использованы рисунки И.Бродского

<b>Владимир Корнилов</b> Две боярыни Морозовы	76
<b>Ал. Михайлов</b> Удержавшийся лист	77
<b>Память литературы</b>	
<b>А. Никитин</b> Поэзия как мироутверждение	80
<b>Сергей Кондратьев</b> Стихи	82
<b>Ю. Немировская</b> «Из резеды, гвоздик, фиалок и лилей». <i>Заметки о Марии Алексеевне Лисицыной</i>	85
<b>Русское зарубежье</b>	
<b>Рашид Янгиров</b> «Самосуд эмиграции» и его автор	92
<b>Дон Аминадо</b> Суд над русской эмиграцией. <i>Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики</i>	98
<b>В. Набоков в отзывах современников. Слухи, сплетни, ругань и другие материалы к биографии литературной эпохи. Предисловие и подготовка текста О. Коростелева</b>	110

Художник П.П. Ефремов  
Компьютерная верстка  
Ю.В. Балабанов  
Корректор Г.В. Чуба

Подписано к печати 1.04.96  
Формат 84x108 1/16  
Бумага офсетная  
Усл. печ. л. 11,76  
Тираж 4000 экз.  
Заказ № 1315.

Рукописи не рецензируются  
и не возвращаются.

Свидетельство о регистрации  
№ 191 от 19.09.90.

Отпечатано с готового  
оригинал-макета  
в типографии издательства  
«Красная звезда».  
123826, Москва, Хорошевское  
шоссе, 38

**Номера журнала  
можно приобрести  
в редакции, а также в салоне «19 октября»,  
1-й Казачий пер., 8, тел.: (095) 238-64-89**



## Антонио Мачадо

### Заметки

В окне мне видны  
поля Баэсы  
при свете луны.

Чисты и тверды  
Азнайтин и Мазины  
Казорлы хребты.

И отроги аркад  
Сьерра-Морены,  
как отроки, спят.

Трепещет листва  
олив. Порхает  
всю ночь сова.

Лунный разлив.  
И фермы белеют  
в гуще олив.

И на полпути из  
Убеды в Баэсу  
дуб, как сюрприз.

Сова, словно вор,  
в окно большое  
влетает в собор.

Святой Христофор  
спугнуть ее хочет.  
Пусть клюв она свой  
в лампаде не мочит  
у Девы Святой.  
Но молвит взор  
Девы Святому:  
«Пусть пьет, Христофор».

Трепещет листва  
олив. Порхает  
всю ночь сова.

Снует и снует.  
И прутик зеленый  
Приснодева несет.

Буду грезить не раз,  
поля Баэсы,  
вас покинув, о вас.



## Иосиф Бродский

### Метаморфозы

Из неопубликованных переводов

\* \* \*

В синем февральском небе  
стая каких-то черных  
птиц с приглушенным шумом  
садится на голый тополь.  
...На тонких линейках нотных  
окоченевших веток  
сгинут хмурые галки  
как смолкнувшие дизель.

## Ранделл Джаррелл

### Метаморфозы

Когда свои над этой бухтой кущи  
я от созревших облегчал плодов,  
все небо было, как сгоревший кофе  
и ржавый рейд от толкотни судов.

Все трубы тотчас ожили, очнулись,  
и танкеры валились набекрень;  
весь в саже, в муравейнике горевших  
пакгаузов я вкалывал весь день.

И, выполнив приказ, я всплыл, как рыба,  
дыша сквозь жабры вспоротых бортов,  
с пылающим хвостом в ночное небо,  
и рейд горел от крови транспортов.

## Рид Виттемор

### День в Иностранном легионе

В один из этих дней в Легионе,  
когда все липнут к своим матрацам,  
и всем невтерпеж и у всех свербез —  
в один из этих бубонных дней,  
смоченных джином и теплым пивом,  
на склоне Тессалы, в тени дерев,  
за металлическими столами,  
проклиная жратву, времена, страну,  
проклиная пойло и Легион,  
сидели храбрые Ким и Бим  
и остальные герои этих  
фильмов, пьес и книжонок о  
«нераскаянных, гордых рабах пустыни».  
И пока так сидели они вокруг  
столов, проклиная жратву и пойло,  
проклиная страну и весь Легион,  
примчавшись из форта, влетает в бар  
сержант с новостями, из коих этим  
нераскаянным гордым рабам пустыни  
становится кое-что ясно: «Сэр!» —  
«Слушаю» —  
«Орды арабов, сэр,  
движутся к форту через саванны».

То есть совсем как в кино.  
В кино  
при появлении сержанта тотчас  
начинают горланить свистки и горны,  
выметая героев из душевых,  
пугая лошадок, вздымая стяги,  
стирая с лиц следы несолдатских  
чувств, посылая авиапочтой  
воздушные поцелуи,  
так что, две недели спустя,  
совершенно прелестная, прелестная,  
в далекой Канаде

побледнеет и будет, кусая губки,  
смотреть в пространство в Канаде.  
В кино,  
прежде чем зритель засыплет весь  
пол шелухой кукурузных зерен,  
рота, построясь, умчится вдаль.  
С Кимом и Бимом. В пески, в самум.  
Чтоб тотчас, конечно, попасть в ловушку,  
выставить двойной караул и слать  
в Марракеш полумертвых курьеров. Чтобы  
случайно терять лошадей, жратву,  
боеприпасы и воду. Чтоб кто-то,  
наконец, с бархана толкнул эту речь,  
которая быстро напомнит всем  
о славном имени Легиона.  
Ибо эта речь — поворотный пункт.  
После нее у арабов самый  
жалкий вид. И вода начинает бить  
из-под земли фонтаном. Лошадки  
прибегают назад. И случайно кто-то  
находит в пещере вагон жратвы.  
И, наконец, приходят резервы  
под командованием девушки из Канады.

Но на этот раз ничего из Beau Geste фр.  
благородный жест  
или из славных дел Параманта  
предпринято не было: было слишком  
жарко. Слишком ужасно жарко  
для драматических действий. Весьма  
жарко для Кима с Бимом,  
старевших за столиком и проклинавших  
пойло, клопов и орла-сержанта,  
поднявшего шум, ибо он был молод,  
молод и глуп, и чертовски юн  
в своем хорошеньком хаки. И так, никто  
ничего не предпринял. Поскольку все  
спеклись, употели и все такое.  
Да, совсем ничего. Несмотря на сержанта,  
который повернулся на каблуках —  
миссия выполнена — пошел топ-топ  
вон из бара — настоящий колониальный солдат.  
Колониальный солдат пошел на войну.

Итак, свет зажегся и раздались  
аплодисменты столь странному фильму,  
чья лента порвалась в этот  
столь поздний от Рождества Христова год.  
Но, конечно, то был не фильм. И погас  
совсем не проектор. И не механик  
вышел из будки и канул в ночь,  
оставив героев боевика проклинать  
Легион и туземцев — пока с экрана  
маршируют язычники и сержант  
щелкает, щелкает каблуками.  
Что-то другое царило здесь.

Нечто более темное, что имеет отношение к сценариям и к искусству... или к неискусству... Нечто такое, что гораздо темнее, гораздо глубже, чем любая из этих вещей. И что коренится в Культуре... в Культуре или...

Или ни в чем не коренится.

Что это было. Одно из двух. Или ни то, ни другое. Или сразу все. Это было — время, время и место. И как их винить, сидевших за столиком и проклинавших страну. Что они могли здесь поделаться, наблюдая, как мальчик в нарядном хаки выходит из бара — тип-топ?... И что могли сказать они, дуя пиво с джином на склоне горы Тессала? Что могли бы они сказать?

Ибо что можно вообще сказать после всего, что сказано? Кроме того, что фильм кончился и вспыхнул свет. Ибо пора было свету вспыхнуть. И пора им было не гибнуть в пустыне, но взбунтоваться, как то подобает в их возрасте, против жратвы и пошла, предоставив партеру свистеть и хлопать, покуда теплый полночный мрак ложится на склоны горы Тессала, огни зажигаются, и по пустыне бродит враг, и у всех свербит.

## Станислав Ежи Лец

\* \* \*

И дрожащие обыватели могут быть фундаментом государства.

Иногда Ахиллесову пятую скрывает сапог тирана.

Глупость никогда не переходит границ; где она ступит — там ее территория.

Есть минуты, когда свобода звенит ключами тюремщика.

Иногда необходимо встать на котурны. Например, чтобы плюнуть в вышестоящее лицо.

Следы многих преступлений ведут в будущее.

Не стреляйте в манекены! Чего доброго, еще приснятся, как люди.

Прямолинейность не есть кратчайший путь к цели.

Чем ниже падаешь, тем меньше страдаешь от ушиба.

Хотя дороги и разошлись, они продолжали идти рядом: как стражник и как заключенный.

Высоко нес свое знамя. Не хотел его видеть.

Трудно гладить зверя, когда он в человеческой шкуре.

«В его словах заключена целая эпоха». О ком это? О поэте? Нет. О судьбе.

Сатира не в силах сдать экзамен. Ибо в жюри восседают ее объекты.

Дорожные указатели даже шоссе могут превратить в лабиринт.

Сколько обрядов у неверующих!

Будьте внимательны к литературным осечкам! Их авторы даже по истечении времени небезопасны.

Жил пестрой жизнью. Часто менял знамена.

Человек — он железный, он не воспринимает цепи, как нечто чуждое.

Тот, кто умирает от восторга, должен сопротивляться воскресению.

У него была чистая совесть. Не бывшая в употреблении.

Разговоры о погоде становятся интересными только при первых признаках конца света.

И на пляже нудистов есть свои арбитры элгантности.

Повернешься к людям спиной — говорят: «двуличный».

Когда доберемся мы до самых археологических пластов, то как знать, не наткнемся ли на следы великой культуры, существовавшей до сотворения человека.

Есть ли идеалы у тех, кто их отнимает?

Люди с короткой памятью легче сдают экзамены жизни.

Некоторые великие понятия настолько опустошены, что внутри можно устроить тюремные камеры.

О, если бы можно было родиться после смерти врагов!

Всегда считали его львом. Но увидев на четвереньках, поняли ошибку.

Дорожные знаки не облегчают подъем на Голгофу.

Что деформировало его физиономию? Слишком большие слова.

Человек грызет себя всю жизнь. Чтоб не осталось каннибалам.

Орлы должны облегчаться в тучах.

Есть в нем огромная пустота, до краев заполненная эрудицией.

И людоеды спасают людей из акульей пасти.

Может ли миссионер, которого сожрали, считать свою миссию оконченной?

Власть чаще переходит из рук в руки, чем от головы к голове.

Положительных героев создавать не нужно. Их можно назначать.

Всюду, где положено, он наклеивал фиговые листки, но пунктуально описывал, что под ними скрывалось.

Не стоит разгонять скуку силами полиции.

Актер, сыгравший роль, сходит со сцены. В театре.

Много железных репертуаров должно пойти на слом.

Тот, кто не сумел пережить трагедию, не был ее героем.

Не стройте приютов для нищих духом.

Французская революция доказала, что проигрывает тот, кто теряет голову.

Некоторые пьесы настолько слабы, что не в силах сойти со сцены.

Когда выпадают зубы, увеличивается свобода слова.

В начале некоторых песен вместо скрипичного ключа стоит параграф.

Писатель, который не углубляется, держится на поверхности.

Все уже открыто. Только в области банального еще много белых пятен.

Помните! Цена, которую надо платить за свободу, падает с увеличением спроса.

Кастраты духа тоже могут взять высокую ноту.

Обязан ли человек, найдя в себе нечто ценное, заявить об этом в участок?

Порой искусство, выйдя из четырех частных стен, оказывается в четырех казенных.

Там, где все еще поют на одной ноте, слова не имеют значения.

В трудные времена не замыкайся в себе: тебя там легко найти.

Исследует ли кто-нибудь отпечатки пальцев на физиономии?

Порой листья лавра пускают в мозг корни.

Обычно арьергард старого искусства является авангардом нового арьергарда.

Поэты — они как дети. Когда сидят за письменным столом, не достигают ногами земли.

Искусство идет впереди. А за ним — конвоиры.

Приближаясь к правде, мы отдаляемся от действительности.

Плагиаторы могут жить спокойно. Муза — женского пола. Едва ли признается, кто был первым.

Сколько было потопов без Ноя!

Действительность можно изменить, а фикцию нужно выдумывать снова.

Увы, непреходящие ценности лишены сроков реализации.

Как узнать историческую бурю? Долго потом еще ломит кости.

Добейся славы, чтобы позволить себе инкогнито.

Искусство было его страстью. Он его преследовал.

Незаклейменные! Остерегайтесь! Вас легко опознать.

Не стоит смешить беззубых тиранов.

Не теряйте голову! Жизнь хочет вас по ней погладить.

Когда деспот опять обращается к террору, можно спать спокойно: это не подвох.

У народа может быть одна душа, одно сердце, одна грудь, которую он подставляет под удар. Беда, когда у него только один мозг.

Храбрец! Ест из руки тирана.

Есть люди, которые просто не могут убить человека. Сначала им необходимо лишить его всего человеческого.

Ну вот ты и пробил головой стену. А что ты будешь делать в соседней камере?

Он линял, а кричал так, будто с него сдирали кожу.

Конец некролога: Не умер! Переменил образ жизни.

Некоторые мысли приходят в голову под конвоем.

Был предан, как пес. Убили, как собаку.

Общечеловеческие ценности не ввозятся в страну контрабандой.

Глупости данной эпохи столь же важны для науки будущего, как и ее премудрости.

Правду, как большое сокровище, держат под ключом, как правило, те, кто меньше всего ее ценит.

Человек есть мера всех вещей — это невыгодно. То мерят карликом, то — великаном.

Дьявол не спит. Хотя, казалось бы, есть с кем.

Один человек вытатуировал на груди лицо жандарма. Когда он дышал свободно и полной грудью, жандарм скалил зубы.

«А все-таки она вертится!» Да, но в какую сторону?

Во сколько голосов при голосовании оценивается голос истории?

Хочешь петь в хоре? Сначала присмотришься к дирижерской палочке.

Всегда был против роспуска гаремов. «Женщины включаются в общественную жизнь». Да, но и внуки тоже.

Из трусости он прятал свои мысли в чужие головы.

Вначале было слово. А потом — молчанье.

Даже когда рот закрыт, вопрос остается открытым.



Виктор Куллэ

## «Перенос греческого портика на широту тундры»

**В** настоящей подборке представлены переводы, не вошедшие в сборник «Бог сохраняет все»<sup>1</sup>, составленный согласно прижизненной авторской воле, и в последующие «Сочинения Иосифа Бродского»<sup>2</sup>. Публикуемые переводы выполнены в 60-е годы и сохранились в проекте 5-го тома «самиздатского» «Собрания сочинений» под редакцией Владимира Марамзина<sup>3</sup>. Машинопись 5-го тома не была авторизована, и текстологически данная редакция переводов не может считаться окончательной. Тем не менее предлагаемая публикация целесообразна уже потому, что без работы над переводами невозможно с достаточной полнотой представить формирование последующей поэтики Бродского.

«Переносом греческого портика на широту тундры» окрестил зрелый Бродский искусство перевода<sup>4</sup>. Определение это опирается прежде всего на собственный опыт. Ученичество Бродского раннего периода не ограничивалось рамками отечественной поэзии, но изначально было обращено вовне — в поисках родственных поэтических миров. С 1957 по 1960 год он стремительно переживает смену разнообразных версификационных влияний, включающих переводную поэзию Лорки, Рибоса, Хикмета. Сам он определял интенсивность своих экспериментов как «дух соревнования»<sup>5</sup>. С этого начинается, вероятно, большинство молодых стихотворцев, но лишь для немногих «дух соревнования» служит основой механизма преемственности. В случае Бродского мы уже на раннем этапе сталкиваемся с интуитивно избранным элиотовским пони-

манием традиции. Механизм преемственности, подразумевающий помимо прочего высокую степень ответственности стихотворца, проследживается и в освоении Бродским опыта мировой поэзии. Переводы, выполненные в разное время, иногда спустя изрядное количество лет, аукаются с его оригинальными стихотворениями. Идеальной иллюстрацией этого механизма является сопоставление перевода «Письма» Умберто Саба со стихотворением «Одиссей Телемаку» — Бродский как бы дописывает упомянутые в тексте Саба стихи.

Перечисляя заслуги Бродского перед отечественной поэзией, большинство толкователей упоминают прежде всего органическое освоение опыта поэзии англо-американской. Сам автор в многочисленных эссе и интервью выводит свою «нейтральную интонацию» и ставшее личным клеймом «чувство перспективы» из знакомства с творчеством Фроста и Одена. Это, несомненно, верно лишь отчасти. Творческая экспансия Бродского отнюдь не ограничивается рамками английского языка. Уникальность его опыта — в несколько непривычной для нашей культуры новейшего времени открытости ВСЕМУ опыту мировой поэзии, осознаваемой как единый живой организм. А это требует от стихотворца не только необходимых навыков стоицизма, но и какого-то особого фермента внутренней свободы — качества, неоднократно отмечавшегося многими исследователями творчества Бродского.

«Духом соревнования» объясняется в значительной степени и версификационная виртуозность Бродского, его богатейший инструментарий, ставший как бы «побочным эффектом» переводческой деятельности. Слова поэта: «Я знаю все русские рифмы» — не только гордость переводчика-профессионала, но и необходимое условие его нормальной работы.

Наиболее ранними из поэтических переводов Бродского стали переводы испанской и польской поэзии. Влияние испанцев, прежде всего Лорки, на молодых поэтов конца 50-х годов было довольно существенным. Романтикам «оттепели» судьба Лорки представлялась идеальной судьбой поэта. Достаточно вспомнить «испанские» стихи такого антипода Бродского, как Евтушенко («Когда убили Лорку», «Черные бандерильи» и др.). Все это, однако, шло в русле подражаний привычной «маяковской» поэтике. Бродского же в испанцах больше привлекали вопросы формальные, прежде всего строфика. Так, Михаил Крепс высказал предположение, что «стимулом для ранней поэмы «Холмы» ... явилась стихотворная техника (а отчасти и тематика) поэмы Антонио Мачадо «La Tierra de



Avergonzales»<sup>6</sup>. В беседе с Соломоном Волковым Бродский высказывал мнение, что «лучший испанский поэт — Антонио Мачадо, а не Лорка»<sup>7</sup>. Ритмика двух публикуемых переводов Мачадо перекликается с многими стихами «Мексиканского дивертисмента». Сам Бродский в автокомментарии к «Мексиканскому дивертисменту» указывает, что «все части-связки, написанные четырехстопником, это фольклорный стих, испанское романсеро»<sup>8</sup>.

Публикуемые переводы из американских поэтов Ранделла Джаррелла и Рида Виттемора прямо связаны с важным источником позднейшей «барочной» поэтики Бродского — кинематографом. В эссе «Трофейное» поэт, обращаясь к середине 50-х годов, предлагает каталог предметов послевоенного времени, «чуждых коммуналной, ориентированной на коллектив психологии общества, в котором мы росли». Визуальный ряд выстраивается от банок американской тушенки до трофейных фильмов. Эмоциональный спектр простирается от детской восторженности и любопытства до «проповеди индивидуализма». Предпринятая инвентаризация неслучайна. Если Мандельштам писал, что задача критика ответить, откуда пришел поэт, то для Бродского очевидно, что «поиск фигур, играющих ключевую роль для развития и становления поэта, теряет в XX веке прикладной смысл ... из-за сильно возросшего количества факторов, традиционно полагававшихся побочными, но на деле оказывающихся решающими. Сюда можно отнести ... кинематограф, радио, прессу, граммофон...»<sup>9</sup>.

Трофейные фильмы о Тарзане и Зорро воспринимались подростками поколения Бродского как «историческое доказательство первичности индивидуализма»: «Отсутствие действующих лиц и исполнителей сообщало этим фильмам анонимность фольклора и ощущение универсальности ... придавало им несомненный архетипический смысл... одни только четыре серии «Тарзана» способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева...»<sup>10</sup>

Бродский вспоминал, что «самым драгоценным» в его подростковой коллекции открыток был Эррол Флинн в «Королевских пиратах». Позже, создавая в Норенской ссылке одно из первых «барочных» стихотворений «Письмо в бутылке», поэт поместит Флинна в одном ряду с Кантом, Марксом, Ньютоном, Фрейдом, Шекспиром, Эйнштейном и другими символами западной цивилизации. По замечанию Льва Лосева, «этот затесавшийся в солидную компанию Эррол Флинн пиратских фильмов выполняет здесь далеко не комическую функцию. Напротив, он конкретизиру-

ет биографическую реальность: из-за карнавальной маски на миг выглядывает реальный автор, в котором еще куда как живы впечатления нежного возраста»<sup>11</sup>. Сходным приемом Бродский воспользуется и в «20 сонетах Марии Стюарт», поминная во втором сонете Зару Леандер из фильма «Дорога на эшафот».

«Подозреваю, что мое поколение составляло самую внимательную аудиторию для всех этих до-и послевоенных продуктов фабрики снов», — вспоминал Бродский<sup>12</sup>. Естественно, что поэзия Джаррелла, опирающаяся не только на опыт военного летчика, но и на раннее знакомство с Голливудом, где работали его дед и прабабка, не могла оставить Бродского равнодушным. «Восприятие жизни как кинематографической ленты, где высокое и низкое сменяют друг друга без видимой логической связи, определило своеобразные черты его поэзии — порой документально точной в каждой подробности, порой вызывающе гротескной», — писал о Джаррелле А. М. Зверев<sup>13</sup>. Сходное мироощущение, по-видимому, привлекало Бродского и в Рида Виттемор.

«День в иностранном легионе», где антикиплинговский пафос подан через откровенно пародийных Кима и Бима, также построен по законам киноленты. Но лента рвется, колониальный боевик является лишь поводом для любовного философствования автора. Перевод этот в творчестве Бродского уникален. Он на тридцать строк больше оригинала<sup>14</sup>. Для Бродского-переводчика, по выражению В. Полухиной, «строгого, можно сказать, страстного формалиста»<sup>15</sup>, это случай небывалый. Поэт, утверждающий, что несоответствие размеров при переводе — это «несовпадение в дыхании и в сокращениях сердечной мышцы»<sup>16</sup>, здесь позволяет себе необъяснимую вольность. Перевод, начинаясь с почти идеальной точности, спотыкается на словах «the desert serves» (служаки пустыни), которых переводчик своевольно превращает в «нераскаянных, гордых рабов пустыни». Далее ирония Бродского нарастает, становится гораздо более тотальной, нежели печальный скепсис Виттемора. Перевод становится все более вольным и превращается в парафраз там, где на сцену вступают ключевые для Бродского понятия «Культура» и «Время». Похоже, что переводчик «дописывает» автора, досадуя, что тот не сумел раскрыть намеченную тему в полном объеме.

Уроки «кинематографической» поэтики были усвоены Бродским на всю жизнь. «А может ты — сын фотографа, и у тебя память похожа на фото пленку?» — вопрошал себя поэт в эссе памяти родителей. Фотографическая «хищность взгляда» Бродского легла в основу таких важных



составляющих позднейшей «барочной» поэтики, как выбор ракурса, «точки начала взгляда», о которой Л. Лосев пишет как о «важнейшем семантически активном элементе его поэтики»<sup>17</sup>. Развертывание многих стихов-путешествий эмиграции напоминает плавное движение объектива кинокамеры по окружающему пейзажу. «Совершенный никто, человек в плаще» позднего Бродского разительно напоминает, по наблюдению Виктора Кривулина, романтическую фигуру «антигероя»: «Это цитата из фильмов 30-х годов, может быть, даже Марселя Карне. Я зрительно узнаю этот образ по фильмам, которые мы смотрели: «Набережная туманов» (это Париж) или «Белые ночи» (Венеция). «Человек в плаще» — это одинокий волк, Жан Маре, герой-отщепенец или супергерой, который противостоит окружающему миру»<sup>18</sup>.

Формообразующим в ранний, «романтический» период творчества Бродского стало его увлечение польской поэзией. В конце 50-х годов поэт самостоятельно выучил польский язык, читал довольно много польских книг. Существенным здесь оказалось и то обстоятельство, что по-польски можно было прочесть таких недоступных в России авторов, как Кафка, Фолкнер, Пруст и др. Польша представляла в роли своеобразного «окна в Европу», в мировую культуру, отделенную железным занавесом. Помимо ставших знаменитыми переводов из Галчинского и Норвида, Бродский переводил еще довольно много поляков (Херберта, Стаффа, Ватта, Харасимовича, Рымкевича, Кубияка). Среди этих стихотворных переводов совершенно затерялись «непричесанные мысли» Станислава Ежи Леца. А между тем переводы Бродского 60-х годов были одними из первых. Поэт, скорее всего, переводил просто для себя и узкого круга друзей. Сегодня, когда афоризмы Леца многократно опубликованы, нас интересуют не эстетические достоинства переводов Бродского, но сам подбор высказываний и то, в какой степени они повлияли на мироощущение поэта.

Афоризмы Леца довольно часто резонируют в последующем творчестве Бродского. Так, афоризм «Следы многих преступлений ведут в будущее» обыгрывается в концовке стихотворения «Восславим приход весны!». Другим афоризмом открывается эссе «Взгляд с карусели» и т. д. Но гораздо важнее другое — сформировавшаяся не без влияния Леца позиция поэта, роднящая его с другим великим поляком, Чеславом Милошем. Бродский не только дружил с Милошем и переводил его. Их связывала та общность группы крови послевоенной восточноевропейской поэзии, о которой Станислав Баранчак писал как

о школе «скептического классицизма»<sup>19</sup>, постэсхатологическое мироощущение, рассматривающее настоящее как свершившуюся антиутопию. В небольшой, но чрезвычайно емкой речи о поэзии Милоша Бродский, кажется, обмолвился и о самом себе: «Невыносимое сознание того, что человек не способен осмыслить свой опыт, является одной из кардинальных тем поэзии Милоша ... Осознание этого — одно из главных открытий нашего века»<sup>20</sup>. «Необходимость трагической интонации», впервые осознанная поэтами поколения, «сумевшего сочинить музыку после Аушвица», обусловлена тем, что «в настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор»<sup>21</sup>. И если Лец замечал, что «тот, кто не сумел пережить трагедию, не был ее героем», то Бродский сознательно ставит себя в ситуацию хориста. Впрочем, перефразируя того же Леца, добавим, что позволить себе такое инкогнито может лишь человек, добившийся такой славы.

### Примечания

<sup>1</sup> Бродский И. Бог сохраняет все / Сост. В. Куллэ. М.: Миф, 1992.

<sup>2</sup> Сочинения Иосифа Бродского: В 4 т. / Под. ред. Г. Ф. Комарова. СПб.: Пушкинский фонд, т. I, 1992; т. II, 1993; т. III, 1994; т. IV, 1995.

<sup>3</sup> Бродский И. Собр. соч.: В 4 т. / Под. ред. В. Марамзина. Л., 1972. Незавершенный 5-й том.

<sup>4</sup> Бродский И. Сын цивилизации / Пер. Дм. Чекалова // Бродский И. Набережная неисцелимых: Тринадцать эссе / Сост. В. П. Голышев. М.: Слово, 1992. С. 43.

<sup>5</sup> Бродский И. Европейский воздух над Россией / Интервью с Анни Эпульбуэн // Странник. 1991. N 1. С. 39.

<sup>6</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984. С. 134.

<sup>7</sup> Бродский об Ахматовой: Диалоги с Соломоном Волковым. М.: Независимая газета, 1992. С. 29.

<sup>8</sup> Бродский И. Пересеченная местность: Путешествия с комментариями / Сост. П. Вайль. М.: Независимая газета, 1995. С. 159.

<sup>9</sup> Бродский И. Трагический электик // Рейн Е. Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 7.

<sup>10</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. IV. С. 189.

<sup>11</sup> Loseff L. Poetics / Politics // Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. By L. Loseff & V. Polukhina. London: The Macmillan Press, 1990. P. 38.

<sup>12</sup> Сочинения Иосифа Бродского. Т. IV. С. 192.

<sup>13</sup> Поэзия США. М: Худож. лит-ра, 1982. С. 803.

<sup>14</sup> Whittemore R. The Mother's Breast and the Father's House. Boston: Houghton Mifflin Co., 1974. P. 106-108.

<sup>15</sup> Polukhina V. Brodsky's views on translation: A paper given at British Association of Slavists. Birmingham. April 1993.

<sup>16</sup> Бродский И. Сын цивилизации. С. 44.

<sup>17</sup> Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского / Часть речи. Нью-Йорк, 1981/82. Альм. N 2/3. С. 65.

<sup>18</sup> Krivulin V. A Mask that's Grown to Fit the Face // Polukhina V. Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. London: The Macmillan Press, 1992. P. 187-188.

<sup>19</sup> Баранчак Ст. Переводы Бродского. // Поэтика Бродского / Сб. статей под ред. проф. Л. Лосева. Tenaflly, N. J.: Hermitage, 1986. С. 239-251.

<sup>20</sup> Бродский И. Сын века / Пер. Л. Штерна // Новый американец. 1980. 9-14 октября. С. 7.

<sup>21</sup> Бродский И. Нобелевская лекция // Сочинения Иосифа Бродского. Т. I. С. 13-14.

Ольга Седакова



## Кончина Бродского

In my beginning is my end.  
T.S. Eliot

Ma fin est mon commencement  
Et mon commencement ma fin.  
Guillaume de Machaut

**П**ервая в мире монография о Бродском, написанная Валентиной Полухиной, называлась «Joseph Brodsky: Poet for Our Time». Название книги подхватывало слова самого Бродского — о Вергилии: «Поэт для своего времени». Тем самым его можно читать и так: «Бродский — наш Вергилий». Центральный поэт восходящей Римской империи — и центральный поэт... некоей новой мировой империи, складывающейся на наших глазах? Или, наоборот, «конца прекрасной эпохи»? Во всяком случае, центральность и империальность — неотъемлемые составные этого образа.

Наше время — планетарное время — выразило Бродскому свое признание с необычайной щедростью. Такого множества высочайших наград и почетных званий при жизни не получал ни один поэт; кажется, и близкого к такому не было. Среди этих знаков признания есть и такая: в минувшем году Флоренция избрала Бродского своим почетным гражданином — как бы расплачиваясь с российским изгнанником за выдворенного ею некогда флорентийского гражданина Данте, который и по смерти не пожелал вернуться в родной город, — и тем самым говоря: Бродский — наш Данте.

Время, в лице своих авторитетных институ-

ций — комитетов по международным премиям, академий, университетов, муниципалитетов древних городов, безоговорочно признало в Бродском своего центрального поэта. И конечно, это же сделала читающая русская публика, не успевшая каким-то формальным, официальным образом короновать Бродского при жизни. Российских наград и российских званий Бродский не получил: и в России — это самая высокая честь, как известно. Быть отмеченным государством, которое ни с одним из своих поэтов почеловечески не обошлось, — это бросает на награжденного некоторую тень штрейкбрехерства; да и вообще, всерьез Россия любит только поэтов-страдальцев. И Бродский, не навесивший родину в те годы, когда он был бы здесь самым желанным гостем, подтвердил этим неотменимость своего страдания: в определенном смысле — смертельность своего изгнания.

Но еще сильнее, чем признание во всем мире и государственное гонение на родине, центральное положение Бродского выражает отношение множества читателей к нему: особенно интимное, находящееся в его сочинениях собственный опыт, который без Бродского остался бы невыраженным, не нашедшим формы, не вошедшим в искусство и в историю. «Он выразил наше поколение», «он пишет именно о том, что я думаю и чувствую, — и выражает это единственно возможным образом» — такие слова часто можно услышать от читателей Бродского.

Согласие такого широкого круга читателей со стихами, которые складываются при них, с их языком и формой — вообще говоря, необычная вещь в искусстве нашего века, которое довольно долго остается «темным», «слишком сложным», затрудненным для своего современника. Быть может, быстрая адаптация к Бродскому подсказывает нам, что Бродский не столько завершает классическую эпоху поэзии как Последний Классик (общее место в разговорах о нем), то есть Последний Модернист, — сколько стоит у начала новой, постмодернистской эпохи, которая после кризисов классического модернизма и классического авангарда вновь повернулась лицом к широкой публике? Что Бродский осуществил этот поворот раньше, чем его теоретически декларировал Умберто Эко?

Но есть важнейшее различие, и его нельзя упустить. Бродскому в его отношении к поэзии, к служению Муз был совершенно чужд цинизм, и он не только не высказал бы, но наверняка и не думал того, что прокламировал Эко: установки на художественный рынок, эстетический товар, на коммерческий успех. Суждения Бродского о словесности и ее служителях, о своих учи-

\* В моем начале — мой конец.  
Т.С.Элиот

\*\* Мой конец — мое начало,  
И мое начало — мой конец.  
Гильом де Машо

телях, поэтах прошлого и современниках, выраженные во всем, что он написал, благоговейны. Без преувеличения можно сказать, что поэзия — его святыня в той же мере, в какой она была «священной жертвой» для Пушкина. И больше того, что кроме словесности в его мире не так много святынь и уж, во всяком случае, ни одна не в рост этой: словесности, служению Языку, который побеждает смерть и время. Да, смерть, время и деспотизм. Потому что вторая, столь же непререкаемая святыня Бродского — личная свобода, говоря более прозаически: независимость частного лица.

Бродский — голос поколения, очень значительного в нашей истории. Теперь настоящие, творческие очертания этого поколения, так долго заслонявшиеся шумным официальным шестидесятиничеством, все виднее. Это поколение Венедикта Ерофеева, Мераба Мамардашвили, Андрея Тарковского... Впечатляющий ряд имен, который можно продолжать. Я назвала бы их радикально освободительным поколением, людьми героического нонконформизма, ищущими самой серьезной (не политической только, а то и вовсе не политической) основы для личной независимости, для «самостоянья человека».

Это было удивительное противостояние, удивительное бунтарство, во многом противоположное западному. На Западе свергали культуру: культуру как часть истеблишмента, как одну из репрессивных структур. У нас же, в обществе победившей контркультуры, все было наоборот: оттуда, из картинных галерей, из филармонических залов, из библиотек веял воздух свободы. Свободы от принудительной тупости и заниженности существования, свободы от неотвязного присутствия Типограф Типографыча, который языков не учил и не уставал этим гордиться. На выжженной земле культуры, как вспоминал о своем поколении Бродский в Нобелевской речи, при вандалах-начальниках любовь к культуре и даже обыкновенная начитанность были бунтарством: «библиотечной эмиграцией» называлось это в официальной прессе; за «ученость» можно было схлопотать не только от властей, но и от соседей по месту жительства, месту работы и месту в общественном транспорте («больно умные!»).

Западное бунтарство было, естественно, антиклерикальным и богоборческим: и церковь, и всякая религиозная традиция тоже представлялись там репрессивной структурой, угнетающей личность. Освобождающегося человека в России в те годы посетило какое-то совершенно особое религиозное вдохновение, внецерковное

и внетрадиционное вообще: «идеализм», как они часто это называли. Для Венедикта Ерофеева, для Бродского и для многих, многих других, не оставивших по себе стихов, прозы и философских трудов, религиозная жизнь была таким глубоко своим, личным, интимным, с глазу на глаз переживанием (вспомним разговоры Венички с «Богом в синих молниях» в «Москве — Петушках»), что какую-либо традицию, догматику, дисциплину увязать с этим было бы слишком трудно. Они узнавали все как впервые, все сами. Чужое и общее ничего не значило. Это была совершенно стихийная анархическая религиозность, возможная только там, где всякая традиция выжжена и где уже трехлетнему ребенку вбивают в голову «атеизм» (то есть, покорность всей своре наших надзирателей с их вечно живым Вождем, непогрешимость которого далеко превосходит догматическую непогрешимость папы римского). И только в таких условиях можно было пережить сногшибательную, безумную новизну тех истин, которые теперь преподают детям в школах и по радио. Безумную новизну помыслить, что есть Бог! И что есть душа! У тебя лично она есть! «Это я, душа твоя, Джон Донн». И какую свободу это обещало! Политическое сопротивление в сравнении с ней казалось частным, техническим делом. В одном американском интервью Бродский сказал, что с юности считал своей целью «оголтелую проповедь идеализма». На том же советском жаргоне Венедикт Ерофеев говорил о своей любви ко всем «оголтелым реакционерам»...

И еще особенная черта этой страсти к свободе: она была антиреволюционной, антинасиельственной, взывающей к «жалости к каждому чреву», словами Венички. В стране, пресыщенной насилием и презрением к человеку, другая, негуманистическая оппозиция не была бы радикальной.

Те, кого я назвала, — и те, кто может вспомниться еще, — каждый из них овеян своей легендой, неоспоримым личным героизмом. И это поколение явилось тогда, когда «смерть героя» в европейской культуре была уже историческим фактом! Героическое «быть собой», когда это запретно и забыто почти всеми вокруг, предполагало одиночество как творческую и жизненную тему. Каждый из них был особым образом одинок, не по стечению обстоятельств, а по выбору... быть может, по очень раннему выбору детства, когда человек еще не успевает решить, он выбирает или его выбирают. Быть может, это фундаментальное одиночество больше всего отличало радикальных нонконформистов от тех, кто публично представлял «шестидесятые» в

официальной культуре: те были людьми компаний.

И еще одно открытие тех лет: смертность человека! Как помнят все (если хотят помнить), тема смерти была совершенно запрещенной в советской идеологии. Нет, люди не должны были считать себя бессмертными, но... каким-то образом их вообще освободили от этой заботы. И вдруг: смерть! смерть! смерть! — из стихотворения в стихотворение юного Бродского. И это понималось как: свобода! свобода! свобода!

*Смерть — это тот ольшанник,  
В котором стоим мы все.*

Эти слова звучали как набат: не бойтесь! Но почему, собственно? Что в этой мысли о смерти оказалось таким освобождающим? Можно найти много объяснений — но в конце концов это необъяснимо. Во всяком случае, изъятие памяти о смерти позволило государству делать с человеком то, что оно делало: превращать его в «жертву истории», как прекрасно назвал это состояние в своей Нобелевской речи Бродский. В существо, которое лично ни в чем не виновато, («время было такое»), но которое, увы, строго говоря, трудно назвать человеком.

Между прочим, в такую же жертву истории, разве что другой истории, превращает и художника, и его зрителя нынешнее «актуальное искусство»: вовлекаться в него можно только всерьез забыв о смерти и имея один резон: «время теперь такое». Это в другое время художник был, как Леонардо, а в наше время художник — тот, кто нагишом на четвереньках ползает на цепи и кусает зрителя; все относительно, смена парадигм. С памятью о смерти, которой нет дела до парадигм, но есть дело до тебя лично, такое не пройдет.

\*\*\*

Я возвращаюсь к теме Последнего Классика, Завершителя традиции. Меньше всего в нашей юности мы воспринимали Бродского так. Точно наоборот: это было начало. Начало возвращения свободного искусства. Начало явления мира открытого и широкого, не имеющего ничего общего с марксистской мышеловкой «общественного бытия, определяющего общественное сознание», «базиса и надстройки», решения пленумов по животноводству и симфонической музыке и т.п. Начало (или возобновление) действия категорического императива личной независимости художника, без которой вообще нет творчества. Начало еще неловкое,

еще имеющее в виду дальнейшее и непредвиденное развитие. «Талон на место у колонн» был разорван и выброшен, и пути назад больше не было. Зато впереди — все, все. И Данте, и Бах, и Андрей Рублев. Волнующая новизна.

Бродский и его ровесники, исходящие из интенций, противоположных современным им западным (левым), были приняты с восхищением за пределами России и обогатили современную мировую ситуацию. Наш теперешний авангард, постаравшийся совпасть с западным контркультурным движением, обкрадывает ее. Позиция нонконформизма более не представляется «современной». Начало освобождения российской культуры затоплено апофеозом «конца цивилизации», исчерпанности, пустоты и т.п. Певцы этого конца света с особенной убежденностью говорят о кончине Бродского как конце классики. Теперь время, наконец, — вполне их время.

Но сам Бродский — каким образом из голоса начала он стал голосом конца? Ведь это не приписанное ему содержание; оно просвечивает из его композиции, его ритма, его авторской позиции. Тема начала и конца, о совпадении которых говорят и старинный французский, и новый английский эпиграфы этих заметок, в отношении Бродского принимает другую форму. То, что имели в виду Машо и Элиот, вряд ли нужно объяснять, это таинственное присутствие всего времени, всего протекания в каждой его точке целиком. Начало и конец у Бродского, мне кажется, различаются как две предельные точки траектории маятника. Движение, несущее образ какой-то сугубой неподвижности...

\*\*\*

На пятый день по кончине Бродского мне пришлось оказаться в Стокгольме. Бродский любил бывать в Стокгольме; как и Венеция, северный портовый город напоминал ему Ленинград. И, глядя на перспективы улиц, каналов, вод, взятых в гранит, на корабельные снасти, на близость открытого пространства — моря викингов, странствий, авантюры — я впервые поняла, что опыт первых лет жизни, проведенных на краю суши, что-то значит; первая любовь к такому пространству что-то значит; что многое в дальнейшем можно угадать как ее следствия. То, чего мне, выросшей в срединной, в общем-то замкнутой и теплой, как люлька или наземное гнездо, Москве, не понять. Бродский любил географию. В Москве, как и в провинциальных городках России, географию знать не тянуло: ты живешь дома, от твоего дома до всего остального далеко-далеко. Ближе вверх, чем на Запад или



на Восток. Ближе и интереснее: ведь на горизонте среднерусской равнины — то же, что вблизи, и конца этой близости не предвидится. К большей привязанности к одному и тому же, к большему обращению внутрь или вверх, наверное, склоняют только степь и пустыня.

И мне показалось в Стокгольме, среди почти петербургских шпилей, ветра с моря, ряблящих вод, на которые летит снег, и темная блестящая вода не белеет, — мне показалось, что я впервые угадала то, чего не ощущала в стихах Бродского: позитивный полюс его тоски, его странную для меня страсть к горизонту. Правильно или нет, но я поняла это как страсть старых мореходов, голод новизны, сильных событий, невиданных стран. Страсть, в которой совпадают Улисс (если не гомеровский, то дантовский) и Капитан Немо Жюль Верна. И его тоску и скуку, его резиньякцию, которая мне казалась слишком уж тривиальным самочувствием *taedium vitae* в ее современной форме (ничего другого не будет; «мир останется прежним»; вот и все, собственно), я поняла как шок столкновения с реальностью, в которой все это, настоящая одиссея, настоящие сильные люди (мужчины) и прекрасные авантюристки-дамы, страсти, опасности и приключения, все это уже невозможно; та прекрасная эпоха, эпоха смелой западной молодости, Фауста, Бранда, Амундсена, кончилась. И потому-то современный ландшафт представляет собой пустыню. И героизм остался один: не беречь себя...

Но не только география, я признаюсь: что-то еще разлучает меня с Бродским (как и с названными людьми его поколения); что-то разлучает меня с их сочинениями, чего-то я не могу миновать, чтобы принять их, как позднего Мандельштама или «Квартеты» Элиота. Чтобы повторять их про себя. Я понимаю, что речь о себе не слишком уместна в таком случае, но я не хочу делать вид, будто говорю не от себя, не из своего топоса, как сказал бы Мамардашвили, а из какой-то утопичной «объективности».

Бродский никогда не был для меня «собеседником сердца» (как писал Заболоцкий о Пастернаке: «Собеседник сердца и поэт»). Я не могу в уме обращаться к нему: мне кажется, никто не откликается. Не откликается из его стихов, из их языка, из их интонации. Никто — это значит, если говорить точнее, не некто: некто, не имеющий черт и характера, не персонаж, не «лирическое я» — почти стихия, элемент мироздания; но все же я предпочла бы называть это откликающееся личным местоимением «некто», а не безличным «нечто».

Если определять кратчайшим образом: это тот, с кем хорошо. Этот голос звучит внутри всех поэтических голосов, которые я люблю: ближе, дальше, чаще, реже... Если попробовать выразить, что сообщает этот голос — внутри конкретного поэтического сообщения, лучше сказать: вдали его (хотя бы это были самые гневные инвективы Данте) — это радость какого-то окончательного освобождения — или, что то же, бесконечной свободы — вроде того, что описано в старинном стихе: «Душа возвращается в отечество свое». Чтобы сообщать освобожденность своему читателю, классический поэт обладал избытком свободы, он каким-то образом оказывался в таком пространстве, где можно не заботиться ни о чем, и об освобождении в том числе, где человек — не герой, а забывшийся в игре ребенок, и какая-то другая сила, которой он безоговорочно доверился, влечет его в «отечество свое». Каждое стихотворение зрелого Бродского утверждает меня в противоположном: возвращаться некуда; или: не таким, как мы, возвращаться, или еще что-нибудь в этом роде. Интонации стиха, чередование дефиниций и перечислений (пушкинская, в общем-то, фигура реестра — но совсем другого настроения), ритмический и эмоциональный маятник его речи — все это складывается для меня в один звуковой образ: стук молотка, заколачивающего над читающим — надо мной — крышку.

Бродский обычно не срывается с маятникообразной траектории, за движением вверх непременно можно ожидать отдачи вниз, за движением вправо (открытая сентиментальность) — движение влево (ирония, усмешка). Выдержка оставаться на этих качелях, не оставить никакого открытого движения без противовеса, видимо, была для него делом чести, словесной и человеческой. Пробой стоицизма и смирения, как он его понимал: принятия того, что есть, во всей его неприглядности и безнадежности. Я знаю одно исключение: «Осенний крик ястреба»: действие срывается вверх, в одну сторону — и восходящая траектория кульминирует в гибели. Этому далеко зашедшему порыву нет другого противовеса; вверху та же пустота, но нежилая: разрывающий живое создание вакуум. Такую попытку можно совершить один раз в жизни, потому что двум смертям не бывать. Для жилой среды, в которой движется затухающий маятник (ведь дело происходит во вселенной, подчиненной закону тепловой смерти), Бродский еще в юности нашел слово: данность. «И надо поклоняться данности».

\*\*\*

И вот, возвращаясь к начальному, «объективно-му» разговору о Последнем Классике: классика (хотя долго выяснять, что это, собственно, такое, но допустим, что мы понимаем и так), классика в любой форме никогда не могла бы согласиться с этим: надо поклоняться данности. Классика, пока она классика, самая трагичная и даже затрагичная, как у Кафки, самая разодранно авангардная, как в хлебниковском «Зангези», не знает капитуляции: не как содержательной темы, а как ритма, как формальной субстанции.

*И такая могучая сила  
Зачарованный голос влечет,  
Будто там впереди не могила,  
А таинственной лестницы взлет.*

Так в поздних, больничных стихах Ахматова портретирует классическое пение. Так, мне кажется, и вообще звучит голос классического искусства. Данте выразил это опережающее присутствие будущего в настоящем одним глаголом, неуклюжим схоластическим неологизмом «s'infutura» — «вбудуществляется»: «Poscia che s'infutura la vita tua» («Поскольку вбудуществляется твоя жизнь»), как сообщает ему в Семнадцатой песни «Рая» Каччагвида. Ахматовское «впереди», дантовское «в будущем», вергилиевское «будущее», которым намагничен весь ход «Энеиды», — это разные вещи и, в конце концов, метафоры: все это привычно располагается впереди, в линейной последовательности (а может располагаться и вверху; в общем-то это одно и то же), но значит нечто нелинейное. Я вовсе не имею в виду личных убеждений художника и того, верит или не верит он в посмертное существование; я имею в виду, что это «впереди» переживается и передается в каждом моменте; это и есть формообразующая тяга искусства. Классического искусства, которому, говорят, вышел срок. Это то, что преображает сообщаемые искусством «чувства» — в предчувствия, и я бы сказала, почти непременно — в хорошие предчувствия, в предчувствия счастья. Эти предчувствия звучали в молодом Бродском — ими полон «Рождественский романс»; но уже в финале этих счастливых стихов они замыкаются в фигуру маятника:

*Как будто жизнь качнется вправо,  
Качнувшись влево.*

Бродский часто напоминал, что содержание поэта — не в его темах, а в его форме (в частности, в Венеции в декабре 1989 года, в своем

вступительном слове именно так он возражал итальянской славистке, говорившей перед ним о «кротости» и «смирении» моих стихов: «Это темы! Но посмотрите на форму: содержание поэта — в его форме, и поэтому содержание этих стихов — не кротость, а воля и агрессивность!»). И, будучи совершенно с ним согласной насчет того, где искать смысл поэтического сообщения, я, приводя строку о «данности», вовсе не хочу представить ее отмычкой ко всему миру Бродского: можно сказать это, а можно и противоположное — зависит от момента, зависит от композиционного места! Хлебников сказал об этом с обезоруживающей прямоотой:

*Я не знаю, Земля кружится или нет,  
Это зависит, уложится ли в строчку слово.*

Тогда же в Венеции Бродский прочел из Цветаевой:

*На твой безумный мир  
Ответ один — отказ! —*

и сказал: «Вот ЭТО для меня поэзия!» И я никогда не стала бы ловить его на противоречии между «поклонением данности» и «отказом», между цветаевским безвозвратным взмахом и его маятником: да и нет здесь противоречия. Стоическая умудренность, мужественная — или старая — смиренность перед положением вещей, выраженная не тем или другим лозунгом, а всей формой поэзии Бродского, и есть вид отказа. И это, может быть, и делает Бродского «Поэтом для нашего времени», его Вергилием и Данте, классическим выразителем неклассического состояния. Состояния, которому тема будущего — в любом ее повороте — внушает только страх и усталость, которому, кажется, легче бесповоротно и бесследно кончиться, чем «вбудуществиться», и с которым (я скажу это и перед лицом кончины Бродского: смерть, кажется мне, никак не требует дипломатических умолчаний; наоборот, она дает надеяться, что ушедший, в его новом знании и великодушии, скорее простит нас) — так вот, состояния, с которым я не нахожу никаких причин согласиться.

*Интервью, данные поэтами Дерекотом Уолкоттом, Чеславом Милошем, Томасом Венцловой профессору Валентине Полухиной (Keele University), опубликованы в книге: Valentina Polukhina, «Brodsky through the Eyes of his Contemporaries» (The Macmillan Press: London, 1992. P. 309 — 340), включающей беседы интервьюера с Натальей Горбаневской, Виктором Кривулиным, Юрием Кублановским, Александром Кушнером, Львом Лосевым, Анатолием Найманом, Евгением Рейном, Ольгой Седаковой, Владимиром Уфляндом и другими поэтами. Переводы публикуются с любезного разрешения автора и издательства «Macmillan Press». В следующем году в «Пушкинском фонде» планируется издание расширенной русской версии сборника «Бродский глазами современников». Тексты И. Бродского цитируются по четырехтомному собранию сочинений (СПб., 1992 — 1995) с указанием тома и страницы.*

Дерек Уолкотт

## Беспощадный судья

29 сентября 1990, Лондон

— По-моему, впервые вы встретили Бродского на похоронах Роберта Лоуэлла. Помните ли эту встречу?

— Все мы были потрясены, когда умер Роберт Лоуэлл. Он внушал любовь, был очень приятным человеком и был очень добр ко мне, когда я приехал в Нью-Йорк. Впервые я встретился с ним в Тринидаде, и потом он и его жена Элизабет Хардуик были очень добры ко мне и моей жене, когда мы переехали в Нью-Йорк. Это было очень, очень горько. Мы с Сюзан Зонтаг, Роджером Страусом и Пэтом Стронгом, редактором, вылетели из Нью-Йорка в Бостон. Но никаких следов Иосифа, о котором они спрашивались, не было. Произошла какая-то путаница в сроках, связанная с вылетом в Бостон. Затем я отправился на похороны, они были очень многолюдны.

В церкви какой-то человек подошел и занял место рядом со мной. Я не знал, кто он такой, но у него было очень интересное лицо, прекрасный профиль, он высоко держал голову и был очень сдержан. Но мне было видно, что он тоже переживает горе. Я предположил, что это может быть Иосиф Бродский. Уже не помню, были ли мы представлены после похорон, на улице, и в какой момент я заговорил с ним. Думал тогда только о смерти Роберта. После этого мы отправились домой к Элизабет Бишоп, где была уйма народу. Трудно сейчас сосредоточиться на том, когда произошел какой-то контакт, но так случилось, что по возвращении в Нью-Йорк у нас завязалась очень стойкая дружба и мы часто виделись друг с другом.

— Бродский уже знал о вас от Лоуэлла и читал некоторые из ваших стихотворений. Читали ли вы Бродского до этой встречи?

— Я слышал о процессе<sup>1</sup>. Думаю, видел «пингвиновское издание»<sup>2</sup>. В то время я прочитал кое-что из русской поэзии.



*Английский поэт и драматург Дерек Уолкотт родился 23 января 1930 года в Кастри, о. Сент-Люсия. Окончил в 1953 году Университет Вест-Индии (Кингстон), работал учителем в школе, журналистом. В 18 лет опубликовал первый сборник «25 Poems» (Port-of-Spain, 1948). Другими важнейшими его увлечениями стали живопись и театр: в 1950 году в Кастри состоялась объединенная выставка его картин; позднее, в 1957-м, он изучал искусство драматургии в Нью-Йорке. Уолкоттом написано более дюжины стихотворных драм. Поэзия тем не менее осталась его первой и постоянной любовью. Следующие два сборника Уолкотта, «Poems» (Kingston, 1953) и «In a Green Night» (London, 1962), принесли ему успех и признание. Критики отмечали изощренную мысль и чарующее взаимопритяжение карибской изустной и классической европейской традиций. В дальнейшем все его книги публиковались в Лондоне и Нью-Йорке: «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» (1986).*

*Дерек Уолкотт стал лауреатом Нобелевской премии по литературе 1992 года.*



— Что вы находите особенно привлекательным в русской поэзии?

— Русская поэзия, в особенности современная русская поэзия, представляется мне непочатым краем работы, почти дебрями, в том смысле, что я не могу продраться к ней сквозь переводы.

Конечно же, я знаю Пастернака, но большинство переводов Пастернака ужасающе упрощены, за исключением выполненных Лоуэллом. Лоуэлловского Пастернака я очень люблю. Потом, конечно, я читал «Охранную грамоту», которая превосходит как проза. Я многого не знаю у Цветаевой; прочитал, опять-таки в переводе, кое-что из Ахматовой. Препятствие всегда заключается в переводе. Все, что было очень, очень сильным — становится сентиментальностью, и это очень рискованно для такого писателя, как Пастернак, который не страшится чувствительности, нежности и тому подобного. Но потом, когда это переводится на английский, мучительность становится славностью, которой изначально не было, и это тяжело. Ахматова воспринимается ошибочно по тем же причинам.

Как правило, вы не можете отделить русскую поэзию от русской биографии; другими словами, Ахматова потому устаивается внимания, что ее сын был в заключении, Цветаева — по причине ее самоубийства. Я имею в виду и остальных, например Есенина.

— Вы хотите сказать, что те, кто не знает русского языка, должны принимать на веру, что они великие поэты?

— Да.

— На протяжении многих лет вы наблюдали жизнь Бродского в изгнании. Сами вы также живете в изгнании. Какое воздействие изгнание оказывает на поэта?

— Вследствие тех политических условий, в которых находится Иосиф, я, по мере становления нашей дружбы, впервые в жизни реально столкнулся с тем, что есть изгнанник, истинный изгнанник, поскольку в большинстве случаев так именуют писателей, которые находятся вне своей страны, но которые могут скакнуть в самолет и вернуться домой, может быть и не для того, чтобы жить там, но просто побывать снова, как, например, вест-индийские писатели Лэмминг и Найпол. У последнего даже есть книга, озаглавленная «Удовольствия изгнания». Это не подлинное изгнание. Изгнание — это высылка. Я не знаю никого, кто был бы выслан из своей страны и, до известной степени, из своего языка: ситуация та же.

Высылка из страны подразумевает, что вам запрещается использовать этот язык, если бы такое было возможно, и в этом полная и конечная цель высылки. Поэтому, исходя из реального положения Иосифа, я начал понимать, что ни мое, ни кого-либо из других живущих за границей писателей изгнание не было таковым. Слишком поверхностное определение для такой боли. Для меня непредставимо, чтобы я никогда не смог снова увидеть своих родителей (мою мать) или мою страну. И я стал осознавать глубину заключенной в этом слове боли. Но индивидуальный пример Иосифа был примером великой стойкости духа, в которой не было никакой жалости к себе, никакого высокоме-

рия, никаких жалоб на свое еврейство и тому подобно-го — а был грандиозный сарказм по отношению к режиму. Кроме того, что я действительно высоко оценил, так это его сосредоточенность и наглядный пример поэта, который в подобных условиях обладает не только необходимым усердием: это не просто терапевтическое писание, это стало очень серьезным занятием, надстоящим над политикой, надстоящим над самокопанием. И это, прежде всего, благородство поведения Иосифа, которое, я думаю, и привлекает к нему людей. Люди любят Иосифа не за то, что он великий поэт, а за его поразительную стойкость, юмор, пренебрежение к любой жалости по собственному поводу. Я не нахожу в Иосифе никаких качеств, предопределенных еврейством (смеется). Я имею в виду, что еврейский писатель может вести себя подобно черному писателю, что-то вроде: «Корни! Условия! Гонения!»... что там еще? И когда потом я начал понимать, что большинство гонимых режимом писателей были евреями, это дошло до меня как некая запоздалая истина. Думаю, гонения были преимущественно политическими, а не какой-то разновидностью антисемитизма.

— Марина Цветаева, кстати, поправила бы вас, сказав, что все поэты являются в каком-то смысле евреями<sup>3</sup>.

— Если вы это утверждаете, то, скорее, как некую привилегию, в том смысле, что если вы поэт, вы становитесь Вечным Жидом. Я понимаю, что она имела в виду, но с этим нужно быть осторожнее. Это, скорее, о том, как определенные общества обходятся со своими поэтами.

— Что, на ваш взгляд, есть в Иосифе, что помогло ему выжить, придало силы для успеха?

— Прежде всего, вопрос успеха для Иосифа несуществен. Иосиф может чувствовать себя триумфатором по множеству поводов: если он сделал что-либо, что полагает удачным, стихотворение, которое, по его мнению, получилось, и это здорово. Но я думаю, что Иосиф утверждает себя не в прямом состязании, а, скорее, он учреждает образцы для себя, не обязательно образцы, скорее, образы равных, современников, тех, кого он считает великими поэтами. Людей вроде Овидия, Вергилия — это огромные имена — к тому же его раздражает современная поэзия. Как там у него эта строчка? «...Зачем нам двадцатый век, если есть уже девятнадцатый век» (II:395). Это строка о литературе, но на фоне уровня и достижений писателей конца века масштаб и объем сделанного Иосифом очевиден, поскольку он занимается этим изо дня в день. Для меня он законченный поэт, воспринимающий поэзию не как банальный труд, но как každодневную необходимость. Поскольку, думаю, большинство нынешних поэтов заявляют: «Мне необходима вспышка, необходим повод для написания стихотворения». Для Иосифа же, думаю, таким поводом является сам по себе любой день. Конечно же, тень смерти, больное сердце и тому подобное. Он поминутно хватается за сердце, но ненавидит тех, кто начинает при этом суесться вокруг. Суета приводит его в бешенство. Это, в свою очередь, бесит его друзей. Он не любит обращать на себя внимание, вы

знаете, и эта линия поведения чрезвычайно подчеркнута.

— Есть некоторые темы, которые появляются у вас обоих. Например, Изгнание, Империя, Время. Более того, я замечаю некоторые общие черты на уровне поэтики; например, очень сложный синтаксис, частое использование переносов и определенная техническая виртуозность. Это случайность, или у вас есть для этого объяснение?

— Иосиф, конечно же, оказал на меня влияние. Думаю, время от времени каждый поэт может очутиться в таком положении. Без всяких сравнений, но когда говорят: «О, это влияние Иосифа» — ну что же, общение влияет, дружба влияет. И если что-нибудь написанное мной вызывает восхищение у Иосифа, для меня это огромная похвала, потому что он очень строгий, беспощадный судья каждому стихотворению. Кроме того, в этом примере есть школа. В том смысле, что вот есть некто, изведавший перипетии политических страданий и знающий, что в конечном счете это незначительно для поэзии. Я бы сказал, что, с точки зрения Иосифа, политические страдания, политические изменения, все мирское, преходящее, включая и то, что происходит сейчас в России сравнительно с тем, что случилось в России прежде, — незначительно. Это просто события. Просто поведение людей в сиюминутных ситуациях. Так он приходит к понятию непрерывного изменения, но и к понятию статуйности. Это не поэзия. Не мысль. Язык — единственное, чем стоит заниматься. Я, например, мальчишкой был под властью Империи. Но суть в том, чтобы усмотреть исторические параллели между, скажем, Римской империей, Британской империей, Российской империей; в частности, условия, равные тем, что и у Овидия, как если бы Овидий был жив. Я вовсе не утверждаю, что он Овидий. Я говорю только, что условия аналогичны. Но дело не в политических условиях изгнания — у него в России сын и так далее, но он не собирается возвращаться в свою страну, в эту географию от Черного моря до Балтики. Он не проводит эгоцентрического сравнения. Но, невзирая на это, здесь присутствует истина. Это то, кем он был и остается. И совсем в стороне от еврейского вопроса, это несущественно. Так что это пример с точки зрения, скажем, политической, если хотите упростить его до политики. Но слово «Империя», ставшее частью моего лексикона, скорее не от присвоения терминов Иосифа, а от некоей адаптации опыта нашей дружбы, оно воздействует, то есть попадает в словарь. Потому что есть время в поэзии, время историческое, когда поэты писали письма другу на одном языке, эпистолярном языке или языке размышлений. Это было общепринято. Это был способ обмена письмами размышлений. И во многих случаях, когда я писал или обращался к Иосифу, как в книге «Midsummer», я просто пытался сделать что-то подобное. Иосиф писал о Риме элегии, и я думал: «Что же, на самом деле нет никакой разницы между Римом и Порт-оф-Спейном». Я не имею в виду разницу историческую или культурную. У одного есть руины, есть воспоминания, у другого нет руин и,

предположительно, нет воспоминаний. Так что стихи были как бы большими посланиями, в смысле письмами к Иосифу, и, очевидно, взаимообменом, раз в них говорят двое друзей.

— С вашей стороны было очень скромно и великодушно истолковать мой вопрос в смысле влияния на вас Бродского. На самом деле я имела в виду нечто другое. Меня интересует, вступал ли Бродский с вами в соревнование?

— Нет, нет. У меня есть два самых близких друга, Шеймус Хини<sup>4</sup> и Иосиф Бродский. Я люблю их потому, что они прирожденные поэты, прежде всего, но кроме того, я люблю их потому, что они друзья! Здесь нет соревнования.

— Я задала этот вопрос потому, что сам Бродский признал, что его не оставляет дух соревнования: «Сначала написать лучше, чем [...] твои друзья; потом лучше [...] чем, скажем, у Пастернака или Мандельштама, или, я не знаю, у Ахматовой, Хлебникова, Заболоцкого». <sup>5</sup> Цветаева единственный русский поэт, с которым он «решил не состязаться». <sup>6</sup>

— Думаю, что слово соревнование, даже если Иосиф употребляет его в своем личном значении, неверно. Это не то, что есть на самом деле. Данте соревновался с Вергилием, если хотите. Другими словами, он соревнуется со своим Вергилием; некий Вергилий реально присутствует и может его проверить. У всех литераторов есть воображаемые друзья. Но у всех литераторов есть и воображаемые провожатые. Каким бы он мастером ни был. Поэтому тут как бы идущая впереди тень Овидия или кого-то еще. Не знаю, как насчет современной поэзии, которую Иосиф не переносит. С другой стороны, существует пример Александра Кушнера, это удачный пример, личностный. Мы были в Роттердаме, <sup>7</sup> когда я расспрашивал Иосифа об остальных поэтах, он рассказал мне о Кушнере. Я тогда взял книгу с подборкой переводов Кушнера, и это было ужасно. Мне не хотелось читать их. Это было так банально. Я ощущал не<sup>1</sup> возможность читать вовсе не из высокомерия. Просто это могло принести лишь огромный вред, и я совершенно не видел смысла в чтении. Я знал, что Иосиф считает его необычным. Но я не видел в переводах вообще ничего, что могло бы говорить в пользу Кушнера, и я не хотел выходить на сцену и читать все это. Были еще и другие переводы, и издательство «Farrar, Straus & Giroux» выпустило в свет новую книгу Кушнера. Хотя я не знаю русского, что-то сильное, конечно, проглядывало, но я снова не был удовлетворен переводами. Но когда в Роттердаме был Александр, и он оказался прекрасным парнем, большим другом Иосифа... я это к тому, что Иосиф дружит с другими поэтами. Даже если он и говорит о соревновании, это просто чепуха, потому что он так добр к другим людям. И если он отвергает какой-либо аспект чьей-либо работы, чье-либо стихотворение или что-то еще — это делается ради поэзии, а не из какого-то чувства соревнования. У него, как и у каждой знаменитости, масса явных врагов, завистников. Но в случае с Александром, когда мы были в Роттердаме, было стихотворение, и я начал над ним работать. Я не знаю русского языка, но мы с Иосифом вдвоем работали над стихотворением Кушнера, и то,

что стало приоткрываться, было поразительно. Это было прекрасно. И дело не в переводе. На что я стараюсь обратить внимание, так это на щедрость Иосифа по отношению к другим людям, тесно связанную с его любовью к поэзии и с раздражением, которое он испытывает, когда считает, что хороший поэт халтурит. Он очень властен. Он очень вспыльчив и абсолютен, но в то же время он возбудимый человек, физически возбудимый, так же как футболист во время матча, солдат на войне, теннисист на корте. Это физическое возбуждение. Это одна из великих вещей, которая подразумевает опыт встречи с русским поэтом в изгнании. Сам факт, что человек живет внутри поэзии. Большинство английских поэтов, живущих физически в безопасных условиях, считают поэзию чем-то вспомогательным в своей жизни. Я имею в виду, что у них есть воображение, они делают эту работу, и есть книга, которая движется в каждом из нас... Но быть внутри этого так целиком и так неизбежно, вы понимаете. И у него есть предшественники: Ахматова, Мандельштам, Цветаева... и его друзья Милош, Загаевски — люди такого же склада.

— Ваш перевод стихотворения Бродского «Письма династии Минь» («*Letters from the Ming Dynasty*», P. 132-133) был оценен как «безупречная работа»<sup>8</sup>. В какой степени Иосиф сотрудничал с вами?

— Буду предельно откровенен. Дик Уилбер, например, до этого сделал перевод стихотворения «Шесть лет спустя» («*Six Years Later*», P. 3-4). Прекрасные стихи, правда? Это чудное английское стихотворение, если хотите, американское стихотворение, выполненное Ричардом Уилбером. То же ощущение вызывает перевод «Колыбельной трескового мыса» («*Lullaby of Cape Cod*», P. 107-118), сделанный Энтони Хектом, и некоторые из переводов Говарда Мосса. В принципе, я не знаю, насколько близки они к русскому оригиналу, но я слушал чтение Иосифа. Я вслушивался в рифмы. Я вслушивался в размер. И думаю, что Дик Уилбер проделал великолепную работу. Сейчас это, возможно, более уилберовское стихотворение, чем Бродского, но, думаю, это не так уж и важно. Переводчик прозы исходит из смысла, из значения, логики и порядка слов. Переводчик поэзии знает, что он должен привить индивидуальность поэта к своей собственной, и поэтому, когда Уилбер превращается в Бродского (что не означает обратного, просто Уилбер старается влезть в шкуру Бродского), это очень, очень искренне. Что же касается стихотворения «Письма династии Минь», то я его не переводил. Это особенность Иосифа — отпускать чересчур большие комплименты людям, которых он любит. Иосиф выполнил подстрочный перевод. Он сам делает подстрочники. И он свободно владеет рифмой. Иосиф особенно озабочен приближением к размеру подлинника. Но при соблюдении русского размера у вас выпадает артикль. А если вы теряете английский артикль (так как в русском языке артикля нет, его заменяет окончание или что-то там еще), вы серьезно затрагиваете размер стихотворения, потому что, например, вы не можете сказать «*the ship*», вам нужен лишний слог. Но трудность в том, что он

избегает звучания чистого пятистопника. Поэтому он скорее будет насиловать пятистопник сколько возможно, проборматывать его или дробить сознательно на блоки, смысловые блоки, чем пойдет на литературное клише. Я видел это, когда мы вместе работали, это было в Карибском море. Подстрочники уже были готовы. Я только — вместе с ним — стал приспособлять к ритму какое-то словесное наполнение, метрически довольно близко. Не утверждаю, что за пределами перевода не осталось что-то важное, что я преуспел в передаче смысла. Но для этого нужно напаять сознание Иосифа. Потом меня спрашивали: «Так вы знаете русский?» Так что слово «перевод» очень преувеличено.

— Меня интересует, осознаете ли вы зазор, существующий между оригиналом и даже самыми лучшими английскими переводами, будь они выполнены вами, Уилбером или даже самим Иосифом?

— Ну, никто ведь не утверждает, что они совершенны. На деле ваш вопрос сводится к тому, какой язык лучше — русский или английский. И, в сущности, по мнению Иосифа, он едва ли не считает английский более подходящим для поэзии, чем русский. Я не хочу сказать, что это в точности его выражение, но Иосиф бывает очень радикален в своих взглядах. Барри Рубин однажды сказал мне: «Ты даже не можешь представить, насколько русский язык Иосифа богат и сложен». Я, конечно же, знаю это. Я думаю также, что сложности при переводе Иосифа возникают из-за его упрямства относительно некоторых аспектов перевода; но это его право — быть упрямым. Когда я касаюсь в разговорах с ним определенных моментов в стихотворении, которые нахожу трудными, ему непросто отступить хотя бы на пядь, поскольку он оценивает все с двух сторон. Прежде всего, он пишет потрясающую прозу по-английски и он может писать, он уже писал хорошие английские стихи. Это тоже изумительно в нем. Скажу без грубой лести, что единственным, на мой взгляд, человеком, которому удавалось писать стихи по-английски, был Набоков, но Иосиф гораздо лучший поэт, чем Набоков. Или, скажем, Конрад. Но, возвращаясь к представлению о богатстве и сложности языка Иосифа, — это легко увидеть, поскольку в русском языке возможны строенные рифмы на конце строки. В английском это невозможно. В английском строенная рифма становится иронической, как у Байрона, или даже комической. В английском языке очень трудно оправдать такие окончания, в них есть комическая или ироническая острота. Но, очевидно, в русском языке это возможно; на практике рифмы и то, что вы сталкиваетесь со всеми сложностями композиции, соответствует звучанию Бродского. Но думаю, что попытка достигнуть этого по-английски может привести ко всевозможным нарушениям в структуре стиха. И чтобы окончательно разобраться с «Письмами династии Минь»: да, были вещи, которые я сделал, которыми доволен, которые понравились Иосифу, и так далее. Но правда заключается в том, что со всеми своими переводчиками Иосиф внушительную часть работы проделывает сам, даже в области ритма, даже в рифмах. То есть он не путается в словах и не нуждается в чей-либо

помощи. Очень часто он бывает на уровне своих переводчиков, так что если вы работаете вместе с ним и наталкиваетесь на какую-то метафору, он готов изменить метафору ради английской рифмы, что немного удивительно, потому что для него важнее найти другую метафору с английской рифмовкой, чем остаться верным оригиналу. Меня это волнует, ибо он как бы говорит: «Я работаю в языке, метафоры, которые обнаруживаются в этом языке, правильны и естественны для языка и так далее, но я привношу в подобные вещи русский ум». Уверен, что поэзия Иосифа обогатила английскую поэзию двадцатого века, так как большинство поэтов двадцатого века, о которых я могу судить, не считают ум необходимым свойством поэзии. Умение думать отнюдь не общепринято. Умение не просто аргументировать, но мыслить, не является необходимым атрибутом для большей части поэзии двадцатого века. Я имею в виду, что в ней довольно много борьбы, довольно много невнятицы и тому подобной дряни, но мыслить так умно, с таким изяществом... Думаю, это одна из вещей, которым я научился у Иосифа, — понимание того, что мыслительный процесс является частью поэзии.

