

Мир Иосифа Бродского

Путеводитель

Мир Иосифа Бродского

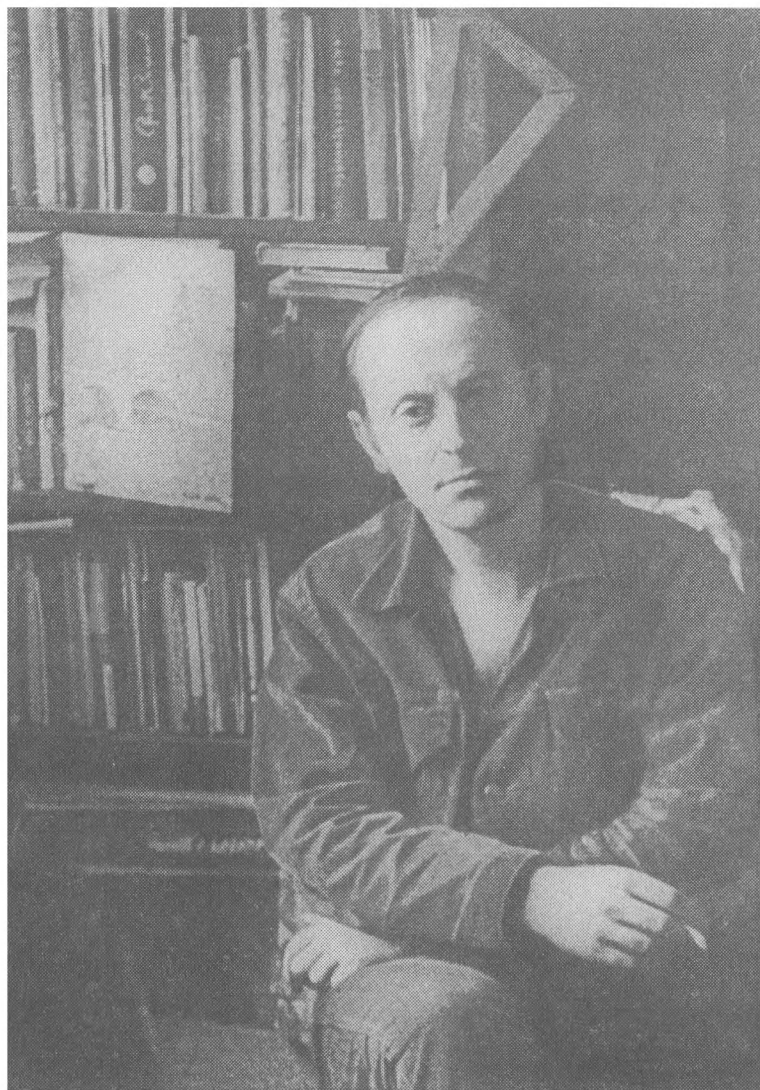
путеводитель



Хронология жизни и творчества
Иосиф Бродский и культура
Анализ одного стихотворения
Иосиф Бродский и жизнь
Полемика
Документы

журнал ЗВЕЗДА





После ссылки. Вторая половина 1960-х. *Фото А. И. Бродского*

Мир *Иосифа Бродского* п у т е в о д и т е л ь

Хронология жизни и творчества

Иосиф Бродский и культура

Анализ одного стихотворения

Иосиф Бродский и жизнь

Полемика

Документы

ББК 84 Р7
М 63

Составитель *Я. А. Гордин*

Редактор *И. А. Муравьева*

Художник *В. А. Гусаков*

В оформлении обложки использованы
фотографии *Михаила Лемхина*

ISBN 5-94214-039-1

© Издательство журнала «Звезда», 2003
© В. А. Гусаков, худож. оформление, 2003

Иосиф Бродский

Хронология жизни и творчества (1940–1972)

7 ноября 1903 — в Ленинграде родился Александр Иванович Бродский.

17 июня 1905 — в Двинске родилась Мария Моисеевна Вольперт.

1940

24 мая в Ленинграде родился Иосиф Александрович Бродский. Отец его, Александр Иванович Бродский (1903–1984), был фото-корреспондентом флотской газеты, окончил войну в чине капитана 3-го ранга и затем работал в фотоотделе Военно-морского музея. Мать, Мария Моисеевна Вольперт (1905–1983), всю жизнь проработала бухгалтером.

Дом на Обводном канале, в котором родился Бродский, был разбомблен в конце 1941 г. Будущий поэт жил в Ленинграде с матерью по адресу: ул. Рылеева, д. 2, кв. 10.

1942

21 апреля — Мария Моисеевна с сыном уехала в эвакуацию.

1948

Возвращение отца из армии.



С отцом Александром Ивановичем Бродским. Первая половина 1950-х.

1949

Семья переехала в знаменитый дом Мурузи, где они получили «полторы комнаты» в большой коммунальной квартире на втором этаже (ул. Пестеля, бывшая Пантелеймоновская, д. 27, кв. 28).

1950

В рамках «чистки» старшего офицерского корпуса от лиц еврейской национальности, Александр Иванович был демобилизован, после чего перебивался мелкими заметками, фотографировал для ведомственных многотиражек.

1955

Бродский уходит из 8-го класса школы № 196.

1956

Работает фрезеровщиком на заводе «Арсенал». После этого работал в больнице, в морге, был кочегаром.

1957

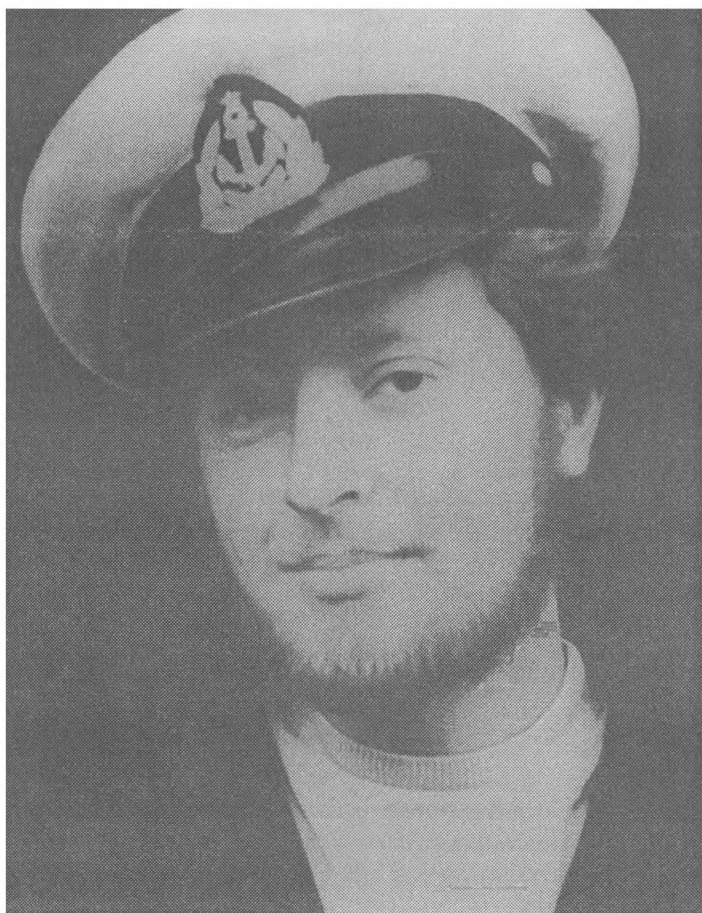
Лето — работа в геологической экспедиции на Белом море. Первое «геологическое» стихотворение: «Прощай, забудь...».

Осень — знакомство с Я. А. Гординым в студии при газете «Смена». По словам Бродского: «Одно из первых литературных знакомств».

1958

Лето — экспедиция в Архангельскую область (село Малолушья на Белом море).

Ноябрь — выступление на заседании СНО филфака ЛГУ на обсуждении доклада Я. Гордина о поэзии 1920-х годов (Сельвинский, Луговской, Тихонов и др.), где Бродский процитировал книгу Льва Троцкого «Литература и революция», что привело к скан-



В отцовской фуражке. Конец 1950-х. Фото А. И. Бродского

дали с руководителем СНО профессором Е. И. Наумовым. Вероятно, с этого вечера поэт обратил на себя внимание органов госбезопасности.

1959

Март — первое крупное публичное выступление на «турнире поэтов» в ленинградском ДК им. Горького: скандал вокруг стихотворения «Еврейское кладбище».

Лето — экспедиция на Тянь-Шань.

Осень — выступление вместе с Я. Гординым в Консерватории перед группой композиторов-студентов (Б. Тищенко, В. Успенский, Б. Архимандритов, Г. Фиртич), исполнявших свои фортепианные произведения. С этого времени — знакомство и дружба с Борисом Тищенко.

Октябрь — на квартире у Е. Славинского в Ново-Благодатном переулке состоялось знакомство с Евгением Рейном, чуть позже — с Анатолием Найманом.

Ноябрь — знакомство с Владимиром Уфляндом и Булатом Окуджавой на устроенных Глебом Семеновым чтениях в ДК работников промкооперации.

1960

Апрель — поездка в Москву, к Борису Слуцкому (см. стихотворение «Лучше всего спалось на Савеловском...»).

Весна — публикация Бродского в самиздатском журнале Александра Гинзбурга «Синтаксис» (№ 3).

Лето — Якутская экспедиция.

Осень — после полевого сезона в геологической экспедиции устроился лаборантом на кафедру кристаллографии Ленинградского университета. Прочитал «Камень» и «Tristia» Мандельштама.

Осень — выступление в общежитии Театрального института вместе с Т. Галушко, А. Шкляринским, Я. Гординым, О. Гарутиным, Е. Кучинским.

Осень — поездка вместе с О. Шахматовым в Самарканд, план побега в Афганистан на самолете — неосуществленный из-за отказа И. Б. применить насилие к пилоту. По возвращении И. Б. написал об этом рассказ, изъятый при обыске и по сей день найденный.

Осень — первый вызов в КГБ и недолгое задержание.

1961

1-я половина года — «Петербургский роман».

Март — Во Всесоюзном научно-исследовательском нефтяном геологоразведочном институте (ВНИГРИ) в Зале Ученого совета Бродский принимает участие в вечере поэтов-геологов (вместе с Л. Агеевым, Я. Гординым, А. Городницким, В. Лейкиным, А. Олейниковым, О. Тарутиным, Б. Федоровым, С. Шульцем и др.). Скандал, устроенный поэтом Л. Куклиным по поводу стихов И. Б. Сборник стихов участников этого вечера был размножен на ротаторе ВНИГРИ 27 февраля перед выступлением.

Апрель — поэма «Три главы».

Май — поэма «Гость».

Июнь — Якутская экспедиция, из которой Бродский уехал до начала полевого сезона по причине конфликта с начальницей геологической партии. Покупка в Якутске книги стихов Е. А. Баратынского (см. «Июльское интермеццо»).

7 августа — в «Будке» в Комарово Е. Рейн знакомит Бродского с А. А. Ахматовой.

Сентябрь, октябрь, ноябрь — работа над мистерией «Шествие». Работа в ВНИГРИ, где Бродский набело перепечатывает «Шествие».

Декабрь — поездка в Москву («Рождественский романс»).

1962

2 января — Знакомство с Мариной Басмановой, адресатом многих стихотворений И. Б. Их знакомит Б. Тищенко.

2 февраля — «Я обнял эти плечи и взглянул...» — первое стихотворение цикла «Песни счастливой зимы» (1962—63).

Зима — поездка с семейством Найманов в Псков. Знакомство с Н. Я. Мандельштам.

Апрель — поэма «Зофья».

10 мая — выступление вместе с другими «молодыми» на заседании секции поэтов в Красной гостиной Дома писателя. Ведущий — поэт Н. Л. Браун. Л. Куклин устроил очередной скандал.

Конец лета — в составе Эмбенской экспедиции ВНИГРИ в Се-



С матерью Марией Моисеевной Вольперт. Вторая половина 1960-х.
Фото А. И. Бродского

верном Казахстане. В сентябре расстается с экспедицией и уезжает в Москву.

Осень — выступление в общезитии ЛГУ (ул. Симанская в Гавани) вместе с Д. Бобышевым и Я. Гординым.

Осень — дебют Бродского-переводчика в книге «Заря над Кубой».

Ноябрь — публикация стихотворения для детей «Баллада о маленьком буксире» в журнале «Костер» (№ 11, 1962).

Осень — еще один кратковременный арест по делу А. Уманского — О. Шахматова.

Осень — Бродский уволился с последнего места работы.

Осень и зима — Бродский живет в Комарово, на даче у известного ученого-биолога Р. Л. Берг, где активно работает над «Песнями счастливой зимы». Тесное общение с Ахматовой. Знакомство с В. Н. Жирмунским.

В этом же году состоялась первая заграничная публикация Бродского: в переводах на польский язык Анджея Дравича в газете «Współczesność».

1963

7 марта — Бродский пишет «Большую элегию Джону Донну».

Весна — работа над поэмой «Исаак и Авраам».

15 октября — знакомство с Л. К. Чуковской и Владимиром Корниловым в Комарово у А. Ахматовой.

Осень — неотправленное письмо о реформе русской орфографии в одну из центральных газет.

Осень — работа над поэмой «Столетняя война».

29 ноября — в «Вечернем Ленинграде» публикуется фельетон А. Ионина, Я. Лернера и М. Медведева «Окололитературный трудень». Начало травли поэта.

13 декабря — руководство ленинградской писательской организации во главе с Александром Прокофьевым отмежевалось от Бродского и фактически санкционировало его преследование.

Декабрь — на Рождество Бродский уехал в Москву, где по настоянию В. Ардова лег в психбольницу им. Кащенко, надеясь, что, получив свидетельство о «психической неустойчивости», сможет избежать ареста.



Незадолго до суда. Начало 1960-х. Фото Б. С. Шварцмана

1964

1 января — Новый год в Москве в психбольнице (стихотворение «Новый год на Канатчиковой даче»).

5 января — выходит из психбольницы и возвращается в Ленинград. В день отъезда приходит знакомиться с Андреем Сергеевым.

Конец января — отъезд из Ленинграда в Тарусу к Виктору Голышеву. Последнее стихотворение на свободе: «Воронья песня».

13 февраля — На следующий день по возвращении — арест и помещение в КПЗ 18-го отделения милиции.

18 февраля — первый суд, по решению которого Бродский был направлен на психиатрическую экспертизу в клинику на набережной Пряжки и помещен в буйное отделение, где провел три дня. Заключение экспертизы: «...трудоспособен. Поэтому могут быть применены меры административного воздействия».

13 марта — второй суд приговорил Бродского к 5 годам принудительных работ на Севере. Сослан в деревню Норенскую, Коношского района, Архангельской области. Оба заседания суда записаны Ф. А. Вигдоровой.

25 марта — Архангельская пересыльная тюрьма (стихотворение «Сжимающий пайку изгнанья...»).

Май — приезд в Норенскую Е. Грефа и В. Гиндлisa, привезших в подарок от Фриды Вигдоровой пишущую машинку.

Май — приезд А. Бабеньшева, привезшего в подарок от Л. Чуковской том Джона Донна.

Май — приезд в Норенскую матери, Марии Моисеевны.

Июнь — трехдневный отпуск в Ленинград.

Летом — приезд в Норенскую отца, Александра Ивановича.

Август — приезд Г. Гинзбурга-Воскова, К. Самасюк.

Октябрь — приезд И. Ефимова и Я. Гордина.

Начало декабря — приезд К. Азадовского.

Конец года — присылка Я. Гординым романа Т. Манна «Доктор Фаустус» (см. стихотворение «Два часа в резервуаре»).

В этом же году приезд М. Мейлаха.

1965

12 января — «Стихи на смерть Т. С. Элиота».

2 февраля — письмо Р. Н. Гринбергу с запрещением печатать свои стихи в США.

Февраль — вышла книга: **Бродский И.** Стихотворения и поэмы. Washington—New York: Inter-Language Literary Associates, 1965.

Май — отпуск в Ленинград, из которого Бродский опоздал на два дня.

24 мая — встретил день рождения в КПЗ, куда был заключен на неделю за опоздание из отпуска. В честь приехавших на день рождения Е. Рейна и А. Наймана был выпущен на время.

7 августа — смерть Ф. А. Вигдоровой.

4 сентября — в результате вмешательства видных деятелей европейской культуры (в том числе — письмо Ж.-П. Сартра руководству страны), вызванного публикацией на Западе записи судебного процесса, сделанной Ф. А. Вигдоровой, Бродский, отбыв в ссылке 18 месяцев, освобожден досрочно (приговор оставлен в силе, но срок ссылки изменен до реально отбытого).

25 сентября — еще до возвращения в Ленинград приезжает в Москву, где живет у А. Сергеева и наносит визит благодарности Л. К. Чуковской, едет на могилу Ф. А. Вигдоровой.

Октябрь — выступление Бродского в МГУ, устроенное Е. Евтушенко.

26 октября — по рекомендации К. И. Чуковского и Б. Б. Вахтина принят в профгруппу писателей при ЛО Союза писателей СССР, что позволило избежать в дальнейшем обвинения в тунеядстве.

Осень — начало работы над романом «Горбунов и Горчаков» (есть наброски 1964 г.).

Осень — знакомство с Джанни Буттафавой, Фаусто Мальковати и другими итальянскими славистами-стажерами.

1966

6 января — встреча в Переделкино с К. И. Чуковским.

3 июня — в Москве, на дне рождения А. Сергеева, которому привез в подарок стихотворение «Остановка в пустыне».

5 марта — смерть А. А. Ахматовой.

Весна — подготовил (при участии А. Гитовича) к изданию в Ленинградском отделении «Советского писателя» книгу «Зимняя почта». Издание не состоялось.

Август, 2-я половина — впервые приехал в Литву по приглашению отдохавшего в Паланге Андрея Сергеева и Рамунаса Катилюса. Тогда же в Вильнюсе состоялось знакомство с Томасом Венцловой, Пятрасом Йодалисом, Пранасом Маркусом, Йозасом Тумялисом, Аудонисом Катилюсом.

В этом же году произошла первая «взрослая» публикации в СССР: два стихотворения в сборнике «Молодой Ленинград» (М.—Л.: Сов. пис., 1966).

1967

Май — открытое письмо IV съезду писателей СССР.

Июнь — поездка в Севастополь.

Октябрь — родился сын, Андрей Осипович Басманов.

Осень — поездка в Палангу.

В этом году два стихотворения Бродского были опубликованы в сборнике «День поэзии 1967» (Л.: Сов. пис., 1967). В Англии вышла книга: **Joseph Brodsky, Elegy to John Donne and Other Poems**, transl. by Nicholas Bethell. London: Longman, 1967 [unauthorized].

1968

Январь — поездка в Палангу (стихотворение «Anno Domini»).

Весна — поездка в Калининград (стихотворение «Открытка из города К.»).

Июнь и июль — неоднократные поездки в Москву.

Осень — завершение работы над «Горбуновым и Горчаковым».

Декабрь — поездка в Гурзуф, где живет в доме Томашевских.

1969

Январь — поездка в Ялту.

Январь-февраль — работа над поэмой «Посвящается Ялте».

Начало июля — поездка в Москву.

Октябрь — поездка в Коктебель.

Ноябрь — поездка в Одессу (стихотворение «Перед памятником Пушкину в Одессе»).

Декабрь — побывал в Москве, на дне рождения Рейна, которому подарил стихотворение «Дидона и Эней».

1970

Январь — Ялта, Дом творчества Литфонда. Планирует несостоящуюся поездку в Грузию.

20 октября — окончание работы над циклом «Post aetatem nostram».

В этом же году вышла книга: **Бродский И.** Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы. Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1970.

1971

Январь — поездка в Ялту.

Осень — поездка в Литву.

В этом же году Бродский избран членом Баварской Академии искусств (Bayerische Akademie der Kunst und Wissenschaften).

1972

Январь — стихотворения «24 декабря 1971 года», «Одному тирану». После посещения выставки русского лубка в Русском музее, посвященной 300-летию Петра Великого, — стихотворение «Набросок».

16 февраля — стихотворение «Сретенье».

Февраль-март — стихотворение «Одиссей Телемаку».

Март — стихотворения «Песня невинности, она же — опыта», «Письма римскому другу».

Апрель — поездка в Армению.

Ю мая — вызов в ОВИР с ультимативным предложением эмигрировать в Израиль.

11 мая — Бродский принимает решение об отъезде.

Конец мая — поездка в Москву (остановился у В. П. Гольшева), прощание с Л. К. Чуковской, Н. Я. Мандельштам, А. Я. Сергеевым и др.

Май — в Ленинграде готовится издание: **Бродский И.** Собрание сочинений: В 4 томах (5-й незавершенный том) / Сост. В. Марамзин. Л.: Самиздат, 1972. Машинистка — Л. Комарова; корректура — Лев Лосев. Непосредственно перед отъездом Бродский просматривает и авторизует 4 тома собрания.

4 июня — вылет в Вену. Накануне отъезда из СССР Бродский пишет открытое письмо Л. И. Брежневу, проникнутое уверенностью в возвращении на родину «во плоти или на бумаге»: «...даже если моему народу не нужно мое тело, душа моя ему еще пригодится». В Вене Бродского встречает глава издательства «Ардис» Карл Проффер и делает ему предложение стать poet in residence в Мичиганском университете.

Перед вами — первая попытка набросать хронологию жизни и творчества Иосифа Александровича Бродского (1940–1996). Негативное отношение Бродского к жанру биографии общеизвестно. Известно, что незадолго до смерти поэт обратился к друзьям с просьбой не участвовать в составлении его биографии. Однако интерес к творчеству Бродского и к его личности столь высок, что мы сочли возможным — как для облегчения задачи грядущим исследователям, так и с целью внести ясность в путаницу с датами, приводимыми рядом мемуаристов, да и самим поэтом в его позднейших интервью, — начать работу над уточнением хронологической канвы творчества Бродского по свежим следам, пока еще живы непосредственные участники событий.

Данная приблизительная хронология, охватывающая отече-

ственный период жизни поэта до его эмиграции в 1972 году, требует не только пополнения и уточнения, но и исправления возможных ошибок. Публикуя ее, мы надеемся как на благосклонность читателей, так и на действенную помощь тех, кто знал поэта в различные периоды его жизни. Сообщить ваши замечания и уточнения вы можете по электронному адресу: Kulle@liter.net или по адресу редакции журнала «Звезда» — 191028, С.-Петербург, Моховая, 20.

Составил В. А. Куллэ



На балконе своей квартиры в доме Мурузи. Начало 1960-х.
Фото А. И. Бродского

ИОСИФ БРОДСКИЙ И КУЛЬТУРА

Эдуард Безносков

«... ОДНА ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ЦИТАТА»

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то,
Но, может быть, поэзия сама —
Одна великолепная цитата.

А. Ахматова

I

Цитата из четверостишия Ахматовой, взятая в качестве заглавия этой статьи, как нельзя больше соответствует одному из основных принципов поэтики Бродского. Цитатность давно и всеми исследователями поэзии Бродского, и просто читателями признана одним из главных атрибутов его поэзии, так сказать, одной из определяющих черт его поэтики. Множество исследований посвящены именно этому аспекту творчества Бродского. Вот лишь один пример анализа необыкновенно сложной системы цитирования, аллюзий и реминисценций в произведении Бродского, проделанного одним из самых авторитетных исследователей: «Связи поэзии Бродского со стихотворениями русских классиков проявляются и в цитатах, и в образном строе, и в мотивах. Многие тексты Бродского и отдельные строки и строфы соотнесены одновременно с несколькими произведениями или фрагментами других поэтов, причем нередко разделенными десятилетиями и даже веками.

Так, стихотворение «К Евгению» из цикла «Мексиканский дивертисмент» (1975) отсылает одновременно и к державин-

скому посланию «Евгению. Жизнь Званская», и к «Медному всаднику», и к «Евгению Онегину». С посланием Державина текст Бродского сближает почти тождественное заглавие, с произведениями Пушкина — имя адресата. Сходство названий у Державина и Бродского сочетается с противоположностью содержания: Бродский не воспевает идиллическую жизнь вдалеке от городской и придворной суеты, а констатирует невозможность обрести убежище в жестоком и тупом мире. Аллюзия на «петербургскую повесть» содержится также в описании мексиканских (ацтекских) барельефов «с разными сценами, снабженные перевитым / туловищем змеи»: на монументе Фальконе изображена змея, попираемая копытами коня Петра. Личность и власть противопоставлены в «Медном всаднике», в смысловой ореол власти входят «жестокость», «мертвенность», «статуарность». В образе царственного всадника содержатся ассоциации с языческим божеством («кумир»). Все эти значения переходят из поэмы Пушкина в стихотворение «К Евгению».

Одновременно произведение Бродского входит в единое смысловое поле с другим пушкинским сочинением — «Евгением Онегиным»: мотив странствий лирического героя перекликается с путешествием Онегина, сближает оба текста и мотив скуки как постоянной и естественной реакции на впечатления жизни. Но взаимодействие стихотворения Бродского с поэзией Пушкина в реальности еще более значимо. Строки Бродского:

Как сказано у поэта, «на всех стихиях...».
Далеко же видел, сидя в родных болотах!
От себя добавлю: на всех широтах, —

вольная цитата из пушкинского стихотворения «Так море, древний душегубец...» (у Пушкина: «на всех стихиях человек — // Тиран, предатель или узник»).

Но и этим грустным повторением пушкинской сентенции межтекстовые связи стихотворения Бродского не ограничиваются. Строки:

Все-таки лучше сифилис, лучше жерла
единорогов Кортеса, чем эта жертва, —

полемический отклик на стихотворение «Мексика» Маяковского, который противопоставлял ацтекскую вольность рабству, принесенному испанскими завоевателями. Для Бродского приход колонизаторов, приобщающий Мексику к европейской цивилизации, предпочтительнее независимости государства, построенного на тоталитарных ценностях и санкционирующего и освящающего человеческие жертвоприношения.

Одновременно имя «Евгений» отсылает и к герою ранней поэмы Бродского «Петербургский роман» (1961). Евгений из этой поэмы — персонаж цитатный, отождествляемый с героем «Медного всадника». Это сближение подкреплено сходством заглавия произведения Бродского и подзаголовка пушкинского сочинения — «петербургская повесть»; в то же время вспоминается и «Евгений Онегин», названный автором «романом в стихах». Герой «Петербургского романа» цитатен вдвойне или втройне: это не только пушкинский Евгений, соединяющий в себе признаки героев «петербургской повести» и «романа в стихах», но и «чудак Евгений» из стихотворения Осипа Мандельштама «Петербургские строфы», забредший в русскую столицу 1913 года из Петербурга 1824 года, описанного в «Медном всаднике». «Пушкинско-мандельштамовский»

Самолюбивый, скромный пешеход —
Чудак Евгений — бедности стыдится,
Бензин вдыхает и судьбу клянет!

Евгений из «Петербургского романа»

Гоним, но все-таки не изгнан,
один — сквозь тарахтящий век
вдоль водостоков и карнизов
живой и мертвый человек.

Образ тарахтящего века соотносится с автомобилем — приметой нового столетия в «Петербургских строфах». Мотив связи исторических времен, скрепой которой оказывается жертва — частный человек, восходит к другим стихотворениям Мандельштама: «Век», «1 января 1924».

Бродский строит длинную анфиладу цитат, в которой реминисценции из собственной прозы не ограничены от заимствований из произведений русских классиков.

Центр такой причудливой плетенки, ткани ассоциаций — имя адресата послания. Но поставленное не в поэтический, а в реально-биографический контекст, оно теряет свою литературность, приобретая предметное, конкретное значение. Евгений, к которому обращены строки, — это Евгений Рейн, поэт, друг Бродского, с которым расстался три года назад покинувший родину автор послания.

Имя «Евгений» включает в себе несколько имен-омонимов. (Прием совмещения в одном слове нескольких омонимических значений часто встречается у Бродского.) Стихотворение описывает, варьирует классические поэтические тексты и вместе с тем изображает реальность. Знаки, литературные образы и предметы и ситуации смешаны, слиты в послании «К Евгению». Прием искусного и изощренного плетения аллюзий и реминисценций повторяется во многих произведениях Бродского.¹

В последнее время, хотя применительно к изучению творчества И. Бродского слова «в последнее время» звучат не слишком уместно, распространилась тенденция трактовать эту «цитатность» в постмодернистском ключе. Как эстетическая теория постмодернизм постулирует условный характер искусства и художественного творчества. Одними из ключевых эстетических понятий постмодернизма стали понятия «интертекста» и «интертекстуальности». Как писал теоретик постмодернизма Р. Барт, «...интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек».² В соответствии с этой концепцией произведение искусства «мыслится не как относительно самостоятельный феномен, отдельный текст, но как подвижный элемент в ряду или потоке других текстов, границы между которыми размыты. Это и есть интертекст».³ Конечно, при таком подходе «цитатность» как специфическое свойство, как черта поэтики конкретного поэта теряет какой бы то ни было смысл, но, однако, прав А. Жолковский, утверждающий, что «плодотворность всякого метода измеряется не только его логической обоснованностью, но и богатством намечаемых им исследовательских перспектив (крайние постструктуралисты

сказали бы — увлекательностью подсказываемых литературоведческих сюжетов). Интертекстуальный подход, далеко не сводясь к поискам непосредственных заимствований и аллюзий, открывает новый круг интересных возможностей. Среди них: сопоставление типологически сходных явлений (произведений, жанров, направлений) как вариаций на общие темы и структуры; выявление глубинной (мифологической, психологической, социально-прагматической) подоплеки анализируемых текстов; изучение сдвигов целых художественных систем, в частности описание творческой эволюции автора как диалога с самим собой и культурным контекстом; и многое другое». ⁴ Вот этот диалог автора с культурным контекстом и представляет, на мой взгляд, первостепенный интерес при обнаружении и исследовании цитат, реминисценций, аллюзий в произведениях Бродского. Менее всего хочу, чтобы данная работа превратилась в сухой каталог обнаруженных перекличек Бродского с его предшественниками в литературе, и здесь понятие «диалога» как основы культуры в том понимании его, которое ввел М. М. Бахтин, мне кажется наиболее плодотворным.

II

Прежде всего хочу остановиться на произведении «Новые стансы к Августе» (1964), самим названием отсылающем нас к стихотворению Байрона «Стансы к Августе» (1816), с которым произведение Бродского связано лишь поверхностно-тематически: оба представляют собой монолог лирического героя, ощущающего свое одиночество и покинутость, но при этом монолог байроновского героя явно обращен к конкретной женщине, которая остается ему душевно близкой и в которой герой находит душевную опору:

Когда сгустилась мгла кругом
И ночь мой разум охватила,
Когда неверным огоньком
Едва надежда мне светила,

В тот час, когда, окутан тьмой,
Трепещет дух осиротелый,

Когда, молвы страшась людской,
Сдается трус и медлит смелый,

Когда любовь бросает нас
И мы затравлены враждою —
Лишь ты была в тот страшный час
Моей немеркнувшей звездой...

<...>

На перепутьях бытия
Ты мне прибежище доньне,
И верь, с тобою даже я
Не одинок в людской пустыне.

(Пер. В. Левика)

В стихотворении же Бродского конкретного адресата монолога лирического героя нет, более того, начало стихотворения содержит даже эпический элемент:

1

Во вторник начался сентябрь.
Дождь лил всю ночь.
Все птицы улетели прочь.
Лишь я так одинок и храбр,
что даже не смотрел им вслед.
Пустынный небосвод разрушен,
дождь стягивает просвет.
Мне юг не нужен.

Байроновская метафорическая мгла, сгустившаяся вокруг героя, у Бродского приобретает облик физической тьмы, сумерек:

2

Здесь захороненный живьем,
я в сумерках бреду жнивьем,
сапог мой разрывает поле,
бушует надо мной четверг... —

но в то же время конкретные календарные сведения мгновенно обогащаются мифологическим смыслом, так как возникает образ героя, вглядывающегося в собственное отражение в воде:

3

<...>

Замерзшую ладонь прижав к бедру,
бреду я от бугра к бугру,
без памяти с одним каким-то звуком,
подошвой по камням стучу.
Склоняясь к темному ручью,
гляжу с испугом.

Этот возникший мифологический обертон как будто подготавливает не мотивированное лирическим сюжетом появление образов муз в финале произведения:

12

Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода? трава?
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится,
такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.

Высвеченное таким финалом, стихотворение перерастает значение взволнованного лирического монолога, вызванного житейскими обстоятельствами, и становится размышлением о собственном поэтическом пути, в которое перерастает байроновское «на перепутьях бытия», только частично им мотивированное. Ведь вопрос, обращенный к Эвтерпе, музе лирической поэзии, заключает в себе попытку осмыслить собственную творческую манеру, собственный художнический путь на фоне поэтической традиции в широком смысле этого слова. Выясняется, что ни Эвтерпа, ни Каллиопа, муза поэзии эпической, не в состоянии дать ответ о том, как перейти на ино-



В ссылке. Октябрь 1964 г. Фото Я. Гордина

ходь с галопа, то есть с традиционного аллюра на индивидуально-неповторимый шаг, иными словами, собственное творчество в восприятии поэта не укладывается в привычные рамки лирической и эпической поэзии. Следовательно, речь здесь идет скорее об одиночестве художническом, чем человеческом. Таким образом дополнительное звучание приобретает мифологический подтекст, также обнаруживая свое подлинное, а не житейское значение. Симптоматично, что попытка выразить это ощущение была сделана именно в форме аллюзии на известнейшее стихотворение, написанное в традиционном для XIX века жанре стансов. Но сам по себе этот прием (аллюзий, реминисценций) фигурировал у Бродского уже не раз. Причем важно отметить, что поводом для подобной аллюзии служил не обязательно один конкретный текст, но таковым поводом могла быть актуальная для национальной поэзии лирическая ситуация.

Именно таковым можно считать стихотворение «От окраины к центру» (1962). Самое начало его не оставляет сомнений в том, что именно становится предметом аллюзии:

Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик,
рай речных пароходов,
я опять прошептал:
вот я снова в младенческих ларах.
Вот я вновь пробежал Малой Охтой сквозь тысячу арок.

Пушкинское «Вновь я посетил...» как главный ориентир здесь угадывается мгновенно. Но дело в том, что пушкинское стихотворение создало в русской поэзии устойчивую лирическую ситуацию, лирический сюжет и породило целую генерацию стихотворений на этот сюжет, и в первую очередь здесь некрасовская «Родина» («И вот они опять, знакомые места...»), а из поэзии XX века — есенинское «Возвращение на родину» («Я посетил родимые места...»). Но в то же время обращает на себя внимание отсутствие ритмической общности произведений, в которых разрабатывается эта лирическая ситуация. Пушкинский пятистопный ямб, уже до этого использованный им в драматургических произведениях для воспроизведения стихии

живой разговорной речи с ее интонациями, здесь к тому же снабженный многочисленными enjambement'ами, начинающийся и завершающийся полустихиями, призванными создать эффект включенности переживаемого лирическим героем и запечатляемого им в слове отрезка времени в общий поток непрекращающейся жизни, звучит повествовательно-спокойно вначале и завершается воодушевлением и пафосом в финале стихотворения. Некрасов передает напряжение чувств своего лирического героя при помощи торжественного александрийского стиха. Есенин же использует стихи с различной ритмикой: начинает он пятистопным ямбом («Я посетил родимые места...»), который сменяется ямбом четырехстопным («Ту сельщину, / Где жил мальчишкой...») — разбивка стиха на полустихия и графическое их выделение здесь не разрушает метрической основы четырехстопного ямба; последние два стиха этого условного пятистишия написаны пятистопным ямбом. Во втором четверостишии, напротив, три первые стиха написаны четырехстопным ямбом, а завершающий — пятистопным. И в дальнейшем чередование четырех- и пятистопного ямба сохранит в этом стихотворении свой нерегулярный характер (появятся даже несколько стихов, написанных шестистопным ямбом, но без парной рифмовки), такой ритм стихотворения передает психологическое состояние лирического героя Есенина, его элегическую грусть. Стихотворение же Бродского написано трехсложным размером, а именно — анапестом, создающим особую приподнятость общего речевого тона. При этом длина стиха колеблется от четырех до шести стоп, но чередование это не урегулировано, за счет чего создается пульсация ритма, острота которой все же сглажена самим размером, так как длина стихотворной строки трехсложника, в данном случае — анапеста, формирует более сильную ритмическую инерцию для читающего и слушающего. Образно-тематически это стихотворение Бродского также восходит к его литературным предшественникам: те же мотивы узнавания-неузнавания окружающей действительности, ощущения причастности-непричастности к изменившей действительности, на первом плане — эмоциональное состояние лирического героя, но Бродский вносит свою, неповторимую и неповторяющуюся ноту в разработку этого образа: у него состояние, переживаемое лири-

ческим героем, принципиально амбивалентно, постоянно используемые оксюмороны рождают ощущение неразделимости горечи и счастья, радости и муки:

То, куда мы спешим,
этот ад или райское место,
или попросту мрак,
темнота, это все неизвестно...

<...>

Поздравляю себя
с этой ранней находкой, с тобою,
поздравляю себя
с удивительно горькой судьбою...

<...>

Не жилец этих мест,
не мертвец, а какой-то посредник,
совершенно один
ты кричишь о себе напоследок:
никого не узнал,
обознался, забыл, обманулся,
слава Богу, зима. Значит, я никуда не вернулся.

Слава Богу, чужой...

<...>

Поздравляю себя!
Сколько лет проживу, ничего мне не надо.
Сколько лет проживу,
сколько дам за стакан лимонада.
Сколько раз я вернусь —
но уже не вернусь — словно дом запираю,
сколько дам я за грусть от кирпичной трубы и собачьего лая.

Такой способ аллюзии рождает не просто апелляцию к какому-либо конкретному литературному произведению, а создает эффект включенности стихотворения в контекст русской поэзии, становится фактом осмысления своего места в ней, причастности к культурной традиции и характера этой причастности. Но при этом происходит смысловое обогащение этой лирической ситуации и, следовательно, поэзии в целом. Произведение и сам поэт оказываются не отграниченными и изолированными фактами, а элементами сложной принципиально открытой системы, обладающей неограниченными возможностями смыслового развития.

Стимулировать аллюзию, реминисценцию может не только отдельная психологически очерченная лирическая ситуация, но и целый лирический жанр, традиционно сопряженный с определенным настроением, психологическим состоянием. Много раз в названиях стихотворений Бродского мелькают определения жанровой принадлежности: элегии, стансы и даже эклоги. Из этого вовсе не следует, что он полагал незыблемой жанровую систему лирики, разрушенную еще в первой половине XIX века; здесь мы имеем дело скорее с тем, что М. М. Бахтин называл памятью жанра, хранящей прежде всего общий эмоциональный тон, а не конкретные словесно-образные мотивы. Среди подобных стихотворений с вынесенными в названия жанровыми обозначениями особое место занимает стихотворение «Почти элегия» (1968). Начинается стихотворение вполне элегически:

В былые дни и я переживал
холодный дождь под колоннадой Биржи...

Обращает на себя внимание словесная деталь, как будто сразу предупреждающая о «вторичности» стихотворения: «и я», следовательно нам предлагается рассматривать произведение в определенном литературном контексте, на который указывает заглавие, а именно в контексте жанра элегии. Но именно в контексте самого жанра, а не отдельного произведения данного жанра, и такая «метаэлегия» в русской литературе имеется. Это, без сомнения, предсмертная элегия Ленского, про которую автор романа говорит, что «стихи на случай сохранились». Эти сохранившиеся «на случай» стихи стали в русской культуре эталоном унылой элегии, на которую распространяется ирония творца ее автора, превратившего ее, по словам Ю. М. Лотмана, в имеющую «насквозь цитатный характер», распадающуюся «на знакомые читателю штампы и обороты», но снабженную «стихией пушкинской интонации», и в силу этого она «допускает ряд интерпретаций — от иронической и пародийной до лирической и трагической»⁵. Романному же автору этой элегии предстояло своею гибелью вдохнуть жизнь в ставшие бессодержательными штампы романтической поэтики. И прежде всего вот этот:

Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?

Много раз в романе обыграна эта метафора, согласно которой весна, «утро года» — это и утро жизни, а осень — печальный закат человеческих дней. Традиционный мотив унылой элегии и звучит в стихотворении Ленского: сожаление о пролетевшей юности и желание угадать будущее, которое, конечно же, не сулит ничего хорошего. То есть можно считать эту коротенькую элегию инвариантом всех романтических элегий.

Если понять пушкинское выражение «на случай» как «до времени, когда понадобятся», то случай такой представился, и центральный образ этого «эталонного» произведения зазвучал в стихотворении Бродского, которое одновременно заключает в себе и следование традиции, и отступление, отход от нее. Вместо риторического вопроса Ленского мы встречаемся с почти бесстрастной констатацией свершившегося:

В былые дни и я переживал
холодный дождь под колоннадой Биржи.
И полагал, что это — Божий дар.
И, может быть, не ошибался. Был же
и я когда-то счастлив. Жил в плену
у ангелов. Ходил на вурдалаков.
Сбегавшую по лестнице одну
красавицу в парадном, как Иаков,
подстерегал...

Благодаря библейским реминисценциям, Биржа начинает осмысляться как Дом Божий, что еще усугубляется созвучием Биржа — Божий дар, а все вместе это как будто соответствует тем златым дням, об уходе которых сокрушается Ленский; но вот появляется выделенная с помощью единственного в стихотворении полустишия строка, почти цитата:

Куда-то навсегда
ушло все это. Спряталось. Однако...

Вместо вопроса о том, куда удалились «весны златые дни», бесстрастная констатация самого факта их исчезновения. Следовательно, акцент с сожаления о былом перенесен на размыш-

ление о настоящем. Вынесенное в конец стиха слово «однако» провоцирует начать разбор именно с него, но дальше цитата перестает быть констатацией, а становится спором:

Однако
смотрю в окно и, написав «куда»,
не ставлю вопросительного знака.

Осень, и буквальная, и метафорическая, начинается со следующего стиха: «Теперь сентябрь...» Но вместе с ней входит и еще один эталонный текст того же автора, и тоже, можно сказать, метатекст: «Октябрь уж наступил...», со знаменитым эпиграфом из державинского «Евгению. Жизнь Званская»: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» Этот образ «дремлющего ума», в который входит еще не ставший музыкой, но уже переставший быть шумом «ливень», возникнет в финале стихотворения и отошлет читателя и к пушкинской осени, и к державинскому посланию, также превращающемуся в насквозь пронизанный ассоциациями «предтекст», по терминологии постмодернистов. А по существу стихотворение Бродского составит единое семантическое поле с рядом знаменитых произведений русской поэзии. О том же, какой смысл вносит в эту перекличку имя «Евгений», уже писал А. Ранчин, соответствующую цитату из работы которого я приводил вначале. Здесь же, кстати, можно заметить, что особая роль сентября утверждалась и в стихотворении «Новые стансы к Августе», причем это было сделано в тоне той же почти бесстрастной констатации, что и в стихотворении «Почти элегия».

Так что же означает слово «почти» в названии стихотворения Бродского? Еще не элегия или уже не элегия?

Пафосом элегии вообще и пушкинской «метаэлегии» в частности был пафос уныния и скорби, который в «Осени», начинающейся тоже элегическими нотками, уже с начала второй строфы уступал место совершенно другому чувству: чувству гармонии мира и гармонии с миром. Так и финал «Почти элегии» завершается темой, несвойственной вообще-то элегии, — гармонизации душевного мира посредством творчества, подобно тому как это происходит и в «антиэлегии» Пушкина «Осень».

Стоит только отметить вообще характерное для поэтики Бродского травестирование высокого, как будто продиктованное смущением, ощущением невозможности так запросто произнести патетическую фразу:

И только ливень в дремлющий мой ум,
как в кухню дальних родственников — скаред,
мой слух об эту пору пропускает:
не музыку еще, уже не шум.

Как замечает по сходному поводу Л. М. Баткин: «... под дымовой завесой иронии, даже ерничества, — подтвердить приподнятость чувства, еще раз пережить его, оплакать».⁶ Бродский сам довольно рано осознал эту роль иронии как «дымовой завесы» и выразил это ощущение в стихотворении «Прощайте, мадмуазель Вероника»:

VI

Ты, несомненно, простишь мне этот
гаерский тон. Это лучший метод
сильные чувства спасти от массы
слабых. Греческий принцип маски
снова в ходу. Ибо в наше время
сильные гибнут. Тогда как племя
слабых — плодится и взрывает и оптом.
Прими же сегодня, как мой постскрипtum
к теории Дарвина, столь пожухлой,
эту новую правду джунглей.

Так название стихотворения — «Почти элегия» — свидетельствует не просто о желании стилизовать старый жанр и о творческой неудаче в этом смысле, а о включении читательского ожидания, вызванного сигналом, заключенным в названии, в образный строй стихотворения, то есть о содержательной стороне произведения.

III

Время от времени в стихотворениях Бродского встречаются такие скрытые реминисценции и аллюзии, что обнаружение их носит характер случая. Самый характер их заставляет подозревать не нарочитую зашифрованность, а существование праобраза в глубинах сознания поэта, порой даже отсутствие идентификации собственного художественного образа с этим праобразом, становящимся в результате как бы общим фоном, или, лучше сказать, веществом поэзии. Одной из таких скрытых реминисценций является реминисценция из стихотворения Мандельштама «Нашедший подкову» в четвертом стихотворении из цикла «Часть речи»:

Это — ряд наблюдений. В углу — тепло.
Взгляд оставляет на вещи след.
Вода представляет собой стекло.
Человек страшней, чем его скелет.

Зимний вечер с вином в нигде.
Веранда под натиском ивняка.
Тело покоится на локте,
как морена вне ледника.

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

Сразу обращает на себя внимание синтаксическое отличие последней строфы в стихотворении Бродского от двух предшествующих ей. В самом деле, предыдущие 8 стихов представляют собой с грамматической точки зрения 8 законченных синтаксических конструкций, из которых только последняя занимает два стиха и выглядит как некое подобие «сложного» предложения. Здесь термин «сложное» намеренно взят в кавычки, поскольку он отражает не грамматическое устройство, а заключенную в этой языковой конструкции как бы двучленную мысль. Первый стих к тому же разбит на два предложения, почти полустилишия. Из восьми коротких предложений первых двух строф четыре вообще лишены глаголов, обозначая

грамматическое и бытийное настоящее, а две имеют в качестве сказуемых глаголы настоящего времени, и все они вместе выглядят как ряд констатаций, неоспоримых аксиом, с помощью которых описывается настоящий мир, складывающийся из разрозненных и не связанных друг с другом вещей и деталей. И лишь последняя строфа целиком представляет собой одно, по конструкции простое, а по содержанию «сложное» предложение, явно выбиваясь из общего синтаксического рисунка и образно-предметного строя стихотворения, приковывая к себе внимание читателя какой-то иной своей природой. Если расплести усложненную инверсией синтаксическую конструкцию, которая составляет эту строфу, то мы отчетливо увидим здесь мандельштамовские строчки:

Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова...

Возможно, она есть почти бессознательное воспроизведение синтаксической усложненности стихотворения Мандельштама, в котором взгляд поэта провидит, как и в стихотворении Бродского, превращение, окостенение мира, но лишь гипотетически, о чем свидетельствует модальность желательности, содержащаяся в произведении:

Глядим на лес и говорим:
Вот лес корабельный, мачтовый,
Розовые сосны,
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,
Им бы поскрипывать в бурю,
Одинокими пиниями,
В разъяренном безлесном воздухе.

Более того, мир, изображенный Мандельштамом, тоже приближается к финалу; в нем сохраняются лишь следы былого движения, а действие заменено результатами:

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.
Конь лежит в пыли и храпит в мыле,
Но крутой поворот его шеи
Еще сохраняет воспоминание о беге с разбросанными ногами —

Когда их было не четыре,
А по числу камней дороги,
Обновляемых в четыре смены,
По числу отталкиваний от земли пышущего жаром иноходца.

Одним словом, то, что у Мандельштама изображено как начало процесса стагнации, как его предвестие, у Бродского дано как неизбежный и неотменимый итог в мире, потерявшем пространственно-временные координаты, окончательно застывшем, лишенном внутренней энергии. Подобных «зашифрованных» цитат в стихах Иосифа Бродского много. Думаю, что такая затрудненность их опознавания не результат нарочитой установки на какой-то ребус, а просто свидетельство того, что вся мировая поэзия для Бродского — единое поле, обеспечивающее целостное существование этого мира, поле, противостоящее энтропии физической реальности, т. е. форма сопротивления ей.

IV

Входящее в тот же цикл стихотворение «Тихотворение мое, мое немое...» посвящено теме творчества.

Тихотворение мое, мое немое,
однако тяглое — на страх поведьям,
куда пожалуемся на ярмо и
кому поведаем, как жизнь проводим?
Как поздно за полночь ища глазунию
луны за шторами зажженной спичкою,
вручную стряхиваешь пыль безумия
с осколков желтого оскала в писчую.
Как эту борзопись, что гуще патоки,
там ни размазывай, но с кем в колене и
в локте хотя преломить, опять-таки,
ломоть отрезанный, тихотворение?

Здесь обращают на себя внимание два стиха: «куда пожалуемся на ярмо и / кому поведаем, как жизнь проводим?» — и не составляет большого труда установить, что они являются прямой цитатой из очень распространенного и популярного фольклорного духовного стиха «Плач Иосифа Прекрасного», начинающегося словами:

Кому повею печаль мою,
Кого призову к рыданию?

Немаловажно, что есть в этом стихе и выражение скорби по поводу вынужденного пребывания Иосифа на чужбине:

Твои дети, мои братья
Продали мене во ину землю.
Исчезнуша мои слезы
О моем с тобою разлучении;
Умолкнуша гортань моя,
И несть того, кто б утешил мя.

Образ «умолкнувшей гортани» из «Плача Иосифа Прекрасного» мелькнет еще раз в цикле «Часть речи», а именно в стихотворении «Север крошит металл, но шадит стекло...» (попутно заметим, что эта строчка является очевидной аллюзией на пушкинское «Так тяжкий млат, / Дробя стекло, кует булат»): «И в гортани моей, где положен смех, / или речь, или горячий чай, / все отчетливее раздается снег / и чернеет, что твой Седов, “прощай”».

Только странное ощущение оставляет образ «немного, но тяглого тихотворения», к которому обращается лирический герой Бродского. Однако эта странность становится вполне объяснимой, если вспомнить, что именно этот стих из «Плача Иосифа Прекрасного» взял Чехов в качестве эпиграфа к рассказу «Тоска», в котором единственным полноценным «собеседником» героя, извозчика Ионы Потапова (обратим попутно внимание на вполне библейское имя чеховского персонажа), становится его лошадь. Вот откуда в стихотворении Иосифа Бродского появляется эпитет «тяглое», а также слово «ярмо», как бы обозначающее упряжку. Таким образом, «тихотворение» превращается в аналог лошаденки чеховского Ионы Потапова и становится единственным полноценным собеседником лирического героя, но и сам неологизм «тихотворение» становится в этом случае объясним: речь идет не о законченном произведении, а о самом процессе творчества, становящемся единственным адресатом речи лирического героя, наподобие того, как это было в рассказе Чехова.

Стоит, наверное, попутно сказать, что аллюзия на чеховский рассказ вовсе не единственная аллюзия в творчестве Бродского, связанная с прозой русских писателей XIX века. В стихотворении «1972 год», являющемся поэтическим осмыслением рубежа жизни, даже ее заката, вообще пронизанном многочисленными ассоциациями и аллюзиями, есть образ старения, созданный на основе описания физиологических подробностей:

Слушай, дружина, враги и братие!
Все, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности.
За какое раченье-жречество
(сказано ж доктору: сам пусть лечится)
чаши лишившись в пиру Отечества,
нынче стою в незнакомой местности.

Ветрено. Сыро, темно. И ветрено.
Полночь швыряет листву и ветви на
кровлю. Можно сказать уверенно:
здесь и скончаю я дни, теряя
волосы, зубы, глаголы, суффиксы,
черпая кепкой, что шлемом суздальским,
из океана волну, чтоб сузился,
хрупая рыбу, пускай сырая.

Конечно, в этих строчках без труда опознаются реминисценции из «Слова о полку Игореве» и поэмы Маяковского «Во весь голос», но кроме того, есть здесь и аллюзия из стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии», к которому явно восходит образ утрачиваемых суффиксов как знак оскудения поэтического жара. Но самая выразительная и глубоко запятанная здесь реминисценция — из «Войны и мира» Толстого. Во втором томе эпопеи, описывая возвращение Пьера в Москву после разрыва с Элен, его апатию и праздное времяпрепровождение, Толстой пишет: «Пьер был тем отставным добродушно доживающим свой век в Москве камергером, каких были сотни.

Как бы он ужаснулся, ежели бы семь лет тому назад, когда он только приехал из-за границы, кто-нибудь сказал бы ему,

что ему ничего не нужно искать и выдумывать, что его колея давно пробита, определена предвечно и что, как он ни вертись, он будет тем, чем были все в его положении. Он не мог бы поверить этому!

<...>

Иногда он утешал себя мыслями, что это только так, покамест, он ведет эту жизнь; но потом его ужасала другая мысль, что так, покамест, уже сколько людей входили, как он, со всеми зубами и волосами в эту жизнь и в этот клуб и выходили оттуда без одного зуба и волоса».

Трудно поверить, что перед нами случайное совпадение, а не обдуманная цитата.

Однако вернемся к стихотворению «Тихотворение мое...», так как возникающие в нем цитаты и реминисценции оказываются еще сложнее. Дело в том, что буквально эту словесную формулу — «кому повем...» — использует Марина Цветаева в «Поэме конца»:

Конем, рванувшим коновязь —
Ввысь! — и веревка в прах.
— Но никакого дома ведь!
— Есть, — в десяти шагах:

Дом на горе. — Не выше ли?
— Дом на верху горы.
Окно под самой крышею.
— «*Не от одной зари*

Горящее?» Так сызнава
Жизнь? — Простота поэм!
Дом, это значит: из дому
В ночь.

(О, кому повем

Печаль мою, беду мою,
Жуть, зеленее льда?..)

Здесь же, в цветаевском произведении, заметим, присутствует и «лошадиная» тема, но рвущийся ввысь конь — не Пегас ли? То есть, имплицитно присутствует у Цветаевой и тема творчества, представленная не только образом рвущегося вверх

коня, но и указанием с помощью выделенной курсивом, как «чужое слово», фразой *«Не от одной зари / Горящее...»*, служащей определением к слову «окно». Эта фраза — цитата с измененным порядком слов из цикла «Кармен» (2) А. Блока:

В последнем этаже, там, под высокой крышей,
Окно, горящее не от одной зари...

Образ цветаевского дома «на верху горы» с «окном под самой крышею», таким образом, связан с блоковским окном «в последнем этаже», «под высокой крышей» — наверху, над городом, над миром; тема любви сплетается с темой творчества. Несомненно, образ горящего окна восходит и к тематике «Стихов о Прекрасной Даме» А. Блока, и связь эту уже по принципу возврата приобретает и образ дома на верху горы, выступающий как устойчивый образ обители Прекрасной Дамы в книге Блока. Еще одну, косвенную, ассоциацию с текстом Цветаевой может вызвать и упоминание в стихотворении Бродского имени русского полярного исследователя Седова, погибшего в 1914 году при попытке достигнуть по льду Северного полюса. Известен поэтический отклик Цветаевой на события, связанные с другой полярной эпопеей — историей ледокольного парохода «Челюскин». У Бродского же «полярная» тема еще раз возникнет в стихотворении «Полярный исследователь», в котором как будто ответом на исполненные торжества и пафоса ликования слова из цветаевских «Челюскинцев»:

И псов не угробили —

На льдине!

Эол

Доносит по кабелю:

— На льдов произвол

Ни пса не оставили! —

звучат как безнадежная констатация самые первые слова стихотворения: «Все собаки съедены», и безнадежность эта усиливается сохранившейся черно-белой цветовой гаммой, которая характерна и для стихотворения «Север крошит металл...».

V

Любопытная «плетенка», если воспользоваться термином А. Ранчина, возникает и при анализе стихотворения Бродского «Назо к смерти не готов...»:

Назо к смерти не готов.
Оттого угрюм.
От сарматских холодов
в беспорядке ум.
Ближе Рима ты, звезда.
Ближе Рима смерть.
Преимущество: туда
можно посмотреть.

Назо к смерти не готов.
Ближе (через Понт,
опустевший от судов)
Рима — горизонт.
Ближе Рима — Орион
между туч сквозит.
Римом звать его. А он?
Он ли возразит?

Точно так свеча во тьму
далеко видна.
Не готов? А кто к нему
ближе, чем она?
Римом звать ее? Любить?
Изредка взывать.
Потому что в смерти быть,
в Риме не бывать.

Назо, Рима не тревожь.
Уж не помнишь сам
тех, кому ты письма шлешь.
Может, мертвецам.
По привычке. Уточни
(здесь не до обид)
адрес. Рим ты зачеркни
и поставь: Аид.

Фигура поэта-изгнанника, тревожившая еще воображение

Пушкина, сопоставлявшего свою судьбу с судьбой впавшего в немилость к императору Овидия, привлекает и внимание Бродского. Но один словесный образ в этом стихотворении вызывает ассоциацию со стихотворением О. Мандельштама «На розвальнях, уложенных соломой...»:

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.

А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улицам меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам Бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил...

Стихотворение это, как известно, связано с Мариной Цветаевой, для встречи с которой и приехал в Москву Мандельштам в 1916 году. Исследователи видят в словах «Четвертой не бывать, а Рим далече...» отзвуки историософской концепции о Москве как третьем Риме и по-разному трактуют строчку «И никогда он Рима не любил...», видя здесь и намек на Христа, и название себя в третьем лице. Но образ далекого Рима, в котором не бывать, в стихотворении Бродского, скорее всего, вызван именно этими строчками Мандельштама. Прямое присутствие имени «Марина» в виде анаграммы усматривает здесь Л. М. Видгоф: «Цветаева познакомила Мандельштама с Москвой и олицетворила для него Москву. Как мы видим, въезд в Москву в этих стихах — это спуск в низину, низину сырую, с тающими черными сугробами, влажной весенней далью... Это погружение в пучину, приобщение к стихии, стихии воды и цветаевской страсти, противостоящей и угрожающей строгой выверенности камня, архитектуры. Низина — пучина — стихия — Марина... И само морское, водное имя Цветаевой, и знакомство с ней именно на море, и ее стихийный характер — не

сомневаемся, что все это окрасило первоначальное восприятие Москвы Осипом Мандельштамом.

Но имя Цветаевой присутствует в «На розвальнях...» не только подспудно, но и почти открыто:

И никогда он *Рима* не любил!

Как не услышать в этом «Рима не» — «Марине!»⁷

Так, через Мандельштама возникает связь текста Бродского с обликом самой Марины Цветаевой и образами ее стихотворений, а о том, какое место отводил Бродский поэзии Цветаевой в русской поэзии XX века, известно из его бесед с С. Волковым и из собственных статей Бродского, посвященных творчеству Цветаевой. Мне же кажется, что важно еще отметить тематическую близость стихотворения «Назо к смерти не готов...» и «На розвальнях, уложенных соломой...»: в обоих присутствует тема роковой гибели, которую оба поэта воплощают в исторических реалиях. Но в таких контекстах историческая конкретность приобретает мифологическое звучание.

Разобранный пример — далеко не единственная перекличка Бродского с Мандельштамом. Находим мы такую перекличку и в ставших хрестоматийными «Стансах» («Ни страны, ни погоста...»). Строчки:

И увижу две жизни
далеко за рекой,
к равнодушной отчизне
прижимаясь щекой... —

явно восходят к стихотворению Мандельштама 1911 года «Воздух пасмурный влажен и гулок...»:

Воздух пасмурный влажен и гулок;
Хорошо и не страшно в лесу.
Легкий крест одиноких прогулок
Я покорно опять понесу.

И опять к равнодушной отчизне
Дикой уткой взовьется упрек:
Я участвую в сумрачной жизни,
Где один к одному одинок!

Впрочем, таких частностей можно найти очень много. Будет ли это локальный образ из произведений какого-либо предшественника, поразивший воображение поэта, или мы имеем дело с последовательной цепочкой ассоциаций, порождающей устойчивый мотив в творчестве Бродского, — каждый раз следует решать исходя из конкретного анализа.

VI

Тема рубежа жизни звучит не только в стихотворении «1972 год», но в целом ряде произведений Бродского, но интересно, что он несколько раз использует одну и ту же словесно-образную основу для воплощения этой темы, явно восходящую к хрестоматийному источнику. В первый раз тема состояния, осмысляемого как рубеж жизни, возникает в уже упоминавшемся произведении «Новые стансы к Августе». В перечне календарных дней в стихотворении фигурируют миновавший вторник и делящийся, бушующий четверг, но не упоминается среда. Зато в стихотворении «Менуэт» сказано о среде как середине недели, оставшейся за плечами, причем дальше образ времени утрачивает значение физической реальности и приобретает экзистенциальный характер:

Прошла среда и наступил четверг,
стоит в углу мимозы фейерверк,
и по столу рассыпаны колонны
моих элегий, свернутых в рулоны.

Бежит рекой перед глазами время,
и ветер пальцы запускает в темя,
и в ошую уже видней
не более, чем в одесную, дней...

«Презренной прозой говоря», речь идет о том, что жить осталось не больше, чем уже прожито, то есть «земная жизнь» пройдена до середины. Любопытно, что стихотворение писалось в 1965 году, когда полвека в качестве отпущенного срока казались огромной дистанцией. Вообще полдень жизни, центральный ее рубеж становился после Данте предметом размышления для разных поэтов, в частности Пушкина. У него об этом

речь идет в «Евгении Онегине», и пожалуй, образный строй «Менуэта» обусловлен именно пушкинскими размышлениями, запечатленными в финале шестой главы романа:

XLIV

Познал я глас иных желаний,
Познал я новую печаль;
Для первых нет мне упований,
А старой мне печали жаль.
Мечты, мечты! где ваша сладость?
Где, вечная к ней рифма, *младость*?
Ужель и вправду наконец
Увял, увял ее венец?
Ужель и впрямь и в самом деле
Без элегических затей
Весна моих промчалась дней
(Что я шутя твердил доселе)?
И ей ужель возврата нет?
Ужель мне скоро тридцать лет?

XLV

Так, полдень мой настал, и нужно
Мне в том сознаться, вижу я.
Но так и быть: простимся дружно,
О юность легкая моя!..

У Пушкина, как и положено было в то время, курсивом выделено «чужое слово», в данном случае «младость», непременный атрибут жанра унылой элегии в качестве обязательной рифмы к слову «радость». Следовательно, тематика и стилистика унылой элегии в это время уже ощущаются поэтом как «чужие», как житейски и художнически пройденный этап. Упоминание элегий, их образный ряд («бежит рекой перед глазами время»), их травестированную стилистику («и ветер пальцы запускает в темя») находим мы и в «Менуэте», и может быть, даже название стихотворения становится знаком чего-то архаичного, хотя сам лирический сюжет разворачивается в грамматическом настоящем, что создает определенное лирическое напряжение. Так, снова стихотворение Бродского содержит в

себе реминисценции из различных текстов разных авторов и тем самым актуализует в сознании читателя представления об этих произведениях и связанные с ними культурные ассоциации.

Сразу с несколькими стихотворениями Пушкина связано аллюзиями и стихотворение Бродского «...Мой голос торопливый и неясный...». Прежде всего в памяти возникает текст стихотворения «Ночь»:

Мой голос для тебя и ласковый и томный
Тревожит позднее молчанье ночи темной...

Та же тема тревоги, вызванной знакомым голосом, но важнее оказывается мысль лирического героя в стихотворении Бродского о «гальваническом» действии самого звука его имени, произнесенного женщиной, к которой обращена его речь, а это уже вызывает ассоциацию со стихотворением «Что в имени тебе моем?»: та же тема смерти и «воскресения» в памяти когда-то любимой:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.
<...>
Но в день печали, в тишине,
Произнеси его, тоскуя;
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я.

VII

Бродский считал, что поэзия, которая есть способ самовыявления языка с помощью такого инструмента, как поэт, становится формой сопротивления реальности. Под сопротивлением здесь ни в коем случае нельзя понимать протест (и менее всего — протест политический, т. к. литература — явление гораздо более древнее, чем любая политическая система или вообще государство, как он говорил в своей Нобелевской речи), а лишь способ духовного противостояния мертвящей силе косной материи. И в этом отношении поэзия, с точки зрения Брод-

ского, оказалась наиболее устойчивым из всех искусств по отношению к разрушительным воздействиям времени.

Иосиф Бродский — поэт трагического звучания. Александр Кушнер писал: «Бродский — поэт безутешной мысли, поэт едва ли не романтического отчаяния. Нет, его разочарование, его скорбь еще горестней, еще неотразимей, потому что в отличие от романтического поэта ему нечего противопоставить холоду мира: «небеса пусть», на них надежды нет, а «холод и мрак» в своей душе едва ли не сильнее окружающей стужи». К этому хочется добавить, что этот трагизм выражает не драматизм судьбы отдельной человеческой личности, а трагизм бытия как такового и духовный кризис современной культуры, выражающийся в утрате индивидуальности, примет, ориентиров. Эрозии этой оказался подвержен и человек:

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

И все же, несмотря на констатацию этого кризиса, поэзия Бродского не содержит в себе транстрагизма. Трагедия как жанр не тягостна, потому что она, в соответствии со своей задачей, приносит катарсис, очищает душу. Вся мировая поэзия, мировая культура, присутствующая в стихах Бродского, — это тоже форма метафизического сопротивления обесмыслившейся физической реальности, низводящей человека до воплощения пустоты. Его многочисленные цитаты и реминисценции, ассоциации и аллюзии — это своеобразный диалог с культурным пространством, т. е. явлением трансцендентным и потому более надежным и прочным, чем явления эмпирические. И в этом отношении весьма значима одна реминисценция в стихотворении Бродского «1 января 1965 года», включенном в контекст стихов, связанных с Рождеством:

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звезд над головой.
И только ветра сильный вой
расслышишь ты, как встарь.
Ты сбросишь тень с усталых плеч,
задув свечу, пред тем как лечь.

Поскольку больше дней, чем свеч,
сулит нам календарь.

Что это? Грусть? Возможно, грусть.
Напев, знакомый наизусть.
Он повторяется. И пусть.
Пусть повторится впрямь.
Пусть он звучит и в смертный час,
как благодарность уст и глаз
тому, что заставляет нас
порою вдаль смотреть.

И, молча глядя в потолок,
поскольку явно пуст чулок,
поймешь, что скупость — лишь залог
того, что слишком стар.
Что поздно верить чудесам.
И, взгляд подняв свой к небесам,
ты вдруг почувствуешь, что сам —
чистосердечный дар.

Атрибуты рождественского праздника, введенные в это стихотворение с самого начала, образ воющего ветра, а главное — свечи, — все это заставляет вспомнить одно из самых знаменитых стихотворений Юрия Живаго: «Зимняя ночь». Таким образом, в «подтекст» стихотворения вводятся пастернаковские мотивы и образы, и один из них, запечатленный в стихотворении «В больнице»:

Тогда он взглянул благодарно
В окно, за которым стена
Была точно искрой пожарной
Из города озарена.
<...>
«О, Господи, как совершенны
Дела твои, — думал больной, —
Постели, и люди, и стены,
Ночь смерти и город ночной.
<...>
Мне сладко при свете неярком,
Чуть падающем на кровать,
Себя и свой жребий подарком
Бесценным твоим сознать.

Но и этот благодарный взгляд умирающего больного, запечатленный в стихотворении Пастернака, «всплывает» в произведении Бродского, возможно, еще и как полемический ответ Лермонтову на его «Благодарность» (о творческих параллелях Пастернак — Лермонтов здесь говорить не место). Но главной реминисценцией из пастернаковского стихотворения оказывается ощущение себя и своей судьбы как результата Божественного промысла, обнаруживающее свое сакральное происхождение в истории библейского Иова.

Бродский как будто выполняет завет Мандельштама, писавшего в статье «Письмо о русской поэзии»: «...Иннокентий Анненский уже являл пример того, чем должен быть органический поэт: весь корабль сколочен из чужих досок, но у него своя стать». Но и «доски», из которых сколочен поэтический корабль, вовсе не чужие. Таким образом, вся мировая поэзия, мировая культура для Бродского — единое поле, обеспечивающее целостное существование этого мира, поле, противостоящее энтропии физической реальности, т. е. все та же форма сопротивления ей, преодоление энтропии путем гармонизации мира.

¹ Ранчин А. Поэзия Иосифа Бродского и русская классика // Новое в школьных программах. Русская поэзия XX века. М., 1998. С. 135–137.

² Цит. по: Ильин Илья. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 226.

³ Ранчин А. М. Традиции русской поэзии XVIII—XIX вв. в творчестве И. А. Бродского. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2001. С. 4.

⁴ Жолковский А. Блуждающие сны. Из истории русского модернизма. М., 1992. С. 4.

⁵ Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 296–297.

⁶ Баткин Л. М. Парапародия как способ выжить. // Новое литературное обозрение, № 19, 1966. С. 219. Работа эта посвящена анализу «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» прежде всего с точки зрения их «интертекстуальности». Одному из сонетов данного цикла, а именно сонету «Я вас любил...», посвятил специальную главу в своей книге «Блуждающие сны» А. К. Жолковский, в силу чего я позволяю себе не останавливаться на разобранных исследователями примерах.

⁷ Видгоф Л. М. Москва Мандельштама. М., 1998. С. 19–20.



В ссылке с И. Ефимовым. Октябрь 1964 г. Фото Я. Гордина

Виктор Куллэ

ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ПЕРЕИМЕНОВАННОЙ ПОЭЗИИ

Заметки о прозе Иосифа Бродского

1. Упражнения в бессмертии

В эссе о Мандельштаме Иосиф Бродский намекнул любопытствующим на жутковатую изнанку всякого стихотворчества: «Перефразируя философа, можно сказать, что сочинительство стихов тоже есть упражнение в умирании» (V, 92)¹. Приведем изначальную мысль Сократа из платоновского диалога «Федон»: «Те, кто подлинно предан философии, заняты на самом деле только одним — умиранием и смертью»². Мысль, продолженная в данном направлении, упирается в конечное — посмертное — торжество текста над автором. То есть, на деле, в окончательное торжество автора над главным и, в случае Бродского, единственным оппонентом — Временем³. Если, перечитывая стихи, мы соучаствуем в умирании, то обращение к эссеистике Бродского приносит опыт совершенно иного рода. Это скорее продолжение давнего спора поэта с самой идеей конечности, в том числе — конечности человеческого существования. Эссе Бродского с известной долей справедливости могут быть поименованы «упражнениями в бессмертии». Как минимум — «в посмертии».

Читатель, памятующий, что поэт следует судить в соответствии с законами, которые он сам над собой признает, будет поражен экстремальностью требований, автором к себе предъявляемых. В эссе «Поэт и проза» Бродский видит идеал прозы, написанной поэтом, в «отрицании языком своей массы

и законов тяготения», в «устремлении его вверх — или в сторону — к тому началу, в котором было Слово» (V, 135). На практике подобная «чисто лингвистическая перенасыщенность, воспринимаемая как перенасыщенность эмоциональная» (V, 135) — т. е. родовые черты поэтической организации текста — присущи не только прозе Цветаевой и Мандельштама, но и собранным в два увесистых тома эссе самого Бродского⁴. Это в высшей степени проза, написанная поэтом, — по крайней мере, исходя из критериев, которые, говоря о прозе Марины Цветаевой, вкладывал в это понятие сам Бродский. Развертывание ее не горизонтально, но вертикально. Бродский лишь в редчайших случаях (как в цитированном выше эссе «Сын цивилизации») начинает, подобно Цветаевой, «с верхнего “до”». В отличие от подвижной колоссальным эмоциональным ускорением цветаевской прозы, прозу Бродского движет не менее колоссальное ускорение мысли. В его эссе практически нет костылей цитат, невозможно встретить отсылки к чужим мыслям и чужому опыту — встреченные же продуманы наново и безапелляционно присвоены автором. Мысль Бродского достаточно уникальна уже тем, что он всякий раз начинает ее как бы с нуля и заново, исходя из приоритета «звука над действительностью, сущности над существованием» (V, 134), ее разворачивает. То есть он не стремится вписаться в уже существующую картину мира, но, перелопачивая грандиозные пласты смыслов, этот мир переписывает, переосмысливает, соучаствует в его творении. Общая для Цветаевой и Бродского одержимость навязчивым стремлением всякую мысль додумать до — и после — конца, до тех пределов, за которые, кажется, мысль человеческая не заглядывала, куда, отшатнувшись, заглядывать и не должно, — знаменатель этих столь разных ускорений.

Разность их обусловлена не различием в метафизическом опыте обитателей начала и конца века, и уж конечно не нюансами женской и мужской психологии, но языком, на котором эта проза была написана. Бродский в эссе «Поклониться тени», датируя начало своей англоязычной литературной деятельности летом 1977 года, вспоминает, что обратился к иному языку не «по необходимости, как Конрад», не «из жгучего честолюбия, как Набоков» и не «ради большего отчуждения, как Беккет», — но из стремления «очутиться в большей близости к че-

ловеку, которого <...> считал величайшим умом двадцатого века: к Уистану Хью Одену» (V, 256). У. Х. Оден, ставший для поэта синонимом английской культуры и английского языка, занимает (даже объемно) на страницах первого тома его эссеистики (L) место, не меньшее, нежели синонимичная языку русскому Цветаева, — им единственным в книге посвящено по два эссе, включая скрупулезные разборы программных стихотворений. (Характерно, что эссе, посвященные Цветаевой, — два из трех, написанных в книге на русском языке.)

Парадокс в том, что эссе Бродского, написанные на аналитическом (английском) языке, сохраняя присущую последнему отстраненность и «несколько изумленный взгляд на вещи как бы со стороны», построены на синтаксисе языка русского (синтетического). «То есть, — цитируя эссе «Поэт и проза», — читатель все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли» (V, 130—131). Этим, не в последнюю очередь, обусловлена оригинальность английского Бродского и значительный успех «Less Than One» у англоязычного читателя — книга была удостоена премии Национального совета критиков США (The National Book Critics Circle), — этим и, вероятно, широтой и недискриминированностью его лексикона. Бродский, почитавший Одена «единственным человеком, который имеет право использовать <...> для сидения» «два растрепанных тома Оксфордского словаря» (V, 274), похоже, также имел на эту привилегию достаточно веские основания.

Прививка английской поэтики, английской «нейтральной интонации», сделанная Бродским отечественной изящной словесности, общеизвестна. Ее, в зависимости от ориентации толкователя, неизменно ставят поэту в заслугу либо в вину. Другое дело, что российский читатель практически незнаком со сложным (и отнюдь не всегда доброжелательным⁵) восприятием англоязычного творчества Бродского в США и особенно в Англии. Так, оксфордский поэт-лауреат Рой Фишер почитает попытку Бродского, «пришедшего в английский язык и сражающегося, в сущности, за то, чтобы вывернуть наизнанку его отступление», донкихотской — т. е. благородной, но заведомо обреченной⁶. Тем замечательнее встретить в эссе об оденовском «1 сентября 1939 года», выросшем из лекции, обращен-

ной к слушателям писательского отделения Колумбийского университета, уроки акмеистической поэтики, восходящие к «главному» уроку, преподанному некогда юному Бродскому Евгением Рейном⁷: «...количество прилагательных в стихе желательно свести к минимуму. Так что, если кто-то накроет ваше стихотворение волшебным покрывалом, удаляющим прилагательные, страница все равно останется довольно черной благодаря существительным, наречиям и глаголам. Когда покрывало маловато, ваши лучшие друзья — существительные» (V, 222).

Если полагать автора вещью культуры, то Бродский строго следует завету Мандельштама: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя...» («Утро акмеизма»⁸) — делая упор на второй части формулы. Он действительно любит свое бытие (в поэзии) *больше* самого себя. Причем настолько больше, что самого себя — т. е. свое физическое тело — не любит вовсе. Беспощадность стихотворных автохарактеристик Бродского⁹ имеет не так уж много аналогов в мировой поэзии:

...я, прячущий во рту
развалины почище Парфенона,
шпион, лазутчик, пятая колонна
гнилой цивилизации — в быту
профессор красноречия... (III, 25)

...я — один из глухих, облысевших, угрюмых послов
второсортной державы (II, 311)

...отщепенец, стервец, вне закона (III, 192) и т. д.

В интервью Бродский высказывается еще более определенно: «Я <...> достаточно хорошо себя знаю — что я такое, какой я монстр, какое исчадие ада...»¹⁰ Обилие примет «старения» и «распада», характерное для поэтического автопортрета Бродского¹¹ (см., например, стихотворение «1972 год» (III, 16—19)), беспощадность самоанализа (напоминающая об изучавшем во время болезни собственную анатомию Джоне Донне) — признаки «лирической персоны» автора, постепенно вытесняющей как мешающие творчеству все признаки «человеческого, слишком человеческого». «Человек у Бродского, — по замечанию

Валентины Полухиной, — это “я”, превзошедшее самое себя. <...> Любопытно, что ответ на собственный юношеский вопрос «Чем станет человек, / когда его столетие возвысит» (I,43), поэт дает много лет спустя в заглавии <...> “Less Than One”. Человек в миротексте Бродского одновременно и больше человека и меньше оного. Больше, когда ему удастся выйти в духовные сферы, меньше, когда он отождествлен с вещью»¹².

Подобное противопоставление «человеческого» и «метафизического» характерно для всей эссеистики Иосифа Бродского, распадающейся на две неравных части: бóльшая — эссе, посвященные поэтам и поэзии; меньшая — эссе, которые условно можно поименовать «биографическими».

Предпримем попытку более детальной систематизации.

2. Ранняя эссеистика

Первым из опубликованных эссе Бродского стала написанная весной 1971 года «Заметка о Соловьеве», напечатанная в издававшемся другом поэта, главой издательства «Ардис», Карлом Проффером журнале «Russian Literature Triquarterly». Но более справедливо отсчитывать эссеистический «стаж» поэта от датируемого 1962—63 годами «Неотправленного письма», написанного в связи с дискуссией о намечающейся реформе правописания. Черновик его сохранился в архиве Я. А. Гордина и был опубликован лишь через 30 лет¹³. Уже здесь, в письме в редакцию, написанном 22-летним юношей, прослеживается то осознание языка как некоего живого организма, которое будет характерно для последующей эссеистики Бродского: «Письмо должно быть числителем, а не знаменателем языка. Ко всему, представляющемуся в языке нерациональным, следует подходить осторожно и едва ли не с благоговением, ибо это нерациональное уже само есть язык, и оно в каком-то смысле старше и органичнее наших мнений».

Кроме того, известны датированное декабром 1969 года предисловие Бродского к стихам Геннадия Алексева¹⁴ и «Азиатские максимы. Из записной книжки 1970 г.»¹⁵, в которых впервые появилось следующее важное замечание: «Вторая мировая война — последний великий миф. Как Гильгамеш или Илиада. Но миф уже модернистский. Содержание предыдущих

мифов — борьба Добра со Злом. Зло априорно. Тот, кто борется с носителем Зла, автоматически становится носителем Добра. But second world war was a fight of two Demons»¹⁶. Взгляд Бродского на Вторую мировую войну как на Армагеддон тесно связан с его получившим развитие в поэзии и эссеистике последних десятилетий представлением о конце христианской культуры. Томас Венцлова дает этому пласту творчества Бродского следующее определение: «Я склонен в этой связи говорить о посткатастрофистской или постэсхатологической поэзии — поэзии «после конца мира», каковым концом были Гулаг и Освенцим»¹⁷.

Уже в первые годы эмиграции Бродский начинает активно писать эссеистику. Его эссе и рецензии, появляющиеся на страницах «The New York Times Magazine», «The New York Review of Books» и других изданий, написаны по-русски. На английский их переводят Карл Проффер и Барри Рубин. Большая часть изначальных русских вариантов сохранилась в нью-йоркском архиве поэта и ожидает своей публикации. Из наиболее значимых эссе первых лет эмиграции следует упомянуть «A Writer is a Lonely Traveller, and No One is His Helper»¹⁸, в котором Бродский развивает цитированное выше положение «Азиатских максим»: «Жизнь, — так, как она есть, — не борьба между Плохим и Хорошим, но между Плохим и Ужасным. И человеческий выбор на сегодняшний день лежит не между Добром и Злом, а скорее между Злом и Ужасом. Человеческая задача сегодня сводится к тому, чтоб остаться добрым в царстве Зла, а не стать самому его, Зла, носителем». В числе других произведений этого периода — «Reflection on a Spawn of Hell»¹⁹, эссе о Ричарде Уилбере²⁰, предисловие к вышедшему в издательстве «Ардис» сборнику «Modern Russian Poets on Poetry»²¹ и ряд рецензий, в том числе — на переводные издания Анны Ахматовой²², Осипа Мандельштама и Надежды Мандельштам²³, Александра Солженицына²⁴. Но самым знаменитым эссе этого периода стало «Послесловие» к ардисовскому изданию «Котлована» Андрея Платонова (1973)²⁵, в котором Бродский говорит о «нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость». Дальнейшее развитие этого страшного вывода,

пройдя через осознание того, что «путь к философским прозрениям лежит не столько через тезис и антитезис, сколько через самый язык, из которого удалено все лишнее»²⁶, приводит к чеканному положению «Нобелевской лекции» (1987): «...кто-кто, а поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он — средством языка к продолжению своего существования. Язык же — даже если представить его как некое одушевленное существо (что было бы только справедливым) — к этическому выбору не способен» (I, 15).

3. Меньше единицы

Выше упоминалось, что к написанию эссе на английском языке Бродский обратился летом 1977 года. Помимо выражающей преклонение перед У. Х. Оденом приведенной выше цитаты из эссе «Поклониться тени» (1983), это было продиктовано и несомненными практическими соображениями — необходимостью в более тесном и оперативном сотрудничестве с американской периодикой. Несомненно, сказался и опыт англоязычного преподавания Бродского: первые его эссе-рецензии (о Кавафисе, о Монтале) следуют темам его семинаров в Мичиганском университете. Впоследствии в многочисленных интервью Бродский любил повторять, что он ощущает себя «русским поэтом и американским эссеистом». Но окончательно репутация Бродского-эссеиста упрочилась с выходом книги избранных эссе «Less Than One», немедленно переведенной едва ли не на все европейские языки и переиздававшейся на Западе гораздо чаще, чем его поэтические сборники.

Книга была опубликована в 1986 году в Нью-Йорке издательством «Farrar, Straus and Giroux» и в том же году в Англии — издательством «Viking Penguin». Эссе, вошедшие в нее, создавались с 1977-го по 1985 год; 15 из 18 эссе написаны на английском языке²⁷.

Книга посвящена памяти родителей поэта — Александра Ивановича Бродского и Марии Моисеевны Вольперт, а также памяти Карла Проффера²⁸. Предпосланный «Less Than One» эпиграф из «Элегии Н. Н.» Чеслава Милоша: «And the heart doesn't die when one thinks it should» (в переводе Бродского (IV,

228): «...сердце бьется тогда, когда надо бы разорваться») — как и то, что книга открывается и заканчивается эссе, которые можно отнести к автобиографическому жанру, провоцирует более пристальное прочтение немногочисленных «биографических» эссе поэта. Памятуя, что истоки поэтического мировосприятия принято искать в детстве стихотворца, предпримем краткий обзор этих эссе — с целью вычлнить некоторые черты раннего опыта Бродского, нашедшие отражение в его последующем творчестве. Прежде всего это касается значения Петербурга как формообразующего фактора в поэзии Бродского и, конкретнее, детства и отрочества в послевоенном Ленинграде.

«Ребенок — это прежде всего эстет: он реагирует на внешность, на видимость, на очертания и формы» (V, 329) — эта цитата из замыкающего книгу эссе «Полторы комнаты» (1985) (V, 316—354) может служить ключом ко всему «автобиографическому циклу». То, что эссе написаны спустя четверть века и по-английски, не только придает взгляду должную отстраненность, но и подчеркивает верность автора собственному прошлому, его декларативный пассажизм.