— Как вы знаете, У.Х.Оден занимает в сердце Иосифа особое место. Почему Оден так привлекателен для Бродского?

— Иосифа привлекает в нем то же, что привлекает любого, кто углубляется в Одена. Оденовская мощь, небрежное изящество, ум льстят читателю. Помогают почувствовать себя тоже умным. Это первое. И он не делает поэзию просто предметом чувств. Поэзия как производство мысли, даже непреднамеренное, тоже важна. И Оден во всем, за что он брался, вероятно, более смелый поэт, чем кто-либо вокруг. Он смелее Элиота, Паунда или Фроста. Думаю, именно его смелость так притягивает Иосифа. Это, по крайней мере, одна из причин.

— Давление кого из великих предшественников вы ощущаете на собственном творчестве?

— Всех. Я имею в виду, я как-то говорил об этом, что не думаю, будто я поэт, я — антология. Но я не имею ничего против этого, просто не принимаю в расчет — я, мне, мое... Это совершенно не важно, что я поэт. Вы знаете, поэзия означает для меня гораздо больше, нежели я сам. Так что когда я переживаю любое влияние, меня это не смущает. Я чувствую себя польщенным, это как бы комплимент. Если бы я был художником и кто-то сказал: «Ну, это немного напоминает Леонардо», — я бы ответил: «Нет, это я». И еще добавил бы: «Огромное спасибо! Это замечательно!» Думаю, мы разделяем это здоровое чувство. Думаю, если есть вспышка Овидия или Одена... вот и Иосиф не стесняясь платит дань Одену... Но это другое. У него есть вещи, которые можно назвать оденовскими, что бы это слово ни означало, но просто дань признательности Мастеру, и — само использование слова «Мастер» достаточно необычно для двадцатого века. Это понятие девятнадцатого века. Это, на мой взгляд, специфически русское: не Гуру, а именно Мастер. Это часть традиции. И реверансы Иосифа перед Оденом — часть русской традиции, поскольку в английской каждый разыгрывает из себя де-

мократ: «Да я ничем не хуже этого парня. Представится шанс, и я его переплону». Его позиция не такова.

— Мне было бы интересно узнать, близка ли вам интерпретация Бродским поэзии Роберта Фроста. Когда он в 1964 году прочитал Фроста, то был потрясен совершенно новым ощущением. Он считает Фроста «наиболее пугающим поэтом», в чьих стихах речь идет «не о трагедии, но о страхе», и «страх», по Бродскому, «имеет гораздо больше дело с воображением, чем трагедия». <sup>9</sup> Разделяете ли вы эту точку зрения?

— Иосиф мастак на подобные папские вердикты. Сначала вы отмахиваетесь от них, а потом присматриваетесь и начинаете думать: «Да, это так». Трагедия это ведь всегда какое-то решение, трагедия это такое эстетическое мнение, эстетическое соглашение, что вот да, это трагедия, тогда как страх смутен и неопределенен. Я полагаю, что это помрачение сознания. Человек всегда чего-либо страшится, и страх ничем не отличается от благоговения, поскольку страшиться Бога означает благоговеть перед Богом. Но если вы обладаете чувством трагического, да еще придаете ему литературную форму — это меньше, чем страх перед Богом, или страх смерти, или страх того, что Бог заключает в себе смерть. Я имею в виду, что понятие Бога содержит в себе и понятие смерти, поскольку мы не знаем, придем ли мы к Богу или к смерти. Этого не знает никто. На самом деле это замечание не столь обязательно, как представляется из разговора. Это одно из утверждений Иосифа. Знаете, это ведь совсем не то, что вы сидели бы с Иосифом и внезапно начиналась какая-то глубокая платоновская беседа. Просто по ходу разговора возникают замечания, подобные этому, потом он разрабатывает их, и ход разворачивающейся аргументации ошеломляет.

— Чеслав Милош назвал Бродского «истинным потомком английской метафизической школы» <sup>10</sup>. В вас я также ощущаю некоторое родство с этой школой. Что привлекает вас обоих в данном пласте поэзии?

— Ладно, сейчас, думаю, для примера будет еще одно из «бродских» замечаний: если вы будете сравнивать Данте и Донна, можно заключить, что Данте более великий поэт, чем Джон Донн. Так, наверно, и есть, если угодно. В Данте вы чувствуете тот страх, или благоговение, о котором говорил Иосиф, в нем есть иерархия развития и, конечно же, есть великая поэма. Но Донн, если отдавать себе отчет, все-таки выпадает из общего порядка, я имею в виду, что он был настоятелем Святого Павла, все эти сомнения и даже страх богохульства. Донн, как любой великий религиозный поэт, всегда ходил по кромке богохульства — в вопросах секса или чего бы то ни было. Я думаю, преимущественно в вопросах секса, из чего не следует, что это в нем подавлено — у Донна есть масса сексуального восторга, сексуальной радости. Но вот этот постоянный спор, ссора, великая сваря между его личной верой и собственно поэзией — это есть у Донна и отсутствует у Данте. Поскольку Данте двигался по пути Аквината, в смысле заданности миропорядка. Все-таки в Донне, возвращаясь к вопросу о его величии, есть мысль, которая изумляет. И



извилистый, но ярко освещенный в конце путь этой мысли делает его, конечно же, более интересным и приковывающим внимание поэтом, чем Мильтон, например, или Марвелл, или кто-то еще. Думаю, эти качества нашли продолжение в Одене, на более умственной, плоской основе, чем у Донна, но несомненно, Оден может рассматриваться как метафизический поэт, а не только лишь как поэт политический. То же самое касается Иосифа.

— В эссе о Бродском вы писали, что «интеллектуальная энергия поэзии Бродского вызывает смятение даже у его читателей-поэтов»<sup>11</sup>. Не кажется ли вам, что в последних работах Бродский слишком увлекается полемикой?

— Он не полемичен. Он слишком ироничен для того, чтобы ввязываться в полемику. Я не могу его классифицировать. То, что Иосиф впустил в свою поэзию, как и Оден в свою, — это банальность окружающего нас мира. Лирическая персона Бродского — банальная фигура человека в плаще, наедине с собой в гостиничном номере. Но это не маска. Это реальная ситуация. Иногда я подшучиваю над Иосифом: «Смотри, Рождество, но ты, кажется, предпочитаешь какую-нибудь дыру в Венеции, где все-таки есть душа, тому, чтобы пойти на вечеринку». Знаете, мы поддразниваем друг друга, мы шутим: «Ты просто обязан вставить в это стихотворение кокос». Или Шеймусу: «Почему бы тебе не вернуться в свое ботло?»

— Как вы оцениваете его тенденцию по направлению к обобщениям и метафизическим размышлениям?

— Этого нельзя отделять от его опыта. Человек объездил весь мир. Но на самом деле он не привязан ни к одному городу. Русский, но и это, если хотите, в конечном счете ничего не значит. Еврей, но не придающий этому значения. Он одержим идеей христианства, с которой, возможно, ведет тяжбу. Он, конечно же, избрал в поэзии жребий традиционалиста. И он мотается с места на место, нигде не пуская корни; настроение любого в подобной ситуации сходно с настроением человека, обедающего в одиночестве. В одиночестве человек не может довольствоваться только куском хлеба и чашкой чая. И он пережевывает свои размышления. Это следует из подобной ситуации. Это проявляется в назидательности, если нет другого выбора, поскольку человек говорит, чтобы рассуждать, поучать — это не одно и то же, что в спокойных условиях вещать с кафедры. Его кафедра — столик в ресторане, и поэтому он говорит сам с собой. И ход этих медитативных саморазмышлений фрагментарен. Фигура Бродского — это фигура человека, который не покончил с собой, не был убит или замучен — он совершил побег. И всего лишь размышляет о том, чему подвергаются его соотечественники. Другого выбора нет.

— Я знаю, что у вас есть несколько стихотворений, адресованных Бродскому или посвященных ему. Какое из них я могу включить в свою книгу?

— Если хотите, можете взять «Лес Европы»<sup>12</sup>.

*Перевод с английского В. Куллэ*

## ЛЕС ЕВРОПЫ

*Иосифу Бродскому*

Листва летит как ноты с фортепьяно — овалы, копошащиеся в ухе; попитры, зимний лес походит на пустой оркестр, и нотные линейки расчерчены на рукописях снега.

Мозаичная медь дубовых лавров тебя венчает сквозь кирпичный отсвет светло как виски, зимнее дыханье изустных строчек Мандельштама кружит куда реальней чем табачный дым.

«И над лимонной Невою под хруст сторублевый...»  
Хруст листьев под пятой, хруст заднебных под языком изгнания, Мандельштам светло витает в комнате кирпично-коричневой, в бесплодной Оклахоме.

Под этим льдом ГУЛАГ, где минеральный источник долгих слезных ручейков, избороздивших лик равнин, открытый и жесткий, как пастушечье лицо в несбритом снеге, в трещинах от солнца.

От шепотков Писательских Конгрессов снег кружится казаками над трупом индейца Чокто, белый ураган договоров, бумаг; во имя дела нам ни к чему отдельный человек.

Так полки веток, так библиотеки полны листвою свежей по весне — пока бумага вновь не станет снегом; но память на нуле страданья длится как этот дуб, едва прикрытый бронзой.

Состав проследовал терзаемые пыткой иконы леса, лязг портовых льдин, иголки мерзлых слез, визжащий пар над станцией, он близил их к дыханью зимы, согласные смерзались в камни.

Он зрел поэзию на полустанках, под облаками с Азию, в округах которым Оклахома мельче риса, не прерии — само пространство столь небитаемо, что цель смешна.

Кто это темное дитя на парапетах Европы, где река чеканит профиль властей на соверенах (не поэтов), банкнотами шуршат Нева и Темза, чернеющий на золоте Гудзон?

От льдов Невы к струению Гудзона, в отъездном гуле — данник эмигрантов, в изгнании ставших как обычный насморк бесклассовыми, граждан языка, принадлежащего тебе; и каждый

февраль, и каждую «оставшуюся осень»  
ты пишешь далеко от молотьбы,  
пшеницу гнушей как девичью косу,  
и от каналов в солнечном ознобе —  
наедине с английским языком.

Архипелаги у меня на Юге —  
такая же продажная тюрьма,  
пусть пот стихописанья тяжелее  
любой тюрьмы, что есть стихи, когда  
перебиваемся последней крохой?

Последней крохой хлеба, уцелевшей  
в веках, в распаде; по лесу с ветвями  
колючей проволоки кружит арестант,  
жующий фразу, музыка которой  
подолговечнее листвы, сгущенье

которой — мрамор пота на челе  
у Ангелов, его иссушат лишь  
Гипербореи — от Лос-Анджелеса  
к Архангелу — сложив павлиний веер,  
и память обойдется без повторов.

Так Мандельштам — в пророческом жару,  
затравленный, голодный — сотрясая  
любой метафорой как лихорадкой, гласный  
был тяжелее межевого камня:  
«И над лимонной Невою под хруст сторублевый.» —

Сейчас, Иосиф, этот жар в ладонях  
у нас, когда мычим по-обезьяньи,  
обмениваясь горловыми в зимнем  
коттедже как в пещере, а снаружи  
прут мастодонты сквозь сугробы снега.

Перевод с английского В. Куллэ

<sup>1</sup> Дерек Уолкотт наводил справки о судебном процессе над Бродским, который состоялся 14 февраля 1964 года в Ленинграде. 19 февраля Бродский был помещен на обследование в психиатрическую лечебницу и по прошествии трех недель признан дееспособным. 13 марта 1964 года второй суд принял постановление о ссылке Бродского сроком на пять лет.

<sup>2</sup> **Brodsky Joseph.** Selected Poems. Harmondsworth: Penguin, 1973.

<sup>3</sup> **Цветаева Марина.** Поэма конца // **Цветаева М.** Стихотворения и поэмы. Т. 4. N. Y., 1983. P. 185:

*В сем христианнейшем из миров  
Поэты — жида!*

<sup>4</sup> **Шеймус Хини (Seamus Heaney)** — родился 13 апреля 1939 г. в Castledawston, графство Дерри. Один из самых значительных поэтов Великобритании и Ирландии. Образование получил в Колледже святого Колумба и в Королевском Университете в Белфасте. Преподавал в St. Joseph College, затем в Королевском Университете (1966-1972), в Carysfort College (Dublin) и Harvard University. Награжден многочисленными литературными наградами, в числе которых Нобелевская премия 1995 г. В России стихи Хини опубликованы в кн. «Поэзия Ирландии» (М., 1988. С. 396-410) и в журнале «Иностранная литература» (1982, № 1. С. 62-67; 1991, № 4. С. 38-44).

<sup>5</sup> **Бродский Иосиф.** Европейский воздух над Россией: Интервью с Анни Эпельбуэн // Странник. 1991. № 1. С. 39.

<sup>6</sup> **Joseph Brodsky,** interviewed by Sven Birkert. «Art of Poetry: Joseph Brodsky» // Paris Review. № 24 (Spring 1982). P. 104.

<sup>7</sup> Имеется в виду Роттердамский фестиваль поэзии.

<sup>8</sup> **Hass Robert.** Lost in Translation: A review of «A Part of Speech» by Joseph Brodsky // New Republic. № 183. 20 December 1980. P. 36.

<sup>9</sup> **Бродский Иосиф.** Европейский воздух над Россией. С. 39.

<sup>10</sup> **Milosz Czeslaw.** A Struggle against Suffocation: A review of Joseph Brodsky's «A Part of Speech» // New York Review of Books. 14 August 1980. P. 23. Русский перевод А. Батчана и Н. Шарымовой см.: **Милош Чеслав.** Борьба с удушьем // Часть Речи. Нью-Йорк. № 4/5. 1983/84. С. 177.

<sup>11</sup> **Walcott Derek.** Magic Industry: A review of Brodsky's «To Urania» // New York Review of Books. 24 November 1988. P. 37.

<sup>12</sup> **Walcott Derek.** Collected Poems, 1948-1984. New York, 1990. P. 375-378.



Чеслав Милош

# Гигантское здание странной архитектуры

6 октября 1990, Лондон

— Бродский вспоминает, как вскоре после приезда в Америку он получил от вас письмо, в котором вы весьма своевременно, как он выразился, предупредили его, что многие не в состоянии заниматься своим творчеством вне стен отечества, добавив, что «если это с вами случится, что же, вот это и будет ваша красная цена»<sup>1</sup>. Почему вы считали необходимым послать ему столь суровое предупреждение?

— Я помню это письмо. Он процитировал его не полностью. Я там говорил о первом и самом тяжелом периоде изгнания, который он должен претерпеть, что потом будет легче. Это также был привет и некоторая поддержка.

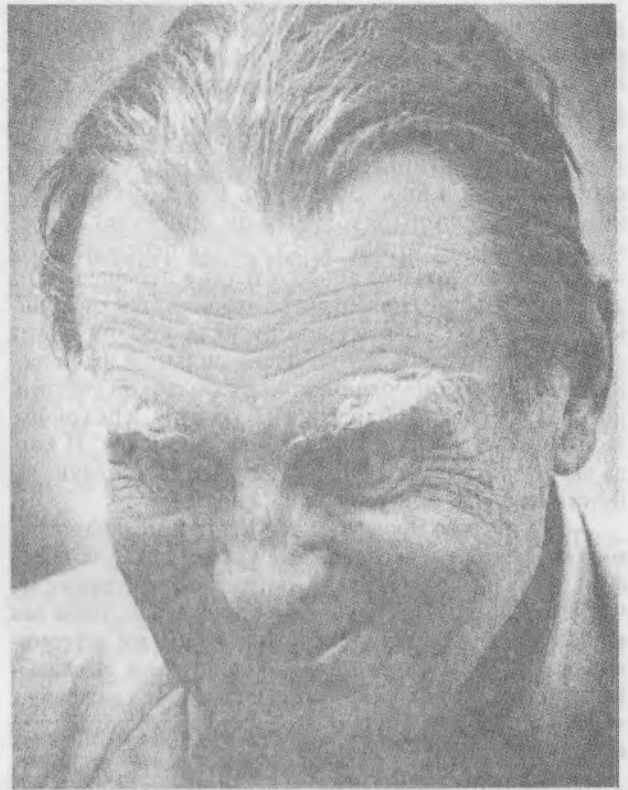
— Позже в своей рецензии на его сборник «Часть речи» вы писали: «Бродский осуществляет то, чего предыдущие поколения русских писателей-эмигрантов не смогли достичь: превращает землю изгнания по необходимости в собственную, осваивает ее при помощи поэтического слова»<sup>2</sup>. Где, по-вашему, Бродский нашел силы для столь обширной поэтической экспансии?

— Я не знаю, успех его удивительный. Раньше русские писатели-эмигранты жили в каком-то автономном мире. Некоторые из них писали очень хорошие вещи, Бунин, например, но и он жил в своем собственном мире. Бродский действительно захватил территорию и Америки, и вообще Запада, как культурный путешественник, возьмите его стихи о Мексике, о Вашингтоне, о Лондоне, его итальянские стихи. Вся цивилизация XX века существует в его поэтических образах. Я это объясняю влиянием архитектуры Ленинграда (смеется).

— Средство исцеления от «тоски по мировой культуре»?

— Да, может быть. Я должен сказать вам, что дружба с Бродским мне очень приятна и очень важна для меня, как и моя дружба с литовским поэтом Томасом Венцловой. Мы, три поэта, сделали больше, чем политики, потому что мы установили дружбу между нашими народами.

— Вы знаете поэзию Бродского и в оригинале, и в английских переводах. По мнению некоторых английских и американских поэтов, знающих русский язык,



Чеслав Милош (30.6.1911, Szeteynie, Литва), поэт, прозаик, переводчик, лауреат Нобелевской премии (1980). Окончил юридический факультет Университета в Вильно (1934), продолжил образование в Париже (1934–1935), работал на польском радио (1935–1939); в годы немецкой оккупации активно участвовал в подпольном движении, в Варшавском восстании (1944) — событие, описанное им в романе «Узурпаторы» (1955), служил культурным атташе в Вашингтоне и Париже (1946–1951). В 1951 году остался на Западе. В 1953 году опубликовал серию эссе, разоблачающих сталинизм, «Порабощенный дух», а в 1955 году два романа — «Захват власти» и «Долина Иссы». С 1960 года живет в США, является профессором славянских языков и литературы в Калифорнийском университете в Беркли. Опубликовал множество поэтических сборников, в числе которых: виленские авангардистские книги «Поэма о застывшем времени» (1933) и «Три зимы» (1936); варшавские военные сборники «Стихи» (1940) и «Освобождение» (1945); парижские книги «Дневной свет» (1953), «Поэтический трактат» (1957) и «Континенты» (1958). В американский период по-польски стихи продолжают публиковаться в Париже: «Король Попель и другие стихи» (1961), «Метаморфозы Бобо» (1965), «Город без названия» (1969), «Где восходит солнце и где садится» (1974); в Лондоне «Стихи» (1967) и в Анн Арборе: «Избранное» (1973), «Зимние колокола» (1978), «Особая тетрадь» (1984), «Собранные стихи (1931–1987)». Милош — автор труда «История польской литературы» (1969), составитель антологии «Послевоенная польская поэзия» (1965), переводчик на польский С.Вайля, У.Уитмена, К.Сэндберга, Т.С.Элиота, Евангелия от Марка и Книги Иова, а на английский — стихов Збигнева Херберта (1968) и Александра Ватта (1977). В России пока представлен единственным сборником: Милош Чеслав. Так мало и другие стихотворения. М., 1993.



даже лучшие английские переводы стихов Бродского не приближаются к оригиналам, тем более не заменяют их.<sup>3</sup> Как много, на ваш взгляд, Бродский теряет в английских переводах?

— Должен признаться, мне трудно читать поэзию Бродского в оригинале, потому что у него есть много слов, которых я просто не знаю. Его лингвистический подвиг состоит в том, что он приручает современную терминологию. Что касается переводов, думаю, русскую поэзию вообще трудно переводить на западные языки. Посмотрите, что остается от Пушкина. Почему? Потому что русская поэзия очень сильно акцентирована, в ней очень сильный ямбический ток. Этим она отличается от польской поэзии, которая прекрасно обходится и без метра, и без рифм. Но русский язык тянет в ритмический поток. И когда вы слушаете, как Бродский читает свои стихи, вы понимаете, что они теряют в переводе.

— По мнению Бродского, метр и точные рифмы помогают оформить беспокоящие нас мысли куда более функционально, чем верлибр, потому что «в первом случае читатель чувствует, что хаос организован, тогда как в последнем — смысл зависит от хаоса и им детерминирован»<sup>4</sup>. У вас можно найти аналогичное высказывание о том, что форма — это постоянное сражение с хаосом и с ничто<sup>5</sup>. Не противоречит ли оно только что сказанному вами?

— Но форма в поэзии — не обязательно означает пользование метром и рифмой. Ранняя моя поэзия была более ритмическая в традиционном смысле этого слова. Например, во время войны я написал много таких стихов, в них встречаются иногда просто детские рифмы. Но в них действительно было намерение борьбы против хаоса. Потом я нашел другие формы. Конечно, я не верю, что существует такая вещь, как free verse, потому что в стихах всегда есть ритмическая структура, но она более сложная.

— Позаимствовал ли Бродский что-либо из польской поэтической традиции, учитывая, что он переводил Галчинского, Херберта, Норвиды, и о своем поколении 60-х годов он сказал: «Нам требовалось окно в Европу, и польский язык такое окно открыл»<sup>6</sup>, имея в виду, что он впервые читал Пруста, Фолкнера и Джойса в польских переводах?

— Не знаю, но когда я читал его «Post aetatem nostram» (II:2245-254), я думал о Норвиде, у которого есть поэма «Quidam», действие ее происходит в Риме во времена, я думаю, Адриана. Это анализ той ситуации: восстание в Палестине, в Риме евреи, греки, первые христиане. Очень сложная картина, но не сатирическая, как у Бродского. Вообще, что меня очень интересует у Бродского, это классические темы. Конечно, они всегда существовали в русской поэзии, у Мандельштама, например, но у Бродского они, кажется, доминируют, начиная со стихов «К Ликомеду на Скирос» (II:48-49), «Эней и Дидона» (II:163), потом «Римские элегии» (III:43 - 48), эклоги и т.д.

— Чем вы объясняете его частые путешествия в античный мир?

— Если бы вы спросили Бродского, он, вероятно, бы ответил:

«Это классический Петербург».

— Расширил ли Бродский лингвистическое поле русской поэзии, в частности, за счет пересаживания на русскую почву поэтики английского концептизма?

— Конечно, расширил. Вообще континентальной Европе английская поэзия была знакома, но все-таки культурное влияние Англии и Америки было слабым в сравнении с французским влиянием. Французский язык был языком интеллигенции. Я из своего опыта помню, что влияние французского языка длилось еще во время моей юности. Английский начали изучать в Варшаве в конце тридцатых годов. Теперь, когда вы путешествуете в нашей части Европы, по Югославии, Венгрии, Польше, Чехословакии, вы замечаете, что молодое поколение знает английский и не знает французского языка. И это симптоматично. Россия была отрезана от англо-саксонского мира революцией и ее последствиями. И Бродский был первым, кто открыл этот мир. Я часто говорю, что это просто парадокс: когда Т.С.Элиот умер, никто из западных поэтов не написал стихотворения, посвященного его памяти, это сделал только русский поэт.

— Его «Стихи на смерть Т.С. Элиота» (I:411-413), в сущности, тройной *hommage*: Элиоту, Одну и Йейтсу в силу их формы и аллюзий.

— Да, да.

— Бродский однажды сказал: «Возникни сейчас ситуация, когда мне пришлось бы жить только с одним языком, то ли с английским, то ли с русским, даже с русским, то это меня чрезвычайно, мягко говоря, расстроило бы, если бы не свело с ума»<sup>7</sup>. Переживали ли вы нечто похожее в вашей двуязычной, а точнее, многоязычной ситуации? Насколько бы вам недоставало английского языка, если бы вы его неожиданно лишились?

— Мне трудно ответить на этот вопрос, я не знаю. Я начал переводить английских и американских поэтов очень рано, в 1945 году, во время сталинизма, потому что они были запрещены. Потом, после 1956 года, когда произошла либерализация в Польше, все бросились переводить с английского, и я тогда решил, пусть другие это делают, и прекратил этим заниматься.

— Значит ли это, что вы, приехав в Америку, могли переводить на английский свои собственные стихи?

— Я тогда владел английским не настолько хорошо, чтобы переводить свои стихи на английский. Я долго думал, что моя поэзия непереводаема. Я начал переводить других польских поэтов, и только постепенно я перешел к переводу своей поэзии на английский. Но я всегда перевожу вместе со своими американскими друзьями, Р. Хессом и Р. Пински, которые поправляют мои варианты.

— Я недавно сравнивала английские переводы ваших стихов с переводами на русский, сделанными Горбаневской и Бродским, и заметила удивительные совпадения, лексические, образные...

— А вы знаете перевод Горбаневской моего «Поэтического трактата»?<sup>8</sup>

— Конечно, более того, я заметила, как часто Бродский с вами переключается, начиная с названия его тре-

тьего сборника «Конец прекрасной эпохи», до незакавыченных цитат из ваших стихов, например, у вас о Норвиде:

*В своих стихах, подобных завещанию,  
Отчизну он сравнил со Святовидом.*

И у Бродского в «Литовском дивертисменте»:

*...И статуя певца,  
отечество сравнившего с подругой. (I:266)*

— Я этого не знаю.

— Критики Бродского, да и он сам, отмечают эмоциональную нейтральность его стихов, столь нехарактерную, почти неприемлемую для русской традиции. Что заставляет Бродского вытаскивать эмоции из стихотворения? Или, говоря вашими стихами, «от сильных чувств поэзия смолкает»?<sup>9</sup>

— Я думаю, что в поэзии всегда много хитростей. В нашем столетии хочется кричать, потому что слишком много страшных вещей происходило и происходит. Но спокойный тон, конечно, предпочтительней. У меня есть строчка «I haven't learned yet to speak as I should, calmly» («Я еще не научился говорить так, как надо, спокойно» — пер. А. Драгомощенко).<sup>10</sup> Бродский, вероятно, научился говорить спокойно.

— Как известно, русская литература всегда обсуждала философские, религиозные и этические проблемы. В какой степени Бродский остается верен этой традиции?

— Я уже писал об этом<sup>11</sup>. Он мне близок еще и потому, что мы очень чтим одного философа — Льва Шестова. Мне очень нравится то, что Шестов сказал о русской традиции социального оптимизма у Толстого, о вере, что по мере прогресса человек станет лучше<sup>12</sup>. И Шестов, и Бродский выступают против этой традиции.

— Вы определили одну из волнующих вас проблем как «зло мира, боль, муки живых существ как аргумент против Бога»<sup>13</sup>. Шестов написал на эту тему целую книгу, «На весах Иова». Можно ли отыскать у вас с ним общую стратегию защиты веры в наш век безверия?

— Думаю, что да. Шестов был врагом стоицизма. Он говорил, что вся философия Запада и христианство согласились, что мир так устроен, и ничего не поделаешь, надо улыбаться. Он говорил: «А я не признаю этого». У него была идея полной свободы Бога. Говорят, что Бог есть любовь. Но кто это знает? Может быть, Бог вовсе не любовь. Он делает, что хочет, у Него нет никаких пределов. И в этом смысле у Шестова есть крик Иова. Конечно, Шестов — это писатель Ветхого завета. Даже его книга «Афины и Иерусалим» — это сопротивление.

— А ваша стратегия? Бродский назвал вас Иовом, кричащим не о личной трагедии, а о трагедии самого существования<sup>14</sup>.

— Может быть, у меня немножко другая стратегия, потому что я испытал влияние другого философа нашего столетия — Симоны Вайл. Она верит, что Бог есть любовь, но Бог находится на большом рас-

стоянии от мира, и Бог оставил весь мир князю этого мира и инертной материи. Таким образом, есть две стратегии, и обе исходят из очень острого ощущения присутствия зла в этом мире.

— Клеменс Поженский считает, что «главная тема творчества Бродского — зло. Поскольку он писатель глубоко религиозный и исторические события воспринимает в метафизических категориях, он, в согласии с традицией православия, рассматривает зло как отсутствие, пустоту, некий минус или ноль»<sup>15</sup>. Как вам видится суть творчества Бродского?

— Бродский принадлежит к тем поэтам, которым на удивление удалось сохранить традицию христианства и классическую традицию. Может быть, чтобы писать стихи в XX веке, надо верить в Бога. Западная поэзия, начиная с Малларме, потеряла эту веру, это — самостоятельное искусство. Я думаю, что Бродский, да и я тоже, мы сохраняем священное приятие мира.

— В свое время вы жаловались, что не нашли у Пастернака философской альтернативы официальной советской доктрине<sup>16</sup>. Какую альтернативу предлагаете вы?

— В этом была сила Пастернака, потому что иначе бы он погиб. Я думаю, что моя поэзия в последние годы становится более и более метафизической. Но, знаете, давать ответ — не дело поэта. Какая программа, например, у Бродского в стихах «Бабочка» (II:294-298) или «Муха» (III:99-107)?

— В них нет программы, но в них содержатся мысли о волнующих его проблемах: вере и поэзии, языке и времени, о жизни и ничто. Говоря вашими словами, в «Бабочке» Бродский «воссоздал, переосмыслил и обогатил английскую метафизическую школу XVII века». Вы также определили одну из его магистральных тем как «человек против пространства и времени»<sup>17</sup>. Согласитесь, эта тема стара, как мир. Обновил ли ее Бродский?

— Трудно ответить на этот вопрос. Я думаю, что поэзия принадлежит традиции литературы данного языка. Думаю, лучше меня знаете, что такое Бродский в традиции русской литературы.

— Кажется, до него никто не был так поглощен категорией времени.

— Я должен вам сказать, что некоторое время назад вышла книга стихов Бродского по-польски с моим предисловием<sup>18</sup>. У нас есть блестящий переводчик — профессор Баранчак. Я завидую Бродскому, потому что его изобретательность в области рифм непревзойденная. Мне очень трудно писать в рифму, а Баранчак переводит Бродского на польский, сохраняя его систему рифм.

— Несмотря на сопротивление польского языка? И это не банальные рифмы?

— Нет, нет. Это просто удивительно. И эта книга Бродского на польском языке очень странная, потому что она расходится с традицией польской поэзии. Нечто похожее произошло и с моим «Поэтическим трактатом», я говорил об этом с Горбаневской, в русском переводе он не совпадает с русской поэтической традицией.

— Мне хотелось бы вернуться к философской стороне вашей поэзии и поэзии Бродского. О своих стихах

вы говорите, что они похожи на «интеллектуальный балет»<sup>19</sup>, а стихотворения Бродского, написанные в форме путешествий, вы назвали «философским дневником в стихах»<sup>20</sup>. Насколько успешно Бродский соединяет философию и поэзию? Не рвется ли поэтическая ткань от тех философских абстракций, которыми иногда избоблюют стихи Бродского?

— Думаю, Бродский делает это успешнее многих западных поэтов. Я сам очень старался двигаться против распространенных течений в современной западной поэзии. И в этом смысле мою поэзию нельзя назвать западной, она скорее ей противостоит. И здесь мы с Бродским соратники.

— Вы как бы строите мост между славянской и западной поэтическими традициями?

— Да. Западная поэзия движется к субъективизму, чревату серьезными последствиями. В русской традиции, конечно, есть традиция автобиографической поэзии, это старая традиция. И у Бродского много автобиографических стихов, но он стремится к объективности, возьмите все его описания городов, исторических ситуаций, например, в «Колыбельной трескового мыса» (II:355-365) весьма ощутимо его усилие объективации двух империй. И это сделано в противовес основным западным тенденциям.

— Бродский, назвав Кавафиса «духовным экстремистом» (VI:176), заявил однажды, что и «Христа недостаточно, и Фрейда, и Маркса, и экзистенциалистов, и Будды мало»<sup>21</sup>. Не свойствен ли самому Бродскому духовный и интеллектуальный экстремизм?

— Может быть, может быть. Это очень русская черта.

— Согласны ли вы с Бродским, который считает, что «поэзия гарантирует гораздо большее чувство беспредельного, чем любая вера»?<sup>22</sup>

— Нет, с этим положением я не согласен. Я не приписываю поэзии такой важной функции, какую ей приписывает Бродский.

— Язык и время — еще одна дихотомия в поэтическом мире Бродского. Он как-то сказал: «Если существует божественное, это прежде всего язык»<sup>23</sup>. Почему он возносит язык на такие метафизические высоты?

— В наше время язык выдвинут западными профессорами во главу угла. Они отмечают все и оставляют только язык, который якобы говорит сам за себя и за нас. Это все-таки нигилизм, онтологический нигилизм. Любые поиски истины для них — метафизическая глупость. Для деконструктивистов и прагматиков язык — мастер, язык — все, и все — язык. Но у Бродского нечто иное.

— Да, хотя Бродский постоянно утверждает, что писатель — слуга языка и орудие языка<sup>24</sup>, он при этом неустанно подчеркивает божественную природу языка: «язык, который нам дан, он таков, что мы оказываемся в положении детей, получивших дар. Дар, как правило, всегда меньше Дарителя, и это указывает нам на природу языка»<sup>25</sup>.

— Бродский совсем не похож на тех профессоров и поэтов, для которых язык — это автономная сфера. У него нет лингвистических экспериментов ради экспериментов. Для него язык — конфронтация с миром.

— ...И с временем. Не потому ли он был так потрясен строчками Олена: «Время... / преклоняется перед языком и прощает его служителей» (L:362-3)? У вас есть сходная мысль:

*Я всего лишь слуга незримого —  
Того, что диктует мне и еще кому-то.*

Можно ли усмотреть аналогию между вами как «слугой незримого» и Бродским как «слугой языка»?

— Я думаю, можно. В любой данный момент, когда поэт появляется на сцене своего родного языка, существует ряд возможностей, которые поэтом должны быть исследованы и усвоены. Он не свободен выйти слишком далеко за пределы этих возможностей. Я говорил об этом с Бродским, спрашивал его, почему существуют такие тенденции в современной русской поэзии, а не иные. По его мнению, непрерывность, которая была прервана революцией, должна быть восстановлена. В этом смысле Бродский осознает свое место, он не может и не хочет двигаться в другом направлении, он пытается сохранить преемственность русской поэтической традиции.

— Почему, вы думаете, польский язык избрал именно вас быть своим «секретарем», своим медиумом в XX веке, вопреки тому, что вы прожили среди поляков меньшую часть вашей жизни?

— Я не могу логически объяснить то, что называется судьбой.

— В «Звезде Полюнь» вы пишете: «Вот так-то исполнилась моя молитва гимназиста, вскормленного на польских поэтах: просьба о величии, а значит, об изгнании»<sup>26</sup>. Почему вы соединили величие с изгнанием?

— В польской поэзии существует настоящий миф изгнания, примеры тому — судьбы Мицкевича, Словацкого, Норвида.

— Вы признались в трудности отождествления со средой, в которой вы живете<sup>27</sup>. Для Бродского же, по его собственным словам, «всякая новая страна, в конечном счете, лишь продолжение пространства»<sup>28</sup>. Но на более глубоком уровне, мне кажется, вы с Бродским переживаете. Он считает, что с каждой новой строчкой, с каждой последующей мыслью поэта в изгнании относит все дальше и дальше от берега родной земли. И в конечном счете он остается один на один со своим языком. Это и есть его «иная земля». Он даже образовал английский неологизм: «This is his Otherland»<sup>29</sup>. У вас в «Поэтическом трактате» есть аналогичная мысль: «... только речь — отчизна»<sup>30</sup>.

— Это, по-моему, заявление гордеца, хотя, мне кажется, я менее страдаю от гордости, чем Бродский. Я всегда чувствовал ограниченность и поэзии, и языка, ощущал несоизмеримость между миром и словом. Все, что поэт может делать, это только пытаться, стараться что-то выразить. Бродский, как я уже сказал, наделяет литературу слишком большой ответственностью. Одних это восхищает, других раздражает.

— А разве вы не верите в спасительную роль поэзии? В «Посвящении» к сборнику «Спасение» вы пишете:

*В неумелых попытках пера добиться  
стихотворенья, в стремлении строчек к недости-  
жимой цели, —*

*в этом, и только в этом, как выяснилось, спасенье<sup>31</sup>.*

— Не знаю, спасение ли, но поэзия действительно может быть защитой от отчаяния, от убожества существования.

— Во вступлении к «Поэтическому трактату» можно прочитать:

*Как будто автор с умыслом неясным  
В них обращался к худшему в себе,  
Изгнавши мысль и обманувши мысль.*

Это что, скрытая ирония или упражнение в само-  
усовершенствовании средствами поэзии?

— Здесь я, скорее всего, говорю о разнице между поэзией и прозой в нашем столетии. Поэзия XX века все дальше уходит от относительной рациональности прозы, все чаще эксплуатирует очень субъективные ситуации, подсознание человека. В этих стихах также выражено желание восстановить философское содержание поэзии. И здесь опять мы с Бродским сходимся и расходимся с некоторыми поэтами-модернистами.

— В своей лекции о вашем творчестве Бродский сказал: «Ему свойствен катастрофический, почти апокалиптический склад ума»<sup>32</sup>. И действительно, в молодости вы руководили поэтической группой «Катастрофисты». Вы осознаете, что вам присущ такой склад ума?

— Пожалуй, да. Он приближает меня к славянскому типу мышления, ибо это склад ума Соловьева, Достоевского и других. И, конечно, существует польский вариант того же самого. Похоже, Бродский прав, но я не очень этим горжусь.

— В некоторых ваших стихах доминирует чувство вины. Это потому, что вы выжили, или потому, что вы не пережили все послевоенные страдания Литвы и Польши? И следует ли из этого, что чувство вины — это ваш комплекс Квазимодо, который, по мнению Цветаевой, должен иметь каждый поэт?

— Не уверен, что каждый поэт должен страдать таким комплексом. Я знаю, что у меня есть комплекс вины. Я не думаю, что его нужно объяснять историческими событиями, думаю, что его корни следует искать глубже, в моем случае — чувством судьбы, чувством рока, и появилось это чувство очень рано, почти в школьные годы. Мой друг Адам Михник недавно в разговоре со мной сказал: «Мне нравится твоя поэзия, потому что она кровоточит. Она также демонстрирует, что рана может стать источником силы». Может быть, литература вообще и поэзия в частности вырастают из раны. Надо только преодолеть боль.

— Бродский взял эпиграфом к сборнику своей прозы «Меньше, чем единица» строку из вашей «Элегии к Н.Н.»: «And the heart doesn't die when one thinks it should»<sup>33</sup>. В переводе Бродского она звучит следующим образом: «И сердце бьется тогда, когда надо бы разорваться» (III:92). Не могли бы вы пояснить этот стих?

— Здесь я описал очень конкретную ситуацию

очень близкого мне человека. Ее сын был отправлен в немецкий концлагерь на смерть, но она продолжала жить. Этот опыт пережили и миллионы русских при сталинизме. У меня есть русская знакомая, ее муж был арестован во время чисток. У нее был ребенок, она никому не могла показать, что случилось что-то страшное.

— Бродский как-то заметил, что «вам доставляет почти чувственное удовольствие сказать «нет»<sup>34</sup>. Это правда?

— Боюсь, что правда (смеется). Но дело обстоит сложнее. Я назвал себя «экстатическим пессимистом». Шопенгауэр, на мой взгляд, создал самую лучшую теорию литературы, искусства, объективную, как голландские натюрморты. Я стараюсь ее практиковать.

— И вы, и Бродский широко пользуетесь категорией отрицания в ваших стихах. Какова их функция?

— Я человек противоречивый. Я не могу представить себя как цельную личность. Меня постоянно разрывают противоречия.

— Не потому ли ваша поэзия так трудна, и суть ее так дразняще неуловима для читателя? Не могли бы вы подсказать какие-то пути ее адекватного прочтения?

— Да, моим читателям нелегко, они не могут понять, почему я так часто меняю свою точку зрения, свои мнения. Я недавно показал своему чешскому другу два стихотворения. Содержание одного из них полностью противоречило тому, что говорится в другом. Я спросил его, стоит ли их публиковать, ведь они исключают друг друга. Он ответил: «Конечно, поскольку это так характерно для тебя, но постарайся поместить их рядом и напиши к ним краткий комментарий». Мои стихи очень иронические, в них много аллюзий к польской поэзии XVI, XVII, XVIII веков.

— Вы, в сущности, младший современник Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Цветаевой. Как рано вы познакомились с их поэзией?

— Как это ни странно, я не был большим читателем русской поэзии, русской литературы. Я получил от своего друга году в 1934 книжку Пастернака «Второе рождение». Я не понял, что «второе рождение» — это аллюзия. Мне его стихи очень понравились. Между прочим, поэт Коржавин сказал кому-то, что он возлагает ответственность именно на эту книгу Пастернака за свое обращение в сталинизм, потому что в ней столько красоты и счастья. О Мандельштаме я узнал очень поздно. Не думаю, что русская поэзия влияла на меня очень сильно. Я пережил влияние французской поэзии.

— И английской?

— Да, но в меньшей степени, потому что французское влияние пришлось на годы моего становления.

— По вашему мнению, «поэт, прежде чем он будет готов подойти к вечным вопросам, должен следовать определенному непреложному кодексу. Он должен быть богобоязненным, любить свою страну и свой родной язык, полагаться на свою совесть, избегать союза с дьяволом и опираться на традицию»<sup>35</sup>. Отвечает ли Бродский всем этим требованиям?

— Да, безусловно. Я уже сказал, что, может быть,



на фоне западной поэзии мы в арьергарде, Бродский и я, но, может быть, и в авангарде. Это никогда не известно, потому что если поэты сильно действуют, то они меняют направление поэзии.

— Как вам видится сегодня это «гигантское, странной архитектуры, [...] здание поэзии Бродского»?<sup>26</sup>

— Для меня архитектура — ключ к поэзии Бродского. Он постоянно возвращается к Петербургу. Он сам это подчеркивает в прозе. Контраст особенно разителен в сравнении с Беккетом, для которого архитектура нейтральна, у Бродского она очень важна. Возьмите, например, его пьесу «Мрамор», это очень беккетовская пьеса, с той существенной разницей, что местом действия избран древний Рим, доминируют классические мотивы и играет архитектурное воображение. Бродский — поэт сложного культурного наследия, он использует темы Библии, Гомера, Вергилия, Данте, английских метафизиков и древнерусской литературы. Классические темы делают его поэтическое звание гигантским, но ими подчеркнуто единство европейской культуры. Бродский, я думаю, не страдает ни комплексом неполноценности, ни комплексом превосходства по отношению к Западу.

— Вы однажды сказали, что не соответствуете американскому представлению о поэте<sup>27</sup>. Соответствует ли ему Бродский?

— Не думаю, потому что в американском представлении поэт должен быть алкоголиком, пережить пару нервных срывов, несколько попыток к самоубийству, посещать психоаналитика и т. д. Давайте закончим на этой юмористической ноте.

### Примечания

<sup>1</sup> Бродский Иосиф. Остаться самим собой в ситуации неестественной: Из выступления Иосифа Бродского в Париже// Русская мысль. 4 ноября 1988. С. 10.

<sup>2</sup> «A Part of Speech»//New York Review of Books. 14 August 1980.

<sup>3</sup> Р. 23. Русский перевод А. Батчана и Н. Шарымовой см.: Милош Чеслав. Борьба с удушьем// Часть речи. Нью-Йорк № 4/5. 1983/84. С. 177. Milosz Czeslaw. A Struggle against Suffocation. A review of Joseph Brodsky's.

<sup>4</sup> Reeve F. D. Additions and Losses: Comment on «Selected Poems» by Joseph Brodsky, Translated with an Introduction by George L. Kline. Harper and Row, 1973//Poetry. October 1975. P. 43.

<sup>5</sup> Brodsky Joseph. On Richard Wilbur// The American Poetry Review. January/February 1973. P. 52.

<sup>6</sup> Berghash Rachel. An Interview with Czeslaw Milosz//Partisan Review. 1988. № 2. P. 257.

<sup>7</sup> Husarska Anna. A Talk with Joseph Brodsky//The New Leader. December 14, 1987. P. 9.

<sup>8</sup> Бродский Иосиф. Европейский воздух над Россией: Интервью с Анни Эпельбуэн//Странник. 1991. № 1. С. 42.

<sup>9</sup> Милош Чеслав. Поэтический трактат/ Пер. с польского Н. Горбаневская. Ann Arbor, 1982.

<sup>10</sup> Там же. С. 24.

<sup>11</sup> Milosz Czeslaw. Preparation//Milosz Czeslaw. The Collected Poems 1931-1987. London, 1988. P. 418. Русский перевод А. Драгомошненко: Милош Чеслав. Приготовление//Милош Чеслав. Так мало и другие стихотворения. М., 1993. С. 171.

<sup>12</sup> Милош Чеслав. Борьба с удушьем. С. 178-179.

<sup>13</sup> Имеется в виду работа Льва Шестова «Добро и зло в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (философия и проповедь)».

<sup>14</sup> Милош Чеслав. Над переводом Книги Иова//Континент. 1981. № 29. С. 263.

<sup>15</sup> Записи лекций и семинаров Иосифа Бродского по сравнительной поэзии. Ann Arbor, Michigan, 2 апреля 1980 года.

<sup>16</sup> Поженцкий Клеменс. Увенчание несломленной России// Тыгодник Мазовше. № 228, 28 октября 1987 г. Перепечатано в «Литературном приложении» № 5 к «Русской мысли» в переводе Н. Горбаневской, 25 декабря 1987. С. II.

<sup>17</sup> Milosz Czeslaw. On Pasternak Soberly [1970]//World Literature Today. Spring 1989. V. 63. № 2. P. 218.

<sup>18</sup> Милош Чеслав. Борьба с удушьем. С. 173.

<sup>19</sup> Brodski Josef. 82 wiersze i poematy/Предисловие Ч. Милоша. Paris, 1988.

<sup>20</sup> Milosz Czeslaw. The Collected Poems. P. 189.

<sup>21</sup> Милош Чеслав. Борьба с удушьем. С. 172.

<sup>22</sup> Brodsky Joseph. Beyond Consolation: A review of N. Mandelstam «Hope Abandoned» and three translations of Mandelstam's poetry//The New York Review of Books. February 7, 1974. P. 14.

<sup>23</sup> Brodsky Joseph. Virgil: Older than Christianity: A Poet for the New Age //Vogue. October 1981. P. 178.

<sup>24</sup> Joseph Brodsky, interviewed by Sven Birkert. «Art of Poetry: Joseph Brodsky»// Paris Review. № 24 (Spring 1982). P. 111.

<sup>25</sup> «Быть может, самое святое, что у нас есть — это наш язык...»: Интервью Натальи Горбаневской с Иосифом Бродским //Русская мысль. 3 февраля 1983. С. 8.

<sup>26</sup> Ibid. С. 9.

<sup>27</sup> Милош Чеслав. Особая тетрадь: Звезда Польнь /Пер. с польского Н. Горбаневской//Континент. 1981. № 27. С. 9.

<sup>28</sup> Милош Чеслав. Над переводом Книги Иова. С. 262.

<sup>29</sup> Езерская Белла. Если хочешь понять поэта... : Интервью с Иосифом Бродским//Мастера. Tenaflly, N.J., 1982. С. 108.

<sup>30</sup> Brodsky Joseph. Language as Otherland: Лекция, прочитанная в Лондонском Университете (SSEES) 28 ноября 1977 года; цитируется по магнитофонной записи.

<sup>31</sup> Милош Чеслав. Поэтический трактат. С. 12.

<sup>32</sup> Милош Чеслав. Стихотворения/Переводы Иосифа Бродского// Russica-81. New York, 1982. С. 16. В России переводы стихов Милоша, выполненные Бродским, опубликованы в кн.: Бродский Иосиф. Бог сохраняет все. Москва, 1992. С. 195-203. См. также: III:394.

<sup>33</sup> Из записей лекций Бродского по сравнительной поэзии.

<sup>34</sup> Milosz Czeslaw. The Collected Poems. P. 239.

<sup>35</sup> Из записей лекций Бродского по сравнительной поэзии.

<sup>36</sup> Милош Чеслав. Борьба с удушьем. С. 171.

<sup>37</sup> Ibid. С. 169.

<sup>38</sup> Berghash Rachel. An Interview with Czeslaw Milosz. P. 260.



Томас Венцлова

# Развитие семантической поэтики



15 декабря 1990,  
Нью-Хейвен

— В своей маленькой статье, написанной по поводу 40-летия Бродского, вы признались, что его стихи направляли ваши поступки и меняли ваше внутреннее пространство<sup>1</sup>. Расскажите подробнее, когда вы познакомились с Бродским и с его стихами, какие из них уже тогда вы выделяли?

— Если не ошибаюсь, я впервые услышал о Бродском 30 мая 1960 года, в день смерти Пастернака. Еще не зная о происшедшем, мы с моим тогдашним близким приятелем Володей Муравьевым ездили к одному из московских подпольных художников, и там Володя читал вслух «Пилигримы» (I:24) и другие очень ранние стихи Бродского. Мне эти стихи показались прямолинейными и попросту слабыми (сам Бродский сейчас называет свои вещи той поры «Киндергартен»). Но совершенно твердо помню, что у меня уже тогда возникло ощущение, не вполне вмещавшееся в слова: Бродский — поэт харизматический, он вне тогдашнего литературного процесса, точнее, выше его, и обладает той аурой избранности, которой нет у многих, пишущих лучше. Позднее я узнавал о Бродском и получал его стихи у многих, чаще всего у Андрея Сергеева, который дал мне «Холмы» (I:229-234), «Два часа в резервуаре» (I:433-437), «Стихи на смерть Элиота» (I:411-413). Бродский в это время находился в ссылке. О нем и о его делах я много слышал от Ахматовой (тогда выходила книжка ее стихов на литовском языке, к которой я был причастен, и поэтому у нее бывал). К 1965 году для меня стало очевидным, что Бродский в своем поколении не имеет себе равных: я знал наизусть и часто читал себе и другим десятки его вещей, прежде всего «Был черный небосвод» (I:192-193), «Рождественский романс» (I:150-151), «Стихи на смерть Элиота», куски из «Большой элегии Джонну Донну» (I:247-251). Во всем этом, конечно, я был отнюдь не одинок. После ссылки, в августе 1966 года, Бродский приехал в Вильнюс: с этого началась история его отношений с Литвой, но это отдельная тема.

— «Поражает, даже подавляет виртуозность Брод-



*Томас Венцлова, поэт, переводчик, эссеист, филолог. Родился в 1937 г. в Клайпеде в семье известного литовского писателя Антанаса Венцловы, министра культуры и председателя Союза писателей Литвы, ушедшего на перед смертью (1971) со всех постов. Томас Венцлова закончил Вильнюсский университет (1960), из которого был на год исключен за реакцию на венгерские события 1956 года. До отъезда из СССР (1977) жил в Литве, в Москве и Ленинграде, зарабатывая на жизнь в Вильнюсском университете, переводами и журналистикой; был связан с литовским правозащитным движением. Поселившись в Америке, преподавал сначала в Беркли, потом в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес), защитил докторскую степень в Йельском университете (1985), где и занимает должность профессора русской литературы на кафедре славянских языков и литературы. Опубликовал множество работ по славистике и литуанистике, в том числе книгу «Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов» (Нью-Хейвен, 1986). По-литовски издано четыре сборника его стихотворений: первый, «Знак языка», вышел еще до эмиграции, последний, «Разговор зимой», опубликован в Вильнюсе в 1991 году. Его переводы на литовский язык поэзии У.Шекспира, Т.С.Элиота, У.Х.Одена, Р.Фроста, Ш.Бодлера, А.Жарри, Ч.Милоша, З.Херберта, А.Ахматовой, Б.Пастернака собраны в отдельную книгу и изданы на родине. Там же опубликованы три книги эссе.*

ского», — пишете вы<sup>2</sup>. Как поэт, не страдали ли вы комплексом Бродского?

— Да, и очень. Само сознание того, что существует Бродский, часто подводило меня к границе внутреннего паралича, а то и переводило за эту границу.

— Чему вы научились у него? Переносимо ли что-либо из его поэтики в литовскую поэтическую стихию?

— В моих стихах нередко ритмические и иные цитаты из Бродского, есть пробы подхвата его тем, диалога с ним. В целом, я думаю, у нас мало общего, если не считать некоторых совпадений в области вкуса, поэтических притяжений, а точнее — поэтических отталкиваний. Можно было бы сказать, что у Бродского учившийся трезвости, достоинству, серьезному отношению к слову, сознанию того, что оно оплачивается чистоганом — всей биографией, всей жизнью; и еще понимаю, что стихи суть разговор с предшественниками и предполагают их присутствие. Но этому учит вся настоящая русская и мировая поэзия, хотя мое поколение заново узнавало это прежде всего через Бродского. Гигантская языковая и культурная клавиатура Бродского, его синтаксис, его мышление сверхстрофными образованиями ведут к тому, что читать его стихи означает тренировать душу: они увеличивают объем души (примерно так, как от бега или работы веслами увеличивается объем легких). Что касается литовской поэзии, то она сейчас переживает не лучшую эпоху в своей истории: в ней царит некий культурный изоляционизм, поиски «своего», «исконного», беспорядочное нанизывание подлинных и мнимых архетипических символов. Словом, это нечто сходное с русским почвенничеством, хотя и с большей долей модерна: поэзия крестьянской цивилизации, терпящей поражение в современном мире. Не исключаю, что знание Бродского могло бы помочь литовским поэтам выйти из этого немногого сулящего смыслового пространства.

— Бродский видит в ваших стихах качества, в высшей степени свойственные его собственной поэтике, цитирую: «Интонация Томаса Венцловы поражает своей сознательной, намеренной монотонностью, как бы стремящейся затушевать слишком очевидную драму его существования»<sup>3</sup>. Тем не менее вы считаете, что у вас с ним мало общего?

— Полагаю, в слишком лестной для меня статье Бродский пишет прежде всего о себе.

— Переводили ли вы лично его на литовский язык и для каких журналов и сборников? Существует ли критическая оценка ваших переводов?

— Я перевел несколько ранних, весьма мною любимых стихотворений Бродского — «Большая элегия Джону Донну» (I:247-251), «От окраины к центру» (I:217-220), «К Ликомеду на Скирос» (II:48-49), «Сонет» (II:61), «Остановка в пустыне» (II:11-13), «Эней и Дидона» (II:163), «Одиссей Телемаку» (II:301). Они печатались в литовском эмигрантском журнале «Metmenys», а сейчас публикуются и в Литве;<sup>4</sup> в частности, они войдут в двуязычную книгу Бродского, которая должна появиться в Вильнюсе. Большинство вещей для этой книги перевел молодой поэт Гинтарас Патацкас (Gintaras Patackas). Критическая оценка моих переводов дана только в нескольких письмах. Гинтарас Патацкас оценил их восторженно, а знаток поэзии, старинный мой и Бродского друг, Ромас Катилус (Romas Katilus) — скептически.

— Как вы относитесь к переводам Бродского ваших стихов? Что из них опубликовано?

— Опубликован один перевод — стихотворение

«Памяти поэта. Вариант» в «Континенте».<sup>5</sup> Кстати, слово «вариант» в заглавии указывает на некоторую зависимость этой вещи от эпитафии Бродского Элиоту (и далее, от эпитафии Одена Йейтсу). Перевод Бродского очень свободен и, несомненно, лучше оригинала. Полагаю, эта публикация сыграла немалую роль в моей судьбе, так как резко ускорила мой отъезд из СССР. Есть еще неопубликованный, точный и хороший перевод стихотворения «Песнь одиннадцатая».<sup>6</sup>

— Можно ли при желании установить стилистическую зависимость Бродского от литовской поэзии?

— Не думаю. То, что Литва вошла в стихи Бродского, — другое дело.

— Вы уже писали о том, что большинство произведений Бродского входят в два разных текстуальных пространства, русское и английское<sup>7</sup>. Что выигрывают и что теряют его стихи, находясь в данной ситуации?

— Я все же предпочитаю русские стихи Бродского английским и русские оригиналы — английским автопереводам. Быть может, дело тут в моих собственных отношениях с английским языком; а может, и в том, что русская просодия и категории, вернее, формы русского мышления, резко отличаются от английских. В то же время английская эссеистика Бродского не имеет себе равных по четкости стиля, образов и наблюдений: здесь английский автоперевод (или оригинал) никак не уступает русскому тексту, бывает и лучше его.

— Насколько интертекстуальная наполненность поэзии Бродского помогает нам определить его эстетические пристрастия?

— Эстетические пристрастия всегда лучше определяются по интертекстуальным моментам, чем по прямым высказываниям типа «люблю того-то и того». Бывает ироническая, пародийная интертекстуальность, но она свойственна Бродскому, на мой взгляд, менее, чем обычно думают.

— Как бы вы определили общий стилистический вектор его поэтики?

— Поэтика Бродского — это продолжение и развитие (или «сверхразвитие») семантической поэтики акмеистов.

— Изменился ли его поэтический мир после России?

— Да, очень изменился. Миры эти, пожалуй, различны не менее, чем мир архитектуры Петербурга и мир архитектуры Нью-Йорка. Сейчас Бродскому свойственна нейтральная, «матовая» интонация в сочетании с крайней нагруженностью семантики и синтаксиса, с усложненностью ритма, с неомогенностью материала. Усилилось ощущение вселенского холода — было-то оно всегда, но такой предельной ясности, как, скажем, в «Осеннем крике ястреба» (II:377-380), не достигало. Это разъедает стихи Бродского — и авторскую личность — словно кислота сосуд, причем и стихи, и личность удивительным образом (быть может, по особому Божьему велению) не разрушаются, остаются целыми.

— Не могли бы вы назвать основные фундаментальные категории, на которых построен, на ваш взгляд, его миро-текст?



— Такие категории вряд ли следует выделять — получится либо слишком общая структура, применимая ко многим поэтам, либо нечто мелочное и тем самым пародийное. Можно, конечно, задать список типа «время», «город», «пустота», но от него до стихов — дистанция огромного размера.

— Польский критик Клеменс Поженцкий определил главную тему Бродского как тему зла на том, видимо, основании, что зло есть отсутствие, пустота, минус, нуль — категории, переполняющие стихи Бродского<sup>8</sup>. По мнению Виктора Кривулина, у Бродского «тьма одолевается большей тьмой»<sup>9</sup>. Вы же выделяете в качестве магистральной темы Бродского «бытие и ничто»<sup>10</sup>. Пересекаются ли все эти темы?

— Разумеется, пересекаются. В свое время я говорил, что в словосочетании «бытие и ничто» логическое ударение может сдвигаться, в частности, его можно поставить на «и», то есть оно может находиться на мотиве границы, перехода (а также тождества). Стоит напомнить, что ничто — весьма сложно и разнородно: для его описания требуется большая густота поэтических средств, чем для описания предметов и явлений.

— Есть еще одна любопытная тема у Бродского — «тема после конца». После конца чего?

— Я склонен в этой связи говорить о посткатастрофической или постэсхатологической поэзии — поэзии «после конца мира», каковым концом были ГУЛАГ и Освенцим.

— В свое время вы заметили, что родной город Бродского в его стихах нередко «предстает в апокалиптическом освещении, символизируя цивилизацию, подошедшую к грани катаклизма, точнее, уже перешедшую грань»<sup>11</sup>. Есть ли связь между темой города и темой конца?

— Город есть финальное состояние человечества, примерно так же, как пещера была его начальным состоянием. Об этом говорят и мифы о блудном Вавилоне и небесном граде, и действительность нашего времени.

— Вы один из немногих, кто высоко оценил «Путешествие в Стамбул» (IV: 126 — 164)<sup>12</sup>. Почему это произведение Бродского столь неприемлемо для многих христиан?

— На этот вопрос следовало бы ответить тем, кто не принимает «Путешествия в Стамбул». Я говорил, что Бродский ведет себя в нем скандальнее Чаадаева, так как вскрывает авторитарный потенциал, присущий христианству как таковому и даже монотеизму как таковому (правда, из этого не следует, что монотеизм и христианство обречены этот потенциал реализовать; все же исторически он реализовывался не столь уж редко). Кроме того, Бродский утверждает, что метафизический заряд человечества шире христианства, то есть что христианство не есть единственная истина. На мой взгляд «Путешествие в Стамбул» — выдающееся философское эссе, и при том, что я со многим в нем не согласен (кстати, я был в Стамбуле и вынес оттуда совсем другие впечатления).

— Что Бродский извлек из своего пристрастия к Риму?

— Здесь стоит вспомнить палиндромон Рим —

мир. Рим и тождествен миру, и в то же время обратен ему, как вечное среди временного, смерть среди жизни, камень среди трав. Именно об этом тождестве и зеркальности написаны римские стихи Бродского.

— Адресатом и субъектом его стихов все чаще становится «Время в чистом виде» (III:17). Чем вы объясняете его тенденцию мифологизировать время?

— Я не убежден, что Бродский мифологизирует время: с равным успехом речь могла бы идти о демифологизации. Так или иначе, на времени в огромной степени построена вся его поэтическая теория и практика. Время, в частности, связано с болью, а человек есть испытатель боли (II:210). Отсюда же значение биографического текста для корпуса его творчества (свойство, которое Бродский разделяет с романтиками и Цветаевой, но отнюдь не с большинством поэтов двадцатого века).

— Говоря о Цветаевой, Бродский пишет: «Действительность для нее — всегда отправная точка, а не точка опоры или цель путешествия, и чем она конкретней, тем сильнее, дальше она отталкивается» (IV:108). О ком он здесь говорит, о Цветаевой или о себе?

— Все же, скорее, о Цветаевой.

— Оказавшись за тридевять земель от родины, и вы, и Бродский невольно смотрите на свое отечество со стороны, что в сильной степени обеспечивает элемент отстранения, столь необходимый, по мнению Бродского, в поэзии<sup>13</sup>. Можно ли проследить у вас с ним явные и скрытые схождения в приемах выражения этого отстранения?

— Не мне судить о собственных, к тому же немногочисленных эмигрантских стихах. Бродский же всегда смотрел на отечество со стороны, из пространства истории и поэзии («Пускай Художник, паразит, другой пейзаж изобразит», II:300). Эмиграция оказалась чем-то вроде реализации метафоры — того, что в поэзии давно состоялось.

— Как вы переносите многолетний отрыв от литовского читателя?

— Я всегда был оторван от литовского читателя: эмиграция меня, как ни странно, с ним сблизила и, по сути дела, ввела в литовскую литературу. У Бродского это по-другому.

— Не могли бы вы назвать наиболее решающие факторы самоопределения поэтической персоны Бродского?

— Укажу, в частности, на миф странника с его многочисленными библейскими и античными коннотациями: странник этот («писатель, повидавший свет, / пересекавший на осле экватор», II:66) наблюдает мир, ничему в нем особенно не удивляясь.

— Не кажется ли вам, что лирический герой Бродского страдает от излишней неприязни к нему автора, о чем свидетельствуют в стихах метафоры замещения, типа: «отщепенец, стервец, вне закона» (III:8), «усталый раб — из той породы, что зрим все чаще» (III:95), а в прозе — прямые высказывания, например, в разговоре с вами Иосиф сказал, что он чувствует себя «монстром», «исчадием ада»?<sup>14</sup> Какая поэтическая стратегия скрывается за таким автопортретом?

— С одной стороны, здесь часто идет речь о чужом взгляде и чужой оценке. С другой, это просто

нормальное и трезвое отношение к себе как человеку и греховному существу, на которое не каждый способен. Отмечалось, что эта неприязнь к себе уживается с бережностью к своему дару, даже с удивлением перед собой как перед рупором<sup>15</sup>: певец «знает, что он сам лишь рупор» (I:431).

— Вы знаете, вероятно, что некоторые критики Бродского в эмиграции считают его «имперским поэтом»<sup>16</sup>. Такое «звание» присвоено ему только ли в связи с тем, что «империя» у него — повторяющаяся метафора государства, или для этого есть другие основания?

— Обвинение Бродского в «империализме» — плод недоразумения, а то и злонамеренности. Империя — емкое и напрашивающееся имя для государства, разговаривающего с поэтами в основном свинцом и железом. Кроме того, есть еще империум культуры — порою также беспощадный.

— Что, на ваш взгляд, воспринимается некоторыми у Бродского как наиболее чуждое русскому менталитету?

— Отсутствие «теплокожести». (Бродский в разговорах употребляет более откровенное слово.) У Бродского нет всепрощения, слезливости, умиления, утешительства, веры в неизбежную доброту человека, отношения к природе как паначее и образу Божества, а то и Божеству — всего того, что без особых оснований связывается с Новым заветом и в изобилии присутствует, например, у Пастернака. Бродский смотрит на мир ясно, понимая, что отчаяние — часто адекватный ответ на вызов мира: «боль — не нарушение правил» (II:210).

— Где, по-вашему, следует искать источники его трагедийного мирознания?

— Поэт, как правило, есть носитель трагедийного мирознания *par excellence*. История в меру сил помогает ему в этом.

— Какую самую беспощадную правду Бродскому удалось сказать о нашем времени?

— Быть может, Бродский первый сделал адекватные выводы из современного демографического взрыва: взаимозаменимость людей, бесплодность личных усилий, устарелость нашего знания для новых поколений.

— Вы когда-то сказали, что Бродскому «не с кем спорничать и вступать в диалог среди своих современников»<sup>17</sup>. Имели ли вы в виду только русских поэтов или пишущих по-польски, по-литовски, по-английски и т.д.?

— Я имел в виду — и продолжаю иметь в виду — только русских поэтов.

— Известен ли вам круг его чтения?

— В общем известен, впрочем, в последние годы меньше. Бродский отвергает много книг и авторов с самого начала и, пожалуй, не стремится к полноте познаний, к литературоведческой «широте горизонта». Зато он постоянно вчитывается в любимых авторов — то в Баратынского, то в Цветаеву, то во Фроста, то в Томаса Харди, то в Монтале. Этому свидетелем я был многократно. Заметил также его любовь к австро-венгерским писателям — Музилу, Йозефу Роту.

— Как вы воспринимаете пасквиль Аксенова на Бродского в романе «Скажи изюм»?<sup>18</sup> Чем объясняется такое неблагородство Аксенова?

— В романе Бродский сталкивается на уровне, ему в высшей степени несвойственный — уровень писательских склок, связанных с карьерой, славой, гонораром. Дело в том, что автор романа, как ни крути, принадлежит к советской литературе. (Это не порицание, а простая констатация факта, с которой Аксенов, вероятно, согласится.) Бродский к ней не принадлежит, и даже в определенном смысле не принадлежит к литературе (области карьеры, славы и гонорара) вообще.

— «Какую биографию творят нашему рыжему! Как будто он кого-то нарочно нанял», — сказала Анна Андреевна о Бродском в 1964 году<sup>19</sup>. Вы считаете ее слова пророческими? Что обеспечило в случае Бродского тождественность голоса и судьбы?

— Слова эти верны, как почти все, что говорила Ахматова. Время не принимало голос как таковой — только отсутствие или фальсификацию голоса (так было и за пределами Советского Союза, хотя в Союзе принимало особенно зверский характер). Сейчас дела — почти всюду — несколько улучшились. Но ситуация неприятия иной раз закаляет, да и дает голосу неожиданный резонанс.

— У вас, насколько мне известно, есть стихотворение «Щит Ахиллеса», обращенное к Бродскому. Скажите, пожалуйста, о нем несколько слов. Когда оно было написано?

— Писано оно в пору, когда Бродский уехал и прислал открытки из Лондона. Построено оно как разговор между нами (Лондоном и Клайпедой), может быть, отдаленно соответствует его «Литовскому ноctюрну» (II:322 — 331). Щит Ахиллеса (взятый у Одена) означает лист бумаги и стихи вообще. Свод звука, оковы, скала (естественно, цитата из Евангелия) относятся к той же теме. Речь все время идет о двух мирах, где поэта ожидает более или менее то же самое (отсюда Фермопилы *versus* Троя и т.д.) «Терраферма» — слово итальянское и даже венецианское, означает «крепкую землю», материк (в противоположность лагуне). Стиль несколько архаичный, но, может, это и ничего (ориентировка примерно на Норвида).

## ЩИТ АХИЛЛЕСА

*Иосифу Бродскому*

Затем лишь, чтобы тоже различить,

Как на экране нервов ты когда-то,

Часовен этих каменных ограды,

Пустую пепельницу и ключи.

Ты не ошибся: все и здесь одно

И то же. Вплоть до представлений. Даже

До моря те же километры, так же

В ночи оно

Внимает нам. Под зеленью слюда

Фонарных ламп различна лишь отчасти.

Иная скорость стрелок на запястьи

Опаснее, чем горькая вода

Меж нами. Удаляясь в пустоту

Пространства, ты неузнаваем — в пору

Мидийцам, грекам. К вящему позору,

Мы на борту,

Небезопасном и для крыс. Смотри:  
Блеск мокрых крыш, кирпич стены, невзгоды,  
Мелькающие  
годовщины — годы,  
Короче, зрелости. Опека изнутри  
Пронзает мозг. Простор, день ото дня  
Пустеющий, засыпал бы  
глазницы,  
Когда бы не встающий у границы,  
Где дождь, звеня,

Отвесно ниспадает, бестолков —  
Торжественный свод звука, в это лето

Едва не уничтоженный бесследно,  
Но даровавший благодать оков,  
Тожественных душе —  
гончарный круг, Печь обжига, где стекленеет  
форма. Лишь  
голос — наше небо, терраферма.  
Лишь чистый звук.

Так мир тебе. Мир нам обоим. Да  
Будет тьма и бег секунд. Сквозь вязкость  
Пространства, сна — отчетливою вязью Любая  
твоя буква. Города  
Не вечны. Белый щит — наперекор,  
В противовес небытию — на месте Природы. Две  
раздельных эры вместе  
Его узор

Повторит как вода (достало б сил  
И времени), как пустота. О берег  
Бьют волны и стирают в мерном беге Подвижные  
рисунки. Блеск чернил  
В квадратах окон. В многослойном сне  
Сквозь стекла  
воздух теплотой сочится. За башнями мотор  
далекий  
мчится, Который мне

Привозит сутки. Иногда слепой  
На колокольне колокол качнется,  
И, вечность позже, глухо содрогнется Ему в ответ  
фундамент под тобой. Дрожат порталы, стены,  
потолки, Аукаются арки, звук все глуше.  
В живой ночи друг друга кличут души, Материки.

На парус липнет утренняя мгла.  
Туман над парашетом влажной пылью.  
Ты, зреющий Трою, видишь Фермопилы —  
Тебе дарован щит. Ты  
есть скала. Молчанье, ложь в окрест лежащей  
мгле, Но лезвием  
блистающим упрямо  
Разят упругий ветр опоры храма  
На сей скале.

Вручив нам наши судьбы, ты сейчас —  
Воспоминаний беглых вереница,  
Но каждое мгновение двойится,  
И свет двоякий провожает нас

В сужающемся день и ночь кругу.  
Отлив. Мерцают лужи. Глаз покамест  
Не различает: лодка или камень  
На берегу.

*Перевод с литовского Виктора Куллэ*

*В силу того, что полный комплект газеты «Новый американец» достать практически невозможно даже на Западе, по просьбе Томаса Венцловы мы сочли возможным перепечатать его неоднократно цитируемую в интервью принципиально важную заметку из специального выпуска газеты, посвященного 40-летию Бродского. Приводим ее полностью.*

Стихи Бродского для меня давно уже не просто поэтический, а жизненный факт. Дело не только в том, что я часто, сам того не замечая, объясняю цитатами из Бродского. Я привык смотреть на его стихи как на часть того шифра, который мне посылает жизнь — скажем, впервые увиденный город. Этот шифр по мере разгадки направляет мои поступки и меняет мое внутреннее пространство. Поражает, даже подавляет виртуозность Бродского. Здесь он равен своим любимым римлянам — вплоть до Персия — или некоторым поэтам средневековья. Чувство стиля сочетается у него с тем внешним, ироническим отношением к стилям, на котором только и могут в нашу далеко не прекрасную эпоху строиться прекрасные стихи. Отсюда — полное отсутствие клише, точнее, преобразование их в «мета-клише». За несерьезным отношением к стилю стоит серьезнейшее отношение к поэтическому дару, как средству построения души, да, видимо, и всего остального. Не знаю, можно ли Бродского назвать религиозным поэтом: эпитет «религиозный» часто употребляют всуе. В любом случае его тема близка к религиозной. Эта тема — «бытие и ничто» (логическое ударение может сдвигаться). Стихи Бродского написаны с точки зрения «испытателя боли»: это придает им глубинную нравственную перспективу, которая помогает выжить — как стиху, так и его читателю. Бродский относится ко всей предыдущей русской культуре с той свободой, которая естественна для законного наследника. Конечно, он петербургский поэт — поэт того замечательного и страшного города, архитектура которого, как обмолвился Алексей Лосев, вся вышла из Ледяного дома (и, добавлю, была завершена Большим).

В своем поколении Бродский — один. В этом «рассеянном» поколении («рассеянном» в любом смысле слова) есть настоящие поэты, близкие ему биографически, да и не только. Но это — спутники, как лицеисты были спутниками Пушкина (не буду настаивать на полноте аналогии). В своей эпохе Бродскому не с кем соперничать и вступать в диалог. Ахматова или Мандельштам были в более счастливом положении. На том уровне, на котором пишет Бродский, разумнее отмечать не влияния, а сходства и переклички. Вероятно, я выскажу распространенное мнение, если прежде всего вспомню Цветаеву — поэта той же крайности, предель-

ности, внутреннего неблагополучия, нередко и подобных приемов (сверхбиблие переносов и др.). Можно вспомнить иных обэриутов (Введенского). Есть, пожалуй, и достаточно неожиданная связь, которую скрашивает внешнее различие судеб — связь с Маяковским: разумеется, не с тем, которого пережевывают советские и полусоветские авторы. Бродский освоил западную поэзию органичнее, чем кто-либо из россиян со времен даже не «серебряного», а «золотого века». При этом, как и в «золотом веке», речь идет не столько о современниках, сколько о поэтах, старших на одно-два поколения. Оно и к лучшему. Есть заметная разница между ранним Бродским — и зрелым, тяготеющим к прозе, к нейтральной интонации. Внешние события содействовали этой перемене, хотя и не предрешили ее. То, что находится на стыке двух манер, по-моему, особенно замечательно — например, «Натюрморт» или «Сретенье». Впрочем, вероятно, я еще недостаточно свикся с новой манерой, чтобы оценить ее до конца.

## Примечания

<sup>1</sup> Венцлова Т. Статья о Бродском, написанная по случаю его 40-летия // Новый американец. 23-29 мая 1980. С. 9.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Бродский И. Поэзия как форма сопротивления реальности // Новый американец. 23-29 мая 1980. С. 1.

<sup>4</sup> Переводы шести стихотворений Бродского на литовский вошли в книгу: Venclova T. Pasnekesys ziema. Vilnius, 1991. P. 282-299.

<sup>5</sup> Венцлова Т. Памяти поэта. Вариант / Пер. с литовского Иосифа Бродского // Континент. 1976. № 9. С. 5-6. Также: III:305 — 306.

<sup>6</sup> Перевод стихотворения «Песнь одиннадцатая» опубликован в книге: Бродский И. Бог сохраняет все. М., 1992. С. 192-194. См. также: III:307 — 308.

<sup>7</sup> Venclova T. A Journey from Petersburg to Istanbul // Brodsky's Poetics and Aesthetics / Ed. Lev Loseff & Valentina Polukhina. London, 1990. P. 135.

<sup>8</sup> Поженцкий К. Увенчание несломленной России // Русская мысль. 25 декабря 1987. Литературное приложение. № 5. С. II.

<sup>9</sup> Кривулин В. Иосиф Бродский (место) // Поэтика Бродского: Сборник статей / Под ред. Льва Лосева. Tenafly, N.J. 1986. С. 227.

<sup>10</sup> Венцлова Т. Статья о Бродском...

<sup>11</sup> Venclova T. A Journey from Petersburg to Istanbul. P. 140.

<sup>12</sup> Ibid. P. 135-149.

<sup>13</sup> Brodsky J. Preface // Modern Russian Poets on Poetry / Ed. Carl Proffer, Selection & Introduction by Joseph Brodsky. Ann Arbor, 1974. P. 8.

<sup>14</sup> Венцлова Т. Чувство перспективы: Разговор с Иосифом Бродским // Страна и мир. 1988. № 3. С. 143.

<sup>15</sup> Лосев Л. Ниоткуда с любовью...: Заметки о стихах Иосифа Бродского // Континент. 1977. № 14. С. 308.

<sup>16</sup> Напр., Зеев Бар-Селла в статье «Толкования на...» пишет: «... разошлись пути двух диссидентов — империалиста и сепаратиста... литовского поэта и представителя Русской Империи Иосифа Бродского (странно подумать, что до этого еврея настоящего империалиста в русской литературе не было!)» // Двадцать два. 1982. № 23. С. 231.

<sup>17</sup> Венцлова Т. Статья о Бродском...

<sup>18</sup> Аксенов В. Скажи изюм. Ann Arbor, 1985. С. 188-196; Рига, 1991. С. 168-175.

<sup>19</sup> Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 10.

Владимир Уфлянд

# Ястреб русской словесности

Если бы я рисовал герб русской словесности, обязательно бы в верхней половине щита поместил изображение ястреба. Понимаемая Иосифа Бродского.

Вещий Боян оборачивался сизым орлом, лебедем и, кажется, еще белкой. Любимой птицей ипостась Иосифа был ястреб. В «Осеннем крике ястреба» Иосиф воспел Вознесение на небо. Сейчас душа Иосифа тоже возносится к Богу. Однако крик — это не в характере Иосифа. Его характеру и его манере речи соответствует клекот.

Кто слышал, как Иосиф клекотал, был навсегда этим клекотанием заворожен. Профессор Янечек посвятил клекоту Бродского научное изыскание. Клекот оказался родствен православному произношению и пению молитв. Некрещеный Иосиф клекотал по-христиански. Особенно в Рождество. Любил имена Мария и Анна. Среди священных свойств русского языка Иосиф овладел и почти священным произношением стихов.

Почти — потому что Иосиф не был святым. Он был как ястреб. Со всеми неподражаемыми достоинствами величия и грехами. В клекоте часто бывал жаргон и даже брань.

В отличие от ястреба, однако, Иосиф до смерти терзал только себя. Я считаю его самым ироничным поэтом всех времен и народов. Потому что он был самым самоироничным. Никто не смог сказать, например, про себя самого, что у него во рту развалины почище Парфенона. Ося превзошел всех иронистов. И меня, которого часто незаслуженно называют иронистом. По отношению к себе я не очень часто и не очень ехидно иронизирую. А окружающая меня Россия иронии не требует. Она всегда была и есть сама ирония. И вероятно, долго еще ею будет.

Ося Бродский осознавал себя великим орудием великого русского языка. Ося Бродский замолчал. Но



царь-пушка не замолчит никогда. Как перья ястреба с неба на нас вечно будут падать невесомые, но неразрушимые слова, части речи.

Терзать себя Иосиф умел сверхмастерски. Поэтому он избрал трагический метод познания и описания жизни. К мелодраме и комедии он обращался с удовольствием, но довольно редко. Хотя и в этих жанрах был грандиозным мастером.

Мало того, что Мастером. Он был Великим Работягой. Не зря его в России судили за тунеядство. До сих пор в России Великие Работяги словесности в глазах люмпенов толпы и люмпенов верхушки выглядят тунеядцами. Подумаешь, труд — правильно говорить. Лучше воруй. В этом вечная, давняя и трудно искоренимая беда России.

И все же русский народ создал русский язык. Единственное, чего не боятся соседи русских на Западе и на Востоке. Единственное, что признают уникальным все державы и страны мира — это русская словесность, русская литература. За державу, которая создала русскую поэзию и прозу, не может быть обидно. Даже если она уже не сверхдержава. Даже если она нищая.

Хорошо бы, конечно, чтобы она стала богаче и чище. Хорошо бы, если бы Россию совсем перестали бояться. Но и сейчас она достойна любви потому хотя бы, что в ней родились Пастернак, Солженицын, Бродский. Великий Конский Глаз, Великий Теленок, Великий Ястреб. И еще Бунин, Толстой, Достоевский, Пушкин, Гоголь и тысячи других Великих Работяг и Мастеров словесности. И великих мастеров кисти, музыки, ума и доброты.

Вообще, Россия была бы страной сплошных мастеров. Если бы мастеров не убивали, не выживали и не изгоняли на протяжении всей русской истории. Теперь, правда, наоборот их заманивают обратно. Но не поздно ли?

Большинство мастеров, несмотря на жгучую тоску по своей юности, не очень рьяно спешат вернуться в отчизну. Прославившуюся больше *равнодушием* и *душегубством*, чем *добродушием*.

Нынешние хватающие власть в России *ворюги* тоже не брезгают *кровопийством*. Иосифу в свое время повезло. Сперва Гэбэ против своей воли устроил ему болдинскую осень в ссылке, Иосиф безвозвратно стал в 1965 году великим поэтом. Потом Гэбэ в злобе сделал ему подарок в виде двух десятков лет жизни. В России бы Осе не сделали ни одной такой операции, как в Штатах. Это несомненно.

Хотя и 55 — это очень мало. Но даже если бы Ося умер в 155, я все равно бы сказал: преждевременно.

Правда, ястребы долго не живут. Ястреб это не ворон. Ося прожил век ястреба. Истерзав на стихи и прозу самого себя. Ястреба среди нас уже нет. Он поднялся выше жизненного слоя воздуха.

Ястреб остался навек только в гербе великой русской словесности.

Февраль 1996  
С.-Петербург

Екатерина Ваншенкина

## Острие

Пространство и время  
в лирике Иосифа Бродского

Эта работа не ставит своей целью проследить развитие представлений о пространстве и времени в лирике раннего Бродского, она лишь стремится наметить основные черты «пространственно-временного мифа», каким мы находим его в произведениях зрелого и позднего периодов. «... На самом деле литература не о жизни, да и сама жизнь — не о жизни, а о двух категориях, более или менее о двух: о пространстве и о времени», — говорит поэт в одном из интервью<sup>1</sup>.

Категории эти представляют собой как бы две оси координатной системы, в которой мы можем разместить едва ли не все высказывания Бродского-поэта и Бродского-эссеиста, высказывания, зачастую никак внешне не связанные с пространством и временем. Такие, например: «.. простой урок // лобачевских полозьев ландшафту пошел не впрок» («Келомьякки»); «как у бюста в нише, // глаз зимой скорее закатывается, чем плачет». («Эклога 4-я (зимняя)»; «Дева тешит до известного предела — // дальше локтя не пойдешь или колена» («Письма римскому другу»). Не имея представления об очень напряженных отношениях пространства и времени в лирике Бродского и о мифологеме Острия (так мы условно назовем ее в этой статье), ставшей как бы итогом этих взаимоотношений, понять смысл приведенных выше строк практически невозможно.

Миф о пространстве и времени окончательно оформляется вскоре по приезде в США, точнее — к моменту создания «Колыбельной трескового мыса», которая, будучи своеобразным манифестом, сводит в систему то, что в других произведениях, написанных до и особенно — после нее, имеет вид фрагментарный, незавершенный.

И если правомерно утверждение, что поэтическая речь Бродского в значительной степени осмысляет и организует себя как шифр, то именно «Колыбельная» предлагает ключ к этому шифру, содержит толкования символов-эмблем, очень для Бродского характерных, многократно им используемых, можно даже сказать, эксплуатируемых. В этой поэме (стихотворном цикле?) если и не впервые возника-



ет, то уж во всяком случае впервые приобретает универсальный характер идея тупика, «конца перспективы», Острия — *хроническая* идея Бродского. «Конец прекрасной эпохи» мотивирует «сужение мира» пороком *данного* места, порчей *конкретного* времени — драма вершится *здесь* (в «грустных краях») и *сейчас* (на это указывает само заглавие). В «Колыбельной» конфликт, освободившись от примеси пейзажа, от атрибутов эпохи, осознается уже как извечная, более того, единственно возможная форма взаимоотношений лирического субъекта с пространством и временем. Уже не конкретная и определенная точка в пространстве есть тупик, но любая точка, «ибо она — в пространстве»:

*Перемена империи связана с гулом слов...  
с сильной матовой белизной  
в мыслях — суть отражением писчей  
гладкой бумаги. И здесь перо  
свется поведать про  
сходство. Ибо у нас в руках  
то же перо, что и прежде. В рощах  
те же растения. В облаках  
тот же гудящий бомбардировщик,  
летающий неведомо что бомбить.  
И сильно хочется пить.*

Итак, другое полушарие оказалось точным слепком с покинутого. Самая сферичность Земли, кажется, высмеивает идею движения, обесмысливает любую попытку перемены мест, обнаруживает «тупиковую философию» в любом ландшафте:

*Снявши пробу с  
двух океанов и континентов, я  
чувствую то же, почти, что глобус.  
То есть, дальше некуда.*

Всякого рода попытки разнообразить, улучшать, обустроить пространство лишь оттеняют его изначальную природу — безрадостную природу плоскости. Подробную студию о монотонности пространства, избилующую «цветаевскими» тире, мы находим в пьесе «Мрамор»: «За угол завернешь — думаешь, другая улица. А она — та же самая, ибо она — в пространстве. То-то они фасады и украшают — лепнина всякая — номера навешивают, названиями балуются, чтоб о горизонтальной этой тавтологии жуткой не думать. Потому что все — помещение: пол, потолок, четыре стенки. Юг и Север, Восток и Запад. Все — метры квадратные. Или, если хочешь, кубические. А помещение есть *тупик* (выделено мной. — Е.В.), Публий. Большой или малый, петухами и радугой разрисованный, но — тупик. Нужник, Публий, от Персии только размером и отличается. Хуже того, человек сам и есть тупик».

Все объекты, расположенные в пространстве, находящиеся под его протекторатом, одинаково значимы или же — что одно и то же — одинаково лишены значения: «помещение» не знает идеи иерархии. Иерархическая вертикаль может быть сформирова-

на только сознанием (категорией, по Бродскому, временной), причем — преимущественно — сознанием творческим: «Природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора иерархично» («Поэт и проза»). Мышление, оперируя образами предметов, комбинируя их, организуя «независимые детали» в интерьер или ландшафт, так или иначе их оценивает, означает, устанавливает связи (связи иногда нарочито условные: «Сойки, вспорхнув, покидают купы пиний от брошенного ненароком взгляда в окно» — «Римские элегии»). Но вот что интересно: Бродский не акцентирует внимание на этом жесте означивания, на этом экспрессивном акте сопоставления, рождающем метафору. Ему важнее подчеркнуть *равнодушие* пространства, взаимное отчуждение наблюдателя и созерцаемой им реальности. Оттого так печальны, так тягостны пейзажи Бродского:

*Восточный конец Империи погружается в ночь.  
Цикады  
умолкают в траве газонов. Классические цитаты  
на фронтонах неразличимы. Шпиль с крестом  
безучастно  
чернеет, словно бутылка, забытая на столе...*

Пространству незнакома идея развития — отличительным его свойством является *косность*. Антиномия «пространство — время» есть прежде всего противопоставление пассивного и динамичного, деятельного начал (причем деятельность последнего осознается главным образом как разрушительная, а первому изначально отводится роль жертвы). В уже цитировавшемся интервью Бродский говорит об активности времени как об основной его характеристике: «Дело в том, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете (хотя раньше я полностью не отдавал себе в этом отчета) — это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, как оно его меняет, как обтачивает, то есть такое вот практическое время в его длительности. Это, если угодно, то, что время делает с человеком, как оно его трансформирует. С другой стороны, это всего лишь метафора того, что вообще время делает с пространством и с миром... Во всяком случае, время для меня куда более интересная, я бы даже сказал, захватывающая категория, нежели пространство»...

Очень важная для Бродского идея превосходства времени над пространством порождает стремление уменьшить свою заинтересованность в последнем, свою зависимость от внешнего — вещного мира. Можно было бы сказать, что *репетируется* небытие, и неизвестно, чего здесь больше: отчаянья или любопытства, но лучше не говорить, потому что это было бы неточным — репетируется *бытие во времени*, по возможности очищенном от примеси пространства.

Такое вот внепространственное существование — будь оно возможно — стало бы существованием всецело духовным, бытием в мысли, в слове, но суть в том, что время в чистом виде отторгает идею, звук, более того, *жизнь* как субстанции слишком грубые:

*Время есть мясо немой Вселенной.  
Там ничего не тикает. Даже выпав  
из космического аппарата,  
ничего не поймаете: ни фокстрота,  
ни Ярославны, хоть на Путивль настроясь.  
Вас убивает на внеземной орбите  
отнюдь не отсутствие кислорода,  
но избыток Времени в чистом, то есть  
без примесей вашей жизни виде.*

«Вещество времени», каким оно здесь описано, несет гибель не только плоти, но и духу, становится как бы аналогом небытия. В область, где «ничего не тикает», можно проникнуть воображением, мыслью, но не взором, она лежит «за пределом зренья», зато прилежащую к ней «территорию», своего рода нейтральную полосу между пространством и временем, Бродский, кажется, хорошо знает. Ее топографию он описывает с той достоверностью, какую может дать только действительный опыт. В разреженной атмосфере «пограничного» пространства дышать больно. Воистину «метафизика Бродского живет наблюдением над болью, которую он испытывает»<sup>2</sup>.

Идея кризиса, более того, несостоятельности пространства, его краха порождает мифологему Острия как выражение специфического состояния мира, особой экзистенциальной ситуации. Пространство словно бы самому себе надоедает, самое себя отбрасывает, сводит все свои линии в одну точку. В этой точке — «конце перспективы», месте пересечения «лобачевских полостей» — находится лирический субъект, пресытившийся «пейзажем» (пейзаж у Бродского есть устойчивая метонимия пространства), все свое внимание сосредоточивший на времени.

Вещь (пространство) кончается, сходит на нет и, освободившись от самой себя, обретает рай:

*Опуская веки, я вижу край  
ткани и локоть в момент изгиба.  
Местность, где я нахожусь, есть рай,  
ибо рай — это место бессилья. Ибо  
это одна из таких планет,  
где перспективы нет.*

*Тронь своим пальцем конец пера,  
угол стола: ты увидишь, это  
вызовет боль. Там, где вещь остра,  
там и находится рай предмета;  
рай, достижимый при жизни лишь  
тем, что вещь не продлишь.  
Местность, где я нахожусь, есть пик  
как бы горы. Дальше воздух, Хронос.  
Сохрани эту речь; ибо рай — тупик.  
Мыс, вдающийся в море. Конус.  
Нос железного корабля.*

(«Колыбельная трескового мыса»)

Рай (сколько сарказма заключено в самом выборе этого слова!), равно как и ад, — это прежде всего ситуация тупика, «завершение» пространства, сведение его в одну точку, логически вполне оправданное,

ибо исходит из положения о полной тождественности всех, существующих в пространстве объектов, следовательно, о возможности данную конкретную точку рассматривать как эквивалент всего видимого мира. Причем «сужение» пространства, вытеснение его пустотой, временем, небытием воспринимается и описывается как апокалиптическое по сути своей действие, торжество «вычитания» — Смерти. Примечательно, что это «вычитание», сиречь акт уничтожения, изъятия для Бродского интереснее и значительнее, нежели обретенный в итоге «ноль» либо «хронос» («Я всегда твердил, что судьба — игра ...»). Рай есть состояние абсолютно статичное. Это не только край пространства, но и «логический конец человеческой мысли, в том отношении, что дальше она, мысль, не идет, ибо за Раем больше ничего нет, ничего не происходит» (И. Бродский. «Послесловие к «Котловану» А. Платонова»). Время, завершив свою разрушительную работу, уменьшив материальный мир до одной неделимой единицы — точки, теряет способность воздействовать на него, утрачивает «прикладной» характер. Время «практическое» узнает и наблюдает себя в пространстве, как в зеркале. Время абсолютное (Хронос), лишившись этой возможности, застывает, замыкается в самом себе, становится непроницаемым. Умерщвляя пространство, останавливая движение времени, консервируя мысль и запрещая звук, рай дает индивидууму возможность познать мир через свое отсутствие в оном, увидеть пейзаж *извне*: отстраняющая дистанция, по Бродскому, — необходимое условие познания и изображения.

Острие — оно же рай — это не только и не столько объективная ситуация, сколько ситуация *осознанная*, ставшая фактом мышления, что проявляется прежде всего в отказе от пространственной формы самутверждения: шагнуть некуда — человек находится как бы на самой вершине «горного пика», пространственного «конуса» (конус представляет собой, кажется, идеальную модель этого состояния), между двумя формами небытия, ибо и пространство, и время в чистом, беспримесном своем виде убивают.

Это страшное их свойство неожиданно снимает антиномичность, сближает категории, казалось бы, противоположные. Интересно, что у самого Бродского есть метафора, указывающая на единство природы пространства и времени — *пыль*, «земля, пытающаяся подняться в воздух, оторваться от самой себя, как мысль от тела». Надо помнить, что у Бродского «земля», наряду с «телом» и «пейзажем», является чуть ли не самой употребительной метафорой пространства, а воздух — часто используемым символом Хроноса!

Остается добавить, что пыль — это не просто некая промежуточная субстанция, посредник между временем и пространством, но как бы первооснова, первичный материал, из которого оба они состоят: «пыль — это плоть // времени плоть и кровь»; «Внутри у предметов пыль... И включенный свет // только пыль озарит. // Даже если предмет // герметично закрыт» («Натюрморт»). Вещь, по Бродскому, — спрессованная пыль, следовательно, — сгущенное время:

*Жизнь — форма времени. Карп и лещ -  
сгустки его. И товар похлеще -  
сгустки.*

(«Колыбельная трескового мыса»)

Пространство — это остановившееся, оцепеневшее время. Иными словами, время так же относится к пространству, как музыка — к нотной записи. Основным принципом пространства является «тавтология», то есть повторение, возможность воспроизвести, возобновить любой предмет, тогда как «такты» времени принципиально невозпроизводимы.

Империя, увеличивая свои владения, развивает пространственную — «горизонтальную» экспансию; поэт утверждает себя во времени, «ибо то, что сказано, никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует» (эссе «Поэт и проза»). Относительно времени поэтическая речь активна: она есть форма реорганизации, преобразования оно. И здесь ситуация Острия дублируется, с той только разницей, что на смену статике приходит движение: острие поэтической речи удлиняется с каждым следующим словом. Новые словесные территории как бы извлекаются из Хроноса, отвоевываются у него, разрастающийся текст вытесняет временную субстанцию; поэт, стремящийся избежать клише, должен постоянно находиться на самой вершине текстового конуса, должен быть обращен лицом ко времени.

В «Колыбельной» мы находим ряд символов-метафор состояния Острия. Вспомним уже процитированный отрывок из нее: «конец пера», «угол стола», «пик как бы горы», «мыс, вдающийся в море», «конус», «нос железного корабля», «локоть в момент изгиба». Присоединим к этому ряду «шпиль», «колени», «башню», взятые из других вещей Бродского, и мы получим систему эмблем, объединенных образом некоего твердого тела, окруженного с трех сторон жидкой или газообразной средой, тела, сужающегося, образующего острие, «потому что — миниатюризация. Сведение к формуле. Иероглиф. Знак» («Мрамор»). Такого рода цепи «иероглифов», «знаков», версий какого-либо исходного понятия-вокабулы в высшей степени характерны для метафорики (и метафики) Бродского. Можно было бы составить огромный реестр метонимий и метафор пространства. Вот некоторые из них: континент, земля, плоскость, равнина, горизонталь, вещь, тело.

«Море» в стихах Бродского воспринимается как эвфемизм, призванный закамуфлировать главное, если не единственное, действующее — скорее отсутствие лица: время. «С точки зрения воздуха», так же как и с точки зрения времени, «край земли» — то бишь завершение пространства, «окраина речи» — всюду. Воздушная стихия в эмблематике Бродского выступает чаще всего как аналог водной, и уж во всяком случае они отличаются друг от друга не более, чем Пустота и Вечность: «...общей является их активность, способность к...поглощению материи, растворению ее в себе»<sup>3</sup>. У моря и воздуха претензий друг к другу нет; подтверждение тому — «безупречность»

линии морского горизонта, тогда как «граница суши и неба, как и граница суши и моря, — это линия столкновения противоборствующих начал, столкновения, порождающего причудливые и нестабильные формы и конфигурации»<sup>4</sup>.

Прихотливость границ этих ассоциирует их с линией профиля (вспомним, что плоть является одной из устойчивых метафор материи, пространства). Включив «профиль» в систему метафор Бродского, мы сможем определить его как графическое изображение поединка времени и пространства или как слепок с диалога пустоты и вещи: выпуклости, вытеснившие пустоту, и впадины, уступившие ей, — полуострова и заливы.

*Жизнь моя затянулась. Холод похож на холод,  
время — на время. Единственная преграда —  
теплое тело...  
стоит оно между ними...  
грядущему не позволяя слиться  
с прошлым.*

(«Эклога 4-я (зимняя)»)

Абрис — причудливая кривая, холоду не дающая соединиться с холодом, прошлому — с грядущим. Извилистая граница между двумя формами небытия. Бродский раскладывает лицо на «овал» и «профиль» («Повернись ко мне в профиль — в профиль черты лица обыкновенно отчетливей, устойчивее овала»). И если фас — это плоскость (категория, надо сказать, лишенная всякой привлекательности), то рельеф профиля — суть реализация идеи *вертикали*, идеи времени. Профиль как эмблема, многократно используемая Бродским в его философских медитациях, символизирует предметный мир, *особым способом увиденный*, обозначает специфический тип взаимоотношений лирического субъекта (наблюдателя) и внешнего мира (пространства): метафора взгляда *извне*, отстранения, отчуждения.

И если фас — это стандарт, клише, естество *явленное*, то профиль суть естество *увиденное*. Увиденное зранием удивленным. Вид на пространство, открывшийся «с точки зрения времени». Профиль, помимо прочего, — знак индивидуальности, скажем даже — патент на обладание оной, ибо, выявляя, делая резче неповторимые черты, «отделяет пейзаж от лиц». Напоминающий резьбу ключа, он используется шифрованной речью Бродского как символ идеи личности, апология субъективности, причем апология двойная — наблюдающего и наблюдаемого.

\* \* \*

Одержимый страстью к именованному падежу, Бродский нередко открывает стихотворение пейзажем, составленным из назывных предложений. Белизна бумаги словно бы несет особое мистическое откровение о пустоте, заставляет, начиная с нуля, всякий раз моделировать мир заново, извлекать пейзаж из небытия. Властный императив понуждает располагать вещи в пространстве, как бы утоляя неуем-

ный голод последнего. Столь частая у Бродского предметная «диспозиция» являет собой нечто среднее между ландшафтом (либо интерьером) и комментарием к нему:

*Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.  
Под потолком — пыльный хрустальный остров.  
Жалюзи в час заката подобны рыбе,  
Перепутавшей чешую и остов.*

(«Римские элегии», 1)

Или:

*Мокрая коновязь пристани. Понурая ездовая  
машет в сумерках гривой, сопротивляясь сну.  
Скрипичные грифы гондол покачиваются, издавая  
вразной тишину.*

(«Венецианские строфы», 1)

Стихотворение, подобно шахматной партии, начинается с расстановки фигур, более или менее продолжительной. Так в «Колыбельной трескового мыса» подробное описание разворачивается более, чем на двадцать строк, а в первой строфе «Роттердамского дневника» пейзажная увертюра занимает всего один стих. Интересно, что положение наблюдателя относительно многочисленных деталей пейзажа фиксируется очень редко и почти всегда — в знак особой экспрессии. Многократно повторяющееся «Я сижу у окна» или «Я сижу на стуле» воспринимается как своего рода закливание пространства, отчаянная попытка автора утвердиться в создаваемом им ландшафте.

Пейзажам Бродского свойственна раздробленность, они словно бы распадаются на отдельные детали; и все же стиснутые в узком пространстве стиховой башни, загромаждающие этажи строк «экспозиционные» подробности объединены чем-то большим, нежели простое соседство. Такова, скажем, идея высокой концентрации, перенасыщенности, формирующая ландшафт в прологе «Мексиканского дивертисмента», где иронической «густоте» индейской крови откликается густота сада, за коей следуют «плотная синева», «сросшиеся брови», «переполненный Ад», наконец, прилагательное «грустное», становящееся как бы эхом, акустическим миражом созвучного с ним «густого».

И почти всегда такой пейзаж полон скорбного оцепенения, усугубляемого чисто ритуальными его функциями, его подчеркнутой ненужностью наблюдателю и столь же подчеркнутым равнодушием к последнему:

*Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней  
мелких бликов тусклый зрачок казняя  
за стремление запомнить пейзаж, способный  
обойтись без меня.*

Это воистину «сцена, не имеющая центра» (центром становится всякая точка, где хотя бы на секунду задержался взгляд), набор предметов, непреложных в своей случайности, неопровержимых в своей бессмысленности и — прежде всего — не принадлежа-

щих. Вещи в сумме образуют замкнутую, самодостаточную систему, отторгающую индивидуума как враждебную ей частицу и тем самым отрицающую его право на существование. Вечный комплекс Бродского: он — единственная личность в мире, отрицающем таковую, не берущем ее в расчет. Комплекс вечного экзистенциального диссидента в метафизической тоталитарной системе. Обычный человек имеет как бы уполномоченного представителя в вещном мире — собственное тело. Субъект лирики Бродского от своего — отчужден, оторван и может лишь догадываться о наличии некоторой связи, наблюдая за пишущей — покрывающей бумагу графическими символами его мысли — рукою. Освобождая от множества «внешних пут», ситуация эта становится одновременно источником стабильного дискомфорта, холода, столь явно ощутимого в интонациях зрелого Бродского.

\*\*\*

«...В один прекрасный день индивидуум обнаруживает себя смотрящим со страхом и отчуждением на свою руку или на свой детородный орган, охваченный ощущением, что эти вещи принадлежат не ему, что они — всего лишь составные части, детали «конструктора», осколки калейдоскопа, сквозь который не причина на следствие, но слепая случайность смотрит на свет».

Приведенный отрывок из «Путешествия в Стамбул» в высшей степени интересен для уяснения принципов, канонов изображения тела в лирике Бродского. Прежде всего, плоть не даруется индивидууму, а сдается в аренду, следствие чего — закономерные сомнения в божественности, неоспоримости соединения души именно с этой оболочкой, не столько представляющей ее интересы в пространстве, сколько служащей удобным и постоянным объектом наблюдения:

*Сумев отгородиться от людей,  
Я от себя хочу отгородиться.  
Не изгорю из тесаных жердей,  
а зеркало тут больше пригодится.  
Я озираю хмурые черты,  
щетину, бугорки на подбородке...*

Смысл этого антинарциссизма в придании собственному отражению полномочий первичной вещественной реальности, а себе — прерогатив времени, пустоты, постороннего лица: «Что, в сущности, и есть автопортрет. // Шаг в сторону от собственного тела». («На выставке Карла Вейлинка»). Постигание оригинала по слепку с него, по оттиску — любимая, многократно варьируемая тема:

*Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...  
и себя настаиваешь в любом естестве  
по небрежности оттиска в ономе.*

Отражение в «амальгамовой луже» есть не что иное, как последний, самый свежий оттиск.



\* \* \*

Основным принципом изображения тела в лирике зрелого периода становится фрагментарность. «Как в анатомическом театре, от тела отделены, отвержены, отчуждены мышцы, жилы, гортань, сердце, мозг», — пишет В. Полухина в статье «Поэтический автопортрет Бродского»<sup>5</sup>.

Синекдоха — излюбленный прием — превращает жестко централизованное государство в федерацию, гарантирующую известную автономность всем своим областям: «униженный разлукой мозг»; «кровь, поблуждав по артериям, возвращается к перекрестку»; «глаз, засоренный горизонтом, плачет» (примечательно, что «глаз» и «зрачок» у Бродского почти всегда в единственном числе, как будто парность органов зрения его раздражает); «выпьем чаю, лицо, чтобы раздвинуть губы»; «для бездомного торса и праздных грабель»; «тело похоже на свернутую в рулон трехверстку, и на севере поднимают бровь».

Обширные телесные пространства — «ландшафты» живота, бедер, спины — непривлекательны в силу банального своего однообразия, стандартности, ненавистной тавтологичности; все внимание наблюдателя сосредоточено на стратегически важных пунктах «трехверстки» и окраинных ее районах. Пальцы интересны прежде всего как посредники между изменяющейся во времени мыслью и ее неподвижным буквенным двойником на бумажной поверхности. «Гортань» используется как метонимия поэтической речи. Детородный орган символизирует «тупиковую природу» пространства, «вдающегося во время». Уху атрибутируются функции единственного действительного адресата посланий (монологов) лирического субъекта. Глаз, зрачок находится на особом положении в анатомической иерархии. Являясь как бы посредником между наблюдателем и внешним предметным миром, он не может быть трактован как вещь и сохраняет свою влажную студенистость, даже когда «рука на подлокотнике деревенеет. Дубовый лоск покрывает костяшки суставов». Более того, иногда «глаз» (правда, здесь скорее в значении «взгляд», нежели «зрачок») начинает функционировать как метафора сознания — начала, враждебного вещам:

*Сухая, сгущенная форма света —  
снег — обрекает ольшанник, его засыпав,  
на бессонницу, на доступность глазу...*

«Освещенная (сиречь ставшая «доступной глазу») вещь обрастает чертами лица» и, утратив свой основной, категориальный признак — безликость, трансформируется из факта пейзажа (внетекстовой реальности) в факт языка.

И в то же время не раз и не два мы находим у Бродского описание взаимоотношений наблюдающего глаза и наблюдаемой материи как грубых, сугубо физических: «мой орган тренья о вещи в комнате по кличке зренья», «глаз оставляет на вещи след»; «взгляд на холодный предмет, на кусок металла, лютей самого металла, дабы не пришлось его с кровью отдрать от предмета». Такого рода «овеществление»,

огрубление эфемерного — взгляда — как нельзя лучше передает затрудненность контактов лирического субъекта с миром предметов.

Вещь принципиально статична, неподвижна (если в ней и заметны какие-либо изменения, то всегда связанные с разрушением), так как подлежит ведению пространства, не знакомого идеи развития. Она нужна и интересна до тех пор, пока поставляет материал для слова, стимулирует мысль — ибо что есть мысль, если не тень, отброшенная предметом в сознание! Вещь вызывает чувство опасливой брезгливости, как и все, что в силу своей повторимости лишено «черт лица». Не эту ли идею безликости и, как ее следствие, взаимозаменяемости предметов иллюстрирует равнодушный лифт в пьесе «Мрамор»?

\* \* \*

*Мир создан был для мебели, дабы  
создатель мог взглянуть со стороны  
на что-нибудь, признать его чужим,  
оставить без внимания вопрос  
о подлинности. Названный режим  
материи не обещает роз.*

Вещь, метонимически названная материей и — посредством обыгрывания идиомы — мебелью в приведенном отрывке, интересует поэта прежде всего как объект разрушения. Бродский составляет пейзаж из предметов, сходящих на нет, на глазах разрушающихся, вытесняемых пространством, растворяющихся во времени. В условиях этого «режима» назвать — значит уничтожить, поэтическая «сумма» воистину «зависит от вычитания», буква пожирает вещь; говоря словами Ю. М. Лотмана, «опустошение вселенной компенсируется заполнением бумаги»<sup>6</sup>.

Возможно, важнейшая весть, принесенная Бродским, — весть об *агонии вещи*, о вытеснении биологического «текста» его отображением, графическим эхом на бумажной равнине — буквенным орнаментом. В стихотворении «Полярный исследователь» тошнотворный узор гангрены, взбирающейся по бедру, воспринимается как метафорическое изображение экспансии знакового поля. Гангрена покрывает кожу зловещей вязью точно так же, как «бисер строк» — фотографии жены и сестры. Акт заполнения пространства становится здесь и актом вычитания — из жизни, из памяти. Человек, захлестнутый «кольцами, петлями, клинышками букв», превращается в элемент графического узора, в «часть речи», «инструмент языка». В «Полярном исследователе» нетрудно выявить символику ситуации Острия: «полюс» в системе метафор Бродского является синонимом «конца перспективы», эмблемой тупика, «завершения» пространства, которому не остается более ничего, кроме как перейти в иное качество — стать временем. Вспомним также знаменитую «теорию креста» из «Путешествия в Стамбул», трактовующую передвижение в меридиональном направлении — с юга на север — как перемещение вдоль оси времени — вертикальной оси креста.

Апокалиптическая «Эклога 4-я (зимняя)» суть еще



один вариант решения темы «вычитания». Снег, «предшественник оледенения», стирая очертания, нивелируя границы, посягает на самую душу вещи — ее контур, ибо, по Бродскому, именно четкостью границы предмета определяется реальность его присутствия в пейзаже<sup>7</sup>. «Размножающаяся белизна» маскирует черты ландшафта, уничтожает опознавательные знаки и тем самым — иллюзию разнообразия. В триумфальном ее наступлении наблюдателю видится откровение о «горизонтальной тавтологии», об идее плоскости, структурирующей любой пейзаж, в просторечии — о мертвенной монотонности пространства.

Интересно, что категория пространства в зависимости от контекста получает различные трактовки. В большинстве случаев оно, как уже было сказано, выступает в качестве враждебного времени начала, предстает как бы средой обитания вещи, более того — отождествляется с вещью: «Время больше пространства: пространство — вещь. Время же, в сущности, мысль о вещи». Но иногда, будучи противопоставленным вещи, пространство определяется как «отсутствие в каждой точке тела» и тем самым приравнивается к пустоте:

... новейший Архимед  
прибавить мог бы к старому закону,  
что тело, помещенное в пространстве,  
пространством вытесняется.

В поединке вещи и пространства у Бродского пространство принимает на себя роль времени («смещается в сторону времени»), вещь — присваивает функции пространства! Однако антиномия «пространство — время» для Бродского, несомненно, и более характерна, и более важна, нежели пара «пространство — вещь». Снежная экспансия в «Эклоге 4-й» есть одновременно и экспансия Хроноса, одерживающего верх над «пейзажем»: «В феврале, чем позднее, тем больше ругти, то есть, чем больше времени, тем холоднее»<sup>8</sup>.

Пространство «приходит в ветхость», материя терпит поражение, и картина Снежного Апокалипсиса завершается дифирамбом бытию частному («загораются лампы» — интимное, миниатюрное «светило», *собственность* индивидуума) или же — если трактовать заключительные строки «Эклоги» более узко — апофеозом художника, создателя всей этой эсхатологической мистерии («Так родится эклога...»). Если черный цвет у Бродского символизирует *слово* («Право, чем гуще россыпь черного на листе...»; «нет ничего постоянной, чем черный цвет; так возникают буквы...»), серый атрибутируется времени («Там в моде серый цвет — цвет времени...»), то белый есть подлинный цвет пространства. Он же — аллегория бумаги. Недаром «Эклога» завершается торжеством заполняющей лист «кириллицы». «В мире по ту сторону поэзии смерть побеждает жизнь, но поэт — создатель текста, демиург шрифтов — побеждает и ту, и другую», — пишет Ю.М.Лотман<sup>9</sup>. Пространство, освобожденное от первичного, природного текста, покрывается иными — рукотворными — письменами.

Текст, поэтическое высказывание в системе взглядов Бродского рассматриваются не только как

автономная «иная реальность» и не только как форма оппозиции существующему миропорядку: им изначально присущи завоевательные устремления. Звук поэтической речи определяет качество времени, придает ему окраску («Потому что песня — она что? Она — реорганизованное время ... из-за звуков и секунды становятся разными...»). Буква подчиняется если и не самое пространство, то во всяком случае — его бумажный аналог. В «Поэтическом словаре Бродского» «голос» («звук»), видимо, был бы указан как одно из значений слова «мысль», более того — как острашение, даже как своего рода эвфемизм «мысли», Бродским-поэтом не очень любимой, а потому встречающейся крайне редко. Сложнее отношение к *записанному* монологу: Бродского как будто смущает двоякая — материальная и идеальная — его природа. Текст трактуется как продолжение мысли и как нечто ей противоположное, потому что — статичное (между тем мысль характеризуется прежде всего подвижностью, способностью изменяться во времени). Застывшая, замершая мысль трансформируется в орнамент — становится фактом пространства.

\*\*\*

Пространственно-временной миф, словно нервная система, пронизывает все написанное Бродским, впитывается в ткань стиха, становится неотделимым от ритма и синтаксиса. Он не возобновляется в полном объеме с каждым новым стихотворением, но как бы подразумевается, выносится в эпиграф и обрастает версиями и постскриптумами. Можно наслаждаться Бродским, ничего не зная о мифологеме Острия, о напряженных взаимоотношениях пространства и времени: как истинный мастер, он всегда оставляет известные права за буквальным смыслом. Но не будет ли это означать предпочтение вещи ее идее, пространства — времени, то есть выбор, обратный тому, какой был сделан некогда самим Бродским?

## Примечания

<sup>1</sup> «Настигнуть утраченное время». Интервью Джона Глэда с лауреатом Нобелевской премии Иосифом Бродским // *Время и мы*. 1987. Т. 97. С. 166-167.

<sup>2</sup> Найман А.Г. Пространство Урании // Октябрь. 1990. № 12. С. 197.

<sup>3</sup> Лотман М.Ю. С видом на море // Таллин. 1990. № 2. С. 115.

<sup>4</sup> Там же. С. 115.

<sup>5</sup> Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // *Звезда*. 1992. № 5/6. С. 188.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М., соавт. с Лотманом М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания») // *Собр. соч.*: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 305.

<sup>7</sup> Там же. С. 299.

<sup>8</sup> Заметим, пользуясь случаем, что поэтическая речь Бродского питает слабость к саморасшифровке. В снятии кода, разрешении его афоризмом, формулой она находит, кажется, не меньше удовольствия, чем в создании этого кода. Вспомним хотя бы «Римские элегии»: «... отличить владельца от товаров, брошенных вперемешку (т.е. время — от жизни)...».

<sup>9</sup> Лотман Ю.М. Указ соч. С. 307.

В. Полухина

# Миф поэта и поэт мифа

Гении приходят как бури — пугают людей,  
очищают воздух, идут против течения.

*Сёрен Кьеркегор*

Знание современников о поэте никогда  
не может быть исчерпывающим.

*Лев Лосев*

**М**иф об идеальном поэте чрезвычайно живуч, и создают этот миф, похоже, сами поэты. Бродский, унаследовав от Ахматовой титул первого поэта, прожил этот миф, приблизившись к нему максимально. «Большие поэты, как большие деревья, притягивают к себе молнии» (Кушнер, 1987а: 393). Гром и молнии мечут прежде всего сами стихотворцы: вот уже 30 лет они посвящают ему свои стихи, пишут предисловия к его сборникам, монографии, научные статьи, эссе, дают о нем интервью, сочиняют на него пародии и эпиграммы. С самого начала Бродский был окружен толпой поэтов и поклонников. Его стихи «в самиздате завоевали сердца и умы русской интеллигенции в середине 60-х годов. «Пилигримы», ставшие песней, знали наизусть от Таллина до Владивостока. Его поступки (плавал в ледяной воде зимнего Крыма), его характер (резкий, бескомпромиссный, на ходу выдававший великолепные эпиграммы), его внешний облик (худой, веснушчатый, рыжий) стали легендой» (Савицкий, 1987b: 38). Сегодня Бродский единственный из русских поэтов, кого многие из его собратьев по перу, чистосердечно или сквозь зубы, называют гением (Кузьминский, 1986: 754). Общепринятым стало сравнивать его не только с Мандельштамом, Цветаевой и Ахматовой, но и с самим Пушкиным (Найман, 1968: 13, 1989b: 147; Лосев, 1980а: 23; 1987: 9; 1990b: 131 — 132; Кривулин, 1988: II — III; Гордин, 1989b: 42, 46 — 48; Мейлах, 1989а: 165; Седакова, 1989: 252). Если Кривулин назвал его «последним поэтом» с некоторым сар-

казмом (Кривулин, 1977: 222), то Найман пишет все-таки: «Он завершает историю русской поэзии — в том виде, как она сложилась к сегодняшнему дню. Он делает это так, как если бы он был ее последним поэтом и по его стихам потомку предстояло судить о русской поэзии в целом». (Найман, 1990а: III). Эту идею Лев Озеров передает в эпиграмме: «И все сказал за всех поэтов разом» (Озеров, 1992: 16).

Небезынтересно проследить, как возник миф Бродского и что этот миф питало.<sup>1</sup> Показательно, что не великая Ахматова, столь благоволившая Бродскому с самой первой встречи 7 августа 1961 года, назвав его «грандиозным поэтом» (Гордин, 1989а: 149), а стихи его «волшебными»,<sup>2</sup> положила первый камень в фундамент легенды Бродского, а сами современники Бродского. По мнению Виктора Куллэ, Бродский «появился как фигура идеального поэта [...] задолго до того, как стал как-то ему соответствовать» (Куллэ, 1992b: 81). Подтверждения этому мы находим в статьях, воспоминаниях и мимоходом брошенных замечаниях, рассыпанных по десяти томам *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry*, составленной Кузьминским и Ковалевым. Они же собрали в 1962 году все написанное к этому времени 22-летним Бродским и передали в США, где в 1965 году вышел первый поэтический сборник поэта «Стихотворения и поэмы». Кузьминский признается, что в то время «бредил» Бродским (Кузьминский, 1980: 24). Виктор Кривулин, рассказывая о первом публичном выступлении юного Бродского в марте 1959 года на так называемом «турнире поэтов» во Дворце культуры им. Горького,<sup>3</sup> называет его «живым классиком»: «Самое поразительное, с чем я столкнулся, впервые услышав Бродского (и не только у меня это было — у многих моих тогдашних друзей), — реальное ощущение того, что рядом со мной, рядом с нами живет ЖИВОЙ КЛАССИК. [...] Мы — стоящие рядом подростки ... — просто-напросто обалдели от ощущения новой, неслыханной музыки, эта стихия захватила нас и понесла» (Кривулин, 1988: II). В другой статье он обвиняет Бродского в том, что тот не соответствовал главному в созданном мифе: «Но он [Бродский. — В.П.] не был пророком, ибо экзистенциальный пафос его стихов начала 60-х годов мог превратиться в подлинный пророческий только в том случае, если бы он прорвался в религиозное, если бы позиция поэта лишилась истерического, отчаянного, отстаивающего каждым жестом права на существование, индивидуализма — если бы речь его стала над-индивидуальной, речью того, кто говорит не сам, но с твердостью может сказать: «Так говорит Господь...» (Кривулин, 1977: 142).

Владимир Уфлянд в своем мини-эссе «От поэта к мифу» остроумно высмеивает зарождение мифа Бродского (Уфлянд, 1989с: 8), в частности, тот факт, что сам Бродский неоднократно называл Уфлянда своим учителем. Второй «учитель» Бродского, Евгений Рейн, действительно некоторое время выступавший в качестве поэтического наставника Бродского и познакомивший его с Ахматовой в 1961 году (Рейн, 1990b: 58 — 9), более скептически относится к «стра-

Английская версия данной статьи впервые опубликована: Wigel F. (ed.) *Russian Writers on Russian Writers*. Oxford; Providence USA: Berg, 1994. SSEES, London University, 1994. Русский вариант печатается с любезного разрешения автора и издателя. Статья проф. В.Полухиной писалась при жизни И.Бродского.

сти Бродского сочинять себе учителей» (Горбаневская, 1992: 9). Даже Михаил Крепс, автор первой монографии о творчестве Бродского, внес свой посильный вклад в легенду поэта, соревнуясь с Бродским в остроумии и парадоксах. Лев Лосев, похоже, единственный из поэтов, кто вот уже несколько лет с переменным успехом пытается повернуть нас «от мифа к поэту» (Лосев, 1986а: 7 — 15).

В России, чтобы стать легендой, недостаточно быть молодым и обаятельным, мало иметь талант и яркую личность, хотя эти качества тоже необходимы для сотворения легенды. В России мифы густо замешаны на крови: быть убитым (Пушкин, Лермонтов, Гумилев), покончить с собой (Есенин, Маяковский, Цветаева), пасть жертвой системы (Мандельштам), попасть в фокус ее продолжительного и неустанный внимания (Пастернак, Ахматова) или, по крайней мере, непременно испробовать хоть одно из блюд государственного меню: пережить арест, тюрьму, психиатрическую больницу, ссылку и высылку. Количество литераторов, отобедавших в этой столовой для избранных, составит длинный список, но примечательно, что в постсталинский период этот список поэтов, втянутых в неравный подиум с государством, открывается именем Бродского. И этот прямой контакт с историей в столь юном возрасте, видимо, поощрял Бродского везде и во всем, заранее и абсолютно, быть первым. Первым начать делать английские прививки русской поэзии, первым издать свои книги на Западе, первым среди самых молодых литераторов получить Нобелевскую премию, стать первым русским поэтом — лауреатом иностранного государства.

«Парадоксы восприятия» Бродского (Куллэ, 1994: 64) обусловлены несколькими факторами. Здесь мы ограничимся обсуждением только трех из них: личности поэта, своеобразия которой не может не чувствоваться в его стихах; его трагической судьбы, которая является важным составляющим в «легенде биографии» (Бродский «принял за образец трагическую модель жизни», Лосев, 1977: 326); характера дарования Бродского, в частности, чуждой для русской поэтической традиции его эстетики и поэтики.

Комментировать личность Бродского в каких-либо деталях пока просто неэтично. Но о самом главном качестве его личности сказать необходимо, ибо именно оно в открытом или глубоко запрятанном виде лежит в основе многих полярных оценок поэта. Хорошо знающие Бродского утверждают, что уже с юных лет он был «самым свободным человеком» даже среди людей далеко не рабской психологии (Гордин, 1989а: 135; Уфлянд, 1989b: 148). Бродский излучал свободу, притягивая к себе многих людей. «Будь независим. Независимость — лучшее качество, лучшее слово на всех языках», — писал он Гордину из ссылки (Гордин, 1989а: 138). Но многими столь редкая независимость воспринималась как вызов или бунтарство. По мнению Гордина, именно стиль свободного поведения Бродского в жизни и в творчестве вызвал неприимчивость к нему ленинградских властей в 60-е годы. Трудно согласиться с Кушнером, утверждающим, что «Бродский с самого начала пошел на прямой конфликт с требова-

ниями государства. Это была романтическая модель поведения поэта в мире...» (Кушнер, 1989b: 500 — 501), хотя гонение властями поэта было гонением прежде всего на его личность, а не на его стихи, которых они не знали.

О поразительной личности Бродского, которая проступает за его стихами, говорит Ольга Седакова. «Величина личности Бродского делает его центральной фигурой в современном поэтическом пейзаже. Это поэт свободный и ответственный» (1989: 244). Седакова имеет в виду свободу не как политическую или бытовую категорию, а именно свободу во взаимоотношении со всем окружающим, человеческую независимость, подчеркивая, что независимость Бродского не полемическая, а действительно спокойная и отстраненная. Седакова углубляет свое суждение, пытаясь определить основу его свободы. По ее мнению, освобождающее начало у Бродского — это его переживание смерти: ранний и очень сильный опыт переживания смерти, смертности, бренности. Это ключевой мотив многих его стихов: «Смерть — это тот кустарник, в котором стоим мы все». «Смертность, на которую человек не закрывает глаза, делает его свободным от множества вещей, в частности, освобождает от себя, от слишком мелких притязаний, обид, привязанностей. Эта точка зрения открывает широчайший взгляд на мир («Вид планеты с Луны») и на себя: уничтожающие автопортреты Бродского в стихах тоже как бы «с Луны». Это сближает его с поэзией средневековья и барокко, но больше всего с Екклесиастом» (Седакова, 1989: 245).

Остроумный и веселый (Гордин, 1990: 7), язвительный и нежный (Савицкий, 1987b: 38), Бродский вызывал раздражение у некоторых тем, что был способен удержать любого собеседника на определенной дистанции: «ощущение того, что в любой ситуации он выше частных отношений и в любой, даже самой интимной, ситуации поступает как Поэт, и каждый его поступок есть факт его биографии — это ощущение постоянно присутствует — чем бы он ни занимался...» (Кривулин, 1988: III). Высокомерный эстет и легко ранимый человек, щедрый друг и опасный недруг, всегда и всеми неудовлетворенный мизантроп, Бродский обладал таким огромным шармом, что невозможно было не оказаться под гипнозом его самоуверенного, окутывающего вас обаяния. Описывая внешность юного Бродского («ярко румян и неярко рыж») и его манеру читать стихи («Во время чтения им стихов оно достигало громкости, иногда залушавшей слова и строчки»), Найман замечает: «Впечатление талантливости производили не они [стихи. — В.П.], а читающий» (Найман, 1993: 6). Кривулин тоже подчеркивает незаурядность личности Бродского. Сравнивая его с Пушкиным, он обращает наше внимание на сходство «самое радикальное»: «Дело в том, что и Бродский и Пушкин, осознавая себя личностями уникальными, ощущали необходимость как-то скрыть эту уникальность — необходимость в маске» (Кривулин, 1988: III).

О судьбе Бродского написано еще больше, чем о его поэзии; но, как правило, не поэтами.<sup>4</sup> Последо-

вавшие один за другим аресты и допросы (1959, 1961, 1962, 1964), фабрикация «дела» (1963 — 1964) и заточение в психиатрическую больницу (1964), суд и ссылка (1964 — 1965), несомненно, добавили новое измерение мифу: и во второй половине XX века поэты в России остаются мучениками. Об этом остроумно сказала Ахматова: «Какую биографию делают нашему рыжему! Как будто он кого-то нарочно нанял» (Ахматова, 1961 — 1966: 10). Поэты, пишущие о Бродском с нелитературных позиций и плохо знающие его, убеждены, что своей славой Бродский всецело обязан «глупым ленинградским властям 60-х годов» (Лимонов, 1990: 6). Процесс слияния личности и судьбы они просмотрели, им трудно было принять, что в случае Бродского отождествление человека и поэта так же оправданно, как в случае с Цветаевой. Максималист цветаевского масштаба, Бродский дает немало оснований относиться к себе с не менее крайних позиций. Его заявления типа того, что в наше время «Christ is not enough, Freud is not enough, Marx is not enough, nor is existentialism or Buddha»<sup>5</sup>, многих шокируют, в то время как этим высказыванием Бродский всего лишь привлекает наше внимание к одной из своих главных идей: ни одна вера, ни одна великая идея не могут претендовать на всеобъемлемость метафизического горизонта. Об этом он говорит в интервью David Bethea: «I always believed and I still do that a man, a human being should define oneself in the first place not in terms of ethnicity, race, religion, philosophical convictions, the citizenship or geographic, whatever it is, situation. But first of all one should ask oneself: «Am I a coward? Am I a generous man? Or am I a liar?»<sup>6</sup>

Следует упомянуть и о еще одном немаловажном факторе в биографической легенде Бродского. Стихи Бродского, говоря словами Пушкина, в бывшем Советском Союзе «в печати не бывали». До 1987 года русские журналы напечатали всего четыре его стихотворения. Удивительно не то, что начав писать стихи на 40-м году советской власти, Бродский советским поэтом так и не стал, а то, что он стать им не мог в силу природы своей личности. «Как такое пережить? — спрашивает Горбаневская, имея в виду печатавшихся советских поэтов. — Пережить нельзя — найти девальвирующее истолкование можно...» (Горбаневская, 1992: 9). Это тоже составило часть мифа, что настоящие поэты в 60 — 70-е годы в Советском Союзе не печатались.

Как будто в отместку за то, что Бродский всю свою жизнь стремился избежать мелодрамы, мелодрама его преследовала. «Melodrama was courting me with the tenacity of Romeo» — признается Бродский в разговоре с Bethea (1991).

Достойное поведение поэта на суде толкуется в мировой печати как героическое. Его ответ на вопрос судь: «Кто причислил вас к поэтам?» — «Я полагаю, что это от Бога» — цитировался чаще, чем любой из его многочисленных афоризмов. Как сви-

детельствует Найман, на суде Бродский «вел себя ровно так же, как на вечере поэзии, и говорил ровно то же, что в стихах» (Найман, 1990с: 194). Ссылку Бродский переносил не менее мужественно. Рейн убежден, что именно в северной деревне, «совершенно несправедливо и варварски туда загнанный, он нашел в себе душевную и творческую силу выйти на наиболее высокий перевал его поэзии» (Рейн, 1990b: 60 — 61). Из ссылки 25-летний Бродский вернулся зрелым и всемирно известным поэтом. Но это была лишь первая волна славы.

«Сюжет мифа» Бродского получил дальнейшее развитие после пересечения им «границы «темного замкнутого пространства»<sup>7</sup> Советского Союза 4 июня 1972 года и адаптации в «чужом» мире Запада. Встреча с У.Х.Оденом 6 июня 1972 года и его дальнейшее покровительство в немалой степени способствовали успеху Бродского на Западе.<sup>8</sup> Для людей, страдающих «бедствием среднего вкуса» (Пастернак), миф Бродского лапидарен до схематизма: обласкан Ахматовой, арестован, посажен, освобожден досрочно усилиями Шостаковича, Ахматовой и Сартра, эмигрировал в объятия Одена. Бродский без малейших усилий вышел на американскую культурную сцену, устроившись в ней, «как свой среди своих» (Савицкий, 1988а: IX), добившись признания и высшей награды. Создается впечатление, что Бродский как бы всегда управлял своей судьбой. Еврей для русских, русский для американцев и эмигрант для всего остального мира, Бродский жил в Америке так же неприязнательно и независимо, как он жил в несвободной России: при открытых для всех дверях своей подвальной квартиры, в которой телефон звонил так часто, как будто его только вчера изобрели. Оказавшись за пределами родной культуры, Бродский продолжал ей служить. Пытаясь освободить русскую поэзию от сентиментальности и провинциальности, Бродский наталкивался на неистовое сопротивление как самих поэтов, так и своих читателей.

Будучи объявлен Ахматовой гением после прочтения ей «Большой элегии Джонну Донну» в 1963 году (Лосев, 1986b: 191, 200), Бродский, казалось бы, оправдал это звание, став в 1987-м самым молодым нобелевским лауреатом по литературе. Однако эта высокая награда была воспринята неоднозначно. Лев Лосев назвал это событие «встречей гениальности и справедливости» (Лосев, 1987: 9). Завистливый Лимонов был убежден еще в 1984 году, что «с помощью еврейской интеллектуальной элиты г. Нью-Йорка И.А.Бродский получит премию имени изобретателя динамита» (Лимонов, 1984: 135). Ефим Бершин тоже склонен думать, что Нобелевскую премию Бродский «получил за свою биографию» (Бершин, 1993: 3). Поэты из ближайшего окружения Бродского восприняли премию как награду всему поколению (Рейн, Уфлянд, Кушнер). Это мнение поддерживал сам Бродский, называя их имена во всех беседах с журналистами. Искренне радовалась Белла Ахмадулина, восприняв эту новость как личный триумф (Ахмадулина, 1987: 197). Да и большинство других русских поэтов признали, что успех Бродского заслужен и

<sup>5</sup> «Мелодрама преследовала меня с настойчивостью Ромео» (англ.).



закономерен. Нобелевская премия не единственная высокая награда Бродского: еще в 1981 году Бродский оказался среди первых новых «гениев» — стипендиатов фонда MacArthur; в 1986 году его книга эссе «Меньше, чем единица» была присуждена премия Национального совета критиков США (the National Book Critics Circle).

Но и вторая волна славы Бродского была не последней. В мае 1991 года, заняв пост поэта-лауреата США, Бродский закрепил свой исключительный статус и оправдал прозвище Надежды Мандельштам, назвавшей его в разговоре с Кублановским «американской в русской поэзии» (Кублановский, 1989: 205). Став первым поэтом другой державы, он через несколько месяцев получает из рук французского генерального консула в Вашингтоне орден Почетного легиона и, наконец, в июне того же года он получил мантию и диплом доктора «гонорис кауза» в Оксфордском университете, став вторым русским поэтом после Ахматовой, удостоенным этой чести. Приняв во внимание, что здесь перечислены далеко не все награды Бродского (он является почетным доктором нескольких американских и европейских университетов), причин для зависти, обид и упреков искать не приходится: «Можно [...] упрекнуть Бродского в том, что звание Первого поэта он принял как должное (и даже не лучшим способом им воспользовался)...» (Михаил Айзенберг, 1991: 109). С другой стороны, поэты признают, что «личность Бродского, когда он оказался в изгнании, настолько возмужала, и в его поэзии произошло такое взаимопроникновение русскоязычной и англоязычной культур, что отсюда он влияет на нашу поэтическую молодежь в тысячу раз больше, чем любой «патриот» типа Куныева» (Бек, 1993: 3).

На уровне поэтики и эстетики дела обстоят не менее амбивалентно. Апологеты Бродского ставят его в один ряд с Мандельштамом, Цветаевой и Ахматовой, указывая на его качественно новую систему поэтического языка (Рейн, 1990b: 66; Мейлах, 1989a: 163) и метафизические горизонты его поэтического мира. Недоброжелатели Бродского обвиняют его в самых смертных грехах, а именно, в том, как он пользуется русским языком. Так, Роман Гуль считает, что «Бродский русский язык до глубины не чувствует», а Юрий Колкер обвиняет его в «невладении словом» и «разжижении текста»; на 60 страницах своей статьи о поэзии Бродского Колкер собирает его, как он выразился, «лексический сор», уличает его в «умственной лени», «авторской глухоте», «механичности и надуманности» (Колкер, 1991: 93-152). Не менее глух к поэзии Бродского и Игорь Чиннов. Для него стихи Бродского, «за исключением двух, — без очарования». Он согласен с Наумом Коржавиным, что поэзия Бродского — это нечто «духовно непитательное» (Чиннов, 1992: 14). Другие признают техническую виртуозность Бродского, но не воспринимают его модальной и моральной позиции. Холодность, книжность, эстетизм, рационализм и дурной вкус — вот далеко не полный каталог обвинений Бродскому. «Какой это замечательный ряд, — иронически

воскликает Кушнер, — если из его слагаемых складывается такой прекрасный поэт! Другого поэта способен погубить и один из перечисленных недостатков» (Кушнер, 1990c: 110). Третьи делали вид, что Бродского вообще не существует (например, Евтушенко, Вознесенский, Пригов), ибо нелегко жить и творить в его тени. Для многих он закрывал горизонт своей огромностью, вызывая вражду и агрессию. Из их высказываний мы порою узнаем больше о них самих, чем о Бродском.

В своем поколении, как и в поколении более молодых, он оставался одиноким. Об этом говорят несколько поэтов. «Я думаю, что никто из нас, пишущих стихи, не усвоил тех уроков свободы и мужества, которые дает русским поэтам Иосиф Бродский» (Лосев, 1983: 9). Молодой поэт Михаил Бараш считает, что Бродскому «приходится с особым упорством додумывать мысли до конца, потому что никто вокруг не имеет желания тратить на это время» (Бараш, 1988). По мнению Горбаневской, рядом с Бродским, как по поэтическому дарованию, так и по масштабу творческой личности, в наше время поставить некого (Горбаневская, 1989: 81). Иногда казалось, что Бродский чувствовал свое одиночество даже за пределами нашего времени. Ведь если по недюжинному уму<sup>9</sup> и технической виртуозности Бродского сравнивали с Цветаевой, по эмоциональной сдержанности — с Ахматовой, по богатству культурных аллюзий — с Мандельштамом, по универсальности — с Пушкиным, то по степени отстраненности от себя и от предмета описания трудно подыскать ему параллель во всей истории русской поэзии. Сам Бродский протестовал против русской традиции «назначать главным» на определенное время какого-то одного поэта, но пока такая ситуация существует, источник, питающий миф Бродского как идеального поэта, долго не иссякнет.

Переводя сюжет мифа Бродского на уровень поэтической реальности, мы вынуждены говорить о его двуязычии и двукультурности. Позиция опять же уникальная в русской поэзии XX века. Бродский вступил в свое творчество столько «чужого», что для многих он давно утратил «русскую душу» или даже просто русскость. У Бродского в стихах действительно нет традиционного умиления и веры в неизбежную доброту человека. И это дает повод Юрию Кублановскому бросить Бродскому упрек в том, что «его лирическому герою не хватает того душевного тепла, которым славна наша отечественная поэзия. Бродский этап за этапом делает поэзию все более отчужденной от мира... Его стихи зажаты в некий абсолют образа, абсолют одиночества, абсолют совершенства» (Кублановский, 1989: 208; 1990: 6). Сопровский не принимает «всепроницающую интонацию иронии» в стихах Бродского (Сопровский, 1980: 337), а Елена Шварц видит в нем скептика и рационалиста (Шварц, 1990: 220). Евгений Рейн, знающий поэзию Бродского лучше, чем многие другие поэты, смотрит глубже. «В цикле «Часть речи» темперамент понижен, мелодика холодна и однообразна. В ней есть что-то схожее с тем, как протекает и утекает вре-



мя. Оно ведь не имеет темперамента» (Рейн, 1990b: 62 — 63).

Бродский действительно был беспощадно трезв, и эту трезвость он в себе культивировал. Он смотрел на мир ясно и трезво, понимая, что отчаяние — часто адекватный ответ на вызов мира, не поэтому ли для него «боль — не нарушение правил». Трезвость Бродского проявлялась и в том, что стилистический вектор его поэзии был неуклонно направлен в сторону абстрагирования эмоций и анонимности дискурса. Учитывая, что качества эти весьма новы для русской поэзии, неудивительно, что русский читатель принимает его позицию нейтрального наблюдателя за холодность, прием отстранения — за презрение к людям, недискриминированность словаря — за дурной вкус, а многочисленные отсылки к мировой культуре — за книжность. Типично русская болезнь, названная Манделштамом «тоской по мировой культуре», за которой прячется, по собственному признанию Бродского, комплекс неполноценности по отношению к Западу, до Бродского считалась благородной болезнью. Бродский был первым, после Набокова, которому удалось исключительно самолечением полностью избавиться от этого русского недуга. «Уникальность его (Бродского. — В.П.) опыта, — по мнению Куллэ, — прежде всего в несколько непривычной для нашей культуры открытости всему опыту мировой Поэзии, осознаваемой как единый живой организм» (Куллэ, 1992a: 5). Он перечеркивает многие стереотипы, крепко сидящие в культуре, как в русской, так и в мировой. И эта его дерзость оказалась некоторым не по вкусу.

Один из парадоксов восприятия стихов Бродского заключается в том, что нередко именно их художественная оригинальность («он все пытается решить по-своему, всегда могучим образом работает его мозг» (Рейн, 1990b: 65) становится преградой к постижению их подлинного значения. По замечанию Лосева, поэтика Бродского остается вне досягаемости для его читателей (Лосев, 1989b: 200). Похоже, все еще закрыт для них и его поэтический мир. Многие критики прошли мимо главного в Бродском: не почувствовали его обеспокоенности «метафизическим потенциалом человека», не заметили его стремления к «расширению перспективы», не оценили его неутолимое желание к самосовершенствованию<sup>10</sup>.

Почти все поэты, хорошо знающие его тексты, единодушны в том, что при всей трансформации и разного рода изменениях Бродский необыкновенно цельная личность. Почти все, что он делал последние 10 — 15 лет, в каком-то виде было намечено в первые годы работы. Найман считает, что к 1965 году Бродский написал все: «Исчезни он тогда, погибни... прекрати писать, мы бы все равно имели Бродского» (Найман, 1989b: 150). Довольно критически относящемуся к Бродскому Виктору Кривулину кажется, что «Бродский остался в метафизическом колодце, где человек один на один со вселенной» (Кривулин, 1990b: 184). Видение апокалипсиса — действительно одна из центральных тем Бродского. И все-таки эволюция всёма ошутима. Зрелый Бродский принци-

пиально, упрямо нелитературен: это погружение всей проблематики в быт, и лексически и сюжетно. По Гордину, суть позднего Бродского — это «яростная тяжба «платоновской идеи» с ее же собственным вещественным воплощением». Он же отметил тенденцию Бродского двигаться в мировосприятии по вертикали. Сначала это было упоение взлетом — «Большая элегия Джону Донну», а в одном из лучших и самых страшных его стихотворений — «Осенний крик ястреба» — это осознано как стремление к самоуничтожению (Гордин, 1989b: 39). Кривулин отметил парадокс самой поэтики Бродского: «Чем мертвее и бесстрастнее его стихи, написанные в эмиграции, — тем ошутимее в них интимное, живое, мучительное» (Кривулин, 1988: III). По мнению Михаила Бараша, «поэтика Бродского стойко сопротивляется аналитическому разбору из-за тесного смешения в ней гетерогенных черт» (Бараш, 1988). Об этом пишет и Лев Лосев: «Существо поэзии Бродского в ее стилистической дисгармоничности: сюжетной диспропорции, интонационной асимметрии, в отсутствии баланса идей» (Лосев, 1980b: 57).