Эссе образуют хронологическую последовательность, открывающуюся «Путеводителем по переименованному городу» (1979) (V, 54—71) (в журнальном варианте носившим название «Leningrad: The City of Mystery»²⁹). Оба эти названия вводят нас в две основных темы эссе. Бродского интересует «другой Петербург, создание стихов и русской прозы», но он вынужден был жить в «переименованном городе», где «обитатели предпочитают не пользоваться ни тем, ни другим» именем. Здесь мы сталкиваемся с важнейшим во всем цикле мотивом подмены, суррогата: город не просто переименован, он необратимо изменился, и спастись от этого нельзя даже в цитадели собственного духа. Замена имени Всадника, указывающего рукой «через реку на Университет», именем «человека на броневике», простершего через Неву руку к зданию КГБ, преисполнено для автора метафизического смысла. Жители, не желая смириться с новым названием и лишённые духовного права вернуться к старому, пользуются исконным, восходящим к дням основания города словом «Питер», что соответствует «чему-то иностранному, отчужденному в городской атмосфере»

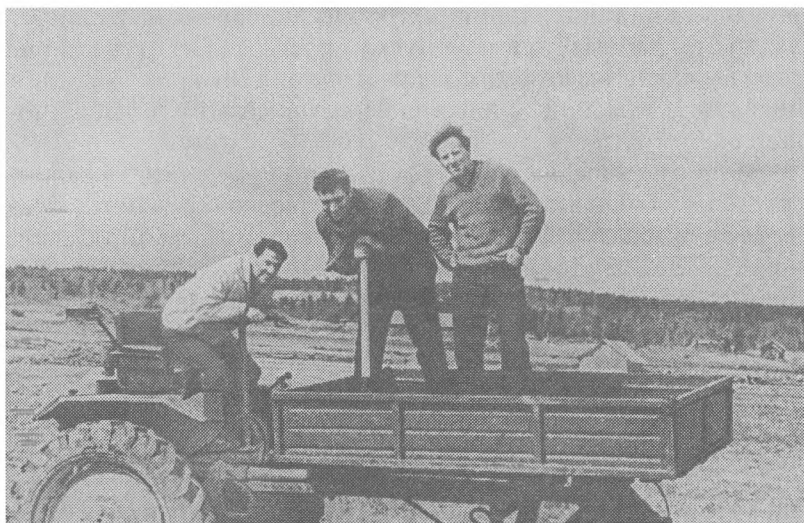
ре». В эссе «Меньше единицы» Бродский, говоря о Ленинграде, прямо указывает на то, что ему «претит <...> это название города, давно именуемого в просторечии Питером» (V, 8), и цитирует фольклорное двустишие «Старый Питер / Бока повытер».

«Как это нередко случается с человеком перед зеркалом, город начал впадать в зависимость от своего объемного отражения в литературе» (V, 61). Замечательно, что сам Бродский, приводя упомянутое выше двустишие, цитирует вовсе не старинную питерскую поговорку³⁰, но ее отражение в ахматовской «Поэме без героя»:

А вокруг старый город Питер,
Что народу бока повытер
(Как тогда народ говорил)...³¹

Бродский постоянно подчеркивает две укорененные в классической литературе составляющие облика современного Питера — его таинственность и отчужденность. Но гораздо в большей степени его интересует оппозиция конкретное/абстрактное: «Чем ниже падает ртуть в термометре, тем абстрактнее выглядит город». Если для Пушкина, Гоголя и Достоевского Петербург был все-таки реальным городом, в котором происходили ирреальные вещи, то Питер Бродского весь ирреален, он литературен по самой своей природе: «Современный гид покажет вам здание Третьего отделения, где судили Достоевского, но также и дом, где <...> Раскольников — зарубил старуху-процентщицу» (V, 62). «Утопическим характером города» обусловлено, по Бродскому, не только присущее берущимся за перо петербуржцам «ощущение почти неоспоримой авторитетности суждений» (V, 62) (которой, в высшей степени, грешит сам автор), но и зарождение «русской эстетики», «склонной связывать добродетель с пропорциональностью» (V, 64).

В эстетике Петербурга Бродский выделяет прежде всего «возможность взглянуть на самих себя и на народ как бы со стороны» (V, 60). Впоследствии поэт разовьет этот тезис в связи с присущим англичанам (в первую очередь — английским поэтам «метафизической школы») взглядом на Европу «как бы со стороны»³². Европейский Город, стоящий на самом краю



В ссылке с А. Найманом и Е. Рейном. Май 1965 г.

полуазиатской Империи, не только станет темой многих его стихотворений, но и — еще до знакомства с поэзией Донна и Марвелла — поможет найти ту «точку начала взгляда»³³, о которой Лев Лосев писал как о важнейшем семантически активном элементе поэтики Бродского³⁴: «город позволил <...> объективировать страну» (V, 60). Отстраненность связывается не только с возможностью отстранения, но и еще с одной важнейшей составляющей поэтического мира Бродского — его принципиальной альтернативностью. В эссе о Мандельштаме Бродский скажет: «Искусство — это не лучшее, а альтернативное существование; не попытка избежать реальности, но, наоборот, попытка оживить ее. Это дух, ищущий плоть, но находящий слова» (V, 92) — и несколькими страницами ниже добавит: «Песнь есть форма языкового неповиновения» (V, 101)³⁵.

Сама русская литература, по мысли Бродского, «возникла с появлением Петербурга»: «Петр Первый в некотором роде добился своего: город стал гаванью, и не только физической. Метафизической тоже. Нет другого места в России, где бы воображение отрывалось с такой легкостью от действительности» (V, 58). Петербург, ощущаемый как «метафизическая гавань», является для поэта едва ли не единственным городом на земле (второй — Рим, черты которого читаются и в Нью-Йорке). Он присутствует как подтекст во всех написанных в изгнании стихах-путешествиях: венецианская лагуна («Лагуна» (III, 44—47)) живо напоминает невскую дельту, «Темза в Челси» (III, 76—78) — Неву, а в стихах о Флоренции («Декабрь во Флоренции» (III, 111—113)) мы сталкиваемся с рекой «под шестью мостами» (по замечанию Льва Лосева: Николаевский, Дворцовый, Троицкий, Литейный, Петра Великого — Охтинский, Володарского³⁶).

Главное, что определило для Бродского облик Города, — «повсеместное наличие воды» (V, 59): «огромная серая река», стремящаяся к «враждебному морю», и само море, трактуемое чрезвычайно многослойно (V, 58). Прежде всего, «по крайней мере в неодушевленном мире, вода может рассматриваться как сгущенное Время», чем объясняется своеобразный «каменный нарциссизм» петербургского барокко (V, 60). Далее, море для континентальной России, где «идея океана все еще чужда большинству населения», воспринимается одновременно как роман-

тический символ свободы, но и — «в вывернутой наизнанку форме водобоязни, боязни утонуть» — страха перед свободой, т. е. как своеобразный «вызов национальной психике» (V, 58).

Вода, по мысли Бродского, является «точным синонимом времени» (НН, 250)³⁷. Синонимичность времени и воды (невской, балтийской) подчеркивается общностью сквозного эпизода «серый»:

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос... (III, 131)

Ср.

... серый цвет — цвет времени и бревен. (III, 149)

Зеркало воды является одновременно метафорой зеркала литературы, в которой, единственно, и существует подлинный Город — таким, каким видит его поэт: «больше, чем реками и каналами <...>, город <...> отражен русской литературой» (V, 60). Впоследствии, лишенный Питера, но постоянно ощущающий его присутствие, как «фантомную боль»³⁸, Бродский будет искать сходное двойное отражение города (Адриатикой и литературой) в Венеции.

Тема города подводит нас к теме жизни (или возможности выживания) в подобном городе. Переименование города связано у Бродского с мотивом подмены. В данном случае — подмены всего бытия, т. е. существование реального человека в иллюзорном городе также становится иллюзорным, но семантика этой иллюзорности иная: «поскольку именно прозябание составляет основу действительности; маленький человек всегда универсален» (V, 60). Переименование лишило Питер большей части метафизического ореола («Город неожиданно стал выглядеть состарившимся») и снизило его до уровня примитивного советского быта («сотня кинотеатров», «винный отдел гастронома», «плохие зубы» и пр.): «История наконец признала» существование города «своим обычным мрачным способом» (V, 69). Тема «маленького человека» будет впоследствии разрабатываться в поэзии зрелого Бродского именно в стили-

стике разрыва между «прозябанием» и «метафизической высотой», столь характерного для современного Петербурга; этот разрыв станет неотъемлемой частью «лирической персоны» самого Бродского, его «поэтического автопортрета»³⁹. И наконец, Петербург предстает в глазах Бродского как город, где стихотворец имеет редкий шанс слиться со «сгущенным Временем», «когда человек не отбрасывает тени, как вода» (V, 71).

Написание слова «Время» с большой буквы здесь функционально⁴⁰. Подобное двойное написание (со строчной или заглавной буквы), характерное также для программной «Эклоги IV (зимней)» (III, 197—202) и пьесы «Мрамор»⁴¹, указывает на то, что речь идет о некоей новой природе времени. Это — набросок концепции «Времени в чистом виде», намеченной Бродским еще в «Стихах на смерть Т. С. Элиота» (II, 115—117) и разработанной впоследствии в стихотворениях 1980-х годов и пьесе «Мрамор». Мотив слияния поэта с Временем посредством смерти и победы над ним посредством Языка станет доминирующим в эстетике зрелого Бродского.

В завершающем книгу эссе «Полторы комнаты» (1985) (V, 316—354) поэт, рассказывая об умерших в разлуке с сыном родителях, подводит итог как их, так и своим отношениям с Государством и одновременно улавливает ячейками памяти то основное, чему он научился у отца и матери. Выше цитировалось высказывание поэта о тяге детского восприятия к внешним формам. С ним непосредственно связан один из первых эстетических и экзистенциальных уроков Бродского-ребенка. Отец, Александр Моисеевич, рассказывает сыну о том, что было до революции, и его офицерский флотский мундир воспринимается мальчиком как маскировка крамольного содержания (V, 329—330). Так в детское сознание проникает «приглашение ко лжи», расцениваемое взрослым Бродским как «идея различия между формой и содержанием», но и как необходимость строгой формы⁴². С отцом у Бродского связаны две важнейшие темы: свободы и беспристрастного отражения действительности. Отец одновременно морской офицер и фотограф. О своей мальчишеской любви к флоту Бродский пишет в совершенно романтических интонациях, но идея противостояния человека и стихии, излюбленный сюжет романтиков, окрашена здесь классицистской тоской о победе порядка над хаосом. Отец,

боевой офицер, оскорбленный изгнанием из флота по «пятой статье», дает сыну урок достоинства, продолжая всю жизнь «фотографировать море»: «Ему нравилось находиться вблизи воды, он обожал море. В этой стране так ближе всего можно подобраться к свободе. Даже посмотреть на море иногда бывает достаточно, и он смотрел и фотографировал его большую часть жизни» (V, 332).

Фотографическая «хищность взгляда» Бродского отмечалась многими исследователями, она легла в основу таких важных составляющих его «барочной» поэтики, как выбор ракурса (упоминаемая выше «точка начала взгляда») и остановленная (запечатленная) стихия. Развертывание многих стихов-путешествий эмиграции напоминает плавное движение объектива кинокамеры по окружающему пейзажу: «...возможно, оттого, что ты сын фотографа и твоя память всего лишь проявляет пленку» (V, 328).

Бродский делает акцент на том, что его родители, рожденные свободными людьми, вынуждены были окончить жизнь в рабском состоянии. Поэт обвиняет в этом Государство, выступающее здесь как синоним Пространства, несущего рабство, и Времени, несущего смерть. Единственное, что человек может противопоставить этому напору, это «попытка держать спину прямо в ситуации полного бесчестия; не пряча глаз», оставаться верным себе — тема, резонирующая во многих его стихотворениях (в первую очередь в «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (III, 191), ставшем своеобразным «Ехеги monumentum» Бродского⁴³).

В написанном уже после публикации (L), но непосредственно примыкающем к автобиографическому циклу эссе «Трофейное» (1986)⁴⁴ Бродский, обращаясь к середине 1950-х годов, предлагает своеобразный каталог предметов послевоенного времени, «чуждых коммунальной, ориентированной на коллектив психологии общества, в котором мы росли». Визуальный ряд выстраивается от американской тушенки до служившего «окном в Европу» приемника «Филипс», от трофейных фильмов (один из которых через четверть века выльется в «Двадцать сонетов Марии Стюарт» (III, 63–72)⁴⁵) до впервые увиденного на улице «Ситроена» (2 л.с.), похожего «на недолговечную, но уверенную в себе бабочку, с крылышками из гоф-

рированного железа». Звуковой ряд — от эфирных хрипов, сквозь которые прорывались голоса на незнакомых языках, до «музыки на костях», т. е. рентгеновских снимков с кустарными записями джаза. Эмоциональный спектр простирается от детской восторженности и любопытства до «исторического доказательства первичности индивидуализма». Предпринятая Бродским инвентаризация не случайна. Если Мандельштам писал, что задача критика ответить, откуда пришел поэт, то для Бродского очевидно, что «поиск фигур, играющих ключевое значение 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 переводную литературу <...>, кинематограф, радио, прессу, граммофон: иной мотивчик привязывается сильнее, чем самая настойчивая октава или терца-прима, и гипнотизирует крепче зауми». Стихи, в соответствии с формулой Ахматовой, растут из сора, и сор — это «не только <...> физический — зрительный, осязательный, обоняемый и акустический опыт; это также опыт пережитого, избыточного, недополученного, принятого на веру, забытого, преданного, знакомого только понаслышке; это также опыт прочитанного»⁴⁶.

Трофейные фильмы о Тарзане и Зорро воспринимались подростками поколения Бродского как «проповедь индивидуализма»: «Отсутствие (в титрах трофейных фильмов. — В. К.) действующих лиц и их исполнителей сообщало этим фильмам анонимность фольклора и ощущение универсальности. Они захватывали и завораживали нас сильнее, чем все последующие плоды неореализма или «новой волны». В те годы — в начале пятидесятых, в конце правления Сталина, отсутствие титров придавало им несомненный архетипический смысл. И я утверждаю, что одни только четыре серии «Тарзана» способствовали десталинизации больше, чем все речи Хрущева на XX съезде и впоследствии». Опираясь на текст эссе, к серии «Тарзанов» можно добавить уловленные стареньким «Филипсом» передачи «Time for Jazz»⁴⁷ и пластинки «His Master's Voice» с «задумчивым псом», «обежавшим целый мир»⁴⁸.

Так Бродский подводит нас к эссе «Меньше единицы» (V, 7–27), посвященному собственному (и соратников по поколе-

нию) опыту отчуждения. «Подлинная история нашего сознания начинается с первой лжи», — утверждает поэт. «Официальное вранье в школе и неофициальное дома», «милитаризация детства» и «весь этот зловещий идиотизм» тем не менее, по мысли Бродского, «не сильно повлияли <...> на эстетику и этику» поколения, на «способность любить и страдать» (V, 10). Возможно, именно в силу своей откровенной грубости. Система была нацелена на воспитание в подростках «всеобъемлющей амбивалентности чувств», при которой «повиновение становится и второй натурой, и первой». Выход был найден юным Бродским в «искусстве отключаться». Сам поэт связывает это с визуальным рядом — бесконечным числом печатных изображений Ленина, «полностью лишенных индивидуального». Детский протест, выразившийся в умении «не замечать эти картинки», рассматривается Бродским как «первый шаг по пути отчуждения»: «Все, что пахло повторяемостью, компрометировало себя и подлежало удалению. <...> Все тиражное я сразу воспринимал как некую пропаганду» (V, 8—9). Это — второй из эстетических уроков, на которые поэт обращает внимание в автобиографических эссе. С отрицанием тавтологии, столь отчетливо проявившимся в его зрелом творчестве, мы встречаемся уже в ранних (1958 год) «Стихах о принятии мира»: «но — главное — не повторяться»⁴⁹. Обилие, множественность связаны у Бродского с понятием «будущего». В эссе мы сталкиваемся с эстетическим обоснованием пассаизма поэта: «...завтра менее привлекательно, чем вчера. Почему-то прошлое не дышит такой чудовищной монотонностью, как будущее. Будущее, ввиду его обилия, — пропаганда. Также и трава» (V, 10).

Избранный Бродским «путь отчуждения» не прошел бесследно: он «колоссально ускорил движение сквозь чашу событий» (V, 9) и привел к «первому свободному поступку» — уходу из школы. Поэт с благодарностью вспоминает этот свой первый бунт, «схождение с рельсов» (V, 12—13) — в противном случае он рисковал, подобно многим сверстникам, выйти из десятилетки «с силой воли никак не большей, чем у водорослей» (V, 11). Сходный путь прошли сотни сверстников Бродского, которых он называет поколением, «произросшим из послевоенного щебня» (V, 23). Они стали первым неидеологизированным поколением, родившимся и выросшим при совет-

ской власти: «У нас никогда не было так называемых «материальных стимулов». А идеологические смешали даже детсадовцев. Если кто-то продавался, то <...> по душевной склонности, и знал это сам». Единственной альтернативой «аду серости с убогой материалистической догмой и жалкими потребительскими поползновениями» оказалась для этого поколения литература: «Если мы делали этический выбор, то исходя не столько из окружающей действительности, сколько из моральных критериев, почерпнутых в художественной литературе. Мы были ненасытными читателями и впадали в зависимость от прочитанного. Книги <...> приобретали над нами абсолютную власть. Диккенс был реальней Сталина и Берии <...>. По своей этике это поколение оказалось одним из самых книжных в истории России — и слава Богу. Приятельство могло кончиться из-за того, что кто-то предпочел Хемингуэя Фолкнеру; для нас Центральным Комитетом была иерархия в литературном пантеоне. Начиналось это как накопление знаний, но превратилось в самое важное занятие, ради которого можно пожертвовать всем. Книги стали первой и единственной реальностью, сама же реальность представлялась бардаком и абракадаброй <...>. Никто не знал литературу и историю лучше, чем эти люди, никто не умел писать по-русски лучше, чем они, никто не презирал наше время сильнее. Для этих людей цивилизация значила больше, чем насущный хлеб и ночная ласка. И они не были, как может показаться, еще одним потерянным поколением. Это было единственное поколение русских, которое нашло себя, для которого Джотто и Мандельштам были насущнее собственных судеб» (V, 23—24).

Подобное «книжное» поколение представляло собой идеальную почву для «литературной трансплантации». Автор термина Д. С. Лихачев так характеризует это явление: «Не только отдельные произведения, но целые культурные пласты пересаживались на русскую почву и здесь начинали новый цикл развития в условиях новой исторической действительности»⁵⁰. Ю. М. Лотман писал о сходном состоянии российского общества в XVIII веке: «В оригинальной ситуации <...> культурная среда порождала романы определенного типа, а в переводной ситуации текст романа призван был породить соответствующую ему культурную среду»⁵¹.

Будучи не только самым знаменитым, но и одним из наиболее «проявленных», типических представителей такого уникального явления, как «параллельная культура» Ленинграда — Москвы 1950—60-х, Бродский чрезвычайно много сделал для ознаменовавшей последние десятилетия века «резкой смены всей карты культурного мира»⁵², став важнейшим компонентом современной лингвистической реальности. Хотя, по его замечанию, «природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора иерархично» (V, 129), эссе поэта, посвященные современникам и великим ушедшим, представляют собой отнюдь не табель о рангах («на этих высотах иерархии не существует»), но чрезвычайно целостную (пусть и довольно непривычную для первых читателей) картину культурного мира.

Помимо автобиографических, в книгу «Less Than One» вошло написанное по-русски грандиозное историсофское эссе «Путешествие в Стамбул» (V, 281—315)⁵³, в котором поэт предпринимает попытку выявить тоталитарный потенциал, присущий, по его мысли, любой форме монотеизма⁵⁴. И конечно же, особого разговора заслуживают эссе Бродского, посвященные его любимым поэтам: Ахматовой, Мандельштаму (и Н. Я. Мандельштам), Цветаевой, У. Х. Одену, Эудженио Монтале, Дереку Уолкотту. Осознанным стремлением к прозаизации стиха, вероятно, продиктован интерес поэта не только к «внутрицевховым» проблемам, таким как проза Цветаевой, которой посвящено эссе «Поэт и проза»⁵⁵, но и к русской прозе XX века в целом (эссе «Катастрофы в воздухе» (V, 188—214)⁵⁶) и к прозе чрезвычайно высоко ценимого Бродским Достоевского («Власть стихий» (V, 115—119)).

4. Скорбь и разум

Девять лет разделяло начало работы Бродского над англоязычной эссеистикой и публикациями (L). Еще через девять лет, в декабре 1995 года в Нью-Йорке в издательстве «Farrar, Straus and Giroux» вышел второй том эссеистики «On Grief and Reason»⁵⁷. Это — последняя вышедшая из печати книга Бродского, которую автору было суждено увидеть.⁵⁸ Эссе, вошедшие в нее (за исключением «Посвящается позвоночнику»⁵⁹), со-

здавались с 1986-го по 1995 год; 19 из 21 эссе написаны на английском языке.

В эссе, составивших книгу «О скорби и разуме», Бродский формулирует свою оригинальную философию языка, в обобщенном виде изложенную им в «Нобелевской лекции»⁶⁰. Часть из них посвящена детальному (как ранее в случае Цветаевой и Одена) анализу стихотворений любимых авторов: Рильке⁶¹, Фроста⁶², Томаса Гарди⁶³. Другая часть — разбору «внутрицеховых» проблем: взаимоотношениям поэта и истории⁶⁴, поэта и изгнания⁶⁵, поэта и Музы⁶⁶, поэта и античности⁶⁷ и др. Особое место в книге занимают эссе «назидательного» характера, представляющие собой тексты выступлений Бродского перед выпускниками различных колледжей и университетов, а также его речь при вступлении в должность поэта-лауреата США⁶⁸.

Эссе Бродского не столько заполняют «белые пятна» в нашем культурном сознании (вспомним о том, что именно ему мы в значительной степени обязаны У. Х. Одену и Робертом Фростом, Томасом Гарди и Константином Кавафисом, Чеславом Милошем и Дерекотом Уолкоттом), сколько множат их: «Там, где ступила твоя нога, / возникают белые пятна на карте мира» (III, 151). Ибо, по замечанию Льва Лосева, «философия Бродского <...> есть философия вопросов, а не ответов»⁶⁹. Его эссе о Цветаевой и Мандельштаме, Ахматовой и Достоевском, короткие заметки о поэтах XIX века⁷⁰ и щедро раздариваемые современникам предисловия ставят читателя в ситуацию онтологической беспочвенности, единственный выход из которой для человека, не вооруженного необходимыми навыками стоицизма, выглядит не слишком утешительно.

В сформулированной в эссеистике Бродского эстетике язык выступает как категория одновременно экзистенциальная (единственное личное достояние) и онтологическая (Творящее Слово). Отношения поэта с языком, сам факт этих отношений является, по Бродскому, не только синонимом «частности человеческого существования» (НН, 183), но и синонимом жизни. Так же, как молчание является синонимом смерти. Язык — единственное, что человек может противопоставить разрушающему ходу времени, и одновременно язык — структурирующее космогоническое начало, противостоящее пустоте, оледенению, вакууму, синонимичным «Времени в чистом виде». С

двойкой функцией языка связана этика Бродского, в частности следующий ее постулат: «Чем богаче эстетический выбор индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее — хотя, возможно, и не счастливее».

Именно в этом, скорее прикладном, чем платоническом смысле следует понимать замечание Достоевского, что «красота спасет мир» <...> Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно» (НН, 186).

Согласно Ю. М. Лотману, «литературная трансплантация» — это «неизбежно сдвиг»⁷¹. Сдвиг, в первую очередь, эстетический. Как справедливо отмечал Томас Венцлова, «эпохи в литературе не повторяются. Но иногда с удивительной четкостью повторяются «соотношения» эпох, «переходы» от эпохи к эпохе». К подобному типу перехода Венцлова относит и «переход от русского серебряного века к эпохе Бродского и его современников», отмечая, что между ними, для полноты аналогии, лежит «“коперниканский переворот” Гулага»⁷². В «Нобелевской лекции» Бродский приводит риторический вопрос Теодора Адорно: «Как можно сочинять после Аушвица?»⁷³ — и с гордостью констатирует свою принадлежность к поколению, которое «во всяком случае, оказалось способным сочинить эту музыку» (НН, 190—191). Для того чтобы «сочинение этой музыки» сделалось возможным, автору ее потребовалось не только осознать, что «песнь есть форма языкового неповиновения» (V, 101), но и редуцировать собственную «лирическую персону» до анонимной «части речи».

Описывая ситуацию культурного «взрыва», Ю. М. Лотман использует тыняновский термин «промежуток»: «Это то, что “перестает быть”, в столкновении с тем, что “начинает быть”»⁷⁴. Эссе Бродского, посвященные любимым поэтам, отвечают именно тем характеристикам, которые Ю. М. Лотман выдвигает как главенствующие для ситуации «взрыва»: «самоосознание» и «самоописание», дающие возможность «осмыслить прошедшее в категориях будущего и будущее в категориях прошедшего»⁷⁵. Если примерка на себя чужой поэтики для любого стихотворца не проходит безнаказанно, то примерка чужой судьбы может оказаться, как минимум, бесполезной. В написанной незадолго до эмиграции «Заметке о Соловьеве» (VII,

59—61), посвященной его «Судьбе Пушкина», Бродский сделал характерную оговорку: «Коротко говоря, человек, создавший мир в себе и носящий его, рано или поздно становится инородным телом в той среде, где он обитает. И на него начинают действовать все физические законы: сжатия, вытеснения, уничтожения». Эту же мысль, высказанную в первом из его опубликованных эссе, он продолжит уже в другой стране и на другом языке применительно к Мандельштаму (V, 99).

Выступив в «Стихах на смерть Т. С. Элиота» (II, 115—117) с «неоклассической» версией взаимоотношений времени и языка, Бродский в последующих стихах и эссе, посвященных «тем, кто больше», находит подтверждение собственной позиции, при которой взаимоотношения поэта с Временем не исчерпываются традиционной ситуацией стоической жертвы. Так, в посвященном памяти У. Х. Одена эссе «Поклониться тени» (V, 256—274) поэт вспоминает о потрясших его строках оденовского стихотворения «In Memory of W. B. Yeats»:

Time <...>
Worships language and forgives
Everyone by whom it lives...⁷⁶

Комментируя оденовское утверждение «время... боготворит язык», Бродский выстраивает новую (в сущности, обратную «неоклассической») модель их взаимоотношений: «Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо «обожествление» — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. <...> Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т. д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время?

И если время «прощает» их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?» (V, 260).

Помимо абстрактной постановки вопроса, Бродский особо выделяет конкретный, лингвистико-поэтический аспект времени, отмечая в эссе о Мандельштаме, что время «так или иначе гнездится в стихотворении: в цезуре» — и далее: «...слова, даже их звуки — гласные в особенности, — почти осязаемые сосуды времени» (V, 93). Истоки этой традиции измерения времени «с голоса» коренятся в поздней античности⁷⁷. Недаром Бродский полагал катастрофическими последствия «столкновения греко-римского политеизма и христианского единобожия» (VI, «Профиль Клио»), недаром столь привлекательной для него является фигура императора Юлиана (V, 50—53). Осознавая время как категорию лингвистическую, поэт стремится сделать собственный стих как можно более монотонным, приблизить его к «звучанию маятника». Если в 1962 году поэма «Зофья» заканчивалась призывом: «СОВЕТУЮ ВАМ МАЯТНИКОМ СТАТЬ» (I, 167), то эссе о Кавафисе так и называется «Песнь маятника» (V, 43—53). «Песнь маятника», по Бродскому, призвана повествовать о вещах даже не трагических, а «ужасающих»: «...ибо в трагедии речь идет о *fait accompli* [«свершившемся факте», *фр.*], в то время как ужас есть продукт воображения (безразлично, куда направленного: в будущее или в прошлое)» (V, 93).

Ужасающей является, в первую очередь, сама необратимость времени, неизбежность его поступательного хода, связанная для Бродского с возводимым к Вергилию «принципом линейности». В историософском эссе «Путешествие в Стамбул» (V, 281—315) поэт резко противопоставляет греческую «традицию порядка (космоса), пропорциональности, гармонии, тавтологии причины и следствия <...> симметрии и замкнутого круга» вергилиевской концепции «линейного движения, линейного представления о существовании» (V, 287). Вергилий здесь выступает куда более реальным духовным предтечей христианства, нежели Иоанн Креститель: «Дело в том, что принцип линейности, отдавая себе отчет в ощущении известной безответственности по отношению к прошлому, с линейным этим существованием сопряженной, стремится уравновесить ощущение

ние это детальной разработкой будущего. Результатом являются <...> либо социальный утопизм — либо: идея вечной жизни, т.е. Христианство» (V, 287).

5. Маска Одиссея

Для критиков распадающейся Империи естественно мыслить нисходящими штампами. В силу этого застарелого механизма русскую поэзию последних десятилетий нередко терминируют как «бронзовый век». Помимо подразумеваемого нисходящего ряда, в самом этом названии заключено некое лукавство — оно как бы провоцирует читающую публику на перераспределение раз навсегда заданных ролей; стихотворцам же соответственно намекает на вторичность и повторяемость индивидуальной драмы творчества. Всерьез приняв правила игры в «бронзовый век», можно, отталкиваясь от ряда «неосторожных» высказываний Бродского в предисловиях, выстроить карикатуру на современный Парнас: с Бродским—Пушкиным на вершине в окружении Рейна—Жуковского, Лосева—Вяземского, Кублановского—Батюшкова, Уфлянда—Дениса Давыдова, Венцловы—Мицкевича и т. п.

Бродский вообще любил «расписывать роли»; так, в автокомментарии к стихотворению «Иския в октябре» (IV, 134–135) он проецирует четырех великих римлян — Вергилия, Горация, Овидия и Проперция — на четырех любимых поэтов «серебряного века»: Пастернака, Ахматову, Цветаеву, Мандельштама — по родству темпераментов⁷⁸ (см. также VI, «Altra Ego»). Исходя из этой логики, сам Бродский, неизменно подчеркивавший свою близость поэтическому миру Цветаевой, оказавшись в изгнании, должен был выбрать маску «нового Овидия»⁷⁹. Но если любая метафора, в том числе и метафора изгнания, есть «композиция в миниатюре», то собственную судьбу поэт строил, исходя скорее из законов эпоса. Маска Одиссея, не реального поэта, но литературного персонажа, оказалась ему гораздо ближе. Единственное уточнение, которым мы обязаны истекающему веку, заключается в конечном равенстве Итаки и смерти. Если гнев Посейдона все-таки обладает временной протяженностью, то равнодушные Хроноса, «Времени в чистом виде», с которым довелось столкнуться новому Одиссею, яв-

ляет собой границу, для имьярека непроницаемую. И здесь более впору пришлась маска «Никто», «задумавшего перейти границу» грека-анонима из цикла «Post aetatem nostram» (II, 404—405). В этом смысле биография Бродского напоминает даже не одиссею с ее сциллами и харибдами, но античные периплы безымянных мореплавателей, заполнявших белые пятна географии. Нелюбовь поэта к потенциальным биографам, стремление, даже в посмертии, оставаться частным лицом — есть не только продолжение избранной поэтики экстратекстуальными средствами, но — закономерное ее распространение на всю область экстратекстуального. В том числе на важнейшее из произведений автора — собственную биографию.

«Вне зависимости от смысла, — писал Бродский в эссе о Мандельштаме, — произведение стремится к концу, который придает ему форму и отрицает Воскресение» (V, 92). Подобная безжалостность не только к самому себе, но и к потенциальному читателю позволила польскому критику Клеменсу Поженцкому вычленить в качестве доминирующей темы зрелого Бродского «зло», «пустоту», «нуль»⁸⁰. Это вполне справедливое замечание вызывает в памяти даже не «демонизм» раннего Лермонтова, требующий «ангельской антитезы» (ее у Бродского нет и быть не может), но скорее Лермонтова периода «Маскарада», с его «оправданием зла <...> как рожденного из одного корня с добром»⁸¹. Позиция эта, по мнению Ю. М. Лотмана, глубоко укоренена в «бинарной системе <...> общенациональной культурной модели» классической литературы XIX века: «путь к добру через «предельную степень» зла»⁸². Недаром сам Бродский не только в стихах, но и в интервью утверждал, что довольно часто ощущает себя «монстром», «исчадием ада».

Поэт, несомненно, лукавил, заявляя, что «за последней строкой не следует ничего, кроме разве литературной критики» (V, 92). За последней строкой может, например, следовать посвященная великим ушедшим проза, которая, подобно прозе Бродского, литературной критике внеположна. Обращаясь в «Нобелевской лекции» к теням Мандельштама, Цветаевой, Фроста, Ахматовой и Одена, поэт сказал: «В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности» (НН, 182). Конгениальные эссе Брод-

ского, посвященные этим стоящим за спиной теням, — суть продолжение иными средствами (в данном случае — иным голосом) их, величайшей в XX веке, поэзии.

Подобно тому как не может быть переведен на человеческий язык опыт тех, к кому в ночь на 28 января 1996 года присоединился автор книги «Less Than One», непереводаемо ее название. Английское «one», подразумевающее не столь «единицу», сколько «человека» — тебя, его, человека вообще, — делает безнадежной саму попытку сколько-нибудь удовлетворительного перевода. Недаром Бродский, обладавший безукоризненным чутьем, так долго противился переводу своих англоязычных эссе на русский. В этом смысле русское издание его эссеистики, похоже, не стало бы для автора столь уж желанным. Единственным извинением нам, современникам, может служить неизбежность подобного издания. И то, что оно следует за вышедшим-таки в возлюбленном отечестве томом эссеистики У. Х. Одена⁸³.

¹ Здесь и далее в ссылках на второе издание «Сочинений Иосифа Бродского» (СПб.: Пушкинский фонд, 1997—1999) римскими цифрами обозначается номер тома, арабскими — номер страницы.

² Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. С. 14.

³ В многочисленных интервью поэт выделяет тему времени не только как сквозную, но и как основополагающую для своего творчества: «Дело в том, что то, что меня более всего интересует и всегда интересовало на свете <...> — это время и тот эффект, какой оно оказывает на человека, <...> 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» (Бродский И. «Настигнуть утраченное время» [Интервью Дж. Глэду] // Время и Мы. Альм. Москва; Нью-Йорк. 1990. С. 285).

⁴ Brodsky J. *Less Than One: Selected Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1986 (в дальнейшем — L); Brodsky J. *On Grief and Reason: Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995 (в дальнейшем — G). В переводе на русский эти две книги эссеистики впервые представлены во втором издании «Сочинений Иосифа Бродского» (V и VI тома). В VII том вошли эссе о Венеции, опубликованные отдельным изданием на итальянском (Brodskij I. *Fondamenta degli Incurabili*. Ital. tr. Gilberto Forti. Venezia: Consorzio Venezia Nuova, 1989) и английском (Brodsky J. *Watermark*.

London: Hamish Hamilton, 1992; New York: Farrar, Straus and Giroux, 1993) языках (рус. пер. Григория Дашевского см.: Бродский И. Набережная неисцелимых. Тринадцать эссе. М.: Слово. 1992. С. 205—254 (далее в ссылках на это издание — НН)), и избранные эссе, не включенные в книги.

⁵ См., например, статью Крэйга Рейна «Репутация, подверженная инфляции» (Raine C. A Reputation Subject to Inflation // *Financial Times Weekends*. November 16/17, 1998, p. XIX).

⁶ *Фишер Р.* «Благородный труд Дон Кихота» // Полухина В. Бродский глазами современников. СПб.: Журнал «Звезда». 1997. С. 291.

⁷ Бродский в интервью Наталье Горбаневской вспоминал: «Я у него [у Рейна] многому научился. Один урок он мне преподавал просто в разговоре. Он сказал: «Иосиф, <...> в стихотворении должно быть больше существительных, чем прилагательных, даже чем глаголов. Стихотворение должно быть написано так, что если ты на него положишь некую волшебную скатерть, которая убирает прилагательные и глаголы, а потом поднимешь ее, бумага все-таки будет еще черна, там останутся существительные: стол, стул, лошадь, собака, обои, кушетка...» Это, может быть, единственный или главный урок по части стихосложения, который я в своей жизни услышал» (Бродский И. «Быть может, самое святое, что у нас есть — это наш язык...» [Интервью Н. Горбаневской] // *Русская мысль*. 1983. 3 февраля. С. 9). Сходное воспоминание см.: [Выступление Иосифа Бродского на вечере Евгения Рейна в Культурном центре эмигрантов из Советского Союза в Нью-Йорке 29 сентября 1988] (Стрелец. 1988. № 10. С. 38) и интервью Джону Гледу (Бродский И. «Настигнуть утраченное время». С. 289).

⁸ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит. 1990. С. 144.

⁹ Игорь Пильщикова выводит характерное для поэзии Бродского «обилие негативных эпитетов» из поэтики Баратынского (при опосредующем влиянии поэтики Мандельштама) (Pilschikov I. Brodsky and Baratynsky // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Eds. J. Andrew, V. Polukhina, R. Reid. Amsterdam: Rodopi, 1993).

¹⁰ «Чувство перспективы» [Разговор Т. Венцловы с И. Бродским] // Страна и мир. Мюнхен, 1988. № 3. С. 149.

¹¹ Подробнее см.: *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского // *Russian Literature*. Vol. XXXI—III, № 1, April 1992, North-Holland, p. 375—392.

¹² *Полухина В.* Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Eds. J. Andrew, V. Polukhina, R. Reid. Amsterdam: Rodopi, 1993, p. 235—236.

¹³ Бродский И. Неотправленное письмо // Иосиф Бродский размером подлинника. Л.; Таллинн, 1990. С. 5—7.

¹⁴ *Бродский И.* «Чудо обыденной речи» // Лит. обозрение. 1991. № 10. С. 59.

¹⁵ *Бродский И.* Азиатские максимы. Из записной книжки 1970 г. // Иосиф Бродский размером подлинника. С. 8—9.

¹⁶ «Но Вторая мировая война была борьбой двух Зол».

¹⁷ Венцлова Т. «Развитие семантической поэтики» / Полухина В. Бродский глазами современников. С. 269.

¹⁸ Say Poet Brodsky, Ex of the Soviet Union: «A Writer is a Lonely Traveller, and No One is His Helper» // The New York Times Magazine. October 1, 1972, p. 11, 78–79, 82–85. Русский оригинал см.: Звезда. 2000. № 5.

¹⁹ Brodsky J. Reflection on a Spawn of Hell // The New York Times Magazine. March 4, 1973, p. 10.

²⁰ Brodsky J. On Richard Wilbur. Transl. by Carl R. Proffer // The American Poetry Review. Vol. 2, № 1, January/February 1973, p. 52.

²¹ Brodsky J. Preface / Modern Russian Poets on Poetry. Ed. by Carl Proffer; sel. and intr. by Brodsky. Ann Arbor: Ardis, 1976, p. 7–9.

²² Brodsky J. Translating Akhmatova. A review of «Poems of Akhmatova». Transl. by Stanley Kunitz with Max Hayward // New York Review of Books. Vol. 20, № 13, August 9, 1973, p. 9–11 (Transl. by Carl R. Proffer).

²³ Brodsky J. Beyond Consolation. A review on: Nadezda Mandelstam, «Hope Abandoned», transl. by Max Hayward; Osip Mandelstam, «Selected Poems», transl. by Clarence Brown; «Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam», transl. by Burton Raffel and Alla Burago; Osip Mandelstam, «Selected Poems», transl. by David McDuff // The New York Review of Books. Vol. 21, № 1, February 7, 1974, p. 13–16 (Transl. by Barry Rubin).

²⁴ Brodsky J. The Geography of Evil. Review of «From Under the Rubble» by A. Solzhenitsyn et al; «The Gulag Archipelago III, IV» by A. Solzhenitsyn; «On Socialist Democracy» by R. Medvedev // Partisan Review. Vol. 44, № 4, Winter 1977, p. 637–645 (Transl. by Barry Rubin). Русский текст этой рецензии см.: Бродский И. География зла // Литературное обозрение. 1999. № 1. С. 4–8.

²⁵ Brodsky J. Preface / Platonov A. The Foundation Pit. Transl. by Carl R. Proffer. Ann Arbor: Ardis, 1973, p. IX–XII. — Бродский И. Послесловие / Платонов А. Котлован. Ann Arbor: Ardis, 1973. С. 162–164. Здесь цит. по: НН, 5–7.

²⁶ Бродский И. [Предисловие к стихам Эдуарда Лимонова] // Континент. 1978. № 15. С. 153.

²⁷ V том 2-й редакции «Сочинений Иосифа Бродского» (V) повторяет структуру этого издания. Сам Бродский, неизменно принимавший участие в переводе написанных по-русски эссе на английский язык, своих англоязычных эссе на русский никогда не переводил, ограничиваясь в ряде случаев авторской правкой перевода. Ряд переводов для русскоязычного издания был опубликован еще при жизни автора, а переводы Льва Лосева, Марины Темкиной и Александра Сумеркина (за исключением одного) — авторизованы. Прочие выполнены по поручению «The Estate of Joseph Brodsky» Еленой Касаткиной и Александром Сумеркиным. Общую редакцию переводов для V тома произвел В. П. Гольшев.

²⁸ Карл Рэй Проффер (Carl R. Proffer, 1938–1984) — близкий друг Бродского, профессор русской литературы Мичиганского университета, основатель издательства «Ардис», в котором с момента эмиграции поэта было опубликовано большинство его книг на русском языке.

²⁹ *Brodsky J.* Leningrad: The City of Mystery // *Vogue*. September 1979, p. 494–499, 543–547.

³⁰ Эта поговорка существует в нескольких вариантах. Например: «Хорош город Питер, да бока повытер»; «Батюшко Питер бока наши повытер» и др. (см.: Синдаловский Н.А. Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб.: Норинт, 1997. С. 192–193).

³¹ *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Эллис Лак, 1998. С. 180.

³² См.: *Бродский И.* «Европейский воздух над Россией» [Беседа с Ани Эпельбуан] // *Странник*. 1991. Вып. 1. С. 39.

³³ *Лосев А.* [Лев Лосев]. «Ниоткуда с любовью...». Заметки о стихах Иосифа Бродского // *Континент*. 1977. № 14. С. 331.

³⁴ *Лосев А.* Первый лирический цикл Иосифа Бродского // *Часть речи*. Нью-Йорк, 1981/82. Альм. № 2/3. С. 65.

³⁵ Ср.: «Поэзия как форма сопротивления реальности» — предисловие Бродского к сборнику стихотворений Томаса Венцловы в переводе на польский Станислава Баранчака «*Rozmowa w zimie*» (Paris, 1989). (Русская мысль. № 3829. 25 мая 1990. Спец. приложение: «Иосиф Бродский и его современники». С. I, XII; перепечатано: Вильнюс. 1991. № 4. С. 79–86).

³⁶ *Лосев А.* «Ниоткуда с любовью...». С. 320.

³⁷ Мысль, подробно разработанная в эссе о Венеции «*Fondamenta degli Incurabili*» (НН, 205–254).

³⁸ *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. 301.

³⁹ См.: *Полухина В.* Ландшафт лирической личности в поэзии Иосифа Бродского; *Полухина В.* Поэтический автопортрет Бродского.

⁴⁰ По наблюдению Сергея Кузнецова, использование в тексте одного и того же слова, различающегося лишь написанием первой буквы — строчной или заглавной, — вообще характерно для «сложной» поэзии XX века. В качестве примера можно назвать «Полых людей» Т. С. Элиота с его «*kingdom*» — «*Kingdom*».

⁴¹ См. том IV первого издания «Сочинений Иосифа Бродского» (СПб: Пушкинский фонд, 1995. С. 247–308).

⁴² «...постепенно я стал воспринимать его форму как камуфляж; сказать точнее, идея различия между формой и содержанием пустила корни в моем отроческом уме. Отцовская форма имела к этому следствию не меньшее отношение, чем современное содержание, кроющееся за фасадами домов, на которые он указывал. В разумении школьника подобное несоответствие преломлялось, конечно, как приглашение ко лжи (хотя особенно приглашения мне не требовалось); в глубине души, однако, мне кажется, это научило меня принципу сохранения внешнего благополучия независимо от происходящего внутри» (V, 330).

⁴³ См.: *Полухина В.* «*Exegi monumentum*» Иосифа Бродского // *Литературное обозрение*. 1999. № 4. С. 63–72.

⁴⁴ Эссе «*Spoils of War*» было написано в 1986 году. Опубликовано во французском переводе Вероники Шильц (Veronique Schiltz) под названием

ем «Les Trophées» в «Vogue» (№ 672, December/January 1986/87, p. 207–212) и вошло в качестве дополнительного, 19-го эссе, во французское издание (L): Joseph Brodsky, *La Fuite de Byzance*. Paris: Fayard, 1988. Английский оригинал был опубликован только в (G, 3–21). Перевод Александра Сумеркина «с обширной авторской правкой» см. в IV томе первого издания «Сочинений Иосифа Бродского» (С. 184–201).

⁴⁵ Бродский вспоминает фильм «Дорога на эшафот» и «великую любовь моей юности по имени Зара Леандер» — шведскую актрису, ставшую звездой кинематографа Третьего рейха. (Под названием «Дорога на эшафот» в России демонстрировался фильм «Das Herz einer Königin» («Сердце королевы»), снятый в 1940 г. режиссером Карлом Фрелихом по мотивам знаменитой пьесы Фридриха Шиллера.) О детском впечатлении от этой роли Леандер говорится во 2-м из «Двадцати сонетов Марии Стюарт» (III, 63). Другой киноактер, Эррол Флинн, чья фотография в «Королевских пиратах» была «самой драгоценной» в коллекции юного Бродского, упоминается в стихотворении 1965 г. «Письмо в бутылке» в числе знаковых имен западной цивилизации — наряду с Архимедом, Кантом, Марксом, Ньютоном, св. Франциском, Фрейдом, Эйнштейном и др. (II, 74).

⁴⁶ *Бродский И.* Трагический элегик. О поэзии Евгения Рейна / Рейн Е. Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 7.

⁴⁷ Имеется в виду программа «Jazz Hour» («Час джаза») радио «Голос Америки», ведущим которой на протяжении нескольких десятилетий был Уиллис Коновер.

⁴⁸ «His Master's Voice» — товарный знак крупнейшей американской звукозаписывающей корпорации «RCA Victor». Ср. финал VII «Римской элегии»: «...Это и есть Карузо / для собаки, сбежавшей от граммофона» (III, 230).

⁴⁹ См. I том первого издания «Сочинений Иосифа Бродского» (СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 20).

⁵⁰ *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. С. 22.

⁵¹ *Лотман Ю. М.* «Езда в остров любви» Третьяковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века / Лотман Ю. М. Избранные статьи. Т. II. Таллинн: Александра, 1992. С. 28.

⁵² Характерной для ситуации введенного Ю. М. Лотманом принципа «взрыва» (Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания / Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М.: Гнозис, 1994. С. 380–381).

⁵³ Отчасти оно опирается на более ранний англоязычный текст: Brodsky J. Virgil: Older than Christianity, a Poet for the New Age // *Vogue*. Vol. 171, October 1981, p. 178, 180.

⁵⁴ Чрезвычайно подробный анализ этого эссе предпринят Томасом Венцлова: *Венцлова Т.* Из Петербурга в Стамбул // Октябрь. 1992. № 9. С. 170–177 (ранее статья опубликована в англ. переводе: Venclova T. A Journey from Petersburg to Istanbul / Brodsky's Poetics & Aesthetics. Eds. by

Lev Loseff and Valentina Polukhina. London: Macmillan Press, 1990, p. 135–149).

⁵⁵ Эссе написано в 1979 г. по-русски, в качестве предисловия к кн.: Цветаева М. Избранная проза: В 2 т. Т. I. New York: Russica Publishers, 1979. С. 7–17.

⁵⁶ В основу эссе «Catastrophes in the Air» (L, 268–303) легла лекция, прочитанная Бродским в Музее им. Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке 31 января 1984 г. как часть программы ежегодных лекций, проводившихся при содействии Академии американских поэтов. В третьей части лекции автор использует «Послесловие» к «Котловану» А. Платонова (1973).

⁵⁷ В следующем, 1996 году книга вышла и в Англии, в издательстве «Viking Penguin».

⁵⁸ Бродский, в частности, успел внести авторскую правку, учтенную при последующих переизданиях (G).

⁵⁹ Эссе написано в 1978 г., но опубликовано только через 12 лет: *Континент*. Париж, 1990. № 63. С. 233–244. Английский перевод «After a Journey, or Homage to Vertebrae» (G, 62–80), выполненный Александром Сумеркиным и автором, носит характер значительно расширенной самостоятельной редакции.

⁶⁰ «Нобелевская лекция» написана Бродским на русском языке в 1987 г. Английский перевод Барри Рубина (Barry Rubin) под названием «Uncommon Visage» («Лица необщим выраженьем») вошел в (G, 44–58). Авторское название эссе — цитата из стихотворения Баратынского «Не ослеплен я музою моею...» (Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. пис., 1989. С. 151).

⁶¹ Написанное летом 1994 года в Швеции эссе «Ninety Years Later» («Девяносто лет спустя») (G, 376–427), анализирующее стихотворение Райнера Марии Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес».

⁶² Давшее название всему тому эссе о Роберте Фросте «On Grief and Reason» («О скорби и разуме») (G, 223–266). Перевод Елены Касаткиной опубликован в журнале «Иностранная литература» (1997. № 10. С. 180–197).

⁶³ Эссе «Wooing the Inanimate. Four Poems by Thomas Hardy» («С любовью к неодушевленному. Четыре стихотворения Томаса Гарди») (G, 312–375), основанное на тексте лекции, прочитанной осенью 1994 года студентам колледжа Маунт-Холиоук (Mount Holyoke College) в рамках курса «Темы современной лирической поэзии» и опубликованное в качестве предисловия к книге «The Essential Hardy». Selected and with intr. by Joseph Brodsky (Hopewell, N.J.: The Ecco Press, 1995, p. 3–66). Перевод Александра Сумеркина опубликован в журнале «Звезда» (2000. № 5).

⁶⁴ Эссе «Profile of Clio» («Профиль Клио»), представляющее собой текст Хэйзинговской лекции, прочитанной в университете Лейдена в 1991 г. (G, 114–137). Перевод Елены Касаткиной опубликован в журнале «Звезда» (2000. № 5).

⁶⁵ Эссе «The Condition We Call Exile, or Acorns Aweigh» («Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного Ретро») (G, 22–34), на-

писанное в ноябре 1987 года как доклад для организованной Уитлендским фондом (Wheatland Foundation) конференции в Вене (2–5 декабря 1987 г.). (Бродский, по причине Нобелевских торжеств, участия в работе конференции не принимал.) Перевод Елены Касаткиной опубликован в журнале «Иностранная литература» (1997. № 10. С. 169–174).

⁶⁶ Эссе «Altra Ego», написанное в 1989–1990 гг. (G, 81–95). Его окончательный текст основывается на первой ежегодной лекции «Times Literary Supplement», прочитанной 11 октября 1990 г. в Британской Академии. Начальный вариант эссе был опубликован в переводе на итальянский язык в качестве предисловия к каталогу фотовыставки «Altra Ego» (Milano: Vompriani, 1990). Перевод Елены Касаткиной (под редакцией Александра Сумеркина) см.: «Иностранная литература». 1997. № 10. С. 174–180.

⁶⁷ Эссе 1995 г. «Letter to Hogarth» («Письмо Горацию») (G, 428–458). Перевод Елены Касаткиной см.: ПГ, ССLXVII—СССХХ.

⁶⁸ Эссе «An Immodest Proposal» («Нескромное предложение») — переработанный текст лекции, прочитанной в Библиотеке Конгресса 2 октября 1991 г., при вступлении Бродского в должность поэта-лауреата США (G, 198–211). Перевод Дмитрия Чекалова опубликован в журнале «Знамя» (1999. № 9. С. 151–156). В названии эссе обыгрывается название знаменитого сатирического памфлета Джонатана Свифта «Скромное предложение» («A Modest Proposal», 1729). Это один из самых беспощадных памфлетов Свифта, в котором тот издевательски предлагает откармливать детей бедняков на питание для богатых, характеризуя свое предложение как чрезвычайно «невинное, дешевое, легкое и эффективное».

⁶⁹ Лосев Л. «Новое представление о поэзии» / Полухина В. Бродский глазами современников. С. 130.

⁷⁰ См. предисловие и справки об авторах в антологии «An Age Ago: A Selection of Nineteenth-Century Russian Poetry», sel. and transl. by Alan Myers (Penguin Books: Harmondsworth, 1989), опубликованные в переводе Льва Лосева в кн. «Иосиф Бродский: труды и дни» (М.: Изд. «Независимая газета», 1998. С. 29–39).

⁷¹ Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века. С. 28.

⁷² Венцлова Т. И. А. Бродский. Литовский дивертисмент / Венцлова Т. Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986. С. 170.

⁷³ Бродский риторически преобразовал в вопрос утверждение Теодора Адорно: «To write poetry after Auschwitz is barbaric» («Писать стихи после Аушвица — варварство»), высказанное в его «Cultural Criticism and Society» (1951). См.: Theodore W. Adorno, Prisms. London: Neville Spearman, 1967, p. 19–34.

⁷⁴ Лотман Ю. М. Тезисы к семиотике русской культуры / Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С. 408.

⁷⁵ Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода. Ввод-

ные замечания / Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С. 381–382.

⁷⁶ Оден исключил эти 8 строк из стихотворения, и в его «Collected Poems» оно присутствует в урезанном виде. Полная версия см.: W. H. Auden, *Selected Poems*. New York: Vintage Books; London: Faber and Faber, 1979, p. 80–83.

⁷⁷ Для классической античности подобная постановка вопроса была попросту немыслима. Секст Эмпирик, первым обратившийся к вопросу взаимоотношений музыкального и поэтического ритма как средства измерения времени, идет от противного: доказывая, что «не существует времени», он приходит к выводу, что «не существуют и стопы, а потому и ритмы» (*Секст Эмпирик*. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1976. С. 203). Характерно, что вывод этот он делает не в книге «Против грамматиков», а в книге «Против музыкантов». А. Ф. Лосев в «Античной музыкальной эстетике» отмечает, что на соотношение ритма и времени древние впервые обратили внимание именно в связи с музыкой. Одновременно, обращаясь к трактату Аристиды Квинтилиана «О музыке», он делает принципиально важное замечание о характерном для античности ощущении ритма в неподвижности (*Лосев А. Ф. Античная музыкальная эстетика*. М.: Гос. муз. издат., 1960. С. 91) — это наблюдение уже чрезвычайно близко к представлениям о статуарности «чистого Времени» у Бродского.

Прямая взаимосвязь поэтического языка и времени впервые устанавливается в «Исповеди» Блаженного Августина: «Вот представь себе: человеческий голос начинает звучать и звучит и еще звучит, но вот он умолк, и наступило молчание: звук ушел и звука уже нет. <...> Deus creator omnium («Господь всего создатель») — стих этот состоит из восьми слогов, кратких и долгих, чередующихся между собой. <...> Каждый долгий длится вдвое дольше каждого краткого: я утверждаю это, произнося их: поскольку это ясно воспринимается слухом, то так оно и есть. Оказывается — если доверять ясности моего слухового восприятия — я вымеряю долгий слог кратким и чувствую, что он равен двум кратким. Но когда один звучит после другого, сначала краткий, потом долгий, как же удержать мне краткий, как приложить его в качестве меры к долгому, чтобы установить: долгий равен двум кратким. <...> Ведь я измеряю его только по его окончанию. Но, окончившись, он исчезает. Что же такое я измеряю? <...> Я, следовательно, измеряю не их самих — их уже нет — а что-то в моей памяти, что прочно закреплено в ней. В тебе, душа моя, измеряю я время. <...> Когда мы измеряем молчание и говорим: «Это молчание длилось столько времени, сколько длился этот звук», разве мы мысленно не стремимся измерить звук будто бы раздавшийся и таким образом получить возможность что-то сообщить о промежутках молчания во времени» (*Августин*. Исповедь. М.: Гэндалф, 1992. С. 340—342). Бл. Августин здесь вступает в прямую полемику с Секстом Эмпириком (Сочинения в двух томах. Т. 2. С. 79), буквально теми же словами доказывавшим прямо противоположное. Это чрезвычайно важное обстоятельство, т. к. Бл. Августин, будучи одним из последних представителей античной традиции (сто-

ицизма) и одним из зачинателей традиции христианской, в равной степени принадлежал обеим эпохам. Можно предположить, что подобное решение вопроса стало возможным именно на переломе эпох и именно человеком, соединившим в себе два противоположных мирочувствования.

⁷⁸ *Бродский И.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями. М.: Изд. «Независимая газета», 1995. С. 180–181.

⁷⁹ См. обращение к «Скорбным элегиям» и «Письмам с Понта» Овидия в стихах Бродского 1960-х годов «Отрывок» (II, 100) и «Ex ponto. Последнее письмо Овидия в Рим» (II, 124).

⁸⁰ *Поженуцкий Кл.* Увенчание несломленной России // Русская мысль. 1987. № 3705. 25 декабря. Литературное приложение. № 5. С. II.

⁸¹ *Эйхенбаум Б. М.* Художественная проблематика Лермонтова // Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л-д: Сов. пис., 1969. С. 196.

⁸² Связанный «с разнообразными вариантами истории о великом грешнике, особенно явно реализовывавшейся в апокрифах», он «получает продолжение в романтической литературе и достигает своего наибольшего выражения в творчестве Гоголя и Достоевского» (Лотман Ю. М. О русской литературе классического периода. Вводные замечания. С. 383–384.)

⁸³ *У. Х. Оден.* Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М.: Изд. «Независимая газета», 1998.



В Норенской с Я. Гординым. Октябрь 1964 г. Фото И. Ефимова

«МУЗЫКА СРЕДЫ» В ЗЕРКАЛЕ ПОЭЗИИ

Уже в начале XX века были предприняты усилия по запечатлению на фонограф «звуковых фотографий» таких крупных городов, как Вена, Петербург. Постепенно осознавалась важнейшая роль — экологическая, социопсихологическая — сонорной среды обитания. Ее уникальное, исторически изменчивое содержание и окраска формируются, естественно, деятельностью человека и, в свою очередь, формируют самого человека. Распространение и развитие mass media, технических средств репродуцирования звука (продолжение фразы стало уже банальностью) сильно изменило прежнюю фоническую картину. Во времена Вольфганга Амадея Моцарта достаточно было крикнуть с колокольни Святого Стефана, чтобы переполошить всю Вену. Теперь же шумящее время густо заселено типами звучания, прежде несовместимыми. Многочисленные социологические опросы пытаются выяснить, что из этого хаоса и как «играет» в сознании современника. Можно и иначе: прослушать, что и как из «звуков среды» (ограничимся лишь музыкой в ее основном значении) отражается чутким слухом поэта, узнать, распознать — какой, связанный с музыкой, «сор» впитывают и абсорбируют стихи.

Повседневная музыкально-звуковая среда, сонорные впечатления, которые вовсе не находятся, чаще всего, на первом плане восприятия, способны становиться питательными не только для тонкого ценителя-профессионала, но и для *простого меломана, профана*, каким считал себя Иосиф Бродский. Это касается и образов самых незамысловатых: ведь, по словам поэта, «иной мотивчик привязывается сильнее, чем самая настойчивая октава или терца-прима, и гипнотизирует покрепче зауми...»¹.

Подчас о таких «мотивчиках» упоминает сам поэт. Реконструируем основные элементы подобных «незамысловатых» звучащих образов, столь важных в стихотворной ткани. Обращаясь к «музыкальной истории» Бродского, следует вспомнить и о том, что не входило в официозный репертуар в юности поэта, что называлось «музыка на костях», — это подпольные, широко распространяемые записи (их тайком продавали «с рук»), особенно джазовой, западной эстрадной полу- и вовсе запрещенной музыки, которые делались на использованных рентгеновских пленках, где просвечивали очертания человеческих костей. Поэтому их называли музыкой на «ребрышках», на «костяшках». Отсюда и значительно более позднее описание особого сосредоточенно-мечтательного состояния — слушания музыки в стихотворении «Полдень в комнате»: *«жевательный аппарат / пробует завести, / кашлянув, плоский пи-эр-квадрат — / музыку на кости»* (С2:449)*. «Пи-эр-квадрат» — формула площади круга, которую, как циклическое время, воплощает для поэта запись музыки, будь то старая черная грампластинка, нелегальная «музыка на костях» либо, позже, компакт-диск. Музыкой, играющей на «кости», то есть волнующей, стали звукозаписи изблюбленных сочинений.

Таковы не только непрерывно звучащие пластинки в его «половинке» «полтора комнат», в его «Lebensraum»². Звуковой мир личности формируют жизненное, литературное окружение, вся неповторимая атмосфера Ленинграда (и Москвы), влияния природных ландшафтов (поездки в горы, петербургские окрестности, геологические экспедиции, к Черному и Балтийскому морям, просто глаzenie в небо, на облака). Помимо самовоспитания, самосовершенствования (важнейшее в мировоззрении Бродского качество), выраженного и в осознанном слушании «филармонической» музыки (и джаза, с другой стороны), есть значительное количество факторов звуковой среды обитания, которые, отражаясь в поэтическом творчестве, обнажают свою значимость. Из сонорной ауры, среднестатистически известной «всем», рождается то же, казалось бы, что

* Здесь и в дальнейшем тексты цитируются по изданию: Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд. 1992–1995. Первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

было свойственно миллионам современников: пристрастие к отечественным шлягерам, советским массовым и лирическим песням, хорам, маршам, русским романсам. «Я был как все... жил похожею / жизнью»; но — «пространству впору я /звук извлекал, дую в дудку полую» (С2:291), — тут восприимчивость, чуткость слуха Бродского поразительна. Голосом поэта говорила всеобщая немота (может, подчас, в чем-то и глухота?); он выражал то, что слышали и подразумевали в банальной музыке повседневности его современники, — это-то и интересно.

Интересно и то, как преобразуются и наполняются особым смыслом в поэтическом тексте простые звуковые реалии. Они способны становиться некими знаками, важными, вещами приметами бытия. Так, за стеной комнаты в доме Мурузи, где жил Бродский, кто-то едва-едва наигрывал на фортепиано. В эссе «Полторы комнаты» поэт рассказывает про обустройство своего угла: пишущую машинку он держал «на письменном столе, вдвинутом в нишу, образованную заложённой кирпичами дверью, которая некогда соединяла полторы комнаты с остальной анфиладой. <...> Поскольку у соседей с противоположной стороны этой двери стоял рояль, я со своей заслонился от брэнчания их дочери стеллажами...» Поэтому обыден, видимо, был такой звуковой контрапункт: «И я все бормочу свои слова. / Из-за стены несутся ключья вальса, / и дождь шумит по битым кирпичам...» (С2:166).

Эти звуковые партитуры, сгустясь, откристаллизовались в строках. Рояль за стеной поначалу для него лишь «брэнчал», — неприятно, в согласии с враждебностью среды: «и за стеной худую участь, / брэнча, утраивал рояль» (С1:75). Упоминание «фортепиано за стеной» становится одним из существенных мотивов у Бродского, варьируемым по содержанию. То это высокий строй «ХТК» («Хорошо темперированного клавира») Баха, о частицах которого, за стеной, вспоминает поэт в «Полтора комнаты». То это простодушная, всем известная песенка «Во саду ли, в огороде» о «что-то» потерявшей девушке; звучание глухих нисходящих тонов своеобразно комментирует и освещает воспоминание о желанном любовном свидании («Помнишь свалку вещей на железном стуле, / то, как ты подпевала бездумному «Во саду ли, / в огороде», брэнчавшему вечером за стеною...» С2:454), — что, казалось бы, должно было

снижать скрытый жар лирической сцены, — однако только оттеняет его, добавляя нотки горечи.

Обыденный звуковой контрапункт, когда «бормотанию» — процессу рождения стихов — контрапунктически сопутствуют шум воды (прочный мотив творчества Бродского) и «ключья» запредельной музыки, — превращается в поэтическом сознании в образы метафизические, в некую трансцендентную музыку, хоть происхождение ее банально. ВАЛЬС по радио или из-за стены, — точнее, его обрывки стали знаками *распадающегося* времени. Вальс пародийно озвучивает квазиромантическую, полную иронии сцену: «... к девице в общежитие я лез / а увидел владычицу небес <...> я подтянулся на руках / ныряла в облаках / Луна и ввысь / из радио неслись / обрывки вальса» (СС2:18), и, в духе арии Ленского, говорит о распаде гармоничного восприятия, ностальгии по прежним ценностям и внутренней тревоге в мире, где от вальса остались *ключья*, а от стен домов — битые кирпичи: «Куда все делось? Где ориентир? <...> А этот мир — куда он подевался? / <...> И я все бормочу свои слова. / Из-за стены несутся ключья вальса, / и дождь шумит по битым кирпичам...» (СС2:165–166).

Впоследствии звуковая капля за стеной связана в поэтике Бродского с призывом, зовом некой иной, обычно более высокой реальности. Образ реального и метафизического «рояля за стеной» — противоречия примитивному «ай-люли» — отзовется в рождественских стихах 1985 года, споря с темой оледенения: «Замерзший кисельный берег. Прячущий в молоке / отражения город. Позвякивают куранты <...> Снежное толковище / за окном раздражается искренним «ай-люли»: / белизна размножается. Скоро Ему две тыщи / лет <...> Как звезда — селянина, / через стенку пройдя, слух берedit одним / пальцем разбуженное пианино <...> Будто кто-то там учится азбуке по складам. / Или нет — астрономии, взглядываясь в начертанья / личных имен там, где нас нету: там, / где сумма зависит от вычитанья» (СС3:97).

Столь волновавшая поэта тема оледенения проходит на примере нисходящего, туповато притоптывающего мотива русской народной песни, в механистичности которого он слышит скрытую опасность «агрессивной покорности» большинства: «В речитативе вьюги / обострившийся слух различает невольню

тему/оледенения. Всякое «во-саду-ли» / есть всего лишь застывшее «буги-вуги» (СС3:13). В инертной повторяемости моторного заряда «буги-вуги», как в рок-н-ролле и произошедшей от него рок-музыке, поэт различал угрозу человечеству. Существует высказывание Бродского, подтверждающее то, что ясно и по стихам: отторжение затертого до банальности, общепринятого, во всем, в том числе и в музыке: «Я не выношу музыки кантри <...> И, честно говоря, я совсем не выношу рок-н-ролл. Это от общедоступности этих вещей. Они практически повсюду. Вещи такого рода действуют мне на нервы».³ Так же он, с юности, относился к музыке Вагнера и Чайковского, столь часто в ту пору звучавшей по радио.

«Массовая музыкальная среда» обитания каждого жителя СССР, с конца двадцатых годов, обязательно включала звуки радио. Музыкальный его репертуар бывал сильно обусловлен культурной политикой и очень ограничен⁴. Непрерывный поток из динамика могла остановить, после гимна в 24.00, только ночь или чрезвычайная ситуация — как, к примеру, в пьесе М. Булгакова «Адам и Ева», где часто транслируемая опера Чайковского «Евгений Онегин» прерывается тревожным молчанием эфира. Подголосок радиозвучаний слышен и столь важен для поэтического слуха. Как и у Мандельштама, в годы скитаний и ссылки слушавшего любимую музыку чаще по радио («Наушники, наушнички мои...»), у Бродского образ радиоголосов возникает нередко. В конце 50-х — начале 60-х годов для немалого числа его соотечественников существовало два пересекających музыкальных радиопространства, два радиоголоса. Одно — цивилизованное советское радио с засильем хоровых массовых песен, гимнов, где, как в «Представлении», «врубают “Русский бальный”». Там «Пускай о славе радио сплет нам» (СС1:39); «и — внехрамовый хор — из динамика крик / грянет медью...» (СС1:214). В беседе в марте 1995 года на мою фразу: «Судя по некоторым аллюзиям в вашей поэзии, «советская песня» и так часто (прежде) несущие ее радио, телевидение были для вас символами общепринятой фальшивой радости, символом общей лжи? Как и «общее мнение» — «хором» в ваших строчках «Моя песня была лишена мотива, / но зато ее хором не спеть», — поэт ответил: «В известной степени — да... Вообще — общества». А на вопрос о том, что сейчас для него

является враждебным музыкальным «знаком», звуковым образом пошлости — и всего ненавистного, — Бродский реагировал так: *«Не знаю, в состоянии ли я это изолировать... Ну, если раньше существовал такой внятный враг в виде отечественной официальной культуры, то теперь враг повсеместен. Да, на него натыкаешься на каждом шагу; этот весь грохот, грохот «попсы». Весь этот «мюзак» («muzak»⁵), давящий рок-н-ролл».*

Однако сформировали слух поэта звуки, среди которых *«главным сокровищем были пластинки»*, а также то, что он называет в числе своих «тарзанов», тайных любовей, элементов культурной жизни, повседневного существования, которые оказали на него сильное воздействие. Среди них, в ином звуковом пространстве и ином, нежели общее социалистическое, **времени** — передачи американского радио «Time for Jazz». Личное время начиналось у поэта только после отключения официального звукового радиопотока тоталитарного радиоправления обывателем — когда *«в приемниках смолкают гимны»*. Вот тогда и открывается «Время для джаза» и для себя, т. е. время раскрепощения и духовного, платонического любования далеким миром далекой свободы — тем, что ему представлялось Западом (в интервью Бродский говорил о важнейшей, для него, роли образа джаза — и музыки Перселла — единых в том, что *«он раскрепостил нас...»*).

Иные чувства вызывала музыкальная агрессия, несущаяся из дневного, официального радиоприемника. В детстве, ранней юности поэта радиорупор должен был быть включен постоянно — от утреннего гимна СССР, открывающего день, до завершающего его полуночного гимна. Несомые радио реалии чаще воспринимались молодым человеком, как и многое в культурном официозе, резко отрицательно. Отвращение и ярость сквозят в его упоминаниях о *«радиожрание»*, о «краснознаменном хоре» и сравниваемой с ним по популярности и переполненности в эфире музыке (Вагнер и *«неиссякаемый Чайковский по радио»*), к которой у Бродского выработалась стойкая «аллергия»: *«...неслось из всех репродукторов, наравне с Краснознаменным ансамблем песни и пляски Советской Армии и сюитами композитора Будашкина в исполнении оркестра народных инструментов»*.⁶

О том, что поэт слушал по радио не только джазовую, но и «серьезную» музыку, что оно служило ему средством важных художественных впечатлений, узнаем в период, когда он этой возможности лишился. В письмах из ссылки Бродский неоднократно сетует на отсутствие музыки: «...**Больше всего плохо, что нет музыки**». Когда же позже знакомая балерина привезла радиоприемник, Бродский напишет в письме приятелю-композитору: «*У меня теперь есть радио, но эфир не тот, что был в детстве: теперь — сплошные шлягеры и политика. В лучшем случае, глазуновские вальсы по ночам. Ах... сколько глупости, сколько хищного вздора*».

Более всего поэта раздражали те общепризнанные официозные звучания, которые множило радио, «*этот Вавилон на батарейках*» (СС2:17). И в то же время радио, радиоприемник становится образом конгломерата мировых связей, образом — чаще бессмысленной, но жадной — коммуникации с действительностью; оно одновременно звуково сопоставляет, на равных, дальние пространства, спрессовывая полюса мира в знаковый хаос звучаний. В «*Литовском ноктюрне: Томасу Венцлова*», в его XIII части (СС2:327), возникает описание звукового ландшафта: «*Колокольная клинопись. <...> / Ночной кислород / наводняют помехи, молитва, сообщенья / о погоде, известия, / храбрый Кощей / с округленными цифрами, гимны, фокстрот, / болеро...*» То образ всеядного радио, из которого так же, как из воздуха, ловит открытый миру художник массу впечатлений — в том числе сам ОБРАЗ, картину МИРА. И вновь музыкальная метафора внятно демонстрирует Образ Мира поэта, когда он пишет о своей основной теме — могуществе и жестокости **Времени**. Перед немотой вечности различия развлекательного, развеселого «фокстрота» (Запада) и плача Ярославны (Востока) несущественны: все равно «ничего не поймаете»: «*Время есть мясо немой Вселенной. / Там ничего не тикает. Даже выпав / из космического аппарата, / ничего не поймаете: ни фокстрота, / ни Ярославны, хоть на Путивль настройсь*» (СС3:17).

Фонический «мусор» радио на склоне лет сам поэт вспоминает с иронической, но благодарностью. Все становится пищей Языка, ибо «...*все, что творил я, творил не ради я / славы в эпоху кино и радио, / но ради речи родной, словесности*» (СС2:292). Ведь «*язык, что крыса, копошится в соре, / выискивает что-то*

невзначай», и «случайное, являясь неизбежным, / приносит пользу всякому труду» (СС2:344—345).

Как наследник акмеистов (и не только их), Бродский диалогизирует со всем Мировым Текстом поэзии и текстом жизни: «Стихи растут из сора, и ахматовская формула могла бы стать эпитафией <...>. Сор — это не только физический — зрительный, осязательный, обоняемый и акустический опыт; это также опыт пережитого, избыточного, недополученного, принятого на веру, забытого, преданного, знакомого только понаслышке; это также опыт прочитанного. Стихосложение на сегодняшний день по-русски, само по себе, есть «одна великолепная» (часто неумелая и неуклюжая) «*цитата*»⁷. Интересно расслышать элементы этого **акустического опыта**: «разгадать» лишь некоторые музыкальные интертексты — скрытые и явные, прямые или косвенные «цитаты», связанные с музыкой, осознать их смысл.

Понятие «музыкальная цитата» здесь будет использовано условно. Чем она является в *поэтическом* тексте? Разумеется, слово не в силах воспроизвести музыку в «узком» смысле. Однако звуковой пейзаж, по определению Т. В. Цивьян⁸, в слове передается фонетическим, фоническим копированием (звукоподражанием), условно-фигуративным изображением либо пересказом. В стихотворном повествовании могут возникнуть фрагменты из вербальных текстов, относящихся к музыке вокальной и программной, — и тем отослать воображение, слух читателя к собственно музыкальному звучанию, смыслу. Кроме того, литературный текст, в котором есть связанные с музыкой номинации, т. е. имена композиторов, исполнителей, названия сочинений, бывает сфокусирован вокруг настроения, царящего в музыке, или парадоксально обыгрывает оно — и такой прием подчас перерастает рамки «реминисценции»⁹. Иное, если словесный текст может быть каким-то образом соотношен с формой музыкального произведения, — это структурная цитация (А. Жолковский), о которой можно говорить с большой степенью условности.

В массиве поэтических текстов Бродского (где лакомое пространство для литературного интертекстуального анализа) встречаемся с немалым количеством отсылок к музыке — осознанных и, возможно, невольных, бессознательных. Вот несколь-

ко произвольных примеров: «Мне снилось море». «Ну его к хренам». / «Да, лучше обойдемся без примочки». / «Без ваших по морям да по волнам» (СС2:123). «Сюды / забрел я как-то после ресторана / взглянуть глазами старого барана / на новые ворота и в пруды./ Где встретил Вас. И в силу этой встречи, / и так как «все бывшее ожило / в отжившем сердце», в старое жерло / вложив заряд классической картечи, / я трачу что осталось русской речи / на Ваш анфас и матовые плечи» (СС2:337). «Нет ничего постоянной, чем черный цвет; / так возникают буквы, либо — мотив «Кармен», / так засыпают одетыми противники перемен» (СС3:61). «Потому что как в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде / нет страницы податься в живой природе» (СС2:411). «Я пою синеву сугроба в сумерках, шорох фольги, частоту бемоля — / словно «Чижика» где подбирает рука Господня»¹⁰. «Теперь, когда мне попадается цифра девять / с вопросительной шейкой (чаще всего, под утро) / или (за полночь) двойка, я вспоминаю лебедь, / плывущую из-за кулис...» (СС3:154).

Тут различаются два способа упоминания «чужого слова». Дословный или почти дословный, с сохранением ритма музыкального первоисточника, назовем «цитатами первого порядка». А присутствие лишь явных образов из песен, романсов либо других произведений (если же речь идет о музыке бестекстовой, чисто инструментальной, обыгрываются ведущие образы ее программы либо заданного названием ведущего настроения, атмосферы) назовем «цитатами второго порядка»: «музыкальными аллюзиями»¹¹.

Интересны для анализа жанрово-музыкальный состав этих «цитат»; способы имплантации в стихотворный текст; некие их функции в контексте. Сейчас же сосредоточусь лишь на генезисе отдельных источников цитирования.

Жанрово-музыкальные пласты, из которых происходят «цитаты» в текстах Бродского, в целом можно определить так: это старинные русские романсы; советская авторская («бардовская») песня; революционные и советские массовые песни (хоровые и лирические); американский джаз; разнообразный песенный фольклор; музыка быта; классическое композиторское творчество. Определение музыкально-семантических источников каждой такой «инкрустации» раскрывает в поэтическом тексте существенные, подчас неожиданные призвуки, смысло-

вые оттенки. Важно, что они способны вызывать вполне определенные, при ясности источника цитирования, либо более смутные звуко-музыкальные смысловые ассоциации.

а) Романсовые современные интонации, песни и стихи «бардов».

Прежде всего укажу на некую близость-оппозицию образам в песнях-романсах Булата Окуджавы (впервые указание на некоторое раннее влияние Окуджавы дает В. Куллэ в своей диссертации о формировании поэтического стиля Бродского)¹². Разумеется, как и многие в те годы, поэт мог слушать песни Б. Окуджавы; их отголоски, впрочем уже с элементами полемики (наряду с уже отмеченными исследователями влияниями широкого круга поэтических стилей), находим в его ранних стихах. Но возможно и иное — благо в 1959—1960 годах Бродский мог и не знать песенок арбатского пиита, ведь они распространялись в звукозаписи, тогда еще являвшейся редкостью. Тогда уместнее будет считать, что сходство — следствие улавливания общих интонаций времени, витавших в воздухе. Текст «Описания утра» Бродского («Ты плыви, мой трамвай, / ты кораблик, кораблик утлый, / никогда да не будет / с тобой кораблекрушенья. / Пассажиры твои — / обобщенные образы утра / в современной песенке / общественных отношений» (СС1:43, 1960) несомненно близок окуджавовскому «Полночный троллейбус плывет по Москве <...> / Чтоб всех подобрать потерпевших в ночи крушенья, крушенья <...> / Твои пассажиры — матросы твои / приходят на помощь...»

В «Балладе и романсе Короля» из поэмы «Шествие» («Жил-был король, жил-был король, / он храбрый был, как лев, <...> одна отрада у него / была: война, война. <...> Одним — удар земли о гроб, / другим — кларнет зари» (СС1:114—115, 1961) с «Бумажным солдатом» Окуджавы сравним уже не только общий образный строй, грамматика, словарь, но и ритмическое строение, песенная интонация: «Один солдат на свете жил, красивый и отважный...», как и с «В поход на чужую страну собирался король...». Однако мир романтических благородных героев песен Окуджавы уютен, заселен добрыми «ее величествами женщинами»; вот и королю «королева мешок сухарей насушила. / И старую мантию так аккуратно зашила / ...И пряников целый мешок захватили они». А у Бродского совершенно иное,

не песенно-благодушно содержание; его *«король без королев. / Он, кроме хлеба, ничего / не ел, не пил вина, / одна отрада у него / была: война, война. <...> о, что знало его туда, / где вечный лязг мечей, <...>/искать огонь и смерть»*. Если у Окуджавы кинематографически эффектно, в манере Урусевского, *«...грохочут сапоги, / и птицы ошалелые летят, / и женщины глядят из-под руки»*, то у Бродского схожий, казалось бы, образ решительней, трагичней: *«Закричат и захлопочут петухи, / загрохочут по проспекту сапоги, / засверкает лошадиный изумруд, / в одночасье современники умрут»* (СС1:194, 1962).

Несомненны некие пересечения с распространяемыми в компаниях, петыми с эстрад, звучащими на стольких магнитных пленках, массовыми, — хотя и вне государственной репертуарной политики, — любимыми песенными стихами (кстати, Бродский впоследствии уверял, что не чувствовал к ним особого влечения¹³). Их, как многое звучащее в атмосфере того времени — интонации Бориса Слуцкого, едкие частушки, романсеро и стихи Гарсиа Лорки, духовые оркестры с военными маршами, ритмы и рифмы Маяковского, Пастернака, все «повисшие в воздухе» обрывки старых арий, — впитывал всеядный, жадный и любознательный слух поэта. Музыкальный стиль Окуджавы близок русскому городскому романсу, ямщицким песням. Но образы и звуковой мир у Бродского лишь кажутся схожими, интонация и ритм — близкими. Они только отталкиваются от бардовских звуковых «посылов», интонаций, и важно ощутить, в чем — разнятся¹⁴. В отличие от типажей и штампов бардовской поэзии, даже ранние стихотворения Бродского значительно жестче и драматичнее. Их музыкальность, отталкиваясь от песенно-романсовой интонации, расширяется от поверхностной «романтизации» в сферы подлинно и неутешно трагического. «Музыкальность» здесь иная, по сути вовсе не романсовая¹⁵. Используя образы и некоторые «общие слова» массовой поэзии, представитель «параллельной культуры Ленинграда 50—60-х годов»¹⁶ преодолевает свойственную Окуджаве мягкость, идеализм старорыцарского толка, весьма благородный и привлекательный, утешительно-примиренческий, с соглашательским паролем «надежда». Бродский берет *«тоном выше»*, даже с хрипом. У него иная образно-звуковая палитра, скорее близкая остро-напряженной и символически

значащей звукорежиссуре лучших радиокомпозиций или произведений «конкретной музыки» (т. е. музыкально организованных сочинений, сотканых из «звуков среды», звуков, прежде считавшихся внемузыкальными). Такое слышится с ранних стихов: *«Запоет над переулком флажолет, / захочет над каналом пистолет, / загремит на подоконнике стекло, / станет в комнате особенно светло»* (СС1:194). Поэтому не созвучны, на наш слух, истинной поэтике Бродского попытки «омузыкаливания» его стихов в жанре простоватых песен под гитару, то есть в стиле «туристской» песни, песни для посиделок, для КСП (клуб студенческой песни). Это же относится к ранним стихотворениям, таким как знаменитые «Пилигримы»¹⁷.

б) Русские песни-романсы и бытовая музыка прошлого века.

Как и далее, лишь некоторые примеры будут даны с комментариями. Собственно атрибуция «цитаты» достаточно важна, выразительна и не требует, чаще всего, дополнительных пояснений. Сначала упомянем лишь отдельные случаи, когда строки текстов романсов связаны с авторством известных поэтов.

«...Где встретил Вас. И в силу этой встречи, / и так как «все бывшее ожило / в отжившем сердце», в старое жерло / вложив заряд классической картечи, / я трачу что осталось русской речи / на Ваш анфас и матовые плечи» (СС2:337). Здесь ясна цитация, с изменением порядка слов, стихотворения «Я встретил вас...» Ф. Тютчева (оно посвящено К.Б. — А. фон Лерхенфельд, в замужестве баронессе Крюденер, 1870), включая и отсылку к, пожалуй, более распространенному, чем тютчевское стихотворение, романсу на эти строки (музыка Донаурова и Б. Шереметева; в редакции, дошедшей до наших дней, — обработка Спири¹⁸). Весь строй первого сонета из «Двадцати сонетов Марии Стюарт», с заложенной в нем «классической картечью» (о чем писал в разборе интертекстов у Бродского — в основном пушкинского «Я вас любил» — А. Жолковский¹⁹), вызывает к ироническому цитированию старой, русской певуче-романсовой интонации и преодолению ее. Там слышатся также и «Ваш анфас и матовые плечи», со скрытой хулиганской аллитерацией; кстати, сравните с ранним, в начале всей любовной лирики, стихотворением «Я обнял эти плечи и взглянул / на то, что оказалось за стиною» (СС1:163). Однако звучит романсо-

вый лад в «Двадцати сонетах» ернически, — но и это не вся переосмысленная полифония звучания, ибо мнимая ирония лишь скрывает стыдливость и подлинный драматизм. Здесь существен стилевой перепад сухого псевдобюрократического оборота «в силу этой встречи» и певучей, не без ерничанья, в данном контексте, словно спетой «петухом» поэтически-музыкальной «цитаты» — «все бывшее ожило / в отжившем сердце». У Бродского *ожило* и *отжившем* жужжат рядом, перекликаясь в анжамбемане, как шепелявая певица, путающая порядок слов. Соседнее словосочетание «старое жерло» резонирует точно, следуя абсолютному слуху поэта к фонетической «музыке».