Каковы же заслуги Бродского в русской поэзии? Какой очередной скачок он обозначил? Почти все пишущие о Бродском признают, что его главный вклад в русскую поэзию состоит в том, что он ввел «в свой русский стих западную, не существовавшую до него поэтику, а стало быть, и поэтическое мировоззрение» (Лосев, 1991: 28), в частности, поэтику английского концептизма XVII века. Он ввел в свой стих остроумие и энергию барочных тропов, язвительную иронию и чисто барочную грубость, культ концепта и парадоксальные дефиниции таких абстрактных категорий, как пространство и время. Гордин выделяет тот факт, что в очередной раз в русской культуре, в русском языке Бродский очень многое соединил. «Он осуществил тот же принцип, которым пользовался Пушкин, — ввел новые пласты на новом уровне. Неким волевым усилием поэт дает толчок дальнейшему развитию языка, это лексическая дерзость, на которую решаются немногие. Бродский описал в естественных для него формах новое лицо языка» (Гордин, 1989b: 45). Седакова ставит ему в заслугу его разрыв с советской поэзией: «Он восстановил связь с российской поэзией, он предоставил возможность высказаться новым речевым пластам и интонациям» (Седакова, 1989: 247). Для поэтов, следовавших за Бродским, было важным, что он показал, что «возможна высокая поэзия сейчас и здесь» (Кривулин, 1990b: 184).

Гордин подчеркивает факт возвращения Бродским русской культуре трагедийности восприятия, черты, столь необходимой для любой культуры и от которой официальная советская литература избавилась, культивируя на протяжении десятилетий принципиальную вне трагедийность жизни. Молодой Бродский, видимо, подсознательно ощущал эту необходимость, поскольку в самых ранних его стихах: «Пилигримы», «Гладиаторы», «Сад» — звучит остро трагедийная нота. Осознание трагедийной магистрали человеческой жизни и прояснение этой магист-

рали требует от человека воспитания в себе духовного мужества (Гордин, 1989b: 30 — 31). Это мнение разделяет Ольга Седакова: «Люди, которые находят взгляд Бродского на мир ужасным, просто боятся смотреть в лицо вешам. Позиция Бродского — это позиция стойка, это не только мужество быть в мире, который нельзя изменить, но и бережность, признательность этому брэнному миру» (Седакова, 1989: 246). Она считает, что Бродский разбил замкнутость русской поэзии, которая к этому времени образовалась. Он осуществил польские и английские прививки к русской поэзии. Вместе с этой свежей струей появились новые жанры, темы, формы. Так, встреча с английской поэзией означала встречу с большими формами дореалистической литературы. С европейской поэзией связан и новый образ поэта, неизвестный до Бродского русской поэзии: он больше не герой собственно драмы, а имперсональный поэт, человек словесности, все жизненные перипетии для которого лишь строительный материал (Седакова, 1989: 248).

На взгляд Владимира Уфлянда, «уже сейчас ясно, что процесс взаимовлияния литератур — это процесс своевременный, современный и необратимый. И то, что Бродский дал этому процессу сильный толчок, начав конвергенцию русской и английской поэзии, — это очень значительный и сейчас уже очевидный его вклад в поэзию русскую» (Уфлянд, 1989b: 151). Кушнер (1990c: 109) и Мейлах (1989a: 163) тоже считают, что синтез русской поэзии с английской оказался плодотворным и плодоносным. Седакова выделяет большую культурную работу Бродского: «...его верность культуре на фоне контркультурных движений и в России, и на Западе, в культуре Бродский видит средство против расчеловечивания человека» (Седакова, 1989: 246). Меньше говорится о том, что, как и англичан, Бродского часто вдохновляют латинские поэты.

Многие из поэтов отмечают, что Бродский необычайно расширил лингвистическое поле русской поэзии за счет пересаживания на русскую почву многих качеств английской поэтики, в первую очередь это касается особой суггестивности, весомости каждого слова. То, что, на взгляд Михаила Айзенберга, является «тусклым» и «утомительным» в поэзии Бродского (Айзенберг, 1991: 110), Александр Кушнер выделяет как «большую изощренность, экспрессивность, энергию. Его сложные синтаксические конструкции виртуозны и, хочется сказать, умопомрачительны» (Кушнер, 1990c: 107). Елена Шварц утверждает, что Бродский «привил совершенно новую музыкальность и даже новый образ мышления, совершенно несвойственный русскому поэту» (Шварц, 1990: 222).

Насколько универсален Бродский? «Вообще говоря, это вопрос вопросов, — отвечает Найман, — если при жизни Ахматовой, правомерно или неправоммерно, но мы могли через запятую написать: Ахматова, Пастернак, Цветаева, Мандельштам и т.д., то сейчас с Бродским через запятую написать никого нельзя. С одной стороны, это свидетельствует о ран-

ге, а с другой — это неблагоприятное положение, потому что поэт не может быть синтетичен. Наоборот, он тем более поэт, чем он узок. За одним исключением, если он по-пушкински универсален» (Найман, 1989c: 21 — 22). Ольга Седакова отмечает его склонность «к монументальности, к охвату жизни от неба до земли и по всем горизонтальным направлениям» (Седакова, 1989: 249). О том же говорит и Кублановский: «У Бродского всегда была тяга к гигантомании, к монументальности. Бродский по самой своей природе стихотворческой — монументалист. А монументальности вообще в русской поэзии XX века было немного. И этот монументализм он находит в латинстве» (Кублановский, 1989: 204). Как всегда, интересно мнение Рейна: «Бродский изменил масштаб лирического стихотворения. До него почти всегда масштаб лирического стихотворения упирался в масштаб автора. Бродский увеличил этот масштаб. У него это может быть масштаб страны, масштаб континента, масштаб какой-нибудь мыслительной идеи» (Рейн, 1990b: 66).

Универсальность сформулированной Бродским эстетики особенно ценится молодыми поэтами. Виктор Куллэ видит в ней поток культуры, отношение к традиции и образец взаимоотношений поэта и языка как некую универсальную модель. По мнению Куллэ, Бродский владеет «невероятным техническим инструментарием, который влияет на всех. [...] он просто есть и все. Это такая лингвистическая реальность, в которой я, мы все существуем, вынуждены существовать». Он изменил не только язык поэтов — весь послевоенный «союз» требовал узаконения, и «Бродский был одним из первых, кто не просто узаконил, но возвел в ранг литературного языка, то есть переплавил и очистил от шлака» (Куллэ, 1992b: 81, 83).

В России принято сравнивать поэтов с Пушкиным. Бродского и Пушкина, по мнению Наймана, «роднит эпиграмматическая легкость, с которой они реагируют на сиюминутное. «Легкость наполненная, а не рифмованная эстрада» (Найман, 1989b: 147). Горбаневская замечает, что «у Бродского в последние десять лет стало больше врагов, появилось больше людей, перестающих его понимать. Так же было у Пушкина, потому что за ним надо успевать» (Горбаневская, 1989: 88). Кублановский видит между Бродским и Пушкиным принципиальную разницу: «Пушкин чем дальше, тем больше приближался к почвенническому мировоззрению, то есть развитие шло противоположно Бродскому» (Кублановский, 1989: 204). А Лосев, чьи суждения о Бродском, надо сказать, самые веские, отмечает принципиальное сходство: «Модель поэтического мышления Бродского пушкинская, и означает она диалог русского человека с европейским. Во всем поэтическом творчестве Бродского доминирует удивительно русская черта: это то, что делал Пушкин и пушкинская плеяда с французской поэтикой, то же самое Бродский проделал с великой английской поэтикой, прививая ее к советскому дичку» (Лосев, 1990b: 129).

Какую самую бесспорную правду Бродскому

удалось сказать о нашем времени? На взгляд Наймана, «Бродский держит какую-то круговую оборону против пошлости, против хаоса, против людей, пытающихся сшибить самые высокие бастионы. Может быть, и не те, на которых находится сам Бродский, но на которых он знает, кто находится, и которые он охраняет от этого напора. Вот, собственно, его миссия» (Найман, 1989b: 143). Никто не отразил наше время с такой полнотой, как Бродский, утверждает Кушнер (Кушнер, 1990с: 105). А пока, по словам Кублановского, Бродский «ведет свою тяжбу с Промыслом, минуя посредников» (Кублановский, 1991: 246).

*Великобритания, г. Киль*

### Примечания

<sup>1</sup> Размер статьи не позволяет мне уделить должного внимания всем поэтам, пишушим о Бродском. Я старалась использовать не только наиболее важные, но и малодоступные для русского читателя материалы. Прилагаемая библиография тоже не претендует на абсолютную полноту, но она дает представление о том, кто остался за пределами этой статьи. Автором статьи также составлена библиография высказываний и оценок Бродского западными поэтами, но это отдельная тема.

<sup>2</sup> Эткинд Е. Процесс Иосифа Бродского. Лондон, 1988. С. 36.

<sup>3</sup> Яков Гордин, принимавший участие в этом «турнире», называет другую дату, а именно, 1960 год. См.: Дело Бродского // Нева. 1989. N 2. С. 136; см. также: Кузьминский К. The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. Т. 2В. С. 177: «... ЛИТО «Нарвская Застава», где и имел место нашумевший «Турнир поэтов» 14 февраля 1960 г. Читали там Кушнер, Соснора, Горбовский, Бродский же вылез со стихами о еврейском кладбище...».

<sup>4</sup> См. библиографию в моих книгах: Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge, 1989; Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. Basingstoke; New York, 1992; см. также: Якимчук Н. Как судили поэта: Дело Бродского. Л., 1990; Гордин Я. Дело Бродского. С. 134 — 166.

<sup>5</sup> «Недостаточно Христа, недостаточно Фрейда, недостаточно Маркса, экзистенциализма и Будды». Joseph Brodsky. Beyond Consolation // The New York Review of Books. 7 february 1974. P. 14.

<sup>6</sup> «Я всегда полагаю и все еще полагаю, что человек, человеческое существо, должен определять себя не в категориях этики, расы, религии, философских убеждений, гражданства или географии, вообще вне подобной обусловленности. Но прежде всего он должен себя спросить: «Я трус? Я благородный человек? Или я лжец?» Joseph Brodsky, interviewed by David Bethea, 28 — 29 Mar. 1991, unpublished. Parts of this interview are included in D. Bethea book «Joseph Brodsky and the Creation of Exile» (Princeton, 1993).

<sup>7</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи. Tallin, 1992. С. 64.

<sup>8</sup> Бродский рассказывает о роли Одена в своей поэтической судьбе в двух эссе, ему посвященных. См.: Less Than One. Harmondsworth: Penguin, 1986. P. 304 — 383 и в своем английском стихотворении «The tree is dark...» (W.H. Auden: A Tribut/Ed. S. Spender. New York, 1975. P. 243) и «York: In Memoriam W.H. Auden» (Part of Speech. Oxford, 1980. P. 126 — 127).

<sup>9</sup> «Бродский — замечательный ум», — сказал академик Вяч. Вс. Иванов в интервью с М.Лемхиным («Русская мысль», 25 мая 1990, с. XI). Геннадий Айги также считает Бродского одним из самых умнейших людей, с которыми ему когда-либо приходилось встречаться. См.: Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. P. 184.

<sup>10</sup> Brodsky interviewed by David Bethea.

# Русские поэты о Бродском

Айзенберг, Михаил [1991] — Айзенберг М. Некоторые другие... Вариант хроники: первая версия // Театр. 1991. N 4. С. 98-118. С. 109-110.

Айзенберг [1994] — Айзенберг М. Одиссея стихосложения // Арион. 1994. N 3. С. 22-27.

Ахмадулина, Белла [1987] — Akhmadulina B. Interviewed by V. Polukhina // Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. L. Loseff and V. Polukhina. London: Macmillan Press, 1990. P. 194-204.

Ахматова, Анна [1961-1966] — Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой // М.: Худож. лит., 1989. С. 10, 73, 124, 137-142, 171, 210-211.

Ахматова [1963-65] — Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М.: Сов. писатель, 1991. С. 495.

Ахматова [1964-65] — Диалог поэтов: (Три письма Ахматовой к Бродскому) / Публ. Я. Гордина // Ахматовский сборник. Вып. I. / Сост. С. Дедулин и Г. Суперфин. Париж: Институт славяноведения, 1989. С. 221-224. — То же: «Вы напишете о нас наискосок». Три письма Иосифу Бродскому // Ленинградский рабочий. 1989, 23 июня. С. 12.

Ахматова [1965a] — Адамович Г. Мои встречи с Анной Ахматовой // Воздушные пути. Нью-Йорк, 1967. Альм. Вып. 5. — То же // Воспоминания об Анне Ахматовой. 1991. С. 75.

Ахматова [1965b] — Франк В. С. Беседа с Георгием Адамовичем [Сокращ. текст радиобеседы 1965 г.] // Русская мысль. 1980, 24 апреля. — То же // Ахматова А. После всего / Сост. Р. Д. Тименчик. М.: МПИ, 1989. С. 228.

Ахматова [1965c] — Адамович Г. «Сердце, ты было счастливым...» [Беседа с О. Андреевой-Карлайл] // Литературное обозрение. 1990. N 11. С. 50.

Ахматова [1965d] — Берлин И. Из воспоминаний «Встречи с русскими писателями» // Воспоминания об Анне Ахматовой. С. 453-454.

Бараш, Михаил [1987] — Бараш М. «К Урании»: О новой книге стихов Иосифа Бродского // Русская мысль. 1987, 6 ноября. С. 10.

Бараш [1988] — Бараш М. Мрамор речи. 1988. [Не опубликовано.]

Бек, Татьяна [1993] — Бек Т. Интервью Е. Градовой // Литературная газета. 1993, 13 мая. С. 3.

Берберова, Нина [1980] — Берберова Н. «В тот день, когда мы с Вами в первый раз увиделись и обнялись...» [«Не прерывайте работы, маэстро!...»: Материалы к юбилею Бродского] // Новый американец. 1980. 23-29 мая. С. 8.

Бершин, Ефим [1993] — Бершин Е. «Пророк? Еретик? Дезертир?» [Беседа с писателями] // Литературная газета. 1993, 7 апреля. С. 3.

Бетаки, Василий [1983] — Бетаки В. Остановись, мгновенье [Рецензия на «Римские элегии»] // Континент. 1983. N 35. С. 384-388.

Бетаки [1985] — Бетаки В. Новые стансы к Августе [Рецензия] // Стрелец. 1985. N 4. С. 19-20.

Бетаки [1987] — Бетаки В. Шествие через пустыню // Бетаки В. Русская поэзия за 30 лет: 1956-1986. Orange: Antiquary, 1987. С. 202-205.

Бобышев, Дмитрий [1984] — Бобышев Д. «Ахматовские сироты» // Русская мысль. 1984, 8 марта. С. 8-9.

Бобышев [1989a] — Бобышев Д. Два лауреата // Стрелец. 1989. N 1 (61). С. 254-260. Бобышев [1989b] — Бобышев Д. «Я уезжал навсегда...» [Интервью Т. Ковальковой] // Советская культура. 1989, 7 ноября. С. 6.

Ваншенкин, Константин [1993] — Ваншенкин К. «Сочинения Иосифа Бродского» [Рецензия] // Литературная газета. 1993, 14 июля. С. 4.

Гозиас, Соломон [1986] — Гозиас С. Об ахматовских сиротах // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry / Eds. By K. Kuzminsky & G. Kovalev. Newtonville, Mass., 1986. V. 2B. P. 183-187.

Горбаневская, Наталья [1987] — Горбаневская Н. «Из Стокгольма — с любовью» // Русская мысль. 1987, 18 декабря. С. 16.

Горбаневская [1989] — Gorbanevskaya N. «Subordination to the Language» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. Basingstoke/New York: Macmillan Press, 1992. P. 74-93.

Горбаневская [1991a] — Горбаневская Н. Три половинки карманной луковицы [Рецензия на «Примечания папоротника»] // Русская мысль. 1991, 25 января. С. 14.

Горбаневская [1991b] — Горбаневская Н. «Иосиф Бродский — размером подлинника» [Рецензия] // Русская мысль. 1991, 29 марта. С. 13.

Горбаневская [1992] — Горбаневская Н. «Несколько странной кажется мне...» // Русская мысль. 1992, 16 октября. С. 9.

Горбовский, Глеб [1991] — Горбовский Г. Остывшие следы: Записки литератора. Л.: Лениздат, 1991. С. 217, 247, 269, 279-281, 283, 290, 362.

Гордин, Яков [1989a] — Гордин Я. Дело Бродского // Нева. 1989. N 2. С. 134-166.

Гордин [1989b] — Gordon Y. «A Tragic Perception of the World» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. Ibid. P. 29-52.

Гордин [1990] — Гордин Я. «Поэт трагический, но человек — веселый» // Час Пик. Л., 1990, 12 ноября. С. 7. — То же: Другой Бродский // Иосиф Бродский размером подлинника / Сост. Г. Ф. Комаров. Ленинград.; Таллин, 1990. С. 215-221.

Гордин [1993] — Гордин Я. Странник // Бродский И. Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 5-18. — То же // «Joseph Brodsky». Special Issue: Russian Literature. North-Hollan: Elsevier, 1995. V. XXXVII-II/III. С. 227-245.

Елагин, Иван [1980] — Елагин И. «Поэзия Брод-

ского дорога мне высокой настроенностью...» [«Не прерывайте работы, маэстро!...»: Материалы к юбилею Бродского] // Новый американец. 1980, 23-29 мая. С. 9.

Иваск, Юрий [1965] — Иваск Ю. И. Бродский. «Стихотворения и поэмы» [Рецензия] // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. N 70. С. 297-299.

Иваск [1966] — Иваск Ю. Литературные заметки: Бродский, Донн и современная поэзия // Мосты. Нью-Йорк, 1966. N 12. С. 161-171.

Иваск [1971] — Иваск Ю. Иосиф Бродский. «Остановка в пустыне» [Рецензия] // Новый журнал. Нью-Йорк, 1971. N 102. С. 294-297.

Иваск [1974] — Иваск Ю. Манделштам по-английски и по-бродски [Рецензия на «Beyond Consolation»] // Русская мысль. 1974, 25 апреля.

Иваск [1977] — Yvask Y. 1978 Jurors and Their Candidates for the Neustadt International Prize for Literature // World Literature Today. 1977. Autumn. V. 51. N 4. С. 570.

Иваск [1986] — Иваск Ю. Похвала Российской Поэзии // Новый журнал. Нью-Йорк, 1986. N 165. С. 112-128.

Иваск [1988] — Иваск Ю. Иосифу Бродскому («Города и расстояния отбросив») // Иваск Ю. Играющий человек. Поэма. Париж-Нью-Йорк: Третья волна, 1988. С. 78-80.

Казинцев, Александр [1989] — Казинцев А. Новая мифология // Наш современник. 1989. N 5. С. 153.

Карабчиевский, Юрий [1985] — Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. Мюнхен: Страна и мир, 1985. С. 272-279. — То же // М.: Сов. писатель, 1990. С. 209-214.

Колкер, Юрий [1988] — Колкер Ю. Эпиграмма // Израильский дневник. 1988. Февраль. С. 20.

Колкер [1991] — Колкер Ю. Несколько наблюдений: (О стихах Иосифа Бродского) // Грани. 1991. N 162. С. 93-152.

Крепс, Михаил [1984] — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984.

Крепс [1990a] — Крепс М. Ад и Рай в поэзии Иосифа Бродского // Семья. 1990. N 35. С. 9.

Крепс [1990b] — Крепс М. Царевна-лягушка [Пародия на «Пятую годовщину»] // Новый журнал. 1990. N 179. С. 25-29.

Крепс [1991] — Kreps M. V. Polukhina, «Joseph Brodsky: A Poet for Our Time» [A review] // Partisan Review. 1991. V. 50. N 3. P. 358-359.

Кривулин, Виктор [1977] — [Под псевдонимом Александр Каломиров]. Иосиф Бродский (место) // Вестник РХД. 1977. N 123. С. 140-151. — То же // Поэтика Бродского: Сб. статей под. ред. Л. Лосева. Tenaflu, N. J.: Hermitage, 1986. С. 219-229.

Кривулин [1985] — [Под псевдонимом Александр Каломиров]. Двадцать лет новейшей русской поэзии // Русская мысль. 1985, 27 декабря. Литературное приложение N 2. С. VI-VIII.

Кривулин [1988] — Кривулин В. Слово о нобелитете Иосифа Бродского // Русская мысль. 1988, 11 ноября. Литературное приложение N 7. С. II-III.

Кривулин [1989] — Кривулин В. Русский поэт —



американский гражданин на французском экране [Рецензия на фильм «Joseph Brodsky. Poete russe — citoyen américain»] // Русская мысль. 1989, 3 марта. С. 13.

Кривулин [1990a] — Кривулин В. Проблема книги в творчестве Иосифа Бродского: Доклад на международной конференции «Поэзия Иосифа Бродского — культура России и Запада» (Санкт-Петербург, 7-9 января 1991). [Не опубликовано.]

Кривулин [1990b] — Krivulin V. «A Mask that's Grown to Fit the Face» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. P. 176-199.

Кривулин [1991] — Кривулин В. Театр Иосифа Бродского [Послесловие к пьесе «Демократия!»] // Современная драматургия. 1991. N 3. С. 15-17.

Кривулин [1994] — Кривулин В. Литературные портреты в эссеистике Иосифа Бродского // Вестник новой литературы. 1994. N 7. С. 241-249. — То же // «Joseph Brodsky». С. 257-266.

Кублановский, Юрий [1983] — Кублановский Ю. На пределе лиризма [Рецензия на «Новые стансы к Августе»] // Русская мысль. 1983, 11 августа. С. 10.

Кублановский [1987] — Кублановский Ю. Поэзия нового измерения // Вестник РХД. 1987. N 151. С. 91-93. — В нов. ред. / Новый мир. 1991. N 2. С. 242-246.

Кублановский [1989] — Kublanovsky Y. «A Yankee in Russian Poetry» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. P. 200-214.

Кублановский [1990] — Кублановский Ю. «Он постоянно ведет с Творцом своего рода тяжбу» // Литературная газета. 1990, 16 мая. С. 6.

Кузьмин, Дмитрий [1990] — Кузьмин Д. К вопросу о символе в раннем творчестве Иосифа Бродского: Доклад на «Первых Всесоюзных Бродских чтениях» (Москва, май 1990). [Не опубликовано.]

Кузьмин [1993] — Кузьмин Д. Привходящие обстоятельства // Независимая газета. 1993, 17 марта. С. 7.

Кузьминский, Константин [1980] — The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry Eds.. K. K. Kuzminsky & G. L. Kovalev. Newtonville, Mass. N. Y.: Oriental Research Partners, 1980. V. 1. P. 24-39, passim.

Кузьминский [1983] — The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. Ibid., 1983. V. 2A. С. 106, 111, passim. V. 4A, 4B, passim.

Кузьминский [1986] — The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. Ibid., 1986. V. 2B. С. 177, 180, 182-191; «Who is who?», С. 233; 264, 267, 272, 282; Право первой ночи (о первой книге Бродского), С. 301-303; passim. V. 3A, passim. V. 3B. Здравствуйтесь, Бродский, С. 754-758, passim. V. 5A, 5B, passim.

Кузьминский [1987] — Кузьминский К. Лауреат «Эрики» // Русская мысль. 1987, 30 октября. С. 11, 14.

Куллэ, Виктор [1990a] — Куллэ В. Структура авторского «Я» в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью» // Новый журнал. Нью-Йорк, 1990. N 180. С. 159-172.

Куллэ [1990b] — Куллэ В. «Обретший речи дар в глухонемой вселенной»: (Наброски об эстетике И. Бродского) // Родник. Рига, 1990. N 3. С. 77-80.

Куллэ [1992a] — Куллэ В. «Там, где они кончили,

ты начинаешь...» // Бродский И. Бог сохраняет все. М.: Миф, 1992. С. 5-6.

Куллэ [1992b] — Kulle V. «The Linguistic reality in which we all exist» [Interviewed by V. Polukhina] // Essays in Poetics. Keele, 1992. V. 17. N 2. P. 72-85.

Куллэ [1992c] — Куллэ В. «Пьяный корабль» и «Письмо в бутылке»: Рембо и Бродский: Доклад на Международной литературной Академии «Христо Ботев» (Болгария, Несебр, сентябрь 1992). [Не опубликовано.]

Куллэ [1992d] — Куллэ В. Бродский глазами современников. [Рецензия на кн. V. Polukhina, «Brodsky through the Eyes of his Contemporaries»] // Грани. 1993. N 167. С. 297-302.

Куллэ [1993] — Куллэ В. Милош, Венцлова, Бродский: Постэсхатологическое сознание восточноевропейской поэзии: Доклад на Международной литературной Академии «Христо Ботев» (Болгария, Несебр, сентябрь 1993). [Неопубликовано.]

Куллэ [1994] — Куллэ В. Иосиф Бродский: Парадоксы восприятия: (Бродский в критике З. Бар-Селлы) // Structure and Tradition in Russian Society / Eds. J. Andrew, V. Polukhina, R. Reid. Helsinki: Slavica Helsingiensia, 1994. V. 14. С. 64-82.

Куллэ [1995] — Куллэ В. «Там, где они кончили, ты начинаешь...» (О переводах Иосифа Бродского) // «Joseph Brodsky». С. 267-288.

Кушнер, Александр [1964, 72, 74, 76, 87] — Кушнер А. Цикл стихотворений // Иосиф Бродский размером подлинника. С. 234-239.

Кушнер [1987a] — Кушнер А. «С первых своих шагов в поэзии...» // Нева. 1988. N 3. С. 109-110. — То же: О Бродском // Кушнер А. Аполлон в снегу. Л.: Сов. пис., 1991. С. 392-396.

Кушнер [1989a] — Кушнер А. Заметки на полях // Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 441-444.

Кушнер [1989b] — Кушнер А. Противостояние // Кушнер А. Аполлон в снегу. С. 500-501.

Кушнер [1990a] — Кушнер А. Несколько слов // Иосиф Бродский размером подлинника. С. 239-241.

Кушнер [1990b] — Кушнер А. «Поэт безутешной мысли, едва ли не романтического отчаяния» // Литературная газета. 1990, 16 мая. С. 6.

Кушнер [1990c] — Kushner A. «The World's Last Romantic Poet» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. P. 100-112.

Лен, Владислав [1989] — Лен, Слава. Гусеница Владимира Набокова // Человек и Природа. 1989. N 11. С. 65-75.

Лен [1990] — Лен, Слава. Экология стилей и художественных школ // Человек и Природа. 1990. N 7/8. С. 65-77.

Лен [1991] — Лен, Слава. Древо русского стиха: (Концепция «бронзового века») // Человек и Природа. 1991. N 1. С. 86-94.

Лимонов, Эдуард [1984] — Лимонов Э. Поэт-бухгалтер: (Несколько ядовитых наблюдений по поводу феномена И. А. Бродского) // Мулета: Семейный альбом. Париж, 1984. Вып. А. С. 132-135. — То же // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry. Ibid., 1986. V. 2B. С. 310-312.



Лимонов [1990] — Лимонов Э. Лимонов о Бродском // *Alma Mater*. Тарту, 1990. Сентябрь. С. 6.

Лосев, Алексей (псевдоним Алексея Лифшица) [1977] — Лосев А. Ниоткуда с любовью...: Заметки о стихах Иосифа Бродского // *Континент*. 1977. N 14. С. 307-331.

Лосев [1978] — Лосев А. Иосиф Бродский: Посвящается логике // *Вестник РХД*. 1978. N 127. С. 124-130.

Лосев [1980a] — Лосев А. Иосиф Бродский. Предисловие // *Эхо*. Париж, 1980. N 1. С. 23-30.

Лосев [1980b] — Лосев А. Английский Бродский // *Часть речи*. Нью-Йорк, 1980. Альм. N 1. С. 53-60.

Лосев [1980c] — Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского // *Часть речи*. Нью-Йорк, 1981/82. Альм. N 2/3. С. 63-68.

Лосев, Лев (псевдоним Алексея Лифшица) [1983] — Лосев Л. «Пока народ жив, жива и поэзия...» [Интервью Юрию Кублановскому] // *Русская мысль*. 1983, 28 июля. С. 9.

Лосев [1984] — Лосев Л. Иронический монумент: Пьеса Иосифа Бродского «Мрамор» // *Русская мысль*. 1984, 14 июня. С. 10.

Лосев [1985] — Лосев Л. Б. Езерская. «Мастера» [Рецензия] // *Russian Review*. 1985. V. 44. N 2. P. 198-1997.

Лосев [1986a] — Лосев Л. Бродский: От мифа к поэту. Предисловие // *Поэтика Бродского*. С. 7-15. — То же // *Slovo/Word*. 1988. N 3. P. 11-14.

Лосев [1986b] — Лосев Л. Чеховский лиризм у Бродского // *Поэтика Бродского*. С. 185-197.

Лосев [1987] — Лосев Л. Праздник справедливости // *Русская мысль*. 1987, 30 октября. С. 9.

Лосев [1989a] — Лосев Л. «Мой друг идет по лесу...» // *Русская мысль*. 1989, 16 июня. С. 8-9.

Лосев [1989b] — Loseff L. Iosif Brodskii's Poetics of Faith // *Aspects of Modern Russian and Czech Literature* / Ed. by A. McMillin. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 1989. P. 188-201.

Лосев [1990a] — Loseff L. Poetics/Politics // *Brodsky's Poetics and Aesthetics*. P. 34-55.

Лосев [1990b] — Loseff L. «New Conception of Poetry» [Interviewed by V. Polukhina] // *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. P. 113-139.

Лосев [1990c] — Loseff L. Joseph Brodsky // *Gels et Degels*. Paris: Artheme Fayard, 1990. P. 725-740.

Лосев [1991] — Loseff L. Home and Abroad in the Works of Brodskii // *Under Eastern Eyes: The West as Reflected in Recent Russian Emigre Writing* / Ed. by A. McMillin. Basingstoke: Macmillan Press, 1991. P. 25-41.

Лосев [1995] — Лосев Л. Иосиф Бродский: Эротика // «Joseph Brodsky». С. 289-301.

Мейлах, Михаил [1989a] — Meilakh M. «Liberation from Emotionality» [Interviewed by V. Polukhina] // *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. P. 158-175.

Мейлах [1989b] — Мейлах М. Заметки о поэзии И. Бродского: Доклад на международной конференции «Поэзия Иосифа Бродского — культура России и Запада» (Санкт-Петербург, 7-9 января 1991). [Неопубликовано.]

Набоков, Владимир [1969] — [Письмо Веры Слоним-Набоковой Карлу Профферу] // *Nabokov V. Selected Letters. 1940-1977* / Eds. By Dmitry Nabokov and Matthew J. Bruccoli. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1989. P. 461. — Рус. пер.: Лало А. Е. «Твердые мнения» В. В. Набокова // *Диалог*. Карнавал. Хронотоп. Витебск, 1994. N 1. С. 144.

Найман, Анатолий [1964, 1968] — [Под псевдонимом Н. Н.]. Заметки для памяти // *Бродский И. Остановка в пустыне*. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1970. С. 7-15.

Найман [1986] — Найман А. Об Ахматовских конференциях // *Литературная газета*. 1986, 16 августа. С. 4.

Найман [1989a] — Найман А. Четыре стихотворения // *Литературное обозрение*. 1989. N 5. С. 110-111.

Найман [1989b] — Найман А. Интервью Валентине Полухиной // *Иосиф Бродский размером подлинника*. С. 127-153.

Найман [1989c] — Naiman A. «A Coagulation of Linguistic Energy» [Interviewed V. Polukhina] // *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. P. 1-28.

Найман [1990a] — Найман А. «Величие поэтического замысла» // *Русская мысль*. 1990, 25 мая / Специальное приложение: Иосиф Бродский и его современники. К пятидесятилетию поэта. С. II-III.

Найман [1990b] — Найман А. Принцип равенства слов в поэзии Иосифа Бродского: Доклад на международной конференции «Поэзия Иосифа Бродского — культура России и Запада» (Санкт-Петербург, 7-9 января 1991). [Неопубликовано.]

Найман [1990c] — Найман А. Пространство Урании: 50 лет И. Бродскому // *Октябрь*. 1990. N 12. С. 193-198.

Найман [1993] — Найман А. «Буквы, проступающие на стене» (фрагмент из книги «Поэзия и неправда») // *Литературная газета*. 1993, 21 апреля. С. 6.

Некрасов, Всеволод [1989] — Некрасов В. Стихи из журнала. М.: Прометей, 1989. С. 6, 8, 38.

Озеров, Лев [1992] — Озеров Л. «Ну, как там, Флавий...» [Пародия на Бродского] // *Литературная газета*. 1992, 3 июня. С. 16.

Парщикова, Алексей [1989] — Parshchikov A. «Absolute Tranquillity in the Face of Absolute Tragedy» [Interviewed by V. Polukhina] // *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. P. 261-275.

Пригов, Дмитрий [1992] — Пригов Д. А. «Сейчас я занят самиздатским изданием «Евгения Онегина»...» [Интервью А. Вс. Вознесенскому] // *Книжное обозрение*. 1992, 3 июля. С. 8-9.

Пурин, Алексей [1992] — Пурин А. Краткий курс лирической энтомологии // *Литературная газета*. 1992, 24 июня. С. 5.

Рейн, Евгений [1988] — Рейн Е. Предисловие к «Стихам разных лет» // *Дружба народов*. 1988. N 8. С. 175.

Рейн [1990a] — Рейн Е. Бродский — последний реальный новатор // *Книжное обозрение*. 1990, 18 мая.

Рейн [1990b] — Rein E. «The Introduction of the Prosaic onto Poetry» [Interviewed by V. Polukhina] // *Brodsky through the Eyes of his Contemporaries*. P. 53-73.

Рейн [1991] — Рейн Е. Вступительное слово на международной конференции «Поэзия Иосифа Бродского — культура России и Запада» (Санкт-Петербург, 7-9 января 1991). [Неопубликовано.]

Рейн [1992] — «На излете романтизма» [Интервью Татьяне Рассказовой] // Литературная газета. 1992, 26 августа. С. 5.

Рейн [1994a] — Рейн Е. Промежуток // Арион. 1994. N 1. с. 18-21.

Рейн [1994b] — Рейн Е. «И географии примесь к времени есть судьба» [Беседа с Маэлем Фейнбергом] // Арион. 1994. N 2. С. 33-40.

Рождественский, Всеволод [1966] — Рождественский Вс. Иосиф Бродский — «Зимняя почта» — (Сборник стихов) [Внутренняя рецензия] / Зимняя почта: К 20-летию неиздания книги Иосифа Бродского // Русская мысль. 1988, 11 ноября / Литературное приложение N 7. С. IV.

Савицкий, Дмитрий [1987a] — Savitsky D. Poche du mois // Magazine Litteraire. 1987. May. P. 97.

Савицкий [1987b] — Savitsky D. Un parasite chez les Nobel // Liberation. 1987, 23 October. P. 38-39.

Савицкий [1987c] — Savitsky D. «Et la Neva va...» // Liberation. 1987, 9 December. P. 42.

Савицкий [1988a] — Savitsky D. Brodski, c'est Byzance [Review of «La Fuite de Byzance»] // Liberation. 1988, 6 October. P. IX.

Савицкий [1988b] — Savitsky D. Brodski: Du Goulag au Nobel // Emois. Lausanne, 1988, N 10. P. 58-63.

Самойлов, Давид [1990] — Самойлов Д. Из дневника / Публ. Г. И. Медведевой // Литературное обозрение. 1990. N 11. С. 93, 96, 98, 99, 100.

Сатуновский, Ян [1964, 1970, 1972] — Сатуновский Я. Рубленая проза: Собрание стихотворений / Сост. Вольфганга Казака. Munchen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1994. С. 64, 119, 142.

Седакова, Ольга [1989] — Sedakova O. «A Rare Independence» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. Ibid. P. 237-260.

Седакова [1990] — Седакова О. Музыка глухого времени // Вестник новой литературы. 1990. N 2. С. 257-265.

Сопровский, Александр [1980] — Сопровский А. Конец прекрасной эпохи // Континент. 1982. N 32. С. 335-354.

Топоров, Виктор [1991] — Топоров В. «Поэты — вид. А вовсе не порода» // Смена. 1991, 26 апреля. С. 4.

Уфлянд, Владимир [1989a] — Уфлянд В. Интеллигенция: Некоторые соображения терминологии // Русская мысль. 1989, 6 января. С. 11.

Уфлянд [1989b] — Ufland V. «One of the Freest Men» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. P. 140-157.

Уфлянд [1989c] — Уфлянд В. От поэта к мифу // Русская мысль. 1989, 16 июня. С. 8. — То же // Аврора. 1990. N 5. С. 58-59. — То же // Иосиф Бродский размером подлинника. С. 163-164.

Уфлянд [1990a] — Уфлянд В. Предисловие к кн.: Бродский И. Осенний крик ястреба. Л.: ИМА-пресс, 1990. С. 3-4.

Уфлянд [1990b] — Уфлянд В. Могучая питерская хворь: Заклинание собственной жизнью // Звезда. 1990. N 1. С. 183-184.

Уфлянд [1990c] — Уфлянд В. Как стать знаменитым поэтом // Искорка. 1990. N 5. С. 44-45.

Уфлянд [1990d] — Уфлянд В. Белый петербургский вечер 25 мая // Вечерний Ленинград. 1990, 24 мая. С. 3. — То же // Аврора. 1990. N 12. С. 129-135.

Уфлянд [1991a] — Уфлянд В. Шестьдесят минут демократии [Рецензия] // Русская мысль. 1991, 19 июля. С. 13.

Уфлянд [1991b] — Уфлянд В. Один из витков истории Питерской культуры // Петрополь. Л., 1991. Альм. Вып. 3. С. 108-115.

Уфлянд [1992] — Уфлянд В. Предисловие к кн.: Бродский И. Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы в 2-х томах [том 1]. Минск: Эридан, 1992. С. 6-12.

Ушакова, Елена [1991] — Ushakova E. «A Poet of Intense Thought» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. P. 94-99.

Франк, Илья [1993] — Франк И. Сгусток пустоты // Франк И. Третий глаз: Диалектика искусства. М.: Мартис, 1993. С. 38-62.

Чижова, Елена [1991] — Чижова Е. «Любовь сильней разлуки» // Бродский И. Письма римскому другу. Л.: Экслибрис, 1991. С. 3-14.

Чижова [1993] — Чижова Е. «Эвтерпа, ты»: Любовная лирика Бродского // «Joseph Brodsky». С. 393-403.

Чиннов, Игорь [1992] — Чиннов И. Интервью Ольге Черновой // Огонек. 1992. N 9. С. 14.

Шефнер, Вадим [1967] — Шефнер В. О рукописи Иосифа Бродского «Зимняя почта» [Внутренняя рецензия] / Зимняя почта: К 20-летию неиздания книги Иосифа Бродского // Русская мысль. 1988, 11 ноября. Литературное приложение N 7. С. V.

Шварц, Елена [1990] — Shvarts E. «Coldness and Rationality» [Interviewed by V. Polukhina] // Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. 215-236.

Щербина, Татьяна [1990] — Щербина Т. Бродский: Жидкие кристаллы // Урал. 1990. N 1. С. 99-101.

Якимчук, Николай [1989] — Якимчук Н. «Я работал — я писал стихи»: Дело Бродского // Юность. 1989. N 2. С. 80-87.

Якимчук [1990] — Якимчук Н. Как судили поэта: (Дело И. Бродского). Л.: Аквилон, 1990. Английский перевод данной статьи («The Myth of the Poet and the Poet of the Myth: Russian Poets on Brodsky») опубликован в сборнике Russian Writers on Russian Writers / Ed. by Faith Wigzell. Oxford / Providence, USA: Berg., 1994. P. 139-159.

Виктор Куллэ

# Иосиф Бродский.

## Библиографический обзор

**Ц**ель настоящего обзора — оказать предварительную помощь волонтерам, рискнувшим пополнить когорту исследователей творчества Бродского. Когорту, к которой принадлежит автор этих строк. Полная библиография текстов Бродского, как и работ, ему посвященных, представляется делом заведомо безнадежным, едва ли не титаническим. Американский славист Томас Бигеллоу занимается ее составлением несколько лет, и труд его далек от завершения [7]. Поскольку библиография Бигеллоу не опубликована, отсылаем желающих к библиографиям, наиболее полным в настоящее время [1-3]. Библиографии интервью Бродского [5] и его переводов [6] опубликованы в специальном выпуске журнала «Russian Literature». Отечественные публикации последнего десятилетия, в силу их сравнительной доступности для исследователя, выходят, за редчайшими исключениями, за пределы настоящего обзора. Отчасти они освещены в издании «Литература русского зарубежья возвращается на Родину» [4].

Библиографию работ о творчестве Бродского открывают критические отзывы на выход сборника «Стихотворения и поэмы» (ILLA, 1965). Авторы рецензий — как правило, представители «первой волны» эмиграции — возводят литературную генеалогию начинающего Бродского к поэтам «серебряного века», делая упор как на тогдашние обстоятельства его биографии, так и на чуждость его советской поэзии [65]. Наиболее прозорливые из рецензентов уже тогда отмечали ряд черт, характерных для последующей поэтики Бродского. Так, Юрий Иваск в своем анализе «Большой элегии Джону Донну» первым обратил внимание на попытку органического соединения достоинств русской и английской поэтической речи [39-40], а Борис Филиппов сделал вывод о «метафизической непредрешенности» поэзии Бродского [68], вылившейся впоследствии в его упрямый спор с самой идеей конечности — вплоть до неприятия идеи Рая и Ада как «метафизического тупика».

С той поры список статей и исследований, посвященных поэзии Бродского, перевалил за тысячу наименований. Работы эти могут быть разделены на не-

сколько групп. Первую составляют статьи биографического и мемуарного характера. Имеются в виду как материалы знаменитого «процесса», так и многочисленные вариации на тему поэта-изгнанника, увенчанного Нобелевской премией. Из наиболее добросовестных публикаций этого круга выделяются работы Якова Гордина [35], Ефима Эткинда [10] и Николая Якимчука [14].

Вторую группу составляют статьи, авторы которых стремятся дать «итоговую» оценку творчества Бродского либо определить его место в литературной иерархии. По меткому определению Льва Лосева, их интересует не собственно поэзия, а «миф о Бродском, Поэте Милостью Божьей» [51]. В лучших из этих работ, однако, не только содержится ряд ценных наблюдений о соотносительности поэтики Бродского с определенной традицией, но и воссоздается широкая панорама развития русской поэзии второй половины XX века и, в частности, такого ее феномена, как «параллельная культура». В качестве примера можно привести статьи Михаила Айзенберга [20-21] и Виктора Кривулина [41-43]. К этой же группе примыкают и работы, авторы которых настроены не только критически, но и откровенно агрессивно. Как правило, это связано с «невписываемостью» поэзии и самой фигуры Бродского в привычный литературный (или идеологический) контекст. В ряде случаев авторы заходят в своем мифотворчестве довольно далеко. Так, в цикле статей Зеева Бар-Селлы (Владимира Назарова) эволюция поэта прослеживается как путь измены собственному «еврейству», гибельный для творчества Бродского [23-26].

И, наконец, сравнительно немногочисленный ряд работ, посвященных собственно поэтике. Михаил Крепс, автор первой монографии о поэте [8], содержащей анализ отдельных произведений Бродского вне общего контекста его творчества, одновременно включает их в широкий контекст русской классической и европейской поэзии. Валентина Полухина в англоязычной монографии [11] стремится показать, что «лингвистическая направленность поэзии Бродского не уступает философской». Скрупулезный филологический анализ системы тропов, словаря, синтаксиса является здесь ключом к пониманию мироощущения поэта. Автор подробно рассматривает метафоры времени у Бродского и приходит к выводу, что основным приемом поэта все чаще становится «отстраненная метонимия».

Составленный В. Полухиной и Ю. Пярли «Словарь тропов Бродского» [18] является, по мнению Ю.М. Лотмана, «словарем принципиально нового типа: в нем объединяются данные, традиционно относимые лишь к сфере языкознания, с теми, которые считаются специфически литературоведческими». Словарь является промежуточным итогом работы, начатой более десяти лет назад изучением грамматической структуры метафоры в диссертации д-ра Полухиной [96], работы, которая, по сообщению авторов, будет продолжена. Завершающий книгу частотный словарь сборника «Часть речи», предлагая возможность сопоставления со словарем тропов, не только

является незаменимым подспорьем грядущим «бродсковедам», но и вносит вклад в спорный по настоящее время вопрос о самой природе тропа, его функционировании в рамках текста.

«Судьбе поэта» в изгнании посвящена монография Дэвида Бетеа [16]. В неопубликованной монографии Сергея Кузнецова [19] проведен мотивный анализ семантической структуры текстов, группирующихся вокруг сборника «Урания» (Ardis, 1987) и пьесы «Мрамор» (Ardis, 1984), тщательно инвентаризованы мотивные пучки, связанные в поэтике Бродского с категориями пространства, времени, поэтического творчества, смерти; проведено сопоставление мотивов пустоты и молчания у Манделштама и Бродского.

К монографическим исследованиям примыкают статьи сборников «Поэтика Бродского» [9], «Brotsky's Poetics and Aesthetics» [12], специальная выпуска «Joseph Brodsky» журнала «Russian Literature» [17]. Различных аспектов его поэтики касаются и многие из участников книги В. Полухиной «Brotsky through the Eyes of his Contemporaries» [15], составленной из интервью с поэтами — друзьями Бродского и исследователями его творчества. Следует упомянуть также отечественный юбилейный сборник «Иосиф Бродский размером подлинника» [13].

Статьи, опубликованные в сборниках и в периодике, также распадаются на несколько групп. Из обобщающих работ стиховедческого характера следует упомянуть исследование М. Л. Гаспарова о рифме Бродского [34], работы Барри Шерра [69, 87], Дж. Смита [89] и М. Ю. Лотмана [55] о строфике и метрике поэта. Соотношению грамматики и семантики у Бродского посвящена работа В. Полухиной [59].

Значительный раздел составляют работы, содержащие анализ отдельных произведений Бродского [29, 31-33, 37, 45, 49-50, 64, 67, 70-72, 75-77, 90-92, 97], либо его генеалогических связей с конкретными авторами [27-28, 38, 40, 46, 52, 60, 66, 70-74, 76, 83, 94]. Жанровой полифонии Бродского, его попыткам создать новые «невозможные» жанры либо кардинально обновить старые, посвящены статьи [30, 36, 44, 46, 63, 86, 88].

Магистральные темы поэзии Бродского — свобода и вера, Империя и изгнание, воздействие времени на человека, противостояние времени и языка — разрабатываются в статьях таких поэтов, переводчиков и исследователей творчества Бродского, как Ст. Баранчак [22], Дж. Кляйн [78], Л. Лосев [47-53, 79-81], Ю. М. и М. Ю. Лотманы [54], Чеслав Милош [56], А. Найман [57-58], Ж. Нива [82]. [84], В. Полухина [61-62, 85], Дерек Уолкотт [93]. Каждая из этих статей не только предлагает тонкий анализ избранной темы, но и намечает направления, еще ждущие своих исследователей.

Завершая этот краткий обзор, хочу обратиться с просьбой ко всем, кому дорого творчество Бродского. Каждый добросовестный исследователь заинтересован в скорейшем и, по возможности, полном издании его библиографии. Это необходимо и для нормальной литературоведческой работы, и для подготовки комментированного «Собрания сочинений», которое будет базироваться на четырехтомнике, изданном «Пушкин-

ским фондом» (СПб.). Проследить за всеми появляющимися в печати публикациями чрезвычайно сложно. Если вы хотите помочь в этой работе, высылайте свои материалы Томасу Бигелову, который занимается этой работой в Америке, и автору этих строк, занимающемуся тем же дома. Наши адреса:

Thomas Bigelow. PO Box 520. Cooper Station. New York, NY 10003. USA. Fax: 212-254-3154. E-mail: noon@spacelab.net. Россия. 198260. Санкт-Петербург, ул. Стойкости, д. 20, кв. 93, Виктор Куллэ. Тел. (812) 155-06-92.

## ЛИТЕРАТУРА

### I. БИБЛИОГРАФИИ

1. Kline G. A Bibliography of the Published Works of Iosif Aleksandrovich Brodsky // Ten Bibliographies of Twentieth Century Russian Literature. Ann Arbor: Ardis, 1977. P. 159-175.
2. Stevanovic B., Wertsman V. Brodskii, Iosif Aleksandrovich // Free Voices in Russian Literature, 1950s-1980s: A Bio-Bibliographical Guide. New York: Russica, 1987. P. 70-73.
3. Polukhina V. Select bibliography // Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 304-314.
4. Данченко В.Т. и др. Бродский Иосиф Александрович // Литература русского зарубежья возвращается на Родину: Выборочный указатель публикаций 1986-1990. Вып. I. Часть 1. М.: Рудомино, 1993. С. 81-90.
5. Polukhina V. Bibliography of Joseph Brodsky's interviews // «Joseph Brodsky». Special Issue / Ed. by V. Polukhina // Russian Literature. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII-II/III. С. 417-425.
6. Куллэ В. Библиография переводов Иосифа Бродского // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 427-440.
7. Bigelow Th. Joseph Brodsky: A Diskriptive Bibliography. 1962-1996. [A Work in Progress].

### II. МОНОГРАФИИ И СБОРНИКИ

8. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor: Ardis, 1984.
9. Поэтика Бродского / Сб. статей под ред. проф. Л. Лосева. Tenaflly, N.J.: Hermitage, 1986.
10. Эткинд Е. Процесс Иосифа Бродского. Лондон: OPI, 1988.
11. Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
12. Brodsky's Poetics and Aesthetics / Eds. by L. Loseff & V. Polukhina. London: The Macmillan Press, 1990.
13. Иосиф Бродский размером подлинника. [Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского] / Сост. Г.Ф. Комаров. Ленинград-Таллин, 1990.
14. Якимчук Н. Как судили поэта. Л.: Аквилон, 1990.
15. Polukhina V. Brodsky through the Eyes of his Contemporaries. Basingstoke/New York: The Macmillan Press, 1992.
16. Bethea D. Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton: Princeton University Press, 1994.
17. «Joseph Brodsky». Special Issue / Ed. by V. Polukhina // Russian Literature. North-Holland, 1995. Vol. XXXVII-II/III.



18. Полухина В., Пярли Ю. Словарь тропов Бродского: (На материале сборника «Часть речи»). Тарту, 1995.

19. Кузнецов С. Иосиф Бродский: Попытка анализа. [Не опубликовано.]

### III. СТАТЬИ И ДОКЛАДЫ

20. Айзенберг М. Некоторые другие...: Вариант хроники: первая версия // Театр. 1991. N 4. С. 98-118.

21. Айзенберг М. Одиссея стихосложения // Арион. 1994. N 3. С. 22-27.

22. Баранчак Ст. Перевода Бродского // Поэтика Бродского. Ibid. С. 239-251.

23. Бар-Селла З. Толкования на... // Двадцать два. 1982. N 23. С. 214-233.

24. Бар-Селла З. «Все цветы родства» // Двадцать два. 1984. N 37. С. 192-208.

25. Бар-Селла З. Страх и трепет // Двадцать два. 1985. N 41. С. 202-213.

26. Бар-Селла З. Поэзия и правда // Двадцать два. 1988. N 59. С. 156-168.

27. Бегеа Д. Изгнание как уход в кокон: Образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. 1991. N 3. С. 167-175.

28. Бегеа Д. Мандельштам, Пастернак, Бродский: Иудаизм, христианство и созидание модернистской поэтики // Русская литература XX века: Исследования американских ученых. СПб: Петро-РИФ, 1993. С. 362-399.

29. Вайль П., Генис А. От мира — к Риму // Поэтика Бродского. Там же. С. 198-206.

30. Вайль П. Пространство как метафора времени: Стихи Иосифа Бродского в жанре путешествия // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 405-416.

31. Верхейл К. «Эней и Дидона» Иосифа Бродского // Поэтика Бродского. Там же. С. 121-131.

32. Верхейл К. Кальвинизм, поэзия и живопись: Об одном стихотворении И. Бродского // Звезда. 1991. N 8. С. 195-198.

33. Венцлова Т. И.А. Бродский. «Литовский дивертисмент» // Венцлова Т. Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. New Haven: YCIAS, 1986. С. 165-178.

34. Гаспаров М.Л. Рифма Бродского // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 83-92.

35. Гордин Я. Дело Бродского // Нева. 1989. N 2. С. 134-166.

36. Гордин Я. Странник // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 227-245.

37. Жолковский А.К. «Я вас любил...» Бродского... // Жолковский А.К. «Блуждающие сны» и другие работы. М.: Наука, 1994. С. 205-224.

38. Иванов Вяч. Вс. О Джоне Донне и Иосифе Бродском // Иностранная литература. 1988. N 9. С. 180-181.

39. Иваск Ю. И. Бродский. «Стихотворения и поэмы» [Рецензия] // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. N 70. С. 297-299.

40. Иваск Ю. Литературные заметки: Бродский, Донн и современная поэзия // Мосты. Нью-Йорк, 1966. N 12. С. 161-171.

41. Каломиров А. [В.Кривулин]. Иосиф Бродский (место) // Поэтика Бродского. С. 219-229.

42. Каломиров А. Двадцать лет новейшей русской поэзии // Русская мысль. 1985, 27 декабря. Лит. приложение N 2. С. VI-VIII.

43. Кривулин В. Слово о нобелитете Иосифа Бродского // Русская мысль. 1988, 11 ноября. Лит. приложение N 7. С. II-III.

44. Кривулин В. Литературные портреты в эссеистике Иосифа Бродского // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 257-266.

45. Куллэ В. Структура авторского «Я» в стихотворении Бродского «Ниоткуда с любовью» // Новый журнал. 1990. N 180. С. 159-172.

46. Куллэ В. «Там, где они кончили, ты начинаешь...» (О переводах И.Бродского) // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 267-288.

47. Лосев А. [А.Лифшиц]. Ниоткуда с любовью... Заметки о стихах Иосифа Бродского // Континент. 1977. N 14. С. 307-331.

48. Лосев А. Английский Бродский // Часть речи. Нью-Йорк, 1980. Альм. N 1. С. 53-60.

49. Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского // Часть речи. 1981/82. Альм. N 2/3. С. 63-68.

50. Лосев Л. [А.Лифшиц]. Иронический монумент: Пьеса Иосифа Бродского «Мрамор» // Русская мысль. 1984. 14 июня. С. 10.

51. Лосев Л. Бродский: От мифа к поэту. Предисловие // Поэтика Бродского. С. 7-15.

52. Лосев Л. Чеховский лиризм у Бродского // Поэтика Бродского. С. 185-197.

53. Лосев Л. Иосиф Бродский: Эротика // «Joseph Brodsky». С. 289-301.

54. Лотман Ю.М., Лотман М.Ю. Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Уrania») // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 294-307.

55. Лотман М.Ю. Гиперстрофика Бродского // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 303-332.

56. Милош Ч. Борьба с удущем // Часть речи. 1983/84. Альм. N 4/5. С. 169-180.

57. Н.Н. [А.Найман]. Заметки для памяти // Бродский И. Остановка в пустыне: Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. С. 7-15.

58. Найман А. «Величие поэтического замысла» // Русская мысль. 1990. 25 мая. / Специальное приложение: Иосиф Бродский и его современники. К пятидесятилетию поэта. С. II-III.

59. Полухина В. Грамматика метафоры и художественный смысл // Поэтика Бродского. С. 63-96.

60. Полухина В. Ахматова и Бродский: (К проблеме притяжений и отталкиваний) // Ахматовский сборник. Вып. I. Париж: Институт славяноведения, 1989. С. 143-153.

61. Полухина В. Поэтический автопортрет Бродского // Russian Literature. 1992. V. XXXI-III. С. 375-392.

62. Полухина В. Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Amsterdam: Rodopi, 1993. P. 229-245.

63. **Полухина В.** Жанровая клавиатура Бродского // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 145-155.
64. **Проффер К.** Остановка в сумасшедшем доме: Поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского. С. 132-140.
65. **Райс Эм.** Ленинградский Гамлет // Грани. 1965. N 59. С. 168-172.
66. **Д.С. [В.Сайтанов].** Пушкин и Бродский // Поэтика Бродского. С. 207-218.
67. **Смит Дж.** Версификация в стихотворении И.Бродского «Келломяки» // Поэтика Бродского. С. 141-159.
68. **Филиппов Б.А.** Бродский И. «Стихотворения и поэмы» [Рецензия] // Русская мысль. 1965, 3 апреля.
69. **Шерр Б.** Строфика Бродского // Поэтика Бродского. С. 97-120.
70. **Янчек Дж.** Бродский читает «Стихи на смерть Т.С.Элиота» // Поэтика Бродского. С. 172-184.
71. **Bethea D.** Exile, Elegy, and Auden in Brodsky's «Verses on the Death of T.S.Eliot» // PMLA. V. 107. March 1992. P. 232-245.
72. **Bethea D.** Joseph Brodsky as a Russian Metaphysical: A Reading of «Bol'shaia elegiia Dzhonu Donnu» // Canadian-American Slavic Studies. 1993. V. 27. N 1-4. P. 69-89.
73. **Bethea D.** Brodsky's and Nabokov's Bilingualism(s): Translation, American Poetry and «Muttersprache» // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 157-184.
74. **Burnett L.** The Complicity of the Real: Affinities in the Poetics of Brodsky and Mandelstam // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 12-33.
75. **France P.** Notes on the Sonnets to Mary Queen of Scots // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 98-123.
76. **Givens J.** The Anxiety of a Dedication: Joseph Brodsky's «Kvintet/Sextet» and Mark Strand // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 203-226.
77. **Kline G.** On Brodsky's «Great Elegy to John Donne» // Russian Review. 1965. N 24. P. 341-353.
78. **Kline G.** Variations on the Theme of Exile // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 56-88.
79. **Loseff L.** Iosif Brodskii's Poetics of Faith // Aspects of Modern Russian and Czech Literature. Columbus: Slavica Publishers, 1989. P. 188-201.
80. **Loseff L.** Poetics / Politics // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 34-55.
81. **Loseff L.** Home and Abroad in the Works of Brodskii // Under Eastern Eyes: The West as Reflected in Recent Russian Emigre Writing. London: The Macmillan Press, 1991. P. 25-41.
82. **Nivat G.** The Ironic Journey into Antiquity // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 89-97.
83. **Pilshchikov I.** Brodsky and Baratynsky // Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Amsterdam: Rodopi, 1993.
84. **Pilshchikov I.** Coitus as a Cross-Genre Motif in Brodsky's Poetry // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 339-350.
85. **Polukhina V.** The Self in Exile // Writing in Exile. Renaissance and Modern Studies. 1991. V. 34. University of Nottingham. P. 9-18.
86. **Polukhina V.** The Self in Brodsky's Interviews // «Joseph Brodsky». Special Issue. С. 351-363.
87. **Scherr B.** Beginning at the End: Rhyme and Enjambment in Brodsky's Poetry // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 180-193.
88. **Scherr B.** Two Versions of Pastoral: Brodsky's Eclogues // «Joseph Brodsky». Ibid. С. 365-375.
89. **Smith G.** The Metrical Repertoire of Shorter Poems by Russian Emigres 1971-1980 // Canadian Slavonic Papers. V. 28. N 4. P. 365-399.
90. **Smith G.** «Polden' v komnate» // Brodsky's Poetics and Aesthetics. Ibid. P. 124-134.
91. **Smith G.** England in Russian Emigre Poetry: Iosif Brodskii's «V Anglii» // Under Eastern Eyes. Ibid. P. 17-24.
92. **Venclova T.** A Journey from Petersburg to Istanbul // Brodsky's Poetics and Aesthetics. P. 135-149.
93. **Walcott D.** Magic Industry [A review of Brodsky's «To Urania»] // The New York Review. 1988, November 24. P. 35-39.

#### IV. ДИССЕРТАЦИИ

94. **Knox J.** Iosif Brodskij's Affinity with Osip Mandel'stam: Kultural Links with the Past. Ph.D., University of Texas at Austin, 1978.
95. **Steckler I.** The Poetic World and the Sacred World: Biblical Motifs in the Poetry of Joseph Brodsky. Ph.D., Bryn Mawr College, 1982.
96. **Polukhina V.** Joseph Brodsky: A Study of Metaphor. Ph.D., Keele University, 1985.
97. **Innis J.** Iosif Brodskij's «Rimskie elegii»: A Critical Analysis. Ph.D., Indiana University, 1989.
98. **Margolis C.** Joseph Brodsky's Poetic Images of Vulnerability, Silence and Chaos. M.A., Columbia, 1989.
99. **Spech A.** The Poet as Traveller: Joseph Brodsky's Mexican and Roman Poems. Ph.D., Bryn Mawr College, 1992.
100. **Куллэ В.** Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957-1972). К.ф.н., Москва, Литературный институт, 1996.

Редакция благодарит профессора В. Полухину и В. Куллэ за помощь в подготовке материалов об Иосифе Бродском



А. Бочаров

## Как живешь, «русский феномен»?

**В** новогоднем номере «Московских новостей» был помещен опрос ВЦИОМ, где приводилась таблица ответов за пять лет на вопрос, был ли минувший год по сравнению с предыдущим труднее, легче, таким же. Процент ответов «труднее» постепенно снижался с 1991 года от 88 до 55, «легче» — столь же постепенно вырастал от 3 до 14, а «таким же» — от 9 до 32. Таким образом, тенденция к стабилизации очевидна. Правда, искушенный Ю. Левада тут же комментировал: «То ли жизнь оказывается не столь трудной, то ли люди просто привыкают жить в невозможных условиях. Говорят же, что и к лагерному существованию некоторые могут привыкнуть».

Такие слова вполне подходят и к положению «толстых» литературно-художественных журналов. Взяв для большей репрезентативности годовой комплект журналов за 1995 год, могу уверенно сказать: в 1995-м произошла ощутимая стабилизация.

В первую очередь это стабилизация материальная. Все именитые журналы исподволь отыскивали источник финансовой «подпитки»; источники разные, не всегда регулярные и не всегда явно фиксируемые, но, во всяком случае, все крупные журналы сумели выйти до конца календарного года. А «Дружба народов» после мучительного «завала» наверстала все и даже, разогнавшись, чуть не раньше всех выпустила два первых номера этого года. А стабилизация сроков выхода — верный знак стабилизации материальной.

Во-вторых, произошла стабилизация тиражей. Почти все они, немного снижаясь на протяжении года, в декабре оставались в разбросе одного-двух десятков тысяч: «Октябрь» — 23900 (24200)\*, «Наш современник» — 21087 (20000), «Новый мир» — 31820

(30200), «Дружба народов» — 16000 (15000), «Москва» — 14000 (13000), «Нева» — 21350 (17500), «Знамя» — 33700 (34000), «Звезда» — 21000 (20 000), «Юность» — 24100 (21000), «Молодая гвардия» — 16000 (13000). Резко выделилась лишь «Смена» — 80500 (72800, но в феврале 79000), притянув, очевидно, часть подписчиков увядшей «Юности». Впрочем, нужно учитывать, что из этого тиража фонд «Открытое общество» (при Соросе) закупает для библиотек России и стран СНГ в 1996 году у «Знамени» и «Октября» по 10 тысяч экз., у «Дружбы народов» — 7 тыс., у «Звезды» — 9,5.

Такова медленно сжимающаяся, но уже все-таки стабилизировавшаяся «в невозможных условиях» читательская аудитория.

В-третьих, закрепились стабилизация идеологическая. Похоже, все журналы нашли для себя прочные ниши (в том числе и «Дружба народов», которую одно время, после развала СССР, лихорадило в силу ее нацеленности на литературы «братских республик»). Нет резона в одной-двух фразах характеризовать каждую нишу — опровержений и обид не оберешься, — но и умолчать о том, что каждый журнал утвердился в своей нише, невозможно. Это ведь крайне важно, что у каждого журнала есть своя позиция, свое — пусть у одних более широкое, у других более узкое, зашоренное — направление, а не просто желание любыми средствами набрать побольше читателей.

Вгляде журналов за минувший год Н. Иванова со своей обычной решительностью разделила литературный поток на три основные не контактирующие друг с другом сублитературы, в каждой из которых есть свой набор прозаиков, поэтов, критиков, свои авторитеты, эпитоны, ученики, свой жесткий диктат референтной группы, свои премии и тусовки. В первой «суб» сгруппировались писатели, возглавляющие себя носителями национально-патриотических интересов; другую составляют литераторы демократического толка; третью образовали те элитарные салоны и издания, которые отвергают любую ангажированность и творят лишь для истинных ценителей, то есть фактически для себя. Все вместе они не вливаются в единый мейнстрим, ибо общее у них «только одно: они увидели свет в одном времени и в едином пространстве журнальной прозы». Спору нет, права Н. Иванова, но поскольку литературный пейзаж пестрее и богаче, я предпочитаю говорить о самодостаточных нишах, а не сублитературах.

Практически сошла на нет межжурнальная полемика (и уж тем более мировоззренческие дуэли, подобные тем, что были в «оттепельные» годы). Да уже угадала и полемика вокруг творчества, вклада и облика самих «шестидесятников», теперь не разделяемых ни на какие «сублитературы». Самой горячей — и чуть ли не единственной! — межжурнальной схваткой была разгромная статья А. Казинцева («С кем вы, яростная «патриотка»?») — вопрошал он) против Т. Глушковой, критиковавшей в разных изданиях (в том числе «Молодой гвардии») позицию «Нашего современника». Впрочем, как известно, милые бранятся...

Но как бы ни была сильно замкнутость в нише, журналы все-таки сохранили веру в необходимость самоопределения в общественной жизни. Сколь бы дружно и

\* Числа в скобках — тираж январского номера за 1996 г.

напористо ни уверяли литераторы, что автора не интересует читательское восприятие, что искусству нет дела ни до воспитательной, ни до общественной роли, что нет литературного процесса, а есть всего лишь литературная ситуация без закономерностей, истоков, внутреннего сцепления, — журналы как одно из слагаемых литературного движения — назовем ли его процессом или ситуацией — сохранили четкую позицию, четкое направление, четкий идейно-эстетический выбор. И хотя многие из них стали именоваться вместо прежнего единообразного «литературно-художественный и общественно-политический» кто «журналом литературы и общественной мысли» («Новый мир»), кто «журналом русской культуры» («Москва»), кто «литературным, публицистическим и религиозным» («Континент»), кто «независимым» («Октябрь») или «суверенным» («Аврора»), это свидетельствовало лишь о поиске более точно определения своей ниши.

Короче говоря, в вихрях свободы мнений и энергичных сотрясений политической атмосферы уцелел, стабилизировался не только *тип* толстого литературно-художественного журнала, но и сам *дух* издания, осознающего свою общественную роль. Таким он сформировался еще в XIX веке и существовал при советской власти как особый, исключительно русский феномен. И в спорах 90-х годов о том, нужны ли нынче «толстые» журналы, верх одержали их защитники.

Правда, возникает «рыночный» вопрос: насколько они нужны не для общественного самосознания, а для той аудитории, которую мы привычно считаем читающей? Центр социологических исследований МГУ провел выборочный опрос 1000 человек: 55% не читают никаких журналов, 18% затруднились ответить; читают постоянно или время от времени: «Наш современник» соответственно 0,6 и 0,1; «Новый мир» — 0,5 и 0,7; «Знамя» — 0,4 и 0,3; «Неву» — 0,4 и 0,4; «Иностранную литературу» — 0,3 и 0,4; «Октябрь» — 0,2 и 0,1; «Юность» — 0,2 и 0,8; «Москву» — 0 и 0,2. (Для сравнения: максимум читателей у журналов «Деньги» и «ТВ-парк» — по 2,4 постоянно и 1,0 и 2,4 нерегулярно).

Как видим, все-таки не столько читательский спрос удерживает на плаву «толстые» журналы, сколько реальная потребность выразить различные настроения во всем жанровом спектре одновременно — именно поэтому тон все же задают журналы, а не мимолетно вспыхивающие альманахи или объявляющие себя журналами, но выходящие крайне нерегулярно издания («Золотой век» Вл. Салимона, «Арион» Ал. Алехина, «Вестник новой литературы» М. Берга). Подобные издания, безусловно, украшают литературный пейзаж (а что-то из опубликованного в них, возможно, станет и «нетленкой»), но все-таки не относятся к тому «российскому феномену», коим является традиционный «толстый» журнал. Тонко чувствуя эту разницу, интересный и серьезный «Стрелец» А. Глезера со строгой периодичностью три раза в год все-таки определяет себя как «альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли», в то время как ежеквартальный «Континент» по праву относит себя к журналам — именно из-за осознания своего общественного мессианства.

Итак, предметом этого обзора будет не литература

года в журналах и альманахах (как это делается, к примеру, в обзорах «ЛГ», а состояние журнальных «ниш»).

К 1995 году практически завершился бум публикаций из эмигрантских «закромов», так вздымавший тиражи несколько лет назад. Журналы вошли в обычную колею. Изредка печатаются рассказы из «задержавшихся» (дважды — Г. Газданова), да «Октябрь» с 1991 года все тянет «Очерки русской смуты» генерала Деникина — один том в год (в 1995-м — соответственно, пятый). Только «Звезда», основательно поискав по сусекам, выпустила специальный номер «Русское зарубежье (1918-1995)». В остальном же все идет одним потоком, на равных: Ф. Горенштейн в «Юности» и «Октябре», З. Зиник в «Неве», А. Левина — в «Звезде», Б. Кенжеев в «Октябре», В. Аксенов, И. Бродский, М. Веллер... А уж Б. Парамонов, Д. Штурман, А. Генис, П. Вайль вообще прочно прижились. Так что можно сказать, что все журналы очутились в равном положении — перед единой русской «текущей» литературой. И это, кстати, служит еще одним доводом в пользу существования журналов сегодня: именно они цементируют единый континент русской литературы вне зависимости от того, где проживают авторы — в столице, провинции, зарубежье.

Для всех уже очевидно, что в 1995 году литераторы прочно определились: кто хотел, тот уже уехал; кто вроде вернулся — окончательно; кто выбрал жизнь наездами — даже такой томющийся на чужбине, как Н. Коржавин. Можно даже сузить количество вариантов: те, кто запросто печатается в наших журналах, и те — кстати, немногие, — кто все-таки отстранился от общения с нашей печатью. Так что и тут произошла стабилизация — стабилизация положения литераторов, по разным причинам и в разное время покинувших страну — от А. Зиновьева и Э. Лимонова до В. Войновича и В. Аксенова.

Сохранились не только тип журналов, но и традиционная триада разделов: проза и поэзия, публицистика, критика. Но стало заметнее присутствие чуть не в каждом номере исторических публикаций: воспоминания, мемуары, дневники, переписка, архивные материалы и т.д. Вряд ли можно согласиться с Н. Ивановой, которая в обзоре журналов минувшего года уверяла, что именно *faction* (вся историко-литературная «начинка» между беллетристкой и критикой) «явно заняла первое место среди прочих». Но удельный вес таких материалов, бесспорно, увеличился, и связано это, полагаю, с неугасшей общественной потребностью извлечь подлинные крупинки прошлого, честные свидетельства минувшего, предостеречь от повторения горьких заблуждений.

Прежде всего это публикации из писательских архивов: «Поденные записи» Д. Самойлова («Знамя»), «Зачем же я здесь... Путевой беломорский дневник 1958 года» Ю. Казакова («Звезда»), «Дневники 1937 года» М. Пришвина («Октябрь»). Но, разумеется, историко-документальная «начинка» чрезвычайно разнообразна — от «Дневника 41-го года» В. И. Вернадского («Новый мир») и «Дневников 1938-1941 гг.» историка А. Г. Манькова («Звезда») до таких увлекательных литературно-исторических публикаций, как «Письма Жоржа Дантеса к барону Геккерну» («Звезда») и работа Э. Герштейн «Анна Ахматова и Лев Гу-



милев», включившая и письма Л. Гумилева самой Э. Герштейн из лагеря («Знамя»), подборка «Юность сестер Цветаевых» («Новый мир»). Наиболее серьезно и последовательно поставлена публикаторская работа в «Звезде» — то ли в силу сохранившейся и по сию пору особой петербургской интеллигентности, то ли потому, что один из соредкторов — Я. Гордин.

Публикациям подлинно документальным сопутствуют такие документально-беллетристические произведения, как «Альбом для марок. Коллекция людей, вещей, слов и отношений (1936-1956)» А. Сергеева («Дружба народов»), «Бархатный путь. Летопись впечатлений» В. Шефнера («Звезда»), «Карьера Затычкина» С. Липкина («Знамя»), «Голубой зверь» Вяч. Вс. Иванова («Звезда») и прочих воспоминаний, подготовленных авторами сегодня. Правда, читателю трудно уяснить, где тут первоисточники факты, а где уже сегодняшние наслоения и интерпретации, и, стало быть, считать такие произведения документальными или же автобиографической прозой. Хотя и в отборе записей уже ушедших от нас людей тоже сказывается взгляд, умысел, вкус публикатора, но для меня лично те лакуны все-таки предпочтительнее настороженности к возможной авторской коррекции давних материалов. Больше доверия к таким публикациям, как «Блок 1993-1994» М. Рощина («Октябрь») или «Хроника времен «царя Бориса» О. Попцова («Октябрь»).

И странное, казалось бы, дело. На Буковскую премию за 1994 год были выдвинуты произведения 41 автора (из них 11 — из «Знамени» и 7 — из «Нового мира»). И в 1995 году появилось много произведений маститых и уже прославившихся из более молодых поколений авторов. Назову здесь лишь произведения «китов»: «Двухчастные рассказы» А. Солженицына, «Кавказский пленный» В. Маканина, вторая часть романа Ю. Бондарева «Непротivление», романы «Онлирия» А. Кима и «Гора Мборгали» Ч. Амирэджиби, рассказы В. Распутина, повести «Софичка» Ф. Искандера, «Однофамильцы» С. Залыгина, «Так хочется жить» В. Астафьева, «Медовый месяц» В. Белова (а в 1996 году его же «Бухтины вологодские завиральные (перестроечные)»). И ни одно из этих произведений, кроме, разве, «Кавказского пленного», не стало широко читаемым или, скажем определеннее, тем, о котором говорят не внутри своего «сегмента», как выразился А. Архангельский в январском номере «Нового мира», а в читающей аудитории. Впрочем, может ли стать широко читаемым произведением роман «Онлирия», смысл которого сам А. Ким расшифровывает так: «попытка художественного моделирования вечного существования после воскресения, проникновение в постапокалипсическое бытие»?!

И это, конечно, подтверждает не мною одним замеченную утрату литературоцентризма — привычного для прежней России доминирующего влияния литературы на общественное самосознание: литература оказалась на достойном, но гораздо более скромном месте. О причинах этого говорено и писано много, я же, обзрев панораму года, лишь подтверждаю этот вывод. Как, впрочем, и вывод об ослаблении журналоцентризма: в разлившемся журнально-альманашном море едва заметны свежие номера «толстых» жур-

налов. Они перестали быть событием, сохранив значение *одного из каналов* приобщения читающего люда к литературным новинкам и занимательным историко-литературным публикациям. Правда, журналы и по сию пору еще служат наилучшим способом вводить в литературу молодых: яркая вещь в «толстяке» не сравнима ни с тощей книжечкой стихов мизерным тиражом, ни с затерявшейся в книжных магазинах тощей книжечкой рассказов. «Октябрь», к примеру, ежегодно выделяет последний номер года молодым рассказчиком (в 1995 году представил шестерых).

Тем не менее журналы, как и прежде, «заманивают» читателя прозой, но, похоже, гораздо ревностнее относятся к публицистике, поскольку она наиболее открыто проявляет *направление* журнала. В каждом журнале мы встретим несколько удачных статей о проблемах современности. Это статья «Уроки российских реформ» А. Илларионова и эссе Н. Воронцова в «Знамени», статья «Экономика России: наследство и возможности» Г. Явлинского в «Октябре», «Новая демократия или новая диктатура» И. Клямкина в «Новом мире». Но, пожалуй, наиболее развита публицистика в «Нашем современнике». Ее отличает и состав авторов, в числе которых видные деятели оппозиции С. Бабурин, Г. Зюганов, Н. Рыжков, А. Тулеев. Это и наступательность, разлитая во всех статьях, но особенно в шести опусах А. Казинцева (признаться, уже поднадоевшего за последние годы наигранным пафосом и утомительным многословием). И, наконец, это несомненные ясность и последовательность позиции, с которыми можно соглашаться или не соглашаться, но не заметить нельзя.

Если в «Нашем современнике» публицистика наиболее развита, то в «Молодой гвардии» она наиболее безоглядна и злобна. Особенно «боевиты» — этот термин из былых времен здесь как нельзя более уместен — статьи главного редактора Ал. Кротова, сменившего во второй половине года Ан. Иванова, двинутого на повышение: он теперь — генеральный директор ТОО «Журнал «Молодая гвардия». Статьи его преемника — главы, слагающие книгу «Русская смута». Какая забавная переключка: денкинские «Очерки русской смуты» о гражданской войне в России и главы из книги Ал. Кротова «Русская смута», зовущие к чуть ли не сегодняшней гражданской войне: «Мы, русские, должны добиваться своего, не убоившись положить на то свои силы и свой живот при нужде, и ни в коем случае униженно не замирать, делая стойку перед русскоязычной сволочью, двигаться вперед, сметая эту сволочь на своем пути, раз уж радеем не о своем благе, а о благе дорогой Отчизны».

(Кстати, журнал предупредил о выходе «Библиотеки журнала «Молодая гвардия». Центральной из ее трех серий будет «Русские мастера современной прозы конца XX века». Состоит вся серия из трех романов Кротова, печатавшихся в родном журнале соответственно в 1993, 1994 и первой половине 95-го года. Далее следует его книга «Русская смута», главы из которой открывали каждый номер журнала с 7-го по 12-й, и «готическая повесть о ясновидении» «Миннеполис, 1996», которая была втиснута в первый номер за этот год, чтобы освободить место для продолжения «Русской смуты» с февральского).

Но вернемся от неутомимого русского мастера конца XX века к публицистике журнала. В типичном номере — ноябрьском — кроме заглавной «Русской смуты» есть еще и раздел «Публицистика», куда вместились четыре статьи (Вл. Бояринцев. «О фашизме в России», С. Путилов. «Зловещая поступь масонства» и др.). Затем следуют в таких же грозových разрядах разделы «Письма читателей» и «На русском направлении»: Ник. Лысенко. «Национальная империя: идея и смысл»; В. Александров. «Будущее русской культуры глазами русского патриота»; А. Гулыга. «Будущее русской культуры»; М. Лобанов. «Православная церковь — это все мы». Вот такой журнал-живчик среди неторопливо плывущих «толстых» ежемесячников.

В минувшем году как следствие затухающего «митингового» периода общественной жизни — и общественной мысли! — в разделах «Публицистика» уменьшился удельный вес материалов, погруженных в современную экономику, политику, конкретно-социальные «узлы». Даже В. Печенев, бывший цеховский помощник М. С. Горбачева, публикует в «Нашем современнике» отрывок из книги «Взлет и падение Горбачева глазами очевидца. Из теоретико-мемуарных размышлений (1975-1991)». И это, право, удачайшее определение нынешнего вектора публицистики: из теоретических размышлений. Чисто внешним толчком для «сюжета» статей служит часто конец века, конец тысячелетия, хотя всем понятно, что этот рубеж в реальной жизни народа никто не ощутит. Но — В. Библер. «Три беседы в канун XXI века» («Октябрь»), С. Бабурин. «Национальные интересы на рубеже XXI века» («Наш современник»).

Вместо «конкретики» усилился интерес к миру, человечеству, времени вообще: Р. Баландин. «Вселенная живая и мертвая. М. А. Волошин и В. И. Вернадский о двух синтезах Космоса» («Дружба народов»); Б. Диденко. «Цивилизация каннибалов. Кардинальная типология людей» («Дружба народов»); Ю. Нечипоренко. «Постимперское мышление и постмодерн» («Москва»). Только «Новый мир» органично соединяет такого рода глобальные вопросы с проблемами экологии и, чем черт не шутит, войдет в историю журналистики не только этапом «Новый мир» при Твардовском, но и темой «Новый мир» в борьбе за экологию.

В былые годы в центре обзора встала бы, вероятно, оценка того, как журналы отметили 50-летие Победы. Но в нынешние времена, когда рапортовать начальству не требуется, да и «датное» ликование поднадоело, все шло без привычного размаха. В целом журналы посвятили Победе изрядно произведенный всех жанров, но сколь ни велика была война, она ныне отошла, оставив на берегу очень мало янтарных самоцветов.

Полнее всех, как и положено журналу, аттестуя себя патриотическим, отметил юбилей «Наш современник». Открыл год он большим романом О. Смирнова «Месяц колосьев», затем в других номерах под рубрикой «К 50-летию Победы» опубликовал повесть В. Белова «Медовый месяц», «Записки беспогонника» военного строителя С. Голицына, воспоминания

Ф. Сухова «Шла война» и Б. Сиротина «На сквозняках войны». И, конечно, стихи.

Откликнулась и «Молодая гвардия», напечатав вторую часть романа Ю. Бондарева «Непротivление» (первую часть — в 1994 г.) и почему-то сопроводив этот так и оставшийся в неизвестии роман странным послесловием члена редколлегии А. Василенко «Нужен ли читателю новый роман Ю. Бондарева?». Да, убеждает Василенко, нужен, ибо в нем наконец-то «возникает лицо автора, которое раньше смутно проступало через образ советского классика, а именно лицо русского писателя, томимого духовными исканиями». Лицо, проступающее через образ, — похвала, право же, двусмысленная для прозаика, уже сотворившего солидное собрание сочинений.

Анкета «50 лет спустя» опубликована в № 4, 5 «Дружбы народов» (М. Галлай, Е. Ржевская, И. Шамякин, Ян Щепанский и др.). Отметим юбилей и «Подъем», просто и бесхитростно перепечатав в юбилейном номере давние «Убиты под Москвой» К. Воробьева, «Красное вино победы» Е. Носова, «Невеста» Ю. Гончарова.

А дальше стали наблюдаться странные вещи. Напечатав в апрельском номере добротной традиционной повести В. Астафьева «Так хочется жить», «Знамя» в майском поместило роман Г. Бакланова «И тогда приходят мародеры» — о сегодняшних бедствиях тогдашнего фронтовика, бедствиях, закончившихся его не совсем случайной гибелью от совсем не случайных для сегодняшних времен бандитов. И, кстати, в унисон с ним прозвучали слова В. Астафьева, приведенные В. Курбатовым в его очерке-беседе «В Овсянке у В. Астафьева» («Смена»), относительно завершающей части трилогии «Прокляты и убиты»: «Это, может, самое страшное, что предстоит сказать в третьей книге, как наше «поколение победителей» стало трусливым, мелочным, до кусочников доехало... А я, говорю, себя и не выделяю — из того же поколения. Всех сделали кусочниками». И впрямь — праздник со слезою пополам!..

Но еще более странно то, что год 50-летия Победы стал своеобразным «годом Власова». Начнем с того, что в Мурманске вышла подготовленная местной писательской организацией в честь юбилея Победы книга ветерана 2-й Ударной армии Им. Левина «Генерал Власов по ту и эту линию фронта». А от толчка, заданного «Знаменем» в 1994 году романом Г. Владимова «Генерал и его армия» и его же статьей «Новое следствие, приговор старый», в минувшем году в журнале появились две полемические статьи о Власове и власовцах В. Кардина и М. Нехорошева. «Подъем» представил «Власов до Власова» Ник. Коняева — дотошнейшее (вплоть до характеристики двух его ППЖ и жены-немки), обильно документированное жизнеописание генерала в основном до его сдачи в плен. И все это ради «актуального» финала: трудно объявить судьбы и дела РОА и Власова «бесполезными для России». Сталин сумел-таки остановить русофобскую историю, пытался... остановить геноцид русского народа. Эта передышка для России оказалась недолгой. Уже при Хрущеве начинает разрастаться правитель-

ственная русофобия». Выходит, фильтрационные лагеря для военнопленных — это не геноцид, а реабилитация при Хрущеве — русофобия! Лихо...

Еще дальше, как водится, рванула «Молодая гвардия», распечатав в юбилейных номерах, с четвертого по седьмой, очерки бывшего главного редактора «Военно-исторического журнала» генерала В.Филатова, известного своим бесстыдно-предвзятым перекраиванием реальной истории (за что и был в свое время отстранен от должности). Очерки называются «Сколько было лиц у генерала Власова?» и длинно, нудно, с наивнейшими передержками доказывают, что у него было, в сущности, одно лицо: он был заблаговременно подготовлен и «грессмейстерски» заслан Сталиным и ГРУ к немцам (временами Власов так и именуется: генерал ГРУ, а в одном номере даже «человек Сталина № 1») и выполнял свое задание, «имея ПОЛНУЮ ГАРАНТИЮ со стороны СТАЛИНА и ГРУ». Так что нам остается «только руками развести, насколько гениален Власов», на которого «работали в Москве, как теперь бы сказали, мозговые центры, аналитики». Вот только путается прозорливейший автор, с какой же целью был заслан Власов.

Впрочем, о гениальных прозрениях полководца Сталина пишет не только «Молодая гвардия» (есть в ней еще и «Штрихи к портрету Сталина» Г.Смирнова). Подголоском выступило «Слово», поместив известное выступление Сталина на приеме в Кремле 24 мая 1945 года и огромную, в трех номерах, статью Н.Емельянова «Мифы о Сталине», основной мыслью которой было утверждение, что «не вина Сталина, а беда страны была в том, что не оказалось «вооруженного потенциала, адекватного тому, который был в распоряжении гитлеровской Германии». И что Н.Емельянову до сведений, уже известных из объективных источников!

И вот прошел юбилейный год, а ничего не отсеялось из него в сокровищницу литературы. То ли уже отгорело, отболело сердце. То ли художественно «отработан» фронтовой материал. То ли, допускаю, теснят другие войны: афганская («Последний рассказ о войне» О.Ермакова в августовском номере «Знамени»), а в первом номере «Знамени» за этот год — грузино-абхазская в суперпостмодернистской повести А.Бородыни «Цепной шенок», где перемешаны убийства, пытки, совокупление сына с матерью, сюрреалистические бои и многое, многое иное. Что-то еще нам чеченское «наведение конституционного порядка» преподнесет!..

Впрочем, журналы были мало озабочены минувшей войной. Реально на первом месте в публицистике удерживались две темы: «русская идея» и русская религия.

Три причины и, соответственно, три проявления «русской идеи» проглядывались заметнее других. Становление нового государственного образования, возникшего на руинах СССР, объективно поставило множество внешнеполитических, экономических, социально-психологических, геополитических вопросов, а это повелевает разобраться в русской истории, русском менталитете, русском умении жить в «едином человечестве

обществе». Примечателен «Перекресток мнений» в «Звезде»: В.Плахов. «Станет ли Стенька бухгалтером?» и В.Грязневич. «А Стеньки-то и нет!»

Объективно и стремление поддержать национальную гордость великороссов взамен былого упоения своей принадлежностью к одной из мировых сверхдержав. Понятно, что переход от «первой среди равных» к «равной среди равных» психологически труден, и становление реального национального чувства, «науки гордости» (по аналогии с названием шолоховского рассказа) стало насущной общественной задачей. И нет ничего зорного или удивительного в том, что «Москва» именуется себя непривычно и вызывающе «Журнал русской культуры» и публикует соответствующие статьи: Ю.Сохряков. «Благодатный дух соборности»; Ю.Булычев. «Метафизика войны и русская история»; А.Ланшиков. «Будет ли существовать Россия?». А в январском номере «Нового мира» за этот год — «письмо в редакцию» Н.Лебедевой «Как «лечить» национальную психологию?».

И, наконец, третья и, может быть, самая зудящая причина — разыгрывание «русской карты» в политических баталиях. В минувшем году еще сохранялся тот любопытный идеологический поворот, который, судя по первым номерам, будет длиться и в году нынешнем. Прежние разговоры о социалистических ценностях заслонили «русская идея». Спасение России, проданной сионистам, масонам, ЦРУ или всем им чохом, а вовсе не спасение социалистического первородства стало нынче самым хлестким лозунгом. Даже возрождение СССР трактуется как восстановление России в прежних границах. В «Континенте» на рубеже 1995 года была опубликована подборка бесед главного редактора с разными деятелями на тему «Настоящее и будущее России», но из беседы с Е.Гайдаром вынесен на обложку в качестве анонса наиболее важный, надо полагать, для редакции отрывок: «Большая объединяющая национальная идея? Это хорошо, но необязательно». И не похоже, что редакция вынесла именно эту фразу на обложку от большого восторга перед сказанным.

А Ал.Кротов в своей «Русской смуте» уже не удовлетворяется борьбой против распродающих Отечество, его гнев вызывают и более спокойные соратники по патриотическому стану — «деятели с выболевшей от многочисленных язв и многослойной коросты мертвой душой (пример тому — Солженицын, Астафьев и в определенном смысле В.Распутин). Они появляются на экранах телевизоров, где-то заседают, о чем-то хлопочут, вводя своим былым авторитетом в заблуждение обывателя, но давно уже существуют помимо своего народа и не понимают ни души его, ни постигшей этот народ катастрофы». Народ уже не обращает на них внимания, и «можно себе представить, как ненавидят этот народ Виктор Астафьев и земец Солженицын с его нобелем... Обидно, пожалуй, лишь за Валентина Распутина».

Мне, долгие годы писавшему о «братских литературах», особенно заметно, как в правомерном и, больше того, необходимом распеве национальной гордости все чаще слышится дребезжащий звук национального чванства. Избежали этого чванства «Знамя», «Ок-

тябрь», «Звезда», «Нева» — и неслучайно: это журналы близкого направления. Они тоже пишут о русском менталитете, российской истории, но аналитически, без политической истерии, тем более им чужд державно-патриотический камуфляж. Ведь нельзя забывать, что Россия, как и бывшая СССР, представляет собой многонациональное государство и неразличение российского и русского или безоглядное поглощение российского русским может обернуться еще одним взрывом звезды в мировом космосе.

Сходные соображения относятся и к другой стержневой и многоохватной теме, стабильно воцарившейся в журналах, — религиозной.

Напор «русской идеи» оказался неотрывен от напора религиозной темы, причем экуменизм (подобно интернационализму) решительно вытеснен торжеством православия, идеи которого толкуются не только активно, но и наступательно по отношению ко всем иным конфессиям и, тем более, сектам. Да и причины столь широкого интереса к догматам православия, в сущности, те же, что и для «русской идеи»: подтверждение нравственного потенциала нации, утверждение гордости за причастность к православию, политическая ангажированность.

Объективно возникла надобность в новых нравственных ориентирах вместо тех, которые царили в СССР. Крах социалистического государства стал и кризисом социалистической идеологии. Поиски русского менталитета оказались неотрывны от поисков русского религиозного менталитета. Наверное, не я первый додумался до такой аналогии: как религиозно-философские искания русских философов начала XX века подогревались желанием одолеть, выбить материализм шестидесятников и народников, так религиозно-философские искания конца XX века возбуждались полемикой с «оттепельными» шестидесятниками, веровавшими в материализм и социализм «с человеческим лицом». Доктрине материализма и социализма сейчас противопоставляется надежно служившая веками православная духовность. «Исторически и мировосприятно православие для нас на первом месте». Так названное интервью Солженицына итальянской газете (правда, без даты) перепечатала «Москва». Напомню и статью М.Лобанова «Православная церковь — это все мы» в «Молодой гвардии».

Но вот беда: никак все-таки не выветрится из памяти, что ни христианство, ни какая-либо иная конфессия не выдержали всех страшных катаклизмов XX века, не уберегли человечество от разрушающих сомнений и отречений. Так что до сих пор еще неясно, что же служит движущим мотором тотального наплыва религиозной идеологии и обрядности: органичное, из глубин рвущееся возрождение истинно праведной веры или азарт отвержения социалистической доктрины, еще крепко укорененной в умах.

Поэтому неудивительно, что религиозная тема так напориста: не только с семью десятилетиями большевистского атеизма идет бой, а и с кризисом христианства, явленном в XX веке. Год 1995-й ответа еще не дал, а победа коммунистов на выборах в декабре несколько подтачивает кажущееся могущество религи-

озного просветительства. Похоже, что борьба социалистических взглядов и православия еще далеко не завершена. И пусть не обманывает та легкость, с которой яростно социалистическая при М.Алексееве «Москва» стала стопроцентно религиозной при В.Крупине и, особенно, Л.Бородине.

Впрочем, Ю.Кублановский в «Новом мире» («Мертвым не больно?») убеждает, что «после распыла коммунистической идеологии» главной угрозой, главным Идолищем поганым стала «агрессивная потребительски-рыночная идеология, размывающая религиозные основания общества». Думаю, что он переоценил и «распыл», и угрозу со стороны «демократизированных мародеров» и новой буржуазии. Но, во всяком случае, намечен еще один враг религиозной идеологии, еще один поворот в религиозной публицистике.

Открыто заявив себя как религиозный журнал, «Континент» развивает религиозную публицистику с присущим публицистике напором. Статьи митрополита Антония или архимандрита Софрония публикуются рядом со статьями Ал.Хоменкова «Закат «естественно-научного материализма» и христианское мировоззрение» и А.Кырлежева «Церковь или православная идеология». Еще более напориста «Москва», которая, по сути, сужает русскую культуру до культуры православной; единственный из журналов, «Москва» ввел большой раздел «Домашняя церковь». А в числе наиболее привечаемых здесь авторов — Ксения Мяло, получившая ежегодную премию журнала за совместно с С.Севастьяновым опубликованный в четырех номерах труд «Крест над Россией. Очерки паломничества по Святой Руси в образе и слове».

Таким образом, православная вера становится неременной составной частью государственнического направления. Только в «Новом мире» православие рассматривается больше в аспекте духовности, а не принадлежности к идее патриотизма.

Статьи, стихи и прозу «на религиозную тематику» можно видеть в любом журнале. Даже в постмодернистско-светском «Знамени» есть роман В.Шарова «Мне ли не пожалеть...», а в романе Б.Хазанова «Хроника Н. Записки незаконного человека» герой — то ли пророк, то ли еретик, то ли искуситель — уверяет: «Разница между Ветхим и Новым заветом, между еврейской верой и христианской — та, что там вам говорят — плодитесь и размножайтесь! А Христос победил язву сладострастия тем, что не плодил детей, а, наоборот, воскрешал умерших» («Октябрь»).

Невозможно в обзорной статье сколько-нибудь вразумительно наметить надежные тропы в этой чаще религиозных суждений героев, авторов, проповедников. Хотю лишь зафиксировать, что по объему и многоглаголанию в журналах минувшего — да и нынешнего — года религиозные суждения далеко обогнали марксистско-ленинскую пропаганду былых лет. То ли потому, что «на новенького», то ли в силу еще малой реальной читательской отдачи.

И, наконец, «церковная тема» часто — особенно в «Слове» и «Нашем современнике» — огорчительно используется для политических игр, столь развитых



ныне в высших эшелонах власти: «возрождение» Храма Христа Спасителя, Ельцин со свечой на молебне, Зюганов, дарящий зам. главного редактора газеты «Завтра» В. Бондаренко альбом «Псковская икона», — достаточно убедительные примеры тому. И политические игры в верхах лишь подогревают активность и одновременно растерянность журнальных публикаций о религии и церкви: с одной стороны, не отрываться от измученного нынешней жизнью коммунистического электората, а с другой — бояться возврата атеистической агрессии в случае твердой политической победы коммунистов.

Рядом с русской и религиозной темами развивается — хотя и с несравненно меньшим размахом — проблематика культурологии. Проблематика насущно необходимая как для преодоления плоской марксистско-ленинской теории культуры, так и для освоения общекультурных концепций, давно и глубоко развитых в мировой философии. Нельзя считать случайностью, что в «Философском энциклопедическом словаре», изданном в 1983 году, этот термин отсутствует, лишь в разделе «Культура» есть два жестких подраздела: домарксистские и немарксистские теории культуры да марксистско-ленинская культура, возглашавшая «социалистическую культуру» высшим духовным достижением человечества. Сходно свершался на рубеже 90-х годов взлет политологии — тоже отличной от ортодоксально трактуемого марксистского учения о политических теориях.

Одним из самых плодovitых культурологов предстал Б. Парамонов, печатающийся во многих изданиях, но наиболее регулярно — в «Звезде» (шесть статей за год) в самом широком диапазоне: от философского комментария «Домашнее задание для России» до «Маркиз де Кюстин: интродукция к сексуальной истории коммунизма». (Критические замечания по поводу его штудий см.: Пурин А. Конец штиля. О культурологии Б. М. Парамонова // Звезда. 1995. № 7.)

Вторым щедро печатаемым культурологом стал наш «отечественный» Г. Померанц. Вот лишь некоторые из его многих работ — свежих и извлеченных из «загашника»: «Разрушительные тенденции в русской культуре» («Новый мир»), «Метахудожественное мышление в культурологии» («Знамя»), «Анатолий Бахтырев в серии зеркал (деконструкция и доконструкция одного характера)» («Вопросы литературы»), «Уроки разбитых армий» («Октябрь»), одна из главков которой названа «Конец иллюзии прогресса».

Можно сослаться и на статьи Ж. Нивы «Модели будущего в русской культуре» («Звезда») и С. и В. Пискуновых «Культурологические уроки Андрея Белого» («Вопросы литературы»).

«Культурологический поворот» бросает свет и на определившиеся тенденции в журнальной критике, утратившей — похоже, безвозвратно — прежний пафос статей, которые именовались «проблемными»: *литература и жизнь*, а главную свою цель видели в разъяснении и проповедничестве. Отошли в прошлое и статьи о соцреализме (даже разносящие давно поверженного колосса) вместе с его неперемненными теоретическими спутниками — типическими героями,

типическими обстоятельствами, положительными персонажами и жизнеподобии как сущностном свойстве реализма. Все изощренные споры на эти темы сметены, как опавшие листья с осенних аллей.

Уступив часть критического поля культурологии и избавившись от «проблемно-методологических» диспутов, журналы стали больше читать те литературоведческие «частности», статьи о которых прежде привечали в литературно-критических, а не литературно-художественных журналах: «Мифология метаморфоз. Поэтика «Школы для дураков» Саши Соколова» («Октябрь»), «О «библейской» тайнописи у Ахматовой» Р. Тименчика («Звезда»).

Но поскольку круг читателей постепенно сжимается и в нем остаются лишь те, кто «приговорен к литературе», такие публикации можно счесть оправданными, выводя нехитрый закон: сужается круг читателей — расширяется раздел критики. Некоторое время назад отделы критики были сильно потеснены обширными публикациями приманчивых «запретных плодов»: хотелось вместить их как можно больше за счет разговора о текущей литературе, померкшей в лучах светоносного потока. А коль скоро уцелел совсем маленький круг «своих» читателей, то надо дать им возможность ориентироваться в том, что создается и издается сегодня. По этой причине в серьезных журналах возродилась обширная библиографическая служба. «Континент» взвалил на свои плечи развернутый «Путеводитель» сначала по примечательным произведениям прозы, поэзии, критики, а затем и по религиозно-философским публикациям. «Новый мир», кроме традиционных критических жанров, помещает такие, как «Зарубежная книга о России» и «Русская книга за рубежом»; наряду с «Книжной полкой» появился раздел «Периодика» — о некоторых публикациях в других журналах и альманахах. «Знамя» ввело обширный раздел «Наблюдатель», объединивший и рецензии, и аннотации, и «Советуют прочитать», и «Незнакомый журнал», и просто оповещение «Книги наших авторов». Появился даже «Литературный пейзаж», вместивший за год пять статей-очерков: «Вильнюс: уединенные размышления о писательской национальности» Виталия Асовского, «Челябинск: кружок байронистов» Дм. Бавильского, «Рига: прозрачный воздушный шарик» Андрея Левкина и т.д. Пожалуй, раздел критики «Знамени» выстраивается наиболее разнообразно и изобретательно, наиболее широко по тематическому охвату книг.

Не буду перечислять часто печатающихся критиков, обращу лишь внимание на то, что именно в 1995 году развернулся талант сравнительно недавно заявившей о себе Е. Иваницкой. Три статьи в «Октябре» (в минувшем году она стала лауреатом ежегодной премии журнала), три рецензии в «Знамени», несколько выступлений в «Литературной газете» и иной периодике — урожай неплохой и по объему, и по качеству.

И в завершение обзора — о самом сложном: о будущем уже несколько лет наступлении постмодернистов — и в творческой практике и в теоретических изысканиях.

Нет здесь ни места, ни смысла рассматривать кон-

кретные постулаты постмодернизма — не менее жесткие и не менее внутренне противоречивые, чем постулаты побиваемого ими соцреализма. Столь же невозможен разбор произведений, на который опираются теоретики во всеоружии дискурсов, парадигм, симулякров и артефактов.

Важно выявить лишь одно бросающееся в глаза обстоятельство: реальная панорама прозы и поэзии не дает оснований возглашать, будто на смену соцреализму наконец-то пришла благословенная внутренне целостная художественная система — как ее ни называй, какие «измы» не навешивай. Да, существуют писатели — в большинстве своем относительно или просто молодые, — которые, самоутверждаясь, атакуют традиционный реализм и прокламируют новое художественное мышление, новую художественную структуру, новые принципы поэтики. Отыскали они, как водится, и отечественных основоположников — А. Битова, Вен. Ерофеева, И. Бродского. От них-то якобы и пошло большинство из ныне печатающихся: М. Харитонов, В. Шаров, П. Алешковский, А. Терехов и др. Триумфатором среди них выступает Ал. Слаповский. На Букеровскую премию за 1994 год были выдвинуты три его произведения, увидевшие свет в «Знамени», «Волге», книге «Я — не я»; в минувшем появились в «Волге» «Жар-птица», в «Знамени» еще два — «Братья. Уличный романс» и «Вещий сон», в январском номере «Звезды» за этот год — повесть «Гибель гитариста», а московский театр им. Пушкина поставил его пьесу «На Бермудских просторах». Похоже новый лунный мессия из провинции затмил ходившего до того в лидерах Вл. Сорокина...

Принципы этого потока, пропагандируемые в статьях и книгах М. Эпштейна, В. Курицына, М. Липовецкого, достаточно громогласны: мир как текст, игра как изживание прикладных целей, полистилистика, замкнутость в культурном контексте, разрушение детерминизма — как времени и пространства, так и причин и следствий. Вот и в минувшем году за статью В. Курицына «О сладчайших мирах» в «Знамени» там же была представлена многомудрая статья М. Липовецкого «Изживание смерти. Специфика русского постмодернизма», где он подробно обосновал отличия русского постмодернизма от ранее возникшего западного и, напротив, единство русского и латиноамериканского; он даже успел сказать, что «смерть становится интегральным символом русского постмодернизма». Объяснив все это, он тут же повторил ранее высказывавшееся им наблюдение об истощении отечественного постмодернизма со всеми его ответвлениями и предложил новое понятие — постреализм, который являет собой «одновременно и преодоление, и продолжение постмодернизма». Да и поклонник «новой» литературы М. Золотоносов уже заговорил о приходе пост-постмодернизма. Так что недолг был вроде век «новой художественной системы».

Но не будем входить в теоретические заросли определений. Отметим лишь главное в расстановке сил. «Другая литература» (поименуем ее таким ни к чему не обязывающим словом) начисто отсутствует в журналах, отнесенных мною условно к «патриотически-православному» направлению. Но прорывается на

страницы более широкой по своим взглядам демократической печати. «Октябрь» напечатал в минувшем году «Плутодраму» и «Убийцы вы дураки. Реконструкция романа» М. Левитина. И в достаточно консервативный «Новый мир», чьим любимым автором является сентиментально-мелодраматичная Г. Щербакова (два рассказа и повесть в минувшем году и повесть в январском номере этого года), прорываются — то поднявший скандал внутри самой редакции В. Шаров с романом «До и во время», то Лев Рубинштейн со своими поэтическими новшествами. Да и сами авторы знают что к чему: А. Терехов предложил в «Континент» сентиментальную повесть о детстве «Сон в летнюю ночь», а в «Знамя» — совершенно убойный роман «Крысобою» со всеми постмодернистскими изысками: натурализмом описаний, сюрреалистическими сдвигами, дьявольщиной и т.д. Практически наиболее последовательно основные произведения «другой» прозы (равно как и статьи про и контра) печатаются в «Знамени». Недаром ехидный А. Немзер назвал этот журнал ВДЛХ — Выставка достижений литературного хозяйства. Не всегда, конечно, достижений, чаще — просто свидетельств живого и пестрого литературного потока, в котором рядом с Астафьевым и Амиредживи и тем более «Софичкой» Ф. Искандера (абсолютно «соцреалистичной», если судить по образу героини — положительной женщины-крестьянки, похожей на Катерину из «Привычного дела» В. Белова) представлены А. Терехов, А. Кабаков, В. Шаров, М. Харитонов, С. Гандлевский, А. Бородин и т.д.

И, пожалуй, хорошо, что хоть один журнал избрал своей позицией, своим направлением представить панораму литературного движения. Но общая расстановка сил все же, как и следовало ожидать, еще не в пользу новых и новейших «измов». Подобным образом ведь отшумело на нашей памяти и «поколение сорокалетних», пробиваясь скопом в литературные лидеры под аккомпанемент статей В. Бондаренко.

И, вспоминая тот опыт и оценивая опыт нынешний, никак не могу согласиться с категоричностью Ал. Архангельского, уверявшего в подборке «Литературное событие-95» («Дружба народов»): «Произошла окончательная смена литературных поколений». То же «Знамя», дескать, держится не на романе Ч. Амиредживи, а на маленькой повести А. Дмитриева «На повороте реки», «чьи смысловые извивы долго не отпускают читателей». Но, предусмотрительно оговаривается критик, постаремся не сотворить кумира из поколения: «ни высоколобая пошлость Анатолия Королева, ни самодовольный эсхатологизм Александра Терехова, ни ложноклассическая маска Алексея Варламова. Что между ними общего?» И разве напряженный интерес к прозе П. Алешковского или стихам Т. Кибирова объясним «генерационными причинами?! Смена поколений произошла — и это «не хорошо или плохо; это — так. И литературная ситуация 1996 года будет не лучше и не хуже; она будет — другой».

Столь же много— (или мнимо-) мудро заверю: литература не будет *другой*, она останется *разной*, и вершить ее доведется всем поколениям. Что и хорошо, ибо только тогда она сохранит достойное существование.

И. Грекова

## О Фриде Вигдоровой

В литературной среде бытует выражение: «Пишу в стол». «В стол» — значит, без надежд на скорую публикацию, а то и вообще на издание при жизни автора. Зато и пишется такое «не корысти ради», а по неодолимой внутренней потребности.

В минувшую эпоху, с ее гонениями на всякое «инакомыслие», на все, что не укладывалось в предписанную сверху систему творчества, процент произведений, писавшихся для себя или оставшихся в столе автора на долгие годы, был особенно велик.

Ныне на смену цензуре идеологической пришла экономическая. «Удавка» рублем (астрономически растущими ценами на бумагу, полиграфию) коснулась не только газет и журналов — она захлестнула и книгоиздания. Не обошла она и «Московские страницы» — сборник, готовившийся по инициативе Совета московских писателей — ветеранов войны в бывшем издательстве «Советский писатель», включенный в план выпуска 1992 года и даже подписанный в печать... Остались не дошедшими к читателю многие интереснейшие материалы.

В ближайших номерах журнала редакция «ЛО» предполагает опубликовать один из материалов, предназначавшихся первоначально для «Московских страниц», — дневниковые записи Дм. Фурманова «По деревням 1917 года».

В этом номере «ЛО» знакомит читателя еще с одним материалом из той так и не вышедшей книги.

Воспоминания старейшей нашей писательницы И. Грековой — автора широко известных рассказов «За проходной», «Дамский мастер», повестей «На испытаниях», «Вдовый пароход» — не нуждаются в комментариях. Напомним лишь, что их героиня — ныне, к сожалению, покойная журналистка Фрида Вигдорова — была одной из тех немногих, кто бесстрашно протоколировал весь ход печально памятного процесса над Иосифом Бродским и сумел сделать эти записи достоянием обществу...

И. Грекову в свое время немало упрекали за односторонность подхода к жизни, «дегероизацию действительности», а то и очернительство. Слишком непривычны по сравнению с устоявшимися литературными стереотипами оказались ее выхваченные из жизни, но почти не освоенные к тому времени литературные персонажи. Среди них — и современные «технари» («За проходной»); и «дамский мастер» с его неприкрытым прагматизмом и рационализмом, но и с неоспоримой

жизненностью, поставившей в тупик иных критиков; и несказанно милые, греющие сердце женщины, коротающие век в коммуналке («Вдовый пароход»). ...А после опубликования (В «Новом мире» Твардовского!) повести «На испытаниях» ее автору, признанному ученому-математику Е.С. Вентцель (И. Грекова — литературный псевдоним), пришлось покинуть кафедру в Военно-воздушной академии: высокое начальство не захотело признать правду, которую хорошо знала и достоверно изобразила И. Грекова. Изобразила объективно, непредвзято, с любовью, но лишь к тому, что этой любви действительно заслуживает.

Любовью к подлинно светлым сторонам жизни и истинно светлым людям проникнут и печатающийся ниже очерк о Фриде Вигдоровой.

А. Коган

**П**рошло уже больше двадцати лет со дня смерти Фриды Вигдоровой. А она все перед моими глазами.

Это был человек необычайной, удивительной прелести. Все, вспоминающие о ней, говорят прежде всего о ее глазах и взгляде. Глаза были большие, блестящие, темно-карие — особенный, светоносный, полный доброты, ума и какого-то веселого понимания взгляд. Лучащиеся черным глазом...

Тепло и свет, исходившие от Фриды, ощущали все, соприкасавшиеся с ней. Товарищи по работе, писатели, журналисты, все люди, обращавшиеся к ней за помощью, угнетенные, притесненные — «имя им легион». И те, кто помогал ей самой, врачи, сестры, санитарки в больнице. И просто соседи по дому, лифтеры, уборщицы. «Какого обаяния женщину я сегодня прооперировал!» — сказал своим коллегам знаменитый хирург, оперировавший Фриду во время ее последней, смертельной болезни.

Пытаясь о ней писать, я все время сознаю бессилие слов. Слова остаются по одну сторону, а Фрида, какая она была, — по другую.

Счастлива она была или несчастна? Как посмотреть... Если для счастья нужно, чтобы тебя любили, — Фрида была счастливейшим человеком. Ее любили все: родные, близкие, знакомые, полужнакомые. Даже те, кто никогда не видел ее в лицо, только читал ее книги. Сотни читательских писем приходили к ней постоянно.

Если же для счастья нужен покой, то Фрида Вигдорова была несчастнейшим человеком: у нее никогда не было покоя. Ей были близки злоключения, беды и страдания такого широкого круга людей, что трудно понять: как она ухитрялась все это в себя вместить? Работа журналиста, а в последние годы и депутата районного Совета сталкивала ее со множеством людей, их судьбами, заботами. Скажем, деревенские старики, которым председатель колхоза не давал соломы на прохудившуюся крышу. Калеки и слепые в инвалидном доме. Учительница музыкальной школы, чуть не погибшая от бессердечия, ханжества, лицемерия. Подросток с тяжелой судьбой, сбившийся с пути, попавший в колонию. Всех не перечислить! И все эти судьбы Фрида Вигдорова вбирала в свою душу. Приезжала с корреспондентским биле-

том на место происшествия. Смотрела, что к чему, кто виноват, кто прав, разбиралась, заступалась, ходатайствовала... И часто ей задавали один и тот же вопрос: «Кем вы ему (или ей) приходитесь?» Да никем она им всем не приходилась. Человеком...

Множество людей выручала, опекала, поддерживала Фрида Вигдорова. Главным для нее была подлинность страдания, а этого не подделаешь. Все время она за кого-то заступалась, что-то отвоевывала... Звонила по разным инстанциям, ходила лично, просила помочь... Вот где ей служило добрую службу ее обаяние: человеку с такими глазами, с такой улыбкой, как у Фриды, трудно было отказать! Как она радовалась при удаче, а при неудаче как близко и горько принимала происшедшее к сердцу!

Ее доброта отнюдь не была беззубой, неразборчивой. Встречаясь со злом, бюрократизмом, подлостью, она вступала в борьбу. Но и борясь — не ожесточалась. Вера в человека, в человеческое всегда брала в ней верх над горечью и разочарованием.

А разочарования бывали, и связаны они были с ее заступнической деятельностью. Случалось, объект защиты оказывался недостойным ее. А то еще и другие сложности: ревность, взаимные обиды. По свойству характера Фрида каждому делу, которое она вела, отдавала всю себя, всю душу. Но вот проходила эта беда, на горизонте появлялась новая, и Фрида с той же самоотверженностью и увлеченностью бросалась на помощь. А тот, кто был раньше в центре внимания, теперь оказывался на периферии и не всегда помнил, что подопечных много, а она — одна. Некоторые начинали ревновать, обижаться, видя Фридину поглощенность уже другими судьбами... Неразумные люди! Несправедливая горечь таких обид была единственной тенью в мире светлой, всеобщей любви, окружавшем Фриду.

«Нет для меня чужих» — вот что было важнейшей заповедью, под знаменем которой она жила. Характерен эпизод из ее повести «Семейное счастье». Война, эвакуация, Ташкент. Старшая дочка героини повести Саша Москвиной (в ее образе немало автобиографических черт) лежит в больнице, в скарлатинозном бараке. Саша тайком, украдкой пробирается в этот барак. Прорвавшись к дочери, Саша целует ее, обнимает, ласкает, кормит и только потом замечает пристальный взгляд мальчика Шурки, лежащего в той же палате. Взгляд Шурки без слов говорит: «Вот у девочки есть мама, а у меня — нет...» Когда Аня уснула, Саша бросается к Шуркиной кровати, берет малыша, всхлипывая, целует его, обнимает... Потом, когда сестра выпроваживает непрощенную гостью из палаты, Саша бежит по лестнице, по темной улице, плачет. «Никогда, — говорит она себе, — ни за что, никогда. Чужих нет. Все мои. И как же я могла? Взяла Аню и хожу. Никогда! Ни за что!» И бессмысленное это бормотание — как клятва.

Есть писатели, которые охотно и по любому поводу пускают в ход так называемые «высокие слова». Фрида Вигдорова не из их числа. Вот, например, разговор Саша с ее мужем, Митей. Тот просит:

- «— Расскажи, как ты меня любишь.
- Люблю, и все.
- Саша подумала-подумала и сказала:
- Ты мой милый».

Только и всего. Так говорят, даже в самых лирических обстоятельствах, героини Вигдоровой. И вдруг — неожиданное, необычно высокое слово «клятва». Мне кажется, это не просто клятва медсестры Саша Москвиной. Это клятва самой писательницы Вигдоровой. Это — ее чувства, ее крик души: «Нет! Никогда! Ни за что не забуду: чужих нет. Все мои».

В согласии с этой клятвой Фрида Вигдорова писала, действовала, жила. Два имени прошлого, два символа деятельного добра всегда ассоциируются в моей памяти с ее образом: доктор Гааз и писатель Короленько. А из более близких времен — некоторые из тех, кого тогда называли «диссидентами», но еще не начали выпроваживать за границу...

Помню, с каким счастливым восторгом воспринимала она тогда только становившуюся известной поэзию Александра Галича. Помню наш разговор втроем, когда мы с Фридой наперебой внушали Галичу, что его поэзия — это серьезное, «гражданское» дело.

У Фриды было очень много друзей. Мне посчастливилось попасть в число тех, кого она считала самыми близкими. Память об этом живет меня и поддерживает в самые тяжелые минуты. В моей судьбе Фрида сыграла особую роль: она, можно сказать, насильно ввела меня в литературу. Если б не она, я так бы и осталась научным работником, пописывающим время от времени для себя. Когда я показала ей кое-что из написанного мной (это был рассказ «За проходной»), она загорелась идеей его напечатать, пошла сама в «Новый мир», отдала рукопись кому-то из редакторов, потом написала письмо самому А. Т. Твардовскому, усиленно прося его внимательно прочесть рассказ. Как уже говорилось, отказать Фриде было практически невозможно. Таким образом, Фрида ввела меня (фактически «втиснула») в литературу. Вся моя последующая жизнь была бы другой, если бы не Фрида...

Познакомились мы с нею в 1960 году, в Доме творчества писателей «Комарово» под Ленинградом. Я тогда еще не публиковалась, а в Комарове гостила у своей подруги, ленинградского критика Хмельницкой. Когда я впервые увидела Фриду, у меня сразу возникло ощущение: что за прелесть эта маленькая женщина! Короткая, черная с сединой стрижка (мальчишеский чубчик на лбу), яркие, светящиеся глаза, крошечные ноги и руки. Своей изящной и в то же время коренастенькой миниатюрностью она чем-то напоминала народную игрушку. И платице на ней было подходящее: светло-песочное, рябенькое (курочка-ряба), книзу очень широкое, сверху обтягивающее, унизанное в два ряда разноцветными (красными и синими) пуговками. В этих пуговках, как во всем ее облике, было что-то ослепительно детское...

— Что за чудесное существо, эта Фрида Вигдорова! — сказала, любуясь ею, какая-то из пожилых писательниц. — Вот кого седина делает не старше, а моложе!

Так я увидела Фриду в первый раз. Было это в столовой, на застекленной террасе. Вспоминаются какие-то выющиеся растения, льнувшие к стеклу и подрагивавшие в такт разговору. Собиралась гроза, близилась лиловая туча, потом крупно полил дождь. Пережидая его, мы плотной группой стояли у выхода.



Как мне хотелось с нею познакомиться! Но она была слишком окружена, слишком нарасхват. И все-таки я нашла повод к ней подойти. Когда-то, еще до войны, в Военно-воздушной академии, где я преподавала, у меня был слушатель Вигдоров, чем-то, какой-то неуловимой «татаринкой», напоминавший Фриду. Только у него «татаринка» была сильнее. Я заговорила с Фридой.

— Простите, — обратилась я к ней, — ваша фамилия Вигдорова?

— Да, — как-то просто и радостно согласилась Фрида.

— У меня давно, еще до войны, был в Академии Жуковского ученик Вигдоров. Он вам не родственник?

— Он мой брат, — сказала она. — Младший брат. То есть, был младший, но теперь я все говорю, что старший. А что, он был хороший ученик?

— Замечательный! Во всем отделении не было лучше его! Нет, на всем курсе!

— Вот видите, — сказала Фрида, — каким же был мой брат, если его вспоминают через 20 лет!

— Он должен был остаться при Академии. Но тут — война. Как он сейчас? Жив-здоров?

— Жив-здоров, прошел всю войну. Но наукой не занимается, не вышло. Работает, женат, две прелестные девочки...

— Мне хотелось как-нибудь с вами поговорить, — сказала я, ужасаясь своей навязчивости.

— Отчего же? — сказала Фрида. — Давайте, не откладывая в долгий ящик, пойдем завтра гулять.

А на завтра — какое чудо! — на завтра мы с Фридой и моей ленинградской подругой Хмельницкой пошли на Щучье озеро — под Комаровом, километрах в двух. День был прелестный, голубой, оживленный скольжением облаков, то скрывавших, то открывавших солнце. Дорога шла какая-то белая, скрипящая под ногами каменной щебенкой; она шла мимо зеленого кладбища, где теперь похоронены Анна Ахматова и много других писателей-ленинградцев (тогда мы об этом будущем не знали). Дул ветер, по сторонам дороги шуршали сосны; когда нас обгоняла машина, поднимая клубы пыли, мы отходили в сторону, в лес; торфяные кочки, сизые кустики голубики с зеленоватыми, незрелыми ягодами, хвоя и болиголов... И вообще это был ненарядный, засоренный сучьями и газетами северный лес. Но все это было прекрасно, озарено и освещено присутствием Фриды, ее улыбкой, ее милым московским говорком (например, она говорила «твердо» с отчетливо-мягким «т»). Мы шли и говорили — открыто, просто, словно век друг друга знали. Она не скрывала своего критического отношения к окружающей действительности; от нее мы впервые узнали, что это критическое отношение можно не прятать в себе, а говорить о нем открыто. И это — в первый день знакомства! С неожиданной открытостью Фрида говорила обо всем: о тирании Сталина, о его патологической мстительности, о гибели всего выдающегося в нашей стране...

Вот мы уже и дошли до озера — и стала видна его широкая, просторная, голубая вдаль и торфяная вблизи гладь. Все это я вспоминаю как несравненный по совершенству фон первого разговора с Фридой. В ее

присутствии все становилось одушевленным, осмысленным и прекрасным. Недаром ее любимым присловьем было: «Это прекрасно!»

Мы пошли в обход озера, и где-то на той стороне Фрида предложила нам: «Хотите, я вам почитаю?» Конечно, хотим! Мы сели на мох, подостлав какие-то кофточки и пыльники. Фрида вынула из сумки свой журналистский блокнот, стала читать... То, что читала Фрида, было не просто талантливо, — это было верно. Верно до одури, до сердцебиения. Это было торжество правды — неприукрашенной, любовно высмотренной, пойманной на перо. И читала Фрида без пафоса, просто, задушевно, с той точностью интонации, которая создает подлинный эффект присутствия. Мы слушали ее раскрыв рот. Какая дерзкая, нахальная смесь смешного и трагического! То и дело мы, слушавшие, смеялись неудержимо, и Фрида, закидывая голову, смеялась вместе с нами. Она искренне была убеждена, что только записала услышанное, ничего не «создала», не «выдумала»... В этом-то и состоял ее настоящий дар: суметь услышать, вычленить, отобрать, воспроизвести самое характерное, необходимое, существенное, то, что в жизни засорено, замусорено... Как мало людей этим даром владеет!

С этой прогулки началась моя дружба с Фридой, продолжавшаяся прискорбно мало лет: с июля 1960 года до ее смерти в августе 1965 года. Эти пять лет были лучшими в моей жизни. Какие бы заботы ни грызли меня, а вспомнишь: «Фрида!» — и сразу становится легче. Это как у Толстого в «Казаках»: «в горы!»...

Вокруг Фриды вселучилось уютом: и книги, и вазы, и картонный абажур, и старенький японский халатик, и таллинские пестрые чулки-тапочки на маленьких косо срезанных ступнях, и кофе, который она варила на веселом голубом газу в сосуде с высокой ручкой... Вообще Фрида умела и любила радоваться. Ее подвижническая жизнь, полная забот и хлопот о людях обиженных, попавших в беду, не была ни мрачной, ни жертвенной. Веселой любовью она любила мир: поле, речку, ягоды, зимний сад со сверкающей на солнце лыжной. Любила смеяться, праздновать, петь, танцевать, выпускать комические газеты и журналы по случаю семейных торжеств. А больше всего счастливой, серьезной, внимательной любовью она любила малых детей. Ее материнские дневники, где она шаг за шагом описывает раннее детство и подрастание двух своих дочерей, — лучшее из всего, что мне доводилось читать о детстве.

Часто приходится слышать: «смерть настигла писателя в самом расцвете таланта». Фриду Вигдорову смерть настигла не просто в расцвете, а на крутом подъеме таланта. За последние годы стало отчетливо видно, как от вещи к вещи росло, крепло и мужало ее мастерство.

Совсем молодой (чуть старше тридцати лет) она вошла в художественную литературу школьной повестью «Мой класс», написанной по личным впечатлениям от лица юной учительницы, мучительно и радостно ищущей свой путь. Повесть имела большой успех, была переведена на множество языков, сразу ввела Ф. Вигдорову в категорию заметных писателей. В том же ключе, но нотой серьезнее, на более высоком художественном уровне, написаны ею три повести о

воспитании детдомовских ребят: «Дорога в жизнь», «Это мой дом», «Черниговка». Это — своего рода творческое продолжение знаменитой «Педагогической поэмы» А. С. Макаренки; недаром в качестве воспитателей здесь выступают его ученики и последователи: Семен Афанасьевич Карабанов и его жена Галина Константиновна (истинная их фамилия — Калабалины). В этой трилогии, неоднократно переиздававшейся, Ф. Вигдорова уже проявила себя как мастер занимательного, горячего и серьезного повествования, далеко не чуждого юмору, смеху. Повести читаются с увлечением, как своего рода «педагогический детектив». В них немало трудного, сложного, порой трагического, но светлая нота преобладает...

Шаг вперед сделала Ф. Вигдорова и в следующем своем произведении — сюжете из двух повестей: «Семейное счастье», «Любимая улица».

Многие знали Ф. Вигдорову в основном как журналиста. Ее статьи в «Известиях», «Комсомольской правде», «Литературной газете» и других изданиях всегда вызвали неравнодушное восприятие читателей (радость у одних, гнев у других). Каждая была прицельным ударом по конкретной кривде, за каждой стоял живой человек, в судьбе которого Фрида принимала самое активное, самое деятельное участие. Та же доброжелательность, внимание к судьбам людей, их поддержка характерны и для ее деятельности как депутата. К ней приходили со своими запросами, потребностями. Один только штрих: даже в те трудные годы множество семей благодаря ее вмешательству и участию были переселены из подвалов...

Сколько было за это время — начало 60-х — сделано Фридой по-настоящему гражданственных — в высоком смысле слова — дел! Один лишь хлопоты по прописке в Москве Надежды Яковлевны Мандельштам, вдовы поэта, стоили ей, пожалуй, нескольких лет жизни. Это дело, к счастью, закончилось благополучно: Н. Я. Мандельштам прописали... Но скольких усилий потребовало это от Фриды! Она ходила по множеству инстанций, к Эренбургу и другим заметным писателям, все больше и больше людей втягивала в эту свою деятельность. Прописали!

Множество общественных затей Фриды кончались благополучно. И только в одном случае — суда над «тунейцем» поэтом Иосифом Бродским — никакие ее ходатайства не привели к успеху — упекли-таки парня в незаконную ссылку! В этом деле Фрида вела себя просто героически — делала на процессе записи, несмотря на запреты со стороны судьи, и не отдавала дружинникам своих записок («Попробуйте!»), а после процесса, приведя в порядок заметки (не случайно называемые фактической «стенограммой» процесса — так все там было точно и верно!), широко распространила их. Ее приветствовали, поздравляли, а она упорно повторяла одно: «Мне до этого нет дела, был бы мальчик цел!»\*

Мне пришлось провести одну ночь в больнице око-

ло Фридиной постели. Окна выходили на огромный заснеженный плац, по нему гулял ветер, задувая в окно. Казалось мне тогда, что такой же ветер гуляет по всей нашей стране, истребляя все, что в ней замечательного... Я-то знала тогда, что Фрида обречена, она — думаю — не знала. Не знала до конца... Подзывая меня к себе, чтобы я дала ей воды, она всякий раз просила у меня прощения: «Извините, что вас зову...» А я бы сделала для нее все что угодно...

Как оценивала себя Ф. Вигдорова в литературном плане? Очень скромно, можно сказать, смиренно. Она часто говорила: «Я не писатель, я журналист». Нет, с этим никак нельзя согласиться. Журналист — да, но не только. И писатель тоже! Впрочем, это единство — журналиста и писателя — свойственно не ей одной.

Сейчас это особенно видно: Н. Шмелев, В. Селюнин, Г. Попов и многие другие проявили себя как писатели прежде всего через журналистику. Зачастую именно черты этой другой профессии сообщают произведениям таких беллетристов неповторимый блеск живых подробностей.

Документальная точность, оперативная свежесть, публицистическая горячность — от журналистики. Строгий отбор деталей, композиционная стройность, обобщенность образов, ритмика — от художественной прозы. Наивысшего выражения этот новый стиль Ф. Вигдоровой нашел в самых последних ее произведениях, из которых многие еще ждут публикации. Таковы сборники записей «Из блокнота журналиста» и «Из депутатского блокнота»\*\*.

Особенна примечательна оставшаяся незаконченная повесть «Учитель», над которой Фрида работала уже тяжело больной почти до последнего дня жизни. Мне посчастливилось слышать главы из этой повести в чтении автора и читать куски самой рукописи — это было лучшее из ее творчества по лаконизму, человечности, мастерству...

Из речей ее персонажей образуются портреты — живые, узнаваемые портреты тех, кого мы видим изо дня в день, но не слышим: чтобы услышать, надо иметь ухо и приметчивость Фриды Вигдоровой. Кто только не говорил на страницах ее очерков: и колхозники, и учителя, и управдомы, и прокуроры, и судьи... Никакие рассуждения о формализме в преподавании, об оказывании человеческой речи не бьют в цель так точно, как, скажем, разговор учительницы с провинившимся мальчишкой в сборнике (статья «Пресная вода резонерства» вошла в сборник 1969 г. «Кем вы ему приходиться?»):

— Зачем ты воруешь, Николай?

— Я — Боря.

— Это неважно. Тебя Родина воспитывает, чтобы ты был человеком, чтоб ты строил новое общество, а ты воруешь, на лестницах бьешь лампочки и матом ругаешься при девочках. Обдумай свои поступки и к концу учебного года, Николай...

\* Подробнее о роли Ф. Вигдоровой в процессе Иосифа Бродского см., например, в предисловии Лидии Чуковской в публикации Я. Гордина («Нева», 1989, N 2, а также в журнале «Огонек» (1988, N 49).

\*\* Кое-что из этих блокнотов публиковалось уже посмертно, в «Литературной газете», кое-что в сборниках статей «Кем вы ему приходиться?». На мой взгляд, оба сборника необходимо издать отдельной книгой (удивительно, как мало изменилась человеческая речь за прошедшие годы).

— Я — Боря.  
— Это не имеет значения. Пусть Боря так вот, к концу четверти ты исправишь свои отметки?  
— Да.  
— Станешь искренним?  
— Да.  
— Мужественным?  
— Да.  
— Так вот, Боря, ты воруеть и пишешь на стенах плохие слова. Между тем в библиотеках у нас свободный доступ к полкам. Подумай об этом, Коля!

— Я — Боря.  
— Пусть Боря. В трамваях и троллейбусах у нас нет кондукторов, а ты, Николай, что делаешь?»

Поистине устрашающий разговор!

«Все высокие слова на месте, — заканчивает сценку Ф. Вигдорова. — Словам ее научили. Действию, мысли — нет. Говоря с учеником, она думает о чем-то своем. Мальчика зовут Боря Николаев, и поэтому она упорно называет его Николаем. А он не слушает, он занят одним: «Я — Боря».

А вот и другая сценка, еще короче: разговор ведется на заседании комиссии по делам несовершеннолетних.

«А почему у тебя зуб золотой? — спрашивает один из членов комиссии провинившегося парнишку.

— Мать вставила.

— Гражданка Соскина, а почему вы вставили своему сыну золотой зуб?

— Из прынцапа.

— Это как же?

— Муж утащил мое колечко, а я тогда на его кольцо понавставляла зубов себе и сыну. Принципиально».

Удивительно схватывает Ф. Вигдорова бюрократический жаргон нашего времени. В заметках «Из депутатского блокнота» — части ее неопубликованного литературного наследия — есть, например, три речи председателя домкома — каждая их них — перл ложно-торжественного канцелярского пустозвонства.

«Остановимся на первом пункте, о количестве квартир, включившихся в соревнование за коммунистический быт.

Раньше у нас было зарегистрировано, как хорошие, шесть квартир, а теперь одиннадцать. Они выполняют пункты, чтобы сберечь соцфонд и соблюдать взаимоотношения.

Есть четыре семьи в хороших взаимных отношениях, люди стали более общаться, и мы должны афишировать, когда работает клуб или кинопередвижка, а то афиш нет, и люди не знают, когда работает клуб, в котором они могут общаться.

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 вечно бегаёт в единственном числе и смотрит, что не так».

— Ну и что? — скажет невдумчивый читатель. — Поставили магнитофон, записали речь, только-то и всего!

Глубочайшее заблуждение! Литература, как и всякое искусство, есть отбор. Художник отбирает из окружающей его действительности черты самые харак-

терные, самые выразительные и из них делает словесный портрет. Приведенная речь — выразительнейший портрет деятеля недавних времен, который, может быть, и хочет хорошего, но бьется в тенетах примелькавшихся штампов...

Записи, которыми заполнены оба блокнота — «журналистский» и «депутатский», — плод делящейся пристальной работы писателя, его обобщений и наблюдений. Стенограмма этого не передает (такое знает каждый человек, читавший и правивший свои стенограммы). Запись Вигдоровой так же отличается от стенограммы, как хороший портрет от плохой фотографии.

Да, это был особый дар — не только услышать, но и расслышать, передать главное. Когда-то Фрида говорила мне:

— Есть два типа писателей: «писатель-глаз» и «писатель-ухо». Вот вы, например, писатель-глаз, а я — писатель-ухо. Чуть дело доходит до описания внешности героя, я только и могу, что «лоб-глаза», «лоб-глаза»...

Да, не было в ее прозе развернутых пейзажей, тщательно выписанных портретов. Но были четкие, кованные подробности зримого мира.

Вот, например, речной пейзаж в повести «Семейное счастье»:

«Река широкая, утро тихое, а над головой небо: летнее, синее.

Надо плыть медленно, чтобы успеть заметить все вокруг. На том берегу два мальчика. Один стоит, другой сидит, опустив ноги в воду. Один в трусиках и красной майке — и отражение в воде тоже красное. А дальше гуси — раз, два, три, четыре гуся. Гусь вытянул шею, попил и задумался: хорошо».

Какое простое, точное и емкое описание! И как много оно говорит именно зрению. Это «раз, два, три, четыре» — словно глаз, перебегающий от гуся к гуся...

А вот примеры из последней, незаконченной повести «Учитель»:

«Длинный дом с клубами синего дыма за ее спиной походил на корабль».

Или:

«Прямо в окно, запутавшись в сетке черных ветвей, смотрела большая граненая звезда».

Или (раннее утро):

«Потухший фонарь стоял, свесив голову. А солнце уже показалось из-за леса, самый край. И то, что вчера тонуло в темноте, сейчас проступило, — ворота, низкий, полуразвалившийся штакетник. И стало видно старую корявую ветлу за низким забором. Она протянула толстую, суковатую руку и оперлась ею о землю».

Нет, Фрида Вигдорова отнюдь не была только «ухом». Была она и «глазом» — зорким, добрым, «ухватистым». Умела несколькими точными словами воссоздать зримое. И всегда была для меня в этом смысле образцом, примером жесткого, на грани аскетизма, самоограничения.

Вигдорова ушла из жизни, не дописав лучших своих вещей, не увидев их опубликованными. Но и то, что она сделала в писательстве, в журналистике, просто в жизни, — прекрасно.

Счастливы все, знавшие ее. И за эту встречу, эту дружбу я благодарю свою судьбу.

В.Л. Гопман

## Восполнение до целого

«Вторая проза». Русская проза 20-30-х годов XX века. Составители В. Вестстейн, Д. Рицци, Т. В. Цивьян. Тренто, 1995. 416 с.

**И**з всех национальных литератур мира в XX столетии наиболее трагична судьба русской литературы. Ни в одной стране национальная культура не была, как в России, расколота в течение почти трех четвертей века на две части. Та, что была в эмиграции, не раз оказывалась на краю гибели, но сумела выжить. Та, что осталась на родине, в своих лучших, талантливых проявлениях пыталась остаться свободной — и заплатила за это жизнью своих творцов. Гибли писатели — не успев, не сумев сделать того, что могли; и с середины двадцатых годов начало сужаться поле литературы, духовности. Гибли читатели — и не только те, кто был перемолот ГУЛАГом и на «стройках коммунизма», но и те, кто воспитывался в атмосфере радостной фанфарной подлости. Возможно ли определить, что не получили (не получили!) несколько поколений нашей страны — и какова была бы она, если бы в течение десятилетий ее культура планомерно и умело не уничтожалась...

Эти соображения невольно приходят в голову, когда читаешь том «Вторая проза» — сборник, выпущенный после конференции «Вторая проза», посвященной столетию со дня рождения Л.И. Добычина. Сам термин «вторая проза», введенный В.Н. Топоровым, обрел словно права «научного гражданства».

Вторая проза, по определению Топорова, это «проза другая, альтернативная. Чему она другая? Во-первых, современной ей широко тиражируемой и достаточно широко распространявшейся официальной прозе, которая, хотя и по-иному, тоже существовала в ненормальных для развития литературы условиях. Во-вторых, она «другая» русской классической прозе предшествующего столетия. В-третьих — прозе русской литературы в эмиграции (разумеется, поскольку эта литература оставалась неизвестной в России). Иначе говоря, «вторая проза» — «другая» всему тому, что лежит вне двадцати-тридцатилетнего периода в России, в условиях тогдашнего режима, а внутри места и времени сего она «другая» официальной (условно говоря) прозе».

Вторую прозу — неизвестную или мало известную и пока еще не занявшую подобающего места в русской словесности XX века — можно, как пишут составители сбор-

ника, назвать «прозой эн», по роману Л.Добычина «Город Эн». И представление о круге рассматривавшихся на конференции явлений культуры может дать простой перечень авторов «срединного поля» (М.О. Чудакова) русской прозы советского и досоветского времени: Л.Добычин, Л.Гумилевский, М.Кузмин, К.Вагинов, П.Муратов, М.Осоргин, А.Егунов, П.Карпов, С.Заяицкий, М.Козаков, Г.Алексеев, Н.Никитин, А.Чаянов, М.Козырев, М.Лопатто, Ю.Одарченко.

Исследователи из Голландии, Италии и России объединили свои усилия, чтобы наметить пути восстановления недостающего в русской литературе нашего столетия — того, что, по словам В.Н.Топорова, «было репрессировано, изъято, сослано, и известно лишь в деформированном виде (ситуация *pro domo sua*) ... того, что навсегда исчезло, не оставив иных следов, кроме неясного, как водяной знак, «было»; не хватает, наконец, того (и это, может быть, главная потеря), что могло бы быть и непременно было бы (учитывая весь исторический контекст русской литературы), но не состоялось и не могло состояться по условиям времени». Русская проза XX века как будто перфорирована, ее гигантский полог («покров святой») словно в разрывах, потому целью конференции, как сформулировал Топоров, стало восполнение до целого. Восстановление того, что было утрачено или деформировано — в сущности, восстановление потенциальной истории русской прозы XX века, попытка представить себе, как она могла бы развиваться.

Отдельный и самый внушительный «блок» работ посвящен Л.И.Добычину. Добычин — одна из самых трагических фигур русской литературы, не случайно статья И.Сермана о писателе, словно выдавленном тоталитарным режимом из жизни, называется «Лишний». В.С.Бахтин в статье «Добычин: штрихи жизни и творчества» прочертил жизненный и творческий путь писателя. Поэтика романа «Город Эн», его идейно-композиционные особенности — тема работ А.Ф.Белоусова «Жизненный субстрат и литературный контекст (Из наблюдений над романом Добычина «Город Эн»)», С.Г.Шиндина «О некоторых особенностях поэтики романа Добычина «Город Эн» и П.Пера «История и «Город Эн».

Статья Й.Ван Баака «Заметки об образе мира у Вагинова» и О.Г.Шиндиной «О метатекстуальной образности романа Вагинова «Труды и дни Свистунова» рассматривают творчество писателя как эволюцию модели микрокосма, разработанной Вагиновым, в русле видовых и жанровых исканий русской литературы двадцатых годов. Художественный мир Вагинова анализируется в единстве его прозаической и поэтической составляющих, которые, по мнению исследователей, взаимно дополняют друг друга.

«Интеллигент в мире разрушающейся культуры» — это название статьи О.Обуховой, посвященной С.С.Заяицкому и его роману «Жизнеописание Степана Александровича Лосососинова. Трагикомическое сочинение», может быть поставлено своего рода эпиграфом как ко всему сборнику, так и к статьям В.Вестстейна и О.Гилкеса о М.Осоргине, К.М.Поливанова о П.Карпове, Д.Рицци о П.Мурадове, К.Соливетти и Г.Лану о А.Чаянове. Трагизм — одна из основных черт русской литературы двадцатых годов, и при этом не столь было существенно, где жил писатель — в России или в эмиграции, ибо трещина, раскалывающая мир, всегда проходит через сердце художника. «Вторая про-



за», авторы которой своими книгами противостояли злу и насилию (и в конечном счете становились их жертвами), не была политически ангажированной. Наверное, многие авторы (в том числе и М. Кузмин; интересная работа о нем Н.А. Богомолова включена в сборник по той же причине — инакости, дружности творчества Кузмина) подписались бы под словами М. Осоргина: «Писать о политике? Опять боязнь и путаница терминов! Политика — социальная наука, или совокупность изучаемых ею фактов, или искусство управления. Писать о человеке как цели, как об исходном и конечном, писать о жизни как о высокой и самодовлеющей ценности, писать о чем угодно и как угодно, но не забывая, что художественное слово — последняя крепость гуманизма и его сильнейшее орудие».

Один из наиболее существенных вопросов, встающих перед исследователями сборника, — установление точных хронологических границ создания того или иного произведения. Лишь затем может идти систематизированная регистрация текстов и их спецификация (тематическая, жанровая, стилистическая и иная). Л. Ф. Кацис, анализирувший повесть М. Козырева «Ленинград» как факт «ленинградского текста» русской литературы, убедительно показал, что авторская датировка — 1925 год — достаточно условна. Этому вопросу посвящена и работа Д. М. Фельдмана «К вопросу о датировке повести М. Я. Козырева «Ленинград»,» пришедшего к такому же выводу в результате анализа архивных рукописей повести М. Козырева.