Среди всех случаев инкрустации «музыкальных отголосков» в поэтическую речь — это единственный пример фразы, самым автором поставленной в кавычки, то есть открыто цитируемой. Сокровенное признание, момент ВСТРЕЧИ (архетип, столь «запетый» в романах) вызывает в памяти некий, уже ставший штампом в массовом сознании, сплав музыкально-поэтической интонации. Но, вызывая этот фантом, поэт его преодолевает, переинтонируя, меняя звуко-смысловые акценты.

«В чистом поле мчится скорый с одиноким пассажиром» (ССЗ:114). В масштабном «Представлении», после первой строфы, где обрисован «человечек, представитель населения», следует поэтический миксаж, абсурдно-зловещее пророческое смешивание и трагическое осмеяние огромного конгломерата стереотипов массовой речи, — массового сознания. Укажу лишь на источник процитированной строки. Это «Попутная песня» М. Глинки на стихи Н. Кукольника: «Веселится и ликует весь народ, быстрота, разгул, волнение, ожиданье, нетерпенье! И быстрее, пуще воли мчится поезд в чистом поле...» — известная хоровая скороговорка, с мощной стремительной энергией (даже, пожалуй, с эффектом столь пугающего Бродского неконтролируемого ускорения²⁰) в запеве и широкой кантиленой в припеве.

То один из образов летящей вперед, с паровозом, Руси, где «одинокий пассажир» — всегда незванный гений, поэт, писатель, творец; песня также напоминает о начале пушкинской эпохи (ведь вся строфа отталкивается от слов «Входит Пушкин в лет-

ном шлеме...») как о некоем «пункте отправления» России в мировую литературу, как в надземное пространство полетной русской поэзии (взлетевший над веком Пушкин и гений авиации Сикорский родились в один день; ведь «бывают странные сближенья»...).

«Желание горькое — впрямь! / свернуть в вологодскую область... <...> Все чаще ночами, с утра / во мгле, под звездой над дорогой. / <...> / За русскую точность, по дну / пришедшую Леты, должно быть. / Вернее, за птицу одну, / что нынче вонзает в нас коготь. / За то что...остатки гнезда... / при всей ее ясности строгой... / горят для нее как звезда... / Да, да, как звезда над дорогой» (СС2:312, приведенные многоточия содержатся в оригинале). Строки стихотворения «Открытка с текстом» (посвящено Н. И., подобно лермонтовскому посвящению Н. Ф. И.) словно «вспоминают» «Выхожу один я на дорогу...». При чем тут музыка, казалось бы? Однако особую, схожую с музыкальной, выразительность звучащих пауз подтверждает постоянное авторское синтаксическое указание — многоточия. Они имитируют горловой спазм, вызванный острой тоской («*вонзенной когтем*» хищной птицы-ностальгии). Вместе с тем перерывы в произнесении, заданные многоточиями, фиксируют продление интонации невербальными средствами — значимой паузой или звучанием музыки; это предполагает и воспоминание о романсе «Выхожу один я на дорогу» (наиболее известна на эти лермонтовские стихи музыка К. Давыдова, 1878).²¹

«Слава всему, что еще вам не надоело <...> Рубашке, что болтается, обсохнув. / Вальсу издалика «На сопках...» Бродский обожал старый российский вальс «На сопках Маньчжурии» и марш «Прощание славянки». Скорее всего, это связано с любовью к отцу, к Военно-морскому флоту, с подростковой мечтой — стать блестящим офицером. Незадолго до смерти он, шутя, предлагал Ольге Ростропович, дочери Мстислава Лепольдовича, передать Ельцину, что, по мнению Бродского, лучшим российским гимном было бы «Прощание славянки». Музыка эта ассоциируется с прежней российской славой, гордостью, неагрессивным достоинством.

Друг и исследователь Бродского, поэт Л. Лосев отмечает у него имитацию «романсовой поэтики»: «Чем традиционнее тематика, тем больше опасность запеть чужим голосом. Брод-

ский, поэт мелического начала прежде всего, видел для себя западню в метрической банальности (как он ее тогда понимал). <...> То он видит решительную альтернативу в верлибре, то в чудовищном растягивании строки, комбинирующей дольки и традиционные метры, так что стихотворение начинает казаться текстом романса и требует струнного аккомпанемента («Слышишь ли, слышишь ли в роще детское пение...») и другие вещи этого порядка»²². Упомянутые Лосевым строки посвящены началу финальной десятой части («Проплывают облака») цикла «Июльское интермеццо» (СС1:93–94). Это стихотворение Бродского напоминает детский хор а саpella, с «биениями» и «дрожаниями» светлых голосов, с характерными для вокальной музыки повторами — распевами слов: «*Проплывают облака...*» — *это дети поют ночью, ночью, / от травы до вершин все — биение, все — дрожание голосов. <...> Только плакать и петь, только плакать и петь, только жить*». Упоминание «*вершин*», «*ночи*» и «*дрожания*» может дать некоторое основание вспомнить один из самых распространенных романсов в исполнении детского хора, «Горные вершины» (музыка А. Рубинштейна: «Горные вершины спят во тьме ночной <...> Не шумит дорога, не дрожат листья...»). Такой «ключ» открывает подтекст финальной части «Июльского интермеццо»: в ней печаль по ушедшему детству («*быть ребенком ночью <...> только плакать и петь, только жить*»), стремление ввысь, где «*что-то выше нас проплывает и гаснет*», и, через воспоминание о музыке, мечта — «*отдохнешь и ты*».

Иной жанр ощутим в более позднем стихотворении; однако и этот диалог тоже имеет аналог среди русских романсов: «— *Что ты делаешь, птичка, на черной ветке, / оглядываясь тревожно? / Хочешь сказать, что рогатки метки, / но жизнь возможна? //* — *Ах нет, когда целятся из рогатки, / я не теряюсь. / Гораздо страшнее твои догадки: / на них я и озираюсь. //* — *Боюсь, тебя привлекает клетка, / и даже не золотая. / Но лучше петь сидя на ветке; редко / поют, летая...*» (СС3:265; 1993). Это реминисценция романса «Пойманная птичка» (автором слов является, по указанному изданию, Александр Порецкий, музыка Щиглева²³): «— *Ах, попалась, птичка, стой! / Не уйдешь из сети. / Не расстанемся с тобой / Ни за что на свете!*» // «— *Ах, зачем, зачем я вам, / Миленькие дети? / Отпустите по-*

летать, / Развяжите сети!» В музыке запев в мажоре, а ответ птички — в миноре, с грустной никнувшей интонацией. Бродский разворачивает и переинтонирует общеизвестную аллегорию поэта-«птички», превращает незамысловатую песенку в трагифарсовый автопортрет, создавая контраст инфантильно-веселой, мнимо примитивной интонации (интертекста-напева) и пророческого, глубокого смысла стиха.

в) Близки авторским и те общеизвестные русские песни-романсы, которые функционируют как народные творения XIX века; особенно же активно их разносило радио в 1930—50-е годы. «Вкрапления» отголосков этого музыкально-звукового фона, ставшего приметой и времени, и страны, у Бродского значительны и многозначны.

«Что ты плачешь, /распротысь с паровозом <...> Что ты смотришь все с печалью угрюмой / на платочек ее новый, / кумашный. / Поклонись этой девочке юной, / этой девочке, веселой и страшной» (СС1:210). Речь идет, судя по всему, о России, «этой девочке веселой и страшной», в «кумашном», как флаги и кровь, по-простонародному, платочке, и поэт сетует: *«Не гожусь ей в сыновья, / а уж рад бы»*. Распевная интонация стихотворения отталкивается от народной песни-романса на слова Н. Некрасова: *«Что ты жадно глядишь на дорогу / В стороне от веселых подруг? / Знать, забило сердечко тревогу: / Все лицо твое вспыхнуло вдруг»*. А последние строки — *«Посылаю ей все слезы в подарок, /потому что не дожить мне до свадьбы»* — спорят с бездумно-разудалым русским песенным (уже более поздним): *«Эх, как бы дожить бы / до свадьбы-женитьбы / и обнять любимую свою»*.

«Потому что как в поисках милой всю-то / ты проехал вселенную, дальше вроде /нет страницы податься в живой природе» (СС2:411). В нарочито корявом зачине слышатся отголоски размашистого народного напева, словно широкий жест рук, разведенных то ли от отчаяния, то ли мехами баяна, то ли в танце. Источником является известная песня-пляска: *«Всю-то я вселенную проехал, нигде милой не нашел. Я в Россию возвратился, сердцу слышится привет. Где ж ты, светик-дорогая, сердцу весточку подай...»*²⁴. Строка *«Ты не птица, чтоб улетать отсюда»* вызывает в памяти любимую песню выходцев из малороссийских местечек, петую по-украински: *«Дивлюсь я на*

небо, та й думку гадаю: / Чего ж я не сокол, чего ж не летаю?
<...> Я б землю покинул и в небо взлетел» (автор Е. Гребенка).

Даже кратчайший намек на знакомый мотив способен впустить вместе со своим появлением, расширив емкое пространство стиха, море ассоциаций: «Поезд из пункта А, льющийся из трубы/туннеля, впадает с гудением в раскинувшееся широко, / в котором морщины сбежались, оставив лбы, / а те кучевой толпой сбились в чалму пророка» (СС4:22). «Раскинувшееся широко» здесь — эвфемизм, замена не только слова «море», но и суммы значений, звучащих за баянно-привольным, до анархического, разворотом знакомой, для российского (советского) слуха, мелодии. То песня «Кочегар», тоже ставшая народной: «Раскинулось море широко, / И волны бушуют вдали. / Товарищ, мы едем далеко, / Подальше от нашей земли»²⁵. Стихотворение Бродского озаглавлено иносказательно: «Византийское» (1994). «Раскинувшаяся широко», о которой поется также и «широка страна моя родная», соединяет Европу и Азию, западный рационализм и мусульманский Восток. Это одна из нередких у Бродского аллегорий России. Уехав «далёко, подальше от нашей земли», человек продолжает слышать эту «широту» на протяжении всей «долготы» жизни. Ерническое внутреннее «пропевание», на знакомый мотив, даже «молекулы» песни (как бывает в речи «блатных») изнутри взрывает поэтический ритм.

«Годы / в волну бросаются княжною Стеньки». Тут есть, конечно, воспоминание о песне «Из-за острова на стрежень» (слова Дмитрия Садовникова, музыка народная; как ни странно, эта сравнительно поздняя, 1883 года, песня функционирует в массовом сознании как полностью народная²⁶). Для Бродского образ воды, моря, как известно, чрезвычайно важен. Также одной из главных, если не главной, является тема ВРЕМЕНИ, часто связываемая с водной стихией. «Набежавшая волна» времени поглощает безжалостно многое — красоту, любовь, надежды. В стихотворении Бродского «Памяти Н. Н.», откуда происходит данная строка, слышны мотивы, парадоксально-логичным образом поэтически сопрягающие историю о жертве Стеньки Разина и, из мифа попавший в «Энеиду» Вергилия, сюжет о покинутой Энеем Дидоне.

г) Фольклорные истоки проявляются в стихотворной плоти подчас причудливо. Так, детская «страшилка» слышится в строках поэмы «Холмы»:

«Будет отныне красным / млеко этих коров... / В красном, красном вагоне, / с красных, красных путей, / в красном, красном бидоне — / красных поить детей» (СС1:232). Так отзываются инфантильные голоса детского фольклора, рассказов-«ужастиков» с их завораживающе-монотонным, как маятник, нагнетанием: «В черном, черном дворце... в черном, черном гробу... лежит черный, черный мертвец...»

«В речитативе вьюги / обострившийся слух различает невольно тему / оледенения. Всякое «во-саду-ли» / есть всего лишь застывшее «буги-вуги» (СС3:13). Действительно, у них есть общность остигатного (упорного, неизменного) чередования простых мотивов, даже некая музыкально-интонационная близость. Но поэту важнее то, что русская народная песня есть застывшее, нечто закомплексованно-замершее в его сознании. Возможно, потому, что — *«Помнишь свалку вещей на железном стуле, / то, как ты подпевала бездумному «во саду ли, / в огороде», бречавишему вечером за стеною...»* (СС2:454). Простой фольклорный напев отзывается эхом детства, родины, времени чистых напевов «до буги-вуги». А этот ритм Бродский, судя по сказанному им в интервью, считает началом зловещего УСКОРЕНИЯ, не управляемого сознанием движения, — того, что является символом разрушения, символом атомной бомбы²⁷. И если незамысловатого тихого питерского «Чижика» у него в стихах словно «подбирает рука Господня» (СС3:17), то массовые звуковые идолы поэту отвратительны; с ними связано упоминание глаголов резко отрицательной окраски: *«грузин орет над ухом»* запятнанную Сталиным «Сулико»; на фонепряного мексиканского пейзажа *«оркестр горланит "Гвадалахару"»*.

Именно в пронизанном музыкальностью «Мексиканском дивертисменте», где звучит «Гвадалахара», другая из частей этой поэтической сюиты, «1867», написана на ритм той мелодии, что у советского человека связана со словами песни «На Дерибасовской открылась пивная». Этот род отечественного фольклора — так называемая блатная песня — у Бродского, как в современной русской речи и действительности, отражается во многом. Укажу, в частности, на стихотворение, полно-

стью выдержанное словно в духе блатной лирики — «Подражая Некрасову, или Любовная песнь Иванова» (СС4:10), где поэт, как и в других мнимо простонародных, полублатных оборотах речи метафорически говорит «на эзоповой фене в отечестве белых головок» (СС2:332).

Часть «1867» (СС2:368) выстроена на ритм аргентинского танго «Эль чокло» («El Choklo», авторство приписывается Angel Villoldo, 1905)²⁸: «В ночном саду под гроздью зреющего манго / Максимильтан танцует то, что станет танго. / Тень возвращается подобьем бумеранга, / температура, как под мышкой, тридцать шесть. <...> В ночной тиши под сенью девственного леса / Хуарец, действуя как двигатель прогресса, / забывшим начисто, как выглядят два песо, / неонам новые винтовки выдает». «Эль чокло» — это название музыкального инструмента и жанра, также и целого ряда танго. В России «знойная» аргентинская мелодия, чье имя обозначает «Сладкая кукуруза», была профанизирована, «озвучена» иным колоритным текстом, мелодраматическим повествованием, — сочной, одесского разлива, картиной нравов, повествующей о драке в кафе, о соперничестве «роскошного мальчика» Васи Шмаровоза и Арончика, «что был для нас почти что иностранец»²⁹. «На Дерibasовской открылася пивная» превратилась в «гимн криминальных элементов» (тюремные, блатные речь, нравы и «идеалы», темпераментные песни и песенные интонации активно проникали в советскую жизнь, в массовую песню). Узнаваемая ритмическая пульсация добавляет обаяние латиноамериканского колорита, а воспоминание об отечественном словесном содержании и контексте бытования этой мелодии рождает контрапункт аналогичной сцене «Мексиканского дивертисмента», смеси экстравагантного рискованного танца, духа кабаре с привкусом насилия, беспредела, военной агрессии.

Аллюзии к фильму «Хуарес» (реж. Вильгельм Дитерле, 1939)³⁰, который, очевидно, был известен Бродскому, здесь воплотились, на наш взгляд, и в том, что А. Жолковский называет *структурной цитацией*. В фильме параллельно развивались две сюжетные линии: о президенте Хуаресе и об эрцгерцоге Максимилиане с его возлюбленной Карлоттой, вплоть до скрещения линий в расстреле эрцгерцога по приказу Хуареса. Такой же контрапункт параллельных пластов, эффект контрастного двухголосия последовательно осуществлен в одном из

разделов другой части «Мексиканского дивертисмента» Бродского, «Мексиканском романсеро»: «*Сад громоздит листву и / не выдает вас зною. / (Я знал, что я существую, / пока ты была со мною)*» (СС2:371)³¹. И в «1867» есть подобный контраст звуковых планов, однако не прочерченный столь строго и не имитирующий, как в вышеописанном случае, единовременный по сути «параллельный монтаж» разных сюжетных слоев (но последовательно, в силу другой, по сравнению с музыкой, условности этих видов искусства, описанный в киноповествовании и в стихотворении). В «1867» трагично противопоставление, несмотря на единство объединяющего ритма танца, «разных музык». На «крупном» звуковом плане — погружение в «то, что станет танго» Максимилиана с призрачной, *сладко посапывающей* мулаткой. А на опасном, тайном втором звуковом плане «*затворы клацают*» у винтовок, которые «в ночной тиши под сенью девственного леса» выдает Хуарес. И «*попугай весьма тропической раскраски*», выполняя роль греческого хора, поет философское резюме на тот же, криминально пахнущий для русскоязычного читателя, мотив танго (он, в виде нотного примера, процитирован, как известно, в поэме Маяковского «Война и мир», что тоже воплощало идею контрастных планов содержания).

д) Реминисценции и аллюзии популярной классической музыки.

Скрытая «музыкальная аллюзия» слышится, как представляется, в стихотворении «Второе рождество на берегу...»: «*Грядущее настало, и оно / переносимо; падает предмет, / скрипач выходит, музыка не длится, / и море все морицинистей, и лица. / А ветра нет*» (СС2:264). Возникает ассоциация с финалом «Прощальной симфонии» Людвига Бродским Гайдна, где звучание, с «разрежением» оркестровой ткани, как бы истаивает. Намек на особую ситуацию исполнения музыки (постепенно уходят все вплоть до двух концертмейстеров-скрипачей, которые тоже, завершая игру, задувают свечи и удаляются), на «уход» скрипки как знака певучих романтических чувств, и на подтекст ухода (из-за неоплаченных долгов музыкантам) выявляет *прощальные, уходящие* обертоны расставания с возлюбленной, с прошлым, былым уютом, и в целом с обжитой землей. Обнаруженный «ключ» «Прощальной симфонии» подчеркивает в стихотворении апокалиптические мотивы «конца

времен» — то, «что, боги, <...> стремились вы нам высказать в итоге»: поэт представляет грядущее как наступление времени гасить свечи, когда, сокрушая все, море «двинется под возгласы “не надо”» (СС2:264).

Бродский иногда использует в поэтическом тексте заглавия музыкальных произведений (и имена их героев) как некий знак, например: «Время глядится в зеркало, как певица, / позабывшая, что это — «Тоска» или «Лючия» (СС3:15). Суть метафоры станет яснее, если знать, что опера Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» с ее строгим, графическим классицизмом очень нравилась поэту. Изящество и сдержанность этой виртуозной музыки резко отличны от чувственной, с тенденцией к пафосной мелодраматической интонации, оперы Пуччини «Тоска», стиль которой казался Бродскому эмоционально преувеличенным. Эта скрытая музыкальная оппозиция объясняет глубину, безвозвратность забвения: Время уже не ощущает различий, оно механистично, как уставшая, равнодушная, потерявшая память певица, — значит, оно остановилось («Зимой на самом деле / вторник он же суббота») и все, даже любимое с нелюбимым, уравнило.

Подчас, когда поэт говорит «видим», может подразумеваться музыкальный подголосок: «Мы видим силы зла в коричневом трико, / и ангела добра в невыразимой пачке. / И в силах пробудить от элизийской спячки / овация Чайковского и К°».

Ирония по отношению к композитору, нелюбимому из-за связанного с его музыкой, в представлениях Бродского, официоза советской культуры, здесь сравнительно мягка. Подключение, несколькими штрихами, сложного отечественного комплекса «Лебединого озера» (с его собственно художественным и внешнеэстетическим, социально обусловленным ореолами), пользуясь выражением Ю. М. Лотмана, «помогает создать «несказанное», нерасчленимое многоплановое»³². Любование классическим русским балетом, который «есть замок красоты», не отменяет «сил зла в коричневом». Если в предыдущих примерах намеки и «цитаты» из классической музыки выявляли возвышающий звуковой подтекст словесной ткани, то здесь и далее слышнее «снижающие аллюзии».

Так, театрализованная зарисовка «Лесная идиллия» (СС2:189–190; в новом Собрании сочинений опубликован полный текст, вместо прежних пяти уже шестнадцать «куплетов»;

ССП2:343) может показаться лишь шалостью, шуткой, на грани хулиганства: «Она: *Ах, любезный пастушок, / у меня от жизни — шок. / Он: Ах, любезная пастушка, / у меня от жизни юшка. / Вместе: Руки мерзнут. Ноги зябнуть. / Не пора ли нам дерябнуть. // Она: Ох, любезный мой красавчик, / у меня с собой мерзавчик. / Он: Ах, любезная пастушка, / у меня с собой косушка. / Вместе: Славно выпить на природе, / где не встретишь бюст Володи. <...> // Хорошо принять лекарства / от судьбы и государства». Однако столь многозначно смешение самых разнонаправленных источников»: сцены пасторали «Искренность пастушки» из «Пиковой дамы» — отражения драмы героев Чайковского, в ложнонациональном пейзажном стиле — и лубочной оперетки на советском колхозно-крестьянском материале; текстов с участием ненормативной лексики: антиофициозных частушек, фольклора алкоголиков, рискованных капустников. Несмотря на «гаерский» тон, в этой «идиллии» образ власти, как Пиковой Дамы, сопровождаем смертью (*если близко пахнет тленом, / это значит — где-то пленум*), и постепенно сгущаются тона серьезного протеста. Призывая к «возвращению к природе», естественному гуманному состоянию, к противостоянию начальству, Бродский, на мой слух, в финале стихотворения пародирует, переинтонируя, шиллеровскую «Оду к свободе» (с подцензурным названием «Ода к радости» — словесную основу последней части Девятой симфонии Бетховена). Схож ритмический рисунок музыкальных мотивов финала симфонии — основного и темы «Обнимитесь, миллионы!» — и хорея резюме «Лесной идиллии»: «*Бросим должность, бросим званья, / лицемерить и дрожать. / Не пора ль венцу созданья / лапы теплые пожать?*» В квазиироническую лексическую чересполосицу вплетается «шлейф» музыкальных значений, усиливая неоднозначность прочтения текста, создавая увлекательное напряжение между пародирующей интонацией и искренним призывом стать свободным от лжи «человеком природы».*

В последнем примере ощущается, сколь разнообразны, *единовременно*, могут быть музыкальные источники пародирования, включающие «высокие» и «низкие» жанры. Естественно, мимо слуха поэта не прошло основное, по количеству звучания на «душу населения», фоническое наполнение сформировавшегося его времени и государства. Это —

ж) Советские массовые песни и песни революции.

Так, аллюзия хорового пения дана в ранней поэме «Шествие», в «Романсе для Крысолова и хора», в коротких трехсложных строках, где воссоздано скандирование и слоговой распев с дефисами, как в подтекстовках песен: «*Так спаси-/бо тебе, / Крысолов, / на чужби-/не отцы / голосят, / так спаси-/бо за слав-/ный улов, / никаких / возвраще-/ний назад. // Как он выглядит — брит или лыс, / наплевать на при-ческу и вид, / но счастливое пение крыс / как всегда над Россией звенит! / <...> Нас ведет КРЫСОЛОВ! КРЫСОЛОВ!*» (СС1:145). В маршевом скандировании о перманентном русском деспотизме отзываются не только классические тексты русской поэзии (о всевозможных *крысоловах*), но и такие массовые песни, как «Широка страна моя родная», хоры о Партии, «Гимн Советского Союза» (с прежним куплетом «Нас вырастил Сталин на верность народу...»)³³.

Осколки «музыкальных цитат» начинают *звучать* и создавать множественное звучаще-смысловое *эхо* лишь при медленном чтении, перечитывании, как в «Надписи на книге»: «*...ты — если ты был прижит / под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего — / различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести “всё кончено”*» (СС3:239). Здесь кратчайшие напоминания об «архипопулярных» песенных источниках, «Варшавянке» и матроски-анархистском «Яблочке», не только противопоставляют *вопли* и *ругань кормчего*, то есть речи вождя, с блаженной, хоть дышащей пустотой, близостью смерти, *тишиной*, где *перо шуршит*. Молекулы песенных «цитат» выступают в функции знаков постоянных обертонов звучания советской «среды обитания», с царящей в ней массовой «революционной» агрессивностью (что, по-разному, сравнимо с использованием мотивов «Варшавянки» у Д. Шостаковича и, более близко, с «осколками» массовых песен в Первой симфонии А. Шнитке). Подобными полистилистическими «музыкальными цитатами» более всего насыщена мистерия Бродского «Представление».

Многие представления, фантазии, взгляды поколений неизбежно порождаются миром массовых зрелищ, манифестаций и связанных с ними устойчивых звуковых образов: «*Мы вышли все на свет из кинозала, / но нечто нас в час сумерек зовет / назад*

в «Спартак», в чьей плюшевой утробе / приятнее, чем вечером в Европе» (СС2:337). Как и в предыдущей «цитате», здесь Бродский ерничает, переиначивая фразу из песни «Смело, товарищи, в ногу», чтобы мгновенно от кажущейся иронии перейти к подлинно ностальгической интонации. Такая манера разговора — с обыгрыванием официозных фраз, бюрократических клише и неакцентированным соседством иронии, квазииронии и искренне-серьезной интонации — особенно характерна для ленинградцев. Игровое балансирование между насмешкой, самовысмеиванием и пафосом свойственно, например, речи Шостаковича; оно отражено и у поэта-петербуржца круга Бродского, Владимира Уфлянда: «Я слегка себя этим уродую, / но зато я сливаюсь с природою. / И на разного рода мелодии / из груди моей льются пародии»³⁴.

Кроме призыва массовых хоров, в поэтическую плоть проникают, переинтонируются, преображаясь, общеизвестные клише советской и русской песенной лирики. Как и в стихотворении «Услышу и отзовусь», воспоминание о возлюбленной нередко связано с музыкой: «То не муза воды набирает в рот. / То, должно, крепкий сон молодца берет. / И махнувшая вслед голубым платком / наезжает на грудь паровым катком» (СС3:12). Интонация постоянного прощания и забывания углубляется, срастается с родным городом, страной, — если узнать по детали («синенький скромный платочек») прообраз из «Песни о любимом городе» (пусть у В. Соловьева-Седого и П. Лебедева-Кумача речь о Севастополе): «И ранней порой мелькнет за кормой знакомый платок голубой».

Так, в сумме наблюдений над атрибутированными «музыкальными цитатами», раскрывается, почему для всего поколения, и самого Бродского — а не только для Рейна, о котором нобелевский лауреат писал последующие слова, «каденции советской легкой музыки 30-х и 40-х годов имели ничуть не меньшее — если не большее — значение, чем технические достижения Хлебникова, Крученых, Заболоцкого, Сельвинского, Вас. Каменского или — чем консерватизм Сологуба...»³⁵.

У Бродского завязана тонкая игра с призывками музыки и намеками на народно-массовые мотивы. «Музыкальная цитата» словно бы обесценивается, обнажая китчевый характер, «остраняется», доводя до абсурда лживость социально детер-

минированного пафоса. Ведь в урезанной поэтом фразе не энтузиастическую песню, а саму «прогрессивную» молодежь, с явным вздохом сожаления, «не задушишь, не убьешь». А в поэме «Горбунов и Горчаков» приснившееся обитателю сумасшедшего дома *море* кажется врачам анархически-опасным, ассоциируясь со свободолюбивой песней, где «нынче здесь, завтра там»: «Ну его к хренам». / «Да, лучше обойдемся без примочки». / «Без ваших по морям да по волнам». (СС2: 123).

Прием вкрапления молекул «чужого звучания» близок постмодернистским тенденциям, в том числе в музыке 1970—80-х годов (в частности, у Шнитке, с которым, по мнению Бродского, у поэта «*есть общие принципы*»).

Но постмодернистам свойственна, как важнейшая цель, «сторонняя» игра с разнообразными старыми текстами. А для Бродского и Шнитке — это разговор с языком их детства, музыкой их среды, над которыми они воспарили, поэтому сопоставление с собственным авторским стилем имеет драматический характер. Присоединюсь в этом к мнению Андрея Ранчина: «...постмодернистский текст строится на постоянном столкновении, на неизменной «конфронтации» разных стилей, на неадекватности классического «когда» современной реальности; Бродский же одновременно и подчеркивает «зазор» между «своим» словом и словом цитатным, <...> и преодолевает его».³⁶

Поэт слушает то же, что и все. Но **слышит и отзывается** интенси́внее, чаще непредсказуемо (качество, которое Бродского более всего интересовало в творчестве любимого тезки — Гайдна), сопрягая глубинные структуры, смыслы звучаний. Фрагменты моментальных звуковых фотографий инкрустируют поэтическую речь, создавая выходы в иное, музыкально звучащее пространство (такие выходы в мир фотографии, живописи, кино, архитектуры также раздвигают границы семантических полей стихотворений).

«Музыкальные» намеки обращены на общеизвестное. Ссылки на знакомую музыку, скрытые в ней смыслы, нередко переориентируют восприятие на горько-иронический лад (прием, используемый еще Малером). Молекула «музыкальной цитаты» становится чем-то вроде катализатора в стихосложении как «колоссальном ускорителе сознания, мышления, мироощущения» (СС1:16). Ее выразительный эффект у Бродского поли-

функционален. Иногда он открывает высокие («*нотой выше*») универсальные смыслы стиха. Подчас он сравним с важным явлением, известным как *протоирония*³⁷. Протоирония, выворачивая иронию, восстанавливает серьезный смысл текста, но с возросшей неоднозначностью, амбивалентностью.

Осознание связанных со всем конгломератом звуковой «среды обитания» подтекстов, иносказаний, ассоциаций, — с их противоречивой, многозначной, *«замечательной смесью отвращения и благоговения»*³⁸, — расширяет объемное ассоциативно-смысловое пространство поэтического мира.

Остается вопросом — *осознается* ли читателем цитация или аллюзия, связанная с музыкой? Это, как всегда при учете *семантических полей* возможных интертекстов, рассчитано на чуткого читателя, музыкальная память которого сравнима с памятью автора текста. *Мелодия, мотив*, на которые намекает поэт, может контрапунктом звучать в стихе, если и содержательно-структурные его особенности (сохраненные, а не переиначенные ритм, характер образов, интонация цитируемого текста) сравнимы с напоминаемой музыкой. Впрочем, и *пародируемые, травестируемые*, они могут парадоксально вызывать в памяти ностальгическую и чисто звуковую привлекательность источников цитирования, да и всей амбивалентной суммы звучащих за ним реалий. Система многообразных «музыкальных цитат» в текстах Бродского свидетельствует о глубине и неоднозначности *отклика поэта*.

¹ Бродский И. Предисловие к кн.: Е. Рейн. Против стрелки часовой. — Тенафлу: Hermitage, N. Y., 1991. Цитируется по предисловию к сборнику Е. Рейна «Избранное». — М.; Париж; Нью-Йорк: изд. «Третья волна». 1993. С. 7.

² Эссе «Полторы комнаты» («Новый мир». 1995. № 8. С. 74). Поделюсь домыслами, но в духе свойственных Бродскому «игр» со словами, похоже звучащими или сходно написанными в кириллице и «латинскими буквами» (часто с разницей в 1–2 звука, буквы): *Lebensraum* — пространство для жилья, жизни, а *Liebestraum* — известнейший шлягер Ф. Листа «Грезы любви» (об осуществлении которых в 10-метровом жизненном пространстве шла речь в указанном фрагменте эссе).

³ Из интервью И. Бродского «Время и мы» // Студенческий меридиан. 1989. № 10. С. 50.

⁴ В частности, приятель молодости Бродского А. Найман пишет: «Прелюды» (симфоническая поэма Ф. Листа. — *Е. П.*) население Советского Союза могло тогда петь хором, потому что радиорепертуар во время культа личности был небогатый и неизменный, и «Прелюды» звучали так же часто, как «Венгерские танцы» Брамса, «Ой, Самара-городок» и сцена из романа «Воскресение» баритоном Качалова» (Найман А. Любя простор // Музыкальная жизнь. 1997. № 5. С.22).

⁵ Под этим термином ныне подразумевается сумма явлений «оформительской» функциональной музыки, сопровождающей нормального обывателя в супермаркетах, вагонах железных дорог и метрополитена, звучащих «фонах» радио-, видео- и телеинформации.

⁶ Цит. по: *С. Волков*. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета. 1998. С. 297.

⁷ *Бродский И.* Предисловие к кн.: Рейн Е. Против стрелки часовой. — Тенафлу: Hermitage, N.Y., 1991. (Цит. по: *Рейн Е.* Избранное. М.; Париж; Нью-Йорк. 1993. С. 7.) Слова Бродского относят к знаменитой строке А. Ахматовой.

⁸ В докладе Т. В. Цивьян «Звуковой пейзаж русской поэзии» на III конференции «Музыка и незвучащее».

⁹ Только ли реминисценцией («черты, наводящие на воспоминание о другом произведении <...>, невольное воспроизведение чужих образов...», ЛЭС, 1987. С. 322) или косвенной цитацией нужно считать, например, в строках Бродского «*Англия в этом смысле / до сих пор Империя и в состоянии — если / верить музыке, булькающей водой, — / править морями*» (СС2:438–439) — намек на широко популярную и ныне песню-гимн «Rule, Britannia» («Правь, Британия») английского композитора XVIII века Т. Арна?

¹⁰ Реальный источник музыкальной метафоры, где оксюмороном слышится сочетание «*руки Господней*» и подобранного «*Чижика-Пыжика*» может быть следующим. Это — одна из музыкальных шуток, известных в среде студентов музыкальных училищ, консерваторий. Начало до-мажорной прелюдии из Первого тома «Хорошо темперированного клавира» (ХТК) И. С. Баха совмещают в одновременности с мотивом «Чижика», ибо гармоническая основа первых тактов прелюдии и песенки совпадают. Сам принцип единовременного контраста мог быть известен Бродскому, по отношению к Баху, благодаря чтению трудов Т. Ливановой (есть свидетельства о чтении им — неизвестно какой — ее книги). Не мог он также не знать, что Гуно написал мелодию, известную как «Аве Мария», «над» текстом прелюдии Баха как контрапункт. Во второй половине XX века та же Прелюдия Баха, открывающая ХТК (чьей скрытой религиозно-философской программой выдающийся музыковед Б. Яворский считал образы, сюжеты Евангелий), стала основой «Credo» А. Пярта. В юности Бродский называл исполнение Гленом Гулдом музыки Баха, в частности ХТК, «абсолютной музыкой». Прием единовременного сочетания «профанного» и «сакрального», не редкий для постмодернизма, существен для поэтики Бродского.

¹¹ Музыкальная аллюзия — как и в вербальных текстах, тоже намекает на «чужую» музыкальную тему, стилистику, произведение (возможно, сразу на несколько источников, как, например, в начале финала XV симфонии Шостаковича).

¹² Куллэ В. А. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). Дисс. на зв. канд. литер. М., 1996.

¹³ К поэзии Владимира Высоцкого Бродский, судя по интервью, испытывал некоторое уважение; особенно ему нравились рифмы, игра согласными звуками; однако он высказывал сожаление, что Высоцкий писал больше *песни* (вероятно, в чем-то ограничивающие его творчество), чем стихи. О контактах «высокой поэзии» и «массовой культуры» (в частности, с «цыганским романсом») см.: В. Инов. О Высоцком, Бродском, Блоке, Белом и «цыганском романсе» // Вести новой литературы. 1990. Вып. 2. С.266–277.

¹⁴ Существует, по данным В. Полухиной, книга Gerry Smith «Songs to Seven Strings: Russian Guitar Poetry and Soviet “Mass Song”», содержание и выходные данные которой нам неизвестны, а также работа Gerald S. Smith, «A people’s poet», review of «Vladimir Semenovich Vysotskii. Sbranie Stikhov I Pesen v Trekh Tomakh», ed. by Arkady Lvov and Alexander Sumerkin (Apollon Foundation / Russica: New York, 1989), «Times Literary Supplement», July 21–27, 1989, p. 808 (A comparison between Vysotskii and Brodsky).

¹⁵ Совсем иной стиль — в стихотворении конца 60-х годов «*Кажинный раз на этом самом месте / я вспоминаю о своей невесте. / Вхожу в шалман, заказываю двести. // Река бежит у ног моих, зараза. / Я говорю ей мысленно: бежи. / В глазу — слеза. Но вижу краем глаза / Литейный мост и силуэт баржи*» (СС4: 10–11). Хотя стихи названы «Подражая Некрасову, или Любовная песнь Иванова», но слышатся интонации песен А. Галича, В. Высоцкого, «блатной лирики».

¹⁶ Куллэ В. Поэтическая эволюция Иосифа Бродского в России (1957–1972). М., 1996. С.12.

¹⁷ Об «авторской песне», в том числе о песнях Е. Клячкина на стихи И. Бродского, см. в статье «Музыкальная история» Иосифа Бродского в наст. книге, рассказ В. Уфлянда, а также: Городницкий А. След в океане. 2-е изд. Петрозаводск: «Карелия», 1993. С. 224–225, 386–390.

¹⁸ Данные по книге «Русский романс» (М.: «Правда», 1987. С. 585).

¹⁹ Жолковский А. «Я вас любил» Бродского / Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 205–224. См. также работы об этом цикле: Peter France — «Notes on the Sonnets to Mary Queen of Scots», collection «Brodsky’s Poetics and Aesthetics», eds. L. Loseff and V. Polukhina (London, Macmillan, 1990), pp. 98–123, и VI. Vishniak «Joseph Brodsky and Mary Stuart», Manchester. 1994.

²⁰ О пророчески отображенных в музыке образах *УСКОРЕНИЯ* как угрозы разумному человечеству говорил Бродский в интервью 1995 года.

²¹ Русский романс. С. 222. Существуют варианты еще у девяти композиторов. Самый известный вариант чрезвычайно распространен и «проник в народную среду», функционирует как народная песня.

²² Лосев А. Первый лирический цикл Иосифа Бродского / Часть речи. Silver Age Publishing: New York, 1981 / 1982. Альм. 2/3. С. 64.

²³ Русский романс. М.: «Правда», 1987. С. 354, 596: «переложение Н. Брянского. Для детского пения».

²⁴ Русские народные песни / Сост. Л. Шохин. Песенник. М., 1960. С. 57.

²⁵ Русский романс. С. 484–488 (существуют два варианта: «Раскинулось небо...» и «Раскинулось море широко...»).

²⁶ Там же. С. 465.

²⁷ Из указанного интервью.

²⁸ «La Comparsita — по мне, самое гениальное произведение нашего времени. После этого танго никакие триумфы не имеют смысла: ни твоей страны, ни твои собственные. Я никогда не умел танцевать — был слишком зажатым и к тому же вправду неуклюжим, но эти гитарные стоны мог слушать часами и, если вокруг никого не было, двигался им в такт. Как многие народные мелодии, La Comparsita — в сущности, «плач», и в конце войны траурный лад был уместнее, нежели буги-вуги. Никто не стремился к ускорению, все хотели сдержанности» («Les Trophées», цитируется по переводу «Трофейное», СС4:197). См. об этой части «Мексиканского дивертисмента», «1867», в статье «Бродский и Шостакович» (в сб. «Шостаковичу посвящается: исследование и воспоминания». М., 1997) и статью Романа Тименчика «1867: The Kiss of Fire» (в сб. «Joseph Brodsky: The Art of a Poem». Macmillan Press, 2000).

²⁹ Слова отечественной подтекстовки см. в сб.: «В нашу гавань заходили корабли». М., 1995. С. 114.

³⁰ На фильм указывает Р. Тименчик в вышеназванной статье.

³¹ О «полифонических аллюзиях» этого стихотворения пишет Б. Кац (Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 66–67).

³² Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 3. Таллинн, 1993. С. 288.

³³ Известно, что сам поэт читал «Романс для Крысолова и хора» именно в маршево-скандирующей, обычно ему вовсе не свойственной, ритмике. О пародирующем пении советских песен группой приятелей Бродского как часто исполняемом в их кругу «эстрадном номере» рассказали в интервью В. и А. Уфлянды (19.01.1997).

³⁴ Уфлянд В. Тексты 1955–1977. Ann Arbor, 1978. С. 8.

³⁵ Предисловие И. Бродского к сборнику «Избранное» Е. Рейна. С. 8.

³⁶ Ранчин А. Иосиф Бродский. Поэтика цитаты // Русская словесность. 1998. № 1. С. 36.

³⁷ Для характеристики эффекта, нередко производимого «музыкальной цитатой» в текстах Бродского, воспользуемся термином М. Эпштейна «противоирония»: «Если ирония выворачивает смысл прямого, серьезного слова, то противоирония выворачивает смысл самой иронии, восстанавливая серьезность — но уже без прямоты и однозначности...» (М. Эпштейн. После карнавала, или вечный Веничка. / Предисловие к кн.: В. Ерофеев. Оставьте мою душу в покое. М., 1995. С. 14–16).

³⁸ Предисловие И. Бродского к сборнику «Избранное» Е. Рейна. С. 7–8.



После ссылки. Гости из Норенской в доме Мурузи. 1965 г.(?).
Фото А. И. Бродского

Елена Петрушанская

«МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ» ИОСИФА БРОДСКОГО

«...ибо человек есть то, что он любит» (СС4:200)

«...утверждал, что лучше всех в Ленинграде знает Моцарта»¹

Формирование музыкальных вкусов Бродского типично и уникально в то же время. Рассказ об этом важен не только в данной работе, но потому, что это отражает вкусы поколения и показывает весьма индивидуальный пример «освоения» и преобразования общего слухового опыта в уникальный, присущий особо чуткому уху художника. И хотя слух поэта настолько тонок и всеохватывающ, что вряд ли можно даже представить, не то что описать, диапазон возможных факторов воздействия на его формирование и развитие, все же полезно проследить одну, *музыкальную* линию такого воздействия. Сам Бродский писал об этом на примере близкого ему по «корням» (как он утверждал) поэта Евгения Рейна. Несомненен автобиографический привкус высказывания о влиянии «сильно возросших», в эпоху масс-медиа, «факторов, традиционно полагавшихся побочными, но на деле оказывающихся решающими. Сюда можно отнести переводную литературу (поэзию, в частности), кинематограф, радио, прессу, граммофон; иной мотивчик привязывается сильнее, чем самая настойчивая октава или терца-прима, и гипнотизирует крепче зауми. Для творчества Рейна — на мой взгляд, метрически самого одаренного русского поэта второй половины XX века — каденции советской легкой музыки 30-х и 40-х годов имели ничуть не меньшее — если не большее — значение, чем технические достижения Хлебникова, Крученых, Заболоцкого, Сельвинского, Вас. Каменского или — чем консерватизм Сологуба. Во всяком случае, если возводить пантеон рейновского метрического подсознания, более заполненного хорейми, чем ялбом, то, наряду с вышеперечисленными, голосу Вадима Козина — вернее, заевшей пластинке с его голосом — будет в нем принадлежать почетное место».²

Так самим нашим героем названы важные источники рождения авторского уникального голоса, тембра, интонационного облика и звуковой самобытности поэтических текстов. Поэтому существенны и другие, пусть неполные и разрозненные, сведения о запомнившихся ему фонических, музыкальных впечатлениях.

О таковых в детстве поэта можно судить в основном по автобиографическому эссе «Трофейное» (есть и устные свидетельства о том, что мать Иосифа, Мария Моисеевна Бродская, утверждала, что сын с детства «не мог жить без музыки»). В отличие от получивших с детства музыкальные знания и навыки Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой и Пастернака (последние двое, как известно, были изначально направлены на профессию музыканта, — матерью ли в случае Цветаевой или страстным желанием Пастернака стать композитором), Бродского музыке не учили. Впрочем, косвенным свидетельством о давнем присутствии инструмента в доме является фраза Иосифа о «продаже пианино» — очевидно, на грани конца 40-х и начала 50-х годов как знак наступающего неблагополучия и возможной высылки евреев на Дальний Восток, из-за надвигающейся антисемитской кампании: *«вероятно, придется отправиться в далекое путешествие. И с связи с этим надо будет продать пианино и прочую мебель»*.³ Производя анализ своих и своего поколения прежних идолов и «корней» («ибо человек есть то, что он любит») (СС4:200)⁴, Бродский пишет и о музыке своего детства. Уже тогда для него *«главным сокровищем были пластинки»*, и как привлекательные вещные (и вещи) объекты, и как носители любимой музыки. Впечатлительного ребенка заворожила этикетка — символ доверчивого вслушивания в глас свыше — на дисках «His Master's Voice», где, наклонив голову, собака внимает звукам из трубы граммофона: *«...задумчивый пес победил. До такой степени, что его присутствие влияло на мой выбор музыки. В результате к десяти годам я лучше знал Энрико Карузо и Тито Скипа, чем фокстроты и танго, которые тоже имелись в изобилии и которые я вообще-то даже предпочитал. Были там всякие увертюры и классические «шедевры» в исполнении Стоковского и Toscanini, «Аве Мария» с Мариан Андерсон (ее пение отразилось и в поэзии Мандельштама; особенно хорошо исполнение песни Шуберта «Ave Maria». — Е. П.), и полные*

«Кармен» и «Лознгрин» — певцов уже не помню, но помню, что мама была от этих записей в восторге. В сущности, эти альбомы представляли полный довоенный музыкальный рацион среднего класса; в наших краях он был даже вдвойне сладок, поскольку прибыл к нам с опозданием. Мне понадобилось не менее десяти лет, чтобы понять, что «His Master's Voice» означает именно «голос его хозяина» ...» (СС4:196–197).

Незначительными детские впечатления быть не могут. Арии с Карузо и Скипа, легендарными обладателями уникальных высоких мужских голосов, не были забыты Бродским: он предпочитал среди вокальных тембров тенор и, подобно виртуозу пения, понимал стремление «взять нотой выше, октавой выше». Среди излюбленных произведений — «Аве Мария» Шуберта в строгом, чистом исполнении М. Андерсон: этот образ и имя будут столь значимы в стихах Бродского. По свидетельству Е. Рейна, Бродский много позже говорил, что с детства «помнил наизусть»⁵ вердиевскую «Аиду».

И не случайно впоследствии, с легкой руки друга (тонкого ценителя музыки, особенно итальянской оперы) Геннадия Шмакова, Бродский полюбил оперу «Лючия ди Ламмермур».⁶ Музыка Доницетти связана в его представлениях с раем детства, защищенности Домом, родителями, с набегающей слезой, когда «...в воздухе — *Una furtiva lagrima*», и как знак использованы здесь слова «Сбежавшая украдкой слеза», начало знаменитого романса (арии) Неморино из второго акта оперы Доницетти «Любовный напиток» («повисшая в воздухе» слеза — один из важных мотивов творчества Бродского, особенно — в «Набережной неисцелимых»). Недаром ребенку, как описывает Бродский это в год смерти родителей, в эссе «Трофейное», снится «поезд с пластинками вместо колес», словно везущий его в рай, где знаком вечности можно прочесть «синий китель отца» и материнскую «лисицу, ухватившую себя за хвост», а в воздухе повисла «сбежавшая украдкой слеза».⁷ И в дальнейшем следование «музыкальной истории» поэта открывает важнейшие моменты его душевной жизни.

Прислушивающийся к тому же, что любят слушать родители, ребенок вырастает, и можно предположить, что домашний «репертуар», в том числе музыкальный, становится ему тесен или даже неприятен. Может, от повсеместной популяр-

ности и происходит отторжение того, чем кормили с детства: «...к балету я никогда всерьез не относился. Видел однажды «Спящую красавицу», видел «Щелкунчика» — малышом, меня мать повела. И, конечно, бесчисленное количество «Лебединых» по телевизору».⁸

О музыкальных вкусах Бродского-подростка известно, со слов Ольги Бродович, что где-то в седьмом классе он с заразительным артистизмом, очень смешно, вертя задом, кривляясь и ерничая, передразнивал популярные в то время советские «пацифистские» песни, в музыке на самом деле часто полные наступательной агрессии: «Нам нужен мир!» По воспоминаниям Андрея Сергеева, юного поэта завораживали одно время (быть может, в пику нетерпимой для подростка «слезливой итальянщине») суровые немецкие песни, тоже трофеи военного времени, — отсюда любовь к песне «Лили Марлен», текст которой Бродский впоследствии переведет, воплотит в свои стихи. Поэт умел слышать во многом, в том числе в известных немецких песнях-маршах, вещи знамения времени; с вниманием прислушивался не только к словесному тексту, но к музыке. Значима была для него ее истинная суть, ее «мотивчик» (сопоставьте с мнимо уничтожительным, сторонящимся пафоса и самолюбования, иосифовским «стишки»). Речь идет о популярном шлягере «Die Rose von Novogod» в исполнении звезды кино 30—40-х годов Зары Леандер (к тому же произведшей на молодого человека большое впечатление в трофейном фильме «Сердце королевы»⁹): «*Послушай немцы эту мелодию, у них не возникло бы желания маршировать nach Osten. <...> Куда маршировать-то, если в конце — только жутко грустный мотивчик*» (СС4:191). Вероятно, иное, выстраданное содержание Бродский вкладывал в те отечественные песни, которые с упоением — как рассказывают многочисленные свидетели — любил петь уже в самые поздние свои годы в Америке, в компании друзей и сторонников, подчас и в нью-йоркском ресторане «Русский самовар», с сопровождением фортепиано и без оного, — и вовсе не вследствие веселого настроения... Свидетели предполагают, что, возможно, так «защищался» поэт от неизбежных бесконечных и малоинтересных ему разговоров и общений, — но ведь тогда можно было и не приходиться в нежелательную компанию! Бродский явно находил огромное удо-

вольствие в своем более чем любительском пении русских романсов, народных и «советских» массовых песен его юности. Среди них особо любима им была «Рябина», где незамысловато сквозит тема разлуки и одиночества: «Как же мне, рябине, к дубу перебраться, — я б тогда не стала гнуться и качаться...»

Помимо этой отдушины для простых человеческих чувств — лирической песенности — то, как у Окуджавы, с элементами городского романса, то солдатской, ямщицкой лирики, то романтики странствий (в туристской «авторской песне»), то в частушечной, песенно-сатирической форме, — у юноши с 16—17 лет начинается увлечение джазом. В этом, как и в остальном, нет особых отличий от многих других тайных слушателей радио «Голоса Америки». Суть в глубине такого воздействия и в том, что это отложилось, растворясь, в поэтической речи Бродского. Влияние, пусть на неизвестном тогда поэту английском языке, было на уровне невербальном, через музыку и фонетику: «*Но зато по Голосу Америки можно было слушать программу Time for Jazz, которую вел самым роскошным в мире бас-баритоном Уиллис Коновер.*

*Этому коричневому, лоснящемуся, как старый ботинок, «Филипсу» я обязан своими первыми познаниями в английском и знакомством с пантеоном джаза. К двенадцати годам немецкие названия в наших разговорах начали исчезать с уст, постепенно сменяясь именами Луиса Армстронга, Дюка Эллингтона, Эллы Фитцджеральд, Клиффорда Брауна, Сиднея Беше, Джанго Рейнхардта и Чарли Паркера. Стала меняться, я помню, даже наша походка: суставы наших крайне скованных русских оболочек принялись впитывать свинг» (СС4:187). Всем современникам знакомый бас-баритон У. Коновера увлекал в мир джазирующих звучаний, кажущихся слушающим за «железным занавесом» магическим царством раскованного, импровизационного существования в свободном пространстве. Запретный в СССР в те времена джаз (он олицетворял, по М. Горькому, «музыку сытых», т. е. современную буржуазную культуру) естественно соединялся в сознании с запретной правдой по тайно слушаемым радиоканалам, с самым желанным (вожделенным) духом «свободы», да, он был воистину *голосом Америки*. Именно поэтому много позже, за несколько месяцев до смерти, осознавая воистину сакральную, культовую роль*

джаза для своего поколения, Бродский скажет мне в интервью о джазе — и о музыке Перселла: *«Он освободил нас...»*

Добрым словом поминает Бродский и так называемую «музыку на костях» — неофициальные записи неподцензурной музыки (так сказать, первый музыкальный самиздат, чью идеологическую «чуждость» доказать труднее, нежели то же по отношению к вербальной продукции). Вероятно, название «музыка на костях» не могло не завораживать поэта своей многозначной образностью (вплоть до брошенного Е. Леонской Бродским, после ее концерта с исполнением фортепианной музыки Шуберта, на «как вам?», странного ответа: *«артрит»*, словно о выкручивающей суставы музыке, — сравните с болью, что играет на расстроенном, как старое фортепиано, органнине в стихах поэта).

Среди важнейших для его поколения вещей-«трофеев» из другого, далекого от СССР мира, наряду с джазом, Бродский называет эту «музыку на костях» — неофициальные записи, чаще с неподцензурными произведениями: *«Чем больше я об этом думаю, тем больше я убеждаюсь, что это и был Запад. Ибо на весах истины интенсивность воображения уравновешивает, а временами и перевешивает реальность»* (СС4:193).

Именно интенсивность воображения, в том числе слухового, определяет, развивает художника. Не получив начального музыкального образования, имея в слуховом опыте то же, что миллионы простых его сограждан, Бродский — как и по отношению к другим сторонам культуры: литературе, живописи, архитектуре (да и своей личности в целом...) — с ранней юности стремился к расширению и возвышению своих представлений о прекрасном в определенных вкусовых пределах. В доме Бродских не музицировали, как у Пастернаков и Цветаевых; нет никаких свидетельств о том, что семья посещала концерты (как принято было у Мандельштамов и Горенко). Только пластинки-«трофеи» и музыка по радио — до той поры, когда юноша начнет посещать Филармонию, — могли оставить некий след в сознании будущего поэта.

На стихи Бродского начинают писать песни «барды», особенно часто — на текст «Пилигримов». Песня Евгения Клячкина на эти слова, хоть и была очень популярной, наверно, исказила оригинальный текст (не только иным музыкально-

ритмическим интонированием, но перестановкой и сокращением строф!), ибо всегда вызывала у поэта смущение и раздражение. Впрочем, как и фанаты гитарной песни в целом — например, некто Михаил Шишмарев, по рассказам Владимира Уфлянда: «...вот почему Иосиф Бродский до самой смерти не мог спокойно видеть гитару. Ему сразу хотелось разбить ее. А при слове «Клячкин» Иосиф одной рукой хватался за сердце, а другой за сигарету».¹⁰ Действительно, и в 90-е годы на вопрос о барде Александре Мирзаяне, поющем немало песен на стихи Бродского, поэт ответил, что его это не трогает.

Если свободолюбие юноши пробуждали, развивали звуки джазового импровизационного музицирования, как «A-tisket, a-tasket», спетое голосом Эллы Фицджеральд, то позже, в 1958 году, в «*Стихах под эпитафией*», поэт уже догадывается, знает, что «*В каждой музыке Бах*»... С конца 1950-х годов его начинают видеть в Ленинградской филармонии.

Что же было сначала: юношеское стремление «тянуться вверх», к «элитарной» классической музыке и среде, открытие для себя Филармонии и посещения концертов как сборищ интересных для поэта людей, когда постепенно опыт слушания развил в нем меломана? Или интерес к серьезной музыке привел его на концерты в Филармонию? Судить трудно, нет доказательств. Начали видеть юного Иосифа в Филармонии с конца 50-х годов, а по словам поэта, впервые глубоко потрясшую его музыку, «*Стабат Матер*» Перголези, он услышал в доме приятеля, А. Рутштейна, несколько позже, в начале шестидесятых. Приятельницы Бродского также начали «водить» его с собой на концерты. Потребность в расширении круга общения была весьма значительная, и для некоторых, как рассказал В. Уфлянд, единственная причина посещения концертов, как к тому же совмещенный с этим ритуал поедания дешевой и сытной каши в кафешке на углу Невского. Все вкуче, поддержанное величием и красотой Большого зала Ленинградской филармонии на улице однофамильца Бродского, стало притягивать туда поэта. О важной «жестуальной» и ритуальной роли явления в Филармонию пишет позже Анатолий Найман: «Всю юность и молодость Филармония была, как Эрмитаж: дом родной. Соединяла в себе музыку, искусство, культуру, идеологическую оппозицию и даже церковь, некую протестантскую, как

я теперь понимаю. В ней бывало так же торжественно, возвышающе, холодновато, минутами так же скучно, как бывает — и должно быть — во время службы. И ритуал был: хлопать в ладоши, а не, допустим, поднимать большой палец — по возможности, воспитанно, сдержанно, не дай Бог орать от восторга, как на джазе, и не дай Бог захлопать между частями симфонии, как *жлобье*; в антракте совершать *гранд-ронд*, медленный променад по периметру фойе.¹¹

Поначалу неофиту кое-что в атмосфере концертного «радения» могло показаться чуждым и забавным. По словам друзей, навсегда осталась у поэта, глаз которого до остроты зорек, идиосинкразия к наблюдению за поющими вокалистами; особенно оскорблял вкус ценителя женской красоты широко открытый рот пафосных певиц. Отвращение к процессу вовсе не отразилось на любви к результату — вокальной, оперной музыке, слушаемой в записи. Известен скандальный случай, когда совсем юного Бродского с приятелем, Г. Гинзбургом-Восковым (с ним поэт дважды был на Тянь-Шане, от него поэт воспринял интерес к буддизму, и ему посвящен цикл «Июльское интермеццо» с его многообразием музыкальных голосов) под руки вывели из зала Филармонии. Приятели впервые пришли на органнй концерт; они не могли удержаться от смеха — уморительно забавно, на их взгляд, елозил по длинной скамеечке органист, то скользя от одного угла мануалов к другому, то, сидя, «вышагивая» по ножной клавиатуре. Играл Исая Браудо (впоследствии столь ценимый, «великий старик», по словам Бродского). Характерно хулиганское «mot»: как нередко у Бродского, острота основана на переименовании, замене одной-двух букв в «музыкальном» слове. Дело было опять-таки после органного концерта Браудо, исполнявшего сочинения классиков органной литературы Фрескобальди, Кромелинка, Свелинка, Пахельбеля, Букстехуде... На вопрос о программе Иосиф бросил: «Исполнял какую-то похальбель».

Юноше Бродскому смешно, а поэт Бродский обращает внимание совсем на другое. Он «примеривает» себя к великим звуковым созданиям, начинает осваивать их, — как всякий любитель, ищет свои пути и методы. Так, он говорил приятелю, что «хотел бы быть органистом», что у себя внутри, в голове, со-

чиняет музыку «не хуже баховской», только не способен ее «вынуть» и записать... Иногда подпевал классической музыке на диске — по ощущению некоторых, отчаянно фальшиво, но песни пел чисто. Чисто напевал и любимую мелодию — медленную часть моцартовского дивертисмента.

Начав появляться в Большом зале Филармонии с 18—19 лет, Иосиф, как многие тогда, предпочитал подниматься наверх на галерею, так называемые «хоры»; если сидишь над сценой, можно наблюдать работу музыкантов, а можно отойти от перил и сесть на бархатную скамью в глубине (и дешевле, по входному, копеечному тогда, билету). Там, в полумраке, по словам Эры Коробовой, Зои Томашевской, поэт предпочитал слушать музыку. Отсюда оксюморон в поэме «Шествие» 1961 года: *«А что бы ты здесь выбрал для себя, / ...а может — с торпливостью дыша, / на хоры подниматься не спеша...»* (СС1:130). На «хорах», в церкви, также часто поют певчие, а в католических храмах там нередко размещается клавиатура органа. Бродский признавался Михаилу Мейлаху (с ним, как с Анастасией Браудо, познакомился в Филармонии, только позже, в 1962 году), что мечтал бы стать органистом в соборе маленького литовского городка у моря (на резонную отповедь — «сначала надо на фортепиано научиться», отвечал, — нет, только органистом).

Знакомство с композитором и пианистом Борисом Тищенко, позже — аспирантом Дмитрия Шостаковича, тоже произошло, как со многими, в Большом зале Филармонии, в конце 50-х годов. Тогда и позже Бродский немало общается с такими музыкантами, как Сергей Слонимский, Анастасия Браудо (на ночные репетиции ее органных концертов он очень любил ходить, слушая пробы звучаний, подборы регистров, упражнения и занятия на органе в пустом зале Филармонии). Анастасия Браудо рассказывает, что с самого начала 60-х он стал бывать у них в доме, познакомился и много беседовал с ее знаменитым отцом, Исайей Давыдовичем. В доме Браудо (о «чудесных ящиках» этого дома с книгами и нотами в ссылке затоскует поэт)¹² всегда можно было услышать старинную музыку, в том числе и Перселла, и Вивальди и т. д. Может, вспоминая интенсивность, разносторонность такого «междисциплинарного» общения, поэт пожалуется интервьюеру в 1979

году: «Композиторов знакомых нет совсем. Пусто. Когда-то я охотнее всего общался с художниками, с музыкантами...»¹³

По свидетельству Тищенко, поэт «многие часы проводил с ним в беседах за роялем», но (естественно) ни разу не тронул клавиш. Однако что-то, видимо, из этих бесед запомнилось. Андрей Битов вспоминает, как однажды, шагая по улице Бродского (где Филармония), он встретил Иосифа: речь зашла о только что вышедшей пластинке «Инвенций» Баха в исполнении Глена Гулда, недавно прогремевшего гастролера (после концерта в Москве в 1957 году). То была перезапись с радиопередачи австрийского радио, — «пиратский» по всемирным законам, но совершенно открыто выпущенный в ноябре 1960 года в СССР тираж. «Двух- и трехголосые», — сказал Андрей. «Трехголосные», — поправил более чуткий Бродский, и это произвело впечатление на Битова, чей дядя был композитором, а бабушка — преподавательницей музыки.¹⁴ Исполнение Гулдом музыки Баха тогда Бродский назвал приятелю-композитору «абсолютной музыкой».

Некой стеной классической музыки, непонятной, как и многое в поведении сына, для родителей, он отгораживался — и, дело обычное, отгораживал своих гостей. Об этом свидетельствует забавный пассаж в автобиографическом эссе «Полторы комнаты»: «Для затемнения подоплеку этих визитов я держал электропроигрыватель, и родители постепенно прониклись ненавистью к И. С. Баху».¹⁵ Несмотря на эту фразу, проговаривающуюся и о родственниках, и о самом поэте, речь идет не о «звуковых обоях», в функции которых подчас выступают великие произведения: «Я не могу слушать музыку как «фон». Чрезвычайно быстро фон становится для меня первостепенным, а все остальное становится фоном». По всем свидетельствам, мне доступным, поэт слушал музыку внимательно, погруженно.

Оппозиция официальным вкусам проявлялась в пристрастиях. Это вовсе не Бетховен и Чайковский, что, казалось бы, более свойственно начинающему меломану. Сопrotивляясь массовым вкусам, банальности, поэт рано невзлюбил «пафосного», по его словам, Вагнера и «неиссякаемого Чайковского по радио»: ¹⁶ отторгал многое, — то, что навязывалось, выражаясь в стиле эпохи, как «отвечающее культурным запросам

масс, интересам пролетариата». Поэтому в поздних стихах, «Приглашении к путешествию», раздаётся призыв «Смахни с рояля Бетховена и Петра Ильича» (СС3:257). Подобное отторжение было присуще некоей части молодых людей, в основном оппозиционно настроенных. Несвойственно Бродскому с юности было и безоглядное погружение в романтическую стихию, — ведь то были «старые куклы», как бы уже отыгранные и слишком общеизвестные; то были, по ощущениям молодежи, излишне «сентиментальные», «мелодраматические» эмоции. А хотелось собственных, альтернативных открытий и в этом мире. Такой сферой, как для значительной части любителей, стала музыка барокко.

В этом пристрастии можно увидеть и дань только возникшей моде на музыку барокко, да к тому же часто религиозную, церковную музыку, не поддерживаемую официозом, — а также и некое «пижонство», как тогда говорили, ибо «достать» и иметь такие пластинки дома считалось особым шиком... Скорее, впрочем, это стало считаться таковым несколько позже того времени, когда Бродский нашел для себя музыку, отвечающую неким его важным струнам, потребностям. Звуковой мир романтиков остался ему навсегда чужд. Лишь с временного расстояния его вкусовой отбор 60-х годов — музыка Баха, Вивальди, Корелли, Моцарта, позже Керубини, Люлли, Гайдна, Перселла и пр. — может казаться общепринятым; в то время такие пристрастия были весьма оригинальны (так, например, он очень полюбил Симфонию Керубини: не все из музыкантов-профессионалов могут похвастаться, что знают это произведение).

То, что у одних было предметом увлечения, а для других позже стало модным ориентиром — произведения Баха, Генделя, Корелли, Вивальди и пр., — для Бродского оказалось чрезвычайно близким его собственным склонностям к метафизическим темам в поэзии. Это является отдельной темой; кратко же — суть ее в том, что музыкально-слуховые впечатления, атмосфера, настроения, методы изложения и развития материала, формы музыки барокко, сам ее дух не могли не влиять на поэта. Исследователи Бродского (Л. Лосев, В. Полухина, М. Крепс, Д. Бетеа) сходятся на том, что серьезнейшее влияние оказали на него поэзия и мировоззрение эпохи барокко,

особенно творения английских поэтов-метафизиков.¹⁷ Но параллельно, а возможно, еще и до ознакомления с этой поэзией, тем более в подлинниках, молодой Бродский постоянно находился в звуковой среде, насыщенной музыкой эпохи барокко (и добетховенского классицизма).

Возможно, сжатость изложения создает впечатление некой четкости намерений Бродского — любителя музыки, но это не совсем так. Спонтанности и случайности сопутствовала редкая интуиция: впитывая «из воздуха» столь многое, поэт постепенно отбирал «свое». Как в случае с выбором среди кинозвезд Зары Леандер, не самой известной и олицетворяющей «тоску по бегству от регламента будней» (см. сноску 8), так и в музыкальных пристрастиях намечалась весьма индивидуальная панорама. Как у всех меломанов-«не-систематиков», многое определялось случаем, рекомендацией знакомых, подаренной пластинкой, нередко заграничной, но так среди них, скажем, вошла в жизнь и творчество изысканная «Траурная музыка для королевы Марии» Г. Перселла, с легкой руки приятеля-англомана Мих. Петрова. Помимо баховских, Бродский предпочитал шедевры итальянского и английского барокко: постепенно открываемые, как он сам рассказывал, новые имена и сочинения, но «в том же ключе». Одна из излюбленных поэтом фигур — Моцарт. Судя по интервью, Бродский «хотел бы ему следовать», у него стремился «учиться композиции», его произведение считал образцом архитектоники.¹⁸ После отъезда в эмиграцию многочисленные пластинки с сочинениями Моцарта поэт оставил Тищенко: джазовая часть фонотеки оказалась у Рейна.

Благодаря частым посещениям Филармонии происходят или укрепляются «музыкальные» знакомства — например, с Александром Рутштейном и его женой, пианисткой, дочерью профессора консерватории Седмарой Закарян. Инженер Рутштейн (его тогда на западный манер поэт звал «Альбертом»), не будучи профессионалом, любил и ценил музыку, умел играть, любительски, на фортепиано, немного — классический репертуар и в джазовой манере. На одном из своих рисунков Бродский изобразил его во время музицирования, по мнению Седмары Закарян, во время исполнения, как чаще всего бывало, до-минорной Фантазии Моцарта. В доме Рутштейна, как признался поэт, он впервые оказался столь сильно потрясен

ораторией Перголези «Стабат Матер», что после этого словно открылись некие «шлюзы». В памяти Седмары Закарян остался вечер после возвращения поэта из ссылки. На ее концерте, где пианистка исполняла «Искусство фуги» Баха, Бродский был поражен тем, что огромное произведение основано на развитии и преобразованиях одной лишь темы, и после концерта долго сидел с Седмарой за роялем, прося ее показать, как это сделано Бахом, как происходят полифонические сочетания и трансформации голосов, элементов темы.

Но он и ранее слушал много музыки, несомненно тяготая к сочинениям эпохи барокко и раннего классицизма. Достать записи произведений этого периода было тогда нелегко: спасибо «пиратским» пластинкам Г. Гулда, вышедшим в свет в СССР после его сенсационного концерта 1957 года («Партиты» Баха — с лета 1959-го и «Инвенции» с ноября 1960 года). Редкие отечественные записи стали появляться с начала 60-х годов (как «Стабат Матер» Перголези под управлением А. Свешникова, «Музыка на воде» Генделя с К. Зандерлингом, но неполная, 10 номеров — с того же 1960 года). Первая отечественная запись «Времен года» Вивальди, с оркестром Р. Баршая, где солировал Е. Смирнов, вышла лишь в марте 1962 года. Зарубежные диски, например чешской фирмы «Супрафон», являлись редкостью.

Известно, со слов З. Томашевской, что и у Иосифа подчас гостили ценные, редкие грампластинки, принадлежавшие пианисту и композитору Андрею Волконскому.¹⁹ Впоследствии из ссылки Бродский в письме Зое Борисовне передаст привет «Андрею» (с ним лично знаком не был), который ему «очень нравится», и «Славе» — Святославу Рихтеру: тот нередко останавливался и занимался у Томашевских, в известном писательском доме на канале Грибоедова.

Сохранились некоторые программки концертов, на которых бывал поэт; подчас на них его карандашные наброски, рисунки. Например, в программке концерта начала 1961 года, кроме бриттеновских Вариаций на тему Перселла («Путеводитель по оркестру»), есть симфония Воана Уильямса, где контрасты частей могли привлечь внимание поэта: Фантазия (вариации без темы), противопоставление тембров в Скерцо в характере марша, для духового оркестра, и Каватине для струн-

ных инструментов. Характерно, что сохранились именно две программки монографических концертов Вивальди. Позже музыка и имя этого композитора станут неким знаменем для интеллектуалов (тут слилось все: открытие прекрасного звукового мира, сопротивление надоевшим идолам официоза, некая простота и доступность «старины», облегчаемая программными указателями путей восприятия для неофитов, и новая мода, и поверхностная причастность к культуре). Бродский, судя по посещаемым им концертам, рассказам знакомых и его собственным свидетельствам, вырос в одного из глубоких поклонников венецианского мастера. Следы увлеченности и благодарности Вивальди есть и в скрытом виде в поэзии, и напрямую в эссе и интервью, где говорится о том, что *«этот человек меня неоднократно спасал»*. Вивальдиевски-баховский вариант Concerto grosso, по словам поэта, становится для него примером для подражания. Ospidalletto, церковь в Венеции, где работал композитор, — для Бродского одно из священных мест в любимом городе.

Поклонение Вивальди формировалось в те времена, когда имя и произведения итальянского мастера только начали осваиваться общественным слуховым опытом любителей музыки и «приобщенных» к духовным ценностям, противопоставляемым официозу. Как всегда, и в начале 1960-х годов явления молодежи на концерты музыки барокко следовали не только «музыкальному» или «любовному» интересу. Подобно другим, но много острее, поэт впитывал впечатления, даруемые, наряду с другими «источниками», и репертуаром концертного зала. Поэтому значащими кажутся даже скромные следы того периода и присутствия «при музыке», которые сохранились доныне. На одной из программок концерта 3.04.1962, где исполнялась только музыка Вивальди, внимание поэта мог привлечь концерт соль минор «Ночь» (где есть части «Призраки», «Сон»). Ночные стихотворные пейзажи, поэтические фантазии и высказывания становятся частыми в творчестве Бродского, что само по себе достаточно банально, если б не глубина и разнообразие семантического наполнения «призраков ночи», звуковое разнообразие ночных и сновидческих пейзажей. Другая программка содержит текст русского перевода стихотворных эпиграфов и программных указаний к каждой части цикла

Вивальди «Времена года». Там особо подчеркнут Бродским последний концерт цикла, «Зима»; рядом, его рукой — рисунки любимых поэтом облаков. Образ Зимы как предпочтительного времени, когда «настоящая красота — это красота при низких температурах», складывается с этого периода. Суровость, графичность пейзажа и, как представляется, музыкально-звуковые особенности вивальдиевского концерта «Зима» отобразились в таких поэтических полотнах, как «Пришла зима, и все, кто мог лететь...». Именно в ту пору рождается большинство «длинных стихотворений», поэм, композиционное строение которых представляется исследователям труднообъяснимым. Тут, на наш слух, могут помочь «музыкальные ключи», в частности, сравнения с формами произведений старинной музыки, которую любил и часто слушал Бродский.

В ту пору пластинка с музыкой Вивальди считалась такой ценностью, что могла быть свадебным подарком: 14 января 1962 года на свадьбу знакомого, Сергея Шульца, Иосиф принес в подарок «большой диск с музыкой Вивальди, на обложке которого были записаны его поздравительные стихи».²⁰

По свидетельству очевидца, во время первой прогулки с М. Б. и их общим другом, Иосиф постоянно напевал тему финала 17-й сонаты Бетховена. Впоследствии музыка Бетховена вовсе не войдет в круг любимых; во-первых, из-за повсеместного звучания многих его сочинений. И — вследствие официозной привязки Бетховена к «революционности», к вкусам вождя мирового пролетариата (который «ничего не знал лучше “Аппассионаты”» — «нечеловеческой музыки», на самом деле оказавшейся «Патетической» сонатой в исполнении И. Добровейна...). А также из-за предубежденности поэта к скерцо, характерным частям сонатных циклов: ему не нравился их «юмор», и в бетховенских скерцо он ощущал впоследствии предтечу бодрячески-моторной музыки. Сравнивая их с музыкой к фильмам серии «Звездные войны», Бродский усматривал там воплощение идеи поверхностного «ускорения» движения, в ущерб сознанию.

Каждая начатая «музыкальная тема» неизбежно уводит нас вперед: истоки линий — в начале пути. В 1962 году происходит и другое столь важное знакомство, с Анной Андреевной Ахматовой. И в этом общении музыка играет немалую роль:

«Когда мы с Анной Андреевной познакомились, у нее ни проигрывателя, ни пластинок на даче не было <...>». Бродский отметил, что именно в период, когда он «приносил ей пластинки «Страстей по Матфею» Баха», где «партия Евангелиста — это партия тенора», родились слова Ахматовой о Блоке»: «трагический тенор эпохи».²¹ Да и музыку другого своего любимого композитора, «Перселла я ей таскал постоянно. Еще мы о Моцарте с ней много говорили <...> Мы чаще говорили с ней о Стравинском. Это Ахматова поставила мне впервые советскую пиратскую пластинку «Симфонии псалмов». Я тогда на этом произведении очень торчал...»²² (оно привлекло поэта более как модель «адаптации», при обсуждении «идеи переложения Псалмов и вообще всей Библии на стихи». — Е. П.). «Она обожала Кузнецкого. Я имя этого дирижера впервые услышал именно от нее <...>».²³

Имя и творчество Стравинского, для властей «космополита», а для интеллигенции — воплощения иного, свободного от советизма варианта развития русской культуры, становилось культовым.²⁴ В том же году Бродский случайно увидел на улице единожды приехавшего в Ленинград композитора. Тогда на фразу юного Иосифа: «И вообще, остался от Стравинского один только нос» (весьма гоголевского тона реплика! — Е. П.) А. Ахматова добавила: «... и гений». Поэтому, возможно, после посещения Венеции, в 1974 году Бродский писал знакомому ленинградскому композитору о похороненном там Стравинском как о «единственном нашем общем знакомом в Венеции...» Интересно совпадение: Стравинский сочинял музыку священной баллады «Авраам и Исаак» на первую строфу Книги Бытия, глава XXII, в том же 1963 году, когда Бродским создана поэма «Исаак и Авраам».

О Бродском тех лет вспоминают (Ирина Емельянова), что раз, кажется дома у Михаила Мильчика, слушая Россини, он сказал: «До чего просто, кажется, что и сам бы мог так». Нет ничего выдающегося и в том, что он, как столь многие, обожал группу «Битлз», английский язык изучал и благодаря текстам их песен, и нередко напевал мотив из «Желтой подлodka». Продолжающееся общение с Ахматовой было насыщено и другими музыкальными «обертонами»: так, в 1963-м Бродский объяснял в разговоре: «Мы с Анной Андреевной слушаем

часто «Времена года». Нет, не Чайковского! А Вивальди». Они обсуждали и осуждали, среди прочего, замечательный вокальный цикл Шостаковича на стихи еврейских поэтов— стихи, в переводе совсем беспомощные (Бродский говорил впоследствии, что, на его слух, «музыка их не заслонила»). Позже, в 1968 году, как многие оппозиционно настроенные, не только любители творчества этого композитора, он был на ленинградской премьере знаменитой, вызвавшей бурю политических откликов, Тринадцатой симфонии Шостаковича. Тогда более всего раздражил Евтушенко, застывший стоя у своего кресла в зрительном зале, пока все не сели и его не увидели. Неприятие этой позы вызвало у Бродского такую реакцию, что чуть не разгорелся скандал. Но к творчеству Шостаковича, да и ко всей современной «серьезной» музыке в целом, поэт своих ключей не находил, что, увы, происходило даже и с чутко слышащими время художниками. После прослушивания Концерта для оркестра Б. Бартока (напомню «частушку» того времени Натальи Горбаневской: «Барток, Барток, что ты сочинил / — Точно ржавую кастрюлю залудил»), Бродский задумчиво изрек, что «вряд ли Господь Бог изъяснялся так сложно». Некоторые концерты композиторов-современников он посещал (скажем, был и на премьере «Sinfonia robusta» Тищенко; свидетельство Л. Степановой), однако музыки в современном ему музыкальном языке не слышал: и действительно, словно следуя его стихам, «... в наши дни / доступнее для нас / из вариантов двух / страдание на глаз / бессмертия на слух»²⁵.

Вежа в жизни, утвердившая Бродского в его основных ориентирах и в то же время расширившая его духовные горизонты, насильственно сузив физические, — ссылка. Арест (третий в жизни поэта), как известно, произошел по дороге в гости к приятелю, известному уже тогда композитору, сыну писателя, Сергею Михайловичу Слонимскому; письменное общение с ним Бродский продолжит в последний год своей жизни. «Защита музыки» в этот критический момент жизни реализовалась в том, что по просьбе Ахматовой и по собственному побуждению Шостакович заступился за поэта. До этого и вплоть до встречи, после освобождения обвиненного из ссылки, Шостакович не знал поэта лично. Вдова композитора Ирина Антоновна рассказывала мне, что впервые Дмитрий Дмитриевич

услышал стихотворение Бродского в 1961 году, когда его аспирант Тищенко показывал ему только что сочиненный «Рождественский романс» (помимо «гитарных песен», первое «серьезное» сочинение на слова поэта, вошедшее в цикл «Грустные песни» для сопрано и фортепиано на стихи П. Шелли, И. Бродского, Ш. Петефи, М. Дж. Андая, М. Лермонтова, Я. Якамоти, изданный Музфондом в 1965-м). Наряду с этим тогда фигурировала скромная подборка ходивших «в списках» неиздаваемых текстов поэта, которые Ирина Антоновна переписала; она утверждает, что Дмитрию Дмитриевичу нравились эти стихи.

Именем Шостаковича была подписана лояльная телеграмма в адрес суда, призывающая судей быть снисходительнее. Она гласила: «Я очень прошу суд при разборе дела поэта Бродского учесть следующее обстоятельство: Бродский обладает огромным талантом. Творческой судьбой Бродского, его воспитанием обязан заняться Союз (подразумевается — писателей. — Е. П.). Думается, что суд должен вынести именно такое решение».²⁶ Суд не смягчил решения, Бродский не повернулся в сторону музыки Шостаковича, — но факт такого заступничества знаменателен.

Особые отношения с музыкой сложились у поэта в ссылке. Общение с родным миром, прежними друзьями сначала было возможно лишь в письмах: радио и телефон отсутствовали. З. Б. Томашевской Бродский с нарочитым косноязычием пишет: *«Больше всего плохо, что нет музыки. <...> Очень хочется послушать хоть какую-нибудь музыку, но тут нет электричества (слава Богу!). Это, кстати, для меня самое тягостное обстоятельство: могу обойтись безо всего, только не без этого. Не знаю, что и делать. За какой-нибудь паршивый джаз готов продаться соА?домитам. Как поживают «Слава» и Андрей? Этот последний мне очень-очень нравится. По-моему, замечательный человек»* (речь о знакомых Томашевских Святославе Рихтере и пианисте, композиторе, основателе ансамбля «Мадригал» Андрее Волконском). К концу лета радиоприемник поэту привезли. Жизнь в ссылке наполнилась звуками радио, воспринимаемыми теперь, за неимением других слуховых впечатлений (не считая того, что поэт называл «слушаю одну фонетику» — разговоров-перекликаний крестьян), с особым вниманием. В письме из деревни Норенская музыкантам

Б. Тищенко и А. Браудо поэт дает «слуховой анализ» отечественной радиомузыки: «У меня теперь есть радио, но эфир не тот, что был в детстве: теперь — сплошные шлягеры и политика. В лучшем случае глазуновские вальсы по ночам.²⁷ Ах, <...> сколько глупости, сколько хищного вздора».

Высота главного тогда для поэта чувства сравнивалась им с настоящей музыкой: «...когда печется страсть/о долгой жизни /на некой высоте, / как звук в концерте, / забыв о долготе / — о сроках смерти!» (СС1:349). В августе-сентябре 1964 года, в стихотворном автопортрете на фоне ссыльного пейзажа «А. Буров — тракторист — и я, сельскохозяйственный рабочий Бродский...», где поэт наравне с трактористом засевает землю, симптоматично пушкинское сравнение автора с Моцартом, — однако слегка заgrimированным родной почвой: «Лицом в поля, к движению спиной, / я сеялку собою украшал, / припудренный землицею как Моцарт» (СС1:350).

Прежние музыкальные впечатления вспоминаются, переоцениваются с новой остротой, и выстраивается, пусть вдали от живых прослушиваний, система оценок, которая останется для поэта практически неизменной всю жизнь. В том же вышецитированном письме от 19 ноября 1964 года из Норенской Бродский советует профессионалу, композитору взять пластинку с записью «Граурной музыки на смерть королевы Марии» Г. Перселла у физика «Майка» (Михаила) Петрова, в доме, известном своим англоманским духом: «У него есть Пёрселл — музыка на смерть королевы. Это самая главная музыка на свете, самая — Музыка...» Вскоре Бродский получит в подарок от поэта Стивена Спендера, через Анну Ахматову, пластинку оперы «Дидона и Эней» — произведения, столь значимого для него, что единственную свою музыкальную рецензию, в конце жизни, Бродский напишет в основном о Г. Перселле и озаглавит по первым словам прощальной арии героини, «Remember her» — «Помни ее».²⁸

Но постоянно слушать и «выучить наизусть», как написано в рецензии, эту музыку можно будет только после освобождения из ссылки. Бывший осужденный навестит в знак благодарности больного Шостаковича: «Единственный раз, когда мы с ним виделись, был в 1965 году, кажется, в ноябре; я только что освободился. Я был у него в больничке в Ленинграде,

где-то на Песках.... Он был похож на младенца... в клетке...». Формальность этого визита огорчительна, но неизбежна — столь разными были возраст, жизненный опыт, судьбы художников, чье творчество тем не менее имеет принципиальные точки соприкосновения. Общение же с другим колоссом, Анной Ахматовой, окончится в начале марта 1966 года с ее смертью, и тогда созвучной моменту покажется любимая обоими последняя ария Дидоны «Помни меня», — музыка, звучавшая также на похоронах поэта.

Менее всего хотелось бы создать впечатление, что общения с музыкой были планомерны и исполнены священного трепета. Напротив, надо отметить совершенно естественную амбивалентность ее восприятия — серьезность и постоянную склонность к иронии, шутке. Так, в программке концерта от 20 апреля 1969 года рукой Бродского отмечено одно название, привлекшее его слух, хулигански чуткий к забавным словесным играм между разными языками. Это симфония Г. Шютца для голоса, трубы, струнных и органа «Herr, unser Herrscher». Поразительно, что «святотатственные» для напыщенных снобов фонетические забавы Бродский особенно любил производить, похоже, именно с заглавиями музыкальных произведений. Таковы в «Двадцати сонетах Марии Стюарт» полярный моцартовскому кружевному *potturmo* «мордоворот в косоворотке» — *«айне клайне нахт мужик»* и в «Представлении» судьбоносный отечественный танец «Русский бальный» (с его нецензурной орфоэпией), что *врубают* юные наследники *палачей-пенсионеров*. Свобода обращения с музыкальными реалиями, вплоть до хулиганства, — не оголтелый цинизм и десакрализация духовных святынь, а следствие вольного обращения с тем, что, как в случае «Маленькой ночной серенады», поэт любит и с чем по-моцартовски шалит, — и в чем, как в «русском балном», чувствует вульгарную музыку времени и отсутствие слуха к родному языку.