Сборник «Вторая проза» — важная веха на пути восстановления потенциальной истории русской культуры нашего столетия. Потому выход такой книги — событие не «узкоцехового», а общекультурологического значения.

Ю. Манн

## Выживание свободной личности

Владимир Кантор. В поисках личности: опыт русской классики М., Московский философский фонд, 1994.

Обратим прежде всего внимание на понятия, которыми оперирует автор настоящей книги, особенно на первых ее страницах: «внешняя свобода», «договор, условия, определяющие наши отношения с государством», «неправовое сознание», «мой дом — моя крепость» и т. д. Конечно, в сегодняшней публицистике, и серьезной, и легковесной, и откровенно спекулятивной, все это излюбленные речения, но для литерату-

роведения они непривычны и, кроме того, тянут за собой шлейф негативных ассоциаций. Происхождение этого шлейфа — особая тема, исследователь специально ею не занимается, но он верно замечает, что в России борьба за благополучие, твердые юридические нормы и правопорядок нередко третировались «как антидуховное явление».

В этой связи я не могу отказать себе в удовольствии привести в своем роде шедевр — сатирический монолог одного такого ратоборца духовности из «Учено-литературного маскарада» Б. Н. Алмазова (современному читателю этот монолог, возможно, знаком по статье Б. А. Кистяковского, включенной в многократно переиздаваемые сейчас «Вехи»; однако здесь приведен лишь небольшой отрывок, и, кроме того, он ошибочно вложен в уста Константина — а не Ивана — Аксакова):

*По причинам историческим,  
Мы совсем не снабжены  
Ясным смыслом юридическим —  
Сим исчадьем сатаны.  
Широки натуры русские:  
Нашей правды идеал  
Не влезает в формы узкие  
Юридических начал!  
Мы враги сухой формальности,  
Мы чувствительны душой —  
И при виде благодарности  
Не владем мы собой.*

*.....  
Не к пути земному, тесному  
Созван, призван наш народ,  
Но к чему-то неизвестному,  
Непонятому, чудесному,  
Даже, кажется, небесному  
Тайный глас его зовет.*

Как известно, и по сей день есть немало охотников обличать «узкие формы юридических начал» применительно и к современности и к прошлому. По этому поводу в настоящей книге высказаны вполне справедливые замечания, вроде следующего: «Существует точка зрения, что отсутствие правовых отношений народа и государя в Московской Руси объясняется вотчинным типом отношений, напоминающим отношение отца к своим детям в большом семействе. Но разве не больше это похоже на позицию завоевателя в покоренном племени?» И еще: «...именно русская классика показала, что внутренняя свобода — условие для становления личности необходимое, но недостаточное, что в ситуации подавления всяких проявлений внешней свободы и свободы внутренней, «тайная», будет неминуемо раздавлена...» Через всю книгу проходит мысль, что «неправовое сознание народа» всегда питало и стимулировало погромные вакханалии постоянных или временных властителей: «Бунин проводил параллель между «красным террором» и разинской вольницей. Этот произвол усвоила и диктаторская власть Сталина. Советы, рожденные творчеством масс, но не подкрепленные «буржуазным» правом, правом личности, подпали под власть тоталитарной структуры, стали ее элементом».

Все это суждения и выводы публицистического плана, — а как же все-таки отражается проблема «выживания личности» в художественных текстах, которым посвящена большая часть книги? Только так, как она и может отражаться в произведениях искусства — глубиной и многосторонностью характерологии.

Лучшая статья книги, по-моему, о Достоевском: «Павел Смердяков и Иван Карамазов (Проблема искушения)».

Исследователь отталкивается от известного тезиса, будто Смердяков всего лишь послушный исполнитель злой воли Ивана Карамазова; если б это было так, то исчезла бы «та внутренняя напряженность, о которой говорит Митя, что когда «дьявол с Богом борются», то «поле битвы сердца людей». Между тем каждый из братьев — а их, включая Смердякова, четверо, а не трое — входит в роман со своим самостоятельным «мотивом». И Смердяков не только «учился», но и «самого Ивана изучал»; он «почти заставляет Ивана дать ему санкцию на убийство». Это соотносится с замечанием самого Достоевского, что Иван Федорович «участвовал в убийстве... единственно тем, что удержался (с намерением) образумить Смердякова... и таким образом как бы позволил Смердякову совершить это злодейство...».

Что же прежде всего «изучал» Смердяков в Иване? Исследователь обращает внимание, что «главные» мысли последнего выражены не в изыскательном, а в сослагательном наклонении («нет добродетели, если нет бессмертия...» и т.д.); поэтому «то, что для самого Ивана проблема, для Смердякова оказывается аксиомой». Ощущая присутствие этой «проблемы» в чужом сознании, Смердяков и находил импульсы для своих действий, реализуя «то, что не принадлежит к личностному ядру Ивана». Последняя фраза не кажется мне удачной: почему не допустить, что к «ядру» личности Ивана принадлежат не только достаточно четко выраженные идеи, но и колебания? И вообще понятие «ядра» не вполне вяжется с чрезвычайно подвижной и изменчивой характерологией Достоевского...

Но в целом исследование взаимоотношений двух персонажей способствует пониманию психологической глубины манеры Достоевского и особенно постановки им проблемы личности.

Я бы еще отметил статью о Гончарове, изобилующую интересными выводами и наблюдениями (например, о сопряжении, через родственность имен — Илья и Ильинская — этих героев «Обломова»), а также работу о К.Д. Кавелине. Это не только хорошая и многосторонняя характеристика выдающегося мыслителя, но и очень уместная в составе книги: с отечественными либералами, до недавнего времени несправедливо у нас третируемыми, в особенности связана заслуга «становления личности в русской культуре» — и не только культуре.

Не все разделы книги, к сожалению, на уровне лучших, таких как «Павел Смердяков и Иван Карамазов» или «Долгий навыв к сну» (о Гончарове). Некоторые сбиваются на жанр дежурных статей, появляющихся обычно к юбилейной дате (такова статья о Чаадаеве).

А вот уже нечто из области стиля: «Самодержавный запрет на свободу личности поневоле отзеркаливал в деятельности революционных кружков» (с. 102);

«И для этой цели Штольц отчасти использует женщину...» (с. 200); «Офелию Гамлету подсовывает Клавдий, персонаж явно отрицательный» (с. 204); «...Илья Ильич привык к тому, что «бабы» заняты вопросом телесного, плотского, бытового хозяйства» (с. 201) и т.д.

Я не совсем понимаю, как могли оказаться подобные фразы в серьезной книге, у пытливого, ищущего, талантливого автора.

И.Я. Мурзина

## Критик как читатель

Ю.И. Айхенвальд. Силуэты  
русских писателей.  
М.: Республика, 1994.

**С**траницы этой книги полны трепетной любви к слову, пронизаны глубоко личностным отношением интерпретатора к тому, о чем он пишет. «Силуэты русских писателей» Юлия Айхенвальда напоминают нам, что художественная реальность — одна из сторон многомерного бытия, приближаясь к которой, мы приобретаем неведомых тайн.

Силуэт — жанр своеобразный, трудный и редкий даже в изобразительном искусстве. Парадоксальная двойная оптика «силуэтного видения» обусловлена тем, что, не имея опоры в характерных подробностях и деталях, она тем самым заставляет обращаться к поиску самого глубинного в образе. Этот жанр позволяет Айхенвальду проникнуть в самую суть исследуемого произведения, подчеркивая уникальность и особенность каждого художественного мира, позволяя увидеть то, что отличает писателя, создавая целостное впечатление о нем и его творениях. Силуэт предполагает, что так можно увидеть писателя только «здесь и сейчас», а в другое время, другими глазами можно увидеть нечто иное, но главное — останется, оно — от вечности, оно — от абсолюта. Это единство вневременного и преходящего открывает нам поразительную картину жизни во всей ее полноте, и мы слышим обращенные к нам голоса давно ушедших писателей и поэтов.

Пушкин, Толстой, Бунин, Ахматова... Читая Айхенвальда, ты понимаешь, что давно уже утрачена радость живого общения с художником, заслоненная чужими словами, чужими мыслями, чужими интерпретациями. И так трудно новыми глазами увидеть и попытаться заново прожить неизвестную... русскую классику.

«Силуэты русских писателей» Юлия Айхенвальда написаны на рубеже XIX–XX веков. Они принадлежат

времени, стремившемуся осознать новое содержание жизни и найти адекватное формально-стилистическое выражение глубинным смыслом бытия; времени, остро ощутившему неразрывную связь человека с миром и Богом; времени, когда казалось, что будущее было за личностью, остро осознающей наличие в мире духовной вертикали и знающей об ответственности за свое слово и дело перед высшим Судией.

В «Силуэтах...» интересны не только литературные интерпретации, но и личность автора-критика, который не судит, который сердцем отзывается на голос Поэта, распахивая душу всем звукам и впечатлениям бытия, принимая мир с благодарностью, и стремится понять самую суть творчества тех художников, кому посвящает он свои статьи.

В эстетике Айхенвальда существует ряд понятий, без которых невозможно проникновение в художественную ткань произведения. Ключевыми словами для критика становятся «Бог» и «Художник».

Художник творит эстетическую реальность по тем же законам, что и Творец — мир. Поэтому самый акт художественного творчества мыслится как выполнение Божьей воли, как отклик, как ответ на вопрос Бога человеку о мире.

При анализе феномена таланта писателя критик опирается на понимание избранничества поэта, на подготовленность самой художественной судьбы. Дар дается поэту, потому такое важное место уделяется иррациональной природе таланта, утверждается, что «основная струя художественного творчества течет по руслу бессознательного», что художник мир и себя познает не понятийным, а «неким потаенным» путем. Поэтический мир целостен и нерасчленим. А творение художника — как бы вопрос миру, на который тот отвечает своими впечатлениями, дает «отзвук на звук».

Читатель, а по мысли Айхенвальда, критик — лучший из читателей, должен услышать и понять художника, уловить то прекрасное, что в произведении есть. Ибо это — отблеск Вечности и снизошедшей на человека Божьей благодати.

Одним из главных критериев оценки произведения становится отношение художника к миру, принятие жизни во всей полноте, благоговение перед ней. Произведение прекрасно тогда, когда живая жизнь для писателя — не сюжет. Критик пишет о Бунине: «Бережный и целомудренный, классик жизни, он не выдумывает, не сочиняет и не вносит себя туда, где можно обойтись и без него. Когда он говорит о себе, то это является его внутренней необходимостью, и слово принадлежит ему по праву».

Только непридуманная жизнь становится залогом вечной жизни произведения. Только принимая жизнь, художник становится ее певцом, ее учеником. Поэтому так высоко ценит критик в Поэте благоволение, жизнерадостность, благодарность: «Наставникам, хранившим юность нашу, Всем честию — и мертвым, и живым, — К устам подъяв признательную чашу, Не помня зла, за благо воздадим».

Так Пушкин, не злопамятный к жизни, воздает ей благо. <...> И в каждое человеческое существо призывает он мир и успокоение. Просветленный, благо-

склонный, самый благодарный из поэтов и людей, он приветствует жизнь», — пишет Айхенвальд.

Внимание критика приковано к тому, как человек воспринимает свою жизнь, с какими чувствами проходит по ней: благословляет ли он по-пушкински каждое мгновение земного бытия, стоит он «лицом к лицу с жизнью» вечным слушателем и собеседником (Лев Толстой), или страх смерти, боязнь старости объемлет человеческую душу, как случилось с «туристом жизни» Тургеневым. Жизнь — богоданная, ее голос — голос высшего начала, и художник не должен и не может искать «красоты и смысла над нею или вне ее», поэт в высшем смысле — «целомудренный», он «бережется, как бы словом не оскорбить правды: ведь слово так легко переходит в словесность».

Уникален каждый образ, каждое слово, ибо оно — «божественное эхо божественного голоса». Критик стремится сохранить живое дыхание художника, и самой органичной формой становится «силуэт». Когда отброшены случайные черты, когда остается самое главное — целостность восприятия жизни, тогда изменяется самое отношение к художественному слову как наиболее полному и адекватному отражению божественного Слова. И каждый «силуэт» открывает нам не только образ писателя и поэта, но позволяет осознать, что творчество — это многообразие путей к Высшему, множественность духовных опытов.

«Но чем больше углубляешься в замкнутые миры писателей, — писал Ю. Айхенвальд, — тем яснее становится, что они не только литераторы, но и литература; что есть известные проблемы, сюжеты и мотивы, которые объединяют их в одно целое; что наша словесность, рассматриваемая как бы в разрезе, обнаруживает явные линии духовных преемственностей».

Критик очерчивает (тоже — силуэт!) образ русской литературы, многогранный, внутренне богатый, как сама жизнь. В нем есть все: статика и динамика, «тоска по родине» и «тоска по чужбине», оседлость и скитальчество, патриотизм и космополитизм, природа и культура, Бог, мир и человек.

И все многообразие жизни проявляется в ее индивидуальном — в лучшем, талантливейшем из людей, в Поэте.

«Всепоэтом» для Айхенвальда был Пушкин. Он был мерилом и эталоном, поэт, принявший и полюбивший жизнь во всех ее проявлениях. Он обо всем сказал, потому что все услышал. «В этой отзывчивости, в этом даре полногласных ответов на все живые голоса есть нечто по преимуществу человеческое, так как никто не должен ограничиваться определенной сферой впечатлений и мир для всякого должен существовать весь».

Пушкин — эхо мира — отзывался на все события, для него не существовало прошлого и далекого, не было чужих земель, как не было границ в понимании другого человека — все было родным, близким, современным. И критик, постигая суть победы поэта над ограничениями, суть «поэтического вездесущия» Пушкина, говорит: «Богатство тем и сюжетов, давно и всеми отмечаемое, <...> не простая внешняя виртуозность и гибкость писательской техники, и это даже не только могучие крылья удивительного таланта, не слабеющие в самых

дальних полетах: это проявление единства жизни, которое носил в себе Пушкин и которое делало законной и исполнимой его смелую мольбу — скрыться в воздушный ковчег, туда, в соседство Бога; это внутренняя органическая приобщенность ко всякой психологии, это — симпатия к Божьему миру».

Поэтому все, что есть в мире, есть в поэзии Пушкина, а Пушкин присутствует во всех событиях жизни. И потому каждый, кто пьет из пушкинского родника, приобщается к жизни, к любви, к красоте, к Богу. В такой ситуации изменяется роль критика. Он становится для писателя вдумчивым собеседником, другом. Он услышал поэта, увидел прекрасное, обрел надежный компас в долгом «путешествии души среди шедевров» (А. Франс). Сквозь свет Пушкина открылась критику вся русская словесность. И как могучая потенция жизни обрела своего Поэта, так мир литературы нашел своего интерпретатора.

Реакцию на подлинную органичность может выдержать далеко не каждый. Сверяя свои взгляды с божественным камертоном, соотнося эстетические достоинства произведения с недостатками, Айхенвальд с необходимостью должен был говорить и о тех, кто испытания не выдерживал. И это не разоблачительство, но решимость автора смотреть собственными глазами, когда сказанное слово равносильно поступку.

Его суждения о баснях Крылова, мораль которых, «приобретенная на рынке житейской суеты», учит тому, как «хорошо приспособить себя к действительности», о «неглубоком» Тургеневе, недружелюбно относящемся к человеку, о Брюсове как о «преодоленной бездарности», которая «все-таки не то, что дар», о Белинском, сочтяшем в своем творчестве «отдельные правильные концепции, отдельные верные характеристики» со «слишком обширной неправдой», вызывали у современников бурю негодования. Но, вчитываясь в «силуэты», понимаешь, что книгу Айхенвальда можно считать личной исповедью, а его собственные слова, сказанные по другому поводу (о поэзии А.Ахматовой), отнести и к самому критику: «Вообще все то, что по-настоящему и до дна лично, тем самым и общественно; субъективное, совершая свой кругооборот, возвращается к объективному».

Сухому и ложному академизму Айхенвальд предпочел суждения, полные эмоций и пафоса. Но он и глубоко «филологичен». Его абсолютное чутье слова, вера в предсуществование красоты, пробуждая чувства, призывая сердцем отозваться на художественное творение, дают науке импульс к исследованиям и прочтениям. Книга «Силуэты русских писателей» возрождает путь любви как особый путь познания другого и другого.

Долгие годы мы не слышали голос тихого, искреннего, «уединенного сердца» (Б. Зайцев). Теперь заново приходится завоевывать право говорить от своего имени, невзирая на авторитеты, «люблю» или «не люблю» (не потому ли нам так трудно давались «Прогулки с Пушкиным» А. Терца и «Воскресение Маяковского» Ю. Карабчиевского?).

Борис Зайцев в некрологе на смерть критика писал: «Для людей «современных» Айхенвальд должен казаться старомодным. <...> То, что он любил, тому, в сущности, всегда поклонялось и поклонится чело-

вечество в лучшей своей сердцевине — доколе оно не обратится в механических «роботов». <...> Ибо за его старомодною внешностью <...> жила душа очень яркая, очень своя, очень утонченная и сложная. <...> Он жил светом своей души, светом Вечности!»

г. Екатеринбург

В. Селезнев

## «До оснований, до корней, до сердцевины»

Е. С. Калмановский. Российские мотивы.  
Санкт-Петербург: Logos, 1994. — Серия  
«Судьбы. Оценки. Воспоминания».

**Г**eroи книги Е. С. Калмановского — Тургенев, Островский, Лесков, Некрасов, Глеб Успенский, Щедрин, Чернышевский, Достоевский, Чехов, Бунин. Почти все — оттуда, из второй половины минувшего столетия. Как полусутья, полусерьезно уверяет автор в предисловии, он и сам часто ощущает себя человеком той поры: «Не стал бы морочить вам голову подобным не доказуемым в настоящее время заявлением, если бы не имел задачей еще раз обратить ваше внимание на субъективный, личный выбор литературных объектов и в какой-то мере дополнительно оправдать его».

Нашей классике, как, впрочем, и нашей стране, фатально не повезло в XX веке. То распинали ее как наследие проклятого прошлого, то вдруг провозглашали созвучной великим идеалам светлого будущего. А совсем недавно узрели чуть ли не змею очковую — главную виновницу всех бед российских.

Калмановский в эти игры никогда не играл и не играет. Его замысел — выбрать сюжеты, проблемы, близкие дню сегодняшнему — не схож с публицистическим набегом на русскую литературу ради поспешного сбора конъюнктурной дани (улик, намеков, параллелей): занятие столь же доходное, сколь и бесплодное. Не эти поверхностные сближения занимают Калмановского: он почти и не пишет впрямую о современности. Разве что в начале статьи «Неутолимое (А. П. Чехов. Сочинения 1885-1900 гг.), оспаривая взгляд, будто бы раньше-то и была настоящая жизнь, настоящая Россия, замечает: «Мы-то жили вот в эту полосу «после семнадцатого» и знаем кожей своей, всем телом (не говоря уже о душе) только эти времена. Жизнь человеческую каждую минуту могли до-



жечь, как спичку, развеять на ветру. Почему же, однако, и прошлый век густо начинен сетованиями и недовольством? Конечно, и тогда была тьма беспорядков, произвола, несовпадений, нерадения».

Автора «Российских мотивов» беспокоят не государственные или политические деяния и заботы минувшего (хотя как же их напрочь забудешь?), а жизнь в ее обычных человеческих проявлениях: любовь, дом, семья, которые были «урезаны, искажены, обкрадены неладно текущей жизнью». Вместо боевых оргвопросов «Кто виноват?» и «Что делать?», так закруживших головы российских радикалов двух веков, Калмановский задается иными: каковы особые свойства отношений россиянина с жизнью, ему выпавшей? На чем бывает основано приятие или неприятие этой жизни? Отчего томится, болит душа? Что способно дать ей покой, любовь, надежду?

И отвечает на эти вопросы не как легкокрылый публицист, охочий до эффектно-феерических сенсаций, а как профессиональный историк литературы, досконально сведущий в объектах исследования и в современных научных методах. Хотя в книге нет ни одной всеохватной истории романа, повести, пьесы или поэмы (нет даже ни одной ссылки на источники, что, по-моему, было бы не лишним), но, очевидно, что за всеми размышлениями, наблюдениями автора «Российских мотивов» — академическая основательность в самом высоком смысле этого слова, стремление разгадать, прояснить, расшифровать неясное, спорное, загадочное в художественном тексте.

Что, к примеру, означает признание главного героя лесковского рассказа «Грабеж»: когда Мише перевалило за девятнадцать лет, «маменька стали подумывать меня женить, чтобы не начал на Секеренский завод ходить или не стал с перекрещенками баловаться». В примечаниях к авторитетному изданию Лескова (собр. соч. в 11 томах, 1956-1958) про Секеренский завод умалчивается, а про «перекрещенку» разъясняется, что она «женщина иной веры, принявшая христианское вероисповедание». Хотя такое толкование дает словарь Даля, Калмановский засомневался: «Почему женщина, принявшая христианское вероисповедание, для Мишиной нравственности опаснее той, что не приняла его?» И отыскал в том же словаре еще одно объяснение «перекрещенки»: те, кто общепринятой религии не придерживается (параллель западным анабаптистам). По мнению Калмановского, второе значение больше подходит к рассказу Лескова: «Важно, что *пере-*, что *неправильно*, что чужое, в сторону крученное, не такое, как заведено: *пере-*крещенка, еще одна какая-то жуть, вблизи ходящая, простым людям грозящая». А Секеренский завод — вероятно, от старого значения секиры (секеры) — беда, опасность, гроза.

Автор различает в русской литературе две ветви, два направления: тенденциозное, подчиненное социальным идеям и политическим вихрям, и мирообъемлющее, занятое «корневой, основной жизнью, пробивавшейся под государственно-политическими установлениями». Калмановский справедливо полагает, что вторая ветвь и выявляла настоящую силу отечественной словесности. Об этой литературе, думавшей о человеке,

а не о доктринах, о моральном долге, а не о партийной дисциплине, о душе и совести, а не о бунтах и погромах, прекрасно и мудро сказано в очерках о Тургеневе, Островском, Достоевском, Лескове, Чехове. И предпочтение отдается не произведениям, ставшим хрестоматийными, а тем, не главным, про которые мало писало или вовсе забывало наше литературоведение.

Критический взор не столь часто обращался к трилогии Островского о Бальзаминове: ну, какие же увидишь из нее общественные проблемы? А Калмановский открыл, что в трилогии «царит сильнейшее, ярчайшее ощущение строя, духа, колорита, целостно присущего русской жизни своей поры»; «Целостный строй родной жизни, характерная природа быта сгущены в изумительной речевой вязи».

Автор добирается до художественной сути столь же известного, сколь и загадочного «Вишневого сада», споры о котором продолжают весь нынешний век. Современники в основном заметили в чеховской пьесе страшное или хотя бы печальное, элегическое. Позднее порешили трактовать ее как комедию. Калмановский не только доказывает, что «Вишневый сад» — это трагикомедия, но и точно разъясняет смысл нового художественного единства, достигнутого драматургом в его последней пьесе: широчайший диапазон колебаний от комических реалий до отчаянного признания во вселенском одиночестве. Не потому ли Чехов называл гувернантку Шарлотту Ивановну лучшей в пьесе ролью, где от этого диапазона «и возникают особого рода гримасы или судороги, которые придают персонажу иронически-скорбный оттенок марионетки».

И о книгах, которые он никак не может признать своими, близкими себе по мироощущению, Калмановский рассуждает серьезно и достойно, без обличений и поучений, видя в них не комедию ошибок, а драму истины, ее сложный и ранящий сердце и душу поиск. Распутывая смысл и смыслы заслуженно подзабытого «Пролога» в очерке «Автопортрет с женой и революционной идеей», автор видит в романе странную смесь «горделиво-встрепанного мужества с святой жалостью». Правда, наше по-человечески так понятное сочувствие к вилюйскому узнику могло бы несколько и поубавиться, ежели бы его возлюбленная революционная идея материализовалась бы не токмо в ослепительно-маящем, как все программы КПСС, сие Веры Павловны — Ольги Сократовны.

В очерке о «Господах Головлевых» Калмановский высвечивает очень уж российский мотив — безбрежный критицизм, который «во второй половине XIX века оказался властным до деспотичности. Он распространился очень широко. В начале следующего века наряду с другими причинами он закономерно привел к кровавым междоусобицам»; находит роковую связь между крайним критицизмом и российской властью.

«Российские мотивы», напомним, задуманы и написаны не как академическая история русской литературы, а как свободное повествование нашего современника о веке минувшем. Иногда — очень редко и тактично — автор обращается и к собственному жизненному опыту.

Книга Калмановского, по-своему, основательно и

раскованно толкующая о русской классике, о ее несоответственности с вечными вопросами и ежечасной жизнью, адресована и тем, кто профессионально изучает отечественную литературу, и тем, кто ее просто читает — для души, для радости, для опоры, для совета. Только кто прочтет? Тираж-то всего три тысячи.

Владимир Корнилов

## Две боярыни Морозовы

Николай Глазков. Самые мои стихи.  
М.: Слово/Slovo, 1995.

**Г**оду в шестидесятом Ахматова прочла мне свои довоенные, но еще не напечатанные стихи, предупредив, что первая строфа утеряна. Записать их она не решилась, а память, увы, ненадежна...

.....  
*Я знаю, с места не сдвинуться  
От тяжести Виевых век.  
О, если бы вдруг откинуться  
В какой-то семнадцатый век.*

*С душистой веткой березовой  
Под Троицу в церкви стоять.  
С боярынею Морозовой  
Сладкий медок попивать.*

*А после на дровнях, в сумерки,  
В навозном снегу тонуть.  
Какой сумасшедший Суриков  
Мой последний напишет путь?*

Стихи меня поразили даже сильнее, чем поэма «Реквием», которую Ахматова тогда уже читала друзьям, но записывать по-прежнему не решалась. В стихах было глобальное отчаяние. Только что арестовали Осипа Мандельштама, а вслед за ним — ее сына, и Ахматова ожидала, что придут и за ней. Не оттого ли строки о Морозовой перекрывают даже блоковское:

*Пускай грядущего не видя, —  
Дням настоящим молвив: нет! — ?*

От «Виевых век» русской истории никуда не спрячешься... Перед войной, да и после нее, в России про-

должалось средневековье. (Да и нынче что-то не видно, чтобы оно кончилось, хотя в других странах о нем, похоже, забывают.)

Когда Ахматова прочла мне эти стихи, мы с ней не знали, что у Николая Глазкова тоже есть своя и тоже ненапечатанная «Боярыня Морозова».

Глазков — личность легендарная. Его любили поэты и не знали читатели, потому что лучшие стихи Глазкова отвергались редакторами. Я читал Ахматовой все, что помнил наизусть из этого лучшего и, конечно же, написанные 22 июня 41-го года:

*Господи, вступи за Советы,  
Огради страну от высших рас,  
Потому что все Твои заветы  
Гитлер нарушает чаще нас.*

И времен войны:

*Знаю, души всех людей в ушибах,  
Не хватает хлеба да вина,  
Пастернак отрекся от ошибок,  
Вот какие нынче времена.*

И послепобедное:

*И пятилетний план войны  
Был выполнен в четыре года...*

Ахматова улыбалась и повторяла, мол, удивительно не то, что Глазкова не публиковали — удивительно, что не посадили. Наверное, там — она показывала большим пальцем на потолок — его сочли, как некоторых из нас, юродивым...

Однако «юродивый Поэтограда», как сам он себя назвал, насмешник и ерник, Глазков был тонкий пронзительный лирик. Вот его стихи 45-го года:

*Дни твои, наверно, прогорели  
И тобой, наверно, неосознанны:  
Помнишь, в Третьяковской галерее —  
Суриков — «Боярыня Морозова»?..*

*Правильна какая из религий?  
И раскол уже воспринят родиной.  
Нищий там, и у него вериги,  
Он старообрядец и юродивый.*

*Он аскет, ему не нужно бабы.  
Он некоронованный царь улицы.  
Сани прыгают через ухабы, —  
Он разут, раздет, но не простудится.*

*У него горит святая вера.  
На костре святой той веры греется  
И с остервененьем изувера  
Лучше всех двумя перстами крестится.*

*Что ему церковные реформы,  
Если даже цепь вериг не режется?..  
Поезда отходят от платформы —  
Это ему даже не мерещится!..*

*На платформе мы. Над нами ночи черноть,  
Прежде чем рассвет забрезжит розовый.  
У тебя такая ж обреченность,  
Как у той боярыни Морозовой.*

*Милая, хорошая, не надо!  
Для чего нужны такие крайности?  
Я юродивый Поэтограда,  
Я заплачу для оригинальности...*

*У меня костер нетленной веры,  
И на нем сгорают все грехи.  
Я поэт ненаступившей эры,  
Лучше всех пишу свои стихи.*

Недавно вышел глазковский сборник, по праву открывший задуманную издательством «Слово» поэтическую серию «Самые мои стихи». Сборник оформил известный художник Владимир Медведев, составивший целую эпоху нашей книжной графики. Кстати, 30 лет назад он оформлял высоко оцененный Ахматовой ее «Бег времени». На этот раз, как мне кажется, Медведев превзошел себя: он словно бы стал соавтором Глазкова, с любовью, юмором и лукавой игрой создав книгу-альбом, в которой стихи естественно и свободно перемежаются глазковскими фотографиями, рисунками, автографами, картой фантастического Поэтограда и показателями динамометрической силы поэтов.

Книга, необычная по формату, получилась именно *ГЛАЗКОВСКОЙ*. Жаль, что поэт до нее не дожил...

Ал. Михайлов

## Удержавшийся ЛИСТ

**Л**ет сорок назад Марк Бернес спел, и песню подхватила вся страна, она зазвучала в концертных залах и на клубных площадках, на праздничных демонстрациях и в домашних застольях, в полярных поселках и на южных пляжах: «Я люблю тебя, жизнь...» Автор стихов, Константин Вашенкин, не любил, когда его имя непременно связывали с этой песней, как до нее — со знаменитым стихотворением «Мальчишка».

Прошли десятилетия, песня, хоть и реже, но поется, она не забыта, она вошла в тот золотой песенный фонд России, в котором имя автора растворяется в народе. И Вашенкин теперь известен не только как автор «Мальчишки» или песни «Я люблю тебя, жизнь...», а как художник, создавший свой поэтический мир, привлекающий разнообразием красок и звуков, ритмическим строем, графикой, артистизмом стиха. И — полнотой человеческих чувствований.

В самом деле, если судить по песне, то перед нами человек, очарованный жизнью. А теперь я представляю стихотворение из последней книги поэта «Ночное чтение» (1994):

*Российские интеллигенты! —  
Из прошлого благая весть  
И те мечты, и те легенды...  
Они сегодня тоже есть.  
Те удержавшиеся листья  
Среди неслыханной зимы,  
Исполненные бескорыстия  
И долга... Вряд ли это мы.*

Для прямолинейного суждения — достаточно разочарованный интеллигент. Однако Ваншенкин никогда — ни сорок лет назад, ни в наше время — не находился в статических состояниях, как никогда не поддавался конъюнктурным забавам (вспомним хотя бы его стихотворение «В поэзии пора эстрады...»). И в молодости ликующий мотив песни «Я люблю тебя, жизнь...» не был преобладающим в поэзии Ваншенкина, и даже теперь, когда страна наша ввержена во тьму беззакония и человеческого распада, когда беда пришла в дом и неизбывна печаль от личной потери, и поэт все чаще обращает свой взор к Всевышнему, — он не теряет присутствия духа, не застывает в горестной позе страдальца. Этого не позволяет достоинство поэта и человека. В кольцо старой поговорки: «Есть еще порох в пороховницах» — закованы строки жизни в ее чувственной раскрепощенности: «А платья шорох. Небо в зарницах».

А теперь я возвращаюсь к процитированному выше стихотворению о российских интеллигентах. Оно навеяно событиями 90-х годов, когда наша интеллигенция обнажила свою нравственную неразборчивость и агрессивность на самых крутых поворотах истории. Не знаю, в какой мере Ваншенкин в это «мы» включает себя. Думаю, что это скрытый жест покаяния, готовности принять на себя груз всеобщего грехопадения. И все же в этом печальном итоге остается возможность уповать на то, что «удержавшиеся листья среди неслыханной зимы», великой смуты и нравственного коллапса хоть кому-то пошлют «благую весть», хоть кто-то узнает про них, как это у Твардовского, «не сам, так через тех, кто сам...».

В значительной части книги «Ночное чтение» преобладает элегическая интонация, иногда она извинительно горька: «Я в особой заботе, в самой горькой своей полосе». Здесь встречаются строки, каких невозможно было предположить у прежнего Ваншенкина:

*В душе навек приспущен стяг,  
Струятся слезы в горьком дыме.  
Вы знали, что бывает так,  
Но думали, что лишь с другими.*

И вряд ли читателя обманет местоимение «вы», это — о себе. Это он, поэт, уже в другом стихотворении зывает:

*Скажи: скорбящую невестою  
Из вашего угла  
К какому ангелу небесному  
Ты от меня ушла?*

Стихотворения этого ряда складываются в цикл, имеющий традиции в русской поэзии. Не случайно тут слышалось тютчевское эхо.

По книге «Ночное чтение» проходят тени умерших. Ярослав Смеляков, живущий на фадеевской даче, Юрий Казаков — «художник милостию Божьей». А на даче Пастернака — «Небо в звездах частых. Да чуть звенит высокая строка». Их много, ушедших, чей дух оживает в стихах поэта. Он никого из них не называет учителями, но их имена не случайны в книге. В каждом из них, как и других поэтах, о которых прежде писал Ваншенкин (в стихах и прозе!), более всего — о Твардовском, он тонко чувствует своеобразие поэтической личности.

В какой-то мере Ваншенкин гурман; в поэзии для него имеет ценность только то, на чем стоит знак качества, личное клеймо; остальное — не свое, эпигонское — «как подкисший творожок, утыканный цукамами». Я не стал бы утверждать, что он проявляет особую заботу о стройности, классической завершенности и в то же время личной принадлежности стиха. У него можно найти и слабые строки, огрехи. Но это то, что не характерно. А характерна именно стройность, классическая завершенность и личная принадлежность стиха, которые для него естественны, это способ его самовыражения, его стилистика.

Ощувив время, увидев свою страну сегодня «не с вытянутой, как когда-то, — улы, с протянутой рукой» — так, одним пластическим штрихом показать самую суть — это искусство зрелого художника. А вот как сегодняшней Ваншенкин смотрит на политическую ситуацию в стране: он убежден, что жизнь всех разделит «вовсе не на правых и на левых, а на правых и на виноватых» (как превосходно играет перемена смысла в слове «правых»!) Или бытовой сюжет: поэт находит точку, откуда открывается неожиданный ракурс. Сначала взгляд со стороны — лифчик и плавки двух молодых людей, висящие на кустах, «как жизни крохотные главки», а вот взгляд на них из ...космоса, со спутника (!), когда в кадре, «на фоне общей перспективы их близость ярким летним днем запечатлели объективы».

Взгляд зорок, мысль остра, душа взыскует вечности — таков Ваншенкин 90-х годов. Его фирменная короткая строка на коротком дыхании обнаруживает ритмию там, где защемило сердце, волнение перехватит горло. Ваншенкин 90-х такой же, как несколько десятилетий назад, и — не такой. Такой, потому что не утратил интереса к разнообразию жизни, не такой — с возрастом помудрел, освободился от иллюзий.

Впрочем, рано возмужав, выйдя из войны девятнадцатилетним юношей, Ваншенкин углубился в поиски красоты, порядка и гармонии — в природе, в людях, в воинском строе — и все-таки уберегся от инерции казенного пафоса, захлестнувшего поэзию 40—50-х годов. Она лишь краешком задела его. Немалое значение здесь имели воспоминания о войне, фронтовая дружба — те нравственные ценности, которые выверены собственным опытом. От воспоминаний, от встреч и разговоров с однополчанами шел Ваншенкин к осмыслению войны как общечеловеческой трагедии.

Ваншенкин, как и его сверстник Евгений Винокуров, уступил подробности поэтам старшего фронтового поколения, обобщая весь опыт войны, осмысливая его в нравственно-философском ракурсе. Здесь я готов повторить то, что писал довольно много лет назад: к по-

стижению войны как народного бедствия и как звена в цепи исторических событий всемирного значения он шел, проникая в психологию народа-победителя, стараясь выявить и поэтически осмыслить его нравственные устои, раскрыть внутренние источники его силы, выносливости, долготерпения и мужества.

Мне на память приходят две попытки создать глобальный образ солдатской могилы. Один — у Сергея Орлова: шар земной как мавзолей простому солдату («Его зарыли в шар земной...»). Другой — у Ваншенкина, в стихотворении «Солдаты»: «В земле солдат намного больше, чем на земле». Перечисляя солдатские могилы под Москвой, в Польше, над Волгой, поэт предупреждающе заключает: «В земле солдат и так уж много за много лет». А это — всем добрым людям на память:

*Блики на плитах  
Оставил закат.  
Сколько убитых в могилах лежат!  
Племя святое,  
Что в пламени том  
Умерло стоя  
Упало — потом.*

Читая эти строки Ваншенкина, строки поэтов-фронтовиков, которых уже нет в живых, очень хочется верить, что еще воспримет Россия, народятся люди, в ком заговорит совесть и долг перед памятью предков, кому дорог будет ратный подвиг во имя отечества, которым не только корысть, а и благо его будет любо. И, может, прошепчут они эти или другие строки на солдатских могилах...

Жарким летом 1972 года, когда в Подмоскovie горели торфяники и москвичи изнывали от обилия солнца, мы с Ваншенкиным, в сопровождении архангелогородского журналиста Евгения Салтыкова, совершили вояж на теплоходе «Олекма» от Архангельска до Котласа и обратно. В Котласе навестили однополчанина Ваншенкина — Буркова, были у него в гостях. В той памятной поездке, вернее, по возвращении из нее, были написаны замечательные стихи, песня о Северной Двине (музыка Яна Френкеля). Да и сама поездка была прекрасна — в пору белых ночей в низовьях Северной Двины. Не встречи ли с белыми ночами или багряными двинскими закатами, затаенной, неброской красотой Поморья внушили Ваншенкину очарование как неперенный возбудитель и спутник искусства? А еще точнее — его суть.

Ваншенкин был хорошо знаком с моим родным Севером и до нашей поездки и после бывал здесь не раз. Я знаю, кроме него, еще только одного современного писателя (не включая уроженцев Поморья — Ф.Абрамова, В.Личутина, Ю.Галкина, Н.Рубцова и др), который так безраздельно полюбил этот край и посвятил ему прекрасные страницы своих сочинений, — покойного Юрия Казакова. А зная все написанное Ваншенкиным, я с полным доверием воспринимаю такие строки о Севере:

*... Как бы жил на свете без него,  
Пахнущего горькою сосною?  
Мне уже не страшно ничего  
За его зубчатую стеною...*

В этих строках выражена интимная сторона лири-



ческого мироощущения. Среди стихотворений о Севере (а их много написано в разные годы) есть несколько лирических шедевров. Я назвал бы два из них — «Белая ночь» и «Белой ночью на Двине». Они созданы в разные годы и, несмотря на переключку названий, не близки поэтически. Цитировать их невозможно, в них надо вчитываться, сопереживать и вообразить ту колдовскими чарами исполненную картину — нет, скорее, видение, мираж, который тончайшими графическими штрихами набросан поэтом.

Север привлек Ваншенкина и своим бытом — оsobым, с оттенком патриархальности, прочности устоев, ведь где еще в наше время хотя бы отчасти сохранился тот лад жизни, который революционной бурей XX века был разворочен «до основания, а затем...»: А затем, говоря языком современной публицистики, превращен в колхозно-совхозно-фабричную пьяную общагу.

Но я отвлекся, хотя об этом мы с Ваншенкиным не раз говаривали, сидя вдвоем, тоже иногда не только за чаем, и длительные беседы наши нельзя сказать, чтобы поднимали настроение. Но в них всегда есть радость общения, взаимопонимания, а это в наше время разорванных связей и дружб дорогого стоит. И когда Константин Яковлевич, зажав между большим и указательным пальцами шариковую ручку «Vig», начинает ее подкидывать, чтобы перевернулась, и слова ловить — повторяя это упражнение с ловкостью циркового артиста, я догадываюсь: за этим последует то ли какое-то воспоминание, то ли интересная история, встреча, приключившаяся совсем недавно.

Не обходится и без разговоров о литературе. Повозмущались неряшливостью составителей юбилейного сборника (к 50-летию Победы) «Сороковые, роковые...». Да что толку. А разговор об авторстве «Тихого Дона», возникший в связи с публикациями в «Новом мире» исследования А. и С. Макаровых, завершился для меня истинным сюрпризом. То, что Ваншенкин обладает прекрасной памятью на стихи, я всегда знал. Среди поэтов есть уникальные хранители стихотворных строк, Евтушенко, например. Но когда, прервав разговор о «Тихом Доне», положив на стол «цирковой реквизит» — шариковую ручку, Ваншенкин внутренне сосредоточился и негромко, но уже со второй-третьей фразы вживаясь в текст, начал читать то место из романа, где Мелехова, заболевшего возвратным тифом, везут в повозке, и он слышит, как справа надвинулась походная колонна конницы, — я уже попал во власть поэзии, и не могу удержаться, чтобы не процитировать кусочек этого отрывка, ведь потом, перечитывая в романе, я как-то по-новому услышал (да, именно услышал!) его: «И вдруг впереди, над притихшей степью, как птица взлетел мужественный грубоватый голос запевалы:

*Ой, как на речке было, братцы, на Камышинке,  
На славных стенах, на саратовских...*

И многие сотни голосов мощно подняли старинную казачью песню, и выше всех всплеснулся изумительной силы и красоты тенор подголоска. Покрывая стихающие басы, еще трепетал где-то в темноте звенящий, хватающий за душу тенор, а запевала уже выводил:

*Там жили, проживали казаки — люди вольные,  
Все донские, ербенские да яцкиие...*

Словно что-то оборвалось внутри Григория... Внезапно нахлынувшие рыдания потрясли его тело, спазма перехватила горло. Глотая слезы, он жадно ждал, когда запевала начнет, и беззвучно шептал вслед за ним знакомые с отроческих лет слова:

*Атаман у них — Ермак, сын Тимофеевич,  
Есаул у них — Асташка, сын Лаврентьевич...»*

Цитирую «Тихий Дон», чтобы лучше понять Ваншенкина, его выбор. Читая, он целиком погружался в этот очаровывающий, увлекающий в себя сюжет, заражая меня своим волнением, и это было незабываемо.

Вообще-то я люблю слушать авторское чтение, оно мне почти всегда скажет больше, чем актерское исполнение стихов и прозы. Тут был случай другого рода. Поэт читал чужую прозу. Но в большом романе он выбрал такой сюжет, такое место, которое пронзило его душу. В этих случаях тексты не заучиваются, а — запоминаются, что и подтвердил Ваншенкин, и, читая, он как бы вновь пережил состояние восторга перед искусством художника.

Ваншенкин — человек широких взглядов на искусство, но у него есть свои пристрастия. Не имея прямых учителей, он почтительно снимает шляпу перед Твардовским. Думаю, прежде всего потому, что отношение этого поэта к традиции, стремление оценивать каждое слово в стихе «по курсу твердого рубля», близки Ваншенкину.

Это же нравится ему у Ярослава Смелякова, поэта, изломанного жизнью и в какой-то существенной мере погубившего свой незаурядный талант служением идеологической конъюнктуре. У Ваншенкина со Смеляковым были непростые отношения. Скандальный в пьяных вспышках, Смеляков наводил страх на писателей в ЦДЛ, но однажды он попал — я был свидетелем! — на неуступчивого Ваншенкина, который никому не позволяет вольности по отношению к себе, и тут уж Смеляков вынужден был ретироваться. Именно Ваншенкин сделал прекрасную передачу о Смелякове по телевидению, выбрав в его книгах лучшие, действительно прекрасные стихи.

Но вернемся к сегодняшнему Ваншенкину. Свое 70-летие он встретил, мне кажется, в неплохой форме. Много работает, публикует воспоминания, эссе о поэзии. Его наблюдения над стихом отличаются тонкостью вкуса, воспоминания — присутствием живого человека, портрет которого Ваншенкин может набросать несколькими характерными штрихами. И конечно — стихи.

Как-то на пороге своего 50-летия Ваншенкин поставил «Дорожный знак». Так называлась его книга. Эти знаки расставлены и на дальнейшем пути поэта. Свободный от политических предрассудков, он предан русской литературе, ей служит, а значит — человеку. И для него, ветерана Отечественной

*Жизнь — не с гулами войны,  
Не с атаками,  
А с накатами волны  
И с откатами.*

Так было от начала жизни. Ну а потом — «будут внуки потом, все опять повторится сначала». Хорошо бы — повторилось в более благоприятном варианте.

# Поэзия как мироутверждение

## О стихах С.А.Кондратьева

**М**еня всегда влекли стихи людей, для которых поэзия оставалась делом глубоко интимным, не выходявшим на страницы печатных изданий и открывавшимся только близкому кругу посвященных. Речь идет не о графоманах, не о любителях стихов «к случаю» — о подлинных поэтах, относящихся к собственному поэтическому творчеству столь же требовательно и критически, как к работе в любой другой области, которую они сделали своей профессией. Всех их объединяет характерная черта: проявляя себя в самых различных областях деятельности, они не мыслят своего существования без музыки, живописи и поэзии.

Похоже, что в ритмически организованных фразах, перевязанных рифмами и аллитерациями, они обретают магический синтез чего-то, остающегося за пределами логического анализа, и в то же время совершенно необходимого, чтобы двигаться дальше как в области профессиональной деятельности, так и в строительстве собственного духовного (и душевного) мира. Всякий раз, наталкиваясь на такой феномен, я убеждался, что даже немногие открывающиеся стихи способны коренным образом изменить представление о человеке и ученом, показав с неожиданной стороны смысл его поисков и структуру его мировосприятия.

Впрочем, здесь есть еще один аспект, пожалуй, более важный, чем тот, о котором я только что упомянул — аспект одновременно социальный и культурологический, с особенной силой проявившийся в России: влияние подобной потаенной поэзии на литературный (и культурный) процесс.

Я специально подчеркиваю российскую специфику этой проблемы, потому что, с одной стороны, именно в России на протяжении последнего столетия особое значение имел «самиздат» (заклучавший в себе отнюдь не только произведения «диссидентского» направления), а с другой — тот факт, что именно у нас

сложилась традиция признавать «поэтом» только человека, состоящего в Союзе писателей или хотя бы регулярно печатающего свои стихи, как если бы типографский набор существенным образом менял качество поэтического текста.

Между тем влияние такой «подпольной», а вернее — неизвестной широкому читателю поэзии, распространяющейся по неформальным каналам от одного дружеского круга к другому, оказывается чрезвычайно высоким, поскольку оно осуществляется в наиболее творчески активном слое общества, передающим от поколения к поколению как бы итоги общекультурного процесса. Рискую заслужить упрек в не совсем точном определении, я бы сказал, что в этом духовном пространстве происходит своего рода «самозарождение» феноменов искусства, в результате постоянно циркулирующего в нем «перенасыщенного раствора» культуры.

Последнее в полной мере относится к Сергею Александровичу Кондратьеву (1896-1970) и к его стихам, которые я знал с детства, хотя ни разу не встретился с их автором. Эти стихи жили в списках, читались, цитировались, потому что возникали и жили в той же культурной среде, которая породила и самого Кондратьева. Его отец, профессор А.А.Кондратьев, был старшим астрономом Пулковской обсерватории, а мать, К.С.Кондратьева, урожденная Аренская — сестрой композитора А.С. Аренского. Общество Пулковской обсерватории, тесно связанное родственными, дружескими и профессиональными связями с культурным миром обеих столиц, как я сейчас понимаю, играло исключительную, до сих пор не выявленную роль в общем культурном процессе нашего отечества в конце прошлого и в начале нынешнего столетия. В Пулково на лето съезжались представители самых различных областей науки и искусства, здесь проходили музыкальные вечера, театральные представления, здесь «все знали всех», и сын астронома Кондратьева, закончивший естественное отделение физико-математического факультета Петроградского университета, вполне закономерно в 1923 г. оказался приглашен известным путешественником П.К.Козловым в экспедицию, отправлявшуюся в Северную Монголию, — экспедицию, которая растянулась для него на семь лет, если не считать кратковременных наездов в Петроград.

За это время С.А.Кондратьев зарекомендовал себя не только превосходным метеорологом, основавшим сеть метеорологических станций, геодезистом, выполнившим большую гипсометрическую съемку и ряд высокогорных восхождений, но и натуралистом, изучившим флору и фауну этих мест, составившим превосходные коллекции для Зоологического музея АН, первоклассным фотографом, чьи снимки, по отзыву географа Э.М. Мурзаева, долгое время оставались важными научными документами, а также археологом: на его долю выпали первые раскопки знаменитых Ноин-ульских курганов, содержавших гуннские захоронения I века нашей эры, — открытие, которое своей сенсационностью в те годы соперничало с открытием гробницы Тутанхамона в Египте.

Однако не эти подвиги и открытия определили дальнейшую судьбу молодого натуралиста. Воспитан-

ный своей матерью, племянник композитора Аренского, как рано выяснилось, обладал абсолютным слухом, а высокий профессионализм, полученный вне стен консерватории, позволил ему стать первым исследователем монгольской народной музыкальной культуры. Он записывал песни, подолгу изучал технику, творческую манеру, биографии и быт народных певцов («хурчи»), сопоставляя тексты легенд («улигеров»), и заложил основы для дальнейшего изучения и развития музыкальной культуры Монголии. Итогом этих работ, растянувшихся на десятилетия, стала монография, вышедшая, как это часто бывает у нас, только после смерти исследователя (С.А. Кондратьев. Музыка монгольского эпоса и песен. М., 1970).

Отсюда и до конца жизни основная деятельность С.А. Кондратьева была связана с изучением музыкального фольклора различных народов. Вернувшись в Россию, он записывает и обрабатывает русский песенный фольклор (сборники «Валдайские песни», «Орловские песни»), пишет собственные многочисленные романсы и сюиты, одновременно проводит столь же важную, как и в Монголии, работу по изучению музыкального фольклора коми и якутского песенного фольклора, в котором открывает прямые связи с напевами и сюжетами Северной Монголии.

Сейчас можно сказать, что долгие отлучки в 20-х годах из Ленинграда, а после 1930 г. — из Москвы, куда переехали Кондратьевы, сыграли спасительную роль, позволив ему избежать политических репрессий, которые обрушились на его родственников и друзей, часть которых принадлежала к Ордено тамплиеров<sup>1</sup>. Достаточно указать на судьбу его двоюродного брата, поэта и переводчика П.А. Аренского, погибшего на Колыме, художника Л.А. Никитина, невзгоды, преследовавшие одного из ведущих русских мистиков М.И. Сизова, режиссеров Ю.А. Завадского и В.С. Смышляева (последний всю первую половину 30-х гг. возглавлял Московский драматический театр, где С.А. Кондратьев заведовал музыкальной частью), и многих других, с которыми он был связан тесными дружескими и идейными узами. И хотя у меня нет безусловных данных о вхождении С.А. Кондратьева в определенную организацию (в одном из архивно-следственных дел бывшего ОГПУ-НКВД есть упоминание о его участии в рыцарской группе с М.И. Сизовым), в его стихах достаточно явственно звучат отголоски рыцарских легенд и тамплиерской символики, чтобы в этом можно было сомневаться. Знавшие его хорошо люди передавали мне, что он был человеком достаточно «закрытым». Так, выяснилось, что даже для его близких осталось загадкой, где он находился во время Гражданской войны. Очаровательный собеседник, представитель блестящей российской культуры начала XX века, необычайно широкий по эрудиции и по глубине своих знаний, он умел держаться с людьми так, что его открытость и обаяние не позволяли задавать ему нескромных вопросов. Сам же он их никогда не зат-

рагивал, разве только допуская легкий намек в стихах на то или иное обстоятельство.

Стихов он написал за свою жизнь не много — около полусотни, как подсчитал однажды, и только половина могла удовлетворить его настолько, что он соглашался читать их в обществе и давал снимать списки. Теперь, почти четверть века спустя после его смерти, мне удалось познакомиться с автографами и получить разрешение его родственников на публикацию текстов, на которых, зачастую не зная автора, взростала часть моего поколения, имевшая счастье принадлежать к окружению этих, интенсивно уничтожавшихся в 30-х и 40-х годах «мастодонтов культуры». Из сохранившегося я выбрал для печати цикл «монгольских» стихов потому, что они приходятся на самый пик его поэтического творчества. Вместе с тем я не мог отказаться от соблазна включить и несколько более поздних стихотворений, в том числе обращенных к жене, известному индологу М.И. Клягиной-Кондратьевой, чьими великолепными переводами Р.Киплинг мы зачитываемся до сих пор, и несколько шуточного стихотворения, отражающего пристрастия Кондратьева как охотника и рыбака — «Приметы и советы». Страсть к охоте и рыбной ловле, зародившаяся в Монголии, он пронес через всю свою жизнь и даже успел написать об этом небольшую книжечку «Необычные случаи на охоте и рыбной ловле» (М., 1960), где выступил скорее как точный и наблюдательный натуралист, чем как поэт и бытописатель.

Но можно ли требовать, чтобы человек был во всем совершенен?

Взыскательный критик и в публикуемых стихах отыщет изъяны, неточности, недоработки, однако разве эти случайные (а кое-где нарочитые) огрехи определяют наше к ним отношение? В этих стихах встает удивительная личность, многогранная, обуреваемая страстями, которые подчинены всепобеждающей воле, устремленности вперед и высь ко всем — в преодолении физических ли препятствий, в духовных ли исканиях, в любви или в реализации своей миссии на Земле. С.А. Кондратьев был настоящим мужчиной в полном смысле этого слова, для которого не существовали временные, пространственные или этнические границы. Он равным образом был удачливым таежным охотником, альпинистом, первопроходчиком, человеком, обладавшим знаниями точных наук начала XX века, но к тому же еще и музыкантом, выступавшим одинаково виртуозно как в монгольских юртах, используя национальные инструменты, так и в концертных залах Москвы и Петербурга. Если добавить к этому, что он был еще и прекрасным переводчиком с нескольких языков, хорошо знал санскрит и был незаурядным шахматистом, внесшим в теорию шахмат много нового, — боюсь, даже этим я не полностью очертил бы замечательную, по иронии судьбы известную только специалистам фигуру своего старшего современника.

Теперь я представляю его еще и как поэта, открываемого через четверть века после смерти. И это — самое малое, что я считал бы необходимым сделать для его памяти.

Андрей Никитин

<sup>1</sup> Об Ордено тамплиеров см.: Никитин А. Московские тамплиеры // Наука и религия. 1992, № 4-12; 1993, № 1-7.

## Сергей Кондратьев

### Облака

Я смотрел, как тают облака.  
Высь была чиста и глубока.  
По ее сапфировым морям  
Тихо проплывали корабли  
И невидимые якоря  
Не могли нигде достать земли.  
Ветер надувает паруса  
И восход цветет, как райский сад.

\*\*\*

Подруга меня спросила:  
— Куда ты уедешь завтра?  
Я ей ответил: Милая,  
Сегодня я буду с тобой.

Может быть завтра не наступит.  
Зачем преждевременным ответом  
Тревожить юное сердце  
И глаза, полные недоумения.

### Отъезд

Хорошо из двери вагона  
Под барабан дождя  
Глядеть на зеленые склоны,  
Убегающие поля,

И на чахлый хвойный подлесок,  
Который жалок и мил,  
Который с самого детства  
Как родного грустно любил.

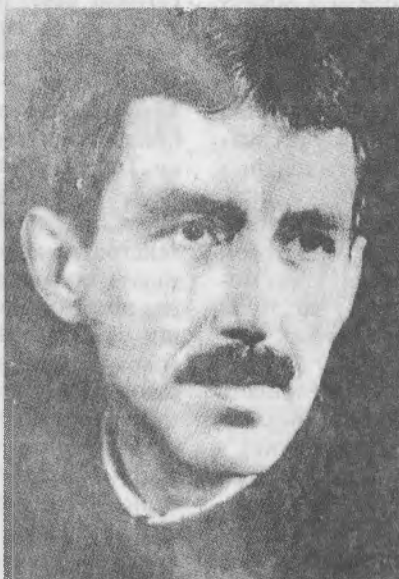
Хорошо, что нежно алея,  
Ласковым цветом маня,  
Как свечи горят кипреи  
Провожающие меня.

Хорошо, что все мы, как дети,  
Выпущенные из тюрьмы;  
Хорошо, что наш предводитель  
Такой же бродяга, как мы...

На вокзале — красные розы,  
Исстрадавшееся лицо,  
Невыплаканные слезы  
И золотое кольцо.

Оно расскажет мне скоро  
Прав я был, или нет,  
Что еду в далекие горы,  
От любимой еду в Тибет...

В грязном визжащем вагоне —  
Ящики, сумы, тюки.  
Куда-то их всех загонит  
Игра незримой руки?



Рядом со мной винтовка,  
Из которой мне, может быть,  
Придется вражий череп  
Выстрелом раздробить.

А, быть может, я своим телом  
Придавлю горячий песок  
И друзья полотенцем белым  
Закроют пробитый висок.

Но не страшно, а сладко думать,  
Что в честном мужском бою  
Сам Михаил Архангел  
Примет душу мою!

Я не знаю, не знаю, что слаще —  
Целовать ли губы милой,  
Иль на самом пустынном кряже  
Найти каменную могилу?

Дороги жизни капризны,  
Но один исток у них —  
Нас зовут голоса отчизны,  
Позабытой в полях земных...

Хорошо из двери вагона  
Под барабан дождя  
Смотреть на зеленые склоны,  
Уплывающие поля,

И знать, что дальние страны  
Нам придется вместе пройти —  
Исчезающим караваном  
По неведомому пути!

### Весна в Кентэе

Отяжелевшие покровы  
Мешают скованной земле:  
Она проснулась и готова  
Разрушить вынужденный плен.

И силится оковы сбросить,  
И в чистый воздух звучно льет  
Веселое разноголосье  
В долины рвущихся ручьев.

В тайге шумит разбойный ветер:  
Он — гость, он — с юга, он привык,  
Чтоб каждый кедр ему ответил  
Кивком лохматой головы.

Широколапыми ветвями  
Хватает медная сосна  
Густую синь. Сейчас нагрянет  
Молниеносная весна!

А в небе облака, как пена.  
Они немые — но подожди:  
Обрушатся на мир изменой  
В громах шумящие дожди.

Вскипят ручьи, взрвут стремнины,  
Стозвонный гул наполнит лес,  
Когда на доли и вершины  
Прольется чистый сок небес.

Истают белые отрепья,  
Заблещет влажная трава —  
Весеннее великолепье  
Вновь вступит в древние права!

### Ночное

Когда оранжевый костер  
Погаснет в западных просторах  
И отскверкают гребни гор  
Последним пламенным узором,

А в небе, чистом, как нефрит,  
Зажжется древний знак молчанья  
И славу солнца претворит  
В нежнейшее очарованье —

Тогда по улицам глухим,  
По площадям пустым и пыльным  
Тоскою прежнюю гоним  
Пойду бродить в ночи всеисильной,

И думать, что весь пестрый звон,  
И гам, и суета дневная —  
Назойливый, нелепый сон  
Пустынного, глухого края.

Урга — раскрашенный волан!  
Ты здесь упал аэропланом,  
Заброшенным из дальних стран  
Неосторожным великаном!



## Вечер

Под темным лесом Богдо-улы  
Струится светлая река.  
В ней прошлым летом утонула  
Возлюбленная старика.

Старик сидит у двери юрты  
И камнем смотрит на закат,  
Куда сгоняет ветер гуртом  
Оранжевые облака.

Он видит краски, клочья ваты.  
Он думает: небесный скот  
Такой упитанный, мохнатый  
В вечерний час домой идет.

Вот красный бык, сарлык косматый,  
Точь-в-точь был у его отца,  
Здесь розовые верблюжата,  
А выше — белая овца.

Невидимы ночные страны.  
Там, где на страже злой дракон,  
Возлюбленная Тенгри-хана  
Запрет небесный скот в загон...

Над черным лесом Богдо-улы  
Прорезал небо острый серп.  
Прохладная река вздохнула  
От шелеста прибрежных верб...

Старик заплакал. На колени  
Склонилась тихо голова.  
А осторожные олени  
Бесшумно вышли на увал.

Они легки, как дети ночи,  
А ночь тиха, нежна как мать,  
Которой надо сон непрочный  
Детей усталых охранять...

\* \* \*

Тело мое — земля.  
Кровь моя — вода.  
Истоптанным полям  
Тело и кровь отдам.

А что сияло во мне  
Отблесками звезды,  
Когда я стану нем  
Канет в небо, как дым.

## Караван

По выжженному косоугору  
Змеей вползает на дабан\*  
С трудом одолевая гору  
Громоздкий, пестрый караван.

\* Дабан — перевал (монг.)

Как радостно смотреть с подводы  
На горы в позднем сентябре —  
Темно-зеленые разводы  
На пламенеющем ковре.

Нам медленно плывут навстречу,  
Расцветивая каждый склон,  
Берез оранжевые свечи  
И сосен вечный халцедон.

На переломе перевала  
Обо указывает путь.  
Как много ног здесь отдыхало!  
Как здесь отрадно отдохнуть!

Доверчивые амулеты —  
Обломки дерева, костей,  
Лоскутья, медные монеты  
Лежат на груди из камней.

Когда просторные долины  
Наполнят тени темной,  
Обо, как светлый страж вершины  
Горит над степью золотой.

О, путник! Уходя отсюда  
Обычая не забудь:  
Брось легкий камень в эту гряду  
И будет радостен твой путь!

## Тес

Синей змеею Тес  
Врезан в тело земли.  
Желтый осенний лес  
Звонким светом залит.

Лиственница рядит  
Зеленые склоны гор  
В топазово-хризолитовый  
Драгоценный убор.

Пестрые табуны  
Бродят по берегам;  
Над белыми юртами дым —  
Синий дым очага.

В благостную тишину  
Небо роняет свет.  
Здесь хорошо уснуть —  
Покойнее места нет.

Все это видел я,  
Уроженец финских болот.  
Думал: дружат земля  
И странный этот народ,

Который словно во сне  
Молится и поет,  
Который и на коне  
Как птица: поскок — полет...

Солнце упало вдали  
За окровавленный лес.  
Ползет по телу земли  
Огненным змеем Тес.

## Звезда

Я был в гостях. Ненужный вечер  
Скользил и легким, и пустым.  
Придуманные тлели речи  
И превращались в легкий дым.

Большая стрелка повторила  
На циферблате третий круг.  
«Всего хорошего!» Не милы  
Касанья равнодушных рук!

Я вышел. В мертвой мгле тонула  
Урга. Но как небесный дар  
Над черным лесом Богдо-улы  
Горела синяя звезда.

И этот луч из горней дали,  
Сияя, сердце мне пронзил.  
Я вспомнил в радостной печали  
Все то, что сердцем я любил.

Осенний парк в цветном уборе,  
Рукопожатие друзей,  
В вечернем тихом разговоре  
Улыбку матери моей.

А с ней — тебя, моя родная, —  
Невеста, странница, жена, —  
Любовь, которая — мы знаем! —  
Огнем небес обожжена!

И музыку, чей день настанет,  
И скажут нам, куда идти,  
Изменчивые очертанья  
Ее струистого пути...

Так слушая, что сердце пело,  
Себялюбивец и злодей,  
Я влек свое большое тело  
Сквозь пыль и сумрак площадей.

И думал, что души томленье  
Своей судьбе обречено,  
Впивая желчь отъединений,  
Как благовонное вино;

Что в жизни днями и ночами  
Меня неведомо куда  
Волшебными ведет лучами  
Вот эта синяя звезда.

## Жене

### I

О, если б мог хоть день единый  
Простою жизнью я прожить,  
Бороться, верить и любить  
Как подобает всем мужчинам,

Тогда в земном глухом краю  
Каким внимательным участием,  
Какой самолюбивой страстью  
Судьбу окутал бы твою!

Я слушал бы тебя, как пенье,  
Лелея сладостную цель  
Прочесть на дорогом лице  
Души неясные движенья.

Одним дыханием с тобой  
Дышал бы, плакал и смеялся,  
Негодовал и умилялся,  
Неверной взысканный судьбой!

Но не могу я день единый  
Простою жизнью я прожить —  
Без размышления любить,  
Как подобает всем мужчинам.

Игрою непонятных сил  
Из мрака вызван, в мгле томлений  
Твержу безмолвное моленье,  
Чтоб мрак меня вновь поглотил.

### II

Прощай, любовь моя, прощай!  
Случайный гость недолго пробыл!  
Надолго темная дорога  
Проглотит путника. Прощай!

Прощай, любимая! Искал,  
Тебя нашел и вновь найду я,  
Звездой из мира в мир кочуя,  
Зерном, вскормленным плотью скал.

Да осенит любовь твоя  
Томительные превращенья,  
И муку нового рожденья  
В полях иного бытия!

Неисчислимые года  
Я ждал тебя, как смерть — героя,  
Как травы — влагу, как покоя  
Ищет бурлящая вода.

Я раскаленным камнем был,  
Пылал цветком, кружился птицей,  
Менял бесчисленные лица,  
Чтоб все обрушить в прах могил.  
Чтоб в этой смене бытия,

В тысячелетних муках тела  
Возникла, как архангел белый,  
Душа крылатая моя.

Еще томит тугая плоть  
Еще не развернулись крылья.  
Еще заветные усилья  
Не в силах тела побороть.

Не скоро отгремит прибой  
Глухого дня и ад остынет.  
Не скоро смертных ночь покинет,  
Но завтра — встретимся с тобой!

## Зов

«Погибнуть! Погибнуть!» Это слово —  
Как бронзовый крик трубы  
Я слышу ночью, и днем, и снова  
Ночью. Много лет. Где б ни был.

Читаю, пишу, решаю, число,  
Брожу как зверь по лесам,  
Сплетая в стихи чувства и мысли,  
Улыбаюсь милым глазам,

И вдруг забываю всё. Как вестник  
Из темных глухих изгибов  
Вырастает зов, тяжкий и резкий:  
«Погибнуть! Погибнуть! Гибель!»

## Приметы и советы

Если солнце плавает в крови,  
Возвращаясь на ночной покой,  
Значит, осторожней сеть травы,  
Чтобы вытянуть ее с плотвой.

Если девушка придет менять  
Молоко на пестрых окуней,  
То шепни ей: «Выменяй меня  
На улыбку свежести твоей!»

Если в дождь танцуют пузыри,  
На поверхности кипит вода —  
Удочки сверни и убери,  
Спрячь мережи, сети, невода.

Если тетка Марфа поутру  
Жалуется на ноги свои,  
Хоть весь день уди — напрасен труд,  
Поплавок, как памятник, стоит.

Если просит девушка, красней  
Земляники, в лес перевезти —  
Поезжай, скажи, что вместе с ней  
Будешь ягоду в лесу удить.  
Если даже рыбный водоем,  
Но подруга села на корму,  
Лучше ягоду удить вдвоем,

Чем немую рыбу — одному.  
Если челн не выдержит двоих,  
То скажи, что ягод нет в лесу.  
Покажи, откуда пастухи  
Землянику спелую несут.

Если грозы грузны, широки —  
Значит, стерлядь крупная начнет  
В мутных водах пенистой реки  
Теребить упругий перемет.

Если сеет дождь и ночь и день,  
В небе космы серые плывут, —  
Затвори окно, халат надень  
И читай «Вечернюю Москву».

Если льдом подернулось окно  
И замолкла дудка пастуха —  
Значит, в ямы, в бочаги, на дно  
Опустилась рыба отдыхать.

Если не примята сон-трава  
За оврагом на ущербе дня —  
Значит, позабыты все слова,  
Значит, разлюбила ты меня!

## Сомнение

Когда не знаешь, чем заполнить  
Свой кратковременный досуг,  
Сядь в кресло, постарайся вспомнить,  
Кто был твоей настоящей друг.

Ведь, может быть, ты жил в пустыне  
И видел лишь издалека  
Как проплывают в мертвой сини  
Изменчивые облака!

## Силлогизмы

Чем зорче видишь —  
Тем больше знаешь.

Чем больше знаешь —  
Тем меньше веришь.

Чем меньше веришь —  
Тем меньше любишь.

Скажи, что лучше —  
Любить или видеть?

Ю. Немировская

# «Из резеды, гвоздик, фиалок и лилей»

## Заметки о Марии Алексеевне Лисицыной

# Ф

игура Марии Алексеевны Лисицыной загадочна. Известно о ней немного, но то, что известно, дает повод к самым противоречивым предположениям.

В.Г. Белинский называл М.А. Лисицыну, наряду с Н.С. Тепловой и А.И. Горовцевой, в числе лучших поэтесс пушкинского времени. Н. Полевой, рецензент ее стихов и прозы, вышедших одной книжкой в 1829 году, писал: «Во всех сочинениях г-жи Лисицыной виден вкус; все они оживлены чувством; слог ее, в стихах и прозе, правилен столько, что может устыдить многих наших поэтов, основывающих славу свою на стишках, даже напечатанных. Мы уверены, что все благомыслящие люди порадуются явлению в свет сочинений госпожи Лисицыной». Положительно отзываясь о стихах Лисицыной и автор рецензии на альманах «Денница»: «... стихи г-жи Лисицыной... читаются с удовольствием...» В рецензии на тот же альманах Пушкин отметил как «украшение неожиданное, приятную новость в нашей литературе» стихи нескольких дам, в числе которых была Лисицына. А вот мнение о ней И.В. Киреевского: «... в стихах ее столько души, столько поэзии, столько драгоценной сердечной правды, сколько вряд ли найдется у большей части наших журнальных поэтов, вместе взятых. Какие высокие минуты восторга должна была испытать она, какие мучительные, светлые, невыносимые минуты вдохновения она должна была вынести, чтобы вырвать из сердца своего такие глубокие, такие пронзительные звуки! Признаюсь вам: большая часть столь хваленных французских дам-стихотворцев не производит на меня и половины того действия, какое стихи г-жи Лисицыной, которые, конечно, имеют право на почетное место не в одной дамской литературе».

Разумеется, рассматривая восторженные замечания современников о лирике, написанной дамами, надо иметь в виду скидку на женскую поэзию, которую критики делали неизбежно. Такая же скидка делалась бы на произведения ребенка. Обычно, говоря о поэтических опытах дам, критики восторгались именно их искренностью — тем, что, собственно, не является критерием художественности стихов и прозы, но оправдывает их слабость. Только в XX веке, родившем Ахматову и Цветаеву, снисходительность критиков в оценке женской лирики исчезла.

Возможно, Мария Алексеевна была дочерью московского актера Алексея Лисицына, исполнявшего в театре «роли вторых комиков, карикатур и простяков». Есть свидетельство о том, что Лисицын гордился ранними литературными успехами дочери: в дневнике И.М. Снегирева имеется запись от 13 декабря 1823 года, где упомянут Лисицын, просивший рассмотреть сделанные его дочерью переводы из Блера. «Живет он на Смоленском рынке в доме Свешниковой, в приходе Троицы на Арбате», — добавляет мемуарист. Если речь идет о Марии Лисицыной, мы узнаем нечто о московской географии ее жизни (Арбат), а также о ее среде в те годы (И. Снегирев и упомянутый им другой знаменитый Лисицына, П. Калайдович — литераторы и театралы). Легко предположить, что окружение молодого автора располагало к творчеству.

Лисицыны — известная в актерском мире фамилия. Неясно, связаны ли были родственными узлами автор выдержавшей два издания (1790 и 1795) книги «Фокус-покус, или Собрание ручных искусств» Алексей Лисицын, оперная и драматическая актриса А. Лисицына, вышедшая из крепостных и переехавшая в начале девятнадцатого века из Москвы в Петербург (в 1808, двадцати пяти лет от роду, великолепно исполняла роли комических старух с голосом «сильным и верным»), и упомянутый выше московский комик. Он, тоже Алексей Лисицын, вероятно, и сам был из крепостных. Имеется даже указание на то, что первоначально он был членом труппы частного театра Столыпина или Волконского. Этого человека, который был, по-видимому, отцом Марии Алексеевны, мы узнаем ближе в следующих рецензиях на его актерскую игру.

«Лисицын — любимец райка, гримаса в разговоре, гримаса в движении — словом, олицетворенная гримаса даже в ролях дураков, которых он представляет».

«... г. Лисицын... неоспоримо... имеет отличное дарование представлять Фаддеев и Филаток... Но как приметна в нем склонность к увеличению всего того, что почитает он смешным для своей публики, то и желательно, чтобы иногда он остерегался давать волю порывам своего таланта».

«Г-н Лисицын, который играет... Филатку, по требованию публики должен был повторить песню тово-воно-как-оно, и после вызван был на сцену».

Был ли Лисицын стереотипным комиком, стереотипным актером?

Омрачил ли своей меланхолией детство Марии Алексеевны? Во всяком случае, он не был лишен тщеславия: об этом свидетельствует то, что он гордился успехами дочери. Впоследствии и сама Мария Алексеевна обнаружит немалые авторские амбиции.

Перенесемся во флигель дома Свешниковой, где честолюбивый отец склонился над рукописью одаренной дочери. Она знает языки; причиной тому мог быть, как в случае гениальной современницы Елизаветы Кульман, учитель-иностранец, также увлеченный талантом ребенка. Ждет ли ее великое будущее? Но уже рядом с этой, мелькнувшей в голове комика Лисицына мыслью возникает другая: Маша — девочка, ей бы жениха хорошего. Независимая женщина-автор есть нечто для того времени невообразимое, потому и не рождало оно Ахматовых и Цветаевых в России. С ранних лет у Маши складывается устойчивое представление о том, что должно (в случае удачи) случиться с ее жизнью: появится Он, поведет ее под венец, родятся дети, в пусть небольшом, но своем домике.

Конечно, такое развитие событий было лучшим, на что могла надеяться дочка актера на вторых ролях. Но она, эта девочка, уже отравлена своей незаурядной образованностью, любовью к прекрасному, честолюбием начинающего автора. В книгах, которые она читает (а иногда и переводит или — кто знает? — может быть, даже уже пишет), принцы и графы страстно влюбляются в дочерей бедных вдов или вдовцов, отвергая знаки внимания гордых аристократок. Не всегда обольщенная жертва гибнет — часто она входит хозяйкой в древний замок и творит добрые дела во имя простых людей. «И я бы...» — мысль обрывается, отец должен спешить в театр. Конечно, она любит театр — все ее детство проходит в нем. Водевиль, комедии — развязки всегда счастливые. Герой и героиня соединяются, зал рукоплещет.

Если верить записи Снегирева, дочери Лисицына — лет 13-14, то есть она на 10 лет моложе Пушкина. Через три года, в 1826 году, стихи поэтессы Лисицыной появляются на страницах «Дамского журнала» с издательским примечанием: «Сочинение молодой девушки». Журнал издавал П.И. Шаликов, ставший мишенью литературных шуток и эпиграмм по причине необычайной слезливости. Поговаривали, что он был первым и единственным читателем, плакавшим над своими творениями. Действительно предназначенный для дам журнал публиковал новости литературы, музыки, моды и кулинарии. По логике вещей, женская поэзия имела в «Дамском журнале» некоторые преимущества перед мужской, хотя и последняя находила себе место на его страницах в лице почти всех современных поэтов, от Пушкина до Хвостова. В середине 1820-х годов Лисицына становится одной из самых

деятельных сотрудниц журнала: ее стихи помещаются чуть ли не в каждой книжке.

Итак, девочка выросла. Талант определен: она пишет стихи. Много стихов. Что происходило в ее жизни между временем записи Снегирева и первой публикацией? Постоянное ожидание любви? Упорное сочинительство? Встретила ли она Его? Трагична ли была развязка их отношений? Или развязки еще не было? В 1828 году мы наталкиваемся на свидетельство современника, по которому можно судить о жизнерадостности восемнадцатилетней девицы Лисицыной.

В одном из номеров 1828 года Шаликов поместил свои стихи ко дню рождения молодой сотрудницы М...А...Л...й (Марьи Алексеевны Лисицыной) и в примечании описал домашний спектакль, поставленный у именинницы:

*«Питомцу ль муз предстать к любимице Харит  
Без стихотворного букета  
В тот день, когда она для украшения света  
Родилась на свет? Когда его дарит  
Сама прекрасными стихами,  
И хочет этот день провести в забавах<sup>1</sup> с нами?...*

*И твой усерднейший поэт  
Составил скромный свой букет,  
Улыбкой Флоры освященный —  
Мечтаю так, ее подругой вдохновенный —  
Из резеды, гвоздик, фиалок и лилей:  
Он служит верною эмблемою твоей*

13 Декабря»

Все три сыгранные юными актрисами пьесы — «Урок дочкам», «Марфа и Угар», «Козак-стихотворец» — входили в репертуар комика Алексея Лисицына. В последних строках цитаты имеется в виду «Козак-стихотворец» — пьеса Шаховского, где Маруся, главная героиня, разлучается со своим возлюбленным Климовским и ради матери соглашается на брак с тысяцким Прудисом. Возвратившегося Климовского мошенник Прудис и его помощник писарь Грицько пытаются обвинить в присвоении украденных денег. Справедливость восстанавливает князь — мудрый и всесильный.

Веселье, описанное Шаликовым, кажется совершенно искренним. Добро на самодеятельной сцене побеждает зло, и это добро благородно и аристократично.

«Две подруги» хозяйки, которых упомянул в

<sup>1</sup> У новорожденной был домашний спектакль, чрезвычайно приятный. В трех пьесах: «Урок дочкам», «Марфа и Угар» и «Козак стихотворец», хозяйка и две ее подруги, из которых одна также украшает мой журнал стихами, играли без всякой лести, пленительно, а в последнем водевиле Маруся была так прелестна, что ее любезный Климовский, Полтавский трубадур, заставлял зрителей завидовать своему счастью (Примечание Шаликова).



описании домашнего спектакля у Лисицыной Ша-ликов, — это сестры Серафима и Надежда Тепловы. Тепловы либо начали занятия литературой, вдохновляясь примером старшей подруги — Лисицыной, либо литература сблизила их. Принадлежность сестер к купеческому сословию, их обеспеченность в начале жизни должна была давать им ту степень свободы, которой, по-видимому, не было у Лисицыной. Они получили прекрасное образование и, обладая несомненными талантами к сочинительству, рано стали писать романтические стихи. Необходимыми атрибутами их поэзии (преимущественно Надежды, талант которой был значительно ярче) была «постылая существенность» и «мечты», любовь земная и неземная, точнее, ожидание любви. Можно допустить, что к моменту знакомства с сестрами Тепловыми Лисицына уже пережила многое. Не менее вероятно и то, что ее несчастья развивались параллельно с их дружбой. Лисицына оказывала глубокое влияние на сестер: загадочная драма или драмы, пережитые ею, были притягательны для более благополучных девочек, но и пугали их. Об этом мы узнаем из стихов Надежды Тепловой на смерть Лисицыной 1842 года:

*На празднике у жизни вероломной  
Мы были вместе — я и ты.  
Бывало, притаясь в твоей светлице скромной,  
Мы сердца думы и мечты  
И в краски яркие и в звуки облекали.  
Стремясь к познаниям, бездействием гнетом,  
Мой детский ум горел живым огнем,  
И опыты твои меня пугали.  
Как время жизнь ты за собой влекла,  
Знакомая со всей ее тщетою;  
А я еще надеждами цвела,  
Как птичка вешняя новилась над землею,  
Мечтала радостно о славе и любви,  
И плакала, и сердце волновалось,  
И фантастически пред мною рисовалось  
Так много чудного, прекрасного вдали...*

В том же стихотворении есть наводящие на разного рода размышления строки:

*А ты, питомица и жрица вдохновенья,  
Своею нежною и пылкою душой,  
Погибла жертвою страстей и заблужденья,  
И мрачен след, проложенный тобой...*

Первое, наиболее простое объяснение трагедии — это несчастная любовь. Неразделенная любовь Лисицыной к мужчине не оставила бы у Надежды Тепловой столь мрачных воспоминаний. Скорее, речь шла о незаконной связи, окончившейся разрывом. В.Э. Вацуро в статье о Тепловой предположил, что Марья Лисицына была прототипом Людвиги, героини повести в стихах «Жертва любви», написанной Надеждой Тепловой в начале сороко-

вых годов. Отрывок из повести был напечатан в «Отечественных записках» 1842 года; от нее сохранилось только несколько фрагментов. В них глухо упоминается разрыв героини с отцом и преступная любовь. Из поля нашего зрения навсегда исчезает фигура отца Лисицыной, маленького короля Лира, оставленного и дочерью, талант которой он лелеял, и недолгой славой.

В пользу предположения Вацуро говорит, прежде всего, сама дата написания повести — 1842 год. Тогда же были написаны приведенные выше стихи памяти Лисицыной. Кто же был героем трагически закончившегося романа поэтессы? Вацуро выдвигает еще одно правдоподобное предположение: это мог быть молодой человек из студенческой среды, в которой она оказалась в начале тридцатых годов. Известно, что в 1821 — 1827 годах в Московском университете учился некто Василий Лисицын. В некрополе Ваганьковского кладбища значится могила Василия Лисицына, корнета Ямбургского уланского полка, родившегося 14 июля 1809 и умершего 26 ноября 1833 года. Возможно, это два разных лица, возможно — одно. Предположим, что этот рано погибший бывший студент был братом Марии Алексеевны. Брат, если он существовал, или кто-то другой ввел ее в круг своих друзей из университета. Может быть, тогда Мария Алексеевна и порвала с отцом и его средой (как прототип повести Тепловой), причем это прекращение отношений со своей средой и переход в другую не удались.

Помимо «Дамского журнала», Лисицына печаталась в университетских альманахах «Улыбка весны», «Комета», «Цинтия». Все они выходили в самом начале тридцатых годов прошлого века и заполнялись произведениями эпигонов русской романтической школы.

В студенческих литературных компаниях разыгрывались спектакли; их члены обращались друг к другу в стихах. Там Надежда Теплова встретила своего будущего мужа, Н.С. Терюхина, рассказывая о нем своему другу М.А. Максимовичу, она писала: «Мужа моего вы, верно, знали когда-то. Он также университетант... и участвовал в наших спектаклях». И тут, среди студентов, жив театр, рука об руку с которым проходит вся жизнь Лисицыной. Видимо, она тоже принимает участие в самостоятельных импровизациях.

Многое должно было, однако, побуждать саму Марию Алексеевну стать автором пьесы (или пьес). Известно, что в 1831 году в Москве была сыграна комедия-водевиль Лисицыной «Хоть не по сердцу, а не на что сердиться». Скорее всего, это была наша Лисицына. Судя по тексту пьесы, она свободно владела драматической формой. Сценическое действие водевиля сосредоточено на злоключениях двух влюбленных, Евгения и Наташи, которых хочет разлучить сватающийся к Наташе колдун Радимов. Оно следует многим известным Марии Алексеевне по театральному репертуару отца образцам.

Переодевания, разлуки, свидания чередуются на пути к счастливой развязке. Пьеса написана прозой вперемежку с довольно гладкой поэзией, коллизии забавны, язык легок.

Тем не менее водевиль провалился. В рецензии на спектакль критик журнала «Молва» писал: «Самый неблистательный бенефис, зато самый короткий спектакль!.. водевиль «Хоть не по сердцу, а не на что сердиться» был весьма не по сердцу зрителям, громогласно зевавшим от скуки».

...Итак, на одной из дружеских или литературных вечеринок появляется Он, кто бы он ни был. Назовем его, по традиции старых романов, N\*\*. Каковы его положение, занятия, взгляды?

Это вряд ли молодой человек типа Евгения из «Медного всадника», скромный и работающий. Был бы он таким, встреча его с Лисицыной окончилась бы свадьбой. Подобная развязка ждала другую поэтессу, Надежду Теплову-Терюхину. Мария Алексеевна же могла полюбить человека блестящего, на социальной лестнице стоящего выше ее. Избранник Лисицыной мог выделяться на фоне своих товарищей либо особо ярким талантом, либо удаляю, либо красноречием. Он мог быть красавцем.

По стихам поэтессы можно попытаться реставрировать историю ее любви.

*Много есть мужчин прелестных...  
Постоянных только нет!*

*Или счастья утрата  
Доля вечная моя?*

.....  
*Может, ранняя могила  
От меня недалеко.*

*Грустно скукою своею  
Добрым людям докучать.  
Что же делать? Не умею  
Я печаль мою скрывать.*

.....  
*Где приют мой? Кто родною  
В мире назвал бы меня?*

Неверность любимого и его женитьба на другой являются источником страдания лирической героини стихов Лисицыной. Особенно силен этот мотив в стихотворении «К Азадану», где героиня призывает забывшего ее любимого, и в «Романсе» («Сир Артур был храбрый воин»), где говорится о единственном грехе безупречного рыцаря, который, «забыв свою Эльвину, к алтарю пошел с другой». Любопытен отрывок «Танцующая дряхлость», где бедная девица Кельнева своими добродетелями добивается благосклонности богатого аристократа и его сына, а богачка Софья Горская отвергается ими за жестокость и насмешливость. Персонализируя свои тайные желания, Лисицына находила удовлетворение в такого рода литературной

мести обеспеченным и влиятельным героям, возможно — и неким реальным людям.

Здесь интересно вернуться к предположению В.Э. Вацура о возможности того, что Лисицына была прототипом Людвиги из «Жертвы любви». И в повести, и в двух недавно опубликованных исследованиях балладах Тепловой речь идет об оставленном отце и уведшем из дому и обманувшем героиню возлюбленном (прекрасном певце, светлокомом рыцаре).

Итак, перед нами старая как мир история бедной Лизы, обманутой молодым дворянином Эрастом. Во всяком случае, страдая, Лисицына накладывает на детали своей ситуации знакомый ей по литературе миф. Однако имеется и существенное различие в положении героини Карамзина и ей подобных — и положению наделенной литературными способностями женщины. Если Лиза первым делом бросается в пруд, то поэт, даже скромного дарования, изливает свою тоску на бумаге. Писательство дает и другое утешение — можно показать бывшему возлюбленному, какое разрушение произвел он в сердце оставленной подруги, или даже отомстить ему своею славою.

Увы, адресат редко слышит или хочет слышать выраженные в лирических строках стоны. Но сами стоны, как и читательские похвалы и отклики, обладают исцеляющим свойством.

Возможно, после произошедшего разрыва с N\*\* Лисицына хотела окружить его своей славой, доказать ему состоятельность своей литературной карьеры. Свидетельством в пользу последнего может служить очень любопытное письмо Марьи Алексеевны, хранящееся в рукописном отделе Российской государственной библиотеки. Оно адресовано М.П. Погодину, издателю «Московского вестника»:

«Милостливый Государь Михайла Петрович!

Если приложенная при сем *Элегия* заслужит внимание Ваше, то Вы много обяжете меня помещением оной в Московском Вестнике, впрочем прошу быть уверенным, что не желание перебраться на высшую ступень журнальных мучений (как было сказано в одном из номеров Московского Вестника 1828 года о сотрудниках Дамского журнала), а другие, посторонние для Вас причины заставили меня беспокоить Вас моею просьбою.

Марья Лисицына».

Погодинский журнал был популярнее «Дамского». Только ли это имел в виду издатель, когда писал о «высшей степени журнальных мучений», или также и представительниц слабого пола, чьи произведения стояли, по его мнению, на ступени низшей? Лисицына уверяет Погодина, что публикация важна для нее по особой, только ей известной причине. Если же она восприняла заметку Погодина как оскорбление, письмо может оказаться эпизодом из истории противоборства женщины с литературным миром или с миром мужчин вообще.

«Элегия», о которой идет речь в письме, представляет собой поэтическую мольбу о смерти. Она написана с незаурядной силой и выразительностью:

*Ах! Жизнь моя, жизнь!  
Тяжкое бремя!  
Скоро ль угаснет  
Тихий твой луч?  
Или порывы  
Буйного ветра,  
Кедры повергнув  
К праху земли,  
Вырвать не в силах  
Слабой былинки,  
Дико растущей  
В дальней степи?*

Одной из причин отчаянной просьбы поэтессы о публикации «Элегии» могло быть стремление отомстить оскорбившему ее человеку намеком на желание уйти из мира. Это и ряд других стихотворений Лисицыной наводит на мысль о возможном самоубийстве автора. Вообще смерть неоднократно в стихах представляется поэтессе облегчением ее земной участи.

Но последние строки уже цитированного стихотворения Н. Тепловой, посвященного памяти подруги, заставляют сомневаться в возможности самоубийства поэтессы:

*О! МИР ТЕБЕ! Ты здесь одни страданья  
Изведала... В надзвездной вышине  
Прости меня...*

«Надзвездная вышина», в соответствии с христианской традицией, не могла ожидать покончившую с собой женщину. К тому же в большинстве стихотворений-жалоб, написанных Лисицыной, она писала о необходимости смириться с судьбой:

*Бог судья им! Без роптанья  
Буду век мой горевать...*

Правда, резиньяция вообще свойственна сентиментально-романтической традиции в духе подражателей Жуковского — а Лисицына была в их числе. Реальность в романтической поэзии невозможно отделить от клише, жизнь — от мифа.

Тот факт, что в стихах Лисицыной много сказано о религиозном отрешении, а также известное по достоверным источникам стремление ее подруги Надежды Тепловой навек предаться иноческой жизни, вызвало у автора книги о русских женщинах-писательницах М. Ш. Файнштейна иную гипотезу. Исследователь предположил, что в конце своего пути Лисицына ушла в монастырь.

Такой исход кажется маловероятным. Если поэтесса нашла покой за стенами монастыря и последние годы провела в благочестивых раздумьях и

молитвах, вряд ли посвященные ее памяти стихи, написанные подругой, были бы так безысходны: «И мрачен след, проложенный тобой...»

В стихах самой Лисицыной тут и там встречаются указания на несчастья, холодность окружающих:

*Люди холодно смотрели,  
Даже ласкою своей  
Не умели, не хотели  
Оживить души моей...*

Возможно, Лисицына драматизировала события своей жизни и обрушивала на слушателей, или, скорее, слушательниц, много горьких откровений. Не это ли свойство характера Лисицыной прокомментировано в одном из недавно изданных ранних стихотворений Надежды Тепловой:

*Я не могу, я не умею  
Питаться грустью твоею,  
Слезами, тяжкою тоской,  
Они мой тихий сон смущают,  
Они на сердце упадают  
Горячей едкою струей...*

*Не будь отравой бытия!  
Я не могу, я не умею  
Питаться грустью твоею.  
Забудь, забудь навек меня!*

Судьба Лисицыной могла воспроизводить и миф о Гретхен. Не связаны ли слова о «мрачном следе», проложенном ею, из стихотворения ее памяти с тайной убитого или отданного в воспитательный дом ребенка?

Я перебираю гипотезу за гипотезой.

Не могла ли драма поэтессы быть преувеличена ею или просто разыграна более в ее расстроенном сознании, чем в реальности? Человек, на чью любовь она рассчитывала, человек, чей образ совпал для нее с образом героя ее мечты, мог и не подозревать о буре, разыгравшейся в ее душе вследствие двух-трех любезностей, отпущенных им почти бесознательно. И тогда возникает гипотеза о безумии поэтессы, вполне соответствующая строкам Н. Тепловой о «мрачном следе». Постепенно фантазии перепутываются в поврежденном рассудке с действительностью.

И вот в добропорядочный купеческий дом Тепловых снова и снова является никому не известная, может быть нищая, как приживалка, Лисицына со своими постоянными жалобами на судьбу.

Вероятно, поводом к написанию приведенного выше письма Погодину с просьбой о публикации была и просто чрезвычайная бедность Марии Алексеевны. Что имела в виду Надежда Теплова, когда писала о «скромной светлице» подруги? Опять за милым клише хочется увидеть некую реальность. Какую? — крошечную холодную комнату во фли-

геле или в бедной части города? Самое первое стихотворение Лисицыной, попавшее в печать, было посвящено как раз бедности, и является неоспоримым доказательством материальной неустроенности. Возможно, она уже порвала с отцом, если стихи Надежды Тепловой, где есть глухие намеки на такой разрыв, относятся именно к ней. Вот что пишет о своем положении Мария Алексеевна:

*О бедность! Друг мой неизменный!  
С тобой нет скучного мне дня,  
Дороже всех богатств вселенной,  
Ты жизни счастье для меня!*

Может быть, нужда в деньгах заставила Лисицыну в 1828 году написать произведение большой прозаической формы — повесть «Емилий Лихтенберг». Проза входила в моду. Было замечено, что Лисицына издала свой роман самостоятельно — надо думать, за свой счет. Но, конечно, и в надежде на славу и гонорар. И уже только постоянное желание публиковать свои произведения стало, по мнению рецензента, причиной переиздания повести, даже первое издание которой, вероятно, не пользовалось особой популярностью. «...Это второе издание есть невинная хитрость авторского самолюбия» («Библиотека для чтения», т. 12, 1835, с. 26). Повесть заслужила ироническую рецензию Белинского (Московский телеграф, 1828, часть 1, с. 236-238).

Слово Белинскому:

«Она хочет заставить любить добро, ее герои все добры, и зато все женятся и выходят замуж по склонности, по любви и живут богато и счастливо».

«Вы не поверите, как убедительны эти истины в устах автора... тем более, что они высказаны языком, надо сказать правду, правильным и чистым, хотя нередко и сбивающимся на подъяческий от умеренного употребления слова «оный» во всех падежах. Но этот маленький недостаток ничего не значит, ибо с избытком выкупается прелестью рассказа, живым изображением характеров, страстей и положений. Решено — стану добродетельным — женьсь...»

Кстати, упоминаемое Белинским пристрастие автора к слову «оный», возможно, имеет не канцелярский, а иной источник. Вспоминается глупенькая песенка, которая вызывала бурный восторг зрителей комика Лисицына: «тово-воно-как-оно». Вряд ли и его собственный язык, частично перенятый дочерью, был чище слога переводных и отечественных водевилей.

Герой, Емилий Лихтенберг, растет под надзором доктора-опекуна, которого не любит. Появляется хорошенькая девица Мина и добрый отец ее, Браун. Мину похищают гусары. Решившись на поиски пропавшей красотки, Емилий сводит дружбу с гусаром положительным, Эдуардом Шлессенгеймом. Два друга знакомятся с милыми сестрами Софьей и Марией Штейгер. Куда же денется Мина, со временем отыс-

кавшаяся? Срочно находится поляк Станислав, и вот пара. Старая графиня, бабушка сестер, погибает в пожаре — это драматическое событие. Остальные (тоже не без приключений) распределяются так: Софья с Эдуардом, Емилий с Марией. Герой (а повествование ведется от первого лица) счастлив. У него с Марией дитя, у Станислава с Миной двое. Счастливы и доктор, и старый Браун.

Имена все немецкие. Герои все аристократы или оказываются таковыми. Повесть слаба чрезвычайно. Но вспомним, что она написана женщиной, чья личная жизнь сложилась несчастливо, чей удел — постоянная бедность, одиночество, может быть, даже остракизм общества. Искусственные совпадения и случайности приводят героев к счастливому концу, которого не могло быть у жизненных перипетий автора. Художественный вымысел давал простор мечтам и возмещал многочисленные потери.

В элегии Надежды Тепловой «Жизнь», написанной ею за шесть лет до смерти, вспоминается «мечтательность вредная», которой поэтесса была подвержена в дни своей юности:

*Всегда желая чувств и сильных впечатлений,  
Так много я ждала душевных наслаждений.  
Таясь в самой себе и внешний мир забыв,  
И сердцем предана мечтательности вредной...*

Страдая от невозможности выбора своей судьбы, женщина становилась владычицей иного мира — мира своих фантазий. Все радостное традиционно связывалось для женщин с любовью, и фантазии эти должны были быть по преимуществу любовными. Сладкий и косноязычный вымысел заменял тысячам ровесниц Тепловой и Лисицыной плоскую и скучную действительность. В реальной жизни действовали мужчины; девушки оставались пассивными участницами их игр. Даже в эпоху тотального мечтания мужчины больше подчинялись воле сочинительниц. Недаром Лисицына писала «Емилия Лихтенберга» от первого лица — она, то есть Емилия, действовала в соответствии со своими идеями мужского поведения. Он, рыцарь, спасал похищенную девушку и женился по взаимной склонности. «В остатке» не было ни одного положительного персонажа, обиженного судьбой. И косноязычие девичьих фантазий во всю силу проявило себя в романе Лисицыной, захлестнуло его, как саму ее, и Теплову, и их современниц захлестывало томление, тоска по иной действительности.

Но уход из реального мира был вреден не только для стили молодых сочинительниц. Он отравлял их жизнь, заставляя воспринимать настоящее как временное невезение. Всем, чем они занимались, они занимались без сердца; часто привязанность их к мужьям вызывалась только чувством долга; вообще все в жизни действительной воспринималось как обязанность. Та же Теплова заметила как-то в письме: «Женщина всегда жертва, она должна умертвлять всякое чувство и даже дружбу».



В разделе сборника стихов и прозы, озаглавленном «Мысли и замечания» (такой раздел был традиционным дополнением к собственно литературным произведениям), Лисицына усердно повторяет общие места и философские трюизмы своего времени: «Лучший способ найти счастье — не искать его», «Чтобы лучше переносить бремя жизни... надо удалиться от людей», «Религия медленно вливает свой бальзам,... зато как прочно ее исцеление». В то же время многое из помещенного в «Мыслях и замечаниях» пережито и прочувствовано автором. «Непостоянство, — пишет Лисицына, — стало обыкновением; огорчаться не стоит труда». И далее: «Зрелище природы есть отдых страдальца».

Но, пожалуй, самое важное место в разделе отведено сентенциям о предназначении женщины. Вот оно: «...Добрая дочь, нежная супруга, хорошая мать». Дочь отца, жена мужа, мать сына. Женщина сама по себе не существует — ее роль вполне подсобная, подле мужчин. Такой набор добродетели слабо согласуется с настоящей жизнью самой поэтессы, о которой мы знаем, во-первых, что она, возможно, порвала с отцом; во-вторых, что, судя по стихам и контексту всего известного нам о ее жизни, ее отношения с мужчиной или мужчинами привели ее к краху и горьким сожалениям; и, в-третьих, детей у нее, вероятнее всего, не было.

В жизни Лисицыной две сестры Тепловы играли огромную роль; и если страстная привязанность Марии Алексеевны к одной из сестер, Серафиме, не была однополюсной любовью в полном смысле слова, то можно хотя бы предположить, что, не принятая в мужском обществе, отвергнутая или обманутая, она тянулась к существам более близким и понятным ей.

Три женщины неизменно посвящали друг другу стихи, из которых мы узнаем о развитии их взаимоотношений. В определенный момент жизни Серафима Теплова становится для Лисицыной ангелом-утешителем, даже смыслом существования. Вот примеры обращения к ней в стихах Лисицыной:

*Пой, подруга молодая,  
В песнях юность величай,  
Ты мила, как роза мая,  
Весела, как светлый май!*

*В тебе одной, мой друг бесценный,  
Все счастье, радость вся моя!  
Как травка с свежей росой  
Вбирает снова жизнь в себя,  
Так оживаю я с тобою,  
Не покидай же ты меня.*

За свою недолгую (предположительно с 1810 по 1842 год) жизнь Лисицына опубликовала множество стихотворений и прозаических отрывков в журналах; в 1829 году она собрала все написанное в сборник «Проза и стихи». Может быть, она почув-

ствовала необходимость предстать перед читателем как профессиональный автор. Действительно, многие стихи Лисицыной написаны профессионально и содержат интересные находки. Среди них много стилизаций под народную поэзию в духе Дельвига, опять-таки посвященных любовным неудачам:

*Все полны весельем,  
Мне скука одна!  
Не медли теченьем,  
Златая луна!  
Но месяц серебристый над рощей взошел,  
А друг мой сердечный еще не пришел...*

*Сердцу милая девица,  
Лебедь белая моя!  
Не гордись красотой  
Ты румяного лица...  
Рано ль, поздно ли обманут  
И навек погибла ты!  
Ах! И так уж люди злые  
Каждый шаг твой стерегут.*

Лисицына вообще любила хорей — даже в стихах, где нет установки на фольклорные ритмы.

Целый ряд стихотворений Лисицыной написан от лица мужчины («Песнь сына над могилой матери», «Козак к товарищам», «К неверной»). Поэтесса передает чувства влюбленного и отвергнутого мужчины. Вот пример из стихотворения «К неверной»:

*Нет, не обманут я! С свободною душой  
Теперь пишу к тебе спокойно, равнодушно,  
Для счастья моего любви твоей не нужно,  
Прости! Забудь, что ты была любима мной!*

Возможно, эти строки призваны сообщить нечто самому N\*\*, потерю любви которого она только что оплакивала в элегиях.

Стихи от лица мужчины могли быть и попыткой проникнуть в психологию противоположного пола, сравнить ее со своей, утвердить равенство мужчины и женщины в области чувств. Однако нельзя забывать и то, что писать от мужского лица было просто легче, ведь именно так писало большинство современных Лисицыной поэтов и даже поэтесс. Неоднократно женщины скрывались под мужскими именами, как кавалер-девица Дурова — в мужском платье.

Благородные жесты, восклицания и упреки, гордое утверждение типа «мне и без вас хорошо» — все эти ухищрения разлюбленной или разлюбленного известны мировой литературе. И все-таки не без содрогания читаешь их в давно забытом сборнике малоизвестной поэтессы. Ее жизнь, от которой осталось в памяти литературы лишь несколько осколков, некогда была полнокровной. У нее были желания — стать женой и матерью, сочинять, издавать, быть услышанной, мстить.

Рашид Янгиров

# «Самосуд эмиграции» и его автор

*В Праге ли, в Париже ли,  
Мы повсюду выжили.  
И в любой дыре  
Ставим кабаре <...>  
Словно рать Батыева,  
По стопам Балиева  
На любой подвал  
Набегают вал...*

Сергей Горный

**А**минад Петрович Шполянский (1888—1957), более известный по псевдониму Дон Аминадо, оставил обширное литературное наследие, претворенное в разнообразных формах и жанрах. Необычайный успех сочинений этого «барда русской эмиграции» у современников предопределил, между прочим, проблемы библиографов, озабоченных ныне установлением корпуса его публикаций. Обстоятельства личной судьбы автора рассеяли рукописи во времени и пространстве<sup>1</sup>, а его злободневные фельетоны, на протяжении двух межвоенных десятилетий изо дня в день появлявшиеся на страницах десятков русских периодических изданий Берлина и Парижа, Сан-Франциско и Риги, Белграда и Нью-Йорка, Харбина и Софии<sup>2</sup>, ныне погребены на полках книгохранилищ разных стран<sup>3</sup>.

«Задавал ли кто-нибудь себе вопрос, о чем пишет Аминадо <...>, что он «хочет сказать?» — вопрошал однажды, адресуясь, кажется, больше к будущим читателям, чем к современникам, Г. Адамович, — «Не годится ли для его писаний сравнение с серной кислотой? Ничего не остается нетронутым у него, все выжжено и уничтожено... Может быть, остается жив человек в самых простых и вечных своих чувствах. Но все, что человек делает, чем он окружен, взято под сомнение, притом без всякой жалости: смеха «сквозь слезы» нет, потому что нет слез. Но люди выносливы или равнодушны: читают, улыбаются, восхищаются, даже запоминают наизусть и переходят к «очередным делам», как ни в чем не бывало»<sup>4</sup>.

Литературная слава Дон Аминадо имела своеобразный привкус. «Его в самом деле любили при жизни, — отмечал мемуарист, — но, может быть, любили в нем не то, что надлежало любить, и, навер-

ное, не так, как он хотел»<sup>5</sup>. Можно думать, что эта, тонко обозначенная коллизия между читательским вкусом и творческим самоощущением автора обусловила его пренебрежение к газетной поденщине — занятию безусловно вынужденному и тягостному даже для такого блестящего профессионала, каким он был. На этот счет существует и собственное признание Дон Аминадо: «Уже начинает темнеть и вот-вот надо мчаться в редакцию сдавать очередной фельетон, а в голову не лезут ни мысли, ни рифмы... И так каждый день... Вы, небось, думаете, что смешить читателей моими побасенками — дело ерундовое: насобачился, мол, и все само собой по щучьему велению выливается на бумагу...»<sup>6</sup>

Проницательные современники ощущали внутреннюю драму литератора, пораженного комплексом творческой неполноценности, «потому, что его популярность в читательской среде и расточаемые ему похвалы, какими именами они ни были подписаны, никогда не позволяли ему подняться в литературной «табели о рангах» <...>. Он хотел объять необъятное... Надо было сделать выбор, а на это он не мог решиться и потому под конец жизни предпочел умолкнуть»<sup>7</sup>. Согласно этой логике, в общем мнении Дон Аминадо, вероятно, казался «горячим и зорким» литератором, но «в жизни <...> талантливее своих фельетонов»<sup>8</sup>.

И лишь немногим, наделенным истинным чутьем и поэтической зоркостью, дано было разглядеть в авторе, что «на повседневном жизни торге влачил постылое ярмо»<sup>9</sup> подлинный художественный талант, волей обстоятельств избравший несопоставимую творческую нишу: «на фоне *не газет*, без темы дам и драм, которую Вы повсеместно и неизменно перерастаете и которая Вам посему бесконечно-выгодна, потому что Вы ее бесконечно — выше — на фоне простого белого листа, вне трамплина (и *физического* соседства) пошлости, политики и преступлений — были бы Вы тем поэтом, которого я предчувствую в каждой Вашей бытовой газетной строке?»

Думаю — да, и все-таки этого — никогда не будет. Говорю не о даре — его у Вас через край — говорю не о поэтической основе — она видна *всюду* — кажется, говорю о Вас, человеке. <...> Между Вами и поэтом — быт, Вы — в быту, не больше»<sup>10</sup>.

Читатель, даже поверхностно знакомый с литературным наследием Дон Аминадо, без труда вспомнит хотя бы одну его попытку выйти за пределы положенного жанра. Книга «Поезд на третьем пути», ставшая заключительным творческим актом в его литературной биографии, — блистательный опыт метаописания поколения. Непринужденное и динамичное, насыщенное цитатами, аллюзиями и самоиронией повествование Дон Аминадо менее всего походит на традиционную мемуаристику и, быть может, в авторском замысле должно было ее пародировать. Во всяком случае, насмешливое отношение к традиционной мемуаристике было всегда ему присуще и подчас отливало в фельетонные формы:

«Мемуары, мемуары, мемуары. Тридцать пять тысяч одних мемуаров. Белых, красных, довоенных, послевоенных, дореволюционных, послереволюционных.

Все пишут, все вспоминают, каждый считает своим священным долгом довести до сведения потомства о том, как он проходил Оршу, о чем говорил в теплушках на станции Казатин, и какая была погода в день падения Скоропадского.

Ни один исторический процесс не имел такого количества постоянных очевидцев и годовых свидетелей. Работа будущего историка сведется к ремеслу переплетчика: перенумеровать и склеить.

Нет такого самого зашудалого секретаря уездной земской управы, который не мечтал бы о бессмертии. Любой «министр» в кабинете атамана Тютюника утрат нос и Тьеру и Ламартину. Поистине, жажда бессмертия овладела поколением и прыжок в Вечность сделался гимнастикой каждого дня»<sup>11</sup>.

Как представляется, книгу Дон Аминадо, написанную уже на излете потока мемуарного сознания первого поколения эмиграции, следует рассматривать как энциклопедический свод мироощущения «другой» России, объективированный каталог ее рефлексии «на прошлое, когда все точки над *i* поставлены», когда «оно сплошь перенумеровано и разложено по полочкам», когда «география стала историей, а история превратилась в географию»<sup>12</sup>. В этом контексте литературно-историческое значение книги (во всяком случае, в замысле автора) вырастает до монументальных масштабов. Одно из самых убедительных подтверждений этому содержится в аннотации, приложенной к первому изданию «Поезда...». Написанный заведующей литературной редакцией Издательства имени Чехова В.Александровой (Шварц) и затем отредактированный автором, этот текст сообщал читателям о том, что «Д.Аминадо принадлежит к тому «последнему поколению», юность которого прошла еще в дореволюционное время. Представители этого поколения являются сегодня его единственными свидетелями. Они не только могут рассказать об этой канувшей в вечность жизни, но передать общую атмосферу дореволюционной эпохи. На фоне всех последующих трагических событий дореволюционная Россия в восприятии не только старшего поколения, но и его молодой смены, перестает быть «историей» и превращается в «легенду», «в те баснословные года», которые все труднее представить себе, их возможно только вообразить, и сквозь туман прошлого не ощутить, а почувствовать...»<sup>13</sup>.

В потоке отшумевшего исторического времени, мозаично воскрешенном памятью автора, читатель книги отметит и щемяще-томительную ностальгию по чуду театральной рампы, по культу Театра, взлелеянному культурным сознанием ушедшей эпохи. При этом сквозит нарочито безличный стиль повествования, в котором изредка, но непременно в третьем лице фигурирует автор, театральные эпизоды книги достаточно откровенно передают его биографический опыт:

«Только в провинции любили театр по-настоящему.

Преувеличенно, трогательно, почти самопожертвенно и до настоящего восторженного одурения.

Это была одна из самых сладких и глубоко проникших в кровь отрав, уход от повседневных, часто унылых и прозаических будней в мир выдуманного, несуществующего, сказочного и праздничного миража.

... А актеры! Актрисы! Служители Мельпомены! Жрецы, «хранители священного огня»!

И прочая, и прочая, и прочая.

А имена, а звонкость, а металл!

И разве мыслимо, разве возможно было равнодушно произносить слова и сочетания, в которых жил, дышал весь аромат и дух эпохи?!..

Смутным томлением, сладчайшей мукой томили душу театральными запахами.

А между тем, были это всего-навсего запахи керосина и пыли, запах табаку, рисовой пудры и клея; душный запах воска и цвели; и смеси российских одеклонов — Брокер, Ралле, номер 4711-й»<sup>14</sup>.

Театр и в самом деле занимал особое место в творчестве Дон Аминадо. Его первый драматургический опыт — пьеса-памфлет «Весна Семнадцатого года»<sup>15</sup> — был реализован в том же году на сцене московского Нового театра П.Кохмановского. В эмиграции театральные интенции у Дон Аминадо не угасли, а сообразно тональности его дарования вылились в своеобразные формы, в особый «театр для себя», синтезировавший каноны искусства и жизненные реалии в нечто среднее между литературным балом, театральным капустником и карнавалом — в то яркое и увлекательное зрелище, что не поддается четким жанровым дефинициям, но совпадает с емким феноменом русского кабаре, дарившего зрителю «вечно разнообразное, причудливое, почти всегда дурашливое зрелище, что временами могло принимать характер чего-то обличительного, но что главным образом потешало даже и «самых серьезных» людей»<sup>16</sup>.

Взявшись реанимировать эту изысканную форму культурной традиции в эмигрантском быту, Дон Аминадо, конечно же, апеллировал к отечественной традиции времен «Кривого зеркала», «Бродячей собаки» и «Летучей мыши», в то время как реальный театр Балиева, вынужденный принаравливаться ко вкусам зарубежного зрителя, был практически выключен из художественного обихода зарубежной России<sup>17</sup>. Художественной сверхзадачей театра Дон Аминадо было пусть кратковременное, но целебное для зрителей сгущение катастрофически разреженного беженского быта до нормального «давления», восстановленного трагедийной атмосферой кабарежного единения зала и сцены, где и сам автор-строитель оставлял привычную маску фельетониста, сменяя ее на личину балиевского двойника: драматурга, режиссера, актера и вообще — «заведующего неприятностями».

Вот лишь выборочный, далеко не полный перечень театрально-артистических акций 1920-х годов,

либо непосредственно инициированных, либо отмеченных живейшим соучастием Дон Аминадо<sup>18</sup>. Нетрудно заметить, что их частота (до определенного времени) все более увеличивалась:

11 мая 1921 г. — юмористический диспут «Que faire? (Что делать?)» с участием Тэффи, Дон Аминадо, А.Яблоновского и др.;

31 декабря 1921 г. — «Последняя встреча Нового года за границей! Вечер страшных оптимистов» с участием Дон Аминадо, Тэффи, А.Яблоновского, В.Ветлугина и др. — авторов и исполнителей «Новогодней газеты»;

1 апреля 1922 г. — «Конференция... с музыкой. Программа ироническая и легкомысленная», подготовленная Дон Аминадо при участии актеров Н.Асланова, Р.Болеславского, С.Вальтера, М.Днепровы, Н.Колина и А.Мурского (сатирическая пародия на открытие Международной конференции в Генуе);

17 октября 1925 г. — литературно-артистический вечер юмористов; «Веселый гротеск» коллективного сочинения в исполнении авторов — Тэффи, Дон Аминадо и А.Черного;

31 октября 1926 г. — литературно-художественный «Вечер Оптимистов» под председательством М.Осоргина. В программе: доклад Тэффи «Как надо вести себя в эмиграции», пьеса Тэффи и Дон Аминадо «Оптимист и пессимист» в исполнении авторов, Н.Балиева и др.;

2 января 1927 г. — эмигрантское ревю «А все-таки она вертится», написанное и придуманное Дон Аминадо при участии русского литературно-артистического Парижа;

13 января 1927 г. — встреча Русского Нового года «Сила слова, или Дружеская переписка» — коллективный скетч, сочиненный И.Буниным, Б.Зайцевым, А.Куприным, Дон Аминадо, Б.Лазаревским, М.Осоргиным, И.Одоевцевой, А.Даманской, И.Сургучевым, Тэффи, А.Черным и др.<sup>19</sup>;

18 февраля 1927 г. — чествование Тэффи — «Вечер взаимного удивления» под председательством Дон Аминадо и М.Осоргина (в программе: скетч Тэффи «Бокс» в исполнении Е.Рошиной-Инсаровой, А.Куприна и Дон Аминадо)<sup>20</sup>;

1 июля 1927 г. — вечер юмориста Лери «Последняя туча сезона». В программе: пародийная опера Лери и Дон Аминадо «Заколдованный круг, или Жизнь эмигранта» в исполнении авторов;

16 октября 1927 г. — литературно-юмористический турнир «Голос разума и голос сердца». В программе: публичная защита «диссертации» Дон Аминадо «Как надо жить и не умереть в эмиграции», «оппонент» — Тэффи;

13 января 1928 г. — литературно-артистический вечер русских писателей. В программе: «первое и последнее» представление пантомимы-балета Тэффи «Неожиданный конь, или Чудовищная мамка» с участием Дон Аминадо, А.Куприна, Б.Зайцева, А.Яблоновского, Н.Берберовой, И.Сургучева, Г.Иванова, Е.Рошиной-Инсаровой и др.<sup>21</sup>

Легко понять, что традиция литературно-художественных салонов в условиях эмиграции поменяла свою семантическую окраску, лишившись прежде всего элитарной интимности. Помимо нескрываемого «коммерческого интереса» (обычно подобные акции были платными и проводились в пользу устроителей), эта практика была едва ли не единственной формой живого общения русских литераторов со своими читателями. Следует отметить, что она к тому же и версифицировалась Дон Аминадо в образах сиюминутного общего единения, неизменно окрашенного ностальгическими нотами:

*Нам одно осталось право,  
Право польки неземной...  
Пара влево, пара вправо,  
И тряхнете стариной!..<sup>22</sup>*

*Да будет так. Несутся годы.  
Туманна даль. И нет пути.  
«Мы все сойдем под вечны своды»...  
Но только прежде, чем сойти,  
Сойдем, друзья, под своды эти,  
Где вечность длится только миг,  
Но где, как вы, и я постиг,  
Что много вечностей на свете!..<sup>23</sup>*

*И вот живем, не ропщем —  
С горы да под уклон!  
А жизнь проходит, в общем,  
Действительно, как сон...<sup>24</sup>*

Важно помнить и о том, что частота появления того или иного литературного имени в ряду участников литературно-артистических акций свидетельствовала не только о частных дружеских связях, но до известной степени репрезентировала и его популярность у соотечественников. В этом смысле постоянное присутствие Дон Аминадо, сопоставимое по частоте появления лишь с наличием не менее популярной Н.Тэффи, подтверждает это со всей очевидностью.

Круг тем для пародирования у Дон Аминадо был неисчерпаем, но сами формы их репрезентации были predeterminedены практикой эмигрантского сообщества и его мироощущением. Существует немало свидетельств о том, сколь часты были всевозможные диспуты, лекции и иные типологические проявления общественно-политического самосознания русских беженцев<sup>25</sup>. Одной из самых универсальных форм этого рода, зародившихся еще в российских реалиях 1900-1910-х годов, стали инсценированные «общественные суды»<sup>26</sup>. Оригинальное следствие эволюции правосознания общества, эта разновидность социальной драматургии в равной степени сохраняла свою актуальность в бытовом строе эмиграции и метрополии<sup>27</sup>, и в конечном счете трансформировалась в один из приемов школьной педагогики. Ее тематика, как «сиюминутный» индикатор общественного сознания, могла бы стать темой отдельного рассмотрения, но в избранном



нами контексте важно лишь указать на то, что постоянное обращение в этом ряду к пародийным имитациям сбивало накал общественного темперамента, разбавляя его весьма уместными чувствами самоиронии и здравого смысла. К этому, в сущности, сводился и пафос литературной работы Дон Аминадо:

*На трижды горестной чужбине  
Куда зову? Да никуда.  
И если вам нельзя без «изма»,  
То призываю, господа,  
На путь простого оптимизма»<sup>28</sup>.*

Из года в год он неустанно повторял своим читателям формулы житейской мудрости:

*Хватая счастье на лету,  
Не упади в пути тернистом.  
Имей лишь карт идантистом<sup>29</sup>  
А в остальном будь фаталистом.  
Ты — эмигрант и должен знать  
Слова, наделавшие бучу,  
Что нам уж нечего терять,  
Приобрести ж мы можем кучу...»<sup>30</sup>*

Подчас Дон Аминадо снижал «тьмы высоких истин» до психотерапевтических заклинаний:

*Господин! Не надо ныть.  
Надо жить и пережить.  
Надо спрятать пистолет,  
Ибо вам не двадцать лет.  
Пуля-дура! Можно ль ей  
Доверять остатки дней?  
Нет, не можно господин.  
А затем вы не один.  
И таких, как ваша честь  
Еще сотни тысяч есть.  
Где хотите — там и тут  
Тоже горько, а живут.  
За границей — не в раю...  
Спите! Баюшки-баю...»<sup>31</sup>.*

Кажется, что иной раз он уговаривал в этом не столько читателя, сколь самого себя:

*«О ты, что в горести напрасно»,  
Меняя жалоб вариант,  
Ежесекундно, ежесекундно,  
На Бога ропщешь, эмигрант!  
Заткни роскошные фонтаны,  
Не натирай души мозоль.  
Не сыпь на собственные раны  
Свою же собственную соль.  
Не пяться в прошлое уныло,  
Воспоминая это дым.  
Не вспоминай о том, что было,  
И не рассказывай другим»<sup>32</sup>.*

Театрализованные акции Дон Аминадо замеча-

тельны прежде всего богатством претворенной в них творческой рефлексии, с неповторимой фантазией и изобретательностью отражавшей злободневные темы. Возникнув на пограничной территории между литературной работой и сценическим экспромтом, эти сочинения в большинстве своем были бы обречены на безусловное забвение, если бы автор однажды не обозначил их существование одной печатной публикацией, маркировавшей, между прочим, и его охлаждение к формам сценического общения со своей аудиторией. «Суд над русской эмиграцией» был избран им в качестве самого масштабного опыта, контаминировавшего важнейшие мотивы поэтики в эффектной зрелищной форме. Это косвенным образом подтверждается наблюдением Цветаевой: «...Вы каждой своей строкой взрываете эмиграцию... Вы ее самый жестокий (ибо бескорыстный — и добродушный) судья. Вся Ваша поэзия — самосуд эмиграции над самой собой. Уверю Вас, что статьи Милюкова пройдут, а...» это — останется»<sup>33</sup>.

«Это» и в самом деле осталось и, думается, ныне займет законное место в истории отечественной литературы.

\*\*\*

В заключение предлагаем читателю ряд газетных материалов, сопровождавших подготовку и проведение «суда над русским Парижем». Откровенно рекламный стиль этих анонсов и репортажей должен был поднять (и поднял!) градус общего интереса к этому событию, причем по ряду признаков можно сделать вывод о том, что авторство этих печатных свидетельств принадлежит самому Дон Аминадо. Ценность приведенной в этих текстах информации определяется уже тем, что они указывают действующих лиц — участников «суда», воплотивших авторский замысел в яркое и остроумное сценическое представление. При отсутствии иных документальных свидетельств газетные публикации остаются единственным источником сведений о том, что происходило в парижском зале Гаво вечером 19 октября 1930 года. Можно думать, что некоторые расхождения между газетными анонсами и текстом инсценировки в именном составе участников объясняются тем, что при публикации текста «Суда» автор исключил из нее третьестепенных и наименее удачных с его точки зрения персонажей.

*«По требованию прокурорского надзора в качестве одного из важных свидетелей по делу по обвинению русской эмиграции вызван в заседание суда 19-го октября известный автор и исполнитель А. Н. Вертинский».*

*«Последние новости», 8 октября 1930 г.*

*«<...> Гражданский иск будет предъявлен известным французским адвокатом, имя которого будет сообщено дополнительно. Судебно-медицинская экспертиза поручена старейшему врачу русской колонии, председателю Московского землячества д-ру*

М. С. Зернову... Перед судом пройдет целый ряд свидетелей в числе которых (в алфавитном порядке) А. Н. Вертинский, М. Ф. Киесинская (княгиня Красинская), Наталия Кованько, Мария Кост, К. А. Коровин, Л. Я. Липковская, Ф. А. Малявин, В. К. Туржанский и др.».

Там же, 13 октября

«Состав выездной сессии литературного суда в большом зале Гаво определен окончательно. Председательствует Н. В. Тесленко<sup>34</sup> при членах суда М. А. Алданове и кн. В. В. Барятинском<sup>35</sup>. Секретарь Н. Н. Берберова. Обвиняет Дон Аминадо. Защита в руках Никиты Балиева. Роль судебного юриста исполнит артист московских театров Алексей Павлов.

Судебно-медицинская экспертиза представлена старейшим врачом русской колонии, председателем Московского землячества доктором М. С. Зерновым. Гражданский иск от имени пострадавшего населения 16-го аррондмисмана будет лично поддерживать на суде талантливый французский адвокат парижского барро<sup>36</sup> мэтр Шарль Карабийер.

В состав суда входят сословные представители: от ночных шоферов, от «мэдон-де-кутюр», от молодых людей, ищущих интеллигентного труда, от сословия неунывающих и от игроков в бридж...

Среди свидетелей от добывающей и обрабатывающей промышленности отметим: Марию Ивановну вторые руки, гадалку и ясновидящую (исполняет талантливая артистка Литейного театра Е. О. Скокан), полотера, доводящего полы до зеркального блеска, шофера от Ситроена, специалистку с дипломом маникюр-педикюр, наконец, манекен «номер 42» в исполнении самой «Мисс России» Ирины Венцель.

Ввиду обилия свидетелей и сложности процесса заседание суда начнется ровно в девять часов вечера...».

Там же, 17 октября.

«Вечер Дон Аминадо привлек невиданное количество публики. Большой зал Гаво был переполнен до отказа. За полчаса до начала спектакля на кассе появился аншлаги и несколько сот человек должны были уйти, не получив билетов. Интриги и инсинуации «столпов общества», в освещении которых литературно-юмористический суд принимал характер чуть ли не кощунственного посягательства на святыни правосудия, потерпели полное фиаско.

Вечер прошел с огромным успехом и оживление в зале лучше всего свидетельствовало о том, что спровоцировать публику не так-то легко.

Судебный пристав, артист «Театра Драмы и Комедии» А. А. Павлов торжественно провозглашает: «Суд идет!»

За судейским столом занимают места Н. К. Адамов<sup>37</sup>, в последнюю минуту заменивший внезапно заболевшего Н. В. Тесленко, члены суда М. А. Алданов и кн. В. В. Барятинский, а также «сословные» представители от эмигрантских сословий.

Секретарь Н. Н. Берберова с непроницаемой серьезностью оглашает обвинительный акт, после чего суд немедленно приступает к проверке доказательств.

Перед судом проходят свидетели, великие и малые мира сего...

Встреченная овациями всего зала, очаровательная в своей безыскусной простоте М. Ф. Киесинская, талантливая Наталия Кованько, блестяще сыгравшая самое себя; вознесенная и уже привыкшая к поднебесью Мария Кост, известная оперная певица Зоя Ефимовская; юная «мисс Россия» Ирина Венцель в роли манекена от Пакэна; «сам» А. Н. Вертинский в подлиннике; академик Конст. Коровин — «и академик и герой»; прославленный кинематографический режиссер В. К. Туржанский; и, наконец, целый ряд простых смертных: Марья Ивановна-вторые руки в очень талантливом исполнении Евг. Липовской, полотер в смокинге, ясновидящая и гадалка, отлично представленная Е. О. Скокан, шофер от Ситроена и, наконец, веселая педикюр и маникюр в исключительно удачном исполнении Д. Переверзевой.

Заканчивается судебное следствие шутилкой экспертизы д-ра М. С. Зернова.

Перерыв. В кулуарах суда — оживление и сутолока больших процессов.

Заседание возобновляется. Слово принадлежит гражданскому истцу, французскому адвокату Шарлю Карабийеру, который объяснил, что заменяет на столь ответственном посту самого Кампиччи, отсутствующего из Парижа, произносит полную изысканность и блеска, остроумную речь, содержащую немало комплиментов в адрес «Л'Эмигрансьон русс».

На трибуну подымается представитель обвинения Дон Аминадо и, без конца прерываемый аплодисментами и единодушным смехом всего зала, добросовестно исполняет свою неблагодарную роль прокурора.

Слово принадлежит защитнику Н. Ф. Балиеву, который блестяще справляется со своей задачей и, вырвав жертву из рук прокуратуры, добивается оправдательного приговора.

Оправданная по суду и вдвойне удовлетворенная, эмиграция торопится к последнему метро...»

Там же, 21 октября<sup>38</sup>.

«Сценарий» Дон Аминадо публикуется нами по тексту, напечатанному в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия» (1 и 8 ноября 1930, №№ 45, 46). Выражаю глубокую признательность Т. Осокиной за исключительно ценную помощь при подготовке публикации.

## Примечания

<sup>1</sup> Фрагменты архива Дон Аминадо хранятся ныне в Бахметьевском архиве Русской и Восточноевропейской истории и культуры Отдела редких книг и рукописей Колумбийского университета (Нью-Йорк; далее — БА) и в РГАЛИ.

<sup>2</sup> Сам Дон Аминадо лишь однажды указал некоторые печатные источники своих публикаций. В одном из выпусков коллективной биографической хроники «Судьба и работы русских писателей, ученых и журналистов за 1918-1921 гг.» он перечислил лишь газеты, с которыми сотрудничал: «Киевская мысль», «Утро», «Вечер», «Свободные мысли» (Киев, октябрь-декабрь 1919 г.), «Призыв» (январь-март 1919 г.), «Юж-

ное слово», «Современное слово» (Одесса, август 1919-январь 1920 гг.), «Еврейская трибуна», «Последние новости», «Свободные мысли» (Париж). См.: Русская книга (Берлин), 1921, № 1. С.34.

<sup>3</sup> К сожалению, современные книжные воспроизведения литературного наследия Дон Аминадо полностью лишены адекватного комментария либо отмечены избыточным вмешательством комментатора. Несовершенны они и текстологической точки зрения, калькируя досадные опечатки прижизненных изданий. См.: Поезд на третьем пути/Публ. и посл. Ф.Медведева. М., 1991; Парадоксы жизни. Стихотворения. Афоризмы. Воспоминания/Сост. и подготовка текста А.Ф.Маркова. М., 1991; Наша маленькая жизнь/Сост., вступ. статья и комментарий В.Коровина. М., 1994.

<sup>4</sup> **Адамович Г.** Литературные заметки//Последние новости. 1939. 16 марта. С.3.

<sup>5</sup> **Бахрах А.** Поезд на третьем пути//По памяти, по записям. Париж, 1980. С.118.

<sup>6</sup> Там же. С.116-117.

<sup>7</sup> Там же. С.115.

<sup>8</sup> Новый журнал. 1968. № 90. С.115.

<sup>9</sup> Цитата из раннего стихотворения «Великий Киному»//Экран России. 1916. № 1. С.4.

<sup>10</sup> Цит. по: **Шаховская З.** В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С.283-284. См. также: Новый мир. 1969. № 4.

<sup>11</sup> О всякой всячине//Последние новости (Париж). 1926. 18 февраля. С.4.

<sup>12</sup> Записки неврастеника//Новая Заря (Сан-Франциско). 1930. 14 ноября. С.2.

<sup>13</sup> Цит. по машинописному экземпляру из архива издательства. См.: БА, Chekhov Publishing House, box 3. См. также: **Д.Аминадо.** Поезд на третьем пути. Нью-Йорк, 1954.

<sup>14</sup> **Дон Аминадо.** Поезд на третьем пути. М., 1991. С.17-23.

<sup>15</sup> **Дон Аминадо.** «Весна Семнадцатого года». М., 1917.

<sup>16</sup> **Бенуа А.** Мои воспоминания. М., 1980. Кн. IV-V. С.479-480.

<sup>17</sup> «Спектакли театра «Летучая мышь» свидетельствуют о его разложении. Они интересны только для иностранцев (на которых, видимо, и рассчитаны) и для тех русских, которые не знают, что такое прежняя «Летучая мышь». — «Родная земля» (Париж). 8 июня 1925. С.3. Не лишен интереса взгляд самого Дон Аминадо на театр Балиева. См. его репортаж: «В лаборатории «Летучей мыши»//Последние новости. 1926. 10 сентября. С.3.

<sup>18</sup> См.: La Vie Culturelle L'Emigration Russe en France. Chronique (1920-1930). Etablie par Michelle Beyssac. Paris, 1971. Между прочим, мемуарист особо отмечал вкус Дон Аминадо к устройству «творческих вечеров, к участию в которых ему всегда удавалось привлечь русских или французских «звезд» сцены или экрана» — **Бахрах А.** Ук.соч. С.115.

<sup>19</sup> Последние новости (Париж), 1927, 13 января, С.5. См. также: **Одоевцева И.** На берегах Сены. М., 1989. С.97-99.

<sup>20</sup> Об этом см.: **Дон Аминадо.** Как мы чествовали Тэффи//Последние новости. 1927. 19 января. С.3.

<sup>21</sup> Текст сочинения Тэффи опубликован в: Иллюстрированная Россия. 1928. № 5. С.1-7.

<sup>22</sup> Накануне бала//Последние новости, 1929, 5 марта. С.3

<sup>23</sup> Агитационная полька. Новогодний бал в старом стиле//Там же, 1929, 12 января. С.3.

<sup>24</sup> Без заглавия//Новое русское слово, 1939, 6 января. С.2.

<sup>25</sup> Дон Аминадо нередко обращался к этим акциям в своей фельетонистике. См., напр., его пародию на эмигрантский диспут: Ту-танка-мен и мы//Бух. Ежемесячный сатирический журнал (Белград), 1931, № 6. С.8.

<sup>26</sup> В предреволюционную эпоху казалось, что популярность этого зрелища мотивирована исключительно уличной страстью к «жареному»: «Неудивительно, почему таким успехом пользуются инсценировки суда» — Запах скандала//Театр. Ежедневная газета. М., 1913, 10 ноября. С.5-6.

<sup>27</sup> Ср. с свидетельством современника: «Заборы исчезли под миллионами разноцветных афиш. Зовут на новые заграничные фильмы, возвещают: «Суд над проституткой Заборовой, заразившей красноармейца сифилисом» <...>. Судят «Санина», судят «Яму» Куприна, судят «Отца Сергия» <...>» — **Булгаков М.** Сорок сороков (1922).

«Инсценированные суды пользуются величайшей популярностью особенно среди красноармейцев, рабочих и рабочих. Некоторые из таких судов шли в Москве по десятку раз при неизменно переполненной аудитории». — **Семашко Н.** Предисловие к кн. «Суд над матерью, подкинувшей своего ребенка. Инсценировка д-ра Гинзбурга». М., 1924. С.2.

Из богатейшего опыта зарубежной России укажем лишь несколько, возможно, не самых показательных примера, подтверждающих, однако, обыденность этой практики. В январе 1928 г. обитатели русской колонии в Нью-Йорке приглашались на «Суд над Маньявиным» — автором нашумевшего романа об эмигрантах в США (Новое русское слово, 1928, 29 января. С.4). Весной 1933 г. члены Русского Офицерского Собрания в Белграде провели «суд над Тарасом Бульбой» (Бух, 1933, № 15. С.1-4). См. также литературную пародию А.Бухова «Суд над женщиной» (Новое русское слово, 1926. 28 апреля, С.2), отчасти предвосхитившего замысел Дон Аминадо.

29 марта 1931 г. Объединение русских адвокатов во Франции провело публичный театрализованный «Суд над Катюшей Масловой» при участии мэтров эмигрантской юриспруденции (в том числе и участников инсценировки Дон Аминадо) актера М.Чехова и писателей Н.Тэффи, А.Куприна, М.Осоргина, И.Лукаша и др. Эта акция вызвала разноречивые отклики в прессе. «Суд прошел не по Толстому», — заметил один из рецензентов. См.: Л<ьвов> Л. Суд над Катюшей Масловой//Возрождение, 1931, 31 марта. С.4. Другой обозреватель резюмировал более сдержанно: «<...> Были моменты хорошие, были слабые и безразличные. Так всегда и во всем бывает. <...> Было это обыкновенное человеческое дело: ни восторгаться, ни негодовать нет оснований». — С.Л<итовцев> Суд над Катюшей Масловой//Последние новости, 1931, 31 марта. С.3.

<sup>28</sup> Этюды оптимизма//Новое русское слово, 1926. 7 апреля, С.2.

<sup>29</sup> от carte d'identite (франц.) — удостоверение беженца.

<sup>30</sup> Воззвание//Там же, 1927, 24 июля. С.2.

<sup>31</sup> Колебательная для взрослых//Последние новости, 1926. 8 июля, С.3.

<sup>32</sup> Pro doma nostra//Сатирикон (Париж), 1931, № 16. С.2

<sup>33</sup> См. прим.8.

<sup>34</sup> **Тесленко Н.В.** — видный адвокат и общественный деятель русского Парижа.

<sup>35</sup> **Кн. Барятинский В.В.** — историк, публицист, мемуарист и общественный деятель эмиграции.

<sup>36</sup> Парижская коллегия адвокатов.

<sup>37</sup> **Адамов Н.К.** — врач, известный общественный деятель русского Парижа.

<sup>38</sup> Анонсы о вечере Дон Аминадо см. также в газете «Последние новости» 15 и 19 октября 1930.

Дон Аминадо

# Суд над русской эмиграцией

Юмористический  
сценарий в трех  
действиях, но без  
политики

## ОБВИНИТЕЛЬНЫЙ АКТ

21-го декабря 1919 г. в 12 час. 35 мин. пополуночи в Париж, к постовому ажану, стоявшему против здания Большой Оперы, подошел неизвестный, средне одетый господин с полу-испуганным, полу-недоумевающим выражением небритого лица, с неопределенностью во всей фигуре. В одной руке — господин держал небольшой карманный словарь типа Гарнье, под ходким названием «10.000 слов в минуту», в другой — план города Парижа, ценою в один франк. За господином гуськом тянулась какая-то женская фигура, в зеленоватой шляпке типа какаду, в небрежно свисавшем боа, типа собаки, и в ботиках. На предварительном следствии удалось, между прочим, с незыблемостью установить, что незабываемое впечатление произвели на ажана именно ботики. Но, с детства воспитанный на декларации прав человека и гражданина, ажан, конечно, бровью не моргнул и даже с некоторым участием посмотрел на неизвестного и его даму. «Скажи ж ему что-нибудь, а то он нас еще арестует!.. Стал, как истукан, и слова сказать не может!..». Хотя все это было произнесено скороговоркой с шипением, и притом на языке, который во французских лицах обязательным в то время еще не считался, ажан, однако, немедленно сообразил, что люди эти соединены между собою таинством брака, и притом на всю жизнь. Догадка его сейчас же полностью подтвердилась, так как уступая изгнательному напору своей половины, господин спокойно полез за словом в карман и, торопливо перелистав несколько страниц сразу, с невероятным блеском, выразил свою выстраданную в течение веков мысль: «Силь ву пле... муа... буар э манже... па шер!..»<sup>1</sup>. Ажан задумался. По его открытому,

гладко выбритому лицу пробежали какие-то странные тени. Не то это были тени Великой Французской революции, такой, какой ее себе представляют ажаны, не то это было нечто из совершенно другой оперы, но во всяком случае не той, насупротив которой происходила описываемая сцена. Чем кончился этот первый исторический разговор между блюстителем французского порядка и жертвами российского переворота, на предварительном следствии выяснить не удалось.

Известно только то, что каких-нибудь три или четыре недели спустя несчастные постовые ажаны буквально сбились с ног!.. Беженцы валили толпами, и так как главным образом это были сливки интеллигенции, то, конечно, рисковать своей жизнью они ни в коем случае не хотели, почему их и приходилось брать за руку и, останавливая все уличное движение, переводить на другую сторону.

Кроме того, они все до одного были до такой степени любознательны, что городские прямо волком взвыли. Все их интересовало, и все надо было узнать сейчас же, и до мельчайших подробностей. И как проехать из Галлери Лафайет на могилу Наполеона без пересадки? И почему в Париже нет адресного стола, как в Саратове? И где находится специальное бюро труда для беженцев из Ташкента? И почему здешний ломбард не признает 56-й пробы для золота и 84-й для серебра? И что стояло на месте Эйфелевой башни до Эйфеля? И так далее, и так далее. А тут еще параллельно началась у них вакханалия с визами, документами, с метрическими свидетельствами, паспортами. И если хозяева оказались несомненно гостеприимными, то и гости показали себя в высшей степени хлебосолами. Оказалось, что каждый беженец имеет до пяти паспортов минимум, не считая трех-четырех запасных, или собственноручных. Так называемый царский, с гербом. Временного правительства, со штемпелем. Гетманский, с булавой. Петлюровский, с трезубом. И розовое «ресеписсе»<sup>2</sup>: на промокательной бумаге, из Константинополя. И что было всего поразительнее, это то, что каждый порядочный беженец считал своим неотъемлемым правом проживать по всем пяти паспортам сразу, совершенно не считаясь с законами страны, с государственными установлениями, с республикой, с конституцией. Придет в комиссариат — царский паспорт показывает. Придет на poste-restante<sup>3</sup> письма получать — германский вынимает. Вздумается ему, неизвестно для чего, о транзитной визе в Бразилию хлопотать, он, без малейшего колебания, трезуб вытаскивает. Европа от удивления разинула рот. Что за странные люди? Что за характеры, нравы, обычаи? Куда и какая нечистая сила носит их по всему земному шару, перебрасывая с места на место? Какая историческая лихорадка трясет их с утра до вечера? Куда они идут, бегут, спешат, торопятся? Сегодня они в Константинополе, завтра в Висбадене, через ме-



сяц где-то в чехословацком Брно хлопотливо готовятся к отъезду в Аргентину, а глядишь, не успели доехать, уже прут обратно и с безумной радостью выгружаются на Gare St. Lasare<sup>4</sup> с детьми, чайниками, с бабушками, путеводителями и, перебивая друг друга междометиями и восклицаниями, кричат наперебой и все разом: «Ах, как мы соскучились по Елисейским полям! Нам на каждом шагу не хватало Эйфелевой башни! Разве можно жить без Лувра, без Люксембурга, без Венеры Милосской, без Галлери Лафайет?» И тут же скопом набиваются в такси, мчатся на всех парах, в две минуты снимают комфорт модерн, немедленно завешивают фотографиями стены, открывают краны, пробуют, как бежит вода, покупают охотничьих сосисок и неизбежной «Зубровки», и уже через полчаса справляют новоселье, чокаясь друг с другом за прошлое, будущее и настоящее, а в три часа утра беспомощно толкуются у выходной двери, нажимая все кнопки по очереди, хором крича *cordon s.v.p.*<sup>5</sup> — эту историческую ошибку всех эмиграций.

Проходит несколько лет. И что же мы видим? В самом центре Европы, на глазах у изумленного населения, в двух минутах ходьбы от конной статуи Генриха IV, на извилистых берегах совершенно посторонней Сены, на больших парижских бульварах, по которым еще недавно ходили Эмиль Золя и Сара Бернар... возникает совершенно новое, неслыханное, непредвиденное, самостоятельное государство! Непонятная держава с двумя столицами, со всеми своими 52 губерниями, уездами, станицами, местечками, дачными поселками и пригородами. Как грибы из-под земли, появляются: русский клуб с танцами, воскресная школа для стремящихся девочек, ресторан «Душечка» с кулебякой и куплетами, заочные курсы для выжигания по дереву, объединение бывших воспитанников мореходных классов, три совершенно автономных бессарабских землячества, мужской и дамский портной в рассрочку, с полсотни политических партий и один детский сад с площадкой Песталоцци.