О подлинно же серьезном восхищении величием высокой музыки и ее апологетами говорит его стихотворение «Памяти Браудо», на смерть великого органиста 17 марта 1970 года, где музыкальные метафоры выстраиваются в систему скорбных образов: *«Это — немой клавиш, и на рычаг надавишь, / ибо для этих нот не существует клавиш. // Переводя иглу с гаснущего*

рыданья, / тикает на стене верхнего «до» свиданья, // в опустевшей квартире, ее тишине на зависть, / крутится в темноте с вечным молчаньем запись» (СС2:208).

Продолжалось ли создание «гитарных песен» на тесты Бродского; становились ли они словесной основой музыки современников? После возвращения из ссылки его стихи более привлекали бы внимание композиторов-современников, если бы не цензурные ограничения. Симптоматична ссылка на ушербную судьбу цикла Бориса Чайковского в открытом письме Ростроповича о Солженицыне (в связи с кампанией «протеста» в советской прессе по поводу награждения писателя Нобелевской премией). 30 октября 1970 года оно было адресовано редакторам четырех крупных газет: «Сейчас предпочитают устные запреты, ссылаясь, что это не рекомендуется. Почему, например, Г. Вишневской запретили исполнить в ее концерте в Москве блестящий вокальный цикл Бориса Чайковского на слова И. Бродского? Почему несколько раз препятствовали исполнению цикла Шостаковича на слова С. Черного (хотя тексты у нас были изданы)? Почему странные трудности сопровождали исполнение 13-й и 14-й симфоний Шостаковича? Опять, видимо, «было мнение»...». ²⁹ Пожалуй, только эти слова да туманная, из-за тех же цензурных соображений, характеристика, в главе книжки Соломона Волкова, «Рождественского романса» Тищенко, — в музыкально-речевой выразительности которого отразилась *«манера чтения знакомого поэта»*, ³⁰ — единственные свидетельства некоего присутствия стихов Бродского в советской музыке до 1990-х годов... Напротив, возникла тема окончательного отсутствия его в отечественном пространстве.

При чем здесь музыка? Любовь к ней, казалось, не имела к «внешней» жизни отъезжающего никакого отношения. Впрочем, он ехал в сторону родины джаза, страны, образ которой был создан также и «голосами свободы», звуковым миром раскрепощенного, как кажется неопиту, музицирования — и жизнеповедения: *«это и был Запад»*, — скажет позже Бродский о конгломерате полученных в России впечатлений, куда важнейшими обертонами входили музыкальные сирены — Элла Фицджералд, Рэй Чарлз, Луи Армстронг и другие. Однако последним его музыкальным спутником окажется пластинка, оставленная на проигрывателе в день отъезда 4 июня. Фотоаппарат

М. Мильчика запечатлеет и это: черный диск с любимым Дивертисментом ре мажор Моцарта, чье светлое звучание, вероятно, утешало и обещало грядущие «развлечения».

Об отношениях с музыкой в эмиграции свидетельств меньше. Сам поэт, в беседе в марте 1995 года, говорил о том, что вкусы его практически не менялись и накопление шло скорее в количественном, нежели в качественном отношении. Интересно, что уже первые визиты в Венецию вызывают «музыкальные» ассоциации с городом, что продолжится в дальнейшем творчестве (в личных письмах 1974 года есть *скрипичные грифы гондол*, посещение могилы Стравинского на острове Сан-Микеле и, как выражение восторга увиденным, слова «*одоремифасольли(ля)си-ться можно*»). Чуждый мир, его проносящиеся автомобили вызывают в письме ассоциацию с «*роялем с бессмысленно грохочущей музыкой*»; сопротивление вызывают шоуменские, по наблюдению Бродского, манеры некоторых дирижеров... Вероятно, одиночество и жизнь в маленьких городах, помимо массы негативных сторон, развивают интерес к музыке, к собиранию и слушанию пластинок и компакт-дисков любимых произведений: и из боли высекается шедевр, «*пение сироты радует меломана*». Судить о важности музыкальных впечатлений для поэта — как джаза, так и классики — можем по его интервью Свену Биркертсу, в 1979 году опубликованном в Нью-Йорке. Там немало о любви к музыке, о том, что музыка ему писать, безусловно, помогает, о том, что поэт предпочитал с юности дружить с художниками и композиторами, что «*музыка — лучший учитель композиции*»; и о тех ценностях, которые лишь имеют смысл: «*Я часто думаю, насколько все бессмысленно — за двумя-тремя исключениями: писать, слушать музыку, пытаться думать. <...> А остальное... <...> Бессмысленность просто убивает, да?»³¹*

В 1986 году — году смерти родителей — Бродский не только создал «Представление», трагический хоровод отечественных масок, завершающийся колыбельной, голосом покойной матери, но и написал эссе «Трофейное» о предпочтениях детства, в том числе музыкальных, о своем формировании. В восприятии поэта даже самые, как кажется, банальные мелодии звучат символами времени: «*...Ла Компарсита — по мне, самое гениальное музыкальное произведение нашего времени. После этого*

танго никакие триумфы не имеют смысла: ни твоей страны, ни твои собственные...» (СС4:197).

Среди знакомых Бродского в 1980—90-е годы — не только ценимая им *«замечательная»* Елизавета Леонская, которой посвящена музыкально насыщенная «Bagatelle» и рождественский стих, не только — пусть редко встречаемый — выдающийся пианист и дирижер Владимир Ашкенази, чьи *«десять бегущих пальцев»* оживляли, в том числе и для поэта, все концерты Моцарта. Это и знакомство с Мстиславом Ростроповичем и его женой Галиной Вишневской, и, конечно, глубокая дружба с Михаилом Барышниковым (ряд пластически изысканных стихов, неразделимых с искусством балета, вызван к жизни восхищением его талантом), и несравненно менее значительное знакомство с Петербургским струнным квартетом (само название коллектива не могло не напомнить о давнем «волшебном хоре», квартете юных поэтов вокруг Ахматовой), приехавшим в тот же университет, где в Америке начинал Бродский. Его хорошим знакомым был известный английский пианист Альфред Брендель; ему и его жене Ирэн посвящена «Муха» — *«из-за той глуховатости, с которой он играет Гайдна»*. (Однако в машине у Бродского был компакт-диск с фортепианными концертами Гайдна в исполнении Эмануэля Акса.) Поэт и друг Бродского Томас Венцлова рассказывал мне, что на одном из «междисциплинарных заседаний» американской интеллектуальной элиты, после сообщения выдающегося композитора Филиппа Гласса о философских основах минималистской музыки, Иосиф Александрович долго и увлеченно с ним беседовал. Увы, ни о теме семинара, ни о содержании беседы узнать не удастся, как не удастся также узнать о столь многих, кажущихся многообещающими, контактах поэзии и музыки. Так, в 1990 году на музыкальном фестивале в США, организованном пианистом Александром Слободяником, исполнялся фортепианный цикл Альфреда Шнитке «Афоризмы», отдельные части которого разделялись чтением стихов Бродским. Каких стихов, никто сейчас не может сказать, — последовательность, логика, смысл утеряны. Иное: многие наблюдали Бродского в его излюбленном джазовом клубе «Blue Note» в Нью-Йорке, но никто пока не рассказал о его пристрастиях в современном его последним годам джазе. Нельзя, по запрету, описать и изучить дискотеку поэта; известно лишь, скажем, что

ему досталась от умершего друга, страстного любителя и знатока музыкально-театральных жанров, Геннадия Шмакова, большая коллекция оперных пластинок, где, разумеется, была излюбленная Шмаковым Мария Каллас (ведь он был опьянен «пением великой гречанки»), культовая для него и его друзей «Лючия ди Ламмермур» и другие оперы Доницетти... «Музыка звучала в доме Иосифа если не постоянно, то очень часто», по словам А. Сумеркина. Известно, что он любил произведения Генделя, Симфонию-концерт для трубы Джузеппе Торелли, музыку Саверио Меркаданте (один из любимых дисков поэта, с Третьим флейтовым концертом ре минор Меркаданте, звучание которого часто сопровождало Бродского за рулем, выпросил у него Анатолий Найман). Замечательный переводчик Александр Сумеркин, страстный меломан, приверженец несколько иных вкусов в музыке (Бродский вовсе не любил романтиков и «терпел» их только в исполнении ценной им пианистки Елизаветы Леонской), нередко доставал ему требуемые записи, приносил и что-то неизвестное, но, как говорил сам поэт, — «в том же ключе».

Совершенно неожиданным, новым для Бродского было выступление в жанре «оперно-театрального критика», — очевидно, слишком важна для него была вновь увиденная им опера «Дидона и Эней». 6 сентября 1995 года он был на постановке оперы Перселла, и вскоре, 22 сентября опубликована рецензия в «Литературном приложении» газеты «Таймс» — статья «Помни ее», о двух постановках «Дидоны и Энея» Г. Перселла и «Реки Кёрлью-кроншнепа» Б. Бриттена. Можно лишь гадать, нашла ли бы такая деятельность продолжение, по примеру любимого поэтом, особенно в его последние годы, великого Эудженио Монтале (тот, правда, был несостоявшимся оперным певцом, обладателем баритона, и долгие годы — автором музыкальных статей и рецензий). Однако наверняка причиной появления «музыкальной» рецензии не могла быть лишь частная просьба редактора «Литературного приложения», знавшего о любви Бродского к звуковым сокровищам английского барокко. Ведь чуждые ему поэтические стили и «музыки» поэт отметал: так, вдова Шостаковича обратилась к нему с просьбой создать эквиритмический перевод на английский язык стихотворного слоя вокально-инструментальной сюиты «Семь стихотворений Александра Блока», и Бродский, не берясь за «не

свое» дело, естественно, отказался — как и от перевода словесного текста «Хованщины» Мусоргского.

Однако интерес к теме «музыка и поэзия», похоже (на это указывают факты), возрастал. Поэт неожиданно «прислушался» и положительно оценил, по словам композитора, музыку Сергея Слонимского, написал ему большое глубокое письмо. Составитель его последнего сборника А. Сумеркин указывает, что «при составлении сборника (ставшего «Пейзажем с наводнением»), <...> поначалу Иосиф решил соблюдать хронологию, но <...> ЧТО-ТО ЕМУ ХОТЕЛОСЬ СБЛИЗИТЬ ПО МУЗЫКАЛЬНО-ТЕМАТИЧЕСКОМУ ПРИЗНАКУ, ему не нравилась идея разделов». В чем заключалась, по мысли автора, идея музыкально-тематической близости, можно теперь только догадываться. Как и о том, что могло бы войти в планируемое им, под предварительным названием «Поэзия и музыка», выступление в конце января—феврале 1996 года в театре «Ла Фениче» в Венеции. В открытке, пришедшей ко мне за несколько дней до смерти поэта, 24 января, — ответе на присланные ему материалы, включая текст интервью о музыке, Бродский писал, что музыка в поэзии — *«предмет важный»* и *«Жаль, что мои руки в этот момент до этого не доходят... Делайте с вашими материалами все, что сочтете разумным...»*.

Завершая статью о «музыкальной истории» жизни поэта, приведу свидетельство А. Сумеркина об одном из последних дней Бродского, когда приехала пианистка Елизавета Леонская, «равно незаурядный музыкант и друг. Он относился к ней с особенной нежностью. Как на грех, три года подряд (в последний раз — в конце января 1996 года) в Нью-Йорке она играла концерты Чайковского. Я пытался Иосифу расписывать достоинства музыки великого соотечественника, пока он не произнес окончательным голосом: «У меня на него аллергия». Лиза меня утешала: «Ведь Иосиф всегда ищет рифму, а значит, это классика: Гайдн, Моцарт. Какая же рифма у Чайковского? В общем, решили, что Иосиф на концерт не пойдет, а наоборот, мы навестим его и Марию в их просторном семейном жилище на Бруклинских Высотах.

Это было вечером в пятницу 26 января... Он подарил экземпляр «Атлантиды» Лизе с надписью: *«Дарю стихи Елизавете. / Она простит меня за эти / стихи — как я, в душе рыча, /*

Петра простил ей Ильича. 26 января, 1996, Иосиф». Возможно, это были последние написанные им по-русски строки).

Поэт неоднократно говорил, что он учится у музыки — и у Моцарта, и у тетки, Гайдна — композиции: «Я считаю его одним из самых выдающихся композиторов. <...> ...самое феноменальное в Гайдне, что это абсолютно непредсказуемый композитор. Вы никогда не знаете, что произойдет дальше. Это примерно то, что меня и в литературе интересует...»³² Франц-Йозеф Гайдн все более становится кумиром поэта, который ценит в нем эту, постоянно им подчеркиваемую «непредсказуемость... в рамках оперирования известными моделями». Именно при разговоре о Гайдне Бродский признается в том, что кажется мне столь существенным. Он говорит о своем «*постоянном изумлении*» течением музыкальной мысли, тем, что коренным образом отличает неопита от профессионала, которому известен обычно и материал, и понятна логика повествования. Любителю, не знакомому с алгоритмами музыкального развертывания, дано иное — чувство первооткрывателя, заново удивляющегося каждому звучанию, каждому изобретению композитора. Поэту, с его острым, свежим слухом, открываются вещи, профессионалу кажущиеся самоочевидными и не привлекающие особого внимания, — однако для человека *изумляющегося* звучащие совершенно по-новому, исполненные поразительного смысла. И, интерпретируя по-своему музыкальную речь, искусство слова обогащается аллюзиями на изначально небывальные смыслы, столь расширяющими семантические поля, ореолы словесных значений. Вовсе не будучи знатоком, а открытым музыке *профаном*, Бродский являет собой и иной важный аспект современного слушателя. Несмотря на абсолютную уникальность внутреннего мира, индивидуализированность вкусов, пристрастий, он воплощает и слух и глухоту своего времени. «Гений — потому и гений, что даже его диковинные идиосинкразии симптоматичны для целой эпохи».³³

Поэтому так важны и интересны исследования «музыкального словаря» Бродского, расширенные им семантические поля музыкальных терминов, символика музыкальных инструментов, социальных взаимоотношений, отображенная в музыкальных понятиях; поэтому важны «музыкальные» реалии и подтексты, драматургия, истоки, референции, интертексты — то, что исследую в монографии «Музыкальный мир Иосифа Бродского»...

¹ Сергеев А. О Бродском // Знамя. 1997. № 4. С. 143.

² Бродский И. Трагический элегик. Предисловие к книге: Рейн Е. Против стрелки часовой. Tenaflly, Hermitage, NY: 1991. Цит. по кн.: Рейн Е. Избранное. М.: Третья волна. 1993. С. 8.

³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. / М., «Независимая газета», 1998. С. 30.

⁴ Здесь и в дальнейшем тексты цитируются по изданию: Сочинения Иосифа Бродского. СПб., Пушкинский фонд. 1992—1995. Первая цифра означает том, вторая — страницу.

⁵ Впрочем, трудно определить с достоверностью, что означает для любителя музыки «помнить наизусть», если уже в зрелые годы, по собственным словам Бродского, он, прислушиваясь к разговорам друзей — танцора Михаила Барышника и страстного меломана Геннадия Шмакова, впервые понял, что существует некая особая «музыкальная память», что его несказанно поразило. Скорее всего, любитель музыки запоминает ход сюжета, ключевые слова арий, узнает знакомые мелодии — это и связывается с понятием о «знании наизусть»...

⁶ О воздействии Шмакова, чуть вуалируя настоящее имя, пишет Дмитрий Савицкий: «Из Питера накатывал к Завадским Женя Смоков, балетоман и оперный маньяк... <автор книжечки> о Марии Каллас, Доницетти и Беллини. От него-то к отечественному речевому захлебу прибавился захлеб оперный, нездешний» (*Савицкий Дм.* Тема без вариаций // Знамя. 1996. № 3. С. 29).

⁷ Ария «Una furtiva lagrima» («Сбежавшая украдкой слеза») в припеве первого куплета содержит слова, совпадающие с высокой кульминацией мелодии — «M' ama, m' ama, lo vedo» («Меня любит, любит, я это вижу»), которые орфоэпически звучали для русского уха как «Мама, мама...», во всяком случае, многим казались призывом, обращением к матери, воспоминанием о ней.

⁸ Волков С. Цит. соч. С. 120.

⁹ Фильм о королеве Шотландии Марии Стюарт, сделанный в Германии в 1940 году режиссером К. Фрелихом с актрисой и певицей, типажно близкой «женщине-вампи», Зарой Леандер в главной роли, «Das Herz der Königin» получил в отечественном прокате, как обычно, тенденциозное заглавие «Дорога на эшафот» — ну какое сердце может быть у королевы? Именно этот женский образ отразился и в «Двадцати сонетах Марии Стюарт» Бродского, ведь он «... видел мальчиком, как Сара /Леандер шла топ-топ на эшафот» (СС2:337).

¹⁰ «Легенда седьмая. Для голоса без гитары» // Уфлянд В. «Если Бог пошлет мне читателей...». СПб. 1999. С. 23—25.

¹¹ Найман А. Любовный интерес // Октябрь. 1999. № 1. С. 37—38.

¹² Из личного письма зимой 1964 г.

¹³ Интервью С. Биркертсу, декабрь 1979, Нью-Йорк (Звезда. 1997. № 1. С. 94—95. Перев. и прим. И. Комаровой).

¹⁴ Битов А. / Светлый подвал // Соло. 1991. № 1.

¹⁵ Бродский И. Полторы комнаты // Новый мир. 1995. № 8. С. 73.

¹⁶ См. в эссе «Меньше единицы» в сб. эссе Бродского «Набережная неисцелимых», М., 1992. С. 8.

¹⁷ Одними из первых писали об этом М. Крепс («О поэзии Иосифа Бродского»). — Ann Arbor: Ardis, 1984, где есть две главы о метафизических стихотворениях поэта: «Гармония и геометрия». С. 85–101; и «Игра на чужом инструменте». С. 125–143) и David Bethea («Joseph Brodsky and the Creation of Exile») — Princeton University Press, 1994: chapter 3 «John Donne and the Case for Brodsky as Russian Metaphysical», p. 74–119).

¹⁸ И в дальнейшем «слышать русский язык как Моцарт» становится высшей мерой похвалы в устах поэта.

¹⁹ Об Андрее Волконском: этот замечательный исполнитель на многих клавишных инструментах фактически открыл для Москвы и, в целом, для советских музыкантов огромные пласты неизведанного — например, в области старинной музыки (он был первым организатором и руководителем ансамбля старинной музыки «Мадригал» и страстным энтузиастом исполнения произведений малоизвестных, забытых мастеров прошлого). С другой стороны, он первым в СССР начал писать авангардную музыку, распространял записи многих неизвестных и «судьбоносных» — для юных Шнитке, Денисова, Губайдулиной, Каретникова и многих других — произведений. Кроме того, необычна его судьба: с конца 50-х годов ореол и печать репатрианта из Франции (много позже он вновь вернулся в Париж).

²⁰ Шульц С. Иосиф Бродский в 1961—1964 годах. // Звезда. 2000. № 5. С. 78. Диск с любимой музыкой в подарок — эта традиция останется на всю жизнь; так, Дж. Марчелло, венецианский приятель поэта, говорит о нескольких компакт-дисках с музыкой барокко (каких, он не помнит) — презентом от Бродского.

²¹ Бродский об Ахматовой // Диалоги с С. Волковым. М., 1992. С. 29.

²² Там же, с. 30. Речь идет в действительности не о «пиратской» (как зачастую бывало в то время), а о вполне законной отечественной пластинке с исполнением под управлением И. Марковича, выпущенной в конце 1962 года.

²³ «Симфония псалмов» написана Стравинским по заказу С. Кусевицкого.

²⁴ О значимости явления пишет Найман, цит. соч., с. 37—38: «Только что кто-то из иностранцев оставил книжку крафтовских «Диалогов» со Стравинским, и тут как раз концертное исполнение «Истории солдата». <...> Название «История солдата» и имя «Игорь Стравинский» звучали как откровение, и саму вещь мы прослушали как откровение, не как опус номер такой-то для чтеца, актеров и оркестра, а как тайный знак таинственного времени, и этим она и была».

²⁵ «К XX веку, в общем, я отношусь довольно посредственно. Меня это, в общем, не интересует... не производит впечатления. Я ничего не постулирую, не настаиваю ни на чем, но для меня это некоторая загадка: вот я, например, человек двадцатого века, и для меня реальна музыка, скажем, XVIII или XVII века — она для меня существует. Если бы взять музыку XX века и перенести ее в XVII век — стали бы ее там слушать?» (Из

интервью 10 сент. 1991 г. в Лондоне с Битгит Файт: «У меня есть только нервы...»), было дано по «Свободе», а опубл. впервые в «Большой книге интервью», М., Захаров, 2000.).

²⁶ Цитируется по публикации в журнале «Юность», 1989, № 2. С. 84. Сейчас непросто оценить дипломатический ход Шостаковича, предлагающего переложить «воспитание» Бродского на Союз писателей; тогда же это была мудрая уловка: трансформировать подсудное «дело» в задачу «осуждения» поэта общественными организациями, а не правоохранительными органами. С 1962 года Дмитрий Дмитриевич, наряду с обязанностями первого секретаря правления Союза композиторов РСФСР, нес общественную нагрузку депутата Верховного Совета СССР от Ленинграда, причем выполнял эту работу с совестью и тщанием, ему присущими. К нему в 1965 году обратились родители Бродского: после освобождения из ссылки Иосифа не прописывали обратно в их «полторы комнаты». Александра Ивановича Бродского Шостакович знал еще с довоенных времен, когда тот работал фотографом в «Красной газете» Ленинграда, где печатались и статьи-«отчеты» самого Дмитрия Дмитриевича и материалы о нем, об исполнениях его сочинений. По воспоминаниям вдовы Шостаковича, композитор был глубоко тронут положением семьи Бродских, очень жалел и стариков и юношу и, уж конечно, заступился, ходил с просьбой о прописке к секретарю Ленинградского обкома Толстикovu. Вступился, правда, не один Шостакович — ведь главное, вопрос был решен положительно.

²⁷ Письмо от 19.11.1964 из деревни Норенская.

²⁸ Напомню начало этой рецензии: «Какой человек мог бы в течение недели посетить два представления «Дидоны и Энея» Генри Перселла? Тот человек, который слышал «Дидону» в исполнении Кирстен Флагстадт с Елизабет Шварцкопф в роли Белинды каких-нибудь 30 лет назад, в России, на пластинке, полученной как подарок из Англии. Запись эта была привезена в Россию Анной Ахматовой, вернувшейся из Оксфорда, где она получила степень *honoris causa*; диск ей был дан для передачи той персоне неким английским поэтом, звали которого Стивен Спендер. Получатель слушал пластинку месяцами, пока не почувствовал, что знает ее наизусть. Запись была на проигрывателе 5 марта 1966 года, в день смерти Ахматовой. Владелец записи поставил иголку на предпоследнюю дорожку: вышло — «Remember me» Дидоны».

²⁹ Цитата по кн.: Богданова А. Музыка и власть. М.: Наследие, 1995. С. 51.

³⁰ Волков С. Мужанье таланта. Молодые композиторы Ленинграда. Л.; М.: 1971. С. 91.

³¹ Интервью Свену Биркертсу // Звезда. 1997. № 1. С. 95.

³² «Никакой мелодрамы». Интервью В. Амурскому // Иосиф Бродский размером подлинника: Сб. Л.; Таллинн, 1990. С. 124.

³³ Аверинцев С. Слово Божие и Слово Человеческое // Новая Европа. 1995. № 7. С. 77.



После ссылки. Вторая половина 1960-х. Фото А. И. Бродского

Зоя Журавлева

ИОСИФ БРОДСКИЙ И ВРЕМЯ

Начнем с Бродского, Время — возникнет само:

Придет весна, зазеленеет глаз.
И птицы с криком в облаках воскреснут.
И жадно клювы в окончанья фраз
Они вонзят и в небесах исчезнут.

Ямб, тугой, как яблоко. Ритм, ликующий, упругий, животворящий. Вот оно и явилось, Время. Ибо Время — источник ритма. А стихотворение — всегда реорганизация Времени. Музыка стиха есть, в сущности, процесс реорганизации Времени в лингвистически совершенную, потому — и вонзающуюся в память, форму, как бы наводящую Время на резкость. Этим, собственно, занимается все искусство: наводит на резкость, как фотоаппарат, — Время, душу, бытие и небытие, помогает уточнить себя в потоке Времени, осознать себя среди предшественников и себе подобных, найти себе современников среди любых эпох и народов. Сама природа поэтической речи, ее динамика и лаконизм, ее малое сценическое пространство и максимальная концентрация смыслов, свертка — до «черной дыры» и энергия художественного выброса, жестокий отбор слов и отторжение всякого штампа, свежесть образа и непредсказуемость поворотов сообщают поэту виртуозное владение этой таинственной оптикой. И чем технически богаче и изощренней поэт, тем более интимны его отношения с Временем.

Переходя к прозе, что со всяким поэтом бывает, поэт и там продолжает работать, уже на инстинктивно-лингвистическом

уровне, теми же средствами. При этом, сам собою, возникает оглушительный эффект: поэтический язык приобретает способность с естественной легкостью дышать в более разреженном воздухе абстрактных понятий, а сами эти понятия обретают, благодаря художнику, фонетическую плоть и нравственность. Иосиф Бродский оставил нам пронзительные эссе — о Марине Цветаевой, Осипе Мандельштаме, Райнере Марии Рильке, Анне Ахматовой, Роберте Фросте, Уистене Хью Одене, о многих, кого любил. Часто — это построчные разборы стихов. Именно эта по-строчность более всего и ошеломляет — щедростью и неутомимостью дара понять близких и дальних по ремеслу и совершенно фантастическим терпением по отношению к нам, читателям, чтобы мы в вечной спешке своей не проскочили бы мимо какого слова, запятой или цезуры, не заметив по слепоте, не прожив и не ощутив единственности и тут этого неизбежности. Ну, и само собой, зоркостью, до ясновиденья, языкового слуха. Как раз к сущности языкового слуха, дара куда более редкого, по моим наблюдениям, чем абсолютный музыкальный слух, мы и попытаемся подобраться, оглянувшись.

Придет весна, зазеленеет глаз...

«Зазеленеет глаз» — рождение новой для нас связи, неожиданной до онемения, и такой ведь, вроде, прозрачной и всегда рядом, что вздрагиваешь, как же сам-то ее не чувствовал до: метафора. Это про нее еще Аристотель говорил, что «важнее всего быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого, это признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры — значит, подмечать сходство». Обратим особое внимание на вторую строчку: «И с криком птицы в облаках воскреснут». Именно вторая строка задает метрику и показывает, в каком направлении движется стихотворение. После первой — еще все можно. Ну, для наглядности: «Придет весна, зазеленеет глаз. И, поглядев вокруг, ссереет в одночасье». Совсем же другое дело. «Воскреснут» — не трогаем, прямое попадание в ассоциативный центр, пульсирующий в каждом. А «в облаках», при весеннем ликующем куполе неба, это — чтоб была тайна: воскрешение не может происходить прилюдно, это таинство и оно бережно сокрыто.

В третьей строке — «И жадно клювы в окончання фраз» — взглядемся лишь «в окончання фраз». Это — нервное место: конец чего бы то ни было, фразы — тоже. Очень трудно начать, но еще труднее — остановиться вовремя и где надо. И, что здесь существенно, ибо речь идет о птицах, — в конце фразы обычно стоит точка. С высоты и волк — точка, не говоря о полевке. Эту черную и четко выделяющуюся совершенством формы точку, воскреснув, неудержимо тянет схватить-вырвать-склевать, ликующе катать ее в горле, как зерно жизни, может, отпустить ее где-то потом на волю, в вольной бесконечности, посеяв новую жизнь. Ведь для нас возможности птицы кажутся бесконечными: летит, куда и сколько захочет. А еще можно эту блестящую фразу цапнуть клювом за точку и потащить ее за собой в небеса, размотав вдруг до бесконечности, обернуть в нее воскресшую Землю, приобщить, может, к «сфере разума», пристроив где-нибудь сбоку опять же в бесконечности, наконец — обратить ее, например, в радугу, если красота фразы позволит, и пускай блеснет распушившимся многоцветьем...

В конце концов, неважно, что птицы сделают с фразой, а важно для нас единственное — что воскресение и самое существование мира для Иосифа Бродского непредставимо, невозможно и неинтересно без Языка, вот — главное, вот почему этот знак Языка — «в окончання фраз» — тут и неизбежен. Потому что Язык — это и есть Бродский, и «биография писателя — в покрое его языка», а вовсе не в бытовых подробностях, столь любезных нашему сердцу. Дух ищет плоть и находит слова. И, естественно, слышит в них больше, чем мы обычно вкладываем в довольно невнятное для нас же самих клише: «Языковой слух».

Возьмем вроде совсем незатейливое:

Голландия есть плоская страна,
Переходящая в конечном счете в море,
Которое и есть, в конечном счете,
Голландия.

Почему так мгновенно эти строчки въедаются в память? И, спирально закручиваясь, уже по какому-то смутному внутреннему ощущению они означают что-то, вроде, большее, чем в

них, простеньких, есть? Они будто уже работают внутри как символ, который ведь как раз «бытие, которое больше самого себя». Смею думать, что мы просто-напросто не слышим того, что читаем: привычно схватываем лишь семантику, знакомый нам точечный смысл слов, не умея почувствовать звучание текста, насладиться фонетикой, пространственно-временными и прочими-тонкими токами Языка, проникающими в наше под-сознание лишь слабыми тенями. Хорошо, если — проникающими.

Меж тем слово «Голландия» — с ее единственным крошечным нарушением скользящей горизонтали в лице двух «эль», «лл», типа морской окатыш, и оплывающим ее, дльзящим, медленно гаснущим вдали дактилическим хвостом, «ийяя», мягко нейтрализующим «нд», попытавшееся приподняться, — идеально передает плоскость. «Переходящая», вместо, к примеру, «спадающая» или еще какая-нибудь, хоть чуть более активная, позволяет Голландии в этом ее скользяще-переходном состоянии пребывать вечно, что, видимо, и рождает ощущение символа, ибо в «переходящая» есть нечто от нехотения или, может, от очень уж небольшого хотения, когда сам по себе возникает эффект дления. Но больше всего меня зачаровывает «в конечном счете», недаром — дважды повторено: именно «в конечном счете» вводит вертикаль и дает опору стране: «чн»-«сч», дома, что ли, деревья, скалы, может, ратуша? Произнеси: «переходящая на самом деле в море» — получишь Васильевский остров, вялая ровность. «Переходящая в конечном счете» — для меня город Кировск, кто бывал — знает: Хибины, впадает, правда, не в море, в озеро Вудъявр.

Смена размера в стихе — тотчас меняет Время. Время это может не совпадать с тем, на которое мы настроены, к которому привыкли, а привычка, как известно, — вторая натура, порою — похлестче первой. Отсюда — отвержение размера. Слово, особенно — в стихотворении, то есть нагруженное максимально, воистину «почти физически ощутимый сосуд Времени». Гекзаметр, или, пусть, александрийский стих первых сборников Мандельштама замедляет ход времени, конденсирует его в себе, сгущая почти до меда, оно едва-едва течет. В медлительности его вызревает засасывающая Властность. Нам, суетливым и вечно спешащим по ерунде, невыносим этот фи-

зиологический эффект дления, вполне Бергсоновский. Ну, не хотим мы гексаметра с его Гомером, редко кто их сейчас читает.

И на дух не принимаем верлибра, так называемого «белого стиха», которому, в частности, привержен Бродский (метрические его возможности — сродни полету птицы: абсолютная свобода). В верлибре Время может менять темп и тембр многократно, вдруг оборваться, как сердцебиение, до полной остановки пульса, и мгновенно припустить так, что одышка хватит. Белый стих грубо требует от нас работы мысли, в этом смысле он чрезвычайно нахален, не маскируясь ни рифмой, ни внешне привычной нам мелодичностью. И очень длинные строчки. Мы любим — коротко, чтоб заглотить на ходу, как бутерброд. Меж тем «стихотворные размеры суть духовные сущности». Для поэта фонетика и семантика практически — тождественны, что дает стихотворению громадное приращение внутренней энергии: скорости.

Поэзия, конечно, высшая форма существования Языка, требует развитого организма. Но мы и в живом нашем языке, в повседневном общении, тоже не слышим просодии, то бишь звучания речи. И потому не замечаем, что многие наши языковые беды, которые мы привычно относим к неправильному употреблению слов, к новоязу, к чистой грамматике, связаны как раз с потерями фонетическими. Изменилась мелодика, пропало благородство интонации, напрямую связанное с чувством человеческого достоинства, возник и крепнет отрывистый, в лучшем случае — торопливо-незаинтересованный, чаще — откровенно агрессивный ритм. Недаром в своем «Молохе» Александр Сокуров, человек и режиссер, на мой взгляд, безупречно настроенный на Язык и на Время, убрал именно этот, фонетический, привкус немецкого языка (фильм идет на немецком), воспринимаемый русским ухом как лающий, сблизил мелодики русского (там — перевод, русский-то у Сокурова всегда в большом порядке) и немецкого. Сути фильма помешала бы эта сшибка фонетик, и художник предусмотрительно снял ее.

Принято говорить о гуманитарном языке как о более размытом, чем иные, не-гуманитарные: что он-де много и без толку болтает, не в силах схватить мысль, недостаточно, мол,

владеет логикой, мысль — не держит. Иосиф Бродский, вкупе с Александром Сокуровым, — не первые, кто это опровергает. Как «я» в лирическом тексте вовсе не означает повышенного нарциссизма, а «мы» в научной статье отнюдь, как мы знаем, не обязательно свидетельствует о скромности. Была бы мысль! Ее тогда способно выразить любое сознание, гуманитарное и негуманитарное, ибо они имеют один инструмент: Язык. И именно в Языке даны все три известных человечеству метода познания: аналитический, интуитивный и откровение. Всеми тремя искусство пользуется столь же мастерски, как и наука, предпочтение и разнообразие форм — зависит от качества личности.

Потому что у всех нас есть только один мастер, способный придать тонкость и чувствительность, необходимую для этой операции (рождения и передачи мысли) — Культура. Книгу Бродский считал феноменом антропологическим, как — колесо, ибо книга дает уникальную возможность перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы и способствует бегству от общего знаменателя, то есть формированию индивидуальности-частности-штучности, превращению из стадного животного в личность. За пренебрежение книгой, за ее не-чтение человек расплачивается всей жизнью, а нация — своей историей: насильственным разрывом Времени.

Иосифу Бродскому принадлежит лучшее, на мой взгляд, определение, что есть поэт. Такое не схватишь поэтической интуицией: это глубочайшая аналитика. Вот как он это сформулировал в своей Нобелевской лекции.

Человек, решившийся на создание стихотворения, немедленно и вопреки своей воле вступает в прямой контакт с Языком, то есть моментально впадает в зависимость от него, от всего, что на нем уже высказано, написано, уже существует. Зависимость эта абсолютна, но она же дает неведомую дотеле свободу. Ибо, будучи старше, чем пишущий, Язык обладает колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему его временным потенциалом: всем лежащим впереди Временем. Прозрения поэта, которым мы потом удивляемся-восторгаемся-ужасаемся, это как раз вмешательство будущего времени Языка в наше настоящее. Язык, таким образом, дает всевластие. И порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему удается оказаться там, где до него никто не бывал, и даль-

ше, чем он, может быть, сам хотел, ибо стихотворение — колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Именно об этом известные строчки Марины Цветаевой: «Поэт — издалека заводит речь. Поэта — далеко заводит речь», самые — полагаю — дорогие для Бродского. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в силах отказаться от этого опыта и впадает в зависимость от этого процесса, как впадают в зависимость от наркотиков и алкоголя. Человек, находящийся в такой зависимости от языка, и есть поэт.

Я намеренно не ставлю кавычек, поскольку тогда мне пришлось бы закавычить почти весь текст. В конце концов, мое дело — чтоб вы ощутили Иосифа Бродского многомерным, а не просто как автора известных вам стихотворений. От меня требуется для этого — лишь чуткое в него вслушивание, когда в тишине начинаешь уже различать звенящие пряди, безоглядное в него вживание, внимательное и бесстрашное вчувствование в мир его смыслов и образов, чтоб — по возможности — не исказить его художественной оптики. Восприятие такого уровня сам Бродский квалифицировал как «присвоение», когда ты уже неотделим от и открытое не-тобой — твое, и считал естественно-человеческим свойством. Но когда говоришь о другом, то, как бы широк он ни был, полностью в нем все равно не помещаешься. В этом, может, и есть главная прелесть наших разговоров друг о друге. Мне чрезвычайно близки его собственные слова, которые — для разнообразия — я выделю кавычками: «Боязнь влияния, боязнь зависимости — это боязнь — и — болезнь — дикаря, но не культуры, которая вся — приемственность, вся — эхо».

Это, считайте, моя попытка стать, хоть на краткий миг, его слабым эхом... Говорить за него и с ним. Иначе:

Кровь в висках стучит,
как не принятое никем
и вернувшееся восвоеси морзе.

Или еще такое вот одиночество:

Частная жизнь. Рваные мысли, страхи.
Ватное одеяло бесформенней, чем Европа.
С помощью мятой куртки и голубой рубахи
что-то еще отражается в зеркале гардероба.
Выпьем чаю, лицо, чтобы раздвинуть губы.

Последняя строчка прекрасна до содрогания, вслушайтесь!

Нет, мировоззрения как целостного и личностного мировосприятия можно ожидать только от того, кто знает вкус одиночества. Бродский и процесс чтения считал «двойным одиночеством», потому, полагаю, что мысль, как и Муза, даже к двоим сразу — не приходит. И потому, что для творческого человека нет состояния более потенциально богатого, цельного и необходимого.

Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже одиночество.

Если, конечно, умеешь справляться с беспощадным этим предметом: собственным одиночеством, для чего разработанность Языка еще ведь важнее, чем для общения с миром внешним, ибо диалог внутри и с собой — всегда откровеннее, чище и безжалостней, чем хоть с каким близким ближним.

Человек отличается только степенью отчаянья от самого себя.

Строчки — страшные своей выстраданной наготой. Но именно такая обморочная глубина самопроникновения и рефлексии, увы, и необходима поэту. Вообще — художнику, где каждый раз, хоть каким ни владей кладезем мировой культуры, начинаешь с нуля, наживаешь не опыт, а неуверенность, каковое, по Бродскому, и воистину так, тьма тому свидетельств, воспоминаний и судеб, — лишь другое название для ремесла, понятия отрочества и зрелости перепутаны, а наиболее частое состояние души — паника.

Увлеклась одиночеством! Так, вернемся. Мировоззрения как целостности ждать можно только от того, кто знает полный вкус одиночества и высок в профессии, вот что я хотела сказать. Профессионал видит мир сквозь щель своего ремесла, несущественно — философ, землепашец или поэт. И чем уже эта щель, тем ярче, глубже и убедительнее этот мир проступает. Рамки только способствуют резкости. Бродский практически отождествлял себя с Языком: был им.

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.
Зачем тебе Солнце, если ты куришь Шипку?

<...>

О, не выходи из комнаты, не вызывай мотора.
Потому что пространство сделано из коридора
и кончается счетчиком...

<...>

Не будь дураком! Будь тем, чем другие не были.
Не выходи из комнаты! То есть дай волю мебели,
слейся лицом с обоями. Запрись и забаррикадируйся
шкафом — от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса.

Обратите внимание: Языка в этом перечислении — нет, добавим — и быть не может, потому что от себя самого не забаррикадируешься, даже шутя, а Время, как всегда, — на первом месте. Ибо, если Язык — это Бродский, то его антагонист, собеседник, противник, тень, Бог, довлеющее, разрушающее и дарующее Начало, метафизический Источник упругого диалога с собой и с миром, с бытием и небытием, бесконечность и бренность — это Время. Настигнуть или удержать утраченное или текущее Время — вот что волнует поэта. Он имеет дело только с Временем, даже когда говорит с Пространством. А множество смыслов, возникающих в стихотворении, предполагает соответствующее число попыток понять, то есть множество раз, а что такое раз как не единица Времени? Неотличимые мгновенья приобретают смысл, будучи отмечены голосом — языком поэта или сухим всхлипом кукушки, все равно. Язык метит Время. Иначе было бы — как у Хармса: помните? «...раз, два, три! Ничего не произошло!»

А небытие Бродского, кстати, — вполне налимовское, спонтанный вакуум непроявленных смыслов. Надо бы, наверное, сказать «континуум непроявленных смыслов», но мне ближе «вакуум»: я уж давно поняла, что вакуум — еще тот фрукт. Кроется в этом восприятии небытия для меня что-то оптимистическое — не полный еще конец, как в Языке, где — благодаря Времени — продолжение следует непременно. Может, другая форма бытия. И «тот свет» мне его подходит: рай-то, как и у Марины Цветаевой, не безъ-язычен, а все-язычен, возможны встречи с теми, кто был дорог, с Горацием он прямо-таки доваривается...

Есть в космогонии Бродского одна особо меня интригующая картинка. Нечто за кадром, что действует как намек и сильнее прямого описания, японцы хорошо это чувствуют, мы — похуже. Он, как всегда — по строчкам, разбирает стихотворение Райнера Марии Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес». Нет, после Гермеса — не моя забывчивость, точки не надо, поскольку пунктуация чисто наша выдумка, для человека, а Гермес, как известно, Бог. Стихотворение это еще раз блистательно подтверждает банальную мысль, что миф — вечен. Написано в 1904 году, Бродский даже высказывает предположение: не создано ли сильнейшее из созданий поэзии нашего века 90 лет назад? Сейчас — почти 100. Но я не поручусь, что он не прав. Ибо «Орфей. Эвридика. Гермес» уникально по живописному решению, уклон — в тончайшую акварель, и мягко вторгается в такие глубины психики, какие и после Фрейда-Юнга-прочих до сих пор неведомы.

Но я сейчас — не об этом. В конце стихотворения, когда Орфей обернулся, что было предрешено, поскольку он поэт («...оглядываться — занятие более благодарное, чем смотреть вперед. Почему-то прошлое не дышит такой чудовищной монотонностью, как будущее. Будущее, ввиду его обилия, — пропаганда»). Орфей обернулся, и Гермес с огорчением сообщает это Эвридике, идущей следом, переполненной у Рильке такой полнотой и свежестью смерти, что ей, в общем-то, Орфей сейчас вполне безразличен со всеми прелестями вновь почти обретенной жизни. Гермес повернулся и увидел ее удаляющуюся спину, то есть она уже возвращалась в Аид. И тут Бродский пишет: «Возникает вопрос: когда повернулась Эвридика? Ответ на него «уже», а это значит, что Гермес и Эвридика повернулись одновременно. Поэт синхронизировал их движения, тем самым сообщая нам, что силы, управляющие конечным и бесконечным, сами управляются с какого-то — ну, назовем его пультом, и что этот пульт управления, ко всему прочему, автоматический. Следующий наш вопрос будет тихое «кто?»».

К такому повороту я, не знаю как вы, была не готова: даже у Бродского. «Греки, конечно, знали ответ: «Хронос». В данный момент он нам неинтересен или же, точнее говоря, недо-ступен». И больше — об этом ни слова, я даже страницу поглядела на свет. Дальше — нету. А если рискнуть и пойти дальше,

то, значит, Время еще не главный Бог? И, может, совсем даже конечный, для нашего, скажем, только пространства? За пультом-то обычно сидит оператор, а не главный конструктор. Там, наверху, — другой необозримый Олимп, другая иерархия должностей, ответственностей и ценностей. Одухотворение, выходит, — бесконечно? И у Марины Цветаевой в «Новогоднем», помните?

Не ошиблась, Райнер, Бог — *растущий*
Баобаб? Не Золотой Людовик —
Не один ведь Бог? Над ним — другой ведь
Бог?

И чего это меня так скосило? Видать, автоматика. «Растущий баобаб» — это ж для меня нормально, тут главное, что: растущий, развивающийся, совершенствующийся, сомневающийся. Чего-то еще не знает, значит: учится. Живой, то есть. У поэта, наделенного в силу ремесла мифологическим сознанием, и не может не быть сложностей с монотеизмом. Принять единственность — мешает метафорическая деформация. Язычество в этом случае куда больше подходит, оно — теплее, природнее, человечней. Думаю, истинный художник всегда — язычник в душе...

Но почему же все-таки такой трагический голос?

Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ще», превращая эту кофейню в нигде, в вообще место — как всякое дерево, будь то вяз или ольха — ибо зелень переживает вас, я, иначе — никто, всечеловек, один из, подсохший мазок в одной из живых картин, которые пишет время, макая кисть за неимением, верно, лучшей палитры в жисть, сию, шелестя газетой, раздумывая, с какой природы все это списано? чей покой, безымянность, безадресность, форму небытия мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?

Мы имеем дело с чистым, отстраненным, почти хирургическим сознанием, где точность и зримая подробность быто-

вых реалий только усугубляют напряженное одиночество сознания. Бродский — поэт мысли. А думать — всегда трагично. «И кто умножает познания, умножает скорбь» — о том же. Но от этого процесса, хоть единожды с ним соприкоснувшись, тоже выпадаешь в наркотическую зависимость. Может, это определение Человека?

Время больше пространства. Пространство — вещь.
Время же, в сущности, мысль о вещи.

Есть и другое объяснение трагической тональности: не столь, может, библейски-изначальное, но тоже знобкое. Ведь трагизм в искусстве — всегда следующая, более высокая, ступень лиризма, а в поэзии оба эти начала сгущены до абсолютной плотности. Мы же и на бытовом уровне с этим часто встречаемся, не осознавая. Иначе откуда — в разгар безоблачного счастья — вдруг этот, до боли знакомый, стон: «Если ты умрешь, я умру!»? А ведь никто умирать и не думал, даже — кашлянуть. Это душа, выскользнув из родных объятий, от перенапряжения чувств вдруг взмывает на высший уровень переживания: в трагическое. Во Времени — в неотвратимое будущее.

Кто там еще над Временем, ровным счетом ничего не меняет. Мы-то — здесь. И Оно — всегда здесь. По-моему, Бродский — как никто — был пронзен «стрелой Времени», необратимостью оного, кем бы Оно там ни было, вот откуда, наверное, этот трагический голос. Боюсь, он физически ощущал эту стрелу в своем теле: живой болью, которую ни с кем не поделишь. А как еще можно себя чувствовать, если тебя проткнули толедской сталью, а ты — поэт? Во всяком случае, Бродский слышал Время — как Пифагор, как Велимир Хлебников.

Век скоро кончится, но раньше кончусь я.
Это, боюсь, не вопрос чутья.
Скорее — влияние небытия

на бытие; охотника, так сказать, на дичь, —
будь то сердечная мышца или кирпич.
Мы слышим, как свищет бич,

пытаясь припомнить отчества тех, кто нас любил,
барахтаясь в скользких руках лепил.
Мир больше не тот, что был

прежде, когда в нем царили страх, абажур, фокстрот,
кушетка и комбинация, соль острот.
Кто думал, что их сотрет,

как резинкой с бумаги усилья карандаша,
время? Никто, ни одна душа.
Однако время, шурша,

сделало именно это. Поди его упрекни.
Теперь всюду антенны, подростки, пни
вместо деревьев. Ни

в кафе не встретишь сподвижника, раздавленного судьбой,
ни в баре уставшего пробовать возвыситься над собой
ангела в голубой

юбке и кофточке. Всюду полно людей,
стоящих то плотной толпой, то в виде очередей.
Тиран уже не злодей,

но посредственность...

Последние строчки, может и не имеющие прямого отношения к нашей теме, я просто не в силах была не воспроизвести: всякий раз свеже-удивительно это попадание поэзии точно в вечность, которая всегда — сейчас. И очень уж в этом отрывке зримо-выпукла сила поэтического слова. Его не просто званность, но избранность. Не было бы «шурша», Время приобрело бы чисто механический облик типа каток, сметающий на пути все своей механической тяжестью. «Шурша» придает ему загадочную одушевленность: мы помним шуршание опавших листьев, знаем шуршание листов бумаги, третьей реальности писателя (кроме действительности и альтернативного мира, им продуцируемого). Скобки, кстати, Бродский считал серьезным приобретением письменности XX века, ибо они вводят в буквенное письмо глубину, вертикаль, превращая линейную строку фактически в иероглифическую.

Поразительна тут кажущаяся легкость, с какой вроде бы элементарным, без единого прилагательного, перечислением существительных создается живая картина исторического времени. «Страх, абажур, фокстрот, / кушетка и комбинация, соль острот»: тридцатые годы, к гадалке не ходи. Столь же беспощадно и цепко схвачено наше время. Считая, что если искусство чему-нибудь и учит, хотя бы самого художника, то — частной жизни, противостоянию о вечности, Бродский растущей стадности этой больше всего для нас и страшился, ибо стадность — всегда абсолютная уязвимость и зависимость, от государства — в первую голову, а любая форма общественной организации представлялась ему претенциозно-эфемерной по сравнению с живительной древностью Языка и метафизической тотальностью Времени.

После нас — не потоп,
где довольно весла,
но наваждение толп,
множественного числа.

По сути, Бродского всю жизнь занимали те же три башни, которые обозначил для себя — как задачи жизни — Хлебников: «башня слова, башня толп, башня времени». Башня, ее пронзающее небо острие, для того и существует, чтобы, оттолкнувшись от скучного своей измеримостью пространства, выброситься в чистый Хронос. «Нужник, Публий, отличается от Персии только размером». Да, не могу сказать, чтоб пространство — в отличие от Времени — пользовалось у Бродского экзистенциальным статусом. На пространстве он скорее отыгрывался, не в силах переиграть Время. Хотя и с ним порой разговаривал вполне по-свойски: «В конце концов, Время само понимает, что оно такое. Должно понимать. И давать о себе знать». Это — о трагическом голосе Цветаевой, которая явилась именно функцией Времени, его заинтересованностью в трагическом голосе. Поскольку Время говорит с индивидуумом разными голосами. У него есть свой тенор, свой бас, фальцет или тремоло. Сам же Бродский, если для меня, — скорее античный хор. Ты кажешься себе солистом, но тебя бережно и точно ведет именно хор, знает твою судьбу. «В трагедии всегда гибнет не герой, а хор».

Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха,
осязая хрупкость кости, уязвимость паха,
тело служит в виду океана цедающей семя
крайней плотью пространства: слезой скулу серебра,
человек есть конец самого себя
и вдается во Время.

Поэтическое слово устремлено вверх, по головокружительной вертикали. Стихотворение неудержимо стремится вверх/в сторону, в те до/над жанровые области, откуда и пришло Слово, пытаясь на наших глазах, наконец, одолеть силу тяжести и гравитацию. И, мы чувствуем, — одолевает. Но что можем мы, мучительные однодневки, противопоставить неистощимому могуществу Хроноса? Есть ли у нас хоть что-то, способное его победить?

Есть, оказывается:

Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии,
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии.

Память — это восстановление близости, человеческих связей, это то, что Времени неподвластно. И именно на человеческой памяти стоит Культура. И именно она одухотворяет наш мир. И есть еще нечто: «Талант не нуждается в истории». То есть, можно взять качеством. Опыт, биография поэтому мало что определяют: они отстают от стремительности души и сознания, с трудом и неточно за ними поспевают. Цветаева в статье «Поэт и время», 32-й год, очень ценимой Бродским, говорит фактически то же самое: «Поэт сам событие своего Времени и всякий его ответ на это самособытие будет ответ сразу на все».

По мне,
движущееся вовне
время не стоит внимания.

Вот так. Даже — против обыкновения — с маленькой буквы.

Анна Ахматова или Осип Мандельштам все равно состоялись бы как поэты, родись они в другой социальный момент, где угодно и когда угодно. Ибо — были одарены. А Дар, как я понимаю, — это в чистом виде «автономный комплекс» Юнга: заводится внутри ни с чего, растет тайком, беззвучно, безгласно, как раковая опухоль, ничем не выдавая себя. Но неостановимо. Как все нелинейное, Дар обладает свойством пороговости. Перепрыгнув этот, свой-индивидуальный, порог, он вырывается наружу, как тайфун, разнося в клочья Пространство и Время, и, очень вероятно, угробив — попутно — и своего обладателя. Но реализация уже состоялась!

От всего человека вам остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Это — немало: собор Парижской Богоматери, радио или стихотворение. Часть речи!

Когда я впервые читала статью Юнга, технология показалась мне чрезвычайно точной. И сейчас — кажется. А вот о чем я до Юнга не додумалась, это — что Дар, бесплотный и неосязаемый, с первого своего мига властно прозорлив. И питается, созревая, бытовым сознанием, выжирая порой целые его области. Именно отсюда, как мне сдается, — многочисленные так называемые «странности» художников, особенности характера и поведения. Небось, и столь раздражающий даже близких — туповатый эгоцентризм. Это, на самом-то деле, охранительное, оглушающее и необходимое вслушивание в себя. Беременные — так, бывает, вслушиваются, вдруг делаясь тупо-отрешенными даже рядом и наедине со своим избранником...

А теперь, на мой взгляд, самое главное.

Уже не Бродский, но восемь строчек Уистена Хью Одена, поэта англоязычного, отчасти и американоязычного, нашего почти современника, он умер в 1973 году, через год после вынужденной эмиграции Иосифа Бродского. Мало кого Бродский — и как поэта, и как человека — ставил так высоко, как Одена. А про восьмистишье, которое я сейчас приведу в переводе Елены Касаткиной, где суть и нюансы оригинала сохранены, на мой взгляд, в редком совершенстве, через много лет вспо-

минал — как о перевернувшем его жизнь. Он познакомился с ним еще в северной своей ссылке.

Время, которое нетерпимо
К храбрым и невинным
И быстро остывает
К физической красоте,

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

Далее я дословно привожу комментарий Бродского, ибо лучше или хотя бы короче сказать не умею.

«Оден действительно сказал, что время (вообще, а не конкретное время) боготворит язык, и ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо «обоожествление» — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше или старше, чем время... <...> Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество, — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама наша речь с ее цезурами, паузами <...> и т. д., игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время?»

Может, поэтому Время так быстро их и забирает, добавим в скобках.

Наверное, даже не стоит это, более чем прозрачное, как-то еще дополнять и разжевывать. Это, по-моему, и есть для Иосифа Бродского разрешение мучительно неразрешимого конфликта: уравнение Языка и Времени в иррациональных правах. Что, естественно, не мешает ежесекундной напряженности дления конфликта, пока жив Поэт и пока живо Время. Говоря «поэт», я имею в виду вечность как эманацию и радиацию искусства. Это вечное противостояние: конечного и бесконечного, иррациональной необходимости понять и метафизи-

зического безразличия к нашему пониманию, ненуждаемость в оном.

Осталась нетронутой еще одна вещь, весьма меня занимающая в этой связке Язык-Время у Иосифа Бродского. Вернемся к первому четверостишию Одена:

Время, которое нетерпимо
К храбрым и невинным.

«Храбрые» — это, по всей видимости, герои, идущие вопреки, и «смерти храбрых поем мы песню». «Невинные» же, в свою очередь, попадают под известную категорию «жертвы истории». Время «нетерпимо» (а в слове этом сквозит скорее равнодушие, чем враждебность: просто — игнорирую их, неинтересно) к ним обоим. Я здесь ощущаю нейтральность Времени по отношению к этике, ну, нелюбопытно ему, есть другие дела. А в следующем двустишии:

И быстро остывает
К физической красоте —

при великолепном этом «остывает», вбирающем в себя бесконечность, раскочегаренную бесчисленностью туда вместившегося, — как незаинтересованную нейтральность по отношению к эстетике, чей идеал для нас именно красота.

На эти подробности спровоцировал меня сам же Бродский, утверждавший, что «на самом-то деле итогом существования должна быть этическая позиция, этическая оценка». Ну, это я, само собой, знала. И неоднократно повторявший — и в стихах, и в прозе, — что Язык к этическому выбору не способен (о Времени в этом смысле — вопрос, по-моему, и не стоял). Я-то, честно, считала, что очень даже способен, особенно наш, русский, с его изумительно гибким и восприимчивым к любому оттенку-нюансу-легчайшему-дуновению-и-извику-души синтаксисом. Это надо, конечно, еще обдумать. Но Бродский, в общем, меня почти переубедил, доказав своим прочтением стихов и прозы, в том числе Достоевского, что то, что я принимала в Языке за его этический выбор, скорее всего именно его синтаксис и есть, незаметно подменяющий мысль и уводящий

ее в нужную ему — фонетическую и семантическую — сторону. Коварство-то Языка мне известно: изуверская его способность — из-за одного неточного слова — слога порой — диктовать мне свои собственные соображения, чуть я зазеваюсь и решу, что я ему диктую. Это — не новость! Но я, как теперь понимаю, больше относилась это за счет грамматики и семантики, не очень-то выделяя синтаксис как особо важную персону. А Бродский, по сути, дает механизм коварства синтаксиса.

Новым для меня был и его подход к известному: «Красота спасет мир», хотя вокруг этого уже трюизма столько накручено, что тема казалась, ей-богу, исчерпанной. Бродский не раз и не два настойчиво возвращался к этому двуединству: эстетика-этика. Главный его постулат: «эстетика — мать этики», ибо всякая эстетическая реальность уточняет реальность этическую, а «хорошо» и «плохо», «нравится — не нравится» суть категории эстетические, предваряющие для человека понятия «добра» и «зла». В этике не все позволено именно потому, что в эстетике не все позволено: количество цветов в спектре, к примеру, ограничено. А младенец, с воплем отвергающий незнакомца или, напротив, тянущийся к нему, инстинктивно совершает выбор эстетический, а не нравственный. Потому что мы — прежде всего и частенько вне всяких логических обоснований — знаем, что нам нравится и что — нет. К тому же эстетический выбор всегда индивидуален и эстетическое переживание — всегда частное, можно разделить кров, ложе, возлюбленную, но ни с кем нельзя разделить, предположим, стихотворение Бориса Пастернака. И чем богаче эстетический опыт индивидуума, чем тверже его вкус, тем четче его нравственный выбор, тем он свободнее. «Хотя, возможно, и не счастливее», — честно добавляет Бродский. Именно в этом смысле он и предлагает понимать столь нас гипнотизирующую цитату из Достоевского. Что-то в этом есть.

Кажется, что это пока не имеет отношения к Времени.

Но все имеет. Ибо именно в двуединстве «эстетика-этика» скрыт, по-моему, наш единственно спасительный шанс победы над равнодушием метафизического Времени и удушливо неравнодушной концентрацией конкретно-нашего. То, чем кратко летящая жизнь сильнее вечно длящейся вечности. Этот ключ я, вздрогнув, вдруг обнаружила в «Магдалине» Марины

Цветаевой, в третьей части цикла, которая монолог Христа, к Марии Магдалине обращенный: «О путях твоих пытаться не буду». Стихотворение это блистательно от первого вздоха до последнего. Там есть такая строфа:

Наготу твою перстами трону
Тише вод и ниже трав...
Я был прям, а ты меня наклону
Нежности наставила, припав.

Вот в этом совершенно непостижимом совершенстве языка и человеческого смысла — «Я был прям, а ты меня наклону нежности наставила, припав» — я и вижу единственный для нас выход, в котором фонетика и семантика, эстетика и этика блестяще тождественны. Мы все — чрезмерно «прямы», при всей нашей увертливой гибкости. Нам не хватает для обретения достойного благородства именно «наклона нежности», что есть понимание другого, как самого себя, бережное приятие мира и любой инаковости — как радости и общего нашего богатства, тот самый ныне словесно модный плюрализм, который все никак не дается, несмотря на провозглашенную нашу нелинейность. Не хватает любви, которая как раз это все и есть. «We must love one another or die». Опять Оден. Поэты чувствуют это первыми и умеют найти слова.

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил — не помню.

Эти строчки почему-то стучат в виске, видимо — эманация. Они ни к чему не имеют решительно никакого отношения. И именно поэтому мне неотвратимо хочется именно ими завершить наш разговор.



С. Е. Рейном на балконе своей квартиры. Вторая половина 1960-х.
Фото А. И. Бродского

Ирина Ковалева

АНТИЧНОСТЬ В ПОЭТИКЕ ИОСИФА БРОДСКОГО

Тот, кому довелось вырасти в Петербурге, воспринимает античность иначе, чем уроженец любого другого российского города: она — неотъемлемая составляющая, более того — доминанта петербургского городского пейзажа. Богини и нимфы, горгоны и грифоны глядят на прохожего с пьедесталов, фронтонов и фасадов, а сами фронтоны, колоннады и портики напоминают: *«Ты в Империи, друг»*. Неудивительно поэтому, что в поэзии Иосифа Бродского античность занимает весьма значительное место. Роль и смысл античных тем и образов на протяжении почти сорока лет творческой эволюции поэта, естественно, менялись.

В стихах раннего Бродского (прибл. 1957—1962 гг.) — античность представлена в основном мифологическими образами в двух основных функциях: (1) привычные тропы условно-поэтического языка: Аполлон, Муза и лира — символы поэзии, Харон — символ смерти и т. п.:

О, время, послужи, как пустота,
часам, идущим в доме Аполлона.

(«Приходит март. Я сызнава служу...», 1961)

Нет, не посетует Муза,
если напев заурядный,
звук, безразличный для вкуса,
с лиры сорвется нарядной.

«Другу-стихотворцу», 1963 — стихотворение с подчеркнuto пушкинским заглавием)

...как Харону дань за перевоз.

(«Шествие», 1961)

Однако значительно чаще античные образы используются в другой функции (2) — архетипического образца, с которым сравнивается описываемая поэтом ситуация. Чрезвычайно характерный способ введения античного образа — сравнение с союзом «как» и эпитет «новый», или «современный», или «нынешний», устанавливающий соответствие между реальной ситуацией и мифологической парадигмой:

...гони меня, как новый Ганимед
хлебну зимой изгнаннической чаши...
<...>

...что, как Улисс, гоню себя вперед,
но двигаюсь по-прежнему обратно.

(«Я как Улисс», 1961)

...и слезы современного Орфея.

(«Шествие», 1961)

...возлюбленный твой — нынешний Орфей...
<...>

И в зеркало внимательно собой,
скользя в стекле глазами вверх и вниз,
я молча любовался, как Нарцисс.

(«Зофья», 1962)

Впечатляет не только богатый репертуар античных мотивов, но и свобода и изящество их использования поэтом: наряду с вполне традиционными (Орфей и Эвридика символизируют влюбленных, Нарцисс — отражение в зеркале, Улисс (Одиссей) — странствие и возвращение), мы видим совершенно оригинальные трактовки: Ганимед — троянский царевич, похищенный орлом Зевса, ставший виночерпием богов и удостоенный бессмертия за свою красоту, — у Бродского символизирует (в процитированном выше фрагменте) изгнание (не исключено, что имя Ганимеда возникло в силу чисто фонети-

ческих причин: *гони меня... Ганимед* — это фактически анаграмма). Отметим необыкновенно изящное сравнение из поэмы «*Зофья*»:

...как будто это ты, а это Бог,
как будто век жужжит в его руке,
а жизнь твоя, как Ио, вдалеке.

Это сравнение далее развивается — на основе мифологического образа Ио, преследуемой оводом ревнивой Геры, — в собственное метафизическое построение:

Как будто ты ужален и ослеп,
за белою короной вьется вслед
жужжащая небесная оса,
безмолвствуют святые небеса,
напрасно ты, безмолвствуя, бежал
ужасного, но лучшего из жал...

В стихотворении «*В темноте у окна*» (1961) мифологический образ Ариадны, давшей Тесею моток ниток и тем спасшей его от гибели в Лабиринте, претворяется в образ Ариадны, сидящей за прялкой, который, в свою очередь, становится метафорой сердца:

Сзади прялкой в груди
Ариадна стучит.

Стук сердца уподобляется стуку работающего ткацкого станка (прялка не стучит, а древнейший ткацкий станок периодически производит стучащий звук), так что от мифической «нити Ариадны» разворачивается картина и прядения («*прялка*»), и ткачества («*стучит*»).

Следует отметить, что все это изобилие античных образов мы находим отнюдь не в стилизациях на античные или классицистические сюжеты, но в стихотворениях и поэмах, обращенных — и содержательно, и формально — к актуальным для поэта темам. Однако уже в ранних произведениях Бродский оказывается полноправным наследником классической традиции русской поэзии, прежде всего «золотого века», — ее по-

этического языка, усваивая его не подражательно, но свободно и творчески.

Начиная с 1962 г. складывается новая поэтика Бродского, на формирование которой оказывали влияние как события личной жизни (среди которых — знакомство и дружба с Анной Ахматовой), так и приобщение к поэзии Мандельштама, Цветаевой, английских поэтов-метафизиков, У. Х. Одена, К. Кавафиса. Начальный этап этой новой поэтики отразился в стихах 1962—1964 гг., вошедших в сборник *«Новые стансы к Августе»*. На протяжении 1973—1974 гг. эта «вторая поэтика» постепенно сменяется «третьей»: до известной степени перемена была спровоцирована вынужденным отъездом в эмиграцию в 1972 г., однако смена поэтики, естественно, не могла быть ни механической, ни моментальной. Цикл *«Часть речи»* (1975—1976) знаменует окончательный переход к новой, изменившейся манере письма. Оба этих больших этапа, условно названные здесь «второй» и «третьей» поэтикой, характеризуются совершенно особой ролью античной темы в каждом из них.

В пределах «второй поэтики» обе отмеченные выше функции античных образов сохраняются и развиваются. Сохраняется — и обогащается — «условно-поэтический» словарь: Аполлон, Музы, Эрос (Амур) и т. п. Так, в стихотворении *«На смерть Т. С. Элиота»* (1965) Музы (*«Наследство дней не упрекнет в банкротстве/семейство Муз»*), Аполлон и лира (*«Аполлон, снимь венок... Шум шагов и лиры звук...»*) — привычные символы поэзии, но к ним добавляется нечто чрезвычайно существенное — имя древнего поэта (*Гораций Флакк*) как знак поэзии, литературной традиции, и обращение к самой этой литературной традиции, в данном случае — английской: аллюзия на знаменитый фрагмент Джона Донна, взятый эпитафией к роману Хемингуэя *«По ком звонит колокол»* (по признанию самого Бродского, это был первый текст Донна, с которым — как многие в его поколении — он познакомился):

И январем его залив вдается
в ту сушу дней, где остаемся мы.

Правда, имя древнего поэта как символ поэзии встречалось и у раннего Бродского — *«...ночи/достойные голоса Гомера»*

(«Лучше всего...», 1960), но то было единичное упоминание. Во «второй поэтике» Гораций, Овидий, Вергилий и другие античные авторы становятся, как мы увидим, постоянными собеседниками поэта.

Образ Музы постепенно претерпевает значительные изменения. Будучи первоначально унаследован из классической, пушкинской традиции русской поэзии (недаром в одном из поздних стихотворений — «Пьяцца Маттеи» (1981) поэт обозначает Муз пушкинским эпитетом — *Резвые*:¹ «...*Быть может, и в мои страницы <...> / ...главная из Резвых/взглянет — Эвтерпа*), образ Музы разветвляется у Бродского на три самостоятельных персонажа — Эвтерпу, Клио и Уранию. Эвтерпа в греческой мифологии — Муза лирической поэзии; называя ее «главной из Резвых», Бродский тем самым (вполне справедливо) определяет себя как лирического поэта *par excellence*. Имя Эвтерпы впервые появляется в цикле «Новые стансы к Августе» (1964) — и вписано в весьма символический пейзаж, напоминающий пейзаж царства мертвых:

Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода? трава?
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится,
такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.

Однако позднее превалирующее значение в поэзии Бродского приобретают две другие Музы — Клио и Урания, в античной мифологии соответственно покровительницы истории и астрономии. Бродский наделяет их новым смыслом. В стихотворении «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» (1973) поэт рисует выразительные портреты обеих Муз:

... как мелкий петит,
рассыпаемый в сумраке речью картавой
вроде цокота мух,
неспособный, поди, утолить аппетит

новой Клио, одетой заставой,
но ласкающий слух
обнаженной Урании.
Только она,
Муза точки в пространстве и Муза утраты
очертаний, как скаред — гроши,
в состоянье сполна
оценить постоянство: как форму расплаты
за движенье — души.

И далее поэт обращается уже к Урании:

Муза точки в пространстве! Вещей, различаемых
лишь
в телескоп! Вычитанья
без остатка! Нуля!
Ты, кто горлу велишь
избегать причитанья,
превышения «ля»
и советуешь сдержанность!..

Что это за «точка в пространстве», подробнейшим образом объяснено в стихотворении «Пень без музыки» (1970): точка пересечения в пространстве взглядов навеки разлученных возлюбленных, точка, со временем обретающая «достоинство звезды»; вот какой астрономией ведает Урания Бродского — она изучает «зависимость любви от жизни», ведает пространством, обрекающим на вечную разлуку, — и поэзией, помогающей с этим справляться. Отношения между Уранией и Клио в поэтике Бродского — это отношения между отторгающим человека пространством и враждебным человеку временем:

Да и что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела?
Оттого-то Урания старше Клио.

(«К Урании», 1981)

В контексте этих отношений следует понимать частые упоминания двух древнегреческих ученых — Архимеда и Евклида с их законами вытеснения телом определенного объема жидкости — и непересекающихся параллельных прямых и того, что прямые могут пересекаться лишь единожды, в одной точке. Поэт многократно обыгрывает эти со школьной скамьи памят-

ные правила геометрии и физики, превращая их в своего рода метафизические каноны:

Развалины есть праздник кислорода
и времени. Новейший Архимед
прибавить мог бы к старому закону,
что тело, помещенное в пространство,
пространством вытесняется.

(«Открытие из города К.», 1968)

Как две прямых расстанутся в точке,
пересекаясь, простимся. Вряд ли
свидимся вновь, будь то Рай ли, Ад ли.
Два этих жизни посмертной вида
лишь продолжение идей Эвклида.

(«Памяти Т. Б.», 1968)

Что не знал Эвклид, что, сходя на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.

(«Я всегда твердил, что судьба — игра...», 1971)

...ибо сам Эвклид
при сумме двух углов и мрака
вокруг еще один сулит;
и это как бы форма брака.

(«Пень без музыки», 1970)

...Насчет параллельных линий
все оказалось правдой и в кость оделось...

(«Темно-синее утро в заиндевевшей раме...», 1975—1976)

«С точки зрения Клио», любимой максимой Бродского оказывается мнение философа Гераклита об изменчивости всего в мире, не позволяющей дважды вступить в одну и ту же реку. Это мнение многократно обыгрывается — и поскольку о Гераклите обычный читатель (т. е. не специалист по античной философии) только то и знает, что «дважды нельзя войти в одну реку», — но уж это-то знает твердо, вроде теоремы Пифаго-

ра, — можно обыграть это знание, то приписав высказывание Гераклита Пармениду:

...не сотворит — по Пармениду — дважды
сей жар в крови...

(«Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974)

— то, как в пьесе «Мрамор», неведомому поэту, — обыграв ситуацию купания в одной ванне, — то меняя объект:

...Но дважды
в ту же постель не лечь.
Даже если прислуга
не меняет белье.

(«Строфы», 1978)

...И нельзя
вступить в то же облако дважды. Даже
если ты бог. Тем более, если нет.

(«Вертуны», 1990)

— то иронически споря с Гераклитом:

Тая в стакане, лед позволяет дважды
вступить в ту же самую воду, не утоляя жажды.

(«Пчелы не улетели, всадник не ускакал...», 1989)

Старшая Муза пользуется особенным почтением позднего Бродского — к ней обращены и процитированное выше стихотворение, и целый стихотворный цикл «К Урании», написанный в конце 70-х — начале 80-х гг., и сборник «Урания» (1987). Именно она — по преимуществу покровительница его поэзии в последние годы. Стихотворение «К Урании» открывается строкой:

У всего есть предел: в том числе, у печали.

Но эта строка отсылает читателя именно к «Литовскому ноктюрну...», вдохновленному этой новой Музой:

У всего есть предел:
горизонт — у зрачка, у отчаянья — память,
для роста —
расширение плеч.
Только звук отделяться способен от тел...

Местом жительства поэзии, «речи», местом, где обитают души поэтов — «тех, кто губою/наследил в нем/до нас», оказывается подвластная Урании стихия — «воздух»:

Муза, можно домой?
Восвояси! В тот край,
где бездумный Борей попирает беспечно трофеи
уст.

И само это стихотворение Бродский превращает во встречу, переключку дорогих ему поэтов: помимо явного обращения к Томасу Венцлова, оно насыщено множественными реминисценциями из Марины Цветаевой — от «Поэмы Воздуха» до ее известного определения Ахматовой — «Муза плача», о чем напоминает «Муза утраты» (в следующем стихе появится продолжение — *очертаний*, но цезура между стихами порождает новый смысл; напомним, что свое эссе об Ахматовой Бродский озаглавил именно «Муза плача»); финальное обращение к Музе — *Муза, с ними призри/на певца тех равнин... /Обнеси своей стражей /дом и сердце ему*, — формально относится к адресату стихотворения — Томасу Венцлова, но вызывает в памяти стихи Ахматовой, посвященные Мандельштаму: «А в комнате опального поэта/Дежурят страх и Муза в свой черед» («Воронеж», 1936). О Мандельштаме, в свою очередь, напоминает и *певец... равнин* (Ср. «Ты наслаждаешься величием равнин... И все утюжится, таится без морщин /Равнины дышащее чудо» (из воронежских стихов)).

Но вернемся ко «второй поэтике». Довольно долго в ней сохраняется вторая функция античных образов, замеченная нами в раннем творчестве Бродского, — идеальная парадигма, с которой сравнивается данная ситуация:

...и там свою дилемму повторять,
как миф о Филемоне и Бавкиде.

(«Они вдвоем глядят в соседний сад...», 1962)

...столь же тщательно выбрать маршрут,
как тропинку в саду Гесперид.

(«Инструкция заключенному», 1964)

Поэт, в северной ссылке работавший в том числе в кузнице, сравнивает себя с Гефестом:

а безвестный Гефест
глядит, как прошел окрест
снежную гладь канвой
вологодский конвой.

(«Колесник умер, бондарь...», 1964)

А в другом месте — с Ахиллесом:

...не вынудит меня, по крайней мере,
остановиться с каменным лицом,
как Ахиллес, заполучивший в пятку
стрелу хулы с тупым ее концом...

Мифологическая парадигма постоянно используется в сравнениях: ворона — «*наши длинноносый северный Икар*» («Отрывок», 1967), костер — «*И к небу рвется новый Фазтон...*» («Я начинаю год, и рвет огонь...», 1969), парафиновые свечи — «*...белеть во тьме, как новый Парфенон...*» («Северная почта», 1964). Впоследствии с Парфеноном будут сравниваться больные зубы («...я, прячущий во рту /развалины почице Парфенона...» («В Озерном краю», 1972) и «В полости рта не уступит кариес / Греции Древней, по меньшей мере» («1972 год»)), а с Фазтоном — взрыв упавшего снаряда («Пылает в море новый Фазтон, /с гораздо меньшим грохотом упавший» («Война в убежище Киприды», 1974)).

Излюбленные мифологические персонажи «второй поэтики» — это уже знакомые нам Нарцисс, Ариадна, к которым добавляются Диоскуры — бессмертный Полидевк (Поллукс) и его смертный брат Кастор, а также — Тезей:

Не пожелал бы сам Нарцисс иной
зеркальной глади за бегущей рамой...

(«Einem alten Architekten in Rom», 1964)

...она сродни лишь эолийской нимфе,
как друг Нарцисс.

(«На смерть Т. С. Элиота», 1965)

...рыбак, страдая комплексом Нарцисса,
таращится, забыв о поплавке,
на зыбкое свое изображение.

(«Приречный мост», 1968)

Ариадну мы встречаем в уже знакомом обличье — за ткацким станком, но теперь не в груди, а в зрачке:

Но тут и обрывается пучок,
сбегающий с хрустального станка
от Ариадны, вкравшейся в зрачок.

(«Из ваших глаз пустившись в дальний путь...», 1965)

В целом миф об Ариадне и Тезее, Тезее и Минотавре — одна из центральных аллюзий в поэзии Бродского конца 60-х — начала 70-х гг. Тезей в это время — один из мифологических двойников лирического героя. В стихотворении «К Ликомеду на Скирос» (1967) поэт создает свой вариант мифа: лирический герой отождествляется с Тезеем, одержавшим победу над Минотавром. Согласно греческому мифу, Тезей покинул свою возлюбленную — Ариадну — по приказу бога Диониса (Вакха), избравшего Ариадну в жены. (На этот сюжет, между прочим, написала трагедию «Ариадна» Марина Цветаева). Бродский переосмысляет миф, делая Ариадну не пассивной жертвой воли божества, но — соучастницей предательства и унижения героя:

Я покидаю город, как Тезей —
свой Лабиринт, оставив Минотавра
смердеть, а Ариадну — ворковать
в объятьях Вакха.

<...>

И Вакх на пустыре
милуется в потемках с Ариадной.

Герой замышляет мщение, которое должно когда-нибудь настигнуть виновных:

Когда-нибудь придется возвращаться.
Назад. Домой. К родному очагу.
И ляжет путь мой через этот город.
Дай Бог тогда, чтоб не было со мной
двуострого меча, поскольку город
обычно начинается для тех,
кто в нем живет, с центральных площадей
и башен.

А для странника — с окраин.

«География» мифа здесь смещена: Тезей убил Минотавра на Крите и покинул Ариадну на Наксосе, возвращаясь в родные Афины. Здесь же герой отправляется в некое длительное странствие, и домой ему еще только *«когда-нибудь придется возвращаться»*. Смещена и этическая коллизия мифа — Тезей грустил, покидая Ариадну, но, склонившись перед волей бога, не замышлял мщения ни ей, ни тем более ему. Но главный, «обращающий» смысл стихотворения заключен в его названии: царь острова Скирос, Ликомед, согласно мифу, предательски убил гостившего у него Тезея, сбросив того в море с высокой скалы. *«К Ликомеду на Скирос»* — значит навстречу смерти. Странствие героя ведет его к гибели, и ни возвратиться, ни отомстить ему не суждено: он пока не знает об этом, но автор знает — и сообщает читателю. Благодаря названию все стихотворение оказывается проникнуто трагической иронией.

В другом стихотворении того же 1967 года — *«Прощайте, мадемузель Вероника»* — лирический герой вновь сравнивает себя с Тезеем, оставшимся без Ариадны — но до победы над Минотавром и выхода из Лабиринта, т. е. обреченным на гибель:

...и в сем Лабиринте без Ариадны
(ибо у смерти есть варианты,
предвидеть которые — тоже доблесть)
я останусь один и, увы, сподоблюсь
холеры, доноса, отправки в лагерь...

Наконец, в уже упоминавшемся стихотворении «1972 год», написанном после отъезда, герой снова сравнивает себя с Тезеем — победившим Минотавра, уцелевшим, но лишившимся «лучшей части» прожитой жизни:

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я — знак минуса
к прожитой жизни. Острей, чем меч его,
лезвие это, и им отрезана
лучшая часть.

Другой активно используемый в этот период миф — Диоскуры, близнецы — смертный и бессмертный. Когда настало время умереть смертному Кастору, нежно любившие друг друга братья не захотели разлучаться навек и разделили на двоих бессмертие Полидевка, поэтому один день они проводят с богами на Олимпе, а другой — в Аиде, в царстве мертвых.

В «Новых стансах к Августе» герой обращается к собеседнику:

Друг Полидевк, тут все слилось в пятно, —

тем самым отождествляя себя с Кастором, а окружающий пейзаж — как мы уже видели в другом фрагменте этого же цикла, обращенном к Эвтерпе, — с Аидом.

В поэме «Феликс» (1965) «вторые Диоскуры» мелькнут как возможный сюжет:

И вот тебе, пожалуйста — сюжет!
И, может быть, вторые Диоскуры.

В цикле «*Post aetatem nostram*» (1970), о котором речь пойдет чуть позже, «новые Диоскуры», участвующие в сравнении («...закатив/ глаза, как две серебряные драхмы/ с изображеньем новых Диоскуров»), снабжены примечанием автора: «Диоскуры — Кастор и Поллукс (Кастор и Полидевк), в греческой мифологии символ нерасторжимой дружбы. Их изображение помещалось на греческих монетах».

В «Литовском ноктюрне...» поэт, обращаясь к Томасу Вен-

цлова, тогда еще жившему в Литве, т. е. в пределах СССР, использует образы Кастора и Поллукса (римское именование Полидевка) не только для того, чтобы напомнить о связывающей их дружбе, но и как символ того, что находящийся в Империи — томится в царстве смерти:

Мы похожи;
мы, в сущности, Томас, одно:
ты, коптящий окно изнутри, я, смотрящий снаружи.
<...>
Мы — взаимный конвой,
проступающий в Касторе Поллукс...

Так мы подошли к главному (в пределах нашей темы) созданию «второй поэтики» — к мифологеме Империи.

Империя, изображаемая Бродским в стихах второй половины 60-х — первой половины 70-х гг., отмечена многочисленными внешними признаками «Римской»: здесь фигурируют Императоры, Наместники, когорты, легионы, гетеры, откупщики, гладиаторы, упоминаются форум, цирк, Колизей, провинции, войны в Ливии (приличествующие Риму) и т. д. и т. п. При этом смысл этого сложного образа далеко превосходит простую аллегория — изображение Советской империи под эзоповой маской. Империя Бродского соткана из множества мотивов, едва ли не самый примечательный из которых — тесное «сцепление» темы Рима, темы смерти — и литературы.

Империя Бродского «начинается с окраин»: первое проведение римской темы — стихотворение с заглавием на латинском языке — «*Ex Oriente*» (1963) (т. е. «С Востока») — рисует картину смерти безымянного героя (воина-легионера?) в песках восточной пустыни (во время военной экспедиции? в Ливии?), и в первом же стихе упоминается — в излюбленной форме парадигматического сравнения — римский писатель, историк Тит Ливий:

Да, точно так же, как Тит Ливий, он
сидел в своем шатре, но был незримо
широкими песками окружен
и мял в сухих руках письмо из Рима.

«Письмо из Рима» напоминает о самом знаменитом отправителе «писем в Рим» и тоже жителе провинции, только уже северной, — об изгнаннике Овидии, с которым Бродского — в особенности в пору его ссылки на Север — охотно сравнивали.² В 1964 — 1965 гг. Бродский пишет два стихотворения, непосредственно связанные с темой Овидиевых писем в Рим, — «Отрывок» («Назо к смерти не готов...») и — опять с латинским заглавием, повторяющим название цикла посланий Овидия, написанных «*Ex Ponto*» — с Черного моря, которое древние греки называли Понтом, и с подзаголовком (*Последнее письмо Овидия в Рим*).

В первом из них «Рим» и «смерть» прямо уподобляются друг другу:

Назо к смерти не готов.
Оттого угрюм.
От сарматских холодов
в беспорядке ум.
Ближе Рима ты, звезда.
Ближе Рима смерть.
Преимущество: туда
можно посмотреть.
<...>
Назо, Рима не тревожь.
Уж не помнишь сам
тех, кому ты письма шлешь.
Может, мертвецам.
По привычке. Уточни
(здесь не до обид)
адрес: Рим ты зачеркни
и поставь: Аид.

Как совершенно справедливо замечает Корнелия Ичин,³ это стихотворение связывает Овидия с Мандельштамом, прежде всего — со строками о Петербурге и «адресах», «*по которым найду мертвецов голоса*».

Насколько актуальна эта связь, показывает недатированное стихотворение Бродского, относящееся к 60-м и содержащее следующие строки:

Ведь край земли еще не крайность жизни?
Сам материк поддерживает то, что
не в силах сделать северная почта.
И эта связь доподлинно тверда,
покуда еще можно на конверте
поставить «Ленинград» вместо смерти.

Отсюда видно, что, во-первых, и стихотворение «Северная почта» (1964) принадлежит к тому же «Овидиеву» кругу; а во-вторых, «Рим» до известной степени выступает псевдонимом родного города поэта. (К этому мы еще вернемся.)