В смысле политического строя это не монархия и не республика, — а, так сказать, кооператив. Население в этом кооперативе упрямое, непокорное, своенравное. Живет оно само по себе. Разговаривает только по-русски, питается сплошными борщами, никаких потажей и консоме<sup>6</sup> не признает, переписывается исключительно пневматичками<sup>7</sup>, разговаривает в метро так громко, что туземцы испуганно шарахаются в сторону, развязно целует дамам руки, к вящему удивлению галльских племен, ездит друг к другу на огонек с тремя пересадками, ключи, вместо того, чтобы класть в карман, кладет под коврик, а ночью, бродя толпами по пляс де ля Конкорд, вдруг останавливается против Лукзорского обелиска и хором поет: «Волга, Волга, мать родная, Волга матушка река, не видала ты подарка от донского казака».

Следствие, которое велось с неослабевающей энергией в течение целых десяти лет и к которо-

му были привлечены лучшие эксперты и специалисты по вопросам эмигрантской жизни, пришло к заключению: эмиграция оккупировала Европу! Действительно, что видим мы вокруг себя? В кинематографе — русские фильмы, в театре — русские пьесы, в Салоне — русские картины, в библиотеках — русские авторы, в кутюрах<sup>8</sup> — русские женщины, в шоферах — русские мужчины, — это ли не нарушение всероссийской тишины? Но этого мало. Эмиграция повинна в том, что она завалила мир ватрушками и оглушила его «Дубинушкой». Она повинна в диспутах до последнего метро и в танцах до первого метро, в волнующих газетных объявлениях «Бобик, вернись»<sup>9</sup>, в игре в бридж, близкой к помешательству, в создании единственного в мире явления — настоящего, уездного русского города на иностранной территории... в создании — Бианкура!<sup>10</sup>

На основании вышеизложенного русская эмиграция обвиняется.

В том, что, выехав за пределы родной страны, она обнаружила неслыханную непоседливость, злостную многопаспортность, «охоту к перемене мест». Она искала и до сих пор продолжает искать, где ей лучше, как рыба ищет, где ей глубже, но что простительно рыбе, то совершенно непростительно эмиграции! Она то и дело что путается под ногами у знатных иностранцев, с которыми позволяет себе здороваться за руку и даже переходить на ты. Она не смущается ни визами, ни коридорами, ни кордонами, ни карантинами, и заполняет собой решительно все.

В том, что в благоустроенных государствах с конституциями, с парламентами, с электричеством, газом и центральным отоплением она основала свое собственное государство, внедрившись со своими нравами, обычаями и законами в приютившие ее страны. Но и этого мало: она успела, несмотря на то, что все время находится в бегах, народить детей, напичкать их мукой нестле, и таким образом создать себе прочную смену. И теперь эти цветы жизни будут продолжать то же самое — распространяться по Европе, по Америке, по всему миру.

В том, что, окопавшись в чужой стране, она не пожелала и не желает слиться воедино с живущими бок о бок с ней местными жителями, которых возмутительно искренне продолжает считать иностранцами. А по ночам, когда вся Европа спит и видит сны, опять и опять садится она в кружок и попивает чаек, не имея при этом никаких сберегательных книжек. Она по-прежнему жаждет форточек и филипповских калачей и вместо того, чтобы честно сказать «километр», упорно говорит — «верста»! Она живет по-своему, не считаясь ни с чем, ни со столетием романтизма, ни со столетием Мистангетт!<sup>11</sup>

Принимая во внимание все вышеизложенное, русская эмиграция предается суду общественного мнения с участием господ сословных представителей.

## ДОПРОС СВИДЕТЕЛЕЙ

### ДОПРОС К.А.КОРОВИНА

**Председатель.** Ваше звание, имя, отчество и фамилия?

**К.А.Коровин.** Академик Коровин. Константин Алексеевич.

**Прокурор.** Должен вам сказать комплимент, вы поразительно сохранились!

**Коровин** (*выпрямляясь*). Мне и сохраняться нечего... это у меня только борода пожилая... а так, я еще себя героем чувствую.

**Защитник.** Стало быть «и академик, и герой»?

**Коровин** (*иронически*). Увы! — «и мореплаватель и плотник».

**Прокурор.** Скажите, свидетель, вы, если не ошибаюсь, были в свое время передвижником?

**Коровин** (*отрицательно качая головой*). Нет, наоборот, — в свое время и был именно независимым, а теперь, в беженстве, поневоле передвижником сделался! — Десять лет с места на место передвижаю...

**Председатель.** Скажите, свидетель, как вы относитесь к эмиграции?

**Коровин** (*пожимая плечами*). Сочувствую, но помочь не могу.

**Прокурор.** А эмиграция к вам?

**Коровин.** Взаимно.

**Защитник.** А как вам работается... на чужбине?

**Коровин.** Да... как вам сказать? Работаю, как всегда, как всю жизнь... Один внук мой чего стоит! Крупный заказчик! Все требует, чтоб я ему Дуду с утра до вечера рисовал...

**Прокурор.** Ну и что ж рисуете?

**Коровин** (*с усмешкой*). Сразу видать, что вы не дедушка... Конечно, рисую!

**Защитник.** А скажите, свидетель, как вам, вообще, кажутся здешние условия работы? Удобно ли вам здесь работать, спокойно ли, уютно?

**Коровин.** По совести сказать, в Феклином бору, во Владимирской губернии, было, конечно, спокойнее, зато комары одолевали... А тут, грех жаловаться, комаров нет и в помине. Зато, гость мучает! Днем на чаек, вечером на огонек. А спрятаться некуда... До высшей степени беззащитное положение.

**Прокурор.** Прошу это заявление свидетеля занести в протокол.

**Председатель.** Больше вопросов стороны не имеют?

**Защитник.** Я вопросов не имею.

**Прокурор.** Я также.

**Председатель.** Благодарю вас, Константин Алексеевич, вы свободны.

*Коровин садится на место.*

### ДОПРОС М.Ф.КШЕСИНСКОЙ

**Председатель.** Ваше имя, отчество, фамилия!

**М.Ф.Кшесинская.** Матильда Феликсовна Кшесинская.<sup>12</sup>

**Председатель.** Ваша профессия, свидетельница? Чем вы занимаетесь?

**Кшесинская.** Храню заветы русского искусства!

**Прокурор.** В чем же именно это выражается?

**Кшесинская.** В верности своему призванию! в служении русскому балету! в подготовке кадров будущих балерин!..

**Защитник.** Должны ли мы вас понять так, что, несмотря на тяжкие условия жизни на чужбине, вы с той же энергией и с тем же вдохновением продолжаете нести ваш ответственный и высокий труд?

**Кшесинская** (*со вздохом, секундной паузой и с гордой решимостью*). Да!

**Прокурор.** А не полагает ли свидетельница, что она этим самым наносит ущерб престижу туземного балета?

**Председатель.** Помните, свидетельница, что на вопросы, на которые вы не желаете, вы имеете право не отвечать!..

**Кшесинская.** В таком случае я воспользуюсь своим правом.

**Прокурор.** А скажите, свидетельница, что вы знаете по существу дела?

**Кшесинская.** Существо дела очень просто, по крайней мере, для меня. Русскую Сандрильону<sup>13</sup> разули. Золотой ее башмачок исчез! Но и в бедных туфельках изгнания она ухитрилась показать Европе и Америке, что такое русский стальной носок!

**Прокурор.** Прошу суд обратить внимание на интереснейшее обстоятельство: в то время, как вся Европа сплошь занята проблемами разоружения, русские балерины продолжают угрожать миру стальным носком.

**Кшесинская.** Господин прокурор, очевидно, думает, что стальной носок нечто вроде стальной каски. Смею его уверить, что когда мы танцуем, мы, может быть, стремимся покорять, но не завоевывать.

**Председатель.** Стороны не имеют никаких вопросов?

**Прокурор.** Нет-с.

**Защитник.** Вопросов не имею.

**Председатель.** Благодарю вас, свидетельница, вы свободны.

*Кшесинская садится на место.*

### МАРЬЯ ИВАНОВНА-ВТОРЫЕ РУКИ<sup>14</sup>

**Председатель.** Ваше имя, отчество, фамилия?

**М.И.** Марья Ивановна-Вторые руки.

**Председатель.** Что же вы этими руками делаете?

**М.И.** Спассаживаю, строчу, делаю выточки, бордерую<sup>15</sup>, подбираю, выпускаю, подхватываю и свожу на нет.

**Председатель.** И сводите на нет. Так-с. А что вы можете сказать по делу по обвинению русской эмиграции?

**М.И.** (*думает*). Эмиграция — это я.

**Председатель.** В таком случае, что вы можете сказать в свое оправдание?

**Прокурор** (*кричит*). После сделанного заявления место этой свидетельницы на скамье подсудимых, а не у свидетельского барьера.

**Защитник.** Еще неизвестно, где ваше место!

**Председатель.** Господа, призываю вас к порядку! Итак, свидетельница, что вы имеете сказать?

**М.И.** Сказать я имею следующее: Вторые руки — это фикция, это выдуманно мужчинами, чтобы унижить женщину, жену, хозяйку и мать. Вторые руки — это когда-то было и давно прошло, а сейчас «вторые руки» это и вторые, и первые, и пятые и десятые.

**Председатель.** Поясните вашу мысль.

**М.И.** Вторые руки, как я сказала, спассаживают, подхватывают и сводят на нет. А кроме того, — готовят, чинят, штопают, моют, стирают, гладят, ходят на рынок, порют детей, разговаривают по налогам... какие же это вторые руки, г-н председатель? Конечно, вы, как мужчина, г-н председатель...

**Прокурор.** Как прикажете понять вас?

**М.И.** А так понять, что эмиграцию надо не судить, а что-нибудь ей подарить на память, хотя бы какую-нибудь медаль, что ли... Небось, за десять лет она заслужила...

**Председатель.** Да, как же это фактически сделать? и кому эту медаль дать?

**М.И.** Да. Хотя бы и мне!

**Председатель.** Я просил бы вас, Вторые руки, быть более серьезной. Вы в суде.

**М.И.** Извиняюсь. Так редко приходится пользоваться развлечениями, что мне казалось...

**Председатель.** Стороны не имеют вопросов? Свидетельница, вы свободны.

*Свидетельница пренебрежительно кланяется и садится на место.*

### ДОПРОС А.Н.ВЕРТИНСКОГО

**Председатель.** Ваше имя, отчество, фамилия?

**Вертинский.** Вертинский!

**Председатель.** Ваша профессия?

**Вертинский** (*пожимая плечами*). Вертинский!..

**Председатель.** Ваша программа-минимум?

**Вертинский.** Гм... минимум? — «ракель Меллер» и «Испано-Суиза».<sup>16</sup>

**Прокурор.** Вам известно, г-н Вертинский, что мы собрались здесь — судить русскую эмиграцию?

**Вертинский** (*пародируя самого себя, чуть нарывается*). «Я не знаю зачем, и кому это нужно...».

**Защитник.** Расскажите нам, свидетель, как сложилась ваша эмигрантская жизнь? (*скороговоркой*). С чего она началась? На чем строилась. Во что вылилась? И куда...

**Вертинский** (*перебивая*). «Ну, погоди, ну погоди минуточку...» (*трет себе лоб, задумывается*). Как это было... — сначала «в комнате белели ваши блузки»... «а потом... пришел бразильский крейсер...» «Пришлось сесть и уехать...» «В притоны Сан-Франциско». И конечно, «все лакеи и лорды перепутались в кино — тумане...» (*заметив, что защитник пьет воду, ласково обращается к нему*): «Пей, моя деточка, пей, моя милая!..»

**Защитник** (*грубо*). Благодарю вас за разрешение!..

**Вертинский** (*вздыхом*). «О, как трудно любить в этом мире приличий!..»

**Прокурор.** Ближе к делу, свидетель! Что же было после кино — тумана?

**Вертинский** (*обращаясь к прокурору, иронический вопрос*). «Вы плачете, Иветта, что песня не допета?» (*пожимая плечами*): Кино — туман кончился.

**Защитник.** Ну, а теперь?

**Вертинский.** «Ничего теперь не надо нам, никого теперь не жаль...»

**Прокурор.** Стало быть, в общем, самочувствие у вас недурное?

**Вертинский.** Как вам сказать?.. «Твердим жамэ, и плачем по-французски!..»

### ДОПРОС МАРИИ КОСТ

**Председатель.** Ваше имя, свидетельница?

**М.Д.Кост.** Madam Diendonne Costes!<sup>17</sup>

**Председатель.** А по-русски?

**Кост.** Мария Давыдовна Кост, урожденная княжна Вачнадзе.

**Защитник.** Следовательно, знаменитый авиатор Кост, перелетевший Атлантический океан, — ваш супруг?

**Кост.** Да!

**Прокурор.** Обращаю внимание господ судей на то, что свидетельница, грузинка по рождению, вышла замуж за француза и ходатайствует о занесении в протокол как самого факта смешанного брака, так и факта вторжения русской эмиграции в толщу коренного населения приютившей ее страны.

**Защитник.** Прошу со своей стороны занести в протокол, что русская эмиграция, как явствует из показания свидетельницы, участвовала в изумительном перелете через Атлантический океан!..

**Прокурор** (*язвительно*). Не хочет ли г-н защитник этим сказать, что вся русская эмиграция скопом перелетела через океан?

**Председатель.** Скажите, свидетельница, что вы сделали для того, чтобы удержать вашего мужа, французского гражданина Коста, от рискованного и опасного намерения перелететь океан?

**Кост.** Наоборот, г-н председатель, я сделала все, что было в моих силах, чтоб поддержать в нем бодрость духа и еще укрепить его энергию и решимость!

**Председатель.** А скажите, свидетельница, что вы знаете о русской эмиграции вообще?

**Кост.** О русской эмиграции?.. Стихотворение...

**Председатель** (*изумленно*). Стихотворение?.. Ну, говорите!..

**Кост** (*становится в позу и неожиданно декламирует*):

«В армяке, с открытым воротом,

С непокрытой головой,

Медленно проходит городом

Дядя Влас, старик слепой...»

### ДОПРОС Л.Я.ЛИПКОВСКОЙ

**Председатель.** Ваша фамилия, свидетельница?

**Липковская.** Лидия Яковлевна Липковская<sup>18</sup>.

**Председатель.** Та самая?

**Липковская.** Да, та самая.

**Председатель.** Скажите, свидетельница, что вам известно по делу по обвинению русской эмиграции? Что вы можете сказать о ней плохого?

**Липковская.** Об эмиграции? плохо? ничего!

**Председатель.** Ну, тогда, что вы можете сказать о ней хорошего?

**Липковская.** Как оперное сопрано я смотрю на людей вообще, а на эмиграцию в частности с точки зрения колоратуры...

**Председатель.** Отлично, свидетельница, суд охотно выслушает вашу точку зрения. Пожалуйста.

**Липковская** (*становится в позу*). Вам, господа судьи, известно так же, как и мне, что правом голоса эмиграция не пользуется... Но это не мешает ей несмотря на полное отсутствие голоса иметь порядочную колоратуру! Эта эмигрантская колоратура не раз спасала ее в самых тяжелых случаях.

*Прокурор делает движение.*

**Липковская.** Искусство жить, как и искусство петь, может быть, в том именно и состоит, чтобы вовремя успеть взять верхнее и держаться на нем, сколько только силы хватит. Заслуга эмиграции в том-то и заключается, что, начиная с первого дня своего появления в Европе, она сразу же взяла это верхнее «ля» и с него не сходит. Представьте себе на минуту, каково бы было ее положение, если бы вместо того, чтобы парить на верхах, она бы опустилась до сиплого фальцета и вполголоса убаякивала бы себя самое.

**Прокурор.** А не находит ли свидетельница, что воспользоваться гостеприимством чужой страны и с места в карьер начать брать верхнее «ля»...

**Председатель.** Господин представитель обвинения, прошу вас не задавать наводящих вопросов.

**Липковская.** Благодарю вас, господин председатель, меня навести не так легко.

**Председатель.** Имеет ли свидетельница сделать еще какое-нибудь сообщение?

**Липковская.** Да, я хотела бы...

**Председатель.** Пожалуйста.

**Липковская.** Я считаю своим долгом предупредить эмиграцию, что для того, чтобы до конца удержаться на верхах, необходимо упражняться и упражняться, главное — это дыхание. Каждый из нас много и часто вздыхает, будем же вздыхать не просто, так себе, а вот как: (*жест*) глубоко забирает воздух и... (*выпускает дыхание*).

**Председатель.** Благодарю вас, свидетельница, суд примет к сведению ваше ценное показание.

## МИСС РОССИЯ. МАНЕКЕН № 42

**Председатель.** Прошу ввести свидетельницу «Мисс Россию», манекен № 42.

*Пауза*

*Пристав выходит и возвращается один.*

**Председатель.** Ну, что же? Суд ждет.

**Пристав.** Свидетельница переодевается...

**Председатель** (*возмущенно*). Если мы будем ждать

каждого, кто будет переодеваться... (*входит манекен № 42, суд приходит в движение. Манекен становится у барьера — показывает профессиональным жестом — платье*).

**Председатель.** М-да. Э-э-э. М-да-с. Гм.

**Защитник.** Мне кажется, г-н председатель, комментарии излишни.

**Прокурор.** Я прошу суд разрешить свидетельнице подойти ко мне поближе.

**Председатель** (*совещается с судьями*). Г-н прокурор, суд постановил ваше ходатайство уважить. Свидетельница, подойдите к г-ну прокурору (*манекен подходит*).

**Прокурор.** Я присоединяюсь к г-ну защитнику. Комментарии излишни.

**Председатель.** Да-с. Свидетельница, суд примет во внимание ваше появление. Вы можете удалиться (*манекен выходит*).

*Председатель вытирает лоб платком.*

Кто следующий?

## ДОПРОС ГОСПОЖИ КЛЕОПАТРЫ СТЕПАНОВОЙ, ГАДАЛКИ-ЯСНОВИДЯЩЕЙ

*Свидетельница входит медленно, с сознанием собственного достоинства.*

**Председатель.** Ваша фамилия?

**Свидетельница.** Клеопатра Степанова.

**Председатель.** Ваша профессия?

**Свидетельница.** Ясновидящая и гадалка.

**Председатель.** Скажите более точно, чем вы занимаетесь?

**Свидетельница.** Более точно... Угадываю прошлое, руковожу в настоящем, предостерегаю в будущем, третий этаж направо, к консьержке не обращаться...

**Председатель.** В таком случае, свидетельница, скажите нам, что вам известно о прошлом русской эмиграции, о ее настоящем, и будущем.

**Свидетельница** (*делает пассы, и глухим голосом говорит*). В прошлом?... — Пахнет сеном над лугами, В песне душу веселая, бабы с граблями рядами ходят, сено шевеля...

**Председатель.** Да... действительно... А в настоящем?

**Свидетельница.** В настоящем?... (*опять замогильным голосом*). Однажды... Лебедь... (*неожиданно*) рак... и щука... везти с поклажей воз взялись...

**Прокурор** (*живо*). Прошу заметить, внести в протокол!..

**Свидетельница** (*продолжает*). В будущем... (*опять делает пассы, страшно замогильным голосом, и все время повышая звук*): — Из дальних странствий... возвратясь... Какой-то дворянин... а может быть... и князь... (*замирает*).

**Председатель.** Благодарю вас, свидетельница, теперь нам все ясно!..

*Свидетельница медленно поворачивается, идет к своему месту, и садится!*



## ДОПРОС НАТАЛИИ КОВАНЬКО

**Председатель.** Ваше имя и фамилия?

**Н.И. Кованько.** Наталия Кованько<sup>19</sup>.

**Прокурор.** Г-н председатель, позвольте заявить отвод!

**Защитник.** Г-н председатель, я также заявляю отвод!

**Председатель (к прокурору).** По каким мотивам вы просите отвести свидетельницу?

**Прокурор.** Мне достоверно известно, что г-н защитник не может равнодушно смотреть на свидетельницу!

**Защитник (вскакивает).** Г-н председатель, мне достоверно известно то же самое относительно г-на прокурора.

*Суд совещается.*

**Председатель.** Всецело разделяя как точку зрения прокурора, так и точку зрения защитника, суд, тем не менее, считает необходимым, в интересах дела, просить свидетельницу Кованько.

*Жест прокурора. Жест защитника.*

**Председатель.** Ваша профессия, свидетельница?

**Кованько (скромно, потупив глаза).** Звезда...

**Председатель.** А чем вы занимаетесь?

**Кованько.** Кручу...<sup>20</sup>

**Прокурор.** Прошу свидетельницу указать суду, в каких именно странах протекала синематографическая деятельность свидетельницы?

**Кованько.** Париж, Берлин, Рим, Голливуд, Ницца, Лос-Анджелес, Прага, Лондон, Рио-де-Жанейро, Шанхай... а больше нигде.

**Председатель.** Этого достаточно!..

**Прокурор.** Обращаю внимание суда на то, что, как явствует из показания свидетельницы, ничто, начиная с 12 ч. 35 минут по полудни 21 декабря 1919г., даты, о которой упоминает обвинительный акт, ничто, повторяю, не изменилось: прикрепить эмиграцию к месту немислимо!..

**Защитник.** А известно ли г-ну прокурору, что звезды вообще движутся и прикрепить их к месту нельзя!

**Председатель.** Г-н защитник, призываю вас к порядку.

**Председатель.** Благодарю вас, свидетельница, вы свободны...

**Кованько.** А когда следующая съемка?

**Председатель (нравоучительно).** Свидетельница, не забывайте, что вы не в студии, а на суде... Г-н судебный пристав, проводите свидетельницу!..

## ДОПРОС ШОФЕРА ТАКСИ

**Председатель.** Ваша фамилия?

**Таксист.** Иванов 7-й.

**Председатель.** Ваша профессия?

**Таксист.** На жесете<sup>21</sup> шестой год работаю.

**Председатель.** Я бы просил вас выразиться более понятным для суда языком.

**Таксист.** Я не выражаюсь. Я и говорю, что на жесете работаю. Потому, если на жесете свой травай делаешь, то тебя на каждой руте обижают. Ты, го-

ворят, тагиль, контравасьон получишь, чтоб тебе дерапнуть на покатоом месте! А гаражист тоже ругается: Зачем ты столько эссанс много извел, как будто я этим эссансом клиентов угошаю.<sup>22</sup>

**Прокурор.** Ходатайствую о вызове присяжного переводчика.

**Председатель.** Свидетель, я вторично прошу вас: выразаться по-русски!

**Таксист.** Да я же, сапристи, господин президент, и выражаюсь! Я только рассказываю, как было дело: деливировали мне карт-роз и Маковейкину тоже деливировали, а Маковейкин и говорит: эта, говорит, карт-роз, сапристи только полдела, а еще на рю де Пари держать надо, как бы не провалиться. Ман фу!<sup>23</sup> говорю я Маковейкину, полезем и по рю де Пари, и, действительно, пролезли. И вот стали ездить.

**Председатель.** Успокойтесь, свидетель, и перейдите, наконец, на вашу родную речь.

**Таксист.** Нет, господин президент, я никуда уже не перейду, жэ супэ! Мерси Господу Богу, зарабатываю не плохо, собираюсь жениться, куда там переходить... Я политикой не интересуюсь. Как выдержали мы с Маковейкиным экзамены, получили папье-такси, так дусманчиком и работаем. Недавно вот задний пон репарировали<sup>24</sup>, клаксон купили, проволочку в счетчик вставили, чтоб работал лучше!..

**Защитник.** Должен ли я вас так понять, что вы довольны своей жизнью?

**Таксист.** Трэ контан, очень доволен. Конечно, есть греза одна: тэрэн купить!<sup>25</sup>

**Защитник.** Прошу заметить, что свидетель доволен своей жизнью в приютившей его стране...

**Таксист.** И на счет тэрэна прошу заметить. Тэрэны сейчас очень есть интересные, фасилитэ з эмпо и платить по кэнэзнам...<sup>26</sup>

**Председатель.** Ваши показания крайне интересны, к сожалению, не все в них выражено с достаточной ясностью. Вы свободны.

*Таксист кланяется, размахисто идет на место и садится.*

## ДОПРОС ПОЛОТЕРА В СМОКИНГЕ

**Председатель.** Свидетель, на предварительном следствии, вы скрыли от следователя свое имя, отчество и фамилию. Вы обозначены просто, как полотер.

**Полотер.** Так точно.

**Председатель.** Вы и сейчас предпочитаете не называть себя?

**Полотер.** Да, предпочитаю.

**Председатель.** В таком случае, свидетель, расскажите суду, что вы знаете по делу по обвинению русской эмиграции.

**Полотер.** Довожу до зеркального блеска, строгаю, натираю быстро и аккуратно, даже самые застарелые паркеты. На чай не беру. Стулья расшатанные, мебель поломанную починая прочно и чисто. За работой прихожу на дом, расстоянием не

стесняюсь. Обиваю диваны и кресла своими гвоздями или вашими, безразлично. Настилаю ковры. Исполняю всевозможные малярные работы, отделяю магазины и квартиры.

**Прокурор.** Обращаю внимание суда на то, что свидетель, находясь в чужой стране, не шадит ничего — ни магазинов, ни частных квартир, ни полов, ни ковров, ни стульев, ни диванов.

**Председатель.** Кем вы были раньше, свидетель?

**Полотер.** Агташе при дипломатической миссии в Тегеране.

**Защитник.** Следовательно, для свидетеля ничего не изменилось: как он прежде жил за границей, так он и продолжает жить за границей.

**Полотер** (*утрировано*). Так точно, барин.

**Прокурор.** И что ж довольны вы этой заграницей?

**Полотер.** Так точно, барин, довольны.

**Председатель.** Каково ваше отношение, свидетель, к Европе и к остальным частям света?

**Полотер.** Как полотер, отношусь сочувственно ко всем частям. В нашем ремесле главное — простор и плянец. Берем по три франка пятьдесят за квадратный метр и натираем каждую часть в отдельности.

**Председатель.** Стороны вопросов не имеют? Вы свободны, свидетель.

**Полотер.** Так точно, покорнейше благодарим.

*Просительно кланяется и садится на место.*

## ДОПРОС В.К.ТУРЖАНСКОГО

**Председатель.** Ваше имя, отчество, фамилия?

**Туржанский.** Вячеслав Константинович Туржанский.<sup>27</sup>

**Защитник.** Это вы ставили «Мишеля Строгова»?

**Туржанский.** Да, я.

**Прокурор.** И выкололи ему глаза, если не ошибаюсь?

**Туржанский.** Выколол и не жалею... Картина имела большой успех!

**Прокурор.** Любопытно было бы узнать, г-н свидетель, на что вы еще способны успеха ради?

**Туржанский.** Да, как вам сказать, на многое... (*припоминает*). Вот, Персидскую Княжну, например: в воде топил! В Стеньку Разина гвозди заколачивал... Если потребуется по ходу действия, могу и из прокурора бифштекс сделать... Зависит от сценария!

*Прокурор возмущенно пожимает плечами.*

**Защитник.** В общем дирекция не останавливается?..

**Туржанский.** Разумеется, нет! Ни пред какими затратами!..

**Председатель.** А скажите, свидетель, что вы думаете об эмиграции?

**Туржанский** (*живо*). Замечательное явление! Одного только жаль... толпы нет! Сплошные первые любовники и премьеры.

**Защитник** (*быстро*). Прошу занести в протокол насчет премьеров!..

**Прокурор** (*спохватываясь*). А я прошу занести в протокол насчет любовников!..

**Защитник.** Скажите, свидетель, можете ли вы охарактеризовать эмиграцию вообще? Дать ей какое-нибудь объединяющее определение?

**Туржанский.** Объединяющее?.. Конечно, могу (*становится в позу*). Эмиграция, господа, судьи, это захватывающий и без перерыва говорящий фильм, в три с половиной тысячи метров минимум! Сюжет, само собою разумеется, драматический, но с сильно комическими аттракционами на каждом шагу... (*резонерски, слегка причмокнув*). В общем картина не новая... но смотрится с интересом.

**Председатель.** Стороны вопросов не имеют? Свидетель, вы свободны.

## ДОПРОС МАНИКЮРШИ

**Председатель.** Прошу вас стать к барьеру и стоять спокойно. Какая ваша профессия?

**Маникюрша.** Маникюр, массаж, фасиаль<sup>28</sup>, макияж.

**Прокурор.** Прошу разрешения задать свидетельнице вопрос. Скажите, свидетельница, в упомянутый в обвинительном акте день 21 декабря 1919 г., когда первые русские были замечены на площади Большой Оперы, где вы в этот день находились? Что вы делали? В обществе каких людей проводили время? В каких целях...

**Маникюрша.** Я была с моей няней, или нет, нет... У меня уже была тогда мадмуазель... Мне уже тогда было восемь лет.

**Защитник.** Скажите, дитя мое, как вы относитесь к вашей профессии?

*Маникюрша болтает ногой.*

**Председатель.** Прошу вас стоять спокойно. Вы поняли, о чем вас спросил защитник? Довольны ли вы своей работой?

**Маникюрша.** О, да! И я, и моя мама, и мой папа, мы очень довольны. Я им делаю массаж фасиаль и учусь на них макияжу... Макияжу на маме, массажу на папе. Папа очень терпеливый, у него можно даже пуали<sup>29</sup> выдергивать...

**Защитник** (*ядовито*). Счастливые родители!..

**Председатель.** Стойте смирно и не вертитеесь. Что вам известно о русской эмиграции? Каковы ее хорошие качества, и каковы недостатки? Отвечайте!

**Маникюрша** (*четкой скороговоркой*). Недостатки, г-н председатель, во-первых, веснушки, во-вторых — морщины. Для веснушек — крем симон, для морщин номер тринадцатый. Надо слегка намазать и растереть. Тереть до тех пор, пока клиент терпит. Потом сделать ему паровую ванну и ингалировать. До такой степени ингалировать, пока выдержит. Потом... (*запнулась*).

**Прокурор.** Ничего, ничего, не смущайтесь.

**Маникюрша.** А самое главное — уговорить на маникюр с полированием лаком...

**Защитник** (*восхищенно*). Не девушка, а Брокгауз и Ефрон!

**Председатель.** Стороны больше не имеют вопросов?

**Прокурор** (язвительно). Все ясно.

*Защитник жестом показывает, что вопросов не имеет.*

**Председатель.** Довольно, свидетельница, можете идти.

**Маникюрша** (кокетливый реверанс). Мерси, м-сье! А ля прошен фуа<sup>30</sup>, м-сье! (*Уходит и садится на место.*)

## СУДЕБНО-МЕДИЦИНСКАЯ ЭКСПЕРТИЗА

Продолжительные наблюдения над здоровьем обвиняемых привели меня к целому ряду выводов, которые вкратце я и имею честь доложить суду.

В целях объективности я позволю себе остановиться как на явлениях положительных, так и на отрицательных.

### 1.

К положительным явлениям надо прежде всего отнести так называемое хроническое недоедание. Мы отлично помним, что в доброе, старое время, в России — одной из основных причин многочисленных и тяжелых заболеваний было, как раз нечто диаметрально противоположное.

Как общее правило и независимо от общественной среды, русский человек сплошь и рядом передал. Постоянные изжога, тошнота, ощущение тяжести, плохой обмен веществ, избыток жировых отложений, атония кишок, общая анемия и целый ряд других, не менее характерных симптомов, все это, как рукой сняло. Эмиграция отошала, подтянулась, выпрямилась, стала суше, крепче, стройнее и поджарее. Таким образом, горький хлеб изгнания неожиданно оказался могущественным фактором общественного оздоровления и даже, если угодно, омоложения. Особенно больших успехов достигли в этом отношении наши дамы, которые, как вы видите (*жест в сторону зрительного зала*), что ни год, то становятся все моложе и моложе.

### 2.

Вторым положительным явлением в области национального здоровья следует признать отношение эмиграции к аппендициту. Всем вам, конечно, известно, что любой человек может жить без слепой кишки, в то время как никакая слепая кишка не может жить без человека. Несмотря на это, еще совсем недавно российский человек и его кишка отлично уживались вместе, и никогда друг на друга не жаловались. Происходило это по большей части от преступного равнодушия и презрения к своему собственному здоровью, от всегдашней в этом отношении халатности и лени, а главное, от нашей веками выработанной привычки полагаться во всем на судьбу и на счастливый исход... — Авось, кривая и вывезет!.. Когда же оказалось, что кривая вывезла нас прямо за границу, то все немедленно сооб-

разили, что перевести это русское «авось» на французский язык, по всем видимостям, не удастся. Взоры интеллигенции, естественно, обратились к Ивану Павловичу Алексинскому<sup>31</sup>, который сосредоточенно хмурился и уже точил нож. И не прошло и пяти лет после отъезда из России, как подавляющее большинство русской эмиграции лежало на операционном столе и резалось напрапалую. Нечего и говорить, что результаты этого народного движения не замедлили очень скоро сказаться, и разумеется, в самом лучшем смысле. Можно положительно утверждать, что отрезанный аппендикс сделался такой же обязательной формой одежды эмигрантской, как галстук или воротник.

Однако, наряду с этими глубоко отрадными явлениями, я не могу не указать на целый ряд в высшей степени прискорбных и нежелательных.

Явления эти следующие: упорное и прогрессивно-возрастающее уменьшение фосфора в организме, как неизбежное последствие этого уменьшения, ослабление памяти и рассеянность. На письма не отвечают, долгов не помнят, адреса путают — приходят в гости и забывают уйти, обещают жениться и не женятся, и наконец, даже цитаты великих классиков перевирают!.. А в то же время при такой повальной забывчивости нам, врачам, приходится, наоборот, наблюдать очень много случаев болезненной гипертрофии памяти. Я имею в виду, господа судьи, ту эпидемию мемуаров и воспоминаний, которые положительно принимают характер народного бедствия.

Следующим неприятным явлением следует признать массовое и персональное раздвоение личности. Эмигрантская личность раздваивается не только внутри себя самой, но и вовне. Шоферы раздваиваются на один союз шоферов и на другой союз шоферов, инженеры раздваиваются на один союз инженеров и на другой союз инженеров, ученые раздваиваются на один академический союз и на другой академический союз и т.д., и т.д., и т.д. Само собой разумеется, что от такого сплошного раздвоения у эмиграции начинает рябить в глазах. Если, однако, не считать таких нежелательных и общественных явлений, как раздражение желчного пузыря, повышенная чувствительность, то, в общем, следует признать, что эмиграция в целом обнаруживает несомненную живучесть, приспособленность, исключительную выносливость, упругость и гибкость.

## РЕЧЬ ПРОКУРОРА

Господа судьи! Господа сословные представители!

В Европе с незапамятных времен существует правило: «Если вы пришли к занятому человеку, то скорей кончайте свое дело и уходите!»

Конечно, вы сами понимаете, господа судьи, что это относится к кому угодно, но только не к русским.

Во-первых, не такие это люди, чтоб кончать свое дело обязательно поскорее.

А во-вторых, если дело даже и кончено, то для чего же, собственно говоря, уходить, когда можно заварить чай и побеседовать по душам?!

Сколько золотого времени употребили мы на эти взаимные чаепития!

А сколько раз еще вламываются к нам без спросу, без предупреждения будят детей, галдят на лестнице, тыкаются, спотыкаются и с непринужденным похотыванием заявляют:

— А мы думали, что вы уже спите!..

За что? Чего ради? За какие грехи, вольные и невольные? Ведь это ж, господа, нечто среднее между взаимным грабежом и неизлечимым сумасшествием. Ведь все же заранее известно и переизвестно... — Что мебель в рассрочку, чай в накладку, большевики на волоске, Тузикова сошлась, Пузикова разошлась, и потом — ах! как мы засиделись! и бух! в метро... А потом надо чашки мыть, комнаты проветривать, выключатели выключать, окурки подбирать, пирамидон глотать, а пожаловаться некому!..

А взаимные юбилеи и чествования! Сегодня я тебе юбилей, завтра ты мне юбилей, сегодня я говорю, что слезы мне мешают говорить, завтра ты говоришь, что слезы тебе мешают говорить, сегодня я говорю, что ты высоко несешь свое знамя, завтра ты говоришь, что я высоко несу свое знамя...

Какие тундры и какие тропики могут дать столько впечатлений и уму и сердцу, сколько их может дать одна какая-нибудь лестница в доме, населенном русскими?

Какое сияние северной зари может сравниться с этими всунутыми в щели и шпильками приколотыми к дверям записочками? — «Петя скоро вернется, подождите здесь» — «Стучите сильнее, мы купаемся» — «Придите через час, я сплю» — «Присмотри за молоком, чтобы оно не сбежало, а мы ушли в синема» — «Муся, когда поужинаешь, поставь котлеты под кровать, там прохладнее!»

И, наконец, на самом седьмом этаже, на обрывке повестки от судебного пристава, торопливым почерком набросанный экспромт:

«Нас выселили... Приходите на новоселье, об адресе известим!..»

Спрашивается, зачем ездить в тундру и в Африку?

А уж, что делается внутри этих домов и жилищ, и вообразить немислимо!

Начать с того, что ни в одной комнате нет кровати.

Потому что все эстеты, и предпочитают матрас на четырех ножках: с разноцветными подушками, как в Московском Художественном.

На стульях никто не сидит.

Сидят на пуфах, на шкурах, на ковриках, на ручке кресла, на радиаторе, на углу письменного стола.

Лампы покрыты поэтическими абажурчиками, переделанными из носовых платков.

А ровно в четверть первого ночи, когда все порядочные французы спят, неизвестно откуда появ-

ляется гитара, и присутствующие исполняют по очереди «Бублички»<sup>32</sup>, песенки Вертинского и «Гори, гори моя звезда»...

И когда возмущенные соседи начинают уже бешено колотить в стенку, то все, как один человек, презрительно пожимают плечами и, не поворачивая головы — роняют:

— Пти буржуа!..<sup>33</sup>

И это, господа судьи, называется... пользоваться гостеприимством и задушевно благодарить за чужую хлеб — соль?!..

*Пьет воду.*

Французский стиль ни до чего другого в своем совершенствовании не дошел, как до простоты и точности.

И поэтому на визитных карточках французы пишут: «мосье Дюпон, архитект».

Или «мадам Ивон, кутюрьер».

Коротко и ясно.

Приходилось ли вам, господа судьи, читать русские визитные карточки за границей?

Приходило ли вам в мысль, что одна такая визитная карточка — это целый исторический роман в четыреста пятьдесят страниц убористого шрифта с прологом и эпилогом?

Знаете ли вы, что эти визитные карточки можно читать запоем, не отрываясь, забывая обо всем на свете, дни и ночи напролет?!

Краткость времени не позволяет мне исчерпывающе остановиться на Павле Афанасьевиче Кротове, копченом рыбопромышленнике; на Марье Ивановне Гуляй-Горячкиной, повивальной бабке мирного времени.

На И.А. Тимофееве, ом де менаж, он же фам.<sup>34</sup>

Но что вы скажете по поводу Фанни Осиповны Малкиной, франко-русской... массажистки!

Или Семен Семеныча Гуссака, мозольного оператора, быв. поставщика короля Черногорского?

Или такого изящного пустячка, как Софья Васильевна Бер, первая и вторая руки?

Или, наконец, такого непревзойденного шедевра, как мадам Аграфен де Кушакофф, ансен тетес де ля виль дэ Торжок?!<sup>35</sup>

Что в переводе на домашнее наречие должно означать — жена бывшего городского головы города Торжка!

На что же нам после всего этого рассчитывать, и куда мы идем?!

Впрочем, пойдем в редакции русских газет, в отдел объявлений!..

— «Беру на воспитание умственно-недостающих».

— «Ищу бонну в обмен на комнату».

— «Требуется серьезная особа для расширения компаньона».

— «Катя, одумайся! Я — уже!»

Что ж это часто встречается в мировой истории, или нет?!

*Пьет воду.*

Господа судьи, господа сословные представители! Не будем останавливаться на мелочах!



Пред вами прошел длинный ряд свидетелей защиты и свидетелей обвинения, и я ни минуты не сомневаюсь в том, что показания их глубоко запади в вам в душу.

Гг. судьи, господа сословные представители! Во имя будущих эмиграций, но уже других народов, дабы на русском примере им повадно не было, я требую сурового обвинительного приговора.

## РЕЧЬ ЗАЩИТНИКА

Господа судьи, господа сословные представители!

Про русскую эмиграцию еще Карл Маркс сказал, что терять ей нечего, а приобрести она может все! На этот раз Маркс не ошибся.

В поте лица своего зарабатывает она аперитивы свои и, не утешая духа своего, пьет горький сидронад изгнания в угловых кафе!

Взгляните на карту земного шара и посмотрите, что делается!..

На Гавайских островах какие-то бывшие статские советники разводят свекловицу, а по вечерам, собравшись в кружок, читают «Иллюстрированную Россию», «Последние Новости» и «Возрождение»<sup>36</sup>.

В дебрях бельгийского Конго русские инженеры прокладывают железную дорогу и еще находят время обучать голых негров, как надо варить борщ.

В Сингапуре, в Австралии малоросские танцоры откалывают такого гопака, что публика по три дня не вылезает из мюзик-холла и пьет горькую.

В Нью-Йорке Игорь Сикорский на американские доллары строит «Илью Муромца».

В Буйенос-Айресе Алехин публично вгоняет в пот Капабланку<sup>37</sup>.

Вертинский умудряется забраться в Иерусалим и петь свои песенки на гробнице Рахили<sup>38</sup>.

В Севилье, в сердце Испании, князь Церетели<sup>39</sup> ставит «Князя Игоря» и добивается того, что, вместо того, чтобы танцевать хабанеру, все население пляшет половецкие пляски.

Во Флоренции в двух шагах от мадонны Рафаэля висят по стенкам малявинские бабы.

А ткнитесь вы в Париже из пляс Пигаль, и вам, действительно, покажется, что вы бредите!..

Цыгане — русские, балалаечники — русские, американский жазз — русский, румынский оркестр — русский, венгерская капелла — русская, гарсоны — русские, метр д'отели — русские, пикадоры с шашлыками — русские, и даже знаменитые Черномозгов-систер также русские.

А в это же время нормальная русская вдова выходит замуж за сэра Детердинга и становится леди.<sup>40</sup>

Саша Зубков<sup>41</sup>, ни слова не говоря, женится на сестре Вильгельма.

А русская княжна Вачнадзе вступает в законный брак с авиатором Костом и участвует в перелете через Атлантический океан!

Что же это, господа судьи, непрошеное внедрение в чужую жизнь, как полагает господин предста-

витель обвинения, или культурное влияние русской эмиграции на Европу и Америку??

*Пьет воду.*

Но пойдем дальше! Нас упрекают в нежелании ассимилироваться и в ином смысле!..

Нас обвиняют в упорном нежелании научиться грамоте, в незнании французского языка, в презрении к грамматике, в невообразимом акценте, в убийственном произношении!..

Но позвольте вас спросить, откуда такая уверенность, что нам это действительно необходимо?!

Почему и на каком основании вы думаете, что творить наши эмигрантские ценности мы обязаны исключительно по-французски?

Тургенев двадцать пять лет прожил за границей и не постеснялся все свои произведения написать на языке, который справедливо называется тургеневским, а не французским!..

А затем, позвольте вам прямо заявить, что при всем моем глубоким уважении к великолепному галльскому наречию, при всем моем искреннем преклонении веред великой французской литературой, я, однако, не менее искренне сомневаюсь и спрашиваю, должны ли мы в самом деле забивать свои головы неправильными глаголами и наполнять свои бессонные ночи трагическими сомнениями — где надо говорить ле и где ла...!

Я вот часто думаю о нашем подрастающем поколении, об этих русских голых коленках, пребывающих в здешних лицах, и прихожу к грустному заключению, что ничего утешительного из этих коленок не получится!.. Я, старый классик, воспитавшийся на Корнелии Непоте, на Саллюстии Криспе, на Горации Флакке и на подстрочниках к ним, я иногда, знаете ли, в ужас прихожу, от этого самого акцента, ударения и произношения!..

Слыхали ли вы когда-нибудь, как они читают записки Юлия Цезаря о галльской войне, не говоря уже о том, что самого Цезаря они позволяют себе называть — не более и не менее, как Жюль?!

Вместо тяжелой, торжественной, латинской меди, — какое-то потрясающее легкомыслие и голая небрежность! Императора Калигулу, человека, который, что бы там ни говорили, все-таки въехал в сенат на вороной лошади, они без содрогания переделывают на Кали-Гюля, как будто это им кабаке какое-нибудь!..

Великолепнейший и Августейший Антоний оказывается у них Антуан...!

И даже сам Александр Македонский превращается у них в Маседуан — без угрозыния совести!..

Чего ж, спрашивается, можно ждать от подрастающего поколения, которое вплоть до аттестата зрелости шляется с голыми коленками, а величайших героев мира и человечества именуют жюлями и маседуанами?!

*Пьет воду.*

Семейное положение у нас, в большинстве случаев, такое: с одной стороны, мы как будто бы женаты, а с другой стороны, как будто бы и холосты.

А получается это потому, что жена наша днев-

ная машинистка, а сами мы ночные шоферы. Так вот уже несколько лет, как мы друг с дружкой ни стараемся, а встретиться не можем. Приходится ограничиваться одними дружескими записочками, и класть их вместе с ключом под коврик. Вот, г-н прокурор, и разберитесь: состоим мы в браке или не состоим? И какое у нас при этом положение, семейное или пиковое?

А что касается процентных бумаг, то это такие бумаги, высокоуважаемый прокурор, что проценты по ним платим — мы платим, а когда надо на часы посмотреть, то звоним по телефону по известному вам адресу и умоляем, чтоб посмотрели!..

А что касается регулярного дохода, то пурбуары.<sup>42</sup>

А что касается нерегулярного дохода, то те же самые пурбуары, и в том же виде!.. Потому что хотя мы и работаем во имя светлого будущего, но главным образом на такси, и ночью!

Что же тут удивляться и колотить себя кулаком в грудь, что ни инспектора, ни контролеры не имеют от нас настоящих радостей!

Господа судьи! Господа сословные представители!

Я надеюсь, что ваша совесть подскажет вам тот мудрый и поистине единственный приговор, который напрашивается сам собой в этом исключительном и незабываемом деле.

— Я ходатайствую о полном оправдании моих подзащитных (*жест в сторону зала*), и если я прошу этого, то не как милости и великодушия, а как величайшей правды и величайшей справедливости по отношению к явлению, неповторимому и единственному в мировой истории — по отношению к русской эмиграции!..

Я кончил!

*Взволнованно садится на место.*

Присяжные заседатели удаляются в совещательную комнату и после недолгого совещания выносят подсудимой — русской эмиграции — оправдательный приговор.

**Конец.**

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup>Силь ву пле... муа... буар э манже... па шер! (фр.) — пожайлуста, я пить и есть, недорого.

<sup>2</sup>Ресеписсе (фр.) — здесь: удостоверение беженца.

<sup>3</sup>Paste-restante (фр.) — до востребования.

<sup>4</sup>Gare St.Lazare (фр.) — вокзал Сен-Лазар.

<sup>5</sup>Cordon s'il vous plait (фр.) — откройте, пожалуйста.

<sup>6</sup>Потаж, консоме (фр.) — протертый суп, бульон.

<sup>7</sup>Спешная городская пневматическая почта, пересылавшаяся по системе специальных трубопроводов, была чрезвычайно популярна в Париже межвоенного времени.

<sup>8</sup>Кутюр (фр.) — здесь: швейные мастерские.

<sup>9</sup>Многоадресная аллюзия, отсылающая прежде всего к собственным фельетонам. Одна из пародий на стиль и приемы эмигрантской прессы включала раздел объявлений и в том числе такое: «Котик, вернись! Больше не буду...» — Трэ Рюсс//Последние новости. 1926, 5 августа. С.4. В другом месте автор комментировал газетные объявления с точки зрения эмигрантских реалий: «Хлябзик, вернись!.. Ляля». Что это, по-вашему? Не роман? Не «Крейцера соната»? Не «Анна Каренина»? — Наша маленькая жизнь//Там же. 1929, 27 апреля. С.3. По свидетельству И.Одоевцевой, Дон Аминадо принадлежит и версифицированный экспромт, развивающий этот сюжет: «Жорж, прощай, ушла к Володе. Ключ и паспорт на комод»//На берегах Сены. М., 1989. С.96. В то же время тексты сатирика почти дословно совпадают с цитатой из известного рассказа Н.Тэффи «Лестница», в котором приводится записка: «Котик! Умоляю! Вернись! Ключ под ковриком. Котик, я умру». Одному из русских парижан запомнилось подлинное и, можно думать, не единственное газетное объявление подобного рода: «Володя, умоляю, вернись! Таточка опасно заболела»//Александровский Б. Из пережитого в чужих краях. М., 1969. С.167.

<sup>10</sup>Бианкур — рабочий пригород Парижа, где располагались автомобильные заводы Рено; один из центров русской эмигрантской колонии во Франции. См.: Унковский В. Бианкур//Руль. 1929, 12 декабря. С.2; Русский альманах/Под ред. В.Оболенского и Б.Сарача. Париж, 1930; 1931. Об этом местечке Дон Аминадо оставил замечание: «Если Москва — Третий Рим, то Бианкур — Четвертый».

<sup>11</sup>Мистангетт (Жанна Буржуа) — звезда парижского мюзик-холла 1920-1950-х гг.

<sup>12</sup>Кшесинская (княгиня Красинская) М.Ф. — прима-балерина Императорского Мариинского театра, одно время — фаворитка будущего самодержца Николая II. С 1917 г. — в эмиграции, где стала женой великого князя Андрея Владимировича; содержала балетную школу в Париже. См. о ней: Новая заря (Сан-Франциско). 1931, 7 января. С.7.

<sup>13</sup>Сандрильона (фр.) — Золушка.

<sup>14</sup>Марья Ивановна-Вторые руки — т.е. мастерица по перделке поношенных вещей. Об этом промысле см.: Унковский В. Русский Париж. Первые и вторые руки//Руль. 1931, 18 апреля. С.2; Русская женщина в эмиграции: Анкета писателей И.Бунина, А.Куприна, А.Черного, И.Сургучева, Ал.Яблоновского//Новая заря. 1930, 17 мая. С.7.

<sup>15</sup>Спассаживаю... бордерую (искаж. фр.) — здесь: накидываю, оторачиваю.

<sup>16</sup>«Ракель Меллер», «Испано-Суиза» (1928) — ариетки А.Вертинского (первая из них посвящена французской оперной певице, получившей исключительную известность благодаря исполнению главной роли в фильме «Кармен» (1926, реж. Ж.Фейдер). Автор не вполне точно цитирует строки из других известных сочинений Вертинского: «То, что я должен сказать» (1917), «Минуточка» (1914-1915), «Jamais» (1916), «Лиловый негр» (1916), «Пей, моя девочка» (1917), «Пани Ирена» и др.

<sup>17</sup>Кост (Вачнадзе; в первом замужестве Иверсен) М.Д. — пе-

вица, одна из первых красавиц «русского Парижа». См. о ней: *Мария Кост*// Новая заря (Сан-Франциско). 1930, 1 октября. С.2. Ее муж, авиатор М.Кост, совершил беспосадочный перелет через Атлантический океан и стал национальным героем Франции; в те дни он стал героем одного из фельетонов Дон Аминадо. См.: *Дневник Коста*// Последние новости. 1930, 24 октября. С.3.

<sup>18</sup> *Липковская Л.Я.* — примадонна частной оперы С.Зиминой в Москве; в эмиграции — солистка Русской зарубежной оперы. О ней см.: *Солнца золотая радость*// Россия (Париж). 1930. N4. С.6.

<sup>19</sup> *Кованько Н.И.* — актриса русского кино; с 1919 г. — в эмиграции. Участвуя на первых ролях в фильмах своего мужа, режиссера В.К.Туржанского, стала широко известной европейскому и американскому зрителю. Во второй половине 1920-х гг. — корреспондентка Дон Аминадо.

<sup>20</sup> Речевая калька в лексиконе эмигрантов, синонимичная современному «снимать фильм».

<sup>21</sup> Жесет (от g-7 — фр.) — марка автомобиля, использовавшегося под таксомоторы. О русских автомобилистах см.: *Унковский В.* Русский Париж. Русские шоферы//Руль. 1931, 3 мая. С.6.

<sup>22</sup> Травай... руте... тагиль... контравасьон... дерапнуть... эссанс (искаж. фр.) — работа... дорога... заткнись... получить штраф... занесло на покотом месте... бензин.

<sup>23</sup> Деливрировали карт-роз... сапристи... ман фу... (искаж. фр.) — выдали удостоверение личности... черт возьми... дурачок.

<sup>24</sup> Жэ супэ... папье-такси... дусманчиком... пон репарировали (искаж. фр.) — я ужинал... водительские права... потихонечку... ремонтировали задний мост.

<sup>25</sup> Трэ контан... тэрэн (искаж. фр.) — очень доволен... земельный участок.

<sup>26</sup> Фасилитэ с эмпо... по кэнээннам (фр. искаж.) — налоговые льготы... оплата в рассрочку.

<sup>27</sup> *Туржанский В.К.* — актер МХТ; со второй половины 1910-х гг. перешел в кино. С 1919 г. — в эмиграции. С начала 1920-х гг. режиссер русской киностудии «Альбатрос», постановщик фильмов «Мишель Строгов» (1926), «Манолеску — король воров» (1929) и др., получивших международный успех. В дальнейшем работал в Голливуде и в германском кино.

<sup>28</sup> Здесь: массаж лица.

<sup>29</sup> Пуаль (фр.) — волосы.

<sup>30</sup> А ля прошен фуа (фр.) — до скорого...

<sup>31</sup> *Алексинский И.П.* — врач-хирург, видный общественный деятель «русского Парижа».

<sup>32</sup> «Бублички» — кабаретная песенка на мотив праздничной еврейской песни в музыкальной обработке Г.Красавина на стихотворный текст Я.Ядова (Давыдова), перешедшая со времени гражданской войны в фольклор. О ее истории см.: *Странник.* «Бублички»//За свободу! (Варшава). 1928, 1 ноября. С.3. Дон Аминадо назвал эту песенку в одном из фельетонов: «Меню Октябрьской революции: «Яблочко и «Бублички». — Из Махатмы Ганди// Новая заря. 1930, 2 августа. С.3.

<sup>33</sup> Пти буржуа (фр.) — слуга, служанка.

<sup>34</sup> Ансен тетесс де ля виль дэ Торжок (искаж. фр.) — бывшая «головица» Торжка.

<sup>35</sup> Журнал «Иллюстрированная Россия» (1924-1939), газеты «Последние Новости» (1920-1939) и «Возрождение» (1925-1939) — популярнейшие периодические издания русской эмиграции.

<sup>37</sup> См.: *Алехин А.* Как я победил Капабланку//Иллюстрированная Россия. 1928. N5. С.1.

<sup>38</sup> См.: *Вертинский А.* Дорогой длиною... М., 1991. С.23.

<sup>39</sup> *Кн.Церетели А.А.* — устроитель антрепризы «Русская опера», завоевавшей огромный успех в Европе и Америке. См. о нем: «Мир и искусство» (Париж). 1930. N 4, 5..

<sup>40</sup> Известный финансист и нефтепромышленник сэръ Г.Детердинг вторым браком был женат на Лидии Павловне Кудеяровой, дочери русского боевого генерала, сотрудника РОВС. В годы этого брака, продолжавшегося до 1935 г., чета Детердинг приобрела широкую известность финансовой поддержкой многих общественно-политических инициатив эмиграции и благотворительностью, в частности, основанием средней Русской школы в Париже.

<sup>41</sup> *Зубков А.* — русский офицер-авантюрист, осенью 1927 г. заключивший брак с принцессой Викторией, сестрой бывшего кайзера Вильгельма II. Дон Аминадо не раз обращался к этой фигуре. См.: *Камера Зубкова*//Последние новости. 1927, 14 октября. С.3; *Жареные голуби*//Там же. 1927, 3 ноября. С.4. После смерти жены в ноябре 1929 г. Зубков был разоблачен как аферист. За растрату 3 миллионов долларов семейного состояния и вымогательство крупных сумм у европейских банкиров он был арестован, но вскоре бежал и скрылся от правосудия. См.: *Жизнь и суд* (Париж). 1930. N24. С.17.

<sup>42</sup> Пурбуар (фр.) — чаевые.

Публикация и комментарии Р.Янгирова

# В. Набоков в отзывах современников

Слухи, сплетни, ругань  
и другие материалы  
к биографии  
литературной эпохи

**Э**то наиболее характерные фрагменты статей и заметок, появившихся как непосредственные отклики на выход очередной книги либо публикацию рассказа или глав из романа в журнале и, в общем-то, не претендующие на всестороннее освещение предмета и полную объективность.

Кроме того, это личные мнения, высказанные в частном письме или беседе, сохранившиеся в дневнике или записной книжке. Субъективные, запальчивые, часто чудовищно несправедливые, они тем не менее исключительно интересны, потому что с предельной наглядностью отражают неофициальное, а стало быть, наиболее искреннее и непосредственное отношение к личности и творчеству писателя, которому вскоре суждено было стать знаменитым.

Интересно, и как изменялось (либо не изменялось) отношение к нему, по мере того, как он знаменитым писателем становился. Потому материалы располагаются в хронологическом порядке. Все они выдернуты из контекста, но, собранные вместе, являют единое целое, и рассматривать их следует исключительно в контексте творчества Набокова и литературных нравов и вкусов XX века. Конечно, не всем из этих свидетельств, особенно касающихся передачи чужих мнений, можно полностью верить. Но если эти мнения все же приводились именно в данной версии, значит, людям хотелось, чтобы версия была именно такова, а это-то нам и интересно. Подробно комментировать такие случаи в журнальной публикации вряд ли целесообразно.

Разумеется, публикация ни в коей мере не претендует на полноту, да полнота тут и невозможна, для этого потребовался бы не один том. Это всего лишь подборка наиболее характерных и наиболее показательных мнений и отзывов, составленная, в свою очередь, абсолютно субъективно, по собственным вкусовым пристрастиям, но без малейшего желания ниспровергнуть, вознести либо что-нибудь доказать.

Просто, все, что касается Набокова, как, впрочем, и любого другого крупного писателя, нам пред-

ставляется заведомо интересным, а с другой стороны, все эти отзывы вкупе великолепно обрисовывают ту, уже ушедшую, эпоху со всеми ее вкусами, настроениями и пристрастиями, а каждый отзыв в отдельности если и не добавляет ничего нового к нашему пониманию личности и творчества Набокова, то многое раскрывает в личности говорящего. Многие из фрагментов вызовут улыбку, некоторые — неминуемое раздражение, а все вместе должны бы заставить задуматься. О Набокове, о творчестве, об эпохе.

Иное прикладное значение этой публикации придумать трудно. Разве что любители, а равно и ненавистники творчества Набокова могут использовать ее как цитатник — все же наряду с известными источниками многое здесь впервые вводится в оборот, а кое-что и вообще публикуется впервые.

**Из отзыва преподавателя Тенишевского училища Ев-  
стифеева об одиннадцатилетнем Набокове:**

«Для меня загадка. Слог — стиль — есть. Сути нет». *Наше наследие. 1991. № 1. С. 109.*

**Н. Берберова:**

«Вечера чтений Набоковым своих вещей обычно происходили в старом и мрачном зале Лас-Каз, на улице Лас-Каз. В зале могло поместиться около 160 человек. В задних рядах «младшее поколение» (т.е. поколение самого Набокова), не будучи лично с ним знакомо, но, конечно, зная каждую строку его книг, слушало холодно и угрюмо. «Сливки» эмигрантской интеллигенции (средний возраст 45-50 лет) принимали Набокова с гораздо большим восторгом в то время. Позже были жалобы, особенно после «Приглашения на казнь», что он стал писать «непонятно». Это было естественно для тех, кто был совершенно чужд западной литературе нашего столетия, но было ли не а ш е столетие — и х столетием? Что касается «младших», то, сознаюсь, дело это далекого прошлого, и пора сказать, что для их холодности (если не сказать — враждебности) было три причины: да, была несомненная зависть — что скрывать? — особенно среди прозаиков и сотрудников журнала «Числа»; был также дурной вкус, все еще живучий у «молодых реалистов» (не называю имен); и, наконец, была печальная неподготовленность к самой возможности возникновения в их среде чего-то крупного, столь отличного от других, благородного, своеобразного, в мировом масштабе значительного, в среде все-европейских Башмачкиных.

Номер «Современных записок» с первыми главами «Защиты Лужина» вышел в 1929 году. Я села читать эти главы, прочла их два раза. Огромный, зрелый, сложный современный писатель был передо мной, огромный русский писатель, как Феникс, родился из огня и пепла революции и изгнания. Наше существование отныне получало смысл. Все мое поколение было оправдано».

*Берберова Н. Курсив мой. — Нью-Йорк, 1983. Т. 1. С. 373-374.*



**Георгий Адамович о «Соглядатае»:**

«В повести этой, как и во всем, что Сирин пишет, есть несомненная для нашей словесности новизна. Но это не столько новизна познания жизни, отношения к ней или видения ее, сколько новизна повествовательного мастерства, — не творческая, а техническая. В «Соглядатае» швы сиринской работы оказались далеко не так ловко скрыты, как в «Защите Лужина»; мне эта книга напомнила стихотворные «Опыты» Брюсова, книгу, в которой поэт собрал стихи, написанные для иллюстрации того или иного технического приема. Книгу Брюсова читать было интересно и в то же время чуть-чуть досадно: всякий «прием» в литературе оправдан лишь в том случае, если его не замечаешь; если концы не только спрятаны «в воду», но старательно демонстрируются, их хочется убрать вовсе... Приблизительно то же чувство вызывает «Соглядатай» с его занятой, но назойливой композиционной путаницей».

*Последние новости. 1930. 27 ноября.*

**Георгий Адамович:**

«Если Сирину суждено «остаться» в нашей литературе и запомниться ей, — о чем сейчас можно еще только гадать и догадываться, — то это будет, вероятно, наименее русский из всех русских писателей».

*Последние новости. 1931. 4 июля.*

**Георгий Адамович. «Сирин»:**

«Последние главы «Камера обскура» лунатичны, — и производят прежде всего жуткое впечатление. Автомат вошел во вкус игры, механизм окончательно наладился, тени почти уже превратились в людей, — но чего-то, какой-то неуловимой, последней, необходимой черты все-таки еще не хватает, и читатель с полумучительным изумлением чувствует, что ее никогда не будет, что автор не в силах ее найти, и что весь этот правдоподобный мирок так и останется созданием холодного и холостого воображения».

*Последние новости. 1934. 4 января.*

**Из письма В.Ходасевича Н.Берберовой, март 1936:**

«Сирин мне вдруг надоел (секрет от Адамовича.), и рядом с тобой он какой-то поддельный».

*Минувшее. Вып. 5. — Париж, 1988. С.306.*

**В.Яновский:**

«У Сирина рядом с культурой писателей уровня Кафки и Джойса уживается и... пошлость Викки Баум».

*Яновский В. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. С.248.*

**В.Ходасевич. «О Сирине»:**

«Одна из главных задач его именно показать, как живут и работают приемы <...> Жизнь художника и жизнь приема в сознании художника — вот тема Сирина, в той или иной степени вскрываемая едва ли не во всех его писаниях».

*Возрождение. 1937. 13 февраля.*

**Георгий Адамович о «Посещении музея»:**

«Блестяще, но холодно; поэтично, но не «питательно»; искусно, но не интересно, — потому что не обо мне, не для меня, не со мной. Тут «я» — вовсе не узкое, самовлюбленно-эгоистическое: читая кого угодно другого — Чехова или Бунина, например, называю первые всплывшие имена, — я знаю, что вместе со всеми включен в их кругозор и сам. В их творческом деле я как бы кровно заинтересован — ничтожен я, глуп, мелок, но с ними связан... Здесь же, с Сириным, мне все безразлично. Если на Марсе существует великий художник, мне это безразлично: чувство приблизительно таково. Согласен на какие-угодно лестные, даже лестнейшие эпитеты, — но ищущего, что на моем, на нашем языке называется жизнью».

*Последние новости. 1939. 20 апреля.*

**Из письма И.Бунина М.Алданову от 3 сентября 1945:**

«Перечитываю некот<орые> старые книжки «Современных» Записок». Сколько интересного! Но сколько чудовищного! Напр., «Дар» Сирина! Местами Ипполит из «Войны и мира»!»

*Cahiers du Monde russe et soviétique. 1981. XXII. № 4. P.481.*

**Из письма Г.Струве В.Маркову от 29 июля 1952:**

«Мы как раз тоже последнюю неделю читали «Дар» Сирина (вслух)... Это не лучшая вещь Набокова, но, как все, что он пишет, местами на редкость талантливо. И вместе с тем есть в его таланте какая-то исконная порочность. Я в свое время много писал о его ранних вещах (я был в русской критике одним из первых его пропагандистов), но писал больше в положительном смысле, а сейчас меня позывает написать по-иному».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г.Струве В.Маркову от 4 апреля 1953:**

«Внешнее сходство с Пастернаком у Набокова, конечно, есть, но это скорее ловко сделанный pastiche (я все больше и больше прихожу к мысли, что Набоков — несравненный pasticheur), а сути пастернаковской, его магии и в помине нет».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г.Струве В.Маркову от 12 апреля 1953:**

«У Сирина, конечно, необыкновенный дар внешнего восприятия, внешней наблюдательности, острота зрения поразительная, и с этим сочетается очень большой дар слова, благодаря чему внешние восприятия находят себе адекватное и остро-свежее выражение. Но внутреннего зрения он лишен, иных миров и не нюхал, его глубины (в «Приглашении на казнь», например) случайные, бессознательные, едва ли иногда не из подражания родившиеся (думаю, что при желании он мог бы подражать кому угодно)... Он умеет усваивать чужие приемы, даже писателей, к которым относится враждебно и презрительно... Умея очень хорошо выставить напоказ людскую пошлость, Сирин сам то и дело впадает в пошлость — чего стоят одни его каламбуры). Насчет женщин Вы правы, но я бы

сказал, что у него вообще нет людей, а только маски, марионетки, восковые и шахматные фигуры.

Его единственная настоящая тема — творчество, он ею одержим, может быть потому, что где-то в глубине глубин сознает собственное творческое бессилие, ибо его-то творчество сводится в конце концов к какому-то бесплодному комбинаторству».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г. Струве В. Маркову от 6 мая 1954:**

«Что до Набокова, то я не хочу углубляться в лес сейчас, но в этой вещи, больше, чем когда-либо, я вижу его слабые стороны, его какую-то фундаментальную ограниченность (если я когда-нибудь раскачаюсь написать о нем по поводу «Дара», я разовью эту тему). Он, конечно, блестящ — после него, например, просто нельзя читать Варшавского и другую беллетристику, до того это беспомощно — но в блеске его есть что-то раздражающее, какая-то жуткая внутренняя пустота».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г. Струве В. Маркову от 8 декабря 1955:**

«Уборная» у Сирина. Неужели Вы не заметили, что у него нет почти романа или рассказа (а иногда и в стихах), где бы не фигурировала уборная или акт, совершаемый в ней (и в английских его рассказах тоже). Есть у Набокова очень интересный рассказ, немного экспериментальный, как бы вводящий в его творческую лабораторию, где он говорит, что мечтает написать роман из жизни старушки-уборщицы в парижских общественных уборных (рассказ называется «Пассажир», я когда-то перевел его на английский и напечатал)».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г. Струве В. Маркову от 17 декабря 1955:**

«У Набокова среди ранних есть много весьма фальшивых стихотворений на религиозные темы (очень трогательных иногда), религиозности в нем никогда ни на йоту не было. Но особенно фальшиво и безвкусно его стихотворение о том, как Блока принимают в раю Пушкин, Тютчев и др. поэты».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г. Струве В. Маркову от 24 июня 1956:**

«Дошел ли до Вас — в натуре или по слухам последний, тоже «порнографический», роман Набокова «Lolita», вышедший во Франции? Я его приобрел в Париже и сейчас читаю. Есть кое-что напоминающее «Камеру обскуру», но «погуще»: это автобиография сексуально извращенного человека и история (растянутая на два тома) его «романа» с 12-летней девочкой. Пошлости и безвкусыя хоть отбавляй. Все говорят, что непристойность оправдывается обычным блеском Набокова, но блеск, на мой взгляд, какой-то фальшивый, заемный».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Ю. Иваска В. Маркову от 24 августа 1956:**

«Вы никогда не писали о том, что Вы должны: кому

неизвестно. Творцу, России. Существенно, что должны. Набоков на долги плюет: и вот поступил в цирк. Стал первым акробатом. Но цирк это только симпатичное развлечение».

*Частное собрание. Жорж Шерон, Калифорния.*

**Из письма Г. Иванова В. Маркову от 7 мая 1957:**

«Желчь моя закипела, увидев в каком-то Life'е или Time'е портрет «новеллиста» Набокова, с плюгавой, но рекламной заметкой. Во-первых, грусть смотреть, во что он превратился: какой-то делегат в Лиге наций от немецкой республики. Что с ним стало: <нрзб> надутый с выраженьем на лице. Был «стройный юноша спортивного типа» (кормился преподаванием тенниса)... Но желчь моя играет не из-за его наружности, а из-за очередной его хамской пошлости: опять который раз с гордостью упоминает о выходе его папы: «продается за ненадобностью камер-юнкерский мундир». Папа был болван, это было известно всем, а сынок, подымай выше, хам и холуй, гордясь такими шутками, как эта выходка. Вообще, заметили ли Вы, как он в своей биографии, гордясь «нашими лакеями», «бриллиантами моей матери», с каким смердяковским холуйством оговаривается, что его мать не из «тех Рукавишниковых», т.е. не из семьи знаменитых купцов-миллионеров, и врет: именно «из тех»... Очень рад до сих пор, что в пресловутой рецензии назвал его смердом и кухаркиным сыном. Он и есть метафизический смерд. Неужели Вы любите его музу — от нее разит «кожным потом» душевной пошлятины».

*Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov: 1955-1958. — Köln; Weimar; Wien, 1994. P. 59-60.*

**Н. Берберова:**

«При последнем нашем свидании в Париже, в 1965 году, Г. В. Адамович с раздражением сказал мне, говоря о Набокове: «не люблю бойкости».

*Берберова Н. Курсив мой. — Нью-Йорк, 1983. Т. 2. С. 594.*

**В. Яновский:**

«Набоков принадлежал к тому весьма распространенному типу художников, которые чувствуют потребность растоптать вокруг себя все живое, чтобы осознать себя гениями. По существу, они не уверены в себе».

*В. Яновский. Поля Елисейские. — Нью-Йорк, 1983. С. 277.*

*Предисловие и подготовка текста  
О. Коростелева*



**В следующем номере  
читайте:**

**«Кандинский. Звуки. 1911.  
Издание Соломона Издебского».**  
История и замысел неосуществленного  
поэтического альбома

**Материалы о творчестве  
Б.Л. Пастернака  
и Л.О. Пастернака**

**Страницы дневника  
Валерия Золотухина**