Тема Понта и провинций присоединяет к «имперскому кругу» такие стихи, как «Второе Рождество на берегу/ незамерзающего Понта...» (1971), «Друг, тяготея к скрытым формам лести...» (1970), «Anno Domini» («Провинция справляет Рождество...», 1968) и некоторые другие. В «Anno Domini» появляется намек на еще одного римского поэта — Проперция: героиню его любовных элегий звали Кинфия (или, в другом чтении, Цинтия):

его не хочет видеть Император,
меня — мой сын и Цинтия...

Эта пара — Проперций и Цинтия — фигурировали в «Стихах на бутылке, подаренных Андрею Сергееву» (1966):

Цинтия смотрит назад, назад
и видит: входит Проперций в сад,
в руках у него цветы.
Проперций смотрит вперед.
Цинтия, где же ты?
А Цинтия в рот
воды набрала.
Полет орла
Цинтия в тучах зрит.
Не слышит, что говорит
ее возлюбленный друг.
Клубится роз аромат
вокруг Проперция, и вокруг
деревья, деревья шумят, шумят.

Прихотливая строфика этого стихотворения напоминает об увлечении Бродского английскими поэтами, которых как раз и переводил адресат посвящения — А. Сергеев. Здесь уместно вспомнить, что Цинтия — это также условное имя, под которым воспевал королеву Елизавету I Уолтер Рэли: такие «кросс-литературные» отсылки — очень в духе Бродского. Напомним, что и латинское заглавие «*Anno Domini*» — это прямая отсылка к Ахматовой.

В стихотворении «*Строфы*» (1968) темы Империи («*державы*»), смерти и поэзии тесно сплетены:

Невозможность свиданья
превращает страну
в вариант мирозданья,
хоть она в ширину,
завидушая к славе,
не уступит любой
залетейской державе;
превзойдет голытьбой.
<...>
...на прощанье — ни звука,
только хор Аонид.

Античный эпитет Муз — Аониды — здесь неизбежно напоминает читателю о Мандельштаме («*Я так боюсь рыданья аонид, / тумана, звона и зиянья*»), а эпитет «залетейская», т. е. потусторонняя, принадлежащая царству Аида, смерти, — восходит к Ахматовой («*Почти от залетейской тени...*»).

Неудивительно, что в этой Империи роль Музы может играть царица мира мертвых — Персефона:

Слышишь, опять Персефоны голос?
Тонкий в руках ее вьется волос
жизни твоей, рассеченной Паркой.
То Персефона поет над прялкой
песню о верности вечной мужу;
только напев и плывет наружу.

(«Памяти Т. Б.», 1968)

Это чрезвычайно емкий образ: Персефона отождествля-

ется здесь, кроме прочего, с Пенелопой — символом верной жены; несколькими строфами выше тема верности Персефоны мужу — т. е. Аиду, владыке царства мертвых, — проведена со скрытой аллюзией на Пушкина:

Даже у каждой пускай богини
есть фавориты в разряде смертных,
точно известно, что вовсе нет их
у Персефоны...

Ср.:

Пред богинею колена
робко юноша склонил.
И богиням льстит измена:
Прозерпине смертный мил.

(«Прозерпина»)

Сам же образ Персефоны-Музы восходит, по всей вероятности, к Мандельштаму («Возьми на радость из моих ладоней/ Немного солнца и немного меда, / как нам велели пчелы Персефоны» и «Когда Психея-жизнь спускается к теням / В полупрозрачный лес вослед за Персефой...»). Темы поэзии и смерти и здесь тесно соединены.

Наиболее объемный образ Империи создан в цикле «*Post aetatem nostram*» — с его подчеркнуто-латинским, ироническим заглавием: «После нашей эры». Здесь сконцентрировано множество «римских» реалий, но оно представляет собой весьма острую политическую сатиру, за «римскими» реалиями угадываются конкретные приметы советского быта:

Движенье перекрыто по причине
приезда Императора. Толпа
теснит легионеров, песни, крики...
<...>

В расклеенном на уличных щитах
«Послании к Властителям» известный,
известный местный кифаред, кипя
негодованием, смело выступает
с призывом Императора убрать
(на следующей строчке) с медных денег.

(Намек на известные стихи А. Вознесенского «Уберите Ленина с денег»).

Развивая старинную (восходящую еще к Алкею и Горацию) метафору «государство-корабль», Бродский создает поразительно емкий образ:

Империя похожа на трирему
в канале, для триремы слишком узком.
Гребцы колотят веслами по суше,
и камни сильно обдирают борт.
Нет, не сказать, чтоб мы совсем застряли!
Движенье есть, движенье происходит.
Мы все-таки плывем. И нас никто
не обгоняет...

Седьмое стихотворение цикла — «*Баиня*» — через двенадцать лет послужило отправной точкой для пьесы «*Мрамор*», во многом обобщающей тему Империи. В цикле «*Post aetatem nostram*» мелькнет намек на мифологию Лабиринта, но речь идет не о Тезее, но о Минотавре — и здесь победа остается за чудовищем:

Сухая послепраздничная ночь.
Флаг в подворотне, схожий с конской мордой,
жует губами воздух. Лабиринт
пустынных улиц залит лунным светом:
чудовище, должно быть, крепко спит.

Этому чудовищу, всей чудовищной «Римской» Империи противостоит безымянный «*бродяга-грек*», за которым — память культуры, «*чисто греческие сны:/ с богами, с кифаредями, с борьбой/ в гимнасиях, где острый запах пота/ щекочет ноздри*». Недаром даже муха, ползущая по его намыленной щеке, напоминает о героях знаменитого «*Анабасиса*» Ксенофонта:

...утопая в пене,
как бедные пельтасты Ксенофонта
в снегах армянских...

«*Гимнасии*» немедленно приводят на память диалоги Платона, «*чисто греческие сны*» — опять-таки Мандельштама («чу-

жгих певцов блуждающие сны» и — «тоска по мировой культуре»), а все III стихотворение цикла выстроено как совершенное подражание технике другого любимого Бродским греческого поэта — К. Кавафиса.

Безымянному греку в финале цикла удастся совершить побег из Империи: повторив вздох героев Ксенофонта, вышедших после долгого и мучительного пути через Армянское нагорье к морю — «Талласа, талласа!» — «Море, море!», — он повторяет в противоположном направлении их маршрут, двигаясь «в глубь континента».

Наконец, один из шедевров «второй поэтики» — стихотворение «Письма римскому другу» (1972) — также построено на мифологеме Империи. Уже само название включает этот текст в круг «писем в Рим», т. е. отсылает к Овидию.⁴ Подзаголовок «Из Марциала», адресат «Писем» носит имя Горациева Постума (Ног. Od. II, 14 — ода о быстротечности времени и о смерти), в предпоследней строке упомянут Плиний Старший; здесь присутствует и некий Цезарь (как титул, а не как имя), и некая война в Ливии, — хронология намеренно неопределенна, ибо Рим здесь важен как парадигма, а не как историческая реальность, — и такие «римские» реалии, как «сестерций» и «легионер». Отношения Империи и провинций сформулированы в афористических строчках, ставших пословицей:

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции, у моря.

Однако здесь нет недостатка и в «греческих» аллюзиях. Так, третья «Письмо» открывается следующей строфой:

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

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

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

(Пер. Л. Блуменау)⁶

В первом «Письме» содержится такая же скрытая аллюзия на Платона:

Дева тешит до известного предела —
дальше локтя не пойдешь или колена.
Сколь же радостней прекрасное вне тела:
ни объятье невозможно, ни измена!

Здесь иронически переосмыслиется знаменитое «восхождение» к идеальной любви, описанное Платоном в диалоге «Пир»: от одного прекрасного тела к многим, от прекрасных тел — к прекрасным нравам и мыслям, а затем — к прекрасному самому по себе, «чистому, беспримесному, не обремененному человеческой плотью» (пер. С. Апта).

Этот же иронический мотив в сжатом виде присутствует в написанном годом раньше стихотворении «Я всегда твердил, что судьба — игра...» (1971):

Я считал, что лес — только часть полена.
Что зачем вся дева, раз есть колено.

Еще раз этот мотив прозвучит уже в пределах «третьей поэтики», в стихотворении с подчеркнута античным (Вергилиевым) названием «Эклога 5-я (летняя)» (1981):

...и мысль Симонида насчет лодыжек

избавляет на миг каленый
взгляд от обоев и ответвлений
боярышника: вид коленей
всегда недостаточен. Тем дороже
тело, что ткань, его скрыв, похоже
помогает скользить по коже,

лишенной узоров, присущих ткани,
вверх...

Здесь, как мы видим, этот мотив «обращен» — ценность тела, отрицавшаяся прежде, здесь утверждается, и Симониду приписано собственное (с оглядкой на Платона) суждение автора. Однако это стихотворение — «с секретом»: несколькими строками ниже нас ожидает настоящая цитата из Симонида (разумеется, не оговоренная) — да еще из такой элегии, где Симонид цитирует одну из наиболее знаменитых сентенций Гомера:

...листва, бесчисленная, как души
живших до нас на земле, лопочет
нечто на диалекте почек...

А вот Симонид:

Нет у людей ничего долговечного. Истину эту
Выразил лучше всего славный хиосец, сказав:
«Так же, как листья деревьев, сменяются роды людские».

(Пер. Л. Блуменау)

«Славный хиосец» — это Гомер, и цитируется здесь «Илиада» (песнь VI, 146):

Листьям в дубравах древесных подобны сыны человеков:

И далее —

Ветер одни по земле развеивает, другие дубрава,
Вновь расцветая, рождает, и с новой весной возрастают;
Так человеки: сии нарождаются, те погибают.

(Пер. Н. Гнедича)

Но это еще не все: «диалект почек» указывает на Мандельштама: «Клейкой клятвой липнут почки...» и «Я к губам подношу эту зелень — / Эту клейкую клятву листов...». Но и это не все: в «Мексиканском дивертисменте» (1975) тот же образ замкнут на Данте:

Слух различает в ропоте листвы
жаргон, которым пользуются души,
общаясь в переполненном Аду.

Чтобы закончить с «*Эклогой 5-й...*»: основной ее контекст — «*Буколики*» Вергилия и их греческий прообраз — идиллии Феокрита: и там, и там, и здесь любовно перебираются целые списки названий растений, и в этих прихотливых гербариях звучит голос самого языка — греческого, латыни, русского... И тень Империи мелькает здесь — «*зеленая версия Третьеримска!*».

Чтобы закончить с «*Письмами римскому другу*»: при внимательном рассмотрении мы обнаруживаем в их финале мандельштамовскую аллюзию: «*Понт шумит за черной изгородью пиний*». — Ср. «*И море черное, витийствуя, шумит*» (напомним, что Понтом в греческой традиции преимущественно Черное море и называлось). Самая последняя строка, в свою очередь, увязывает «*Письма римскому другу*» с уже упоминавшимся стихотворением «*Друг, тяготея к скрытым формам лести...*» (1970):

Так тихо, что далекая звезда,
мерцающая в виде компромисса
с чернилами ночного купороса,
способна слышать шорохи дрозда
в зеленой шевелюре кипариса.

Это стихотворение также насыщено «имперскими» мотивами — здесь и «*зеленый Понт*», и «*тирс*», и «*аттическая соль*», и «*азийский ветер*», и «*туника*», и «*бестиарий*», состоящий из двух кошек, и легенда о Леандре и Геро — весь тот античный подголосок, который позволил сказать (в «*Прощайте, мадемуазель Вероника*»): «*Любовь — имперское чувство*». Ибо этот мотив — любви, соотносимой с любовью Овидия к оставшейся в Риме жене, Проперция к Цинтии, Леандра к Геро, Тезея к Ариадне, Орфея к Эвридике... — этот мотив — важнейшая составляющая мифологемы Империи.

В пределах «третьей поэтики», т. е. после 1973—1974 гг., тема Империи меняется. В силу изменения биографических обстоятельств — в целом мучительного для поэта, но принесшего и некоторые преимущества свободы, — он получил возможность увидеть настоящий Рим — и искренне полюбил Вечный Город:

...Я — в Риме,
где светит солнце!

Я, пасынок державы дикой
с разбитой мордой,
другой, не менее великой,
приемыш гордый, —
я счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

<...>

Предо мною —
не купола, не черепица
со Св. Отцами:
то — мир вскормившая волчица
спит вверх сосцами!

И в логове ее я — дома!

(«Пьяцца Маттеи», 1981)

Этот же образ повторен в «Римских элегиях» (1981):

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

В финале «Римских элегий» — признание в любви к Риму, поразительное для подчеркнуто сдержанной манеры позднего Бродского:

Я был в Риме. Был залит светом. Так,
как только может мечтать обломок!
На сетчатке моей — золотой пятак.
Хватит на всю длину потемок.

Любви — и стихов — Бродского удостоились и другие города Италии — прежде всего Венеция. Римская империя перестает быть мифом, она становится реальной историей реальной страны. Соответственно, и та Империя, оставшаяся за «лезвием горизонта», теряет черты Рима — но сохраняет черты царства смерти. Так, например, в «Представлении» (1986) — ее портрете-гротеске:

...«Помесь
лейкоцита с антрацитом
называется Коцитом».

В «*Колыбельной Трескового мыса*» (1975) — первом серьезном осмыслении нового опыта — разрыв с прежней Империей сперва сформулирован в иронической метафоре:

Как бессчетным женам гарема всеильный Шах
изменить может только с другим гаремом,
я сменил империю.

Но следом — в прямой цитате из Апокалипсиса:

Я увидел новые небеса
и такую же землю.

Только в Апокалипсисе конец света еще предстоит — а здесь уже произошел: глагол стоит в прошедшем времени. «*Новая земля*» также предстает в облике Империи:

Восточный конец Империи погружается в ночь.
<...>
Легионы спят, прислонясь к когортам,
форумы — к циркам.

Но общая тональность темы Империи здесь — сниженно-ироническая:

Духота. Толчая тараканов в амфитеатре тусклой
цинковой раковины перед бесцветной тушей
высохшей губки. Поворачивая корону,
медный кран, точно цезарево чело,
низвергает на них не щадящую ничего
водяную колонну.

Такое же иронически-сниженное употребление метафоры, отнесенной в «*Post aetatem nostram*» к Империи, — большой корабль в узком канале, — находим в стихотворении «*Ист Финчли*» из цикла «*В Англии*» (1977):

Вечер. Громоздкое тело тихо движется в узкой,
стриженной под полубокс аллее с рядами фуксий
и садовой герани, точно дредноут в мелком
деревенском канале.

Англия — тоже в прошлом Империя, в нынешнем же времени синонимы ее — «пустота» и место, где живут «другие»:

Пустота, поглощая солнечный свет на общих
основаньях с боярышником, увеличивается на ощупь
в направленье вытянутой руки, и
мир сливается в длинную улицу, на которой живут другие.
В этом смысле он — Англия. Англия в этом смысле
до сих пор Империя и в состоянии — если
верить музыке, булькающей водой, —
править морями. Впрочем — любой средой.

(«Йорк», 1977)

Наиболее развернуто свое отношение к Империи — снова придав ей псевдоримские черты — Бродский высказал в песне «Мрамор».

Для «третьей поэтики» как таковой важен не столько образ Империи, сколько образ Города. Именно архитектурный облик Петербурга — города, строившегося как столица Империи, — был, как мы уже сказали, важным элементом образа Империи во «второй поэтике»: собственно, он и наводил на «имперские» мысли:

Если вдруг забредаешь в каменную траву,
выглядящую в мраморе лучше, чем наяву,
иль замечаешь фавна, предавшегося возне
с нимфой, и оба в бронзе счастливее, чем во сне,
можешь выпустить посох из натруженных рук:
ты в Империи, друг.

(«Торс», 1972)

Это его портрет мы видели в «*Post aetatem nostram*»:

Чем дальше от дворца, тем меньше статуй
и луж. С фасадов исчезает лепка.

Теперь, в «третьей поэтике», архитектура итальянских городов будет напоминать поэту его родной город:

В пыльной кофейне глаз в полумраке кепки
привыкает к нимфам плафона, к амурам, к лепке;
ощущая нехватку в терцинах, в клетке
дряхлый щегол выводит свои коленца.

(«Декабрь во Флоренции», 1976)

«Терцины» во Флоренции, разумеется, отсылают к Данте, но «щегол» — в русской поэзии «геральдическая птица» петербуржца Мандельштама. И далее в этом стихотворении встает образ Города:

Есть города, в которые нет возврата.
<...>
Там всегда протекает река под шестью мостами.
Там есть места, где припадал устами
тоже к устам и пером к листам. И
там рябит от аркад, колоннад, от чугунных пугал;
там толпа говорит, осаждая трамвайный угол,
на языке человека, который убыл.

Здесь поэт сопоставляет свое изгнание с изгнанием великого флорентийца — и за этим неизбежно встает Ахматова, посвятившая стихи изгнанничеству Данте:

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою, —

т. е. — *Есть города, в которые нет возврата.*

В интервью Е. Рейну Бродский объясняет, почему он чувствует себя в Италии как дома, именно архитектурой: *«Языка я не знал, и тем не менее я чувствовал себя в куда большей степени дома (это было зимой), нежели в Лондоне или в тех же самых Штатах, все-таки в некоторой степени зная язык. И какое-то время меня это донимало, пока мне не пришло в голову, что обстоятельствами, вызывающими это чувство, являются фасады, статуи, лепнина и т. д. Просто вот все это и был язык».*⁷

Так что колонны, арки, статуи, нимфы и т. п. в поздних

стихах Бродского — это всегда немного и портрет его Города, помимо описания того реального места, к которому они принадлежат:

Города — особенно, чьи ансамбли,
чьи пилястры и колоннады
стоят как пророки его триумфа,
смутно белея.

Это «*Эклога 4-я (зимняя)*» — с многозначительным названием и многозначительным эпиграфом из Вергилия, ибо Вергилиева Четвертая эклога описывает грядущее наступление нового круга времен, что веками считалось пророчеством о рождении Христа. Бродский тоже описывает «новое время» — то, которое для него наступило 4 июня 1972 года — и основной приметой коего здесь назван «холод».

В стихотворении «*Полдень в комнате*» (1978) описания Города завершаются образом, преобразующим издавна излюбленное поэтом сравнение с Нарциссом:

Или — как город, чья красота,
неповторимость чья
была отраженьем своим сыта,
как Нарцисс у ручья.

Максимального напряжения тема Города достигает в стихотворении «*Развивая Платона*» (1976). Платон в диалоге «Государство» ставит мысленный эксперимент, конструируя идеальный город-государство и решая вопрос — какими должны быть его жители, чтобы быть идеальными гражданами. Читавшие «Государство» (и особенно продолжившие эти размышления «Законы») помнят, что гражданам в идеальном государстве приходится несладко. Бродский вслед за Платоном «конструирует» идеальный город, в котором он хотел бы жить, — как бы в форме диалога: его условный собеседник носит говорящее латинское имя «Фортунатус» — «Счастливчик». Город имеет узнаваемые черты:

Я хотел бы жить, Фортунатус, в том городе, где река
высовывалась бы из-под моста, как из рукава — рука...

Поэт — также вслед за своим античным образцом — конструирует и свое поведение в этом городе, и поведение сограждан. И — как когда-то Сократ — он оказывается настолько непохож на сограждан, настолько им чужд, что никакого другого финала нельзя и придумать, кроме ареста по самому дикому обвинению:

И когда бы меня схватили в итоге за шпионаж,
подрывную активность, бродяжничество, менаж-
а-трау, и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала,
тыча в меня натруженными указательными:
«Не наш!»...

Бродского судили за тунеядство. Сократа — «за подрывную активность»: непочитание богов, поклонение «демонам» и разращение юношества; Цинцинната Ц., героя самого платонического романа Набокова «Приглашение на казнь», — за непрозрачность. И всем толпа кричала: «Не наш!»

Меняется и тот «центр», вокруг которого собираются темы «третьей поэтики»: если для «второй поэтики» таким «центром» был Овидий с его безответными письмами в Рим, то теперь центральной фигурой становится Гораций — автор «Искусства поэзии» и «Памятника», поэт, видевший залог бессмертия — в поэзии. Так, стихотворный цикл 1975—1976 гг., целиком написанный в «третьей поэтике», давший название сборнику 1977 г. — «Часть речи», восходит именно к Горациеву «Памятнику»:

Создан памятник мной. Он вековечнее
Меди, и пирамид выше он царственных.
Не разрушит его дождь разъедающий,
Ни жестокий Борей, ни бесконечная

Цепь грядущих годов, в даль убегающих.
Нет, не весь я умру! Лучшая часть меня
Избежит похорон...

(Пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского)

У Пушкина сказано, естественно, более по-русски: «Нет, весь я не умру — душа в заветной лире/ Мой прах переживет и тленья убежит...»

Но Бродский повторяет именно латынь Горация — Non omnis moriar/ ultima pars mei...

«От всего человека вам остается часть речи. Часть речи вообще. Часть речи.

Тот же мотив превращения человека в текст — в «Декабре во Флоренции»:

Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца, петли, клинышки букв...

Писание стихов как способ проникнуть в грядущее, как символ самой жизни, единственно противостоящий всепожирающему Времени, — постоянный мотив в позднем творчестве Бродского:

Все — только пир согласных
на их ножках кривых.
<...>

Право, чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем...

(«Строфы», 1978)

...кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

(«Эклога 4-я (зимняя)», 1980)

Сивилла — это знаменитая в древности пророчица, на авторитет которой ссылался цитируемый в эпитафии Вергилий.

...сорвись все звезды с небосвода,
исчезни местность,
все ж не оставлена свобода,
чья дочь — словесность.
Она, пока есть в горле влага,
не без приюта.

Скрипи, перо. Черней, бумага.
Лети, минута.

(«Пьяцца Маттеи», 1981)

В этом же стихотворении поэт ставит свое творчество рядом с созданиями великих римлян — Овидия, Горация, Вергилия:

Быть может, и в мои страницы,
как в их таблички,
кириллицею не побрезгав
и без ущерба
для зренья, главная из Резвых
взглянет — Эвтерпа.

В «Римских элегиях» Бродский прямо обращается к Горациеву «Памятнику»:

...и в горячей
полости горла холодным перлом
перекатывается Гораций.
Я не воздвиг уходящей к тучам
каменной вещи для их острастки.
О своем — и о любом — грядущем
я узнал у буквы, у черной краски.

В начале XI элегии Бродский причисляет свою итальянскую подругу, иронически воспетую в «Пьяцца Маттеи», к списку знаменитых возлюбленных римских поэтов — и тем самым себя — к списку «римских классиков», даже, если угодно, императоров:

Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина.

...Вы — источник бессмертья: знавшие вас нагими
сами стали катуллом, статуями, траяном,
августом и другими...

Впрочем, подобный список в стихотворении «На Виа Джулия» (1987) приложен к Вечному Городу:

С дальнорукостью отпрыска джулий, октавий, ливий
город смотрит тебе вдогонку, точно распутный витязь:
чем длиннее улицы, тем города счастливей.

Источник бессмертия — поэзия, и поэтому Гораций так часто — и с такой благодарностью — упоминается, цитируется, угадывается у Бродского. Ему же посвящено эссе «*Письмо Горацию*» (1995), которое можно читать как вполне серьезную работу по римской литературе — но, разумеется, не только о ней.

Помимо Горация, собеседниками Бродского в «третьей поэтике» выступают, как мы видели, Вергилий и Оден (добавим сюда «*Искию в сентябре*», 1993):

Неподалеку Вергилий жил,
и У. Х. Оден вино глушил.

<...>

Мы здесь вдвоем, и, держу пари,
то, что мы вместе видим, в три
раза безадресней и синей,
чем то, на что смотрел Эней.

Помимо названного У. Х. Одена это стихотворение отсылает к раннему тексту самого Бродского — «*Дидона и Эней*» (1969). начинающемуся со слов:

Великий человек смотрел в окно...

По признанию самого поэта, эти стихи имели исток не столько литературный, сколько музыкальный — оперу Перселла «*Дидона и Эней*», написанную на сюжет, почерпнутый у Вергилия. Пластинку с «*Дидоной и Энеем*» Бродский слушал вместе с Анной Ахматовой, когда-то тоже писавшей о Дидоне... А любимым поэтом Ахматовой, по свидетельству Бродского, был Гораций.

Манера вступать в диалог с собственным текстом очень характерна для позднего Бродского. Так, стихотворение «*Новая жизнь*» (1988) первой строкой —

Представь, что война окончена, что воцарился мир, —

отсылает к стихотворению «*Одиссей Телемаку*» (1972):

Мой Телемак,
Троянская война
окончена. Кто победил — не помню.⁸

В то же время название отсылает сразу и к Данте, и к Мандельштаму:

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

От Мандельштама — «*Tristia*» и «наука расставанья» — нить тянется к Овидию, от «обыкновенья пряжи» — к «Ну, а в комнате белой как прялка стоит тишина», и все эти мотивы вновь соединяются в «Новой жизни»: «их привязанность к месту, качества Пенелопы, / то есть потребность в будущем. Утром кричит петух. / В новой жизни, в гостинице, ты, выходя из ванной, / кутаясь в простыню, выглядишь как пастух / четвероногой мебели...» — взамен свинопаса Евмея. И далее — «Белые стены комнаты делаются белей». В финале — «Там, где есть горизонт, парус ему судья» — сплетаются автоаллюзия на «глаз, засоренный горизонтом, плачет» и «И покинув корабль, натрудивший в морях полотно», а «отрицающий» ответ Улисса Полифему («я — никто») соотносится с возвращением Одиссея в последней строке мандельштамовского текста. Кроме того, в середине «Новой жизни» мы находим еще один каталог имен, от которого одна линия тянется к разобранным выше «Римским элегиям»:

Поэтому ты не страдаешь слишком от равнодушья
местных помон, вертумнов, венер, церер.

Другая же линия соединяет этот каталог с загадочной поэмой «Вертумн» (1990).

Характерная черта поздней поэтики Бродского — создание собственных мифов. В римской мифологии Вертумн был второстепенным божеством, ведавшим сменой времен года. Бродский делает его всемогущим божеством превращений, воспоминаний, метаморфозы как таковой. Эскиз этого образа

находим в стихотворении «Примечание к прогнозам погоды» (1986):

Аллея со статуями из затвердевшей грязи,
похожими на срубленные деревья.
Многих я знал в лицо. Других
вижу впервые. Видимо, это — боги
местных рек и лесов, хранители тишины,
либо — сгустки чужих, мне не внятных воспоминаний.

Основная метаморфоза, занимающая поэта в «Вертумне», — это превращения «будущего» в «прошлое». Характерная примета «будущего», как мы знаем уже из «Эклоги 4-й (зимней)», — холод, отождествляемый здесь со смертью и отсутствием любви:

...Пахнет оледененьем.

<...>

В просторечии — будущим. Ибо оледененье
есть категория будущего, которое есть пора,
когда больше уже никого не любишь,
даже себя.

<...>

...В определенном смысле,
в будущем нет никого; в определенном смысле,
в будущем нам никто не дорог.

<...>

...Будущее всегда
настает, когда кто-нибудь умирает.

Этому ледяному будущему противопоставлено прошлое:

В прошлом те, кого любишь, не умирают!

Но будущее неумолимо приближается:

«Чем банальнее климат, — как ты заметил, —
тем будущее быстрее становится настоящим».

Этой метаморфозе оказывается подвластен и сам бог метаморфоз: поэма рисует смерть Вертумны и «метаморфозы, / теперь оставшиеся без присмотра».

Финал поэмы — это сложная переключка мотивов, обращение поэта к собственным текстам, «*перебранка Камен/на пиру Мнемозины*»:

В дурно обставленной, но большой квартире,
как собака, оставшаяся без пастуха,
я опускаюсь на четвереньки
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто —
потому что оттуда идет тепло —
твое теперешнее существованье.

Этот же мотив внятно повторен в стихотворении «*Посвящается Джироламо Марчелло*» (1993):

Теперь я не становлюсь
больше в гостиничном номере на четвереньки,
имитируя мебель и защищаясь от
собственных максим.

Отсюда тянется нить к «*пастуху четвероногой мебели*» «*в гостинице*» «*Новой жизни*» — и к довольно развитой у Бродского «*мифологии мебели*» и «*мифологии вещи*» («*Натюр-морт*», «*Посвящается стулу*», «*Прощайте, мадемуазель Вероника*» и пр.)

С другой стороны, «*собака, оставшаяся без пастуха*», отсылает к стихотворению «*Башня*» из цикла «*Post aetatem nost-гат*»:

На сорок третьем этаже пастух,
лицо просунув сквозь иллюминатор,
свою улыбку посылает вниз
пришедшей навесить его собаке, —

и к теме «собачьей верности», связанной с темой Одиссея: в поэме Гомера старый пес Одиссея двадцать лет ждал возвращения хозяина, узнал его, несмотря на преображение (метаморфозу!) его внешности богиней Афиной, и умер от радости (и от старости) в ту минуту, когда Одиссей вступил на двор своего дома. Эта тема разрабатывается в целом ряде стихотворений:

Мы уже не увидимся — потому,
что физически сильно переменялись...
<...>
и собаке с кормилицей не узнать
по запаху или рубцу пришельца.

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

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

(«Итака», 1993)

Тема метаморфозы разрабатывается и в еще одном варианте собственной мифологии Бродского — в цикле «Кентавры» (1988), связанном, с одной стороны, с «мифологией мебели»:

Наполовину красавица, наполовину софа, в просторечье — Софа...

С другой — с темой превращения «прошлого» в «будущее» и наоборот. «Кентавры» — это не столько помесь Софы с софой и Мули с автомобилем, сколько —

«Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным/планом» и — «Все переходят друг в друга с помощью слова “вдруг”».

Тема метаморфоз неразрывно соединена с темой воспоминаний: в стихотворении «*Ritratto di Donna*» (1993) явственно звучит ахматовская аллюзия:

Так боги делали, вселяясь то
в растение, то в камень: до
возникновенья человека. Это
инерция метаморфоз
сиеной и краплагом роз
глядит с портрета...

Ср.:

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознанья:
Чтоб вечно длились дивные печали,
Ты превращен в мое воспоминанье.

При этом и Ахматова, и Бродский имеют в виду родоначальника жанра — Овидия с его «*Метаморфозами*», а Бродский с «*инерцией метаморфоз*» — еще и собственного «*Вертумена*»:

Эти метаморфозы,
теперь оставшиеся без присмотра,
продолжаются по инерции.

Итак, можно сказать, что античная тема в поэтике Бродского эволюционирует от использования условно-поэтических образов и парадигматических иллюстраций до создания собственной мифологии. При этом в раннем творчестве античность воспринималась на фоне поэтики «золотого века», во «второй поэтике» обогащается диалогом с «серебряным веком» — прежде всего с Мандельштамом и Ахматовой, — и, наконец, в «третьей поэтике» собеседниками поэта становятся (при сохранении всех предыдущих!) — античные классики, мифология — и его собственная поэзия.

¹Заметим еще, что в стихах «На смерть Т. С. Элиота» поэзия уподобляется «эолийской нимфе» — т. е. Эхо: вспомним сочиненный Пушкиным миф о рождении Рифмы от Аполлона и Эхо («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по берегу Пеня...») — и убедимся, что Бродский рифмует «эолийскую нимфу», которой «сродни» поэзия, именно с «рифмой».

²См. обстоятельную статью Корнелии Ичин «Бродский и Овидий» // Новое литературное обозрение № 19. 1996. С. 227—249.

³Ичин Корнелия. Указ. соч. С. 246, примеч. 14.

⁴Наблюдение А. В. Подосинова.

⁵Lyra Graeca. Ed. & transl. by J. M. Edmonds. V.II // The Loeb Classical Library. L. — N. Y., 1924. P. 374.

⁶Подробнее об этом см. в нашей работе «“Греки” у Бродского: от Симонида до Кавафиса» // Иосиф Бродский и мир. Мегафизика, античность, современность. СПб.: Изд. журнала «Звезда». 2000. С. 139–150.

⁷Цит. по: Бродский Иосиф. Большая книга интервью. М., 2000. С. 421.

⁸Подробный анализ этого стихотворения см. в указанной нашей статье «“Греки” у Бродского: от Симонида до Кавафиса».

Ирина Ковалева

«ПАМЯТНИК» БРОДСКОГО (О ПЬЕСЕ «МРАМОР»)

Пьеса «Мрамор» выросла, по признанию автора, из стихотворения «Башня», входящего в написанный в 1970 г. цикл «Post aetatem nostram»:

Башня

Прохладный полдень.
Теряющийся где-то в облаках
железный шпиль муниципальной башни
является в одно и то же время
громоотводом, маяком и местом
подъема государственного флага.
Внутри же размещается тюрьма.

Подсчитано когда-то, что обычно —
в сатрапиях, во время фараонов,
у мусульман, в эпоху христианства —
сидело иль бывало казнено
примерно шесть процентов населения.
Поэтому еще сто лет назад
дед нынешнего цезаря задумал
реформу правосудья. Отменив
безнравственный обычай смертной казни,
он с помощью особого закона
те шесть процентов сократил до двух,
обязанных сидеть в тюрьме, конечно,
пожизненно. Не важно, совершил ли
ты преступление или невиновен;
закон, по сути дела, как налог.
Тогда-то и воздвигли эту Башню.

Слепящий блеск хромированной стали.
На сорок третьем этаже пастух,
лицо просунув сквозь иллюминатор,
свою улыбку посылает вниз
пришедшей навестить его собаке.

В жанровом отношении пьеса «Мрамор» принадлежит к традиции *утопии*, причем даже в двух смыслах этого слова: во-первых, действие разворачивается в вымышленной стране, Империи, отмеченной псевдоримскими декорациями — римские имена героев, упоминания об императорах, носящих опять-таки имена древних римских императоров, древнеримские должности — претор, ликторы, сенаторы, одежда — тоги и сандалии, деньги — сестерции, армия — легионеры и когорты... Но, с другой стороны, нам все время напоминают, что это *переименованное в Рим* место, что это «*Тиберий запретил святцы*», а то звали бы наших героев — «*Федот, или, хуже того, Стэнли*»¹ ... Да и происходит все это во *втором веке после нашей эры*, всем распоряжаются компьютеры, газеты пишут о космических полетах, — впрочем, описываемые технические достижения не превышают возможностей XX века, и, может быть, дело только в том, что «*летосчисление отменили*»... Во-вторых, словно воскрешая этимологию слова «У-топия» — буквально «Не-место», Бродский сжимает *место действия* до тюремной камеры, в которой обречены томиться его герои. Пожизненно. То есть сюжет пьесы — это выяснение отношений человека с пространством и временем: эта тема — одна из центральных в творчестве зрелого Бродского. Пространство — это то, что отторгает человека, «выталкивает из себя» погруженное в него тело — до полного отсутствия последнего:

Да и что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела?

(«К Урании», 1982)

И вот в «Мраморе» Бродский — в духе Платона с его «Государством» — ставит мысленный эксперимент: сокращает почти до нуля пространство и оставляет человека наедине с временем. Более того — дает ему задание — «*слиться со Вре-*

менем». Но что такое время? Почти незаметный промежуток между двумя бесконечностями небытия, говорит Блаженный Августин: прошлого — уже нет, будущего — еще нет. Бродский дополняет эту горькую формулу, исходя из своего опыта: прошлое — это место, где тебя уже нет, будущее — то, где однажды тебя уже больше никогда не будет. Что же способно противостоять этому всеразрушающему потоку? Бродский предлагает несколько вариантов ответа: во-первых, *вещь*, предмет, мебель, в конце концов, — она более долговечна, чем человек, и вступает в свои отношения с пространством и временем:

... Сама
вещь, как правило, пыль

не тщится перебороть,
не напрягает бровь.
Ибо пыль — это плоть
времени; плоть и кровь.

<...>

Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет.

(«Натюрморт», 1971)

Бродский создает своего рода «мифологию мебели» (подробно развитую, например, в стихотворении «Посвящается стулу», 1987): долговечная (*«Ваш стул переживет вас, ваши безупречные тела»*) и *повторимая* мебель (стул можно заменить другим — *«и различия не обнаружит глаз»*) предпочтительней человека — смертного, уязвимого, неповторимого, единственного. Предмет мебели становится заместителем, заменителем человека — как тумбочка, замещающая жену Публия в пьесе; в максимально сниженном, местами скабрезном регистре здесь проводится тема, звучавшая когда-то с высоким пафосом:

В нашем прошлом — величье. В грядущем — проза.

Ибо с кресла пустого не больше спроса,
чем с тебя, в нем сидевшей Ла Гарды тише,
руки сложив, как писал я выше.

<...>

Так суди же о силе любви, коль вещи
те, к которым ты прикоснулась ныне,
превращаю — при жизни твоей — в святыни.

(«Прощайте, мадемуазель Вероника», 1967)

Впрочем, в этом стихотворении автор, обещавший «*через двадцать лет*» прийти за креслом, объясняет свой метод:

Ты, несомненно, простишь мне этот
гаерский тон. Это лучший метод
сильные чувства спасти от массы
слабых...

И здесь же роняет многозначительное определение — «*Любовь — имперское чувство*». В Империи «Мрамора», написанной через пятнадцать лет, «*Публий плюс тумбочка равняется любви*». Предельное стремление избежать мелодрамы.

Второй вариант ответа на роковой вопрос — что избежит Времени (т.е. — грядущего небытия)? — известен со времен Горация: искусство.

Поэзия:

Создан памятник мной. Он вековечнее
Меди, и пирамид выше он царственных.
Не разрушит его дождь разъедающий,
Ни жестокий Борей, ни бесконечная

Цепь грядущих годов, в даль убегающих.
Нет, не весь я умру! Лучшая часть меня
Избежит похорон...

(пер. А. П. Семенова-Тян-Шанского)

Поэтому вторая основная тема «Мрамора» — искусство, побеждающее Время. Это и материализованная метафора побега из тюрьмы Времени при помощи мраморных бюстов римских поэтов. И лейтмотив «*Как сказано у поэта...*». И — привет Т. С. Элиоту — проблема классика: Сафо — «*хорошая поэтесса. Но не классик. Одни фрагменты. К тому же — гречанка*». Классики цитируются в пьесе очень обильно — и римские — Вергилий, сказавший, что «*судьба Рима править ми-*

ром», и Гораций, напоминавший о быстротечности человеческой жизни и о вечности поэзии, и Овидий, и Лукреций, и... упоминается Катулл — но — под видом Катуллы цитируется Мандельштам, так Катулла любивший (хотя цитируется и сам Катулл, но — в знаменитейшем переводе Пушкина, напоминающем читателю сперва о Пушкине, и только потом — о Катулле); под видом «скифского поэта» — Ахматова; под видом «восточного поэта» — сам автор пьесы:

это хуже, чем детям
сделанное «бо-бо».
Потому что за этим
не следует ничего.

(«Строфы», 1978)

Если внимательно перечитать это стихотворение, то в нем обнаруживаются все основные темы, развиваемые в пьесе, — и пространство, и время, и «то, что время делает с человеком»:

Все, что мы звали личным,
что копили, греша,
время, считая лишним,
как прибор с голыша,
стачивает — то лаской,
то посредством резца —
чтобы кончить цикладской
вещью без черт лица.

Тогда — в конце — остается человек *без черт лица*: Публий. Или Туллий. Или Кай — персонаж старинных силлогизмов, обозначающий — всякий, любой. Каждый. «Человек смертен. Кай — человек. Следовательно, Кай смертен». Но остается и кое-что еще, кроме мебели, что *повторимо* — и, следовательно, бессмертно:

повторимо всего лишь
слово: словом другим.

Между этим стихотворением и пьесой — множество частных совпадений: и мотив тюрьмы («В нашем возрасте судьба/

удлиняют срока»), и мотив шахмат («вместе со всеми/передвигать ферзя»), и смены белья («Даже если прислуга/не меняет белье» — ср. реплику Публия «Так сказать, переменим простыни»), и обыгрывание приписываемой Гераклиту сентенции об изменчивости всего в мире — «дважды нельзя войти в одну и ту же реку» (Публий (забирается в ванну к Туллию): «Как сказано у поэта: «Дважды в ту же струю не ступишь». Чепуха. Очень даже ступишь» — ср. «Но дважды/в ту же постель не лечь»), и обращение к классику за примером, касающимся темы времени и смерти («С той дурной карусели,/что воспел Гесиод,/сходят не там, где сели, /но где ночь застаёт» и — «Это хуже, чем грохот/и знаменитый всхлип» — вот и здесь кивок в сторону Элиота; эти строчки непосредственно предшествуют процитированным в пьесе: значит, автор рассчитывал, что мы их вспомним: значит, мы должны были вспомнить и Элиота — и его эссе о поэте-классике: между прочим, о Вергилии).

Но у пьесы «Мрамор» есть еще один смысл: недаром она написана в классическом жанре философского диалога. Эта пьеса — о собеседнике. Человек многое может выдержать, даже пытку Временем, но собеседник ему необходим. Однажды, в юности, Бродский подобный «мысленный эксперимент» уже ставил: он тоже описал замкнутое пространство, из которого невозможно выбраться, и двух заключенных в нем собеседников:

«Огромный город в сумраке густом».
«Расчерченная школьная тетрадка».
«Стоит огромный сумасшедший дом».
«Как вакуум внутри миропорядка».

(«Горбунов и Горчаков», 1965–1968)

И эти собеседники, как Туллий и Публий, обсуждают меню, которое они не властны выбирать — ни однообразие в сумасшедшем доме, ни прихотливое разнообразие в Башне; говорят о жене, оставшейся в недостижимом внешнем мире; о невозможности побега. Неожиданная реплика Туллия при виде сброшенной тоги — «Похоже на остановившееся море» — немедленно напомнит читателю Бродского поэму «Горбунов и Горчаков», где морю посвящены изумительные строки финала:

«Есть в жизни нечто большее, чем мы,
что греет нас, само себя не грея,
что громоздит на впадины холмы
— хотя бы и при помощи Борея,
друг другу их несущего взаимно.
Я чувствую, что шествую во сне я
ступеньками, ведущими из тьмы
то в бездну, то в преддверье эмпирея,
один, среди цветущей бахромы —
бессонным эскалатором Нереея».

И — в пьесе, как и в поэме, в финале герой ускользает *в сон*, избрав его как способ побега, как форму своего торжества над навязываемой ему реальностью Бедлама:

Я волны, а не крашенные наши
простенки узрю всюду, где судьба
прибьет меня — от Рая до парашаи.

Есть, впрочем, и существенные различия: Горбунов и Горчаков все время говорят о любви — и о Боге. Публий и Туллий такой роскоши себе позволить не могут. Слишком пафосно, Туллий то и дело «варваром» обзывает. Единственное, о чем Туллий («истинный римлянин», «патриций») готов говорить всерьез, — это поэзия. *«Потому что человек ограничен... Он, Публий, предсказуем... А поэт там начинает, где предшественник кончил. Это как лестница; только начинаешь не с первой ступеньки, а с последней. И следующую сам себе сколачиваешь...»* Это почти буквальное повторение того, что говорил о своем пути в поэзии сам Бродский: *«Сначала написать лучше, чем скажем, пишут те, кого ты знаешь, твои друзья; потом лучше (то есть, может быть, лучше и не получалось, но казалось иногда, что получается), чем, скажем, у Пастернака или Мандельштама... то есть ты сражаешься со всей русской поэзией; может быть, не столько сражаешься — просто там, где они кончили, ты начинаешь.»*² Туллию во многом доверено высказывать собственные взгляды Бродского на поэзию. Пьеса «Мрамор» — это своего рода «Памятник», а это жанр, в котором — после Горация — поэты подводят итог своей работе: за что их будут ценить — и при каких условиях. Гораций, как мы по-

мним, поставил себе в заслугу то, что он приобщил римскую поэзию к греческой лирике — *«Эолийский напев в песнь италийскую/Перелив»* — и обещал, что слава его будет расти, пока стоит Рим. Овидий, также процитированный в «Мраморе», в заслугу себе поставил написание «Метаморфоз» (и о вечности этого труда сказал словами, очень похожими на Горациевы), — но к условию «власти Рима» прибавил еще «предчувствия певцов». Тут уж недалеко и до Пушкина — *«доколь в подлунном мире/Жив будет хоть один поэт»*.

Но какова же тема поэзии, если исключены любовь и Бог? Если внешний мир настолько недостижим, что его можно считать иллюзией, фильмом, проецируемым на стены камеры, причем все равно — *«в записи или — прямая трансляция»?* *«Природа в том смысле мать, Публий, что разнообразием не балует. Из дому выйти надумаешь, но взглянешь в зеркало — и дело с концом»*.

Это тоже знакомый мотив:

Не выходи из комнаты, не совершай ошибку.
Зачем тебе Солнце, если ты куришь Шипку?
За дверью бессмысленно все, особенно — возглас счастья.
Только в уборную — и сразу же возвращайся.
<...>

Не выходи из комнаты; считай, что тебя продуло.
Что интересней на свете стены и стула?
Зачем выходить оттуда, куда ты вернешься вечером
таким же, каким ты был, тем более — изувеченным?

Туллий, совершивший побег из Башни, по собственной воле возвращается обратно, следуя этому завету. Но при таких условиях игры ненужной становится и поэзия:

Ты написал много букв; еще одна будет лишней.

Горбунов в поэме бежал в сон — и видел *«море? Несколько морей?/И ты бредешь сквозь волны коридором.../И рыбы молча смотрят из дверей...»*

Туллий, собственно, не бежит из камеры. Она для него — *«орудие познания Времени»*. Которому он хочет уподобиться. То есть — *«сделать свое бытие чуть монотонней. Менее мело-*

драматичным...». (И здесь опять — голос самого автора: «Никакой мелодрамы» — называется одно из его интервью. И многократно он говорит о своем стремлении избежать пафоса.) «Грубо говоря — спать больше». В пределе — уравнивать пожизненное и посмертное. В конце концов, признает Туллий, он ведь не поэт и занимается Временем как любитель, а не как профессионал. Сон его, вероятно, будет без сновидений — хотя он и вспоминает, зевая, «небо на севере... или там волны...». Серого, как Время, цвета. И этот серый цвет времени — тоже постоянный мотив у позднего Бродского:

Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою.
И она скукоживается на глазах, под рукою.
Зеленая нитка, следом за голубою,
становится серой, коричневой, никакою.

(«Дни расплетают тряпочку...», 1980)

Или:

Когда-нибудь, в серую краску уставясь взглядом,
ты узнаешь себя. И серую краску рядом.

(«Подруга, дурня лицом...», 1992)

Туллий подчеркивает, что он — не поэт, и тем проводит черту между собою и своим создателем. Тот занимался Временем «как профессионал»: «Потому что поэт — он всегда дело со Временем имеет. Молодой или старый — все равно. Даже когда про пространство сочиняет. Потому что песня — она что? Она — реорганизованное Время...» И если пьеса «Мрамор» — это «Памятник» (о чем, в конце концов, говорит ее название), то в заслугу себе Бродский засчитывает это изучение Времени: Время — «зритель» и «большой стилист», и вот что, по Бродскому, диктует его *ars poetica*: «...выигрыш... — мелодрама и проигрыш... — мелодрама. Побег — мелодрама, самоубийство — тоже». Допустимо только то, что «наподобие маятника. Все, что тона не повышает... Чем монотонней, тем больше на правду похоже». Как сказано в «Эклоге 4-й (зимней)», «И голос Музы / звучит как сдержанный, частный голос». Что же до условий бессмертия... В стихах Бродский не раз дает ответ в духе рим-

ских классиков: «...как чернеть на белом,/покуда белое есть, и после» («Эклога 4-я (зимняя)», 1980). То есть — пока существует поэзия.

А — не поэт? «Простой человек?» — вопрошает Публий. Каковы его отношения — с Временем, с вечностью, с бессмертной славой, с другими людьми? И Туллий отвечает, засыпая: «Человек?.. Человек, Публий... Человек одинок... как мысль, которая забывается».

Бродский ставит очень жесткий эксперимент. И герои его носят имена персонажей силлогизма. Туллий. Публий. Всякий. Любой. Каждый.

¹ «Римские» имена героев на самом деле тоже «с подвохом». Настоящие римские имена состояли из трех частей — личного, родового и фамильного. Публий — это обычное римское *личное* имя, кроме того, это имя Овидия, полное имя которого — Публий Овидий Назон; Туллий же — *родовое* имя великого оратора Марка Туллия Цицерона. Мало этого, автор дает им фамилии: Публию — знаменитых в Древнем Риме Марцеллов (к которым, между прочим, возводит свою родословную итальянский друг Бродского, адресат его стихов Джироламо Марчелло), Туллию — римского писателя и ученого-энциклопедиста Варрона. Примечательно то, что «Публий» и «Туллий» для римского уха звучали бы как «Иван» и «Семенов» для русского, а «Публий Марцелл» и «Туллий Варрон» — как «Иван Петров» и «Семенов-Тян-Шанский».

² Цит. по: Иосиф Бродский. Бог сохраняет все. М., 1992. С. 5.



Кейс Верхейл и Иосиф Бродский в доме Рожанских в Москве. Январь 1968 г.
Фото Натальи Кинд

Кейс Верхейл

КАЛЬВИНИЗМ, ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ

Об одном стихотворении И. Бродского

Судя по тематике его стихов и прозы, можно сказать, что есть голландский Бродский, равно как есть и английский, американский, итальянский, французский, литовский, мексиканский, китайский и, разумеется, также русский Бродский.

Существование голландского Бродского неудивительно ввиду того, что поэт родился и первые тридцать два года своей жизни провел в городе, созданном «плотником из Саардама», — городе, где современный человек из Амстердама не может чувствовать себя на чужбине, хотя бы потому, что в его пределах находится место под названием Новая Голландия.

Не хочу задерживать читателя перечнем всех голландских мотивов и ассоциаций, которые можно наметить в творчестве Бродского любых периодов. Остановлюсь всего лишь на двух более общих чертах его поэзии и прозы, так или иначе тесно связанных с представлениями о моей стране.

В критической литературе о Бродском пока еще мало замечено, что поэт в своих эссе несколько раз выражал свою симпатию к кальвинизму как той форме христианства, которая ему, кажется, больше по душе, чем православие, католичество или лютеранство. Предпочтение Бродским кальвинизма не может не поразить человека из страны, самое существование которой есть продукт кальвинизма и культура которой до такой степени пропитана им, что не только наши протестанты, но и католики и даже неверующие признают себя — обычно с сожалением и с иронией — кальвинистами по образу мышления. Чтобы быть еще чуть-чуть более личным: симпатия пер-

вого русского поэта современности к кальвинизму, репутация которого среди интеллектуалов Запада стоит, пожалуй, ниже любого другого вида христианства, не может не удивить и не радовать человека, крещенного, по решению его родителей, в самой либеральной ветви нидерландской реформатской церкви и, несмотря на свое влечение и к иным формам веры, до сих пор принадлежащего ей.

Привлекательность кальвинизма для поэта Бродского связана, как мне кажется, прежде всего с центральным кальвинистским тезисом о непосредственной ответственности человека перед Богом. В этом направлении протестантизма отрицается принцип священства и, вообще, какой бы то ни было иерархии внутри необозримого пространства между человеческим и Божественным. Между Создателем и каждым индивидуальным человеком есть только один Посредник, Иисус Христос, который раз и с достаточной силой на все века своей смертью на кресте отвел гнев Божий от потомков Адама. С точки зрения Бога все мы равны в нашей прирожденной склонности к злу. Наше спасение зависит не от наших собственных дел или от наших собратьев, а единственно от недоступной человеческому уму благодати свыше. Отсюда тот знаменитый тезис о «предопределении», самый суровый тезис в ортодоксальном кальвинизме. С одной стороны — ничем не ограниченная воля Бога, его решение, принятое прежде всех веков, спасти или отвергнуть ту или иную человеческую душу. С другой стороны — абсолютная личная ответственность индивидуума за каждый свой поступок перед величием этого Бога. В результате такого непонимания создается, если говорить уже на языке не XVI, а XX века, та этика абсурда, которая была свойственной мышлению зрелого Бродского.

Вторая «голландская» черта позиции Бродского — его интерес к живописи голландских мастеров. Для русского поэта, жившего столько лет в пятнадцати минутах ходьбы от Эрмитажа, такой интерес, конечно, вполне естествен. Любопытнее другое — то, что мотивы из голландской живописи живут в стихах Бродского неявной, скрытой жизнью. Вместо трафаретных конькобежцев или мельниц, вместо стихотворных описаний каких-то конкретных картин у него существуют, например, потаенные рембрандтовские ассоциации в глубине тема-

тики таких его шедевров, как «Авраам и Исаак» и «Сретенье».

Оба указанных мной момента, так сказать, «голландизма» Бродского — кальвинизм и живопись — связаны между собой. По одному из первых догматов христианства, Бог есть Слово. Для человека, имеющего свои корни в кальвинизме, это значит, что есть бездна несоответствия между Божеским и человеческим словом. Или, вернее, это значит, что человеческое слово уже само по себе есть нарушение некоей Божьей привилегии. Единственное исключение — это трезвое истолкование Божественного слова другим верующим. Высший авторитет для кальвиниста — не столько «пастырь», сколько «проповедник», человек, изучавший богословие в университете и на этой почве ставший «служителем Слова Божьего» в собрании верующих. Неудивительно поэтому, что три четверти голландской поэзии с XVII по XIX век написано пасторами с их общепризнанной монополией на понимание не испорченного грехом Божественного Логоса. Если Бог есть Слово, явленное во Христе, в мироздании, в Священном Писании, то человеку без солидного образования по этим вопросам подобает молчать, и, если ему захочется выразить свою точку зрения на мир, ему вместо того, чтобы писать стихи, лучше сесть за мольберт и написать картину. Вероятно, отсюда парадоксальное и, во всяком случае, сенсационное обращение в католичество — во время полного триумфа кальвинизма в молодой республике — поэта Вондела, классика нашей литературы и одной из ключевых фигур европейского барокко, с которым, кстати, у Бродского есть доля сходства. Оно вызвано, насколько такие вещи вообще можно объяснить, чисто профессиональной необходимостью художника слова, развившего амбиции, соответствующие его необычному таланту, запечатлеть свою речь. Совесть католика в этом отношении спокойнее, чем совесть протестанта.

Противоположно, а в некоторых случаях, как я хотел бы думать, предпочтительно по сравнению с кальвинизмом православное понимание христианства: если Бог есть Слово, то в каждом человеческом слове есть хотя бы зачаток Божественного. Со свойственным ему духовным экстремизмом Бродский идет по этому пути до конца, настаивая на формуле — в пределах кальвинистского миропонимания уже совершенно немыс-

лимой — о божественности или даже надбожественности языка и не различая при этом Божественный и человеческий логос. Сознание неизбежной греховности всякого словоупотребления и, тем более, всякого писательства, которое в русской литературной традиции мы находим, например, у Ахматовой, у Блока, у Тютчева и, конечно, сильнее всего у позднего Гоголя, Бродскому как будто чуждо. Вера в наивысшую ценность поэтического слова привела его к ряду грандиозных стихотворений, сделав его идеальным литературным соответствием идеальному голландскому художнику.

Так что с культурфилософской точки зрения можно говорить о кальвинизме этики Бродского при подчеркнутом антикальвинизме его поэтики.¹

Кульминацией интереса Бродского к голландской живописи до сих пор приходится считать его стихотворение «На выставке Карла Виллинка». В этом стихотворении имя художника, не классика из XVII века, а современника (Виллинк родился в 1900 г. и умер в 1983-м), упоминается уже в названии.

Сначала расскажу коротко о становлении этих стихов, свидетелем которого я отчасти стал. Ранним летом 1985 года Иосиф был, в который раз, не помню, в Амстердаме, где ему попался в руки маленький комплект с шестнадцатью репродукциями картин очень известного в Голландии, а за границей сравнительно неизвестного, недавно перед тем умершего художника Карла Виллинка. Комплект продавался в музее современного искусства. Наша голландская подруга, с которой я его познакомил при первом его визите в Голландию и которой стихотворение потом было посвящено, работает в этом музее. Она и отвела его там в книжную лавку, а когда Иосиф проявил большой интерес к открыткам Виллинка, она ему их купила и подарила, хотя сама эту живопись не особенно любит.

Иосиф вернулся в Штаты и оттуда сообщил мне по телефону, что пишет стихотворение о картинах Виллинка, и спросил, знаю ли я, как кончил свою жизнь художник, не самоубийством ли, потому что в таком духе он уже написал о нем в своих стихах. На мои слова, что художник, насколько я знаю, умер «нормально», Иосиф ответил, что это и неважно. Суть идеи самоубийства в его стихотворении была общая, абстрактная.

Примерно две недели спустя я получил окончательный

текст, напечатанный на машинке без разделения на пронумерованные строфы, и следующее письмо:

«7-е июля 1985 г. Нью-Йорк

Милый Кейс,

посылаю стишок про Вейлинка. Открыточки мне купила Ада, отсюда — инициалы. Для удобства понимания следовало бы разбить стихотворение на строфы (восемь строк в каждой) — но как-то противно. «Город-сад» — из известного стихика Маяковского, формула утопии (социалистической в его случае). Глаголы в длинной очереди к «л»: большинство русских глаголов прошедшего времени кончаются этой буквой (был, успел, любил, сидел и т. д.). «Взгляд живописца — взгляд самоубийцы» — дело не столько в ощущении от его живописи, сколько в как бы уничтожении всяким живописцем им изображаемого. Остальное, думаю, ясно: название — для соотечественников, иначе, боюсь, будет непонятно. Советую засунуть в «вибрируя, над проволокой нот» эпитет «колочей». Мне пока это не удалось, но я еще попробую. Если хочешь, можешь раскрыть инициалы: я этого не сделал, чтоб избежать ассоциации с Никитой.² Может, следует — по-русски — писать Стрёве?

Целую всех.

Иосиф».

Первый раз стихотворение было опубликовано параллельно по-русски и по-голландски в моем переводе в амстердамском журнале с названием из русской литературы «De Revisor» (1986, №1). Название произведения я по собственной инициативе несколько изменил. В оригинальном машинописном тексте было: «На выставке Кейса Вейлинка». Не мне судить, насколько в замене имени художника (вместо «Карла» — «Кейс») обнаруживается то, что Пастернак, кажется, называл «лирической истиной» (по телефону Иосиф мне небрежно сказал: «Ты знаешь, я просто думал, что в Голландии всех мужчин зовут Кейс»). Фамилия Виллинка почти во всех русских изданиях, вышедших при жизни Бродского, написана ошибочно. Дата, а иногда и фамилия в посвящении, тоже. Цитирую стихотворение целиком:

НА ВЫСТАВКЕ КАРЛА ВИЛЛИНКА

Аде Струве

I

Почти пейзаж. Количество фигур,
в нем возникающих, идет на убыль
с наплывом статуй. Мрамор белокур,
как наизнанку вывернутый уголь,
и местность мнится северной. Плато;
гиперборей, взъерошивший капусту.
Все так горизонтально, что никто
вас не прижмет к взволнованному бюсту.

II

Возможно, это — будущее. Фон
раскаяния. Мести сослуживцу.
Глухого, неотчетливого «вон!».
Внезапного приема джиу-джитсу.
И это — город будущего. Сад,
чьи заросли рассматриваешь в оба,
как ящерица в тропиках — фасад
гостиницы. Тем паче — небоскреба.

III

Возможно также — прошлое. Предел
отчаяния. Общая вершина.
Глаголы в длинной очереди к «л».
Улегшаяся буря крепдешина.
И это — царство прошлого. Тропы,
заглохнувшей в действительности. Лужи,
хранящей отраженья. Скорлупы,
увиденной яичницей снаружи.

IV

Бесспорно — перспектива. Календарь.
Верней, из воспалившихся гортаней

туннель в психологическую даль,
свободную от наших очертаний.
И голосу, подробнее, чем взор,
знакомому с ландшафтом неуспеха,
сподручней выбрать большее из зол
в расчете на чувствительное эхо.

V

Возможно — натюрморт. Издалека
все, в раму заключенное, частично
мертво и неподвижно. Облака.
Река. Над ней кружащаяся пгичка.
Равнина. Часто именно она,
принять другую форму не умея,
становится добычей полотна,
открытки, оправданьем Птолемея.

VI

Возможно — зебра моря или тигр.
Смесь скинутого платья и преграды
облизывает щиколотки икр
к загару неспособной балюсграды,
и время, мнится, к вечеру. Жара;
сняв потный молот с пылкой наковальни,
настойчивое соло комара
кончается овациями спальни.

VII

Возможно — декорация. Дают
«Причины Нечувствительность к Разлуке
со Следствием». Приветствуя уют,
певцы не столь нежны, сколь близоруки,
и «до» звучит как временное «от».
Блестящее, как капля из-под крана,
вибрируя, над проволокой нот
парит лунообразное сопрано.

VIII

Бесспорно, что — портрет, но без прикрас:
поверхность, чьи землистые оттенки
естественно приковывают глаз,
тем более — поставленного к стенке.
Поодаль, как уступка белизне,
клубятся, сбившись в тучу, олимпийцы,
спиною чуя брошенный извне
взгляд живописца — взгляд самоубийцы.

IX

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

Человеку, знающему отдельно и поэзию Бродского, и живопись Виллинка, смысл их сочетания сразу понятен. Вообще мысль о Виллинке как вдохновителе ленинградского поэта вполне естественная, и кажется странным, что голландский художник никогда не был в Петербурге. За год до написания Бродским стихов и без всякой дальнейшей связи с ними я, находясь в Ленинграде, сделал такую запись в своем дневнике:

«После концерта (в Капелле) прогулка по светлому вечеру» — дело было в белую ночь. «Только здесь и там несколько пешеходов. Зимний дворец, широкая площадь перед ним и в отдалении Исаакиевский собор под зловещим летним небом — первоклассная картина Виллинка».

Для этого художника, как и для поэта Бродского, характерно слияние, иногда шоковое, строгого классицизма с типичным для XX века ощущением угрозы, катастрофичности, конца. Истоки стиля Виллинка — в Ренессансе, в «идеальных» или «героических» пейзажах Лоррена и Пуссена и, что касается портретов, в образцах этого жанра у Рафаэля и Да Винчи. Единственное собственно голландское и, если хотите, кальвинист-

ское у Виллинка — это холодное, беспощадно яркое северное освещение его пейзажей и портретов и их общая атмосфера неуловимой жуткости, из-за чего Виллинка обычно связывают с сюрреализмом. В одном интервью художник так сформулировал психологическую направленность своих картин: «Я изображаю постоянную угрозу и совершенный абсурд происходящего вокруг меня, зловещую абсурдность всего миропорядка».

Добавьте любимый прием Виллинка — смешивание классических образов с явно современными или фантастично-будущими; добавьте его пристрастие к архитектуре и к статуям как заместителям живых фигур; добавьте еще его тягу к добросовестной технике и кропотливому мастерству, — и вы поймете, почему я считаю, что, если думать об иллюстрированных изданиях Бродского, ничего лучшего, чем репродукции картин Виллинка, не найти.

Что касается русского стихотворения о художнике, то оно необыкновенно заинтересовало вдову Виллинка — художницу и скульптора. Она обратилась ко мне как переводчику незнакомого ей автора: ее поразила совершенная точность, с которой этот иностранец сумел уловить в своих словах суть того, что ее муж вложил в свои картины.

Стоит отметить, что выбранный Бродским голландский художник был известен своим тесным знакомством, в некоторых случаях дружбой, не с художниками, а с литераторами своего поколения. Виллинк иллюстрировал рисунками стихи и прозу своего друга Эдгара дю Перрона, он создал ксилографию к стихотворению Мартинуса Нейхофа «Птица», он написал знаменитый портрет тогдашнего «принца голландских поэтов» Адриана Роланд Холста и слыл в тридцатые годы — кульминационную пору своего таланта — типично литературным художником. Репутация литературности и интеллектуализма картин Виллинка некоторое время даже задерживала его признание в среде коллег-живописцев и профессиональных знатоков искусства.

Статья о Виллинке лучшего голландского эссеиста его эпохи, Мэнно тер Браака, начинается как раз с опровержения якобы литературного, в отличие от подлинно художественного, качества его живописи. Статья эта, неизвестная Бродскому во время сочинения стихов о Виллинке, для читателя русского

поэта, как мне кажется, интересна тем, что анализ, проведенный тер Брааком, невольно выявляет сходство духовных миров амстердамского живописца и русского стихотворца более позднего поколения.

Главный тезис статьи заключается в том, что «литературное содержание» картин Виллинка, их сюжетность, риторичность изображаемых в них сцен, преобладающая в них атмосфера пустоты и гибели — никак не суть его творчества. Суть эта, по мнению тер Браака, скорее в «контр-мелодии» трезвого, порою даже игривого мастерства, с которым живописец претворяет эти сами по себе удручающие данные в чисто художественную реальность удачной картины.

В связи со стихотворением Бродского поразительно, что в своей короткой статье эссеист тридцатых годов, как будто предвосхищая ассоциации иностранного поэта из будущего, два раза употребляет слово «декорация». Например, в этой, резюмирующей центральную мысль, фразе:

«Так называемое содержание Виллинка — декорация, жест, развалины каких-то анекдотических зданий; но он так и не просит вас поверить этому «содержанию», он всего лишь желает убедить вас своей палитрой, т. е. всеми средствами, которыми художник способен убеждать».

Наконец упомяну, как об одном из мотивов статьи тер Браака, которые могут быть полезны для любителя поэзии Бродского, о значении, придаваемом эссеистом чувству юмора Виллинка в его картинах. Тер Браак видит близкую родственность пресловутой мрачной риторики художника с этим чувством юмора, который он определяет как странно «застывший», «окаменевший». В другом месте он сравнивает Виллинка с известным голландским живописцем средневековья Босхом и говорит о «темной атмосфере угрозы» у обоих мастеров, «над которой зрителю одновременно приходится внутренне смеяться».

Подобный стимул к тихой веселости, при всех ужасах повествования и мысли, как мне представляется, знаком и каждому ценителю Бродского.

Статья Мэнно тер Браака, называющаяся «Литературная установка художника», была написана как рецензия на выставку Карла Виллинка, которая состоялась в Роттердаме в 1939 году. Всякое искусство есть проявление формообразующего

начала в жизни, и поэтому произведения искусства почти всегда окружены странными на первый взгляд совпадениями, удивительными сцеплениями казалось бы не зависящих друг от друга обстоятельств. Например, процитированные тер Брааком слова организатора роттердамской выставки, что большая часть публики, вероятно, «не будет сочувствовать настроению мрачной угрозы, свойственному художнику», задним числом, ввиду событий следующей весны, приобретают жуткий смысл. То же самое можно сказать, уже без иронии, о концовке рецензии тер Браака: «...пока, по крайней мере, в Голландии еще можно будет обмениваться мнениями о таких тонкостях».

Менее чем через полгода после публикации статьи Роттердам был разрушен бомбами немецкого агрессора, и тер Браак, который как лидер антифашистского движения среди голландской интеллигенции 30-х годов имел все основания ждать от оккупантов для себя самого худшего, покончил с собой. В тот же день близкий друг его и Карла Виллинка писатель дю Перрон умер от разрыва сердца. Обе эти смерти тогда же были восприняты и до сих пор воспринимаются как конец целой эпохи в голландской культуре.

В том же мае 1940 года в Ленинграде, городе, пострадавшем во время Второй мировой войны не меньше Роттердама, родился поэт, написавший потом стихотворение «На выставке Карла Виллинка». Первые стихи, сочиненные Бродским в Голландии летом 1973 года, «Роттердамский дневник», как раз передают его ощущения от этого все еще страшного на вид, каждым камнем напоминающего о своем страдании и потере красоты, восстановленного города.

Возвращаясь к тексту Бродского, вместо обширного анализа ограничусь заметкой об одной его особенности. Меня всегда поражала сравнительно второстепенная роль, которую в нем играет описательное начало. Что, казалось бы, может быть естественнее, соблазнительнее, чем попытаться вызвать у читателя сходные зрительные впечатления? Тем более для такого поэта, как Бродский, с его особым даром воспроизводства визуальных эффектов.

Некоторая описательность есть, разумеется, и в стихах «На выставке Карла Виллинка», но небольшая, как мне кажется,

может быть, даже меньшая, чем в других произведениях поэта. Создается впечатление, что стихотворение Бродского о выставке — это прежде всего не попытка соревнования с живописцем, а претворение его зрительного мира в чисто словесный, поэтический. Конечно, можно понимать девять строф стихотворения и как прогулку по выставке, где поэт останавливается перед девятью разными картинами (из шестнадцати, включенных в комплект репродукций), передавая нам свои спонтанные впечатления и ассоциации. Но такое понимание дает довольно бедные результаты, во-первых, потому, что живопись Виллинка очень далека от принципа свободной ассоциативности, а во-вторых, ассоциации самого поэта слишком последовательны, слишком связаны между собой, чтобы соответствовать произвольному, «по ходу» сделанному взгляду на коллекцию разнородных картин.

Имеет смысл рассмотреть это стихотворение не столько как ряд случайных, зависящих от внешних стимулов импрессий, сколько как обычное для Бродского постепенное развитие, строфа за строфой, метафора за метафорой, шутка за шуткой, одной линии идей. Основная формула фразы без сказуемого создает ряд вариантов определения чего-то общего, никогда прямо не названного поэтом. Определение этого чего-то — то ли внутреннего зрения художника, то ли внутреннего зрения человека, смотрящего на его картины, — становится к концу все более точным, более сжатым.

В ходе этого процесса поэт уже в третьей строфе переходит от зрительной к языковой, даже грамматической терминологии, а в четвертой — к терминологии музыкально-поэтической:

И голосу, подробнее, чем взор,
знакомому с ландшафтом неуспеха,
сподручней выбрать большее из зол
в расчете на чувствительное эхо.

В конце шестой строфы и дальше, в седьмой, идея языка плюс музыки приводит, как естественное продолжение, к идее какой-то своеобразной оперы, созданной в результате сотрудничества художника с поэтом и обоих — с музыкальным гением.

Если думать о прецедентах, стихотворение Бродского создает эффект, примерно схожий с тем, что произвел Мусоргский в своих «Картинках с выставки». Но есть в нем и нечто схожее с тем, что сделали вместе русский композитор Стравинский, рисовальщик XVIII века Хогарт и любимый Бродским английский поэт Оден в «Приключениях повесы». В нашем случае вышла современная философская опера с аллегорическими фигурами в стиле барокко; декорации — голландец К. Виллинк, либретто и музыка — русский поэт И. Бродский.

В заключительных строфах происходит еще одна трансформация. «Это» теперь воспринимается сначала как просто портрет, потом как автопортрет. Вместе с тем стихотворение превращается в размышление о судьбе художника-живописца, или художника-поэта, или художника-музыканта, или художника-историка, или художника-астронома — кажется, в девяти строфах фигурируют более или менее прозрачно питомцы всех девяти Муз.

Мысль поэта, как я думаю, здесь сосредоточена над сутью самого слова и понятия «автопортрет». Как известно, автопортрет, чисто технически самая трудная задача для художника, есть окончательное доказательство его мастерства. В языке парадоксальность задачи отражена в классическом термине для этого жанра: не автопортрет, а «портрет художника», «*portrait de l'artiste*», «*portrait of the artist*».

Ведь человек физически не может изображать себя иначе, как в виде художника — садясь одновременно и к зеркалу, и за мольберт. Другими словами: если жанр автопортрета автоматически значит уничтожение художником себя как не-художника и в этом смысле является формой самоубийства,³ то возникает страшноватый вопрос: кто вообще изображен на автопортрете? Если бытовая персона на нем бесследно исчезла в художнике, тогда где остался Карл Виллинк, где остался Иосиф Бродский, где осталась разница между ними? И еще вопрос: где осталась разница между изображением своего Я и изображением любого другого предмета?

Последняя мысль и последний эффект стихотворения, по моему впечатлению, как-то головокружительны. Подобно тому как это происходит в гоголевской повести, портрет перед глазами читателя-зрителя вдруг растаивает, и медитативный ход

по выставочному залу начинается снова:

Почти пейзаж. Количество фигур...

И так далее.

Postscriptum

В 1991 году вдова Карла Виллинка, Сильвия, вылепила скульптурный портрет Бродского. Бронзовая отливка с него была приобретена международной группой меценатов (в которую входил сам изображенный) и подарена городу Санкт-Петербургу, где и хранится в Музее Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Фотографии этой бронзовой головы неоднократно публиковались в русской печати. На открытой презентации собственного бюста в Амстердаме в декабре 1991 года Бродский произнес по-английски экспромт, некоторые положения которого стоит упомянуть в связи с его стихотворением. Заметив, что полотна Виллинка только поверхностному зрителю кажутся согласующимися с привычным контекстом сюрреализма таких художников, как Дельво или Магритт, он продолжал: «Они — другое. В моих глазах это куда более великие, более ужасающие картины. В каком-то смысле я, мне кажется, узнал в этих пейзажах собственную скромную персону. Если бы я был художником, именно такое я и делал бы на полотне. Потому-то я и начал писать свое стихотворение. Его пейзажи — это в каком-то смысле аутопсия культуры, цивилизации. В его картинах есть что-то потрясающе посмертное. Они излучают ощущение изолированности и автономности. Автономность статуй, автономность зданий, автономность неба».

И далее: «Это как-то совпадало, рифмовалось у меня в голове с тем, что я сам вижу в этом мире. Чем больше я узнавал о жизни Виллинка, тем более мне становилось ясно, что он уже прожил мою жизнь, моя теперешняя жизнь уже имела прецедент».

Еще одна цитата: «Он изображает мир без себя, то есть мир до и после. Искусство — это разновидность самоубийства, или по крайней мере самоотрицания».

¹ Своего рода поэтический кальвинизм чувствуется, с силой, непревзойденной вне русской литературы, в сухой и нарочито «некрасивой» прозе Льва Толстого, единственного классика своего языка, с которым, по-видимому, Бродский никогда не ощущал духовного родства. Удивительную близость эстетики графа Толстого к географически далекому ему кальвинизму надо, скорее всего, рассмотреть как последствие влияния на него Руссо, писателя, рожденного в городе самого Кальвина. Интересно по этому поводу мнение Тургенева, который в письме к Анненкову от 1857 года определил Толстого как парадоксальную «смесь поэта и кальвиниста».

Не менее поразительную цитату на тему о кальвинизме и русских писателях я обнаружил в книге М. О. Гершензона «Мудрость Пушкина». Завершая свое рассуждение об уверенности поэта, вопреки всем его «светлым чувствам», в неисцелимости «ущербного бытия», о его сомнениях насчет всякого стремления к святости, «когда это стремление и тщетно, и греховно», известный критик задается таким риторическим вопросом: «Кальвин и Пушкин — что соединило их в тождественном понимании мира?»

Если к этому добавить, что Бродский неоднократно высказывался о «кальвинизме» своих кумиров Достоевского и Цветаевой, то получается довольно неожиданный и внушительный список русских классиков, так или иначе подозреваемых в духовном родстве с крайним реформатором XVI века.

² Имеется в виду Никита Струве, профессор парижской Сорбонны и директор эмигрантского издательства ИМКА-пресс, наш общий знакомый. Обе фамилии произносятся одинаково и, хотя они прямо не связаны между собой, имеют одинаковое происхождение из северной Германии.

³ Идея творчества как процесса некоего вычитания или, точнее, систематического «списывания» художником своего несчастного «я» из мира вещей присутствует с какой-то нарастающей навязчивостью и в ряде других произведений Бродского. Как пример для сравнения приведу концовку «Венецианских строф (2)» 1982 года:

Я пишу эти строки, сидя на белом стуле
под открытым небом, зимой, в одном
пиджаке, поддав, раздвигая скулы
фразами на родном.
Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казны
за стремленье запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня.

Тематика самоубийства в стихотворении «На выставке Карла Виллинка», может быть, частично объясняется факторами, связанными с его посвящением. В биографии адресата самоубийство близкого человека с художественным талантом играет существенную роль.

Яков Гордин

СТРАННИК

Поэтическая символика Иосифа Бродского

Я вижу некий свет...

Пушкин

Фундаментальные цели русской поэзии всегда совпадали с целями христианства как жизненной философии, если иметь в виду не общий эсхатологический финал — Страшный суд и конец истории, — а пределы существования каждого конкретного человека. Ибо эта цель заключается в гармонизации взаимоотношений человека и мира, гармонизации через понимание мира и примирение с ним. Бурные гении, бунтари Пушкин и Лермонтов прошли этот путь — от мятежа и неприятия к пониманию и примирению.

Иосиф Бродский проходил этот путь на наших глазах.

В 1958 году он пишет стихотворение «Памятник Пушкину» — одно из первых своих стихотворений — и вскоре после этого «Балладу о Лермонтове». И в том и в другом случае отношение к гигантам почти интимное. А в 1962 году в «Стансах городу» он прямо соотнес себя с Лермонтовым:

Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах,
кривоногому мальчику вторя.

Назвать Лермонтова в этом горьком и трогательном кон-

тексте «кривоногим мальчиком» возможно было лишь ощущая роковую человеческую связанность с ним.

Молодой Бродский, воспринимаемый тогда читателями и слушателями как «новый поэт», вызывающе демонстрировал свою связь с Пушкиным. В 1961 году в «Шествии», в совершенно неподходящем, казалось бы, контексте, он дает подчеркнуто «пушкинский» текст:

Волнение чернеющей листвы,
волнение душ и невшское волнение,
и запах загнивающей травы,
и облаков белесое гоненье,
и странная вечерняя тоска,
живущая и замкнуто и немо,
и ровное дыхание стиха,
нежданно посетившее поэму...

Это ровное — пушкинское — дыхание, посетившее нервную, иногда до истерического крика, полную горечи и смятения мистирию, выдает ту полуосознанную еще цель, о которой только что шла речь. Этот отрывок — островок гармонии, интонационный камертон, указание на ту задачу, которую поэт будет решать — для себя и для мира.

Дело, разумеется, не в том, чтобы обнаружить похожесть Бродского на русских классиков. Само по себе это ни о чем не говорит. Дело в том, чтобы разглядеть в поэтической работе Бродского черты той фундаментальной духовной основы, на которой стоит русская культура.

В 1835 году Пушкин написал большое стихотворение «Странник» (по мотивам книги английского религиозного проповедника Беньяна) о человеке, осознавшем убийственное несовершенство мира и, главное, свое собственное несовершенство. От душевной муки и растерянности страдальца спасает ангел, представший ему в виде юноши с книгой:

Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь?» —
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,
Как от бельма врачом избавленный слепец.
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.

Лейтмотив последних лет пушкинской жизни — бегство, уход от низкой суеты, движение к «некоему свету». Так же как и лейтмотив последних десятилетий жизни Толстого. Так же как идея, быть может, ключевого стихотворения Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...».

Бродский начал с того, чем кончали его духовные предшественники.

У Бродского, как и у Толстого, все, свершенное в зрелости, отчетливо было заявлено в самом начале. В ранних «Пилигримах» уже названы два понятия, надолго ставшие символами его поэзии, сконцентрировавшими в себе смысл ведущей тенденции:

...звезды встают над ними,
и хрипло кричат им птицы...

Звезды — символ «некоего света» в вышине, маяка, путевой меты; и птицы — символ преодоления пространства, овладения той его областью, в которую человек не может проникнуть сам по себе, символ овладения высотой, возможностью вертикального движения, возможностью взгляда на мир сверху вниз.

Роли, которую играют в стихах Бродского птицы, нет аналога в русской поэзии. Тут можно вспомнить разве что метафорических ласточек Мандельштама, но у них принципиально иная функция.

«Большая элегия Джону Донну», занимающая совершенно особое место в поэтической жизни Бродского, родилась, выплилась, как из яйца, из раннего стихотворения о птице-душе.

Вернись, душа, и перышко мне вынь!
Пускай о славе радио споет нам.
Скажи, душа, как выглядела жизнь,
как выглядела с птичьего полета?

Покуда снег, как из небытия,
кружит по незатейливым карнизам,
рисуй о смерти, улица моя,
а ты, о птица, вскрикивай о жизни...

Главное сюжетное зерно «Большой элегии» здесь. Вплоть до значащих деталей:

...покуда снег летит на спящий дом,
покуда снег летит во тьму оттуда.

Собственно, весь монолог души спящего Донна в «Элегии» есть ответ на вопрос: «Скажи, душа, как выглядела жизнь, / как выглядела с птичьего полета?»

Но за три года, что прошли между этими двумя стихотворениями, представления поэта чрезвычайно усложнились, и вряд ли он в 1960 году рассчитывал на ответ, который получил в 1963-м.

У Бродского в русской поэзии был только один предшественник в этом опасном стремлении увидеть мир сверху — и весь. И, соответственно, попытаться понять его одним гигантским усилием — весь. И оттуда, с этой высоты — судить. Этим предшественником был Лермонтов, органические связи с которым Бродского еще не исследованы в достаточной мере и не поняты.

В данном случае я имею в виду пролог к «Демону».

И над вершинами Кавказа
Изгнанник Рая пролетал:
Под ним Казбек, как грань алмаза,
Снегами вечными сиял.
И, глубоко внизу чернея,
Как трещина, жилище змея,
Вился излучистый Дарьял...

Этот грандиозный пейзаж с птичьего полета отнюдь не самоценен — Лермонтов открывает здесь пространство, достойное грядущей драмы.

Через полтора десятка лет Бродский сделал попытку увидеть пространство драмы еще с большей высоты.

Птица-душа и самого Джона Донна нарекает птицей:

Ты птицей был и видел свой народ
повсюду, весь...

У «Большой элегии» есть и еще один автоисточник — стихотворение 1962 года «Диалог» — диалог человека с Богом о поэте:

«Там он лежит с короной,
Там я его забыл».
«Неужто он был вороной».
«Птицей, птицей он был».

Эта метафора, пронизывающая стихи, начиная с самых ранних, имеет мощный экзистенциальный смысл. Птица обладает высокой степенью свободы за счет принципиально иного способа передвижения в пространстве. Птица обладает особой возможностью познания за счет способности видеть мир с высоты — целиком. Взгляд парящей в вышине птицы благодаря аккомодации зрения схватывает и самый общий план в его величии, и каждый предмет в отдельности. На этом совмещении и построены «большие стихотворения» Бродского — его уникальный жанр.

Птица-душа Джона Донна поднимается в немыслимую высоту: «Ты Бога облетел и вспять помчался...» Мир бесконечен. Предположения о том, что существует нечто еще более отдаленное и высокое, чем обиталище Бога, робко возникали в ранних стихах Бродского. Но в «Большой элегии», одном из самых философически дерзких созданий литературы, об этом сказано с еретической безоглядностью:

Но этот груз тебя не пустит ввысь,
откуда этот мир — лишь сотня башен
да ленты рек, и где, при взгляде вниз,
сей страшный суд почти совсем не страшен.
И климат там недвижим, в той стране.
Оттуда всё как сон больной в истоме.
Господь оттуда — только свет в окне
туманной ночью в самом дальнем доме.

И здесь происходит переключение из одного «пророческого» пласта русской культуры в другой. «Некий свет» пушкинского «Странника», свет несуетной внебытовой истины, добытой тяжелой душевной мукой, борениями внутри человеческой

души», не более чем «свет в окне / туманной ночью в самом дальнем доме». Ему на смену приходит другой идеал, целиком реализующийся в предметном мире.

Прорыв выше Бога может дать свободу от страха Страшного суда — это прорыв во внеэтическое существование, где грех должен отторгаться не страхом возмездия, но первобытной природной гармоничностью отношений. Ибо там, выше Бога, лежит абсолютное вневременное пространство — утопия — девственная страна, ожидающая человека, отрешенного от времени.

Поля бывают. Их не пашет плуг.
Года не пашет. И века не пашет.
Одни леса стоят стеной вокруг,
и только дождь в траве огромной пляшет.
Тот первый дровосек, чей тощий конь
вбежит туда, плутая в страхе чащей,
на сосну взлезши, вдруг узрит огонь
в своей долине, там, вдали лежащей.
Всё, всё вдали. А здесь неясный край.
Спокойный взгляд скользит по дальним крышам.
Здесь так светло. Не слышен синий лай.
И колокольный звон совсем не слышен.
И он поймет, что всё — вдали. К лесам
Он лошадь повернет движеньем резким.
И тотчас вожжи, сани, ночь, он сам
и бедный конь — все станет сном библейским.

Эта картина удивительным образом соотносится с русской народной утопией — мечтой о Беловодье, которую органически ощущал и описал в «Войне и мире» Толстой: «В жизни крестьян этой местности были заметнее и сильнее, чем в других, те таинственные струи народной русской жизни, причины и значение которых бывают необъяснимы для современников... Сотни крестьян... стали вдруг распродавать свой скот и уезжать семьями куда-то на юго-восток. Как птицы летят куда-то за моря, стремились эти люди, с женами и детьми туда, на юго-восток, где никто из них не был...»

Птица как символ способа существования была так важна молодому Бродскому потому еще, что именно в птицах живет

мощный инстинкт, ведущий их в пространстве — в их, птичью, утопию — «на теплые реки».

Дровосек из «Большой элегии» — двойник толстовских крестьян, влекомых птичьим инстинктом к перелету, решивший идти до конца и ставший персонажем утопического мифа — «сном библейским».

У Толстого имеется еще один прямой аналог смысловому сюжету «Большой элегии» — груз «тяжелых, как цепи, чувств, мыслей», созданных духовными борениями на уровне брэнной жизни, мешаает Донну вырваться в сферу абсолютной свободы: «Ты птицей был... / Но этот груз тебя не пустит ввысь...». А у Толстого в записной книжке незадолго до начала его проповеди: «Есть (люди. — Я. Г.) с большими сильными крыльями, для похоти спускающиеся в толпу и ломающие крылья. Таков я. Потом бьется со сломанным крылом, вспорхнет и упадет. Заживут крылья, воспарит высоко».

Все эти мотивы, намеченные в ранний период, затем были мощно разработаны поэтом и реализовались в грандиозное интеллектуальное здание.

В поэтическом массиве, созданном Бродским, проходит пласт, который сам по себе оправдал бы десятилетия духовного труда. Странно, но исследователи не воспринимают его как нечто цельное. Между тем именно в этом пласте обнаруживается единый смысл работы Бродского в культуре, тот вектор, по которому он следовал — хотя и сложно трансформируясь — до конца жизни. Это — циклопический цикл, сравнимый по «величию замысла» (выражение Бродского) и по сложности расшифровки разве что с пророческими поэмами Уильяма Блейка. Цикл начинается «Большой элегией Джону Донну», затем следуют «большие стихотворения» «Исаак и Авраам», незавершенная «Столетняя война», «Пришла зима...» и, наконец, «Горбунов и Горчаков». Эти тысячи строк объединены общей метрикой, общим метафорическим рядом, общими структурными приемами, но главное — имеют общий религиозно-философский фундамент. Как и у Блейка пророческих поэм, как у Толстого после 1879 года — это гигантский еретический эпос.

Юношеское богоборчество «Пилигримов»: «И, значит, не будет толка / от веры в себя да в Бога...» — было изжито очень

быстро. Порыв взлететь выше Бога в «Большой элегии» через «библейский сон» «Исаака и Авраама», кровавый апокалипсис «Столетней войны» заканчивается мучительным просветлением «Горбунова и Горчакова», странным болезненным мученичеством узника сумасшедшего дома — Горбунова, постоянно возвращающегося в прямых словах и проговорах к части Христа.

Все пять «больших стихотворений» цикла, написанные в пятилетие от 1963 до 1968 года, переплетены между собой — идет постоянное перетекание поэтического вещества. Стихотворения перебрасываются репликами, подают друг другу условные знаки, полные скрытого и явного смысла. Та пространственная утопия, которая возникает в «Большой элегии», снова предстает перед нами в «Исааке и Аврааме» — это страна, куда ангел, остановивший руку Авраама, зовет прошедшего искус патриарха, та страна, которую видела со своей невысказанной высоты птица-душа Джона Донна:

Еще я помню: есть одна гора.
В ее подножьях есть ручей, поляна.
Оттуда пар ползет наверх с утра.
Всегда шумит на склоне роща ряно...
И сонмы звезд блестят во тьме ночей,
небесный свод покрывши часто, густо.
В густой траве шумит волной ручей,
и пар в ночи растет по форме русла.

«Большое стихотворение» «Пришла зима...» — продолжение и контраст «Большой элегии». Если «Большая элегия» — апофеоз сна, настолько близкого к смерти, что душа существует отдельно от тела, апофеоз тревожного покоя и пугающей неподвижности, то «Пришла зима...» — взорванный покой, зимний апокалипсис, разрушение мира, лихорадочное описание первой зимней бури, насильственно уносящей из рощи птиц — куда-то, на «теплые реки».

Они исчезли, воздух их сокрыл,
и лес ночной сейчас им быстро дышит,
хоть сам почти не слышит шумных крыл;
они одни вверху друг друга слышат...

Раскрыты клювы, перья, пух летит,
опоры ищут крылья, перья твердой,
но пуще ветер в спины их свистит...

Но есть тут и двойник спящего Донна и — одновременно — прикованного к сумасшедшему дому Горбунова: скворец, не могущий или не желающий улететь, пытающийся спастись от убийственного холода жизни иным — «духовным» — способом, магической силой памяти. Птица удерживает в памяти летнее тепло, как Горбунов — свободу, олицетворенную морем. Птица гонит из сознания страшную реальность — порождение движущегося времени:

Прочь, прочь, ночной простор (и блеск огня),
прочь, прочь, звезда над каждой черной кроной,
прочь, прочь, закат, исчезни, сумрак дня,
прочь, прочь, леса, обрывы, грач с вороной.
Прочь, прочь, холмы, овраги, тень куста,
прочь, прочь, лиса, покиньте, волки, память...

Горбунов также отказывается воспринимать реальность бедлама, вытесняя ее видением моря, за что его избивает — убивает — Горчаков.

Человек, птица, куст (персонаж «Исаака и Авраама») — все они равноправные дети единого живого пространства, над которым горит звезда — «некий свет».

Но прежде чем говорить о звездах, вспомним о Божьей птице — ангеле (излюбленном персонаже и Лермонтова — ибо Демон, темная птица, тоже ангел, но — падший) — соединительном звене между птицей-человеком (поэт, Донн), птицей-душой и «неким светом» — звездой.

В «Большой элегии» «спят ангелы» вместе со всем миром. В «Исааке и Аврааме» ангел, как должно, являющийся в роковую минуту, переворачивает сюжет и рассказывает Аврааму о стране обетованной — толстовской природной утопии. В «Столетней войне» ангел — равноправный с главным героем персонаж, появляющийся в решающие моменты. Этот ангел — собрат лермонтовского Демона — фантазмагоричен: он появляется из страшной земной глубины: «И вот он дерн пронзил своим крылом. Испуганно крылом взмахнула птица...». И этот

«белый ангел, плод земли» взмывает над заваленными трупами полем сражения:

Гонец взглянул наверх и в страхе замер.
Как прежде белый, только раза в три,
чем прежде, больше, вился в небе ангел.
Так значит, он пришел узреть Конец.
Так значит, не насытил взгляд Началом.
И, лук схватив, что бросил в снег мертвец,
гонец уж сам не слышал, как вскричал он:
«Беги же к черту!» И пустил стрелу...

В «Пришла зима...» среди сокрушительного безжалостно-го беснования стихии робко ожидается явление не вестника-ангела, но самого Господа:

Того гляди, с пути собьется Бог
и в поздний час в Полесье к нам нагрянет.

И апофеоз темы, объясняющий ее настойчивое бытование в эпосе, находим в «Горбунове и Горчакове», где так или иначе пересекаются все нити, все мотивы, все сюжеты-метафоры предыдущих четырех «больших стихотворений».

Отчаянный ночной монолог Горбунова в бедламе заканчивается мольбой:

А ежели мне впрямь необходим
здесь слушатель, то, Господи, не мешкай:
пошли мне небожителя. Над ним
ни болью не возвышусь, ни усмешкой,
поскольку он для них неуязвим.
По мне, коль оборачиваться решкой,
то пусть не Горчаков, а херувим
возносится над грязною ночлежкой
и кружит над рыданиями и слезкой
прямым благословением твоим.

Посещение небожителем земли — не просто акт утешения. Это восстановление единства мира. Соединение высоты и бездны. Этот мотив появился у Бродского еще в 1959 году в «Бе-

лых стихах в память о жене соседа», мотив белизны и снега, соединяющего небо с землей, белого снега, спускающегося с небес подобно ангелу. В «Большой элегии» это представление сформулировано уже с полной отчетливостью: «... Летит во тьму, не тает, / разлуку нашу здесь сшивая, снег, / и взад-вперед игла, игла летает...» Небесная игла сшивает разлуку спящего тела и парящей в небе души:

Дыра в сей ткани. Всяк, кто хочет, рвет.
Со всех концов. Уйдет, вернется снова.
Еще рывок! И только небосвод
во мраке иногда берет иглу портного...

Дисгармоническое, демоническое начало разъедает, размывает мир. Мир распадается на хаотические сочетания предметов и ситуаций, вступающих в смертельно опасные сочетания. И спасение мира и в мире — увидеть «некий свет», уловить дорогу, ведущую в «элизиум пространства», где объединяются дух и плоть.

Звезда у Бродского — прямой аналог «некоего света» из пушкинского «Странника». «Большая элегия», горько повествующая о разорванности мира, робости и отягощенности человеческого духа, завершается надеждой:

Того гляди, и выглянет из туч
звезда, что столько лет твой мир хранила.

В «Исааке и Аврааме» два света — пламя свечи, горящее перед ликами от начала и до конца, и возникшая в страшный момент и возвестившая появление ангела-спасителя звезда. Путеводная свеча библейской поэмы: «Горит свеча всего в одном окне» — слишком напоминает «Большую элегию»: «Господь оттуда — только свет в окне / туманной ночью в самом дальнем доме».

«Пришла зима...» — в момент умиротворения беснующейся злой стихии:

Снег, снег летит. Вокруг бело, светло.
Одна звезда горит над спящей пашней.

В «Горбунове и Горчакове» с первых же страниц звезды, звездное небо не сходят с уст двух друзей-врагов, этих новых князя Мышкина и Рогожина, запертых в сумасшедшем доме:

«А что снаружи?» — «Звездные поля».
«Смотрю, в тебе замашки Галилея».

«Замашки Галилея», тяготение к «некоему свету» губят и спасают Горбунова. Звезда — персонаж «Горбунова и Горчакова» в не меньшей, быть может, степени, чем явные герои, ибо Горбунов в этом концентрированном мире горя и ужаса одержим устремлением «на теплые реки».

Разумеется, тут вспоминается рождественский цикл Бродского, который он писал год за годом до самой смерти. Но в последнем «большом стихотворении» эпопеи есть строчки-знаки — указующий перст, обращающий нас к источнику:

Восходит над равниною звезда
и ищет собеседника поярче.

Это явный вариант лермонтовского:

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу.
И звезда с звездою говорит.

В стихах Бродского множество скрытых «лермонтовских знаков», но этот особенно важен, ибо в не меньшей степени, чем к пушкинскому «Страннику» и толстовской мечте, утопическая идея «больших стихотворений» — эпопеи Бродского — мечта о «теплых реках», о царстве блаженного пространства в неподвижном времени приводит нас к Лермонтову. И быть может, нигде так полно и определенно не выразилась эта идея, как в великом «Выхожу один я на дорогу...». Блаженное пространство, осененное листвою, в финале стихотворения — это доведенное до максимума представление о той стране, которую видит со своей «непостижимой вышины» птица-душа Джона Донна, в которую ангел зовет Авраама, тех «морских краев», которых жаждет Горбунов в снах-избавителях.

В «Горбунове и Горчакове» — грандиозном финале эпопеи — сон есть дорога в страну вечной свободы, которая в не-

изменных традициях русской поэзии символизируется морем — «свободной стихией».

Подконвойный Мандельштам писал: «На вершок бы мне синего моря...»

Узнику бедлама Горбунову снится море. Но море постоянно — в том или ином варианте — присутствует во всех пяти частях эпопеи. В «Исааке и Аврааме» оно возникает совершенно неожиданно в финальной главе.

Свеча — огонь, горящий посреди моря, захлестнувшего, объявшего мир в «Исааке и Аврааме», повторяется в слегка трансформированном виде в «большом стихотворении» «Пришла зима...». Морем — объединяющей и успокаивающей мир стихией завершается апокалипсис «Столетней войны». Предпоследняя, решающая по смыслу, глава «Горбунова и Горчакова» называется «Разговоры о море».

«В открытом и в смежающемся взоре
все время что-то мощное бурлит,
как будто море. Думаю, что море».

В непереносимой неволе, в мире, который отторгает его, Горбунов идет к морю-свободе через сон-смерть. Ликующе настаивая, что сон реальнее яви, а, стало быть, дух доминирует над плотью, Горбунов провоцирует страдающего и ревнующего Горчакова, человека плоти, и, погибая, освобождается. И это — конец утопии...

Бурный Бродский, с его неизмеримо интенсивной интонацией, «рвущейся в клочья страстью», сарказмом и самоиронией, — весь российский период своей работы отыскивал путь к гармоническому миру, в «блаженную страну». Это был путь пушкинского «Странника», это была страна, которая грезилась Лермонтову и замышлялась Толстым.

К середине 70-х годов с этими поисками было покончено. Но это не означало сдачу, опустошение, отказ от жребия. Это означало смену средств, а не цели. Свидетельством тому сквозной рождественский цикл. В 1988 году Бродский писал:

В пустыне, подобранной небом для чуда
по принципу сходства, случившись ночлегом,

они жгли костер. В заметаемой снегом пещере, своей не предчувствуя роли, младенец дремал в золотом ореоле волос, обретавших стремительно навыв свеченья — не только в державе чернявых, сейчас, — но и вправду подобно звезде, покуда земля существует: везде.

Снег, магическая белая стихия, и звезда объединяют, делают неотличимыми по сущности своей египетскую пустыню, в которой заночевало святое семейство, и зимний простор Архангельской губернии, где было написано:

Снег, снег летит. Вокруг бело, светло.
Одна звезда горит над спящей пашней.

Одна звезда горит над всем миром, один вневременной мир видит с высоты птица-душа, одна «пустыня внемлет Богу».

Значит, негу разлук.
Существует громадная встреча.

Так было сказано в 1962 году. Эту веру он сохранил до конца жизни.



Последние дни в России. Фото Е. Эткинда



Яков Гордин, Кира Самасюк, Эра Коробова в комнате Бродского
после возвращения из аэропорта 4 июня 1972 г.
Фото М. Мильчика

Валентина Полухина

БРОДСКИЙ О СВОИХ СОВРЕМЕННОКАХ

Более шестидесяти эссе, предисловий, послесловий, рецензий и писем Бродского о его современниках напоминают наброски к огромному полотну, под названием «что есть великая русская поэзия».¹ Для всей прозы поэта — от писем протеста или в защиту до пространных эссе-предисловий к сборникам Венцловы и Рейна — характерна общая манера письма и тона, смещенная семантика оценок, глобальные обобщения, изобилие риторических ходов и рационалистических отступлений. За несколькими исключениями вы не найдете в них портрета конкретного поэта, зато вы почувствуете невероятную тоску Бродского по тому, какой должна быть великая поэзия, и невысказанный протест против суровой несбыточности этой мечты. Но только ли напряженные поиски сути и смысла, цели и целостности изящной словесности побуждали его тратить так много времени и сил на этот далеко не самый интересный жанр предисловий и послесловий?

Все, кто знал Бродского, подтвердят, что он принимал довольно активное участие в литературной и человеческой судьбе многих своих современников. Вопреки упрекам в равнодушии и высокомерии, он был чрезвычайно отзывчив и щедр. Так, за два года до смерти он чрезвычайно благожелательно отозвался на письмо неизвестного ему поэта, Ольги Табачниковой, попросив ее присылать ему свои стихи и в дальнейшем.² Почти любой поэт, достигнув его положения, чувствовал бы себя обязанным помочь собрату по перу опубликовать книгу, вызволить его из тюрьмы или спасти от очередного ареста, как в случае Горбаневской, Ратушинской, Марамзина, Азадовского. «Щедрость была чертой его природы... — пишет о Бродском Чеслав Милош. — Он был готов в любой момент помочь, орга-

низовать, устроить. А главное — похвалить».³ Нередко он представлял поэта читающей публике и просто потому, что не мог отказать в просьбе друзьям, а иногда писал по ностальгическим соображениям (например, заметки о Кушнере и Наймане); наконец, в тех случаях, когда человек этот был предметом сильной привязанности Бродского (как Рейн, Уфлянд, Лосев, Алешковский и другие). Сам Бродский не скрывал истинных мотивов своей эссеистики: «В конце концов, эссеистика, которой я занимаюсь, это, скорее, популяризирование. Когда я пишу о русских авторах, о поэзии XX века, я занимаюсь этим главным образом по-английски для английского читателя, который довольно мало знает о русской литературе. Это с одной стороны. С другой стороны, вообще все эти эссе пишутся по необходимости, и, будь моя воля, я бы этим никогда не занимался. Просто кто-то просит рецензию, предисловие и так далее, и таким образом, как бы сказать, обретает существование».⁴

Спрашивается, а писал ли Бродский о своих современниках исключительно потому, что действительно высоко ценил своего коллегу? Как это ни странно, с определенной степенью уверенности ответить положительно на этот вопрос можно только говоря или о нерусских поэтах (см. его эссе об У. Х. Одене, Роберте Фросте, Стивене Спендере, Ричарде Уилбере, Чеславе Милоше, Энтони Хехте, Дерекке Уолкотте, Марке Стрэнде, Збигневе Херберте), или о великих русских предшественниках Бродского (тому подтверждение его статьи о Мандельштаме, Ахматовой, Цветаевой). Многие из этих эссе остаются за пределами моего внимания, как, впрочем, и его заметки о прозаиках: Солженицыне, Кише, Кундере, Довлатове, Алешковском, хотя иногда я буду на них ссылаться.⁵

Меня занимает и еще один вопрос при чтении критической прозы Бродского: по каким критериям мы можем опознать, что одно эссе написано по долгу дружбы, а другое продиктовано любовью и уважением к предмету описания? Критериев можно предложить по крайней мере два. Первый, казалось бы, самоочевидный: какое количество слов уделено в эссе поэтике и эстетике конкретного литератора. Но все, написанное Бродским, отличается не количеством, а качеством сказанного. Так, Бродский высказал самую суть поэтики Льва Лосева в краткой заметке о нём: «Стихи Л. Лосева замечательное событие

отечественной словесности, ибо они открывают в ней страницу дотоле не предполагавшуюся» (1979:66*). Весьма поучительно для исследователей прозы Бродского прозвучит признание самого Льва Лосева: «Как один из субъектов Вашей статьи могу сказать, что в заметке Иосифа в Эхе было только одно «необщее» место: «На кого он похож? Ни на кого». Никто ничего более лестного никогда обо мне не писал. Я не знаю, продолжал ли бы я печататься, если бы это не было сказано». ⁶ Второй критерий тоже не прост: что из сказанного о данном поэте действительно относится к его эстетике, а что заимствовано из арсенала поэтических средств самого Бродского? Ни для кого не секрет, что Бродский, со свойственным ему избытком щедрости, приписывал поэтам, о которых он писал, качества, свойственные его собственной эстетике и наличествующие у других только в зачаточном состоянии. Например, о Лимонове: «Э. Лимонов — поэт, который лучше многих осознал, что путь к философским прозрениям лежит не столько через тезис и антитезис, сколько через самый язык, из которого удалено все лишнее» (1978:153). Мы знаем, что Бродский начал возводить свою версию мироздания языка в самых ранних стихах, примером может служить «оживление лингвистических понятий» (выражение Якова Гордина) в стихотворении «Глаголы» (1960, I:41) или отождествление себя с языком во множестве стихов («Я скорее был звуком...», 1978, II:450). Он продолжал обтачивать свои «языческие» колонны в рифму и без, всю жизнь, пока пальцы держали перо (см. его «Неотправленное письмо», 1962—63), ⁷ и жадно искал поддержки у других.

Он уподобляет себе объект внимания, а точнее, тот уподобляется ему, попадая в фокус внимания Бродского: «Кублановский обладает, пожалуй, самым насыщенным словарем после Пастернака» (1983:362). Или почитаем, что он пишет о Денисе Новикове: он «уснащает свою речь изрядной долей словаря своей эпохи» (1995:99). Хочется напомнить, что это делают почти все современные поэты, и никто в такой мере, как это делал сам Бродский. Общее число слов, извлеченных профессором Татьяной Патера из 589 поэтических произведений

* Первая цифра означает год, вторая — страницу цитируемого издания. Сведения об изданиях см. в библиографии в конце статьи.

Бродского, составляет 154150 (или 37530 различных словоформ).⁸

Он то поднимает поэта на более высокий уровень, чем тот, на котором поэт обитает, то пытается приблизить его к своему уровню поэтического мышления, щедро наделяя своих собратьев по перу атрибутами, приписываемыми критиками ему самому. Так, выделяя способность Новикова «заключать заведомо трагический материал в скобки, как самоочевидный и в комментариях не нуждающийся» (1995a:98), Бродский втягивает его в свой круг мыслей, идеалов и поэтической практики. Предисловие к сборнику Новикова представляет собою скорее набросок обретений современной поэзией тех очертаний, без которых изящная словесность для Бродского вообще не представляет интереса: автономность дикции, безадресность речи, ориентированность на сам язык, «ускорение души, преодолевающей тяготение эпохи и биографии» (1995a:99), психологическая неприкаянность. Кстати, о психологической неприкаянности, о «высокой степени эмоционального неблагополучия» поэта Бродский уже писал в 1978 году во вступительной заметке о Лимонове (1978a:153) и повторил в интервью Волкову о Цветаевой, определяя ее интонацию как «голос колоссального неблагополучия». ⁹ И в эссе о Новикове этот сюжет звучит как эхо природы поэтического творчества вообще и фундаментального свойства поэтики Цветаевой и самого Бродского.

Когда дважды на одной странице в эссе о Стивене Спендере мы читаем: «Wystan's and Stephen's superior intelligence», «their extraordinary intelligence», «their perceived intellectual superiority» («высокая интеллектуальность Уистана и Стивена», «их исключительная интеллектуальность», «их явное интеллектуальное превосходство», 1995b:470), мы понимаем, как много они открывают нам в самом Бродском, сознательно насаждавшем аналитическое начало в своей поэзии. Более того, умственное, дистанцирующее начало в стихах — это именно то, что он пытался привить русскому стиху вообще и не упускал случая выделить это свойство у других. Бродский, безусловно, грешит тем, что выгалкивает своего коллегу в те сферы поэтики и эстетики, которые он освоил или осваивал сам, или обладает редким даром отождествлять себя с субъектами своих статей и заметок.

Проблема для критика (как, впрочем, и для поэта, о кото-

ром Бродский пишет) уяснить, что из сказанного относится к самому Бродскому, а что к предмету его внимания. Знаменитая сдержанность тона, которую так культивировал Бродский в собственной речи, по Бродскому, свойственна и Кушнеру, и Лосеву: «Лосев — поэт сдержанный, крайне сдержанный» (1979:66). Он отмечает у Кушнера «tonal reserve» («сдержанность интонации» 1988b:xi) и выделяет в качестве главной характеристики его поэтических средств «сдержанность этих средств» (1995f:11), называя его поэтику поэтикой стоицизма. Он чувствует «воинствующий кальвинистский дух» («a fierce Calvinist spirit») не только в поэзии Цветаевой,¹⁰ но и находит его в стихах американца Уэлдона Киша («a strong Calvinist streak» — «сильное кальвинистское начало», 1993c:93). Не говорит ли нам все это об одержимости самого Бродского, о его «высокой болезни»?

Он наделяет общими качествами таких разных поэтов, как Горбаневская и Ахмадулина, Найман и Новиков: ср. «Gorbanevskaya is a poet of great lyrical gifts» («Горбаневская — поэт яркого лирического дарования», 1972:13); «лиризм ее <Ахмадулиной> поэзии есть в значительной степени лиризм самого русского языка» (1977a:112). Этим же качеством наделяет и Александр Кушнер — лирический поэт (1988b:ix), и Денис Новиков — чистый лирик (1995a:98). О том, насколько это качество Бродский считал самой сутью поэзии, мы узнаем из его эссе о Монтале: «В конечном счете, искусство отличается от жизни своей способностью достичь ту степень лиризма, которая недостижима ни в каких человеческих отношениях» (1977c:xlvi). Его возвышенные эпитеты в эссе о Наймане или Владимире Гандельсмане носят явно избыточный характер: «напряженный лиризм» поэзии Наймана (1989a:91) и «интенсивность духовной энергии» Владимира Гандельсмана (1990d:7). «Прилагательные обычно прикрывают слабость», — оговаривается Бродский во вступительном слове об Ахмадулиной (1977a:112), — и свидетельствуют «об определенной недостаточности употребляемого существительного» (о Рейне, 1991a:5). В данном случае роль существительных исполняют сами поэты, которым он щедро раздает, как ордена, эпитеты. Не жалуя прилагательные в стихах, Бродский гостеприимно выпускает их в свою прозу.

В эссе о Стивене Спендере Бродский заметил, что о человеке много можно узнать по его выбору эпитетов («You can tell a lot about a man by his choice of epithet», 1995b:469). Обратим внимание на два повторяющихся эпитета: «великий» (great) и «лучший» (best) и их синонимы. Я приведу несколько примеров в хронологическом порядке их появления. 1973: «Gorbanevskaya is one of the best, if not simply the best poet in Russia today» («Горбаневская — один из лучших, если не просто лучший поэт в России сегодня», с. 13); 1974: Владимир Марамзин — «наиболее выдающийся прозаик послевоенного поколения» (с. 9); 1976: «Mr Tomas Venclova is the best poet living on the territory of that empire of which Lithuania is a small province» («Томас Венцлова — лучший поэт из живущих на территории империи, в которую Литва входит как малая провинция», с. 39); 1980: Чеслав Милош — «perhaps the greatest poet of our time» («может быть, величайший поэт нашего времени», с. A10); 1981: «Anthony Hecht is, without question, the best poet writing in English today» («Хехт, без сомнения, лучший из пишущих сегодня по-английски поэтов», с. 49); 1983: Дерек Уолкотт — «the great poet of the English language» («выдающийся английский поэт», р. 39); 1988: Александр Кушнер — «one of the best Russian lyric poets of the 20th century» («один из лучших русских лирических поэтов XX века», р. ix); 1987: Белла Ахмадулина — «лучшее в русском языке» (1987:4); 1991: Рейн — «один из лучших поэтов, пишущих сегодня по-русски»; 1993: Збигнев Херберт — «the greatest modern Polish poet» («величайший современный польский поэт», 1993b:112); 1994: «Peter Huchel is the finest German poet of this century» («Хухель — лучший немецкий поэт нашего века», 194a:100); 1995: Кушнер — «лучший представитель русской словесности» (1995f:12). Некоторая самоочевидная незаконность, почти непристойность подобных эпитетов (я уверена, что сами авторы, за несколькими исключениями, не претендуют на подобный статус) извинима, если знаешь, насколько доброжелательным было отношение Бродского к чужим текстам. Остается только пожалеть, что не он раздавал Нобелевские, Букеровские и Гонкуровские премии.

Не менее показательны повторы и самоцитаты Бродского. Его вступительная заметка о Наймане (1991c) напоминает лоскутное одеяло: начало взято из эссе 1980 года о Достоевском:

«Литературные судьбы, складываясь по-разному, начинаются, как правило, одинаково: со стремления к самоусовершенствованию, со стремления, если угодно, к личной святости <...>. Рано или поздно, однако, взявшийся за перо замечает (и чаще позже, чем раньше) — что оно, перо, обладает большей живостью и подвижностью, нежели его внутреннее «я», нежели его душа» (1991c:90). Сравните: «Всякое творчество начинается как индивидуальное стремление к самоусовершенствованию и, в идеале, — к святости. Рано или поздно — и скорее раньше, чем позже — пишущий обнаруживает, что его перо достигает гораздо больших результатов, нежели душа». ¹¹ Между эссе о Достоевском и Наймане эта же мысль высказана в эссе об Энтони Хехте: «Every poetic career starts as a personal quest for sainthood, for self-betterment. Sooner or later, as a rule rather soon, a man realizes that his pen accomplishes more than his soul» — «Любая поэтическая судьба начинается со стремления к святости, к самоусовершенствованию. Раньше или позже, и, как правило, довольно рано, человек понимает, что его перо достигает большего, нежели его душа», 1981b:50). Продолжение эссе о Наймане отсылает нас к статье о Цветаевой: «Повторение самого себя <...> для стихотворца очевидней, чем для прозаика, и заставляет его всякий раз пытаться взять <...> нотой выше» (1989a:90), или, «автор отрешается от образа страждущей женщины — от себя и, что называется, берет нотой выше» (1994c:227). Аналогичный совет «попробовать взять нотой выше» Бродский дает Владимиру Гандельсману» (1990d:8). Во вступительную статью к «Избранному» Евгения Рейна (1991) переключал почти весь предпоследний параграф из предисловия Бродского к сборнику стихотворений Томаса Венцловы на польском языке (1989), начинающийся словами: «У всякого крупного поэта есть свой собственный внутренний идеосинкратический ландшафт, на фоне которого в его сознании — или, если угодно, в подсознании — звучит его голос» (1990c:1). Ср. о Рейне: «У всякого крупного поэта есть свой собственный излюбленный идеосинкратический пейзаж» (1991a:11).

Он повторяет определение поэзии Монтале как «безнадежно семантического» искусства¹² и во вступительной статье к английскому сборнику Кушнера, и в послесловии к сборнику Кублановского («Поэзия — искусство безнадежно семантиче-

ское», 1983а:363), и в статье об Уэлдоне Кише («the incurable semantic art of poetry» — «безнадёжно семантическое искусство поэзии», 1993с:93). В статье о Новикове повторяется сказанное о Кушнере: «Новиков, безусловно, не новатор — особенно в бульварном понимании этого термина, но он и не архаист — даже в тыняновском» (1995а:99). Ср.: «Кушнер, безусловно, не новатор, особенно в бульварном понимании этого термина, но он и не архаист, даже в тыняновском» (1995f:11).¹³ Вы чувствуете, когда Бродскому скучно, когда он ищет, за что ухватиться, пытается найти нечто, что было бы ему самому интересно, какую-то поэтическую задачу, которую он решает в собственном творчестве. Не находя такого интереса, он варьирует излюбленные метафоры и мысли в культурной перспективе. Небесполезно проследить за развитием метафоры маятника, которая фигурирует в самом названии английского эссе Бродского о Кавафисе, «Pendulum Song» («Песнь маятника»), где Бродский пишет: «Понимание, что он не выбирал между язычеством и христианством, но раскачивался между ними, подобно маятнику, значительно расширяет рамки поэзии Кавафиса. Рано или поздно, впрочем, маятник постигает поставленные ему пределы».¹⁴ Эхо этой метафоры слышно в статье о Кублановском: говоря о русской поэзии, Бродский замечает, что «читатель ее постоянно имел дело со стилистическим маятником, раскачивающимся между пластичностью и сдержанностью» (1983а:362). В заметке о Кундере мы читаем: «this pendulum motion of the individual psyche between two abysses, good and evil» («Это подобное маятнику качание индивидуальной души между двумя безднами — добром и злом», 1985а:31), а в эссе о Наймане эта же метафора преобразована в «черепную коробку маятника» (1989а:90). Все эти точечные переключки мало что объясняют в творчестве конкретного поэта или писателя.

Несколько другая картина предстает перед нами в эссе о Рейне. В нем все на месте и все к месту. Почти все. Заинтересованность Бродского в творчестве Рейна вряд ли кто может поставить под сомнение: он неоднократно называл Рейна своим учителем. Похоже, он всю жизнь мечтал о Рейне как о вечном глобальном наперснике и друге, как это было в его ранней юности. Рейн воспринимался им как некий трагический ката-

лизатор состояния русской поэзии. Называя Рейна «элегическим урбанистом», Бродский имеет в виду не только избыточность городских деталей в стихах Рейна, но и обширность поэтической генеалогии Рейна (помимо отечественной словесности, переводная литература, кинематограф, радио, пресса, пошленький мотивчик Вадима Козина). Этот пошленький мотивчик символизирует крушение мира или мифа, гибель миропорядка, воплощением коего для Рейна служит город. Тема Рейна — эрозия, распад «человеческих отношений, нравственных категорий, исторических связей и зависимостей». Награждая Рейна титулом «трагический элегик», Бродский имеет в виду надрывность его мелодики и изуродованность поэтической судьбы своего мэтра. Выпукло сформулированы и самые характерные качества поэтики Рейна: помесь бормотания и высокой риторики, почти алогичный синтаксис, моментальная соотнесенность зрения и слуха, сходство с живописью, наконец, высокая степень неприязни к своему лирическому герою. Вывод Бродского: Рейн радикально раздвинул поэтический словарь и звуковую палитру русской поэзии «гораздо раньше тех, кому расширение это официально приписывается; он расширил — раскачал — также и психологическую амплитуду русской лирики» (1991a:10).

Личная заинтересованность и высокая оценка поэзии Рейна побуждают Бродского извиняться за то, что он «пользуется меньшим для описания большего» (1991a:6). При внимательном чтении замечаешь, что Бродский и в этом эссе пользуется большим для описания меньшего. Сама поэзия, замечает Бродский, на сегодняшний день аллюзивна, ретроспективна, сама и есть элегия. Он высказывает пожелание, чтобы в поэзии Рейна воспрял аристократизм духа классицизма и античности, и, не смущаясь расстоянием, выражает уверенность в том, что «на новые Вергилиевы эклоги или элегии Проперция сил у Рейна хватить может и должно» (1991a:12). Читая такую возвышенную оценку Рейна, как «метрически самый одаренный поэт второй половины 20-го века» (1991a:7), думаешь прежде всего о метрической виртуозности самого Бродского. Некоторые пассажи этого эссе Бродского читаются как наброски к описанию собственной эстетики: «В отличие от большинства своих современников, Рейн к сору своих стихотворений, к сору сво-

ей жизни относился с той замечательной смесью отвращения и благоговения, которая выдает в нем не столько даже реалиста или натуралиста, сколько именно метафизика, или, во всяком случае, индивидуума, инстинктивно ощущающего, что отношения между вещами этого мира суть эхо или подстрочный — подножный — перевод зависимостей, существующих в мире бесконечности» (1991a:7). Тень Бродского выступает на сцену и в следующей фразе: «У читателя зачастую складывается ощущение, что предметом элегии оказывается сам язык, самые части речи, как бы освещенные садящимся солнцем прошедшего времени и отбрасывающие поэтому в настоящее длинную тень, задевающую будущее» (1991a:8). «...И при слове «грядущее» из русского языка выбегают мыши» — сюжет всего творчества Бродского, см. например, его «Письмо в оазис» («Я был не лишним ртом, но лишним языком, / подспудным грызуном словарного запаса», 1994, IV:29).¹⁵

В дополнение к перечисленным проблемам интерпретации отзывов Бродского о его современниках, следует заметить, что он исключительно редко анализирует их конкретные стихи или толкует факты их литературной биографии. Он приветствует бессобытийность жизни поэта, например Кавафиса и Монтале: «Слава Богу, что его жизнь была так небогата событиями»,¹⁶ уверяя нас, что «люди с богатой биографией стихов не пишут» (1995f:11). Он выражал прежде всего свой собственный ужас, когда писал о том, что лучшие из поэтов «ужасаются при мысли о том, что будет написана их биография».¹⁷ Не поэтому ли он то и дело варьирует свое определение биографии поэта, рискуя контаминировать жизни Уолкотта и Кушнера? Сравните: «Биография поэта — в его гласных и зубных, в его метрах, рифмах и метафорах» («Шум прибора», 1983) и «подлинная биография поэта <...> в его рифмах, строфах, строчках, метрике, тембрах» (1995f:11). Или: «Стихи Венцловы и есть жизнь Венцловы» (1990c:25).

Еще и еще раз в его эссе перед нами предстает прежде всего система ценностей самого Бродского, поэтических и этических. «His real enemy is the vulgarity of the human heart» («Его истинный враг — пошлость человеческого сердца»), — пишет он в эссе о Збигневе Херберте (1993b:113). Именно пошлость человеческого сердца не давала покоя самому Бродскому. Он

не может отрешиться от собственной этики не в силу своего эгоцентризма, а в силу глубокого убеждения, что настоящий поэт неизбежно практикует христианскую этику, ибо ему, как и нам всем, не дано ничего другого, кроме десяти заповедей. Бродский оценивает себя и своих современников по самым высоким критериям, в частности, насколько поэт «соизмерим со своими предшественниками» (см. об Ахмадулиной, Кублановском, Кушнере и Рейне). Он ищет у каждого «качественно новое мироощущение» (1995а:97), а когда не находит (чаще не находит), приписывает им таковое. Его «мыслительная территория» столь огромна, что способна вместить в себя любого поэта, о котором почему-либо Бродский вынужден писать.

Почти все его вещи написаны под углом пересечения двух точек зрения: глобальной и конкретной. Их отличают изобилие и интенсивность высказываний о языке и питает страсть к слову, озаряющая все творчество Бродского. Бродский верил, что каждый большой поэт является голосом языка, ибо поэзия для него есть «высший предел речи», «высшее достижение языка» (о Мандельштаме),¹⁸ и «у поэта есть только один долг перед обществом: писать хорошо» (о Юрии Кублановском, 1983а:364); «хороший поэт — всегда орудие своего языка, но не наоборот. Хотя бы потому, что последний старше предыдущего» (об Ахмадулиной, 1977а:11); или о Денисе Новикове, который, по мнению Бродского, может претендовать «на роль инструмента родной речи» (1995а:99). И Дерек Уолкотт, по мнению Бродского, «действует, исходя из убеждения, что язык больше своих хозяев и своих слуг, что поэзия, будучи высшей формой жизни, является поэтому инструментом самосовершенствования и для тех и для других, то есть, что она есть способ обрести себя вне ограничений класса, расы или эго».¹⁹ Даже некоторые из прозаиков устаиваются этого высшего комплимента, например, Юз Алешковский: «голос, который мы слышим, — голос русского языка, который есть главный герой произведений Алешковского, главное его персонажей и самого автора» (1995е:10); и там же: «русский язык записывает себя рукою Алешковского» (1995е:11). Не менее щедрая похвала достается и тем, чью интонацию Бродский сравнивает с интонацией фольклора, будь то «невнятные причитания» Беллы Ахмадулиной (1977а:11) или лексический материал Новикова,

в котором Бродскому видится «эквивалент фольклора» (1995а:99). Идеи эти знакомы нам по его эссе о Мандельштаме, Цветаевой и Ахматовой, где они развиты Бродским в более убедительной форме.

В эссе о современниках, как правило, отсутствует развернутая аргументация глобальных тем: языка и времени, поэзии и памяти, веры и любви. Но одержимость этими темами не оставляет его даже в заметке на полстраницы. Вот примеры из заметки 1994 года о молодой русской американке Яне Джин: «Гений измеряется прежде всего его способностью подчинить время языку»; «Пророк побеждает свое время — тем, что смотрит сквозь него — в будущее» (1994b:13). Все эти отступления Бродский делает как бы походя, но иногда заполняя ими большую часть написанного. В таких случаях образ конкретного поэта подменяется идеей поэта абсолютного, а разрыв между конкретным и глобальным увеличивается. Ничего не подозревая, почти все поэты, о которых Бродский что-либо сказал или написал, впадают от него в зависимость. Однако зависимости этой не следует бояться, ибо она подразумевает не рабство, а родство, не влияние, а слияние. Подразумевает и предлагает.

После всего сказанного, вероятно, несколько тавтологично прозвучит вывод о том, что в любом из полусотни коротких ли, длинных ли высказываний Бродского о своих современниках мы всегда имеем дело не с упрощенным, а, напротив, с весьма усложненным восприятием поэзии. Его озабоченность собственной репутацией давно отступила перед мучившим его вопросом, какой должна быть современная поэзия. И каждое конкретное эссе — всего лишь повод поразмыслить об этом вслух. Если мы соберем вместе все или хотя бы некоторые атрибуты, которыми Бродский наделяет творчество своих современников (или которые он выделяет), то перед нами предстанет весь канонический антураж великой поэзии, некий поэтический идеал, как он виделся Бродскому накануне третьего тысячелетия, а именно: «трезвость сознания» (о Наймане, 1989а:90) и «трезвость воображения» (о Юзе Алешковском, 1995е:7); «негромкая музыка здравого смысла», действующая на читателя отрезвляюще (о Довлатове, 1990а: 359); отстраненность, «взгляд автора со стороны на себя» (о Наймане, 1989а:91; о Цветаевой: 1981:101); «безадресность речи» (о Цветаевой,

1979:74; о Денисе Новикове, 1995а:98); «неуловимая сдержанная музыка» (о Монтале, 1977с:хvi); «та же сдержанность, та же приглушенность тона, то же достоинство» (о Лосеве, 1979:67); «стихи чрезвычайной интенсивности» (о Лиснянской, 1983d:8); «духовная автономность» (о Монтале) и «автономность стихотворения» (о Венцлове, 1990с:1) как «принцип автономности человеческого существования» (о Довлатове, 1990а:7, 360). Отсюда перегруженность его прозы рациональными пояснениями и дефинициями, вытесняющими конкретного поэта на периферию или в тень. Так ведь и сюжет собственной жизни Бродский давно заменил сюжетом из жизни стиха (отсылаю к «Большой элегии Джону Донну»). Всегда о высоком, всегда о самом главном.

Что касается его эмоциональных всплесков, оставивших свой след в эпитетах-гиперболах «великий», «лучший» и «выдающийся», то можно удовлетвориться словами самого поэта: «... what matters in life as well as on paper — with deeds as well as with epithets — is what helps you to retain your dignity, and gentleness and civility do» («...в жизни, как и на бумаге, — в поступках и в эпитетах, — важно лишь то, что помогает тебе сохранить человеческое достоинство; мягкость и благожелательность помогают», о Стивене Спендере, 1995b:473). Этот смущающий нас перебор извиним и местом, и временем сказанного: свободный голос звучит с другого конца земли, а теперь уже и вне времени.

¹ В избранной библиографии, приложенной ниже, перечислены заметки, предисловия и статьи Бродского о всех поэтах, на которых читатель найдет ссылки в данной статье, включая и тех, которые только весьма условно могут быть названы его современниками. Эта библиография свидетельствует и о том, насколько плохо информированы некоторые критики Бродского о его прозаической деятельности. Так, Виктор Кривулин замечает: «Его излюбленный литературно-критический жанр — предисловия к английским переводам русских классиков» («Литературные портреты в эссеистике Иосифа Бродского» // *Russian Literature XXXVII* (1995), Special Issue. Joseph Brodsky / Ред. и сост. Валентина Полухина, с. 257). Перепечатано в ж. «Петрополь» (СПб., 1996), с. 65–74 и под несколько измененным названием «“Чужое лицо” в зеркале Бродского-эссеиста» включено в сборник эссе Кривулина «Охота на Мамонта» (СПб., 1998. С.

200–17. Кривулин, рассматривая эссе Бродского о Мандельштаме, Ахматовой, Цветаевой, Исайте Берлине и Платонове, приходит к выводу, что почти все литературные портреты «оборачиваются автопортретом» (с. 264). Более полная библиография о прозе Бродского напечатана в *Russian Literature* XLI-II (15 February 1997), pp. 241–254.

² Пользуюсь случаем поблагодарить Ольгу Табачникову, передавшую мне копию письма Бродского от 30 марта 1993г. В этом письме Бродский комментирует два стихотворения Табачниковой («Жечь бумагу можно силой тоски...» и «Я вижу явь, как будто сны вдогонку...»), отдавая предпочтение первому, более короткому, ссылаясь на Чехова и видоизменяя его слова: «В краткости хорошо не то, что она — сестра таланта, а то, что она усиливает нагрузку на каждое слово».

³ Чеслав Милош. «Об Иосифе Бродском» // *Русская мысль*. Специальное приложение. 16—22 мая 1996, с. I. In English, «Notes on Joseph Brodsky» // *Partisan Review*. Vol. 6. No. 2 (Spring 1996), pp. 184–187.

⁴ Беседа Биргит Файт с Иосифом Бродским // *Большая книга интервью Иосифа Бродского* / Сост. В. Полухина (М.: Захаров, 2000. С. 569).

⁵ О критических работах Бродского, о творчестве Солженицына, Довлатова, Милоша и Уолкотта читатель найдет статьи в специальном номере журнала *Russian Literature* XLVII (1 апреля — 15 мая 2000), посвященном Бродскому-критику, сост. и ред. Валентина Полухина.

⁶ Из письма автору от 11 октября 1999 года после критического прочтения данной статьи. Хотелось бы выразить профессору Лосеву свою признательность.

⁷ Иосиф Бродский. «Неотправленное письмо» // *Размером подлинника* (Таллинн, 1999. С. 5–7). Полный текст письма Яков Гордин, у которого сохранился его черновик, включил в наше с ним интервью «Трагедийность мировосприятия» // *Бродский глазами современников* (СПб.: «Звезда», 1997. С. 64–66).

⁸ *Словарь поэтического языка Бродского в двух томах*. Сост. Татьяна Патера. Не опубликован.

⁹ *Бродский о Цветаевой* (М.: Независимая газета, 1997. С. 31). В эссе «Поэт и проза» Бродский говорит об «источнике трагедийного сознания», называя систему взглядов Цветаевой «философией дискомфорта». (Ibid, pp. 66, 70). Эссе было написано как предисловие к: *Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах. 1917–1937, т. 1* (NY: Russica, 1979. С. 7–17).

¹⁰ Ср. «...жестокий, временами — почти кальвинистский дух личной ответственности, которым проникнуто творчество зрелой Цветаевой» // *Бродский о Цветаевой* (М.: Независимая газета, 1997). С. 70.

¹¹ О Достоевском, в переводе А. Сумеркина опубликовано в *Russica 1981. Литературный сборник* (NY: Russica, 1982). С. 209–213. Включено в *Сочинения Иосифа Бродского* (1995), том IV, с. 178–183; по-английски в *Less Than One*, под названием «The Power of the Elements» pp. 157–163. Обратим внимание на любопытное противоречие в приведенных цитатах: в эссе о Наймане мы читаем: «Рано или поздно, однако, взявшийся за перо замечает (и чаще позже, чем раньше) — что оно, перо, обладает большей

живостью и подвижностью, нежели его внутреннее «я», нежели его душа»; тогда как в эссе о Достоевском наоборот: «Рано или поздно — и скорее раньше, чем позже — пишущий обнаруживает, что его перо достигает гораздо больших результатов, нежели душа», с. 212.

¹²Е. Montale. *Nel nostro tempo* (Milano: Rizzolini, 1972), p. 59; *Poet in Our Time* (London: Marion Boyars, 1976). Подробнее об отношении Бродского к поэзии Монтале см. в статье Alessandro Niero «Бродский и Монтале. Об эссе «В тени Данте»» в специальном номере журнала *Russian Literature* XLVII (1 апреля — 15 мая 2000), посвященном Бродскому-критику, с. 307–330.

¹³Сам Бродский вполне отдавал себе отчет в том, что он вынужденно или нарочито повторялся: «Будучи автором многочисленных предисловий к поэтическим сборникам, я не без удивления для себя хотел бы подметить, что использованные в них мои же слова тут неуместны, — пишет он в заметке «О поэзии Яны Джин», — поскольку приходится иметь дело с совершенно инородным материалом». Литературная газета. 12 сентября 1997. С. 13).

¹⁴Joseph Brodsky. «Pendulum Song» // *Less Than One*, pp. 53–68. Авторизованный перевод с английского Л. Лосева «На стороне Кавафиса» // *Сочинения Иосифа Бродского* (1995). Том IV. С. 175. Метафора маятника была перенесена Бродским в прозу из его поэзии, где она встречается 43 раза (Татьяна Патера, *Словарь поэтического языка Бродского*, рукопись). Ср.: «Ты маятник, душа твоя чиста, / ты маятник от яслей до креста», 1:182). В рецензии на «Архипелаг ГУЛАГ» и «Из-под глыб» Бродский, цитируя Достоевского, опять прибегает к помощи этой метафоры: «There are two abysses in man, according to Dostoevsky, but he does not choose between them: he oscillates like a pendulum». *Geography of Evil*, *Partisan Review*. Vol. 44, No. 4 (Winter 1977), p. 642. См. также эссе Бродского «Why Milan Kundera is Wrong about Dostoevsky»: «He <Dostoevsky> writes <...> about this pendulum motion of the individual psyche between two abysses, good and evil». *New York Time Book Review* (Febr. 17, 1985), p.31.

¹⁵Кстати, секрет этого тропа не раскрыт никем из писавших об этом стихотворении Бродского, несмотря на то, что сам поэт расшифровал его еще в 1979 году в интервью Еве Берч и Дэвиду Чин: «В какой-то мере это относится к фонетике русского слова «грядущее», которое фонетически похоже на слово «грызуны». Поэтому я раскручиваю его в идею, что грядущее, то есть само слово грызет — или, как бы то ни было, погружает зубы — в сыр памяти». «Поэзия — лучшая школа неуверенности» // *Большая книга интервью Иосифа Бродского* / Сост. В. Полухина (М.: Захаров, 2000). С. 59–60. Этот случай еще раз показывает, как тесно и сложно переплетено все сказанное и написанное Бродским: стихи, эссе, интервью развивают его излюбленные мысли и образы.

¹⁶Иосиф Бродский. «В тени Данте» // *Меньше единицы. Избранные эссе* (М., НГ, 1999). С. 96.

¹⁷«Шум прибора» (о Дереве Уолкотте). *Ibid.* С. 164.

¹⁸Предисловие к: *Osip Mandelstam: 50 Poems*, transl. by Bernard Meares

(NY: Persea Books. 1977), pp. 7–17; включено в «**Less Than One**» под названием «The Child of Civilization», pp. 123–144; на русском языке напечатано под названием «Сын цивилизации» в «Набережной неисцелимых» (1992). С. 31–46, в переводе Д. Чекалова, с. 32.

¹⁹ «Шум прибой» (о Дереве Уолкотте). Ibid. С. 171.

Библиография избранных статей, заметок, рецензий, предисловий, эссе и писем Иосифа Бродского

На английском и русском языках

(Составили Валентина Полухина и Thomas Bigelow)

1. 1969 Чудо обыденной речи // **Литературное обозрение**, № 10 (окт. 1991), с. 59; (о Геннадии Алексееве, датировано дек. 1969).
2. 1972 The Fate of a Poetess // **Michigan Daily Magazine**. V. 1. No. 1 (Nov. 12, 1972), p. 13. In defence of Natalija Gorbanevskaja; transl. by Carl Proffer.
3. 1973a On Richard Wilbur // **American Poetry Review**, V. 2, No. 1 (Jan./Febr. 1973), p. 52, transl. by C. Proffer; rpr. in: **Under Discussion: Richard Wilbur's Creation** (Ann Arbor: Un-ty of Michigan Press, 1983), pp. 203–206.
4. 1973b Translating Akhmatova // **New York Review of Books**, Vol. 20. No. 13, August 9, 1973, pp. 9–11, transl. by Carl R. Proffer; a review of **Poems of Akhmatova**, transl. by Stanley Kunitz with Max Hayward.
5. 1974a Beyond Consolation // **New York Review of Books**, Vol. 21, No. 1, Febr. 7, 1974, pp. 13–16; a review of **Hope Abandoned** by N. Mandelstam; **Osip Mandelstam: Selected Poems**, transl. by C. Brown and W. Merwin; **Complete Poetry of O.E. Mandelstam**, transl. by B. Raffel and A. Burago; **O. Mandelstam: Selected Poems**, transl. by D. McDuff.
6. 1974b Иосиф Бродский в защиту Марамзина // **Хроника защиты прав в СССР**. № 10 (июль-август, 1974). С. 9–11; перепечатано под заголовком «Vladimir Maramzin: An Appeal to Both Writers and Readers» // **Times** (London), August 8, 1974, p. 14. Statement in protest of Vl. Maramzin's arrest for compiling edition of Brodsky's poetry; rpr. in **New York Review of Books**, v. 21, no. 14 (September 19, 1974), p. 45; slightly abridged form as «Enemies and Slaves» in **Index on Censorship**, V. 3 (Winter 1974), p. 45.
7. 1975a Victims. A Letter to the Editor in defence of Vl. Maramzin // **New York Review of Books**, V. 21, No. 21 & 22 (January 23, 1975), p. 42.
8. 1975b Resisting the «Machine», A Review of Alexander Dolgun's Story: **An American in the Gulag** // **New Leader**, V. 58, No. 11 (May 26, 1975), pp. 17–19.
9. 1976a Fate of a Poet: Tomas Venclova, letter to the Editor // **New York Review of Books**. V. 23. No. 5 (April 1, 1976), p. 39.
10. 1976b Making Out in Moscow, A Review of George Feifer's **Moscow Farewell**, // **New York Times Book Review** (April 18, 1976), p. 4–5.
11. 1977a Why Russian Poets? // **Vogue**. V. 167, No. 7 (July, 1977), p. 112.

On Bella Akhmadulina. В переводе Виктора Куллэ «Что есть русские поэты» // *Литературная газета*. 9 апреля 1997. С. 11.

12. 1977b *The Geography of Evil* // *Partisan Review*. V. 54, No. 4 (Winter 1977), pp. 637–645, transl. By Barry Rubin. Review of *From Under the Ruble* by Aleksandr Solzhenitsyn, et al.; *The Gulag Archipelago*, III, IV by Aleksandr Solzhenitsyn; *On Socialist Democracy* by Roy Medvedev.

13. 1977c *The Art of Montale* // *New York Review of Books*. 9 June, pp. 34–39; included in *Less Than One* (London: Penguin, 1986), pp. 95–112; в переводе Е. Касаткиной «В тени Данте» // *Иностранная литература*, № 12 (1990), с. 11–17; а также в *Письмо Горацию* (М.: Наш дом, 1998). С. xxxvii–liv; и в *Сочинения Иосифа Бродского* (СПб.: Пушкинский фонд, 1999). Т. V. С. 72–84.

14. 1978a Предисловие к стихам Лимонова // *Континент* (1978), № 15. С. 153.

15. 1978b Presentation of Czeslaw Milosz to the Jury // *World Literature Today*. V. 52. No. 3 (Summer 1978), p. 364.

16. 1979 О стихах Лосева // *Эхо*, No. 4 (1979). С. 66–67; перепечатано в антологии *У Голубой Лагуны (The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry)*, Т. 2В (Newtonville: Oriental Research Partners, 1989). С. 342.

17. 1980a A True Child and Heir of the Century // *New York Times* (Oct. 10, 1980), p. A10. On Milosz's Nobel Prize; перепечатано под заголовком «Сын века» в переводе Льва Штерна в газете «Новый американец». № 36 (9—14 окт. 1980). С. 7.

18. 1980b Introduction to *A Tomb for Boris Davidovich* by D. Kis (Penguin Books, 1980), pp. ix–xvii.

19. 1980c К аресту Азадовского/ «В последнюю минуту» // *Эхо*. № 3 (лето 1980). С. 89.

20. 1981a *The Azadovsky Affair* // *New York Review of Books*. V. 28, No. 15 (October 8, 1981), p. 49; письмо протеста по поводу ареста Константина Азадовского.

21. 1981b Joseph Brodsky on Anthony Hecht and the Art of Poetry // *Envoy: The Newsletter of the Academy of American Poets* (Fall/Winter, 1981/82), pp. 2–3; rpr. in *The Burdens of Formality: Essays on the Poetry of Anthony Hecht* (Athens: Un-ty of Georgia Press, 1990), pp. 49–50.

22. 1981c Nadezhda Mandelstam (1899 — 1980) // *New York Review of Books*, vol. 28, March 5, 1981, pp. 3–4; rpr. in *The First Anthology 30 Years of the New York Review of Books* (NY, 1993), pp. 205–212; по-русски в переводе А. Батчана: *Новый Американец*. № 57, 10—16 марта, 1981. С. 19–20; в переводе Л. Лосева: в *Часть речи*. № 2/3, 1982—1983, pp. 111–120; перепечатано в качестве предисловия к кн.: *Надежда Мандельштам: Мое завещание и другие эссе* (New York, 1982); включено в английский сборник эссе Бродского *Less Than One* (NY: FS&G. 1986). С. 145–156.

23. 1982 Introduction to *Anna Akhmatova: Poems*, selected and transl. by Lyn Coffin (New York, 1983), pp. xiii–xxxii; included as «The Keening Muse» in *Less Than One*, pp. 34–52; перепечатано под заголовком «Муза плача» в переводе М. Темкиной в: *Страна и мир*, № 7. 1986. С. 77–88 и в: *Сочинения*

Иосифа Бродского (СПб.: Пушкинский фонд, 1999), т. V. С. 28–42; а в переводе А. Колотова как «Скорбная муза» в ж. «Юность», No. 6. 1989. С. 65–68.

24. 1983a Послесловие к книге / Юрий Кублановский. С последним солнцем (Paris: La Presse Libre). С. 361–65.

25. 1983b To Please a Shadow // *Vanity Fair*. Vol. 46. № 8, Oct. 1983, pp. 83–90; included in *Less Than One*, pp. 357–383; rpr. in abridged form in *Los Angeles Times*, Oct. 31, 1987, sect. II, p. 8.

26. 1983c On Derek Walcott // *New York Review of Books*. V. 30 (Nov. 10, 1983), pp. 39–41; rpr. as an Introduction to *Poems of the Caribbean* by D. Walcott (Limited Edition Club, 1983), pp. ix–xix; Included in *Less Than One* as «The Sound of the Tide», pp. 164–175; в сокращенном виде под заголовком «Шум прибой» перевод опубликован в ж. *Иностранная литература*, № 3 (март 1993). С. 33–34; полный текст в переводе В. Гольщева включен в *Письмо Горацию* (М.: Наш дом, 1998). С. 85–96.

27. 1983d Об Инне Лиснянской // *Русская мысль* (3 февр. 1983), перепечатано на обложке сборника *Сочинения Инны Лиснянской* (Ann Arbor: Ardis, 1984).

28. 1984 Предисловие к сборнику: Ирина Ратушинская. Стихи (NJ: An International PEN Book & Hermitage), с. 7–8 по-русски; с. 51–52 по-английски; перепечатано в сборнике *No, I'm Not Afraid* (Bloodaxe Books, 1986), с. 14–15, в переводе D. McDuff и в *Русской мысли*, 1984.

29. 1985a Why Milan Kundera is Wrong about Dostoevsky // *New York Times Book Review* (Febr. 17, 1985), p. 31, 33; rpr. in *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture*. No. 5 (1986), pp. 477–83.

30. 1985b Letter to the editor // *TLS*, no. 4317 (Dec. 27), p. 1481. Response to Ian Hamilton's Review of *Spender's Journals*, *TLS*, Nov. 22 1985, pp. 1307–08.

31. 1985c Literature and War — a Symposium. The Soviet Union // *Times Literary Supplement*, May 17 1985. pp. 543–44.

32. 1986 Brodsky's introduction to a reading by Mark Strand at the Metropolitan Museum of Art in New York, Nov. 1986; «О Марке Странде» в переводе Изабеллы Мизрахи опубликовано в *Слово/Word*, no. 20 (1996), с. 20–21.

33. 1987 Вступительное слово Иосифа Бродского на вечере поэзии Беллы Ахмадулиной для студентов Амхерст-колледж (штат Массачусетс), 1987; перевод В. Куллэ // *Литературное обозрение*. No. 3, 1997. С. 3–4; перепечатано в *Литературной газете*, 9 апреля 1997, с. 11.

34. 1988a К юбилею Инны Лиснянской // *Русская мысль* (1 июня 1988), с. 10.

35. 1988b Introduction to Aleksandr Kushner: *Apollo in the Snow* (NY: FSG, 1991), pp. ix–xii; L: Harvill, 1991, pp. ix–xii, датировано 1988.

36. 1989a Послесловие к: *Стихотворения Анатолия Наймана* (NJ: Hermitage, 1989). С. 90–93.

37. 1989b Not me (on Sylvia Plath), a Letter to *The Guardian* (Aug. 14, 1989), p. 18.

38. 1989c Words for Salman Rushdie // *New Times Book Review* (March 12, 1989), p. 28.
39. 1989d Isaiah Berlin at Eighty, *New York Review of Books*. V. 36, No. 13 (Aug. 17, 1989), pp. 44–45; repr. in *Isaiah Berlin: A Celebration* (Chicago: Chicago Un-ty Press, 1991); в переводе Г. Дашевского «Исайя Берлин в восемьдесят лет» включено в «Набережная неисцелимых» (М.: Слово/Slovo, 1992), с. 194–204.
40. 1989e Пoesия суть существования души // *Русская мысль* (август 25, 1989), с. 5.
41. 1989f Заметка для энциклопедии (о Владимире Уфлянде) // *Русская мысль* (16 июня 1989), с. 8; перепечатано в ж. *Аврора* (Ленинград), № 11 (1989). С. 82.
42. 1989g Introduction to *Yuz Aleshkovsky, The Hand* (NY: FSG, 1990), pp. vii–xii; dated by Dec. 1989.
43. 1990a О Серее Довлатове // *Слово/Word*, no. 9, pp. 8–14; по-русски и по-английски, «About Sergei Dovlatov», перевод Brian Ваer; перепечатано в *Независимой газете* (29 окт. 1991), с. 7; в ж. *Звезда*, No. 2, 1992, с. 4–6; и в *Сергей Довлатов, Собрание прозы в 3-х томах* (СПб.: Limbus-Press, 1993), т. 3, с. 355–362; также в *Петрополь*. Т. 5 (1993). С. 167–172.
44. 1990b Introduction «In Praise of Gray», to L. Poliakov, *Russia: A Portrait*, (NY: FSG, 1991), pp. 5–9; dated by April 1990.
45. 1990c Пoesия как форма сопротивления реальности // *Русская мысль* (25 мая 1990), с. I, XII. Предисловие к польскому изданию стихов Томаса Венцловы в переводе С. Баранчака; repr. as «Poetry as a Form of Resistance to Reality» in *PMLA*, v. 107, no. 2 (March 1992), pp. 220–25; tr. by A. Sumerkin & Jamey Cambrell.
46. 1990d Предисловие к «Владимир Гандельсман: Стихи» // *Континент*, № 66. С. 7–8.
47. 1991a Предисловие к сборнику Евгения Рейна *Против часовой стрелки* (NJ: Hermitage, 1991), с. 5–13; перепечатано в журнале *Знамя* под заголовком «Трагический элегик. О поэзии Рейна», № 7 (1991), с. 180–84; включено в *Избранное Рейна* (М.-СПб.-NY: Третья волна, 1992), с. 5–13; английский авторизованный перевод Jamey Cambrell напечатан в ж. *Wilson Quarterly*, v. 18, no. 4 (Autumn 1994), pp. 100–03; включено в двуязычный сборник Рейна под редакцией В. Полухиной (Bloodaxe books, 2001), в печати.
48. 1991b A Thousand Days of the Fatwa: The Rushdie Affairs Reconsidered, *TLS*, no. 4627 (19 Nov. 1991), p. 13.
49. 1991c Introduction to Anatoly Naiman, *Remembering Anna Akhmatova* (L: Peter Halban, 1991), pp. ix–xiii.
50. 1992 О Пастернаке, «Примечание к комментарию», сообщение на конференции, посвященной столетию Марины Цветаевой (Amherst College, 1992); включено в *Бродский о Цветаевой* (М.: Независимая газета, 1997), с. 156–206; под заголовком «Вершина великого треугольника» опубликовано в ж. «Звезда», № 1, 1996, с. 225–33; По-английски в *Marina Tsvetaeva. One Hundred Years* (Modern Russian Literature and Culture. Studies

and Texts. Vol. 32, Berkeley, 1994); rpr. as A Hidden Duet. The Intimate connection between the «Magdalene» poems of Boris Pasternak and Marina Tsvetaeva // **Times Literary Supplement**, Aug. 27 1999, pp. 13-16.

51. 1993a О Вадиме Месяце, письмо А. Фридману // **Литературная газета** (27 января 1993). С. 5.

52. 1993b Zbigniew Herbert, Selected and Introduced by Joseph Brodsky // **Wilson Quarterly**. V. 17, No. 1 (Winter 1993), pp. 112-117.

53. 1993c Weldon Kees, Selected and Introduced by Joseph Brodsky // **Wilson Quarterly**, v. 17, no. 2 (Spring 1993), pp. 92-98.

54. 1993d Preface to **Urban Romances and Other Stories** by Yury Miloslavsky (Ann Arbor: Ardis, 1994), pp. iv-vi; dated by Nov. 1993.

55. 1993e Ответ на письмо и стихи Ольги Табачниковой 30 марта 1993, не опубликовано.

56. 1993f Бродский о стихах Маргариты Ивенсен как ответ на письмо Агды Шор-Ивенсен, датировано: июль 1993 // **Литературная газета**, 6 дек. 1995. С. 6.

57. 1994a Peter Huchel, Selected and Introduced by Joseph Brodsky, **Wilson Quarterly**, V. 18, No. 1 (Winter 1994), pp. 100-101.

58. 1994b О поэзии Яны Джан // **Литературная газета**, 19 сент. 1997. С. 13; датировано мартом 1994 г.

59. 1995a Послесловие к сборнику Дениса Новикова **Окно в январе** (NJ: Hermitage, 1995), pp. 97-100; перепечатано в **Литературной газете**, 28 февр. 1996, с. 5.

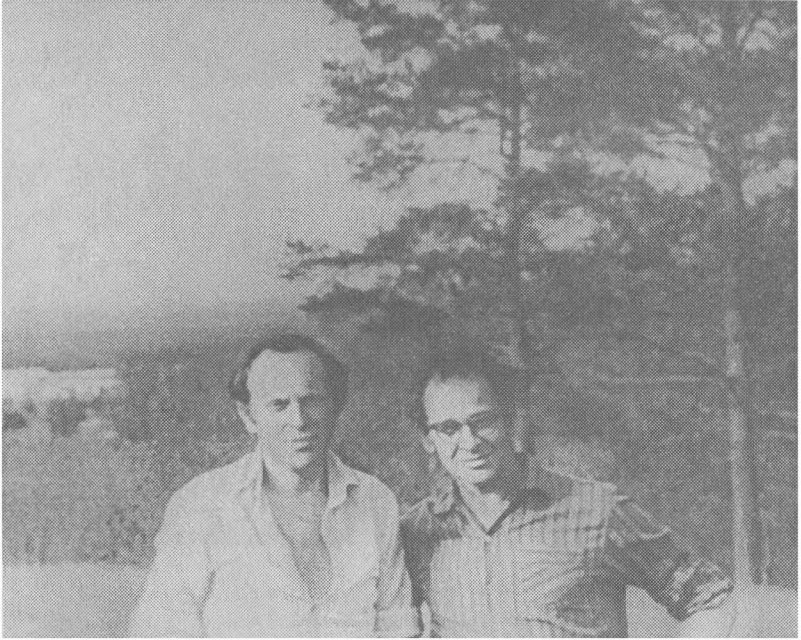
60. 1995b In Memory of Stephen Spender // **On Grief and Reason**, pp. 459-84; rpr. as «English Lessons from Stephen Spender» in **The New Yorker**. V. 71, No. 3 (Jan. 8, 1996), pp. 58-67; excerpt in **Los Angeles Times Book Review** (Febr. 4, 1996), p. 4 and in **Poetry Review**. Vol. 86, No. 1 (Spring 1996), pp. 37-39.

61. 1995c The Writer in Prison // **The New York Book Review**, October 1996, pp. 24-25; rpr. as An Introduction to **This Prison Where I Live: The Pen Anthology of Imprisoned Writers**, Ed. by Siobhan Dowd (New York & London: Cassell, 1996), pp. xi-xv. The Introduction is dated «December 1995»; по-русски в переводе Д. Радышевского «Писатель в тюрьме» // **Московские новости**, 26.1 — 2.2.1997. С. 21.

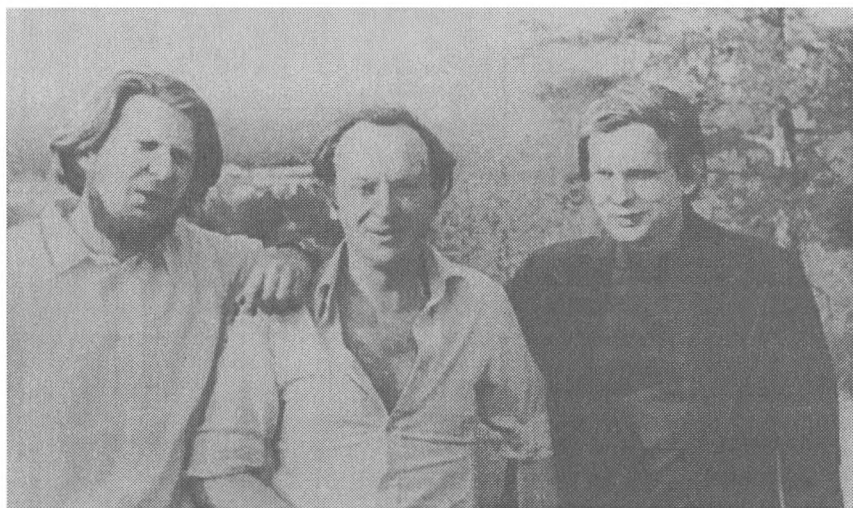
62. 1995d Foreword to Peter Viereck's New Book **Tide and Continuities: Last and First Poems; An Introduction to a Book...** // **Boulevard**. V. 10, No. 3 (Fall 1995), pp. 114-116.

63. 1995e Предисловие к Юз Алешковский, **Сочинения в трех томах** (М: «NNN», 1996), с. 5-12.

64. 1995f Последнее публичное выступление Иосифа Бродского перед русскоязычной аудиторией в издательстве **Слово-Word** на вечере Александра Кушнера // **Слово/Word**, no. 20 (1996), с. 10-12.



Последние дни в России. С. Е. Эткингом.
Конец мая 1972 г.



Последние дни в России с Раунасом Катилюсом
и Томасом Венцлова. *Фото Е. Эткинда*

АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

К ИСТОРИИ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Томас Венцлова и Иосиф Бродский познакомились в августе 1966 года, когда И. Бродский впервые приехал в Литву. Оба поэта оставили свидетельства о первых встречах. В дневнике Т. Венцловы сохранилась запись, которую он сделал вскоре после того, как впервые услышал И. Бродского, читающего свои стихи: «Голос был ошеломляющим — даже больше, чем стихи... Было тяжело — ведь невозможно долго слушать ангела или музу»¹. Писатель и переводчик Андрей Сергеев в письме Т. Венцлове от 9 сентября 1966 года приводит слова И. Бродского: «Вот что он пишет о тебе: “Потом приехал Томас. Я рад и даже немножко горд этим знакомством. Чудный парень. Чудная физиономия. Большое вам за него ачу”»². Позднее И. Бродский побывал в Литве еще несколько раз, нашел здесь пожизненных друзей, реалии Литвы вошли в его стихи. Все это позволило Т. Венцлове утверждать, что «Литва Бродскому стала так же дорога, как Пастернаку дорога была Грузия, а Мандельштаму Армения»³.

Литву, своих литовских друзей И. Бродский вспоминал в письмах Т. Венцлове, присланных уже из эмиграции, находил общие черты между Литвой и вновь открываемыми им странами. Так, в открытке из Рима («Это и впрямь вечный город, жаль только: я не вечен»⁴), точную дату ее написания установить не удалось, И. Бродский пишет: «Как и Вильно, Рим — город, в котором невозможна клаустрофобия, хоть он и не у моря»⁵; в открытке из Вены (6 июня 1972 года) так характеризует город Линц: «вроде Каунаса, только schoolboys поглупее и поаккуратней»⁶; уже из США (декабрь 1972 года), сообщая о том, как впервые сам управлял самолетом, предвидит усмешку своего друга по поводу того, что ему «лавы Дариуса и Гиренаса не дают покоя»⁷.

Однако настоящая публикация является только маленькой частицей большой темы о связи между двумя поэтами, и мы будем более подробно говорить лишь об одном письме И. Бродского, которое раскрывает историю создания стихотворения Т. Венцловы «Хотя колодец бездонен и крутой...», а вместе с тем и отражает те настроения, которые были характерны для И. Бродского в начале его жизни в США, проблемы, с которыми он сталкивался, оценки — порой беспощадные, — которые он давал окружающей его действительности. В настоящее время письмо хранится в Отделе рукописей Института литовской литературы и фольклора в Вильнюсе⁸, куда его вместе со своим архивом передал Т. Венцлова, уезжая в эмиграцию в 1977 году. Письмо, присланное в фирменном конверте Мичиганского университета, по почтовому штемпелю датируется 12 июня 1973 года, в самом письме дата не указана. Оно начинается с раскрытия общего душевного состояния его автора: «Чтобы что-то изменилось, так нет: в смысле событий я нищ, и ты еще можешь мне подать. Сегодня воскресенье, льет сильный американский дождь, я сижу в своем поместительном хаусе, владеть которым осталось месяц, засим совершу отвал в Соединенное Королевство, а когда вернусь, надо будет чего-нибудь приискывать в Новом Йорке, где пробуду до января. Засим надо будет чего-то приискывать снова в Анн-Арборе до будущего лета. А тогда надо будет чего-то приискывать еще не знаю где и насколько. Черта оседлости все-таки лучше.

Всему приходит издец, как не сказал поэт, хотя мог бы. Джипси менталити понемногу овладевает моим сознанием (буде таковое имеется), и диа-спорные чувства обуревают тело и — хуже того, душу. Охота чего-то стабильного, но и насрать на все тоже охота. Хорошего в этом, как и во всякой амбивалентности, сам знаешь, немного; ибо она, амбивалентность, ведет, как закон, к цинизму, реже — к мудрости, чаще всего к полному параличу. От первого я, может, и застрахован, но не знаю насчет второго и — главное — третьего. По психическому состоянию я, как видишь, вполне на Литейном».

Свою жизненную и душевную неустроенность И. Бродский прикрывает автоиронией, парафразами бытовавших в тогдашней России анекдотов (согласно одному из них, поскольку у эстонцев бывают проблемы с произношением звонких соглас-

ных, Ю. Смуул вместо «баба» говорил «папа» и таким образом изреченное обретало комический смысл):

«Но по физическому все-таки на Марлборо стрит, в окружении бумаг, бутылки греческой «Рецины» (что в переводе на гастрономный значит «Смолистая»), опять же дождь, и не с кем перекинуться словом, хотя бы и английским. Здешние паапы, как сказал бы Ю. Смуул, дело свое знают туго, но как-то так всегда получается, что мне нравятся их подруги альбо сестры, что, как ты знаешь, усложняет сверхзадачу. (В данном случае Станиславского надо понимать буквально.)»

Далее в письме И. Бродский начинает существенную для нас в данном случае тему Франциска Ассизского:

«Так что пытаюсь сочинять стишок про Ассизи, пока впус-тую, и вообще это чистый эскапизм, если не считать «асс». Поэтому иду в кухню или в сортир, или разворачиваю книжку, но в этом баном мире все писатели такие эгоцентристы, что лучше телевизор. В непрерывности здешнего дождя есть нечто схожее с главным нашим светилом, т. е., он уже начинает казаться формой света. Что, впрочем, чисто православный подход, когда всякая стабильность отождествляется с природой».

Может быть, настроение поэта в некоторой мере определено и тем, что недавно ему исполнилось 33 года (возраст Христа, которым кончаются евангелия), а это весьма символическая дата:

«Это странная вещь, и ты не согласишься, но есть какая-то оптимальность в этой цифре, потому что возможны только повторения (к сожал., не в Киркегардовом смысле только), так что в том, что «в книгах ничего больше про меня не написано», есть логика. Или писать то же самое еще раз? Было большое суаре, по-здешнему: парти, все перепились, потому что — дикари — не знают, чего можно смешивать, а чего лучше не надо. Местная водочка дрянь, но «Столичная» тоже доступна. Так как конвергенция началась именно с меня, я лично предпочитаю «Джек Даниэлс» — южный продукт, очень консервативный».

В письме поэт оценивает разные аспекты американской культурной, общественной, академической жизни:

«Уровень совр. поэзии в этой стране — провинциальный, ниже нашего. Основной прием — натурализм. Про кишки, про вагину, про джюс. Нечто вроде нерифмованного Павла Васи-

лева. Вообще с этим делом плохо везде. Мир потерял центры, и теперь мы имеем мировую провинциальную литературу, мир. пров. живопись, мир. провинц. архитектуру и т. д. Остается формальный или натуралистич. экстремизм, плюс типично англо-саксонские практ. джоукс. Все же приглядишься в антологиях к Гэлвэй Киннел — своего рода, Рильке для бедных, но я его люблю. Очень много пархатых и разных латиноамерик. нацменов со «своим видением» — ну, знаешь, вроде «вена — лиана». Сулейменов, в общем.

Что касается уровня людей, то, если это письмо перевести на англ., никто кроме разве Ухи Одена да еще пары олдменов ничего не поймет. Они все очень естественны, непосредственны, но — комплексов мало, а комплекс, как мы знаем, очень украшает человека. Вообще национальная психология, что «все в порядке». Что подкрепляется ссылкой на Декларацию индепененс (мой вариант) «каждый человек имеет право на ... поиски счастья», где, по-моему, главное «поиски», но они считают «счастье». И когда происходит какая-ниб. по.бень, все отключаются и впадают в истерику. Ненадолго, но впадают. Вообще страна не похожа на свой восточноевропейский образ. Стала непохожей в последние двадцать лет. Фамилия Смит встречается реже, чем, скажем, Баначек или Веско. В массе чуваки одеты — в смысле стиля, хуже и пошлее, чем дома. Белые пиджаки и красные брюки плюс пестрая рубашка. Как отпускники в Паланге. Хотя ткань хорошая. *

Академия местная — о к-рой я привык думать, что в ней держат людей за новые идеи — состоит из того же материала, что везде. Главная цель — получить «тен-иэр», т. е. должность на десять лет, т. е. бессрочно. Все пишут: паблиш ор пэриш. Но при ихнем тексте лучше, конечно, пэриш. В общем, все выглядит на «крепкую тройку», как говорила А. А. А.⁹ (на книжку переводов к-рой я написал вчера рецензию для Нью-Йорк Ревью оф Букс)).

Неизвестно, ошибся ли И. Бродский или он сознательно остроумно перепутал английские слова «ten-year» (десять лет) и «tenure» (постоянный контракт на профессорскую работу).

Судя по тексту, И. Бродский начал писать письмо после своего дня рождения, а кончил его за день до отъезда в Великобританию. О продолжительности временного разрыва между первой и второй частями письма можно было бы судить по

тому, что отъезд в Великобританию, до которого в начале оставался месяц, в конце письма уже является завтрашней перспективой, но, так как день рождения И. Бродского 24 мая, а письмо отправлено 12 июня, этот разрыв, очевидно, меньше, чем месяц.

Вторая часть сохраняет ту же иронично-элегичную интонацию:

«Дописываю все это, сидя вечером жутко душного дня (35–40 по Цельсию) в своем офисе, в ожидании одной белокурой бестии, которая должна прибыть в своем каре и пик ми ап, чтобы везти домой, откуда я завтра отбуду на любимый континент. Она тренирует малышей прыгать в воду с трамплина и обожает Джералда Манли Хопкинса и Уоллэс Стивенса. Комбинация возможная только тут — это вообще страна комбинаций — не в трикотажном, а в физическом — коктейльном — смысле.

Я рад твоим переменам, хотя и представляю число проблем их сопровождающих. Но все-таки это лучше, чем марш на месте, и лучше, что это — в Литве. Надо быть не то что националистом или патриотом, — надо жить дома, Томас. Это отнимает; но это и дает. Похоже, что скорей ворона, нежели орел или, скажем, журавль. Я бы больше всего хотел — моя ностальгия очень локальна — вернуться на свой диван (какие бы воспоминания у тебя ни были с ним связаны)».

В 1973 году у Т. Венцловы родилась дочь. Скорее всего, именно об этих переменах в жизни своего друга и упоминает И. Бродский.

«Даже уклоняясь — я делаю это со всей настырностью — я вижу много людей. Чем больше я их вижу, тем больше крепнет чувство, что я их видел. То же впечатление, наверно, у рубля, когда он возвращается в банк. Я думаю, я просто устал, но я знаю, что устану еще больше. Это не жалоба. Я, что называется, брэйв инаф, достаточно храбр, чтоб продолжать, и я продолжаю, но если бы ты знал, как охота остановиться. Впечатление такое, что нынешнее движение есть месть тридцатидвухлетней статике».

В конце своего письма И. Бродский высказывает теплые чувства в адрес самого Т. Венцловы, вспоминает других своих литовских друзей: братьев Рамунаса и Аудрониса Катилюсов, в квартире которых на улице Леиклос он остановился, когда в первый раз приехал в Литву, Виргилиуса Чепайтиса, позднее

по обмену занявшего эту квартиру, Пранаса Моркуса, отец которого служил советником в губернатуре Клайпеды.

«И так как в данную минуту мною овладевает нечто схожее с отчаянием, я хочу тебе сказать, что знай, что, где бы я ни был, я любил, люблю и буду любить тебя и что ты вообще один из немногих белых людей на этом свете — говорю со знанием дела и тела. Я ценил и ценю — а сейчас просто тоскую по твоим шуточкам и всему прочему — и вообще умоляю тебя почаще видаться с Андреем — это надежней, чем выборы. Так что целую тебя и кланяюсь твоей паняле¹⁰, а ты кланяйся братьям Леиклос и их подругам, женам и Леиклос хозяину и сыну губернатора Клайпеды, во что я никогда не верил, но претензию уважал».

По мнению Т. Венцловы, с которым мы беседовали об этом письме, в пассаже о том, что есть «надежней, чем выборы», И. Бродский имел в виду то, что семейные узы более надежны, чем демократия. Имя сына Т. Венцловы, так же, как и сына И. Бродского, который немножко старше, — Андрей.

Уже в постскриптуме, который, в отличие от машинописного основного текста, приписан от руки, И. Бродский еще раз вспомнил о святом Франциске: «Напиши стишок, как Св. Франциск разговаривает с птичками. Я не могу». Эти слова и стали эпиграфом к стихотворению Т. Венцловы «Хотя колодец бездонен и крутой...».

29 мая 1974 года Т. Венцлова послал своему другу Р. Катиллусу альманах «Poezijas pavasaris 1974» («Весна поэзии»), в котором были напечатаны его стихи «Хотя колодец бездонен и крутой...» и «Два стихотворения о любви», а также журнал «Pergale», 1974, № 4, где опубликованы стихотворения Роберта Фроста «Березы», «Ручей, текущий на север», «Указание» в его переводах. В сопровождающем эти издания письме говорится: «Обрати внимание на второй стишок Фроста. Просто и сердито. Третий тоже ничего себе. Что же до моих изделий, пригодятся несколько комментариев. Первые два являются (достаточно отдаленными) парафразами О. Э.¹¹, в них полно всяческих указаний на его конкретные стихи — угадай, какие. Второе, nota bene, гораздо более «идейное», нежели эротическое. Эпиграф к третьему взят из письма Юозаса¹². Там речь шла об Ассизи и о св. Франциске, который, как известно, произносил проповеди птицам и учил их, а также учился у них поклоняться Богу»¹³. В эпиграфе к своему стихотворению Т. Венцлова

фразе И. Бродского придал более обобщенный и нейтральный вид, в нем нет прямого указания на св. Франциска Ассизского, характерное для И. Бродского слово «стишок»¹⁴ заменено нейтральным «стихотворение»: «Напиши стихотворение о разговоре с птицами. Из письма».

История стихотворения Т. Венцловы «Хотя колодец бездонен и крутой...», хорошо зафиксирована в архивах. Помимо писем, о которых мы уже говорили, сохранилась и рукопись: четырехкратно сложенный лист бумаги, на верху которого записаны главные темы стихотворения, а чуть ниже и сам мало исправлявшийся поэтом текст.

Приводимое ниже интервью с Т. Венцловой не только воспоминание о прошедшем времени, но — в гораздо большей степени — глубокий автокомментарий к собственным стихам, который как будто бы продолжает давно начатый диалог между двумя поэтами.

¹ Venclova T. Josifo Brodskio atminimui // J. Brodskis. Vaizdas i jūra. Vilnius. 1999. P. 361—362.

² Отдел рукописей Института литовской литературы и фольклора/ F.95/27. Ачу — спасибо (*лит.*).

³ Venclova T. Указ. соч. P. 359.

⁴ Отдел рукописей Института литовской литературы и фольклора. F. 95/5. Цитаты из неопубликованных писем Иосифа Бродского воспроизводятся с разрешения «Фонда Наследственного Имущества Иосифа Бродского».

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.; С. Дарюс и С. Гиренас — литовские летчики, которые на одномоторном самолете «Lituanica» в 1933 г. вылетели из Нью-Йорка, пересекли Атлантический океан, но погибли, немного не долетев до Литвы. О них И. Бродский упоминает в своем «Литовском ноктюрне».

⁸ Ibid.

⁹ Анна Андреевна Ахматова.

¹⁰ Panele — девушка (*лит.*).

¹¹ Осип Эмильевич Мандельштам.

¹² Литовские друзья Бродского иногда называли его Юозасом. Существует и открытка самого И. Бродского, адресованная Т. Венцлове и подписанная этой литовской формой имени. F. 95/5.

¹³ Личный архив Р. Катилюса.

¹⁴ «Не могу представить себе, чтобы он произнес «моя поэзия» или того пуще — «мое творчество». Всегда только — «стишки». Так выражались его любимые римляне — *versiculi*. — П. Вайль. Рифма Бродского // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1999, с. 6.

«ВЕСЬ МИР СЛОВНО РАЗНЫЕ ЦВЕТА СПЕКТРА ...»

Беседа с Томасом Венцловой

Расскажите, пожалуйста, как возникло стихотворение, написанное по предложению И. Бродского?

В то время меня просили дать что-нибудь в альманах «Roezijos pavasaris» (Весна поэзии). Я подумал, что надо попробовать тему, которую предлагает Иосиф. Помню, я пошел в парк «Вингис» и примерно три-четыре часа там гулял, бормоча себе под нос. Когда в этом бормотании что-то прояснялось, я записывал. Часа через четыре стихотворение было готово — оно ведь короткое. Обычно я пишу вещи подлиннее, и это может занять несколько дней, неделю или даже больше. Больше чем несколько часов в день работать над стихотворением, наверное, даже нехорошо. Сейчас, когда я пишу стихотворение, уже не хожу по парку, а сижу, иногда хожу по комнате, но всегда с листом бумаги, на котором записываю то, что мне приходит в голову.

Часто ли И. Бродский вам предлагал тему для стихотворения или данный случай является исключением? Может быть, у вас есть большие стихов, написанных на предложенную кем-либо, не обязательно И. Бродским, тему?

Иногда Бродский предлагал тему. Однажды, когда он гостил в Литве, я посетовал, что не о чем писать. Он говорит, напиши, следуя античной традиции, как ты проводишь время «с какой-нибудь нимфой в пещере». Тогда я этого не сделал. А предложение написать о том, о чем ему самому не удастся написать, было, насколько я помню, единственным.

Стихотворение другого поэта иногда дает импульс. Используешь метрическую схему, вместе с ней приходит семантический план (в моей поэзии характерный такого рода случай — «Два стихотворения о любви»), но все это претерпевает такие изменения, что найти следы первого импульса зачастую очень трудно.

В работе над стихотворением я с самого начала ставлю перед собой семантическое задание: приблизительно зная тему и стараясь сделать ее более очевидной, записываю просто так в

голову пришедшие или даже заимствованные метафоры, которые потом в стихотворении претерпят изменения. Этот первый вариант стихотворения складывается на основе задания, которое вначале воспринимается в самых общих чертах, скажем: стихотворение будет о влюбленных в конкретной обстановке («о нимфе в пещере») или о разговоре с птицами и вместе с тем о том, чем птица похожа на человека. Если св. Франциск произносил проповеди птицам, это значит, что он видел нечто схожее между птицей и человеком. Здесь я сразу вспомнил другого религиозного мыслителя, Паскаля, его «тростник», который он тоже сопоставлял с человеком. Один образ тянет за собой другой, а это и есть тот первый этап, когда ты примерно представляешь себе семантические узлы стихотворения; потом они распределяются по строфам и строфы заполняются. Обычно я представляю себе примерную длину стихотворения. Это знание о будущем формате приходит неведомо откуда. Просто осознаешь, что данную тему можно развить лишь в стихотворении, состоящем из семи строф. Когда я рассказал об этом Бродскому, он ответил: «Да, у меня тоже бывает схожее ощущение, но зачастую уже после того, когда написаны эти семь или больше строф, которые были запланированы сначала, я вдруг чувствую, что не хватает еще одной строфы, и в результате оказывается, что эта последняя строфа и есть главная». Со мной такого, в общем, не бывает: если я уже задумал написать семь строф, то и пишу семь.

*Стихотворение «Хотя колодец бездонен и крутой...», как мне кажется, отличается от многих ваших стихотворений тем, что оно написано как будто бы «sub specie aeternitatis». * В нем не чувствуешь того холода, инспирированного тоталитарной действительностью, который столь щедро источают другие ваши произведения, написанные в это время.*

В стихотворении, пожалуй, чувствуется несовершенство мироустройства, там сказано, что наша правда, наша речь, наши формулы, которые мы в конце концов находим (будь они философскими, богословскими или поэтическими), не слишком отличаются от «софизмов» дрозда, от песни дрозда, которая ведь тоже несовершенна, без семантики. Это, наверное,

* «С точки зрения вечности» (лат.).

чувствовал и понимал Франциск Ассизский. Но вместе с тем «слепая мощь», вдохновение свойственны и человеку, и птице, и это, может быть, является единственно возможным совершенством. Свет, который распространяет трансцендентный мир, расщепляется на спектр, а этот спектр и есть минералы, растения, животные, мы, — весь мир словно разные цвета спектра, которые сводятся к единому свету, к одному общему источнику.

Кстати, спустя много времени после того, как я написал это стихотворение, я побывал в Ассизи и видел то место, где св. Франциск разговаривал с птицами. На этих ветвях птицы до сих пор сидят. Это голуби, — зрелище, увы, специально для туристов. Над аскетической постелью св. Франциска, во впадине скалы, построена часовня. Овраг в горах, высоко над городом и над равниной Умбрии.

В стихотворении «Хотя колодец бездонен и крутой...» сначала говорится о неодушевленной природе, потом о растениях, птицах, человеке. В рукописи видно, как вы уточнили: было написано «птица», зачеркнуто, заменено «иволгой».

Я не люблю общие слова (птица, зверь, дерево), а ищу что-то более конкретное. Поэтому «тростник», а не просто растение. Кроме того, «тростник» — это Паскаль, а «иволга» — это, скорее всего, аллюзия на «Есть иволги в лесах, и гласных долгота / В тонических стихах единственная мера. / Но только раз в году бывает разлита / В природе длительность, как в метрике Гомера» О. Мандельштама. Там тоже говорится о единстве человеческого и природного ритма, которое восходит, наверное, к божеству, к трансцендентному миру, как бы мы его ни называли. Это и является темой стихотворения.

Знаете ли вы деревья?

Некоторые. По крайней мере могу отличить ясьень от клена, березу от дуба, липу от ольхи. Я научился различать и те деревья, которые растут в Соединенных Штатах. Для меня достаточно важны и форма листьев, и их цвет. Чеслав Милош тоже мне задал этот вопрос, когда мы только с ним познакомились. Я ответил, что животных и птиц я знаю, возможно, несколько лучше, но деревья тоже различаю. Он считает, что для поэта это очень важно.

И. Бродский, возможно в полемическом запале, достаточно

категорично утверждал, что М. Цветаева — лучший поэт XX века. Когда же вас спрашивают, кто вам ближе: Цветаева или Ахматова, вы называете Ахматову. Это, наверное, свидетельствует о существенной разнице во взглядах на поэтический язык между Бродским и вами?

Наверное, это так, и очень хорошо, что эта разница существует. Бродский очень любил их обеих, гораздо больше, нежели Б. Пастернака или О. Мандельштама. Он говорил, что оба поэта, как и многие другие мужчины, поддались тоталитарному искушению, а «дамы» сразу интуитивно почувствовали, что это такое, и не захотели с этим иметь ничего общего. Если Бродского поставили бы перед очень жестким выбором, он, наверное, скрепя сердце, ибо Ахматову он очень любил и уважал, сказал бы, что Цветаева ему все-таки ближе. Для меня же поздняя Цветаева слишком сложна и, возможно, даже слишком сильна. В своем дневнике я писал о путешествии в Южную Африку, о самом большом в мире водопаде Виктория, которого практически не видно. Есть только облако брызг, падающую воду разглядеть нельзя, но ты чувствуешь, что она рядом и что гигантская сила пенится рядом с тобой. Помню, я тогда написал, что это напоминает поздние поэмы, поздние стихи Цветаевой. Это такая огромная сила, что человек уже не способен ее воспринять, она не вмещается в сознание. В творчестве Ахматовой этого не бывает, а у поздней Цветаевой — очень часто. Бродскому именно это и нравилось, он сам отчасти так в конце жизни старался работать. Для меня это чуждо, мне хочется, чтобы водопад был виден, чтобы можно было разглядеть падающую воду, все ее цвета и оттенки прозрачности.

Кстати, существуют как бы две Цветаевых. Ранняя Цветаева (примерно до революции), как и Ахматова, легко воспринимается, в ней есть даже оттенок китча, для нее не характерен катастрофический синтаксис, катастрофические анжамбеманы, катастрофическая пунктуация. Она как поэт слабее и менее оригинальна, чем поздняя Цветаева, но она мне как-то ближе. Бродский, естественно, так не сказал бы, хотя он любил и раннюю и позднюю Цветаеву, но все же больше — позднюю.

Беседовала Доната Митайте

* * *

Напиши стихотворение о разговоре с птицами.

Из письма

Колодец крут, но в черноте его
Как будто не страшатся отразиться
Почуявшие странное родство
Созвездье, человек, тростник и птица.

Их свет един — по-разному вольна
Его ломать зияющая призма.
Чем прах и истина отделена
От серебристого дрозда софизма?

А в час, когда перед рассветом тош
Небесный купол — осыпаться миру.
И прежняя беспамятная мощь
Их разбивает вдребезги, как лиру.

1973

Перевел с литовского Виктор Куллэ

Хотя колодец бездонен и крутой,
В черный блеск взглянуть осмеливаются
Созвездие, тростник, иволга, человек —
Их объединяет неожиданное родство.

Часто кажется — это один свет,
Многokrатно преломленный сквозь гулкую призму.
Насколько отличаются твой прах и истина
От серебрищихся софизмов дрозда?

А на рассвете, в конце лета,
Когда небосвод рассеивается и миры рушатся,
Одна и та же слепая мощь
Обрушивается на вас, словно на хрупкую лиру.

(подстрочный перевод)

СВИДАНИЕ С ПАМЯТНИКОМ

Заметки об одном стихотворении Иосифа Бродского

Пушкин, по свидетельству биографов, впервые оказался в Одессе в сентябре 1820 года по пути в кишиневскую ссылку, а затем провел в Одессе целый год: с августа 1823 по 1 августа 1824.¹

Примерно полтора столетия спустя на одесский берег ступил другой поэт, непризнанный и гонимый, но уже успевший стяжать славу в самых разных кругах; иные прочили ему лавры нового Пушкина, последнего великого певца двадцатого века.

Пушкин, как известно, оказался в Одессе не по собственной воле. Нашего же современника туда никто не ссылал. К тому ненастному дню, когда он очутился в одесском порту, за его спиной уже было полтора года ссылки — правда, в гораздо более суровых местах.

Одесский год Пушкина скрупулезно изучен: ему посвящены академические исследования и биографии, статьи и картины. О пребывании в Одессе Иосифа Бродского (а речь, как вы уже, конечно, поняли, идет именно о нем) практически ничего не известно. Ему, естественно, случалось оказываться на черноморском побережье в холодную пору:

Приехать к морю в несезон,
помимо матерьяльных выгод,
имеет тот еще резон,
что это — временный, но выход
за скобки года, из ворот
тюрьмы. Посмеиваясь криво,
пусть Время взяток не берет —
Пространство, друг, сребролюбиво!

(2, 159)²

«Крымский текст» Бродского конца 60-х — начала 70-х («Морские маневры», «Зимним вечером в Ялте», «Посвящается Ялте», «В альбом Натальи Скавронской», «С видом на море», «Второе Рождество на берегу» и др.) достаточно хорошо изучен, а вот Одесса, кажется, не оставила никаких следов ни в его судьбе, ни в стихах. Один след, впрочем, остался. Это стихотворение «У памятника А. С. Пушкину в Одессе» (4, 7—9), которому и посвящены следующие заметки.

История текста достаточно необычна и полна загадок. Начать с того, что само заглавие стихотворения существует в двух вариантах. В четвертом томе «Сочинений Иосифа Бродского» (СПб., 1995) оно звучит так: «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе» (с. 7), а в последнем авторском сборнике «Пейзаж с наводнением» (Дана Пойнт, 1995) изменен начальный предлог и, соответственно, падеж: «У памятника А. С. Пушкину в Одессе» (с. 115). Отдаю предпочтение второму варианту, так как именно в текст, включенный в «Пейзаж...», поэт успел внести несколько важных изменений.

Точная дата создания «Памятника...» неизвестна. «Может быть, когда-нибудь Я. Гордин, которому посвящено стихотворение «У памятника А. С. Пушкину в Одессе», расскажет о каких-то известных ему обстоятельствах, это стихотворение вызвавших. Бродский не мог в точности вспомнить, когда оно было начато, и поставил две даты с вопросительным знаком: 1969? — 1970? — пишет Александр Сумеркин, составитель «Пейзажа с наводнением». — Завершил он его, судя по всему, во второй половине 1994 года; оно было напечатано в 195-м номере «Нового журнала». Знаю, что стихотворение это было ему особенно дорого».³

Но и адресат стихотворения ничего не может сказать о том жизненном импульсе, ответом на который и стал «Памятник...»: «Году в девяносто четвертом Иосиф позвонил мне из Нью-Йорка и сказал: «Посылаю стихи для журнала. Кое-что там будет тебе приятно...»

Среди нескольких присланных стихотворений были стихи «У памятника А. С. Пушкину в Одессе». «Приятность» заключалась в том, что они были посвящены мне. Позже Иосиф сказал, что нашел их среди старых рукописей, счел вполне достойными напечатания и слегка подправил. <...>

Думаю, что посвящение девяностых годов объясняется не тем, что я написал к тому времени две книги о Пушкине, но памятью о наших давних спорах о границах свободы — в конце пятидесятых». ⁴

Итак, стихотворение на долгие годы оказалось забытым. В подобных ситуациях всегда возникает один и тот же вопрос: почему поэт забыл именно об этом стихотворении? Тем более что рубеж десятилетий выдался не самым плодотворным: даже в обстоятельных «Сочинениях...» 1969-м датированы 19 текстов, 1970-м — 24, а 1971-м — лишь 8. Слепая игра случая? Возможно. Но стоит заметить, что здесь фортуна подчинилась закономерности. (Существуют, по-моему, веские основания, заставившие поэта два десятилетия подряд не вспоминать о своем детище; но о них — чуть позже.)

Факт остается фактом: текст был опубликован четверть века спустя в совершенно иную историческую эпоху. Стихотворение — депеша с поля битвы — задержалось в пути и достигло читателей, когда сражение уже давно завершилось, «свободен путь под Фермопилами на все четыре стороны», и новые поколения начинают понемногу забывать, кто, с кем и за что сражался. Поэтому, рискуя впасть в банальность, позволю себе напомнить расстановку сил. Тогда — на переломе 60-х—70-х — был преследуемый государством поэт, изгой и вчерашний «тунеядец», против которого была мобилизована вся чудовищная мощь Третьего (советского) Рима. К середине 90-х годов от тысячелетней Империи остались рожки да ножки, а некогда проклятый поэт еще при жизни был увенчан лаврами олимпийца.

Борьба же шла за то, что в свое время отстаивал еще Пушкин — за свободу. Вечная российская антитеза поэта и власти? Увы, от нее никуда не деться...

Но пора обратиться к тексту.

Не по торговым странствуя делам,
разбрасывая по чужим углам
свой жалкий хлам,
однажды поутру
с тяжелым привкусом во рту
я на берег сошел в чужом порту.

Так начинается стихотворение. Цель приезда сформулирована «апофатически» — в отрицательном модусе: «не по торговым странствуя делам...». Но по каким же? Что все-таки привело поэта в Одессу? Ответа на этот вопрос найти не удастся. Равно как и на ряд иных вопросов: сколько дней или часов провел поэт в приморском городе? Уехал в тот же день? Задержался? Встречался с кем-нибудь?.. Все тонет в неизвестности.

Попутно замечу, что аналогичным образом построено множество других стихов — вплоть до самого последнего («Август»), где неопределенность достигает апогея: невозможно определить, откуда, куда и зачем приезжал герой, что он делал и кого видел в таинственном маленьком городке, «где вам не скажут правду».

Что же касается интересующего нас текста, то кое-что можно утверждать без всяких сомнений. Одна встреча все-таки состоялась. Кажется, поэт прибыл в Одессу только для того, чтобы повидаться с... памятником. Диалог человека с монументом — тема настолько глубокая, разветвленная и богатая мифопоэтическими ассоциациями, что вдаваться в нее сейчас вряд ли целесообразно. Постараюсь ограничиться «замкнутой» интерпретацией текста. Напомню лишь, что к началу 70-х у Бродского уже был текст, посвященный памятнику Пушкину (не поэту, а именно памятнику!). Он так и называется «Памятник Пушкину» и был включен в сборник «Стихотворения и поэмы», изданный за рубежом в 1965 году⁵. Сам же Бродский впоследствии не включал его ни в одну из книг; не попало стихотворение и в «Сочинения...».

Смысловая структура текста, состоящего из 14 строф (для Бродского такой объем отнюдь не велик), отчетливо распадается на три части. Первые пять строф — вступление, подготовка к главному, кульминационному событию; следующие шесть посвящены встрече поэта с памятником, а заключительные три играют роль концовки.

Начнем с интродукции:

Не по торговым странствуя делам,
разбрасывая по чужим углам
свой жалкий хлам,
однажды поутру
с тяжелым привкусом во рту
я на берег сошел в чужом порту.

Была зима.
Зернистый снег сек щеку, но земля
была черна для белого зерна.
Хрипел ревун во всю дурную мочь.
Еще в парадных столбенела ночь.
Я двинул прочь.
О, города земли в рассветный час!
Гостиницы мертвы. Недвижность чаш,
незрячесть глаз
слепых богинь.
Сквозь вас пройти немудрено нагим,
пока не грянул государства гимн.
Густой туман
листал кварталы, как толстой роман.
Тяжелым льдом обложенный Лиман,
как смолкнувший язык материка,
серел, и, точно пятна потолка,
шли облака.
И по восставшей в свой кошмарный рост
той лестнице, как тот матрос,
как тот мальпост,
наверх, скребя
ногтем перила, скулы серебра
слезой, как рыбу, я втащил себя.

Первое, что поражает в этом городском пейзаже, — подчёркнутое безлюдье. Шумный портовый город кажется вымершим. Конечно, с точки зрения фабулы, пустоту на улицах можно мотивировать рассветным часом. Но разве дело лишь во времени суток? Городская пустыня — инвариантный мотив поэзии Бродского, начиная еще со стихотворения 1966 года «Остановка в пустыне» (2,11), давшего заглавие первому авторскому сборнику. Его действие, напомним, разворачивается в самом что ни на есть многолюдном месте — в центре Ленинграда. Причем не на рассвете, не глубокой ночью, а среди бела дня. Именно время и место до предела усиливают трагизм происходящего: сносится греческая церковь, скорее всего, последняя церковь в огромном городе — и никому до этого дела нет, вандализм остается незамеченным. Советский город превращается в пустыню не потому, что жители его покидают. Нравственное падение, равнодушие и трусость — вот что делает его пустым и бесплодным. И даже когда на тротуарах не

протолкнуться, поэтa не покидает горькое ощущение: рядом нет совершенно определенных, нужных и дорогих лиц. Не об этом ли в конце пятидесятих писала Ахматова:

Немудрено, что похоронным звоном
Звучит порой непокоренный стих.
Пустынно здесь! Уже за Ахероном
Три четверти читателей моих.⁶

(Здесь и далее разрядка в цитатах моя. — В. Ю.)

Безлюдье города, повторю, — совсем не безлюдье пустыни. Речь ведь идет не просто об отсутствии людей, но о значимом отсутствии. На самом-то деле город полон людьми и в этот утренний час; просто они затаились за стенами и шторами. Может, уже и проснулись, но намеренно не замечают одинокого чужака, бредущего по стылým улицам.

Такую трактовку подкрепляет и намек на легенду о леди Годиве (в версии Альфреда Теннисона), воспринятую, возможно, сквозь призму мандельштамовских стихов «С миром державным я был лишь ребячески связан...»:

...незрячесть глаз
слепых богинь.
Сквозь вас пройти немудрено нагим,
пока не грянул государства гимн.

О том часе, когда по приказу жестокого мужа леди Годива должна была обнаженной проехать по улицам Ковентри, жителей города оповестил герольд:

Годиву любят, — пусть же
До полдня ни единая нога
Не ступит за порог и ни единый
Не взглянет глаз на улицу: пусть все
Затворят двери, спустят в окна ставни
И в час ее проезда будут дома.

(Перевод И. А. Бунина)⁷

Сегодняшние же горожане попросту и не подозревают о том, что некий безымянный приезжий бредет под их окнами.

Пройди он по городу в чем мать родила — никто и не заметит этой жертвы (или вызова). Единственными зрителями будут статуи, но их глаза без зрачков кажутся незрячими.

Итак, первые пять строф — всего лишь подготовка к встрече, путь к ней. Если снова вспомнить фабулу (при всей условности этого термина в разговоре о стихах), окажется, что в начальных строфах описано движение героя от береговой линии в глубину города, из порта — к центру. Этот путь описан с топографической четкостью: и в самом деле, чтобы достичь центра, надо преодолеть крутой и долгий подъем. Но физическое движение вверх по Потемкинской лестнице наполняется метафизическим смыслом, осознается как восхождение к Пушкину.

Все стихотворение написано неравносложными строками (они обычно используются, чтобы разбить ритмическую инерцию, но здесь она даже не успевает возникнуть). Однако именно в пятой строфе перебои ритма обретают особую важность, иконически семантизируются: они словно имитируют тяжелое, прерывистое дыхание того, кто втаскивает себя вверх по лестнице. А неравносложные строки превращаются в ее ступени. Чем выше, тем труднее дышать; подъем становится все более медленным и мучительным.

Вообще, на протяжении всех «подготовительных» строф разворачивается подспудная, но отчетливая борьба движения с неподвижностью, динамики со статикой. Текст вроде бы наполнен движением: «странствуя», «я на берег сошел», «снег сек щеку», «хрипел ревун», «я двинул прочь» и т. д. Но динамика то и дело наталкивается на сгустки статики: «столбенела», «недвижность чаш», «тяжелым льдом обложенный Лиман, как смолкнувший язык материка...». Даже когда движение различимо невооруженным глазом, вдруг возникает сравнение, сводящее динамику на нет:

... точно пятна потолка,
шли облака.

Можно ли найти что-нибудь неподвижнее пятна на потолке, назойливо напоминающего о себе изо дня в день, от первых утренних лучей и до темноты! Статичность неумолимо

нагнетается, и появление монумента воспринимается как ее триумф и логическое завершение.

И по восставшей в свой кошмарный рост
той лестнице, как тот матрос,
как тот мальпост,
наверх, скребя
ногтем перила, скулы серебра
слезой, как рыбу, я втащил себя.

По свидетельству А. Сумеркина, просматривая наборный текст «Пейзажа с наводнением», Бродский внес в эту строфу, на первый взгляд, мелкое, но важное изменение: вместо «как рыба» (этот вариант сохранен в четвертом томе «Сочинений...») стало «как рыбу»; «он изменил всего лишь падеж, но падеж повлек за собой ощущение движения».⁸ Уточню: изменение падежа усилило мучительность движения. Одно дело, когда рыба, оказавшаяся на суше, фантастическим образом приспосабливается к враждебной среде и сама начинает двигаться по земле. Этот мотив пять лет спустя станет смысловой основой «Колыбельной Трескового мыса»:

Человек выживает, как фиш на песке: она
уползает в кусты и, встав на кривые ноги,
уходит, как от пера — строка,
в недра материка.

(2, 361)

И совсем другое дело, когда ее кто-то тащит, когда лирическое «я» становится и субъектом, и объектом действия.

Любопытно, что мотив рыбы на суше, столь виртуозно разработанный в «Колыбельной...», возникает — именно в контексте диалога с памятником Пушкину — еще в «Юбилейном» Маяковского:

Нет,
не навяжусь в меланхолишке черной,
да и разговаривать не хочется
ни с кем.
Только
жабры рифм
топырит учащенно

у таких, как мы,
на поэтическом песке.⁹

Этот же мотив порождает множество иных ассоциаций. Исчерпать или хотя бы упомянуть их всех не представляется возможным, но мимо одной пройти никак нельзя. Матрос, лишь единожды появляющийся в пятой строфе, отсылает, по моему, не к Пушкину, а к Блоку:

Поздней осенью из гавани
От заметенной снегом земли
В предназначенное плаванье
Идут тяжелые корабли.
<...>
И матрос, на борт не принятый,
Идет, шатаясь, сквозь буран.
Все потеряно, все выпито!
Довольно — больше не могу...
А берег опустелой гавани
Уж первый легкий снег занес...
В самом чистом, в самом нежном саване
Сладко ли спать тебе, матрос?¹⁰

Совпадают и время, и место действия двух стихотворений: буран, опустевшая гавань, заметаемая снегом (и у Блока, и у Бродского холод еще не успел по-настоящему сковать землю и море; у Блока — «поздняя осень», у Бродского — уже зима, но земля еще «черна для белого зерна»). Близки и герои двух текстов: их роднит неприкаянность на грани отчаянья, изъятость из родной среды. Одиночество блоковского матроса оказывается последним: в свободную стихию ему возврата нет, больше ничего не остается, как забыться в первом снегу. У Бродского же на помощь поэту приходит другой поэт — великий предшественник, отлитый в чугуне.

В первых пяти строфах Пушкина еще нет. Но его появление тщательно готовится: оно продекларировано еще в заглавии. Стихотворение Бродского точно вписывается в ту достаточно обширную поэтическую пушкиниану, тексты которой, по верному замечанию М. Безродного, строятся согласно принципу загадки: «имя, не упоминаемое в тексте, присутствует в

заглавии».¹¹ Но даже если это стихотворение лишится заглавия, все равно останется ясным, о ком идет речь.

Чем же подготовлен выход великого поэта на сцену? Понятно, что не накоплением пушкинских аллюзий. Они, конечно же, присутствуют в тексте, но их не так уж и много: крылатая строка «Прощай, свободная стихия» да еще несколько реминисценций, разговор о которых впереди. И не им принадлежит главная роль в создании «пушкинской атмосферы».

Дело не в отдельных вкраплениях «чужого слова», а в глубинных, формообразующих свойствах поэтической ткани. Стихотворение написано типично «бродским» языком, характерным для произведений рубежа 60-х — 70-х. Кто еще кроме Бродского способен создать такой гремучий сплав из архаизмов и философских понятий, славянизмов и «фени»? У кого еще могут ужиться «аквилон» и «пахан», «мироздание» и «блевал», «фелюка» и «хана»? Причем не просто сосуществовать, а образовывать авторскую речь, слово, произнесенное здесь и теперь? Но в эту безошибочно узнаваемую языковую ткань вплетаются слова и обороты, тронутые архаикой.

Взять хотя бы самую первую строку. Лев Лосев считает, что «Не по торговым странствуя делам...» — намек на «Эпитафию купцу-критянину» Симонида Кеосского:

Родом критянин, Бротах из Гортины, в земле здесь лежу я,
Прибыл сюда не за тем, а по торговым делам.

(Перевод Л. Блуменау)¹²

Казалось бы, при чем здесь Пушкин? Но в сознании современного читателя происходит парадоксальное совмещение временных пластов. Огромный хронологический разрыв между Пушкиным и тем же Симонидом, между веком XIX по Р.Х. и веком V до Р.Х. — сжимается. Определяющим свойством начальной строки оказывается ее принадлежность прошлому. Сказать точнее, ее подчеркнуто архаический привкус. Не столь важно, в каком именно столетии эта строка могла быть написана. Главное, что она не принадлежит современности, она родом не из нашего века. И таких строк и сочетаний, словно подернутых патиной времени, не так уж мало: «однажды поутру», «я на берег сошел в чужом порту», «была зима», «грек на

фелюке уходил в Пирей». Есть даже отдельные слова, будто найденные в стихах Пушкина: «аквилон» или «упырь».

Поразительная способность сопрягать настоящее с давно-прошедшим, творить вечное из сиюминутного была одной из важнейших черт поэзии Бродского еще в ее «до-гутенбергов» период.¹³ Тронутые архаикой строки могли бы сложиться в целый островок пушкинской гармонии, подобный тому, который был обнаружен Я. Гординым в «Шествиин»:

Волнение чернеющей листвы,
волненье душ и невское волненье,
и запах загнивающей травы,
и облаков белесое гоненье,
и странная вечерняя тоска,
живущая и замкнуто, и немо,
и ровное дыхание стиха,
нежданно посетившее поэму...¹⁴

Но гармония, взятая напрокат в прошлом веке, Бродскому ни к чему. Начиная «пушкинской» строкой, он тотчас же разбивает неокрепшее умиротворение:

Не по торговым странствуя делам... —

подобный зачин вполне представим в поэзии Золотого века, но за ним следует резкое снижение:

разбрасывая по чужим углам
свой жалкий хлам... —

эти строки могли быть написаны только нашим современником, бездомным, издерганным, лишенным опоры.

Однажды поутру... —

казалось бы, вполне нейтральное сочетание. Но и оно отмечено налетом архаики («поутру», а не «утром»!), «Р а н о п о у т р у — сухая проза», — заметил Гнедич в 1816 году, разбирая балладу Катенина «Ольга».¹⁵ Полтора столетия спустя о спорах «карамзинистов» и «архаистов» помнят лишь филологи, а «однажды поутру» воспринимается как метонимический знак ушедшей эпохи.

И снова прыжок из века минувшего в день сегодняшней:

...с тяжелым привкусом во рту
я на берег сошел в чужом порту.

С духом пушкинской поэзии «тяжелый привкус» никак не сочетается. У Бродского же тяжесть и горечь пропитывают каждую строку, неотвязно следуя за поэтом от первой ступени Потемкинской лестницы до пьедестала памятника.

Обратим внимание на характерную трансформацию городского пейзажа. Тому, кто не знаком с топографией Одессы, может показаться, что памятник Пушкину непосредственно венчает лестницу, по которой герой совершает трудный подъем. Но, как известно, над Потемкинской лестницей (а именно она запечатлена в стихах) возвышается монумент Ришелье. Однако герой его «не замечает». Такая избирательность зрения симптоматична; поэту нужен только поэт. Одесса для Бродского лишь место, где Пушкин мечтал о бегстве и воле. В угоду «поэтоцентризму» городская карта перекраивается: памятник Пушкину как бы занимает место монумента основателю города. (Отмечу в скобках, что иногда пушкинские ассоциации связываются именно с памятником Ришелье. Вот как, к примеру, описывает В. Катаев одну из одесских прогулок с И. Буниным: «Затем не торопясь пошли по Николаевскому бульвару от памятника Пушкину по направлению памятника Дюку де Ришелье с чугунной бомбой в цоколе и рукой протянутой в морскую даль, в “свободную стихию”».¹⁶)

Но вот бесконечная лестница преодолена, и наступает время встречи; ей посвящены следующие шесть строф:

Один как перст,
как в ступе зимнего пространства пест,
там стыл апостол перемены мест
спиной к отчизне и лицом к тому,
в чью так и не случилось бахрому
шагнуть ему.

Из чугуна
он был изваян, точно пахана
движений голос произнес: «Хана
перемещеньям!» — и с того конца
земли поддакнули звон бубенца
с куском свинца.

Податливая внешне даль,
творя пред ним свою горизонталь,
во мгле синела, обнажая сталь.
И ощутил я, как сапог — дресва,
как марширующий раз-два,
тоску родства.

Поди, и он
здесь подставлял скулу под аквилон,
прикидывая, как убраться вон,
в такую же — кто знает — рань,
и тоже чувствовал, что дело дрянь,
куда ни глянь.

И он, видать,
здесь ждал того, чего нельзя не ждать
от жизни: воли. Эту благодать,
волнам доступную, бог русских нив
сокрыл от нас, всем прочим осенив,
зане — ревнив.

Грек на фелюке уходил в Пирей
порожняком. И стайка упырей
вываливалась из срамных дверей,
как черный пар,
на выученный наизусть бульвар.
И я там был, и я там в снег блевал.

Сразу же, с первой строки, с первого слова («один как перст»), бросается в глаза, что это — встреча двух одиночеств. Безмерно одинок тот, кто сегодня бредет пустынными улицами предрассветной Одессы. Но не менее одинок и застывший на пьедестале. В этой связи вспоминается известная формула «одиначество и свобода», но акцент, естественно, падает на первое слово: свободы всегда не хватает, зато одиночества — в избытке.

Встреча двух поэтов происходит без свидетелей. Город так же безлюден, как в начале стихотворения. Лишь в одиннадцатой строфе мелькнут какие-то лица... Но стоит к ним присмотреться — и их вовлеченность в поэтическое действие оказывается проблематичной. Грек, порожняком уходящий в Пирей? Но ведь его уже нет на берегу, он покидает гавань, увозя с со-

бой заветные мечты о победе, усиливая безнадежность. Есть еще таинственная «стаяка упырей», вываливающаяся из не менее загадочных и зловещих «срамных дверей»*. Кто они? Да были ли они вообще — эти призрачные существа, подобные шекспировским «пузырям земли»? Недаром же они сравниваются с «черным паром». Может, они только привиделись поэту, соткались из гнилого тумана — и вновь в нем растворились?..

Из всего неисчерпаемого множества тем, связанных с южной ссылкой Пушкина, Бродский выбирает лишь одну. Это — тоска по воле, по свободе, понимаемой прежде всего как свобода преодоления пространства. «Деспотизм ограниченного пространства» (Я. Гордин) — вот смысловой стержень текста. Поэтому-то Одесса для Бродского — не более чем место, где Пушкин когда-то мечтал о победе, об Италии и адриатических волнах:

Адриатические волны,
О Брента! нет, увижу вас
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!

(5, 30)¹⁷

Острая, совершенно не литературная тоска по чужой земле, желанной, но запретной, полтора столетия спустя проснулась в молодом поэте. Достаточно вспомнить часто приводимый Евг. Рейном рассказ о том, как взволновал Бродского случайно увиденный в заграничном журнале фоторепортаж «Венеция зимой»: «Все очень красиво, как и полагается в «Лайфе». Тут важно только то, как Иосиф смотрел на эти гондолы под снегопадом, старинные палатки за сеткой холодного дождя, снежный колпачок на фонаре, белые кляксы на капоте допотопной «ланчи», ну и так далее.

Я вдруг почувствовал, что все это произвело на него гораздо большее впечатление, чем мной предполагалось. Ток прошел чуть сильнее, и некий предохранитель перегорел.

— Я это увижу, — сказал Бродский. — Запомни, что я сейчас сказал. Я буду в Венеции зимой...».¹⁸

* Очевидно, имеется в виду ночной кабак типа борделя. (Прим. ред.)

Тоска по свободе неотделима от водной, морской стихии. Диапазон подтверждающих цитат очень широк: от прославленного «Конца прекрасной эпохи» — стихотворения, датированного декабрем 1969, возможно, той самой зимой, когда создавался «Памятник...»:

Только рыбы в морях знают цену свободе; но их
немота вынуждает нас как бы к созданию своих
этикеток и касс. И пространство торчит преискурантом —

(2, 161)

до ироничной «Песенки о свободе», написанной еще в 1965-м:

Почему летает в небе птичка?
У нее, наверно, есть привычка.
Почему на свете нет завода,
где бы делалась свобода?
<...>
Почему не тонет в море рыбка?
Может быть, произошла ошибка?
Отчего, что птичке с рыбкой можно,
для простого человека сложно? ¹⁹

«Во многих отношениях небо оказывается родственным морю, что в принципе может считаться традиционным для русской поэзии сближением...»²⁰ Как видим, этот вывод М. Лотмана полностью подтверждается анализом взаимоотношений различных стихий и свободы. Если море и небо, не гарантируя свободы, совместимы с ней хотя бы теоретически, то суша вместе со всеми своими обитателями становится царством неволи и принуждения. Особенно — хорошо всем памятная одна шестая часть земной поверхности.

Впрочем, и с морской стихией все не так просто. Обратим внимание на первый стих восьмой строфы: «Податливая внешне даль...» Море для Бродского — подчеркнуто женская стихия:

Здесь море треплет на ветру о б о р к и
свои бесцветные...

(2, 348)

А дальше — плывут линкоры,
и простор голубеет, как белье с кружевами.

(3, 64)

О, за образчик взявший для штукатурки лунный
кратер, но каждой трещиной о грозовом разряде
напоминавший флигель! отстраняемый рыжей дюной
от кружевной комбинации бледной балтийской глади.

(3, 152)

Не буду отнимать хлеб у доморощенных эпигонов фрей-
дизма: пускай они глубокомысленно рассуждают о «кружевах»,
«оборках», «комбинациях» и о явном эротизме мотива «вхож-
дения внутрь» («... в чью так и не случилось бахрому шагнуть
ему»). Осмелюсь сделать лишь один неоспоримый вывод: мор-
ская (женская) стихия лишь внешне податлива, а ведь и это
определение будит пушкинские ассоциации:

У п о д а т л и в ы х крестьянок
(Чем и славится Валдай)
К чаю накупи баранок
И скорее поезжай.

(2, 354)

Она и манит, и отталкивает. Недаром же рифменная триа-
да «даль — горизонталь — сталь» завершается холодным и
зловещим «металлическим» словом. Влекущая человека «бе-
зупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна» (2, 387),²¹
становится острой, словно лезвие меча. Несколько лет спустя
поэту будет суждено взглянуть на нее с другой стороны, той,
что в зиму создания «Памятника...» была далекой и недоступ-
ной:

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я — знак минуса
к прожитой жизни. Острее, чем меч его,
лезвие это, и им отрезана
лучшая часть.

(2, 293)

Морская стихия оказывается двойственной: обещая свободу, она же чревата предательством и гибелью. И здесь напрашивается очередная пушкинская параллель.

Так море, древний душегубец,
Воспламеняет гений твой?
Ты славишь лирой золотой
Нептуна грозного трезубец.
Не славь его. В наш гнусный век
Седой Нептун земли союзник.
На всех стихиях человек —
Тиран, предатель или узник.

(2, 331)

Стихотворение «К Вяземскому»²², как уже отмечалось комментаторами, не осталось без внимания Бродского и явилось важным подтекстом «Мексиканского дивертисмента»:

Скушно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй,
всюду жестокость и тупость воскликнут: «Здравствуй,
вот и мы!» Лень загонять в стихи их.
Как сказано у поэта, «на всех стихиях...».
Далеко же видел, сидя в родных болотах!
От себя добавлю: на всех широтах.

(2, 374)

Поэт обнаруживает неожиданные смыслы в таких деталях, которые обычно воспринимаются как нечто само собой разумеющееся или вовсе не замечаются. Поразительная символика выявляется и в расположении памятника, и в том, из какого металл он отлит.

Один как перст,
как в ступе зимнего пространства пест,
там стыл апостол перемены мест
спиной к отчизне и лицом к тому,
в чью так и не случилось бахрому
шагнуть ему.

Ю. Левинг отмечает автоцитатный характер сочетания «спиной к отчизне»²³, восходящего к не включенному в «Сочинения...» раннему тексту:

Я памятник воздвиг себе иной!
К постыдному столетию — спиной.
К любви своей потерянной — лицом. ²⁴

Но дальнейший анализ источников явно уводит исследователя не в ту сторону: по его мнению, за фразой-эвфемизмом «спиной к отчизне» просвечивает фольклорное «к лесу задом». Но фольклор здесь ни при чем. Есть гораздо более близкий и оправданный художественной логикой подтекст — первая эпиграмма Пушкина «На картинки к “Евгению Онегину” в “Невском альманахе”»:

Вот перешед чрез мост Кокушкин,
Опершись о гранит,
Сам Александр Сергеич Пушкин
С мосье Онегиным стоит.
Не удостоивая взглядом
Твердыню власти роковой,
Он к крепости стал гордо задом:
Не плюй в колодец, милый мой.

(3, 147)

Говоря же об автореминисценциях, нельзя не вспомнить ироническую «Лесную идиллию» 60-х годов:

В чем спасенье для России?
Повернуть к начальству «жэ».
Волки, мишки и косые
это сделали уже.

(2, 190)

Здесь в легком жанре разыгрывается все та же модель поведения — поэт поворачивается спиной (или, грубее, жопой) к «постыдному столетию», к «отчизне» (в данном случае равнозначной «начальству»). Вряд ли стоит напоминать, что молодой Бродский демонстративно игнорировал сиюминутные запросы и реалии повседневности.

Об этом писал С. Довлатов: «Бродского волновали г л у б о к и е истины. Понятие души в его литературном и жизненном обиходе было решающим, центральным. Будни нашего государства воспринимались им как умирание покинутого душой тела. <...>

Бродский создал неслыханную модель поведения. Он жил не в пролетарском государстве, а в монастыре собственного духа.

Он не боролся с режимом. Он его не замечал. И даже нетвердо знал о его существовании». ²⁵

Довлатову вторит другой мемуарист — М. Хейфец: «... в какой-то разговорной ситуации Иосиф сказал: «Зачем писать о советской власти, что она такое? Мелкий случай в мировой истории. Поэзия должна заниматься вещами г л у б и н н ы м и » (передаю, естественно, лишь общий смысл)». ²⁶

Оба автора, не сговариваясь, выбрали для характеристики творческой стратегии Бродского одно и то же ключевое слово — г л у б о к и й (г л у б и н н ы й).

Парадоксально (или, наоборот, в высшей степени закономерно), что и этот поведенческий жест — поэт демонстративно отворачивается от навязанной ему данности «здесь и теперь» во имя обретения метафизической вертикали — выходит через немаловажный для Бродского мотив статуи (вспомним хотя бы стихотворение «Стрельна»; 3, 152) к строкам первого поэта России.

Ориентация памятника Пушкину (спиной к отчизне, лицом к морю) подсказана... самим же Пушкиным:

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный чёлн
По ней стремился одиноко.

(4, 380)

На связь с «Медным всадником» намекает выделенное сочетание «пред ним», использованное Бродским в восьмой строфе:

Податливая внешне даль,
творя пред ним свою горизонталь,
во мгле синела, обнажая сталь.

Но если думы царя полностью заняты сушей:

Отсель грозить мы будем шведу.
Здесь будет город заложен
Назлом надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно... —

(4, 380)

то поэт мысленно уносится в морскую даль.

Вместе с тем позиция чугунного Пушкина точно совпадает с одним из центральных инвариантов поэзии Бродского. Речь идет о человеке, застывшем в раздумьях на кромке прибоя, на границе моря и суши, пространства и времени.

Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха,
осязая хрупкость кости, уязвимость паха,
тело служит в виду океана цедающей семя
крайней плотью пространства: слезой скулу серебра,
человек есть конец самого себя
и вдается во Время.

(2, 364)

Смысловое родство двух текстов подчеркивается почти дословным повторением: «скулы серебра слезой» — в «Памятнике...», «слезой скулу серебра» — в «Колыбельной...».

Что же касается материала, из которого отлит монумент, то он акцентирован тем, что соответствующее слово образует отдельную (причем начальную!) строку:

Из чугуна
он был изваян, точно пахана
движений голос произнес: «Хана
перемещеньям!» — и с того конца
земли поддакнули звон бубенца
с куском свинца.

Седьмая строфа словно замкнута металлическим кольцом: она начинается «чугуном», а кончается «свинцом». Но «металлическая тема» этим не исчерпывается. «Чугун» и «свинец» подготавливают появление «стали» в следующей, восьмой, строфе (вспомним рифменную триаду «даль — горизонталь — сталь»).

Для Бродского чугун — прежде всего тяжесть. Хотя такой ассоциативный ход не является единственным, Цветаева, например, актуализирует совсем иное свойство материала, из которого отлита статуя: «Чудная мысль Ибрагимова правнука сделать черным. Отлить его в чугуне, как природа прадеда отлила в черной плоти. Черный Пушкин — символ. Чудная мысль — чернотой изваяния дать Москве лоскут абиссинского неба. Ибо памятник Пушкина явно стоит “под небом Африки моей”»²⁷

Бродскому же важен не цвет материала, а его тяжесть — физическое качество, которое насыщается далеко ведущими смыслами. Вспомним «Конец прекрасной эпохи», где чугун снова выступает в паре со свинцом:

Этот край недвижим. Представляя объем валовой
чугуна и свинца, обалделой тряхнешь головой,
вспомнишь прежнюю власть на штыках и казачьих нагайках.
Но садятся орлы, как магнит на железную смесь.
Даже стулья плетеные держатся здесь
на болтах и на гайках.

(2, 161)

Чугун обретает зловещую значимость как символ косной, мертвящей государственности. Но чтобы с еще большей остротой передать трагедию поэта — пленника империи, Бродский решает на рискованную конкретизацию: памятник Пушкину оказывается отлитым из того же самого материала, который идет на изготовление... оков. Вот заключительные три строфы:

Наш нежный Юг,
где сердце сбрасывать привыкло вьюк,
есть инструмент державы, главный звук
чей в мироздании — не сорок сороков,
рассчитанный на череду веков,
но лязг оков.
И отлит был
из их отходов тот, кто не уплыл,
тот, чей, давясь, проговорил
«Прощай, свободная стихия» рот,
чтоб раствориться навсегда в тюрьме широт,
где нет ворот.

Нет в нашем грустном языке строки
отчаянней и больше вопреки
себе написанной, и от руки
сто лет копируемой. Так набегают на
пляж в Ланжероне за волной волна,
земле верна.

Прежде чем поделиться с читателем некоторыми мыслями об итоговых строках, позволю себе краткое отступление.

В отечественной культуре прослеживаются два различных отношения к Пушкину. С одной стороны, Пушкин — объект культа, воплощение всемогущей силы, светлого начала, средоточие всего того, чего у нас нет (или есть, но в недостаточном количестве): гармонии, легкости, органичности, ясности, революционности, народности, державности, веры и т.д. (в зависимости от злобы дня на передний план выдвигается то одна, то другая характеристика, а набор приписываемых гению свойств остается открытым). Если Пушкин — «наше все», то мы без него, соответственно, ничто. Бездарные ученики, беспомощные дети, брошенные на произвол судьбы. Отсюда слезливые, хнычущие интонации: «По чужому городу идет потерянный человек. Пустота, как морской прилив, понемногу захлестывает его. Он не противится ей. Уходя, он бормочет про себя — Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?»²⁸

Справедливости ради (или для «чистоты эксперимента») замечу, что у того же автора можно найти строки, иллюстрирующие прямо противоположную тенденцию:

Александр Сергеевич, я о вас скучаю.
С вами посидеть бы, с вами б выпить чаю,
Вы бы говорили, я б, развесив уши,
Слушал бы да слушал.
Вы мне все роднее, вы мне все дороже.
Александр Сергеевич, вам пришлось ведь тоже
Захлебнуться горем, злиться, презирать,
Вам пришлось ведь тоже трудно умирать.²⁹

В начальных строках «Посмертного дневника» (1958) Пушкин уже не бесстрастно-победоносный олимпиец, а товарищ по несчастью.

С подобным же отношением сталкиваемся и в стихотворении Бродского. «Пушкин, несостоявшийся беглец, воспринимается им как соузник» (Я. Гордин).³⁰ Тема побега пронизывает весь текст. В первый миг встречи Пушкин охарактеризован как «апостол перемены мест», а в предпоследней строфе он — «тот, кто не уплыл». Э т о т Пушкин — жертва замкнутого пространства, как полтора столетия спустя — сам Бродский. Отсюда — постоянно подчеркиваемый параллелизм судеб: «поди, и он...», «и он, видать...» и т.п. Поэта гнетет неотвязная мысль: Россия и свобода (внимание, борцы с русофобией!) — «две вещи несовместные». Истинной свободы в России никогда не было и нет. Империя может сменить идеологию и государственную символику: герб, флаг, гимн (третий раз на памяти одного поколения), но ее глубинная суть не делается иной. Она как была, так и осталась мощной надчеловеческой (чтобы не сказать античеловеческой) силой. Любые попытки примириться с действительностью, приспособиться к ней обречены на провал. В ином столетии, в совершенно другую эпоху новый поэт будет с тоской вглядываться в морскую даль, возможно, вспоминая слова Пушкина, в 1824 году признававшегося в письме к брату, что его томит желание «взять тихонько трость и шляпу и поехать посмотреть на Константинополь. Святая Русь мне становится невтерпеж. <...> Душа моя, меня тошнит с досады — на что ни взгляну, все такая гадость, такая подлость, такая глупость — долго ли этому быть?» (10, 80). Не в этом ли горьком признании — один из истоков «Путешествия в Стамбул»? И не эта ли тошнота отозвалась в беспросветной концовке, в последней строке одиннадцатой строфы: «И я там был, и я там в снег блевал»? Ее дразнящий, почти издевательский натурализм — явный вызов тому умильно-умиротворенному почитанию Пушкина, которое усиленно культивировалось на рубеже 60-х и 70-х, причем не только в официозных слоях.

Именно в этом месте, на рубеже одиннадцатой и двенадцатой строф, в смысловом ходе стихотворения ощутим какой-то перебой. Встреча с Пушкиным состоялась. Она, по идее, должна была поддержать опального поэта, укрепить его силы... Но венчает ее эта бесконечно мрачная строка. После нее говорить, действительно, не о чем. Это уже не легкое, ироничное разыг-

рывание классической темы вроде брошенного будто бы вскользь «Служенье Муз чего-то там не терпит» (1, 431). И не полная светлой уверенности и выстраданной правоты мандельштамовская аллюзия, восходящая все к той же хрестоматийной строке («И там я был, и мед я пил»):

Любезный Ариост, быть может, век пройдет —
В одно широкое и братское лазорье
Сольем твою лазурь и наше черноморье.
... И мы бывали там. И мы там пили мед...³¹

О, как бы хотелось, чтобы оглядка на пушкинскую судьбу даровала гармонию, наградила просветлением!.. Но в осадке остается лишь тошнотворный сгусток — напоминание о том «тяжелом привкусе во рту», с которым герой ступил на одесский берег. Увы, от гнета собственной доли порой не спасает даже опыт «вечных спутников».

Начало двенадцатой строфы может показаться неожиданным и нелогичным. В самом деле, с какой стати грустные размышления о судьбе поэта в империи вдруг перебиваются этой строфой без Пушкина? И что кроется за, на первый взгляд, парадоксальным отождествлением «нежный Юг» = «инструмент державы»? Лишь перечитав строфу несколько раз, осознаешь, как логично и нерасторжимо связана она с предшествующим и последующим текстом:

Наш нежный Юг,
где сердце сбрасывать привыкло вьюк,
есть инструмент державы, главный звук
чей в мироздании — не сорок сороков,
рассчитанный на череду веков,
но лязг оков.

Кажется, здесь Бродский опровергает собственные, еще не написанные, строки, которым суждено возникнуть лишь два года спустя, точнее, — в марте 1972, а в скором будущем стать крылатыми:

Если выпало в Империи родиться,
лучше жить в глухой провинции, у моря.

(2, 285)

Увы, куда ни убегай от Империи, в каком глухом уголке ни пытайся укрыться — Империя все равно до тебя дотянется. Еще не позабылось, как во время оно Балтия давала приют многим беженцам Империи (в том числе и самому Бродскому). Да и на южных окраинах державы, будь то Абхазия или Армения, идеологический климат казался более мягким, чем в метрополии. Но, несмотря ни на какие внешние послабления, провинции оставались неотъемлемыми частями державы, играя при этом роль заместителя свободы. В этом смысле и «нежный Юг» правомерно считать «инструментом державы», тем клапаном, с помощью которого время от времени можно было чуть-чуть ослаблять напряжение в центре. Или тем телевизором, в котором иногда показывали, как можно было бы жить в цивилизованном мире.

Аналогичную роль Юг сыграл и в жизни Пушкина: поэт увидел путь к свободе, но воспользоваться им не смог. Здесь особую значимость обретает самая последняя фраза стихотворения:

Так набегают на
пляж в Ланжероне за волной волна,
земле верна.

Пушкин ведь тоже остался верным земле. Стихотворение «К морю» было, как известно, завершено уже в Михайловском, в глубине континента, «в глуши лесов сосновых». Здесь напрашивается еще одна параллель. Напомню, как заканчивается поэма «Post aetatem nostram»: герой прощается с морем, покидает береговую линию, уходит за перевал.

Вскинув ношу,
он осторожно стал спускаться вниз,
в глубь континента; и вставал навстречу
еловый гребень вместо горизонта.

(2, 253)

И грек-герой поэмы, и Пушкин, и Бродский на рубеже 70-х — все они оставались пленниками материка. «Лязг оков», которым завершается строфа, перекликается со словами прощания, обращенными к «пределу желанному»:

Ты ждал, ты звал... я был окован,
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я.

(2, 199)

Если у живого поэта до последнего часа остается хотя бы иллюзорная возможность разорвать узы «могучей страсти», — мертвый поэт, поэт, ставший монументом, такой надежды лишен. Континент и посмертно мстит потенциальному беглецу. За одну только мысль о победе — даже не пожизненное, а бессрочное наказание!

В своем знаменитом «Курсиве...» Н. Берберова приводит интересное письмо Георгия Иванова, отправленное из Франции в США в конце 1951-го. Любопытно мнение эмигранта первой волны о «новых», т.е. о беглецах второй, военной волны (в цитате сохранена орфография автора): «... они тоже «жертвы» большевизма, как и мы, только по-иному. <...> Их выростили в обезьяннике пролетариата — с чучелой Пушкина вместо Пушкина, какого знаем мы, с чучелой России, с гнусной имитацией, суррогатом всего, что было истреблено дотла и с корнем вырвано».³² Одна эта «чучела» стоит многостраничных сочинений на тему «К вопросу о культе Пушкина на Руси» или «Пушкин в 1937». Сперва поманить свободой (вот где таится двойственность «нежного Юга», равно как и морской стихии!), потом отрезать путь, замучить и — канонизировав посмертно — навечно прикрепить к суше чугунной «чучелой».

Стихотворение Бродского вроде бы лишено отчетливых примет времени, но его исторический контекст без труда восстанавливается по остроте полемических выпадов. Причем не только в адрес советского охранительства или школьной пушкинистики. Одно лишь упоминание «сорока сороков», чей колокольный звон заглушен «лязгом оков», — саркастическая отповедь тому почвенническому псевдославянофильству, которое буйно разрасталось на истощенной идеологической почве эпохи застоя.

Поэта порой даже хочется упрекнуть в намеренной модернизации, в переносе реалий своего столетия в век девятнадцатый. Речь идет о пушкинской строке, написанной «вопреки

себе» (возможно, попутный намек на того, кто «себя смирял, становясь на горло собственной песне») и сто лет копируемой от руки. Ведь именно в двадцатом веке, а отнюдь не в девятнадцатом в России сложилась горестная традиция, описанная в «Доме Поэта»:

Почетней быть твердимым наизусть
И списываться тайно и украдкой,
При жизни быть не книгой, а тетрадкой.³³

И не только «при жизни», а, как доказала судьба того же М. Волошина, и после смерти — столетия подряд. Полагаю, однако, что у Бродского имеется в виду не «преодоление Гутенберга» из-за цензуры и идеологического гнета, а то глубоко личное, интимное отношение к творцу и творению, которое отразилось в уже цитировавшейся прозе М. Цветаевой:

«К Морю».

Все предшествовавшее лето 1902 года я переписывала его из хрестоматии в самосшивную книжку. Зачем в книжку, раз есть в хрестоматии? Чтобы всегда носить с собой в кармане, чтобы с Морем гулять в Пачёво и на пеньки, чтобы *моёе* было, чтобы я сама написала».³⁴

Поэт и воскрешается таким дословным повторением творческого акта. Неудивительно, что и Бродский в свои профессорско-американские годы заставлял избалованных студентов учить наизусть разбираемые тексты, а потом записывать их по памяти: иного метода прочувствовать поэтическое слово покамест не изобретено.

Напоследок хотелось бы вернуться к уже поставленному вопросу: почему же все-таки именно это стихотворение оказалось забытым на двадцать лет?

Вот одна из гипотез. В сборнике «Конец прекрасной эпохи» (а как раз в эту книгу «Памятник...» вписывается и хронологически, и семантически) есть достаточно резкие с политической точки зрения тексты («Речь о пролитом молоке», «Конец прекрасной эпохи», «Время года — зима. На границах спокойствие. Сны...»). Но даже в них едва ли найдутся столь яростные инвективы в адрес империи. Не Империи с большой буквы, Империи как неизбежной исторической сущности, а

конкретной советской империи рубежа 60-х — 70-х годов во всей ее серости, тупости и пошлости. Бродский не гнушался политики. Но любое политическое противостояние с неизбежностью разворачивается на плоскости «здесь и теперь». И естественно, что столь характерная для поэта тяга к метафизической вертикали отодвигала подобные тексты на второй план или попросту заставляла о них «забыть». Не включил же Бродский в «Пейзаж с наводнением» сильнейшее, по мнению А. Сумеркина, стихотворение «На независимость Украины» — «ввиду его чрезвычайной политической «неграмотности» или, по-американски, «некорректности», многократно усиленной эмоциональным импульсом и мастерством».³⁵

Быть может, нечто подобное приключилось и с «Памятником...»? Точной причины мы, понятно, никогда не узнаем. Впрочем, сегодня она уже и не столь важна. Остается только поблагодарить Всевышнего за то, что стихи все-таки нашли читателей — пусть и с опозданием на два десятилетия.

¹ *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. — Л., 1982. — С.60, 92 — 93.

² Произведения Бродского цитируются по изданию: Сочинения Иосифа Бродского. — СПб.: Пушкинский фонд, 1992–1995. Ссылки даются в тексте; первое число обозначает том, второе — страницу.

³ *Сумеркин А.* «Пейзаж с наводнением» — краткая история // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Итоги трех конференций. СПб., 1998. С. 44.

⁴ *Гордин Я.* Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. СПб., 2000. С. 206 — 207.

⁵ См.: *Джордж Л. Клайн.* История двух книг // Иосиф Бродский: труды и дни. М., 1998. С. 219.

⁶ *Ахматова А.*: Соч. в 2 т. Т.1. Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 468. Ср. один из эпиграфов к третьей части «Поэмы без героя»: «Быть пусто месту сему...» (С.304).

⁷ *Английская поэзия в русских переводах (XIV — XIX века).* М., 1981. С. 415.

⁸ *Сумеркин А.* Указ. соч. С. 44.

⁹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. В 13 т. Т.6. М., 1957. С. 48.

¹⁰ *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т.3. М.–Л., 1960. С. 19.

¹¹ *Безродный М.* К вопросу о культе Пушкина на Руси // После юбилея. Иерусалим, 2000. С. 222.

¹² Лосев Лев. Примечания с примечаниями // Новое литературное обозрение, 2000, № 45. С. 156.

¹³ См., например, статью В. А. Сайтанова «Пушкин и Бродский» (1975), опубликованную под псевдонимом Д. С. в сборнике «Поэтика Бродского» (Тенафли: Эрмитаж, 1986). С. 208—211.

¹⁴ Гордин Я. Указ. соч. С. 145—146.

¹⁵ Цит. по: Тынянов Ю. Н. Арханглы и Пушкин // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 66.

¹⁶ Катаев В. Святой колодец; Трава забвения. — М., 1969. — С. 156.

¹⁷ Произведения Пушкина цитируются по изданию: Пушкин А.С. Полное собр. соч. В 10 т. М., 1956—1958. Ссылки даются в тексте; первое число обозначает том, второе — страницу.

¹⁸ Рейн Евг. Мне скучно без Довлатова. Новые сцены из жизни московской богемы. — СПб., 1997. С.55.

¹⁹ Звезда. 1997, № 7, с. 3.

²⁰ Лотман М. С видом на море. Балтийская тема в поэзии Иосифа Бродского // Таллинн. 1990, № 2. С. 115.

²¹ О семантике морского горизонта в поэзии Бродского см.: Лотман М. Указ. соч. С. 115—116.

²² Об этом стихотворении см.: Фейнберг И. Море в поэзии Пушкина // Фейнберг И. Читая тетради Пушкина. М., 1985. С.559—561.

²³ Левинг Ю. О трансформациях пушкинского «скульптурного мифа» в поэзии И. Бродского // После юбилея. Иерусалим, 2000. С.173.

²⁴ Бродский И. Форма времени. Т.1. Минск, 1992. С.18.

²⁵ Довлатов С. Ремесло // Довлатов С. Собрание прозы: В 3 т. Т.2. СПб., 1995. С. 23.

²⁶ Хейфец М. К истории написания статьи «Иосиф Бродский и наше поколение» // Поэтика Бродского. Тенафли, 1986. С.231.

²⁷ Цветаева М. Мой Пушкин // Цветаева М. Проза. Кишинев, 1986. С. 337.

²⁸ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Проза. М., 1994. С. 32.

²⁹ Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 1994. С. 553.

³⁰ Гордин Я. Указ. соч. С. 206.

³¹ Мандельштам О. Соч.: В 2 т. Т.1. Стихотворения. Переводы. М. 1990. С. 195.

³² Берберова Н. Курсив мой. М., 1996. С.538—539.

³³ Волошин М. Стихотворения и поэмы. СПб., 1995. С. 359.

³⁴ Цветаева М. Указ. соч. С. 363.

³⁵ Сумеркин А. Указ. соч. С. 44.

ВОКРУГ ОДНОГО ПОСВЯЩЕНИЯ

Лет десять тому назад демонстрировался американский фильм с названием «Общество любителей мертвых поэтов». Я смотрел его дважды, но оба раза всего пятнадцать минут. Главное, что он оставил в моей памяти, кроме скуки по поводу сюжета, операторской работы и актерской игры, это прелесть названия. «Общество любителей мертвых поэтов» и вне данного фильма вполне удачное определение для людей, изучающих поэзию и общающихся между собой по поводу ее достоинств. То есть, в принципе, и для нас с вами.

В повышенной любви филологов в подлинном смысле этого слова к умершим поэтам в отличие от живых нет ничего противоестественного. Ведь изучать и обсуждать творчество поэта, уже окончившего свое дело, и приятнее и удобнее. Строго говоря, восприятие и оценка его жизненного дела становятся возможными *только* с его смертью. Момент кончины поэта совпадает с тем моментом, когда можно впервые без внешних помех и ограничений углубляться в то целое, что называется творчеством поэта. И радоваться, например, предстоящей публикации его более или менее полного Собрания сочинений. Не стало живого человека, родился текстовой корпус.

По природе своих занятий и интересов и я, по-видимому, принадлежу к типу «любителя мертвых поэтов». Типу, для которого образ живого поэта не только менее удобен для рассматривания, но как-то и менее поэтичен. Почти все лирики, к сочинениям которых я более или менее регулярно возвращаюсь как исследователь, переводчик или просто читатель, умерли до того, как я стал ими интересоваться. В русской литературе лермонтовский или мандельштамовский корпус включают,

например, самое живое, с чем я в области книг встречался. Как поэты, Анненский или Ахматова реальнее любых современников, увиденных или не увиденных мною наяву.

Только по отношению к Иосифу Бродскому я в термине «любитель мертвых поэтов» себя не узнаю. Бродский, или, вернее, Иосиф, для меня в первую очередь друг, которого я по мере своих способностей любил. Близкий человек со всякими свойствами и талантами, в том числе и к писанию стихов, которые он мне показывал. Так было с июня 1967 года по январь 96-го, так продолжалось и потом. Заниматься корпусом И. Бродского мне до сих пор крайне неохота. Уже при его жизни, с самого раннего периода нашего знакомства, меня смущали взгляды и высказывания людей, иногда по-человечески весьма к нему близких, которые к живому Иосифу относились со степенью пиетета, уместной скорее в случае мертвого автора. В некотором смысле он сам давал к этому повод. Тематика прижизненной смерти, поэтическое предвосхищение своего будущего состояния в виде «звезды» или другого бездушного предмета — все это постоянный материал в его художественном мире. С литературной точки зрения, такое сочетание *memento mori* с идеей творчества как самоубийственного акта и оригинально, и убедительно. Но для меня как человека, тесно общавшегося с Иосифом, оно так и оставалось красивой выдумкой. Остроумным и глубокомысленным концептом в духе барокко XVII века. Не менее, но и не более. Ведь ленинградец моих лет, которого я знал, своим обликом и поведением был менее похож на мертвеца, чем 99 % моих остальных живых знакомых, и здесь и там, и с творческим талантом и без.

В изображениях Бродским своей мертвости я, кроме того, усматривал своего рода заораживание. Как в мальчишеской игре: делая вид, что ты умер, накапливаешь силы для эффективного удара и доказываешь, что ты в высшей степени жив,

А теперь, после его подлинной смерти, я наряду с другими воспринимаю небывалую свежесть и завершенность наследия Бродского, но тоску его отсутствия среди живых это интеллектуальное богатство никак не уменьшает. Скорее даже наоборот...

Я хочу сообщить о нескольких реалиях, отраженных, если не ошибаюсь, в одном стихотворении 1993 года. К ним буду

добавлять беглые наблюдения, которые могут пригодиться какому-нибудь будущему исследователю.

Стихотворение, о котором пойдет речь, начинается строкой «Голландия есть плоская страна». Сначала расскажу, что мне известно о его становлении.

Летом 1993 года Бродский был два раза в Голландии, в июне-июле и еще, после небольшого перерыва, в сентябре. В начале этого лета я находился в Гааге, где мне сделали операцию аппендикса и где Иосиф вскоре навестил меня уже дома. Встреча произошла в нашей квартире с видом на Северное море. Помню, что посетитель в кресле от меня отвернулся и все время упорно смотрел в окно, пока я ему пересказывал содержание моей недавно опубликованной повести, которую он не мог читать, не зная моего языка. Сюжет этого произведения — наводнение, происходившее в моем родном провинциальном городе как раз в день моего рождения, когда мне исполнилось шесть лет. Один из главных персонажей — местный окулист и любитель-прозаик, который занят сочинением исторической повести о России и читает в связи с этим «Медный всадник» Пушкина. В кульминационный момент моего произведения шестилетний мальчик на уже высыхающей, но еще мокрой улице попадает под велосипед этого врача.

Когда я окончил свой пересказ, Иосиф, все еще разглядывая морской пейзаж, спросил, обратил ли я внимание в своей прозе на интересную зрительную рифму. Глазник на велосипеде! Таким образом, получается сочетание идеи очков с идеей велосипеда. Или, вернее, не сочетание, а повторение одного и того же принципа соединения двух кругов. Ведь велосипед по сути не что иное, как катящееся пенсне, — поток поэтического остроумия в этом случае был вызван, как мне показалось, общей пораженностью всех иностранцев основным средством передвижения в моей стране.

Впоследствии русские друзья мне указали на наличие этой идеи или образа в общеизвестной строчке из поэмы Маяковского «Во весь голос»:

Профессор,
снимите очки-велосипед!

Предполагал ли тогда Иосиф, что я, как любитель русской поэзии, естественно, узнаю цитату, или же, как это с ним случилось, в пылу монолога перепутал прочитанное где-то (услышанное от кого-то) со своей собственной находкой, для меня так и остается загадкой.

Хочу обратить внимание на соседство в стихотворении «Голландия есть плоская страна...» мотива голландского побережья с мотивами катания на велосипеде и наводнения. В немецкой психопатологии известно понятие *Beziehungswahn*, буквально «мания отношения», то есть склонность пациента все, происходящее во внешнем мире, относить к себе лично. С одной стороны, боюсь попасть в эту категорию, а с другой, — все-таки убежден, что стихотворение «Голландия есть плоская страна...» связано с обстоятельствами вышеописанного моего разговора с поэтом.

Стоит отметить в этой связи, что летом или осенью того же 93-го года Бродский сочинил другое стихотворение, где тема наводнения выходит на первый план и где опять, но теперь уже мимоходом, упоминается Голландия. Значение, которое поэт придавал этому второму стихотворению, подчеркнуто выбором названия «Пейзаж с наводнением» для его последнего русскоязычного сборника, вышедшего уже посмертно. Близкие друзья Иосифа в Нью-Йорке мне рассказывали, что он переживал с каким-то особенным чувством американские телепередачи о речных наводнениях, происходивших в Голландии зимой 1993 года.

Вообще, объективно рассматривая поэзию Бродского его последних лет, можно в ней выделить своеобразный морской, или водный, цикл, как бы подготовленный его крупным английским эссе 1992 года «Водяной знак». Повторяющиеся мотивы в лирическом цикле — к которому можно отнести и «В окрестностях Атлантиды», и «Итаку», и «Дедала в Сицилии», и «Искию в октябре», и «Пристань Фегердала», и «Подражание Горацию» («Лети по воле волн, кораблик...»), и «Тритона» 1994 года — это, например, противопоставление воды и суши как метафор для двух разновидностей времени, времени абсолютного и времени узко-экзистенциального; это сознание физиологического родства человека с водной стихией и ее фауной; это пушкинское отождествление моря с принципом сво-

боды; это проблема старения (волны как морщины) и приближающейся смерти (наводнения): это и представления об уюте в защищенном от большого мира круге любимых (особенно там, где речь идет об островах), или, наоборот, о последней стадии одиночества.

Мне кажется, что названные стихотворения не только так или иначе связаны между собой, но и восходят, каждое по-своему, к одному общему источнику в раннем творчестве Бродского. Как будто поэт под впечатлением предположительно близкого конца жизни, и вместе с тем конца столетия, стал пересматривать свое не то идиллическое, не то катастрофическое «Пророчество» 1965 года, обращенное к своей ленинградской любимой:

Мы будем жить с тобой на берегу,
отгородившись высоченной дамбой
от континента, в небольшом кругу,
сооруженном самодельной лампой.

<...>

Я буду стар, а ты — ты молода.
Но выйдет так, как учат пионеры,
что счет пойдет на дни — не на года, —
оставшиеся нам до новой эры.
В Голландии своей, наоборот,
мы разведем с тобою огород
и будем устриц жарить за порогом
и солнечным питаться осьминогом.

Но вернемся в настоящую Голландию 93-го года. Однажды вечером в начале сентября у меня дома в Амстердаме собралась маленькая компания друзей, в том числе Иосиф. За аперитивом он задавал всем голландцам поочередно вопрос, как они объясняют слово «Голландия». В многотомном «Словаре нидерландского языка» я нашел упоминание якобы правильной этимологии, возводившей первый слог названия нашей страны к старинному слову *holt*, то есть дерево. Но никого из присутствовавших это объяснение не удовлетворило. Оказалось, что все привыкли к традиционной народной этимологии, узнававшей в слого *hol-* одинаковое сочетание букв со значением «вогнутый», как в вогнутой линзе. Поговорка *Holland-Bolland*, «вогнутая-выпуклая страна Голландия», всем с детства известна.

По-видимому, Бродский потом нашел компромиссный вариант этого парадоксального определения, а к тому же, может быть, думал и об альтернативном названии «Нидерланды», то есть «Низкие Земли», когда сочинил свою строку:

Голландия есть плоская страна.

Не сомневаюсь, что зачин его стихотворения надо воспринимать как пародию на фразу из энциклопедии или учебника. Но посмотрите, до какого абсурда поэт доводит такую, казалось бы, трафаретную фразу в конце, где он ей придает облик смыслового порочного круга:

Голландия есть плоская страна,
переходящая в конечном счете в море,
которое и есть, в конечном счете,
Голландия.

Последний комический, или, скорее, трагикомический, оборот мне напоминает нашу беседу того вечера, когда общая компания отправлялась в ресторан и мы с Иосифом шли за другими. Он мне сказал, что собирается в эти дни написать стихотворение о Голландии. В нем будет выражена и такая мысль, его поразившая, что море не противопоставление Голландии, а ее продолжение. В принципе, Голландия и Северное море — это одно и то же.

Я ответил, что его понимаю. Когда я, молодой студент, из провинции, где я родился, переселился в настоящую приморскую Голландию, мне в первые осенние месяцы с их постоянными дождями казалось, будто я живу под водой и не сегодня завтра у меня должны появиться жабры.

Как долго писалось стихотворение, где поэт между прочим шутит о «непойманных рыбах», беседующих «друг с дружкой по-голландски», не знаю. У меня как-то осталось впечатление, что задуманное стихотворение будет из длинных. Но вскоре после вечера в ресторане произошла та особенно несчастная форма глупости, для которой в русском языке существует деликатное выражение «дружеская размолвка». Наши с Бродским отношения на полгода прекратились. О причинах и деталях этой размолвки, единственной в нашей почти тридцати-

летней дружбе, и за которую я считаю себя по крайней мере на восемьдесят процентов виноватым, здесь ничего не скажу. Выставлять перед публикой свои временные нелады с человеком, который уже не сможет дать свою версию, было бы бестактно. Да и не нужно входить в тривиальные подробности, чтобы излагать смысл сначала непосвящения, а потом посвящения стихотворения «Голландия есть плоская страна...».

Вообще, обилие посвящений — характерная черта поэзии, и не только поэзии, Бродского. Мне кажется, что вряд ли найдется другой русский поэт XX века, который так часто ставил бы посвящения над своими стихами. Среди западных поэтов того же времени приходит на ум разве только У. Х. Оден, и в этом отношении, по-видимому, повлиявший на Бродского. Любовь последнего к посвящениям, на поверхностный взгляд, противоречит его подчеркнутой тематике одиночества, нелюдимости. На самом же деле, обилие его посвящений, по моему впечатлению, выявляет крайне общительную, глубоко социальную натуру этого индивидуалиста, рожденного в обстановке принудительного коллективизма и всю свою жизнь ненавидевшего абстрактные коллективы.

Если рассматривать, например, его лирику 93-го года, уже по простому количеству сочинений одного из *anni mirabiles*, чудесных по их плодотворности лет его жизни, то мы там находим с десяток, если не ошибаюсь, стихотворений с посвящениями в виде имен или инициалов особам из круга его близких в личном или профессиональном плане. Кроме того, поражает и целый ряд таких названий, как «Памяти N.N.», «Надпись на книге», «Посвящается Чехову» и т. д.

Не сомневаюсь, что когда-нибудь будет написана, если она еще не написана, литературоведческая статья с таким, примерно, названием: «Этика и семантика посвящений И. А. Бродского». Статья эта будет, по-видимому, и длинной и интересной, так как посвящения Бродского различаются не только количественно, но и по разнообразию их смысловых связей с данными стихотворениями. Среди произведений 93-го года есть, например, такое, где адресат — реальный владелец того дома, где происходят семейные сценки, которые описываются, но в которых он не участвует. Посвящение — как бы знак признательности гостя за пребывание в доме отсутствующего

хозяина. Есть и другое стихотворение, где речь обращена не к адресату, а к археологическому предмету, находящемуся, предположительно, в руке той подруги поэта, которая ему его показала и которой он потом посвятил свое произведение. И так далее, и тому подобное.

Много таких смысловых соотношений скрыто от постороннего взгляда. И поэтому раскрытие не только ряда реалий, но и некоторых существенных слоев поэтики Бродского — дело будущих исследователей.

В случае стихотворения «Голландия есть плоская страна...» связь надписи над текстом с самим текстом, как мне кажется, уникальна. Сообщу несколько соображений по этому поводу и укажу на тот план, где, на мой взгляд, скрыта по крайней мере часть человеческой глубины и красоты этого произведения.

Я уже намекнул на наличие якобы двух вариантов, одного без посвящения, другого с посвящением мне. Считаю их вариантами потому, что отсутствие или наличие посвящения здесь по существу меняет смысл произведения как целого. Для адресата — естественно, но, как надеюсь доказать, не только для него.

Сначала о том, что происходило в реальности. В связи с упомянутой «размолвкой» я в сентябре 93-го года попросил Иосифа мне не звонить и не писать. Где-то в начале следующего года общие знакомые мне рассказывали о тревожном состоянии его здоровья, и я ему позвонил в Нью-Йорк. Иосиф великодушно, без тени обиды, обрадовался, услышав мой голос, и с тех пор наша дружба была восстановлена и в смысле весточек по почте, и личных встреч.

Предполагаю, что стихотворение «Голландия есть плоская страна...» было написано на месте; может быть, потом еще дodelывалось, а закончено не позже последних месяцев 93-го года. Первый раз я его увидел, если не ошибаюсь, в журнале «Новый мир», без посвящения. В таком виде оно было перепечатано несколько раз.

О факте посвящения я узнал лишь к концу 95-го года, и то не прямо от Иосифа, а посредством характерного для него изящного сюрприза. Тогдашний главный его голландский переводчик, мой ученик Петер Зейман, мне позвонил: «А знаете

ли, что Джозеф вам посвятил стихи?» Поэт ему из Америки послал ксерокопию опубликованного стихотворения про нашу страну с добавлением, своей рукой, моего имени в дательном падеже.

Свою растроганность я выразил в новогодней открытке из Египта, куда я сбежал от пошлости секуляризованной рождественской атмосферы на Западе, в то время как Бродский сочинял свое последнее «Бегство в Египет». Получил ли он эту открытку, мне, к сожалению, неизвестно.

Теперь еще коротко о стихотворении про Голландию. Где-то в его середине тональность меняется в сторону все большей мрачности. Концовка, в противовес игривости начала, выражает отчаяние человека, оставшегося наедине со своими мыслями о Прошлом:

Воспоминания —
Голландия. И никакой плотиной
их не удержишь. В этом смысле я
живу в Голландии уже гораздо дольше,
чем волны местные, катящиеся вдаль
без адреса. Как эти строки.

Если припомнить главный метафорический ход в начале стихотворения, то есть стирание оппозиции море-суша и, следовательно, поэтическое отождествление Голландии с тем морем, где кончается европейский материк, то, как мне кажется, можно усмотреть в «местных волнах» из предпоследней строки иносказание для жителей моей страны. В частности, для Кейса Верхейла, голландца, живущего в Голландии.

Что касается следующей затем строки, где упомянутые волны-жители, по словам поэта, пропадают к горизонту «без адреса», обращаю внимание на поразительную частоту мотива безадресности, или бестелефонности, как признака одиночества в поэзии Бродского, начиная с шестидесятых годов и до самого конца. Из того же 93-го года цитирую, например, заключительную строфу «Искии в октябре», где мотив уединенной безадресности по-другому сочетается с образом моря:

Мы здесь втроем, и, держу пари,
то, что вместе мы видим, в три

раза безадресней и синей,
чем то, на что смотрел Эней.

В отличие от «Иския в октябре», «голландское» стихотворение не рифмовано. Вообще, в творчестве Бродского 1993 года оно выделяется отсутствием рифм. При этом стоит отметить, что у Бродского воздержание от рифмовки всегда имеет положительный смысл. Нерифмованность речи в его поэтике имеет такую же смысловую нагрузку, как та или иная система звуковых повторов. Если задаться вопросом, какая мысль, какая эмоция автора в этом случае подчеркивается пренебрежением нормального для него приема, то бросаются в глаза два соотношения. Идея стирания стихийной оппозиции между морем (смертью) и сушей (жизнью), их слияния во что-то индифферентное, на звуковом уровне сопровождается стиранием парности рифм. А вместе с потерей естественной взаимосвязи между автором и адресатом его речи отпадает и всякий смысл формальной переклички.

В заключительном обороте стихотворения «Голландия есть плоская страна...» Бродский, реально потеряв возможность диалога с другом, применяет идею безадресности к самому этому стихотворению...

...без адреса. Как эти строки.

Текст, только что им сочиненный, становится тем поэтическим письмом в бутылке, о котором уже говорил Мандельштам.

Отсутствие имени адресата над «неадресованными» строками, разумеется, не более чем логично. С добавлением посвящения смысл концовки по существу меняется и получается то, что я называл «новый вариант». Эффект, как мне представляется, весьма оригинальный: надпись, одним фактом своего наличия опровергающая вывод последующего за ней текста. Форма иронии, если хотите, но иронии не трагической, а скорее радостной. Добавлением посвящения поэт как бы опровергает свой прежний пессимизм. Диалог, с потерей которого первоначальный вариант закончился в самых грустных тонах, паче чаянья восстановлен.

Творческую и просто человеческую историю стихотворе-

ния «Голландия есть плоская страна...» стоило, по моему убеждению, обрисовать, так как она связана с одной до сих пор недостаточно оцененной характеристикой поэзии Бродского в целом. Ее часто воспринимают, и сам поэт склонен был ее воспринимать, как временами шутливое, временами прямое выражение экзистенциальной мрачности, горечи, отчаяния. С этим ощущением, в принципе, спорить нельзя. Но в еще большей степени — и здесь, может быть, ее главное достоинство — она и поэзия преодоления этой мрачности, иногда вопреки сознательным намерениям ее автора. Поэзию Бродского надо бы систематически рассматривать, и в ходе ее развития, и на разных уровнях отдельных произведений, в ее парадоксальном стремлении к свету, к надежде.

Но это уже не моя задача.

О ЛЮБВИ АХМАТОВОЙ К «НАРОДУ»

Т. В. Какие традиции русской поэзии ты ценишь и какие полагаешь вредными?

И. Б. Я вообще ценю все традиции русской поэзии.

Т. В. Решительно все?

И. Б. Решительно все.¹

Ахматова и Бродский. Каждому, кто ставит рядом эти два имени, несомненно, бросается в глаза невозможность такого соседства (соединения, родства) по признаку поэтическому. Дело не в том, что в поэтике Бродского не найдешь элементов, характерных для поэтики Ахматовой, — у Бродского с его океаническим эклектизмом можно найти все, что угодно, — но в том, что *по преимуществу* для Бродского характерно все то, что не характерно для Ахматовой.² На протяжении всего своего поэтического пути Бродский тяготел к сложной метафорике (и в смысле многоступенчатых метафор, *conceits*, и в смысле труднодоступности, иногда герметичности, метафорических ассоциаций); Ахматова использовала тропы минимально (и в том смысле, что они в ее стихах редки, и в том смысле, что они, как правило, очень просты). Синтаксис Бродского сложен (чего стоит, например, замысловато инверсированное сложное предложение, составляющее последнюю строфу стихотворения «На столетие Анны Ахматовой»!); синтаксис Ахматовой прост. Рифма у Бродского, за редкими исключениями, точная, оригинальная, иногда экстравагантная; у Ахматовой рифмы бедные, широко использованные в девятнадцатом веке, не чурается она даже совсем примитивных, глагольных: *рыдала-стояла, каменел-посмел*. Метрика и строфика Ахмато-

вой — ограниченного традиционного репертуара (даже самая оригинальная у нее строфа — в первой части «Поэмы без героя» — заимствована, с небольшими модификациями, у Кузмина); метрика и строфика Бродского являют разнообразие и изобретательность, не имеющие прецедента в русской поэзии (см. Шерр, 1986–2001). То же можно сказать и о жанровом разнообразии у этих двух поэтов. Наконец, независимо от жанра, сама концепция стихотворения разнится решительно: для Ахматовой характерна лапидарность, недосказанность, та фрагментарность, которую отмечал еще Эйхенбаум (Эйхенбаум, 1923); Бродский стремится исчерпать тему. Немного утрируя, можно сопоставить в качестве примера два подхода к сюжету душевной бессонной ночи и сопровождающих ее страхов: Ахматова пишет «Над озером луна остановилась...», 12-строчное стихотворение, Бродский — «Колыбельную Трескового мыса» из двенадцати частей по 30 строк каждая. В посвященном Ахматовой очерке «Муза плача» Бродский цитирует популярный афоризм Бюффона: «Стиль — это человек». Невооруженным глазом, как говорится, видно, что как человек и как стилист сам он соприроден не Ахматовой, а — из русских поэтов ее поколения — полярно на нее непохожим Маяковскому, Цветаевой, пожалуй, что и Пастернаку.

Все это вполне сознавал сам Бродский и объяснял: «Мы не за похвалой к ней шли, не за литературным признанием или там за одобрением наших опусов. <...> Мы шли к ней, потому что она наши души приводила в движение, потому что в ее присутствии ты как бы отказывался от себя, от того душевного, духовного — да не знаю уж, как это там называется — уровня, на котором находился, — от «языка», которым ты говорил с действительностью, в пользу «языка», которым пользовалась она. Конечно же, мы толковали о литературе, конечно же, мы сплетничали, конечно же, мы бегали за водкой, слушали Моцарта и смеялись над правительством. Но, оглядываясь назад, я слышу и вижу не это; в моем сознании всплывает одна строчка из того самого «Шиповника»: «Ты не знаешь, что тебе простили...» Она, эта строчка, не столько вырывается из, сколько отрывается от контекста, потому что это сказано именно голосом души — ибо прощающий всегда больше самой обиды и того, кто обиду причиняет. Ибо строка эта, адресованная че-

ловеку, на самом деле адресована всему миру, она — ответ души на существование. Примерно этому — а не навыкам стихосложения — мы у нее и учились» (Волков, 256).

Это проникновенное и темпераментное высказывание, кажется, исчерпывает тему «Ахматова—Бродский». Кажется также, что литературоведу здесь делать нечего. Литературоведение, по крайней мере то, в канонах которого мы воспитывались, познает литературные связи именно через анализ стихосложения. Оно не знает понятий «душа», «душевное», «духовное». Вопросы этики во взаимоотношениях между двумя поэтами литературоведа интересуют лишь постольку, поскольку они находят отражение в тематике стихов — разного рода откликах, полемических выпадах, прямых или скрытых цитатах, «интертекстах». Последние несколько лет я занимался составлением довольно подробного комментария к стихотворениям Бродского, и у меня сложилось убеждение, что переклички с Ахматовой у Бродского не так уж часты — помимо группы ранних и двух стихотворений зрелого периода («Сретенье» и «На столетие Анны Ахматовой»), посвященных Ахматовой, полускрытые цитаты и намеки на ахматовские тексты можно отметить еще всего в двенадцати стихотворениях, в некоторых из них не без сомнения.³

Характерно, что большинство этих перекличек были бессознательны. Отвечая на вопрос читательницы о стихах, в которых «присутствует» Ахматова, Бродский писал: «Стихи, в которых «присутствует» А. А. А., следующие: «Сретение» <sic> и «В Италии». Наверное, есть еще, но в данную минуту в голову ничего не приходит (что, естественно, ничего не значит). Из перечисленных Вами «Anno Domini» с А. А. А. не связано, да и «Флоренция», впрочем, тоже. Есть целый ряд стихов, непосредственно ей посвященных, среди ранних, написанных на ее дни рождения, но я не могу вспомнить первых строк сию секунду. Что касается «Сивилл» <Эклоги «Зимняя» и «Летняя»? — *Ред.*> и «Рукописей в бутылке» <«Письмо в бутылке»? — *Ред.*>, они совершенно не связаны с Анной Андреевной, но это — постольку, поскольку я отдаю себе в этом отчет» (б. д. <начало 1990-х гг.?, ДАБ).

В одном стихотворении Бродского Одиссей, обращаясь к Телемаку, предлагает интересную версию эдипова комплекса:

поскольку сын подрастал вдали от отца, он «от страстей Эдиповых избавлен». Бродский совершенно очевидно не страдал «неврозом влияния», этим литературоведческим эквивалентом эдипова комплекса психоаналитиков, хотя и провел в общении с Ахматовой около пяти лет.

Бродский познакомился с Анной Ахматовой 7 августа 1961 года. Бродскому был двадцать один год, Евгению Рейну, который привез младшего товарища в ахматовскую «будку» в Комарове, двадцать пять. Паломничество молодых поэтов к корифеям Серебряного века было делом обычным. Пятью годами раньше ваш покорный слуга стучался в дверь Пастернака в Переделкине. В шестьдесят первом году из великих русских поэтов в живых оставалась одна Ахматова, так что ритуал причащения к великой поэзии только и можно было совершить в форме знакомства с нею. Ахматовой такие посещения были привычны. Даже в те годы, когда она существовала в лимбе сталинского ада, ее разыскивали бесстрашные почитатели, а в хрущевские времена неожиданное появление у ее дверей молодого мужчины или женщины с букетом цветов и тетрадкой стихов стало делом довольно обычным. (После смерти Ахматовой в 1966 году эта традиция естественным образом прекратилась, хотя стремление протянуть руку над разделяющей поколения пропастью, успеть прикоснуться к живому гению, видимо, будет оставаться всегда. Только вот гениев на все эпохи не хватает. Поэт следующего за Бродским поколения, Юрий Кублановский, рассказывал мне, как он, пятнадцатилетний, приехал из провинции в Москву, чтобы повидать... Андрея Вознесенского, позднее ему *снилось*, что он знакомится с Ахматовой.) Необычным в визите двух молодых людей 7 августа 1961 года было то, что один из них, Иосиф, совершенно не ощущал себя паломником к святылице пророчицы, слабо представлял себе, кто такая эта литературная старушка, к которой они едут, и вообще поехал за компанию, прокатиться за город. Разумеется, он знал в общих чертах ее историю и кое-что из стихов, принесших ей раннюю славу, но, как вспоминал он позднее: «...все эти дела не представлялись мне такими уж большими поэтическими достижениями» (Волков, 225). И филологического интереса к ее воспоминаниям у него не было: «...меня — как человека недостаточно образованного и недостаточно

воспитанного — все это не очень-то интересовало, все эти авторы и обстоятельства» (Волков, 228).

Дальнейшая история отношений Бродского и Ахматовой хорошо известна. «...В один прекрасный день, возвращаясь от Ахматовой в набитой битком электричке, я вдруг понял — знаете, вдруг как бы спадает завеса — с кем или, вернее, с чем я имею дело» (Волков, 224). Бродский стал постоянным посетителем, его стихи производили глубокое впечатление на Ахматову, но и в личном плане между ними установилась та особая атмосфера доверительности, которая в редких случаях бывает между кровными родственниками, через поколение. Я стараюсь избежать милого русского слова «бабушка», поскольку это очень домашнее слово никак не пристает к пожизненно бездомной, жившей как бы не в четырех стенах, а на четырех ветрах Ахматовой. По «внутренней форме слова» больше подходило бы европейское *grande-mère*, *Grossmutter*, *grandmother* — «Великая Мать». Ахматова тепло относилась к окружившей ее компании поэтической молодежи, среди которой были Наталья Горбаневская, Дмитрий Бобышев, Михаил Мейлах и ее секретарь, Анатолий Найман, но к Иосифу Бродскому ее отношение было совершенно особенным — и как к человеку, и как к поэту. Годы близости с Ахматовой были периодом самых трудных испытаний в жизни Бродского, определившим всю его дальнейшую жизнь, — и любовная драма, и попытка самоубийства, и сумасшедший дом, и тюрьма, и кошмарный суд, и ссылка — и похоже, что все происходившее с ним трогало Ахматову самым интимным образом. Тому много свидетельств, приведу два — одно скорее забавного характера, другое, как мне кажется, трогательное.

В мемуарах Наймана читаем: «...когда его любовный роман <...> переместился почти целиком из поэзии в быт, <Ахматова> сказала: «В конце концов поэту хорошо бы разбираться, где муза и где *блядь*». (Прозвучало оглушительно, вроде «пли!» и одновременного выстрела; это слово она произнесла еще однажды, но в цитате, а вообще никогда ни прежде, ни после таких слов не употребляла. Прибавлю, что к реальной даме это отношения не имело, сказано было абсолютно несправедливо, исключительно из сочувствия и злости, в том же духе, что под горячую руку о бедной Наталье Николаевне, — но от-

счет велся от поэта, к нему и выставлялись неснижаемые требования)» (Найман, 7). Если верить мемуаристу, мы имеем здесь свидетельство исключительного отношения Ахматовой к юному Бродскому. Всегда контролирующая любую ситуацию Ахматова только дважды на его памяти выходила из себя настолько, чтобы выразиться абсолютно ей не свойственным непечальным образом.

Другое, столь же невольное свидетельство состоит из двух частей. Во втором томе «Записок об Анне Ахматовой», где много страниц посвящено вызволению Бродского из ссылки, 22 апреля 1964 года Чуковская записывает слова Ахматовой: «...наш герой ведет себя не совсем хорошо. Даже совсем *не...* Вообразите, Иосиф говорит: «Никто для меня пальцем о палец не хочет ударить. Если б они хотели, они освободили бы меня в два дня». <...> У него типичный лагерный психоз — это мне знакомо — Лева мне говорил, что я не хочу его возвращения и нарочно держу его в лагере...» (Чуковская, 207). В сентябре 1965 года Ахматова записывает в своем дневнике: «Освобожден Иосиф по решению Верховного Суда. Это большая и светлая радость. Я видела его за несколько часов до этой вести.⁴ Он был страшен — казался на краю самоубийства. Его (по-моему) спас Адмони, встретив его в электричке, когда этот безумец возвращался от меня. Мне он прочел «Гимн Народу»: Или я ничего не понимаю, или это гениально как стихи, а в смысле пути нравственного это то, о чем говорит Достоевский в «Мертвом доме»: ни тени озлобления или высокомерия, бояться которых велит Ф<едор> М<ихайлович>. На этом погиб мой сын. Он стал презирать и ненавидеть людей и сам перестал быть человеком. Да просветит его Господь! Бедный мой Левушка» (Ахматова, 667).

Эмоционально эти эпизоды противоположны — в первом случае Ахматова негодует, во втором восхищается и умиляется Бродским. Общий знаменатель здесь — немедленная мысль о родном сыне, улучшенным вариантом которого становится Бродский. Именно материнским («велико»-материнским) отношением к Иосифу объясняет и Чуковская вспышку ахматовского гнева: «...пусть думает и говорит обо мне и о нас Иосиф все, что хочет, а ей каково: Бродский ведь ее открытие, ее гордость» (Чуковская, 208). Это избирательное средство было

обоюдным. Бродский нежно любил свою родную мать, М. М. Вольперт-Бродскую, но во всех сборниках помещал рядом со стихотворением «Памяти отца: Австралия» не стихотворение памяти матери («Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...»), а стихотворение «На столетие Ахматовой». Надо отметить, что Бродский внимательно относился к композиции своих стихотворных сборников, стихи в них размещал по какому-то, иногда лишь ему самому ясным, тематическим и стилистическим признакам, то и дело нарушая хронологический порядок.

Здесь следует сказать, что речь идет о взаимопонимаемом избирательном средстве исключительно духовного порядка, никак не отразившемся на характере бытовых отношений. Никакой особой интимности между Ахматовой и Бродским не было. Самое смешное, что мне приходилось читать в этой связи, это комментарий одного западного критика к строкам из стихотворения Бродского «Пятая годовщина»: «Я вырос в тех краях, я говорил «закурим» / их лучшему певцу...». Комментарий писал: «“Лучший певец” — А. А. Ахматова (1889—1966)». Конечно, до уровня фамильярности — «Давай, закурим...» — их отношения никак не могли прийти (сам Бродский пояснил, что имел в виду Евгения Рейна). В «Диалогах» Волкова в одном месте записано: «...после того, как дала мне прочесть свои записки о Модильяни, спросила: “Иосиф, что ты по этому поводу думаешь?”» (Волков, 246). Это явно или оговорка Бродского, или ошибка Волкова при расшифровке записи (кстати сказать, в первом, нью-йоркском, издании «Диалогов» было «что вы ... думаете»).

То, что я сказал выше о материнском-сыновнем характере отношений между Ахматовой и Бродским, следует понимать как исключительное ощущение особой связи, но вовсе не как обычные отношения старшего и младшего. Причем нарушителем обычных правил здесь оказывается Ахматова. Бродский, как многие из нас помнят, в юные годы не отличался почтительностью к старшим, спорил с известными писателями и академиками, не выбирая выражений, иногда с неспровоцированной агрессивностью (см. Чуковская, 71; Найман, 11), но по отношению к Ахматовой он всегда вел себя так, как ожидается от младшего по отношению к старшему. А вот Ахматова об-

ращалась к нему как к равному: «мы с вами» («Иосиф, мы с вами знаем все рифмы русского языка...», Волков, 256). Ей самой ее отношения с Иосифом напоминают отношения с ближайшим другом среди сверстников-поэтов, Мандельштамом (Ахматова, 523). Более того, при чтении ее записных книжек создается странное впечатление, что в чем-то семидесятипятилетняя Ахматова считала двадцатипятилетнего Бродского мудрее себя. Она неоднократно возвращается к мысли Бродского о том, что главное в поэзии — это величие замысла. «И снова всплыли спасительные слова: “Главное — это величие замысла”» (Ахматова, 588); «Постоянно думаю <о величии замысла> о нашей последней встрече и благодарю Вас» (601); «И в силе остаются Ваши прошлогодние слова: “Главное — это величие замысла”» (637). Однажды «величие замысла» несколько конкретизируется, Ахматова записывает: «Взять эпитафию к «Листкам из дневника» из письма И. Бродского: <...Из чего же он (Человек) состоит: из Времени, Пространства, Духа? Писатель, надо думать, и должен, стремясь воссоздать Человека, писать Время, Пространство, Дух...>» (724). И однажды, в глубоком сомнении она записывает: «А где спасительное «величие замысла», спасшее Иосифа?» (679). Все это звучит так, словно бы на склоне лет он открыл ей, наконец, в чем секрет того искусства, которому она посвятила долгую жизнь.

Но, может быть, не открыл, а напомнил? Существует одно удивительное, на мой взгляд, свидетельство того, как было воспринято появление Бродского последними могиками Серебряного века. В 1962—1968 годах трудами Г. П. Струве и Б. А. Филиппова в Америке было выпущено четырехтомное собрание сочинений Н. С. Гумилева. Последнему, четвертому, тому там предпослано эссе В. В. Вейдле «Петербургская поэтика». Великолепный знаток русского стиха, Вейдле в своем очерке дает картину состояния отечественной поэзии перед Первой мировой войной, освобождая ее от условных ярлыков «символизма-акмеизма-футуризма», настаивая на некоей общности таких разных поэтов, как Гумилев, Ахматова, Мандельштам, поздний Блок, Кузмин, Комаровский и, начиная с последних предвоенных лет, Ходасевич и Цветаева. Заканчивается тридцатистраничный очерк Вейдле неожиданным, не без мистического оттенка, пеаном молодому Бродскому: «Я знаю:

он родился в сороковом году; он помнить не может. И все-таки, читая его, я каждый раз думаю: нет, он помнит, он сквозь мглу смертей и рождений помнит Петербург двадцать первого года, тысяча девятьсот двадцать первого лета Господня, тот Петербург, где мы Блока хоронили, где Гумилева не могли похоронить» (Вейдле, XXXV—XXXVI). Прибавим к этому удивительному, почти неуместному там, где он появился, *сгі de соеиг* известное обстоятельство, что в отличие от большинства молодых поэтов Бродский с самого начала приобрел славу и поклонников не только среди сверстников (там-то как раз не все было гладко), но и среди культурной элиты старшего поколения — ученых, музыкантов, литераторов, многие из которых так самоотверженно бросились на его защиту в 1964 году.

Что же такое было в молодом человеке с оставляющими желать лучшего манерами, что заставило хранителей памяти о последнем свободном периоде русской культурной истории распознать или интуитивно почувствовать в нем реинкарнированного Поэта Серебряного века? Или, вернее, законного отпрыска, чудесно появившегося на свет после промежутка в одно-два поколения, чтобы продолжать традицию.

Прежде чем попытаться ответить на этот вопрос, давайте рассмотрим самый загадочный эпизод из истории дружбы Ахматовой и Бродского. Мы имеем не так уж много документированных высказываний Ахматовой об отдельных вещах Бродского. Мы знаем, что она выделила написанное ей на день рождения в 1962 году «Закричат и захлопочут петухи...» как стихотворение более глубокое, чем ожидается от поздравительного жанра (Ахматова, 234), и взяла из него эпитаф — «Вы напишете о нас наискосок...» — для стихотворения «Последняя роза»; что с большим вниманием отнеслась к поэме «Исаак и Авраам» и даже выписала из нее строки о звуке А: «По существу же это страшный крик / младенческий, прискорбный и смертельный...» (Ахматова, 390) — она поставила их эпитафом к четверостишию «Имя», но затем эпитаф убрала, возможно, просто потому, что ставить двухстрочный эпитаф над четырехстрочным текстом несколько несуразно; фраза Ахматовой «Вы сами не понимаете, что вы написали!» (приводится мемуаристами в слегка отличающихся друг от друга вариантах) после чтения «Большой элегии Джону Донну» вошла в

персональный миф Бродского как момент инициации. Но только об одном стихотворении Бродского имеется недвусмысленно восторженное и сопровождаемое пояснением ее высказывание. Это высказывание я уже процитировал выше. Повторю, Ахматова записывает в дневник после встречи с Бродским 11 сентября 1965 года: «Мне он прочел «Гимн Народу». Или я ничего не понимаю, или это гениально как стихи, а в смысле пути нравственного это то, о чем говорит Достоевский в «Мертвом доме»: ни тени озлобления или высокомерия, бояться которых велит Ф<едор> М<ихайлович>». Понимает Ахматова в стихах или «ничего не понимает», проверить сегодня могут только те, кто имеет доступ к самиздатскому («марамзинскому») собранию сочинений Бродского 1972—74 гг. Стихотворение это (правильное название — «Народ») никогда не печаталось. По жанру — это ода, 36 строк разноstopного (в основном, четырехstopного) анапеста с парной мужской рифмой:

Мой народ, не склонивший своей головы,
мой народ, сохранивший повадку травы:
в смертный час зажимающий зерна в горсти,
сохранивший способность на северном камне расти...

— это начало, а заканчивается стихотворение так:

...Припадаю к народу, припадаю к великой реке.
Пью великую речь, растворяюсь в ее языке.
Припадаю к реке, бесконечно текущей вдоль глаз
сквозь века, прямо в нас, мимо нас, дальше нас.

Позднее Бродский забраковал это стихотворение, скорее всего, по причинам эстетическим, как и многие другие слишком риторические стихи раннего периода. Однако в кругу его тогдашних читателей об этом стихотворении сложилось мнение, что оно было написано как «паровозик» — так на жаргоне литераторов советского периода назывались политически правильные стихи, написанные специально, чтобы протащить в печать другие, политически не столь правильные, но действительно дорогие автору. В. Р. Марамзин еще в 1974 году высказывал сомнение по этому поводу: ведь «Народ» был написан в

ссылке в декабре 1964 года, задолго до того, как у Бродского могла появиться надежда на какую-либо публикацию в Советском Союзе (см. Марамзин, 488).

Однако представление о «Народе» как «паровозике» укрепилось среди друзей и знакомых Бродского. Именно в этом духе «Народ» упоминается в мемуарах А. Я. Сергеева: «В Ленинграде образуется какой-то альманах, то ли день поэзии <sic>, то ли еще что-то. Иосифа приглашают, только, конечно, надо бросить кость. В ссылке Иосиф написал послушное стихотворение «Народ», которое, кажется, было напечатано в местной многотиражке <стихотворение не печаталось. — Л. Л.>. В стихотворении не было ничего неприличного, но сказать, что это — стихотворение Иосифа, что оно выражает его существенные мысли и чувства — нет, это стихи на случай. И вот Иосиф, поддавшись, выбирает стихи нейтральные — хотя эстетически нейтральных стихов по отношению к ... — у него не было. Вот он берет какие-то стихи, более или менее проходимые, и предваряет их стихотворением «Народ». Ромас <Катилус, друг Бродского. — Л. Л.> говорит, что не ему мараться, выходя в первый раз в печать, что он не должен этого делать. В редакции был, конечно, разговор, шум, но «Народ» не пошел. Только какие-то два стихотворения» (Сергеев, 444).

Как мы видим, исключением из тогдашнего круга читателей была Ахматова, именно в этих стихах усмотревшая гениальность Бродского. Ее мнение до сих пор продолжает озадачивать иных. Вот что пишет Найман: «Что касается ее оценки стихотворения, написанного им в ссылке в ответ на призыв властей сочинить что-нибудь патриотическое и напечатанного в местной газете <...>, то тут требуется разъяснение. Оценка: «Или это гениально, или я ничего не понимаю в поэзии», — высказанная вслух, когда я привез ей эти стихи, и занесенная в дневник, относится, вероятнее всего, к тому, что Бродский без большого труда блестяще сделал то, чего власть в свое время ждала от нее и что у нее не только совершенно не получилось, а вышло чуть ли не издевкой — так вымученно и беспомощно выглядел ее цикл «Слава миру». Недаром дальше в дневнике идет упоминание о сыне, ради которого все и предпринималось. Другими словами, ее фразу можно интерпретировать так: «Я, как вам известно, в поэзии понимаю — так вот, я утверждаю»

даю, что поэт должен уметь делать в стихах все, в том числе и на заказ, и Бродский сделал это гениально» (Найман, 8).

В отличие от неуверенного по тону воспоминания Сергеева, Найман, если называть вещи своими именами, трактует «Народ» как циничную попытку приспособиться к советским условиям. Кстати сказать, не подводит ли память мемуариста, когда он говорит, что это он привез Ахматовой «Народ»? Ведь сама Ахматова в дневнике, т. е. по свежим следам, пишет, что эти стихи услышала от автора. Вероятно, из одного источника разошлись неверные сведения, повторенные и в воспоминаниях Сергеева, о том, что «Народ» был написан по подсказке властей и напечатан в районной газете. На самом деле, в районной газете Коношского района Архангельской области «Призыв» было напечатано только одно стихотворение Бродского, «Тракторы на рассвете» (14 августа 1965 г.).⁵ Что же до профессионального цинизма, невольно приписываемого Найманом Ахматовой, то тут лучше предоставить слово самой Ахматовой.

Через пять дней после первой записи о «Народе», 16 сентября, в дурной день после сердечного приступа, она пишет в дневнике: «Хоть бы Брод<ский> приехал и опять прочел мне “Гимн народу”» (Ахматова, 669). Странное желание — в качестве моральной поддержки услышать ремесленные стихи «на заказ». Да и сравнение со святой святых этики Достоевского — «Смирись, гордый человек!» — в контексте интерпретации Наймана выглядит уж очень мелко: получается — смирись перед начальством. Повторяю, Найман не один так думал. Как явствует из комментария Марамзина и воспоминаний Сергеева, то же думали многие, разве что не так злобно.

Я полагаю, что здесь мы натываемся на черту, отделяющую моральный и эстетический уровень Ахматовой и Бродского от уровня среднеинтеллигентской советской морали, уровня тех, о ком Пастернак писал: «...они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы» (Пастернак, 474).

Слово «народ», как и понятие народности, принадлежности к народу, с точки зрения тогдашнего «среднего вкуса», было скомпрометировано — начиная с позднесталинского периода, оно входило в официальный идеологический лексикон. Для многих, скорее всего для большинства читателей, почитателей,

приятелей Бродского единственным объяснением не-иронического, лишенного эзоповских *double-entendres* произведения, посвященного «народу», мог быть либо прямой конформизм, в чем Бродского, кажется, никто не обвинял, либо неодолимое давление обстоятельств, что находили извинительным. Но Бродский всегда был одним из немногих интеллигентов, чьи взгляды формировались не по отношению к официальной идеологии. Для эпохи диссидентства, идеологического противостояния интеллигенции и советской власти, характерен следующий диалог в «Записных книжках» Довлатова. Демонстрируя независимость суждения, один из собеседников говорит, что и антисоветское произведение может быть бездарным, на что другой отвечает: «Бездарное, но родное». ⁶ Интеллектуальный кругозор Бродского был неизмеримо шире того, что очерчивался дихотомией *советское-антисоветское*. Бродский вообще обладал редчайшим интеллектом — абсолютно не зараженным идеологией (т. е. стабильной, отвердевшей системой ценностей). Понятие «народ» для Бродского было не жупелом постылой пропаганды — ее он просто пропускал мимо ушей, — народом для него были люди, с которыми он с пятнадцати лет делал простую работу на заводе, в геологических экспедициях, в кочегарках, колхозные мужики и бабы в Норенской, соседи по койкам и нарам в больницах, тюрьмах, «столыпине». Будучи сугубым индивидуалистом, он не унижал их ни сентиментальностью, ни отношением к ним как к недифференцированной массе. В его стихах простым людям, как правило, даются имена, простые имена — Иванов, Петров, Семенов, Пестерев, Анциферова, — но люди с отдельными именами — это отдельные люди, с отдельными судьбами.

Ссылку на север Бродский вспоминал всегда как счастливый период, в особенности вот почему: «Когда я там вставал с рассветом и рано утром, часов в шесть, шел за нарядом в правление, то понимал, что в этот же самый час по всей, что называется, великой земле русской происходит то же самое: народ идет на работу. И я по праву ощущал свою принадлежность к этому народу. И это было колоссальное ощущение!» (Волков, 85; то же Интервью, 282, 434). Собственно говоря, этот опыт, так непохожий на опыт большинства его друзей и читателей, Бродский и пытается выразить в стихотворении «Народ», и за

прецедентом такого «народничества» вовсе не надо тянуться в некрасовские времена. О том же пишет Пастернак («Я льнул когда-то к беднякам / Не из возвышенного взгляда, / А потому, что только там / Шла жизнь без помпы и парада. <...> И я старался дружбу свести / С людьми из трудового звания...»), о том же Мандельштам в таких стихах, как «Стансы» и «Средь народного шума и спеха...» из особо любимых Бродским «Воронежских тетрадей». «Стансы» Бродский называл гениальными и часто цитировал и комментировал конец: «Как Слово о Полку, струна моя туга, / И в голосе моем после удушья / Звучит земля — последнее оружие — / Сухая влажность черноземных га!».⁷ И, конечно, то ощущение принадлежности, о котором говорит подобно Мандельштаму и Пастернаку Бродский, наиболее драматично выражено у Ахматовой — в «Реквиеме», произведении, которое Бродский ценил особенно высоко (см. Бродский, 41). В «Реквиеме» речь идет о личной трагедии, о том, как в годы сталинского террора у Ахматовой забрали на муки и, как она полагала, на смерть единственного сына, но начинается «Реквием» словами: «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был».

В заключительной строфе своего «Народа» Бродский пишет: «Припадаю к народу, припадаю к великой реке. / Пью великую речь, растворяюсь в ее языке».⁸ Высказывания Бродского об Ахматовой вполне могут быть отнесены и к нему самому: «Если ее стихотворения не vox populi, то только потому, что народ никогда не говорит в один голос. В то же время то не был и голос сливок общества, уже хотя бы потому, что он начисто лишен столь присущей русской интеллигенции тоски по народу. «Мы», которым она начала пользоваться об это время в качестве самозащиты от всеобщей боли, причиняемой историей, расширялось до лингвистических пределов этого местоимения не ею, но массой тех, для кого русский язык был родным» (Бродский, 34—35).⁹ Напомню, что и Бродский пользуется местоимением «мы» в своих медитациях на исторические темы, вплоть до «мы сломали греческую церковь». Оговорка относительно vox populi не помешала Бродскому в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» объявить ее главной заслугой именно то, что она стала гласом своего народа, родной земли, благодаря ей «обретшей речи дар в глухонемой

вселенной» — отклик на собственное ахматовское «мой измененный рот, которым кричит стомиллионный народ».

В том же эссе «Муза плача», которое я уже цитировал, Бродский четко формулирует главные уроки Ахматовой. Их три:

(1) «Поэзия — более, чем другие виды искусства, — есть способ воспитания чувств, и заучиваемые наизусть ахматовские строчки закаляли сердца и сознание читателей, чтобы выдержать пошлости новой эры»;

(2) «ахматовская лирика окрашена “нотой контролируемого ужаса. Механизм, предназначенный сдерживать эмоции романтического характера, продемонстрировал свою состоятельность применительно и к смертельному страху”»;

(3) «Поэт есть прирожденный демократ не только из-за шаткости его социального статуса, но в силу также того, что он служит всему народу, пользуется его языком» (Бродский, 33, 34).

Этими замечаниями о дидактической функции поэзии в обществе (1), о моральной крепости, которая дается поэту перед лицом исторической трагедии (2) и о неотъемлемом внутреннем демократизме поэтического творчества (3) и описывается та традиция, к которой принадлежали Ахматова и Бродский. Она не укладывается в известный лозунг Некрасова «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», потому что, согласно этой традиции, настоящий поэт уже по определению гражданин. Сознание друзей и недругов из круга читателей Бродского в шестидесятые годы определялось своего рода «апофатической» идеологией: если антисоветское, то родное, и наоборот. Поскольку слово «народ» было одним из ключевых в советском пропагандистском дискурсе, то для этого круга читателей уже само название стихотворения автоматически относило его к области ненавистной идеологии.¹⁰ Между тем ничего хотя бы совпадающего с советской трактовкой «народа» в «Народе» нет. Народ здесь изображается почти в толстовском духе — как некая роевая, коллективная личность, нацеленная на выживание в трудных условиях («способность на северном камне расти»), в бесконечном цикле смертей и рождений («в смертный час зажимающий зерна в горсти»); главное же — народом постоянно творится язык, определяющий

самое существование поэта. Стихотворение, конечно, уступает зрелым вещам Бродского — образность его не всюду точна и конкретна, недисциплинированный, слишком просторный ритм разноstopного анапеста создает впечатление некоторой необязательности объединенных им слов, но в чем стихотворению никак нельзя отказать — это в величии замысла. Недаром первая мысль у Ахматовой в связи с «Народом» — о Достоевском. Подобного серьезного и высокого представления о предназначении поэта Ахматова среди младшего поколения не встречала, последним носителем такого представления о поэзии был умерший за пять лет до того Пастернак.¹¹

«Величие замысла» — не просто красивая фраза. Что стоит за этим *credo* Бродского, прекрасно объяснил Чеслав Милош: «Меня особенно увлекает чтение его стихов как лишь части более обширного, затеянного им дела — ни больше, ни меньше как попытки укрепить человека в противостоянии страшному миру. Вопреки господствующим ныне представлениям, он верит в то, что поэт, прежде чем обратиться к последним вопросам, должен усвоить некий код поведения. Он должен быть богобоязненным, любить свою страну и родной язык, полагаться на собственную совесть, избегать союза со злом и не отрываться от традиции» (Milosz, 23).

В этой работе я попытался прокомментировать содержание традиции, о которой говорит Милош. Я убежден в том, что Бродский эту традицию достойно продолжил. Иногда мне кажется, что он ее и завершил.

Литература

Ахматова. Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). Москва—Торино, Einaudi, 1996.

Бродский. Муза плача // Сочинения Иосифа Бродского. Том V. СПб., Пушкинский фонд, 1999. С. 28—42.

Вейдле. В. Вейдле, «Петербургская поэтика». Н. Гумилев, Собрание сочинений, том 4, Вашингтон, Изд. книжного магазина Victor Kamkin, Inc., 1968, с. V—XXXVI.

Волков. Соломон Волков, Разговоры с Иосифом Бродским. М., «Независимая газета», 1998.

ДАБ. — Домашний архив Иосифа Бродского в Нью-Йорке.

Интервью. Иосиф Бродский, Большая книга интервью. Составление Валентины Полухиной. М., Захаров, 2000.

Лагербай. Д. Лагербай, «Ахматова — Бродский: проблема преемственности» в кн.: Иосиф Бродский и мир. Метафизика, античность, современность. СПб., изд. журнала «Звезда», 2000. С. 172–184.

Марамзин. Примечания В. Р. Марамзина к самиздатским сочинениям И. Бродского в 5 томах (1972–1974).

Milosz. Czeslaw Milosz, «A Struggle Against Suffocation». The New York Review of Books, August 14, 1980, pp. 23–25.

Найман. Анатолий Найман, Великая душа. Октябрь. 1997. № 8. С. 3–22.

Пастернак. Борис Пастернак, Доктор Живаго. Собрание сочинений: В 5 т., том 3. М., Художественная литература, 1990.

Полухина В. Валентина Полухина, «Ахматова и Бродский. (К проблеме притяжений и отгалкиваний)» в кн. Ахматовский сборник 1. Париж, Институт славяноведения, 1989. С. 143–153.

Сергеев. Андрей Сергеев, Omnibus. М., Новое литературное обозрение, 1997.

Чуковская. Лидия Чуковская, Записки об Анне Ахматовой. Т. 3 (1963–1966). М., Согласие, 1997.

Шерр. Барри Шерр, «Строфика Бродского» // Поэтика Бродского: Под ред. Л. В. Лосева, Tenafly, New Jersey: Эрмитаж, 1986. С. 97–120. Переработанный и дополненный вариант (2001) для готовящегося в издательстве «Новое литературное обозрение» сборника работ западных славистов о Бродском.

¹ Из интервью Бродского Томасу Венцлова, опубликованного в журнале «Страна и мир» (Мюнхен), № 3, 1988.

² Несходство двух поэтических систем продемонстрировано В. Полухиной на сравнительном анализе «Венеции» Ахматовой и «В Италии» Бродского (Полухина, 1989).

³ «Дидона и Эней», «Пень без музыки», «Натюрморт», «Похороны Бобо», «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (Сонет XVIII), «...и при слове «грядущее» из русского языка...», «Декабрь во Флоренции», «Помнишь свалку вещей на железном стуле...», «Келломяки», «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», «Жизнь в рассеянном свете», «В Италии».

⁴ В день объявления решения Верховного суда Бродский был в Ленинграде, получив на несколько дней отпуск в районной милиции. После этого он еще раз съездил в Норенскую за вещами.

⁵ Об истории этой публикации см.: А. Забалуев, «Коношский период поэта. Штрихи к портрету Иосифа Бродского» // «Иосиф Бродский размером подлинника», Таллинн. 1990. С. 154–161; там же о других неточностях в воспоминаниях Наймана о жизни Бродского в ссылке.

⁶ Пересказываю вместо прямой цитаты, т. к. у Довлатова этот обмен репликами происходит между реальными людьми, но в «Записных книжках» имена реальных людей сплошь и рядом используются наудачу.

⁷ К вопросу о стихах, которые полагают написанными под давлением обстоятельств: Бродский и сталинскую «Оду» Мандельштама трактовал

как искреннее, выражающее убеждения поэта стихотворение (см. Волков, 33—34).

⁸ Отметим попутно, что в торжественной оде у Бродского появляется сосюроевское противопоставление речи и языка; действительно, то, что поэт слышит и впитывает, это parole, но то, с чем сливается его творческое сознание, это langue.

⁹ Я цитирую перевод М. Темкиной с некоторыми исправлениями. В частности, очень неудачным мне представляется то, что она в ряде случаев перевела «nation» как «нация»; разумеется, по содержанию понятия английскому «nation» оригинала соответствует русское «народ».

¹⁰ Исключение, конечно, было бы сделано для трактовки понятия «народ» в пародийном плане, как оно, например, встречается в стихах В. Уфлянда: «В ушанке, сдвинутой на лоб. / Руководимый человеколюбцами, / Так русский выглядит народ, / великий мастер делать революции...» (1957); см. его же стихотворную драму «Народ» (1987—1990).

¹¹ Модель образа поэта, общую в творчестве и жизненном поведении Ахматовой и Бродского, выстраивает Д. Лакербай (Лакербай, 2000).

ИОСИФ БРОДСКИЙ И ЖИЗНЬ

Сергей Шульц-мл.

ИОСИФ БРОДСКИЙ В 1961–1964 годах

Первый раз я увидел Иосифа Бродского в феврале 1961 года. В доме Департамента уделов на Литейном проспекте (Литейный, 39), в здании которого с 1947 года размещается Всесоюзный, ныне Всероссийский нефтяной геологоразведочный институт (ВНИГРИ), состоялся вечер молодых поэтов, главным организатором которого был работавший тогда в редакционно-издательском совете ВНИГРИ молодой геолог Борис Хотимский.

Очень хорошо помню свое первое впечатление: ко мне подошел коротко остриженный, слегка веснушчатый рыжий мальчик (он мне показался совсем молодым — на вид не больше 15—16 лет) со светлой, нежной, почти светящейся кожей и в ослепительно белой рубашке. Он немного помедлил, прежде чем начать разговор, и спросил неуверенно: «Скажите, ведь вы — Сережа Шульц?» И когда я ответил утвердительно, он приподнял правую руку, в которой держал небольшую коричневую папочку, подставил под нее другую руку и спросил: «А вы любите Джона Донна?»

Этот вопрос был не так неожидан, как может сейчас показаться. В тот год по рукам ходил неопубликованный, но размноженный, разошедшийся в десятках машинописных копий перевод романа Эрнеста Хемингуэя «По ком звонит колокол», и начинался он с цитаты из Джона Донна. Не уверен, это ли обстоятельство объясняет вспыхнувший тогда интерес к Донну, но немногочисленные экземпляры английских изданий его книг в наших библиотеках (русских переводов Донна было тогда вообще очень мало — только по несколько стихотворе-



С Глебом Горбовским и Эрой Коробовой. Начало 1960-х.

ний в разных хрестоматиях) были почти всегда на руках. Мне очень нравилось его стихотворение «Visit» («Посещение»), и об этом я и сказал. Тут прозвенел звонок, и мы пошли в актовый зал, где проходил вечер.

Выступавших было довольно много — человек 15. И только во второй половине вечера ведущий объявил: «Иосиф Бродский!» Зал сразу зашумел, и стало ясно, что этого поэта знают и его выступления ждут. И когда мальчик, только что подошедший ко мне, появился на эстраде, гул затих, наступила тишина. Раздался его голос, он был до того торжествен и громок, что мне сначала показалось, будто говорит не он, а голос идет откуда-то из-за сцены. Великолепно чувствовались ритм и законченность каждой строки.

Первым Иосиф прочел стихотворение «Сад»:

О, как ты пуст и нем!
В осенней полумгле
Сколь призрачно царит прозрачность сада,
Где листья приближаются к земле
Великим тяготением распада.

О, как ты нем!
Ужель твоя судьба
В моей судьбе угадывает вызов,
И гул плодов, покинувших тебя,
Как гул колоколов, тебе не близок?

Великий сад!
Даруй моим словам
Стволов круженье, истины круженье,
Где я бреду к изогнутым ветвям
В паденье листьев, в сумрак возрожденья...

Когда он кончил — мгновенное молчание, а потом — шквал аплодисментов. И крики с мест, показывавшие, что стихи его уже хорошо знали:

- «Одиночество»!
- «Элегию»!
- «Пилигримов»!
- «Пилигримов»!



Анатолий Найман и Эра Коробова. Начало 1960-х.

И он читал — и «Одиночество», и «Элегию», и, конечно, знаменитых «Пилигримов». Но я все еще оставался под обаянием первого прочитанного им стихотворения. Да, он уже вошел в этот великий сад, о котором так удивительно написал. И мысль, которая неизбежно приходила в голову при взгляде на него, стоявшего на этой трибуне, восторженного, вдохновенного, была — уже тогда, сразу же: насколько он полон стихией, насколько он не от этого мира.

Мы вышли вместе из ВНИГРИ после этого вечера. Я обещал принести ему книжку Джона Донна, точнее, американскую антологию стихов английских поэтов XVII века, где было много стихов Донна. Оказалось, что он живет совсем недалеко, в доме Мурузи. И он пошел домой, окруженный плотным кольцом восторженных поклонниц.

24 мая я был приглашен к Иосифу на день рождения. До этого он уже несколько раз побывал у меня в Максимилиановском переулке (переулке Пирогова). Оказалось, что он знаком с моей соседкой, жившей на этаж ниже нас, — Людой Штерн, ее мужем Витей Штерном и ее отцом Яковом Ивановичем Давидовичем, профессором юрфака Ленинградского университета и удивительным знатоком русской военной формы. Знаком он был и со многими однокурсниками моей кухни Наташи Шульц, незадолго до этого кончившей филологический факультет ЛГУ по отделению журналистики. И конечно же, он хорошо знал геологов Всесоюзного научно-исследовательского геологического института (ВСЕГЕИ), где я работал, вместе с ними он ездил в летние сезоны 1959-го и 1960 года на полевые работы. Так что общих знакомых у нас оказалось достаточно много.

Это было первое длительное посещение знаменитых «полутора комнат», так выразительно описанных Иосифом в его эссе. До этого я забегал к нему два или три раза на пять-десять минут, огибал огромную кровать и нырял за занавеску между шкафами, за которой он жил, приносил ему стихи или книжки. (И все же в одно из этих посещений его гостеприимная мама Мария Моисеевна накормила меня вкуснейшим борщом.)

И вот теперь мы стояли на балконе, залитые солнечным светом, и Ося рассказывал несколько поразивших его историй из книжек Пыляева о Петербурге, в частности о том, как гра-

фине Самойловой пришлось продать Николаю I Графскую Славянку. Потом заговорили о только что прошедшем столетнем юбилее отмены крепостного права. И тут оказалось, что почти каждый из присутствующих что-нибудь написал по этому поводу. И из того, что было тогда прочитано, лучшим было сочтено стихотворение Димы Бобышева про Ивашку-дурня. Ося собирался ехать в экспедицию на восток страны, на Алданский щит, и расспрашивал меня о том, что это такое.

А потом мы сели за стол, уставленный совершенно замечательными яствами, из которых иные я попробовал тогда впервые в жизни. Иосифу исполнился 21 год, и был огромный торт домашнего изготовления, в который была воткнута 21 свеча. Большинство сидевших за столом были с женами — со своими первыми женами: Женя Рейн — с Галей Норинской, Дима Бобышев — с Наташей, Толя Найман — с Эрой Коробовой. Иосиф и я были еще холосты. И в конце праздника тоже были стихи: каждый прочитал по одному своему любимому стихотворению.

Через несколько дней Иосиф улетел в Восточную Сибирь с Учурской геологической партией отдела Востока ВСЕГЕИ, начальником которой была Галина Юрьевна Лагздина, а старшим геологом — Виолетта Гаспаровна Тарасова. Всего в партии было 4 геолога и 4 коллектора, они должны были проводить геолого-съёмочные и сопутствующие поисковые работы в восточной части Алданского щита. Долетели сначала до Иркутска, оттуда — в Якутск, из Якутска — в Усть-Майю. Из Усть-Майи уже спецрейсом вылетели в поселок Нилькан и там ждали оленей. Но оленей все не было и не было. И тут с Иосифом стало твориться что-то странное. Его охватила страшная тоска. За два года до этого во время полевого сезона в геологической партии умер молодой коллектор, 18-летний мальчик — Федя Добровольский. Иосиф глубоко переживал его смерть, посвятил его памяти несколько стихотворений. И вот во время бездейственного пребывания в этом крохотном поселке он ощутил, что его душит смертельная тоска и предчувствие неотвратимой гибели. Иосиф говорил мне потом, что он чувствовал: еще несколько дней — и с ним случится то же, что произошло с Феей Добровольским. Зная экспансивную натуру Иосифа и вспоминая то состояние, в каком он был, когда вер-

нулся в Ленинград, я убежден, что это действительно могло произойти. И он сообщил начальнику партии, что болен, что ему необходимо вернуться домой, и вылетел попутным рейсом обратно в Усть-Майю и Якутск, оставив одного из геологов партии без коллектора, чего начальник партии Г. Ю. Лагздина так и не смогла ему простить.

Вернувшись в Ленинград, Иосиф сразу же позвонил мне. У меня в 1961 году в первый раз за много лет не было полевого сезона: мы завершали работы по составлению геологической карты и по подготовке к печати монографии по геологии горных массивов центральной части пустыни Кызылкум — итог наших четырехлетних полевых и камеральных исследований. Я был в городе и был относительно свободен. В начале августа мы поехали в Павловск и целый день гуляли по Павловскому парку. А в одно из следующих августовских воскресений (13 или 20) мы вместе с Иосифом и Димой Бобышевым втроем поехали в Царское Село. Погода была прекрасная, и я помню, что каждого из нас переполняло ощущение необыкновенного счастья, такого полного, что я не припомню, чтобы когда-нибудь повторились подобные мгновения. Замечательно, что некоторые строчки стихов, фразы, слова приходили нам в голову почти одновременно; это была подлинная передача мыслей на расстоянии, и как это тогда получалось, я не понимаю и теперь.

Летом и осенью 1961 года Иосиф очень много писал, и это были совершенно удивительные вещи: «Петербургский роман»; «Июльское интермеццо»; «Шествие»; первый и замечательнейший из его рождественских романсов, посвященный Евгению Рейну; маленькие поэмы («Гость», «Три главы»); начало поэмы «Зофья» (первая глава); большое количество автобиографических стихотворений; стихи, посвященные Баратынскому; первые из его цикла сонетов. Многие из написанного Иосиф приносил ко мне, и я отдавал приносимое им, так же как и то, что писал сам, для перепечатки знакомой машинистке во ВСЕГЕИ, которая быстро и очень недорого (по 10 копеек за убористую страницу, напечатанную через один интервал) распечатывала наши стихи в пяти, а иногда и в семи экземплярах. Наш сосед, отец Люды Штерн — Яков Иванович Давидович, был хорошо знаком с директором библиотеки университета и имел возможность брать на дом книги из университетского

спецхрана, которые таким образом на несколько дней и ночей оказывались в моем распоряжении. Этого времени было достаточно, чтобы организовать фотокопирование самых интересных материалов из этих книг. В библиотеке были почти все номера «Современных записок» 1920 — 1940 годов (из вышедших за эти годы 70 номеров было, кажется, 62), и большая часть этих номеров прошла через наши руки — мои и Иосифа. Я и сейчас считаю «Современные записки» лучшим русским журналом XX века. Мною были скопированы из этих журналов все русские романы Владимира Набокова; огромное количество стихов эмигрантских поэтов, печатавшихся большими подборками в каждом журнале; многие романы и очерки Марка Алданова и Романа Гуля; романы Гайто Газданова; «Державин», воспоминания и стихи Владислава Ходасевича; стихи и проза Георгия Иванова и поздней Марины Цветаевой; и многое другое. Перекопированы и распечатаны были более четырех тысяч страниц журнала. И большую часть этих текстов конспиративно получал и читал Иосиф. Помню, какое огромное впечатление произвел на него первый прочитанный им рассказ Набокова «Весна в Фиальте», тоже переснятый из «Современных записок». Но, конечно, перепечатывались не только «Записки». Фотокопии двухтомника Ионеско и четырехтомника Ануя, пьесы Беккета, полный Т. С. Элиот, Кафка (переведенный и в подлиннике) также стояли на моих полках. И могу с уверенностью сказать, что лучшие вещи Т. С. Элиота, в частности «Четыре квартета» и «Убийство в соборе», открыл Иосифу этой осенью именно я.

В нашей коммунальной квартире в доме № 11 по Максимилиановскому переулку в один из последних дней декабря 1961 года Иосиф впервые читал свое «Шествие». Нас собралось тогда 10 или 12 человек, и мы слушали с замиранием сердца это потрясающее чтение. Невозможно описать впечатление, которое произвела на нас эта поэма. Когда он кончил читать, а точнее — громогласно декламировать свою мистерию, в каждой ее части удивительно преображаясь в своих героев, довольно долго — по крайней мере несколько минут — в комнате стояла мертвая тишина. И только потом присутствующие стали постепенно возвращаться в этот мир и осознавать, где они находятся.

Конец 1961 года был временем кардинальных перемен в нашей жизни — как моей, так и Иосифа. В январе 1962 года было решено отпраздновать мою свадьбу с Ларисой Козловой. К этому времени мы уже месяц жили вместе в моей комнате все в той же коммунальной квартире. Но собрать всех на праздник в нашей маленькой комнате было невозможно, и мы решили устроить свадебное торжество в однокомнатной квартире Наташи Шульц на Литейном проспекте в доме № 42. Туда мы и пригласили всех гостей 14 января 1962 года.

Иосиф пришел на свадьбу одним из первых. С ним была Марина Басманова, с которой Иосиф познакомил меня впервые за два месяца до этого. Он принес нам в подарок большой диск с музыкой Вивальди, на обложке которого были написаны его поздравительные стихи — первая половина стихотворения, полный текст Иосиф передал мне через несколько дней. Вот этот полный текст:

Свадебные стихи

Сергею Шульцу, с любовью

Благословенный перелом!
Чувствительный к новейшим позам,
Шепчу за праздничным столом:
Ура, ура метаморфозам!

Ура, благословенный час,
Когда дано тебе, приятель,
Понять, что, стало быть, и в нас
Осталось что-то для объятий.

* * *

Ты, златоглавым женихом
Иль просто родственником дальним,
На белой лошади верхом,
В такси ли матримониальном,

Иль, утомленно семеня
В Максимильяновском пенале,
Скажи, ты слышишь ли меня?
О, как мы странно переняли

На радость собственным друзьям
Один благословенный признак:
Так четко видеть по глазам
Во дни их радости: ты — призрак.

Во дни их радости снежок
Кружится мантией кромешной;
Во дни их радости в кружок
Мы собираемся поспешно.

Во дни их радости, увы,
Волнуется мешок житейский.
И вновь до времени в крови
Бунтует атом элизейский.

Иосиф Бродский
7 января 1962 года

Свадьба наша была омрачена одним странным обстоятельством: в середине ночи в квартире появилось несколько никому не известных молодых людей, которые явно старались спровоцировать скандал или драку: вырывали девушек из рук танцующих, залезали под столы и их опрокидывали. Но добиться своей цели им не удалось: довольно быстро их вывели из квартиры мои однокурсники по университету и заперли входную дверь.

А всего через две недели после свадьбы, рано утром 29 января 1962 года, в дверь нашей квартиры позвонили, и сразу вслед за звонком раздался громкий стук и крики: «Открывайте немедленно!» Было пять часов утра. Я вскочил с постели. На ночном столике около изголовья лежал в папке машинописный «Доктор Живаго» Пастернака, который читала жена (это был тогда один из моих любимейших романов); но куда-нибудь спрятать эту папку не было уже никакой возможности, и я просто положил на нее несколько других книг и пошел открывать.

В дверь вошли и сразу же прошли в нашу комнату три кагэбэшника и двое понятых. Возглавлял группу плотный, коренастый, немолодой человек с совершенно бульдожьей физиономией — майор Гайдай. Он протянул мне постановление на обыск, которое позднее, во время обыска, растянувшегося более чем на десять часов, мне дали возможность переписать. Вот его текст:

«Постановление на обыск.

26 января 1962 года.

город Ленинград.

Я, майор Елесин, старший следователь по особо важным делам Следственного отдела УКГБ при СМ СССР по Ленинградской области, рассмотрев материалы уголовного дела в отношении Уманского Александра Аркадьевича, 1933 года рождения, уроженца города Ленинграда,

нашел —

на Уманского А. А. возбуждено уголовное дело по 70 ст. 1 ч. УК РСФСР.

По материалам дела Уманского в числе знакомых Уманского и его связей проходит Шульц Сергей Сергеевич, у которого могут находиться материалы, имеющие значение для дела. Руководствуясь статьей 108 УПК РСФСР —

— постановляю:

произвести обыск у Шульца Сергея Сергеевича, проживающего в гор. Ленинграде, наб. реки Мойка, 82/11, кв. 49.

Копию постановления направляю прокурору гор. Ленинграда.

Следователь Елесин.

«Согласен» — нач. следственного отдела УКГБ ЛО полковник Рогов.

«Обыск санкционирую»: прокурор гор. Ленинграда, гос. советник юстиции 2-ого класса Цыпин.

«Утверждаю» — нач. Управления КГБ при СМ СССР по ЛО Шумилов.

26.01.1962».

Никакого Уманского я не знал и фамилию эту слышал в первый раз. Да и пришедшие не задавали мне о нем никаких вопросов. В ответ на мой вопрос, кто такой Уманский и какое я имею к нему отношение, майор Гайдай заявил: «Кто такой Уманский — это несущественно. Дело не в нем, а в вас».

Моя мама на время нашего медового месяца переселилась в небольшую кладовку в нашем коммунальном коридоре, где еле-еле можно было поставить кровать, и там спала. Ее разбудили и попросили пройти в комнату, где мы теперь должны были находиться. Даже выйти в туалет запрещалось, и только к концу затянувшегося обыска после нескольких тщательных

ощупываний и обыскиваний это разрешили сделать в сопровождении конвоира.

В нашей комнате было много книг — сплошные полки с книгами, где они стояли в два и в три ряда, а в нише в стене, где когда-то была большая печь, — даже в восемь рядов. Вытащить все это, протряхнуть каждую подозрительную книгу сотрудникам КГБ стоило многих трудов. Они попросили выложить на стол все машинописные тексты, и их тоже была огромная гора. Особый интерес проявлялся к стихам Бродского и к моим собственным стихам, хотя далеко не все из того, что у меня находилось, им удалось обнаружить. Не обнаружили они, несмотря на десятичасовой обыск, и огромного количества перепечатанных фотокопированных страничек с романами и повестями из «Современных записок», которые хранились на низенькой полочке, стоявшей на полу в нише за шкафом впритык к нашей кровати. К концу обыска они просто устали. Да и папка с «Доктором Живаго» была ими обнаружена уже в самом конце обыска, когда начали писать протокол. Копию протокола нам оставили, а оригинал находится, как и ряд других документов, в уголовном деле 20-62, хранящемся в архиве ФСБ на Литейном, 4. С некоторыми из этих документов (материалами обыска, протоколами моих допросов, актами выемки) мне разрешили ознакомиться осенью 1998 года сотрудники архива ФСБ после нескольких моих ходатайств и поддержавшего эти ходатайства письма редколлегии журнала «Звезда». Однако мне было разрешено ознакомиться лишь с теми документами, которые касались лично меня. Протоколов допросов Бродского, задержанного после обыска в тот же день, что и я, протокола обыска, который проводился у него, и списка изъятых у него материалов и рукописей мне не показали, хотя они находились на соседних с моими листах уголовных дел. Привожу протокол произведенного у меня обыска:

«Протокол обыска.

29 января 1962 г.

гор. Ленинград.

Я, ст. оперуполномоченный Управления КГБ при Совете Министров Союза ССР по Ленинградской области майор Гайдай с участием сотрудников того же Управления ст. лейтенантов Назарова и Никольского в присутствии понятых Котляровой М.С., проживающей по адресу: г. Ленинград, Мойка 82,

кв. 31, и Кимбар Ю.Ю., прож. г. Ленинград, ул. Войтика 15, кв. 36, на основании постановления на обыск от 26 января 1962 г., выданного ст. следователем УКГБ ЛО тов. Елесиным, и руководствуясь ст. ст. 170-171 и 176 УПК РСФСР, произвел обыск у гр. Шульц Сергея Сергеевича, проживающего по адресу: гор. Ленинград, набережная реки Мойки, дом 82, кв. 49, о чем с соблюдением требований ст. ст. 141 и 142 УПК РСФСР составил настоящий протокол.

Присутствующим при обыске лицам ст. 169 УПК РСФСР разъяснена.

При обыске изъято следующее: стихи И. Бродского, всего на 40 листах (каждый лист подписан гр. Шульц), сборник стихов С. Шульца всего на 86 листах (каждый лист подписан обыскиваемым Шульцем), печатный текст Б. Пастернака «Доктор Живаго» в двух частях (каждая глава подписана обыскиваемым); два журнала «Пост» американского издания за май и июнь 1958 г. (каждый журнал подписан обыскиваемым).

Обнаружено и изъято всего 37 киноплёнок (8-миллиметровых, из них 3 плёнки в металлических коробках). При обыске у гр-на Шульц была обнаружена пишущая машинка системы «Континенталь», заводской № 493599 (отпечатки шрифта прилагаются на двух листах). Машинка не изымалась. В папке машинописного текста «Доктор Живаго» отсутствует 7-ая глава.

Обнаруженные и изъятые машинописные тексты стихов были предъявлены обыскиваемым добровольно для просмотра в числе других личных рукописей и литературы.

Плёнки — 37 штук — упакованы в коробку и опечатаны круглой сургучной печатью № 34.

Обыск производился с 7 час. 30 мин. до 16 час. 29 января 1962 г.

При обыске заявлены жалобы и претензии: жалоб нет.

Подпись лица, у которого производился обыск: С. Шульц.

Подписи понятых и лиц, производивших обыск (подписи) 29 января 1962 года».

После окончания обыска меня вместе с изъятыми у меня рукописями и плёнками кинофильмов (снятых как во время экспедиций, так и дома, в городе) отвезли в здание КГБ на Литейном, 4. Там я был проведен в кабинет майора Гайдая, и начался пятичасовой допрос, протокол которого, имеющийся

в уголовном деле № 20-62 (по обвинению А.А. Уманского и О.И. Шахматова по ст. 70, ч. 1 УК РСФСР, 26.01.1962 — 28.04.1962, 4 тома), я привожу. В протокол попала лишь малая часть допроса: 5 часов допроса уместились на одну страницу. Некоторые не занесенные в протокол моменты допроса я хорошо помню. Так, когда я сказал, что из всех известных мне современных русских поэтов Бродский в наибольшей степени в будущем может рассчитывать на получение Нобелевской премии, губы Гайдая скривились, и он сказал презрительно: «Как этот предатель Пастернак!»

Привожу протокол допроса, имеющийся в деле:

«Допрос начат в 17-00.

Вопрос: У вас при обыске сегодня обнаружены и изъяты стихи, напечатанные на пишущей машинке под общим заглавием «Петербургский роман». Кто автор этих стихов?

Ответ: Обнаруженные у меня при обыске стихи «Петербургский роман» принадлежат моему знакомому поэту Бродскому Иосифу Александровичу. Он является автором этих стихов.

Вопрос: Кто такой Бродский?

Ответ: С Бродским Иосифом Александровичем я познакомился в апреле месяце 1961 года на вечере поэтов-геологов во ВНИГРИ. В момент подготовки к чтению моих стихов мы и познакомились. Бродский работает, как он мне недавно сказал, в студии телевидения. Летом он выезжал с геологической партией в районы Восточной Сибири.

Вопрос: Вы с Бродским часто встречаетесь?

Ответ: С Бродским я встречался в общей сложности раз 10—12. У Бродского я бывал на квартире, так же как и он у меня.

Вопрос: Какие у вас с Бродским взаимоотношения?

Ответ: Взаимоотношения наши всегда были нормальными. Я бы сказал, что наши взаимоотношения приятельские.

Вопрос: Охарактеризуйте Бродского с политической точки зрения.

Ответ: О Бродском я могу показать как о молодом одаренном поэте, однако окончательно еще не сформировавшемся. В политическом отношении он не вполне зрелый, пессимистически настроенный человек. Некоторые стихи его унылы,

это сетование на жизнь. В последних стихах — поэма «Шествие» — у него появляется значительное разнообразие и мужественность образов.

Вопрос: Назовите стихи Бродского, которые вам приходилось читать или слушать.

Ответ: Стихи, принадлежащие перу Бродского, я читал «Петербургский роман», «Гость», «Июльское интермеццо», «Шествие» и ряд других.

Вопрос: Назовите круг знакомых Бродского.

Ответ: Я отказываюсь отвечать на этот вопрос.

Вопрос: Вам известно, кто размножал на пишущей машинке стихи Бродского?

Ответ: Некоторые стихи Бродский давал для размножения на пишущей машинке мне, но так как я сам плохо, т.е. медленно печатаю, то я их отдавал для размножения знакомой машинистке, фамилию которой я назвать отказываюсь.

Вопрос: Перечислите лиц, которые сами читали или слушали стихотворения Бродского.

Ответ: Стихи Бродского в чтении автора слушали — моя мать Некрасова О. И. и жена (но брак наш еще не оформлен) Козлова Л. В., другие лица мне неизвестны.

Вопрос: У вас при обыске изъят машинописный текст Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Где вы его взяли?

Ответ: Хозяина этого машинописного текста «Доктор Живаго» я назвать не могу, отказываюсь это сделать.

Вопрос: Журналы, изъятые у вас при обыске, вы читали?

Ответ: Нет, не читал. Приобрел я их на черном рынке (ба-рахолке).

Вопрос: Свои стихи вы сами печатаете на пишущей машинке?

Ответ: Свои стихи я на собственной пишущей машинке не печатаю, печатаю у знакомой машинистки. Кто она и где живет, я сказать не могу, т. е. отказываюсь назвать ее фамилию.

Вопрос: Вы Уманского Александра давно знаете?

Ответ: Уманского Александра я совсем не знаю, никогда с ним не встречался.

Вопрос: Кому вы свои стихи давали читать?

Ответ: Все мои стихи читали моя мать и жена, частично Бродский; некоторые мои стихотворения читали мои знако-

мые по работе, их фамилии я назвать отказываюсь. Уточняю: знакомые не по работе, а по учебе в Университете.

Вопрос: Перечислите лиц, которых вы знакомили со своими стихами.

Ответ: Это сделать я отказываюсь.

Допрос прерван в 22.00.

Протокол допроса составлен с моих слов правильно, мною прочитан, за что подписуюсь. С. Шульц.

(Так в протоколе! — С. Ш.)

Допросил сотрудник УКГБ по Лен. области майор Гайдай».

После окончания допроса Гайдай принял постановление о моем задержании. В нем было отмечено, что я подозреваюсь в совершении преступления, предусмотренного статьей 70, частью 1 УК РСФСР, и подлежу задержанию в следственном изоляторе УКГБ ЛО. Меня раздели догола, переодели в какой-то балахон без шнурков и пуговиц и спустили на лифте в подвальное помещение в крохотную одиночную камеру, похожую на колодец. В ней я провел две ночи и два дня — 30 и 31 января, дважды вызывался на допрос. Но теперь допросы вел гораздо более приятный следователь — капитан Мельшанов. Думаю и сейчас, что во многом благодаря ему я вышел на свободу. Поздно вечером 31 января я был привезен домой, был составлен протокол выемки, у меня были изъяты все мои записные книжки со стихами и дневниковыми записями (11 штук) и стихотворения, мои и Бродского, напечатанные на пишущей машинке, всего на 482 листах. За время моего отсутствия мой друг Володя Коротков уничтожил все переснятые мной тексты из эмигрантских журналов, и при повторном обыске, гораздо более поверхностном, чем первый, ничего подозрительного не было обнаружено. Позднее, в начале апреля, мне была возвращена большая часть конфискованных у меня стихов и киноплёнки (кроме одной — как раз той, которая была снята во время совместного моего с Иосифом путешествия по Павловскому парку). Часть моих стихотворений, в которых усматривался какой-либо криминал, была отправлена в наш институт для общественной проработки на парткоме (хотя к партии я никоим образом не принадлежал). Вернули мне и семь записных книжек; а четыре, наиболее поздние и наиболее интересные, остались в архивах КГБ.

Иосифа выпустили в тот же день, что и меня, даже на несколько часов раньше. У него тоже был проведен многочасовой обыск, после которого он, так же как и я, был посажен в одиночную камеру следственного изолятора КГБ. Но и после того, как его выпустили, за ним продолжали непрерывно следить. Шпики ходили за ним по пятам, нагло, в открытую, и это его нервировало и раздражало. Ухудшилось и снабжение мое (а значит, и Иосифа) эмигрантскими журналами и книгами: Яков Иванович знал об обыске и боялся мне теперь их передавать, опасаясь повторного.

Несмотря на все происшедшее, вскоре удалось организовать давно намечавшийся вечер молодых поэтов во ВСЕГЕИ. По сути, это был вечер Бродского, и вечер триумфальный. Иосиф впервые прочел на этом вечере свои «Стансы» («Ни страны, ни погоста...»), «Диалог» («Там он лежит, на склоне...»), прочел «Холмы» и стихи, посвященные Ахматовой. Когда на трибуну вышел Куклин и стал предъявлять Иосифу вздорные обвинения, безбожно перевирая при этом его слова и мысли, сразу же после его выступления, когда возмущенный его речью зал загудел, негодуя, Иосиф, пробежав через зал, взлетел на трибуну и крикнул: «Тихо! Тихо! Не надо выступать! Неужели вы не видите, что это — провокация!»

Таких провокаций становилось все больше, следующий вечер Бродского во ВСЕГЕИ был категорически запрещен парткомом и администрацией. Вскоре я уехал в экспедицию в Кызылкумы. Незадолго до моего возвращения у нас родился сын, почти все свободное время я проводил дома, и мои встречи с Иосифом стали более редкими.

Осенью 1963 года я вернулся с полевых работ поздно, 18 ноября, и со страшной зубной болью. Сразу же отправился вырывать зуб. Но вырывали мне его неудачно, разбили челюсть, осколки загнали в гортань, и я попал в больницу. Там на следующий день после убийства Джона Кеннеди я прочел появившуюся в «Вечернем Ленинграде» статью «Окололитературный трутень», с которой начался новый виток травли Иосифа. Выйдя из больницы, я поехал к нему, но там узнал от Марии Моисеевны, что он в Москве, у Ардовых.

Личные обстоятельства вынудили Иосифа вернуться в Ленинград. Он попал в больницу, а затем последовали позорные судилища — февральское и мартовское, описанное Фридой

Вигдоровой. Иосиф был отправлен в ссылку, в деревню Норенскую. Я написал ему туда большое письмо и приложил к нему подборку своих стихов. К моей радости и к моему удивлению, это письмо, отправленное по обычной почте, до Иосифа дошло, а до меня дошел его ответ. Возможно, потому, что многое из того, что мы переживали в этот год в нашей личной жизни, было сходным, он ответил мне с удивительной чуткостью, сердечностью и пониманием. Он приложил к письму мои стихотворения, почти каждое из которых подверглось критическому разбору; лишь два ему понравились почти безоговорочно. И то, что это письмо дошло, и то, что в нем было написано, было — и осталось до сих пор — огромной радостью для меня. Оно меня согревало во многие трудные минуты моей жизни. Вот отрывки из этого письма:

«Сереженька, милый!

Надеюсь, что хоть с опозданием письмецо это тебя застанет, не сгинет. Надо бы ответить сразу, так как твоя горесть — самая страшная, самая тяжелая, такая мне понятная... Мне нечего тебе тут сказать (да ты и не ждешь). Разве только, что всегда — слышишь, всегда нужно продолжать гнуть свою линию, т. е., в данном случае, любить — как бы это ни было бессмысленно и некстати. М. б., тебя это не устроит, это мое собственное. Утешение приносят лишь факты, события, действительность (но не действия); я не каламбурю. Дай Бог тебе все это вынести, перетерпеть, пережить, хотя иногда и непонятно, зачем это делать <...>

Я позволю себе сделать кое-какие пометки на твоих стихах — и пошлю их тебе, думаю, будет интересно. Я благодарен тебе за них. Некоторые просто замечательные. Я очень рад, что у тебя так получается, это очень здорово. Я не склонен думать, что это — спасение, но иногда заполняет время, которое — в противном случае — было бы невыносимым. Ты — очень хороший поэт. Говорю это от чистого сердца и от (надеюсь!) понимания этого дела. Никому не поддавайся, особенно — дуракам-геологам и пожилым людям. Вообще — людям. Вообще — никому. Их ирония — твоя броня (а их понимание — интервенция) <...>

Не сердись! Кое-где буду резок, но не зря. Многого, очень многого не напишу, но, авось, нам удастся об этом когда-нибудь поговорить.

Целую тебя. В испытаниях, выпадающих на нашу долю, не надо стараться что-то понять, разобраться в механизме, в причинах и проч. По большей части, они вздорны и бессмысленны. Единственное, что, по-моему, нужно делать: оставаться самим собой, не изменяться — не делать выводов. Я, впрочем, хотел бы ошибиться, чтобы это только пошло тебе на пользу. Ну, прощай.

Forever your

Joseph

11 сентября 1964 года».

По поводу присланных стихов, развернутые разборы которых — по строфам — были сделаны Иосифом, могу сказать одно: ни разу мне не доводилось слышать — или чувствовать — более глубокого понимания смысла написанного и звукового ряда, в котором этот смысл выражен. И это при том, что мы очень отличны друг от друга в способах этого выражения. Лишь два стихотворения Иосиф принял целиком, без критики, назвав их «самыми лучшими стихами», — «Жил на свете рыцарь бедный» и «Attis». Они, как и некоторые другие, позднее были опубликованы в сборниках «Друза» и «Гравитация».

В конце февраля 1965 года Иосиф был наконец возвращен из ссылки. Я его увидел впервые на похоронах Анны Андреевны Ахматовой. Но это уже начало следующей, другой эпохи, и о ней лучше рассказать отдельно.

А то, что когда-то написал мне Иосиф в свадебных стихах, — удивительно точно. «...Златоглавым женихом иль просто родственником дальним...» Все действительно так. В каждом из нас есть два этих начала, две ипостаси. Одна — оторванная от наших житейских забот, полная беспредельной свободы, сохраняющая чувство удивительного счастья бытия и торжествующего начала жизни, мира и Бога. И другая, которая ограничивает нас здесь, ограничивает полем, возрастом, бытом, положением в человеческом обществе, условиями существования. И на всем моем уже длинном жизненном пути я не встретил ни одного человека, в котором этой первой стихии — стихии поэзии, вдохновения и свободы, рвущейся из земных пут, — было бы больше, чем ее было в Иосифе Бродском.



Галина Наринская. Начало 1960-х.

Борис Хотимский

ЖИВОЙ ИОСИФ

Я выхожу в переулок из подворотни моего дома и обычно поворачиваю налево к улице Восстания, бывшей Знаменской, — так ближе к метро или трамваю. Взгляд мой упирается в стену. Такой уж переулок мой — Гродненский. Прежде он именовался Глухим, ибо начинается тупиком, то есть дома под номерами 1 и 2 стоят вплотную друг к другу, образуя общую стену, именно ту, в которую упирается мой взгляд.

На фоне этой стены обычно выделяется (если не замоталось) большое звездно-полосатое полотнище. Это говорит о том, что в доме № 4 — этаком элегантном двухэтажном особняке — обитает генеральный консул Соединенных Штатов Америки.

Я не иду в тупик, там меня никто не ждет. Двигаясь дальше к Кирочной улице, на первом же перекрестке почти никогда не забываю поглядеть налево. И опять взгляд упирается в стену, далекую, правда. Это одна из трех стен знаменитого дома Мурузи, выходящая на улицу Короленко. Квартира Бродских выходит окнами и выступает балконом на улицу Пестеля, бывшую Пантелеймоновскую. Мемориальная гранитная плита с бронзовым профилем поэта укреплена на третьей стене дома, по Литейному проспекту это дом № 24. Все на граните правильно, кроме четырех цифр, которые уменьшают срок проживания Бродского в этом доме на шесть лет.

Но на этом коротком пути между переулками Гродненским и Вторым Спасским (ныне улица Рылеева) я миную взглядом дом 38 по улице Восстания. Здесь в феврале 1964 года состоялся первый суд над «тунеядцем» Иосифом Бродским. Здесь

по иронии судьбы довелось побывать и мне в качестве свидетеля 23 мая 2000 года, за день до рождения поэта, когда ему исполнилось бы 60 лет, в том же зале, где его судили.

Так уж вышло, что зимой 2000 года я утрясал какие-то дела с Некрасовским телефонным узлом. По выходе из телефонного дома я был остановлен, и весьма вежливо, двумя молодыми людьми. Они спросили, не спешу ли я, и если нет, то не мог бы присутствовать в качестве понятого при опознании преступника. Тем более это совсем рядом: здание милиции напротив телефонного узла.

На свою шею я согласился, потому что дело не кончилось одним моим наблюдением над процессом опознания подозреваемого преступника. Весной был вызов в следственное управление и собеседование с милой и юной особой, интересовавшейся правильностью проведения опознания. Затем мне пришла судебная повестка о вызове в суд 22 мая. 22-го я не пошел. Тогда последовало телефонное приглашение на следующий день. Явился, с час промаялся в коридоре, затем предстал перед судьей и заседателями. Ответив на несколько вопросов, сказал: «Ваша честь, по-моему, все ясно, я тороплюсь. Завтра день рождения Бродского, открывается юбилейная конференция, посвященная ему, а мне нужна свежая голова». При этих словах кто-то из протоколистов, сидевших перед судьейским столом, встрепенулся и с любопытством уставился на меня. Когда судья с заседателями отправились в совещательную комнату, а я на выход, встрепенувшийся догнал меня и сообщил: «Его судили в этом зале. А что вам Бродский?» — «Я с ним познакомился сорок лет назад, — ответил я, — и сохранял добрые отношения до вечера 3 июня 1972 года, когда мы распрощались навсегда».

Но и в день открытия конференции в зале музея Анны Андреевны Ахматовой в Фонтанном Доме дом № 38 не остался забытым. В своей краткой речи генеральный консул Соединенных Штатов сказал, что, идя на работу в свое консульство на Фурштатской улице, он ежедневно проходит по улице Восстания, и дипломатично намекнул, что неплохо бы отметить дом № 38 каким-то памятным знаком о важном событии, происшедшем с будущим лауреатом Нобелевской премии двадцать восемь лет назад.

Доживи Иосиф до 2000 года, окажись в нашем тупике 26 марта или 14 мая, то есть в дни выборов президента России и губернатора Санкт-Петербурга, он был бы удивлен, и, думается, удивлен приятно, увидев, что тупик прибавил к американскому флагу российский триколор на здании школы, где в те дни находился избирательный участок, а дом напротив школы украсился алым стягом с золотыми якорями, скрещенными лапами вверх, — гербом нашего города.

А вот вертикальный рекламный щит со словами «Супермаркет Соборное кольцо», вытянувшийся вдоль балкона квартиры Бродских и закрывший вид на церковь Пантелеймона-целителя, наверняка вызвал бы у него сардоническую ухмылку. Супермаркет в подвале...

Наше знакомство с Иосифом состоялось почти сорок лет назад, я об этом писал, повторяться не хочется, но следует добавить кое-какие детали.

Один из первых взаимных вопросов:

— Ты где родился?

— На Обводном.

— И я на Обводном. Дом?

— 132. А твой?

— 142.

— О, господи, Ось. Так вас же разбомбили уже к концу сорок первого. Впрочем, ты этого помнить и не можешь в тогдашние твои полтора года. А моему сто тридцать второму повезло — всего три снаряда. Один прямо над нами в шестом этаже. Мы-то на четвертом. Так что у нас только штукатурка осыпалась, и то немного... Оказывается, мы с тобой совсем земляки.

Мы поулыбались, потом Иосиф попросил вспомнить блокаду, а о себе рассказал, что, по словам мамы, она уносила его во время бомбежек в Спасо-Преображенский собор, в подвал. А это ближайшее надежное бомбоубежище, поскольку мама имела комнату в коммуналке в доме 2 по улице Рылеева, а дом этот угловой, одной стеной смотрящий на улицу, другой — на Преображенскую площадь. Весной сорок второго — эвакуация. Возвращение. В сорок восьмом возвратился из армии отец. Тогда-то и произошел обмен несуществующей комнаты Алек-



С Рамунасом Катилиусом и котом Осей. Начало 1970- х.

сандра Ивановича и существующей комнаты Марии Моисеевны на знаменитые теперь по всему миру полторы комнаты.

Иосиф был гражданином двух великих держав, одна из которых изгнала его, а другая приютила. Но, если разобраться, был гражданином единственной страны. Страны, которая именуется страна Поэзия. Она не имеет государственных границ, не признает ни расовых, ни классовых различий, ей не важны ни пол, ни национальность, ни возраст ее граждан. Зато попытки лазутчиков проникнуть на ее территорию путем версификаторства, рифмоплетства безнадежны.

Однажды я пришел к Иосифу. Поднялся на второй этаж. Позвонил. Никто не отозвался. Однако в квартире слышался рокот мужского голоса. Входная дверь оказалась незапертой, и я вошел в коридор. Полуоткрытой была и дверь в большую из полутора комнат. Оттуда-то и несясь рев Иосифа.

— Папа! И этот Сенька Коган говорит, что мы делаем общее дело, папа!

— Иосиф, надо быть снисходительным к людям, терпимым, — увещевал сына Александр Иванович.

— Ну как же, папа! Какое у меня с ним общее дело, если этот Сенька печатается в «Правде»?! Это поэзия?!

— Иосиф, ты...

Я постучался и вошел. Диалог прервался. Обменявшись приветствиями, мы с Иосифом прошли в его половинку. Дверной проем из комнаты родителей еще не был перекрыт книжными полками; вот тогда-то и остался вход к Иосифу из коридора через две двери: одну обыкновенную, другую — дверцу платяного шкафа.

Иосиф долго не мог успокоиться. Это был единственный раз, когда я его видел в бешенстве. Наконец поток брани иссяк, и я попросил его:

— Да бог с ним, Ось. Он же не Павел Коган, а Сенька. И ему никогда не написать ни про бригадину, ни про флибустьерское море. Почитай, а? Что там у тебя сейчас?

Я на работе. Литейный, 39. Издательский отдел. Приходит Бродский: «Пойдем, выйдем». Я соглашаюсь: «Пойдем». Не помню наш тогдашний маршрут. Может быть, пересекли Ли-

тейный и углубились в переулки, а может, на Моховую или на Фонтанку. Это не важно. Но недалеко. Надолго службу покидать мне нельзя.

По дороге я стал возмущаться тем, что узнал про очередное собрание писательской братии в их доме на улице Воинова, где в который раз поносили Иосифа Бродского и его творчество. И это под председательством своего шефа Александра Прокофьева, который сам-то...

Иосиф поморщился и негромко возразил:

— Ты Прокофьева не трогай. Он — поэт. — И прочитал такие стихи Александра Андреевича, что я опешил — действительно, поэт. Честно говоря, я мало что читал из творений Прокофьева. А тут на тебе — настоящие стихи.

Расстались. Я вернулся на рабочее место, но продолжал размышлять. Да... Бродский поистине следует совету своего великого предшественника: «Хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспаривай глупца». И на память пришли строки Дмитрия Кедрина из его «Кофейни»:

У поэтов есть такой обычай,
в круг сойдясь, оплевывать друг друга...

Затем, как вы помните, Кедрин описывает скандальный спор Омара и Магомета и заканчивает скандал словами:

Только некто пил свой кофе молча,
а потом сказал: — Аллаха ради!
Для чего пролито столько желчи? —
Это был блистательный Саади.

Вот как ведут себя истинные поэты. Бродский в общем-то мягко относился к собратьям по перу. На мой взгляд, даже иногда завышал оценки. В разговоре о Вячеславе Лейкине, который не очень-то ценил то, что ему дано от Бога, Иосиф высказался:

— Так, как Лейкин, не могу. Не дано.

Но всегда, когда я покидал квартиру 28, Бродский не забывал произнести:

— Лейкину — поясной.

И я делал это, что было совсем нетрудно, поскольку в те вре-

мена мы со Славой Лейкиным трудились в одном учреждении.

Поясные поклоны Бродский передавал, а вот насчет земных, думаю я, такого не было никогда и никому.

На втором вечере поэтов-геологов, состоявшемся в 1962 году, если мне не изменяет память, во Всесоюзном геологическом институте (ВСЕГЕИ) — самом крупном геологическом учреждении нашей страны — присутствовал и Лев Куллин, член Союза писателей. Взойдя на трибуну, он не раз повторял, свысока поглядывая в зал: «У нас в Союзе...» А начал зачем-то свою речь рассказом о Джоне Стейнбеке, который недавно был гостем СССР, подробностями его игры в гольф на крымской писательской базе. Потом говорил что-то еще, что, по его мнению, должно было придать ему солидности, но когда обронил фразу вроде: «Как вы можете предоставлять ему трибуну...», имея в виду Бродского, зал откликнулся ногами, а ведущий вечера Александр Олейников вышел из-за стола президиума и на время покинул зал.

В ноябре 1963 года «Вечерний Ленинград» обнаружил пасквиль. При встрече я сказал: «Ось, это — звонок. Они теперь от тебя не отстанут». Увы, я оказался прав. Последствия известны всем.

Неожиданной и совершенно случайной оказалась наша первая встреча после его возвращения из ссылки. Не помню точно — то ли декабрь 1965-го, то ли январь 1966-го. Посетив по редакционным делам Министерство геологии в Москве, я почему-то заторопился домой и не воспользовался услугами железной дороги. Проходя по салону ТУ-104, который был наполовину пуст, я обратил внимание на что-то очень знакомое: серое потертое зимнее пальто с мутоновым коричневым воротником, рыжая голова... Я остановился: «Ось?!»

Мы уселись рядом. На мое удивление: «Как? Тебе ведь пятерку намотали... Откуда у них такая милость?» — Иосиф отмахнулся: «Так уж вышло». И более ни слова. И на вопрос, что его привело в белокаменную, тоже отвечал нехотя: «Тут задумали антологию английской поэзии. Пригласили участвовать... Не знаю».

Зато уж с подробностями поведал о том, как неся с кем-то по столице не то в «Кадиллаке», не то в «Ягуаре». «Только ско-

рость, Борь, спасла, только скорость. Замедли ход, и были бы размазаны по стенке под каким-то путепроводом».

Когда же я рассказал, что в его отсутствие соорудил на склоне садового участка дом, он взял у меня блокнот и принялся фантазировать и рисовать. Ему виделся дом наверху горки, в нижней части вместо подвала как бы большой аквариум, сплошная стеклянная стена, за ней плавают рыбы. И это подводное царство окружают цветущие кусты.

Я опустил его на землю: «Ось, стройматериал — разобранная старая лесопилка на Гутуевском острове — мне обошелся дешевле, чем машина, на которой я этот материал перевез в Васкелово».

Иосиф согласился с тем, что я не миллионер, и мы заговорили о другом. «Ну разве это полет? — сказал он. — Грохот и тряска. Ты не человек, а груз. А посмотри в окошко: от Шереметьева до Пулково черная, копченая дорога. Никакого штурмана не надо. Нет, это не полет».

Узнав через много лет, что в Америке он не то чтобы освоил летную профессию, но научился летать, я подивился этому. С его-то здоровьем его и близко не подпустили бы к учебному самолету. Как в свое время не подпустили меня. Хотя я и закончил ленинградскую спецшколу ВВС, но из-за близорукости, возникшей к концу третьего года обучения, так и не стал сталинским соколом.

А Иосиф летал. Самостоятельно.

Несколько лет назад, дважды побывав в туберкулезной больнице и наконец излечившись, я решил не рисковать сохранностью того немногого, что осталось у меня на память об Иосифе. Принес в музей Анны Андреевны Ахматовой письмо Иосифа, его собственноручный автограф перевода Джона Донна «Посещение», кое-что еще и подаренную мне Иосифом книжку австралийских поэтов, в которой Бродский перевел лишь одно стихотворение «Кладбище автомобилей». О ней особый разговор.

— Нина Ивановна, — сказал я директору музея. — Как-то неловко мне передавать в дар музею книжку с такой дарственной надписью: «Милому Боре от человека, переведшего в этой книжке 37 строк», подпись и в качестве постскриптума: «Пошли пить пиво», и мое согласие: «Пошли».

— Что вы, что вы! — воскликнула директор. — Это самое то! Это жизнь.

Просьба оказалась мне убедительной, и я расстался с поэзией Австралии. Кстати, в 37 строках рукой переводчика сделано несколько поправок.

Шутил Иосиф не часто, но, как и свойственно ему, своеобразно. Для меня одна из первых шуток — его «Стихи о Сереже Вольфе, который, ходят слухи, пишет для Акимова». Стихи, надо сказать, не без иронического яда:

Проходя мимо театра Акимова
И голодным взглядом витрины окидывая,
Выделяя слюну пресную,
Я замышляю написать пьесу
Во славу нашей социалистической добродетели,
Побеждающей на фоне современной мебели... — и т. д.

Ну, а его «Пятьсот одеял» с эпиграфом несуществующего автора несуществующей поэмы — разве это не фантазмагорическая шутка?

Именем этого несуществующего автора он иногда подписывал открытки, посылая их самому себе.

Как-то в один из приходов я увидел приколотую на стене довольно крупного формата фотографию человека в черном мундире с молниями в петлицах и в фуражке с высокой тульей. Все бы ничего — ээсовец и ээсовец, если бы облаченный в мундир на фотопортрете не был бы сам Иосиф. Так пошутил он, оказавшись в Одессе на каких-то киносъемках.

Шариковая ручка в его руке не всегда оставляла только строчки, иногда рисунки. Однажды, сидя рядом со мной за моим рабочим столом, он изобразил кентавра. Никакого изящества в этом античном существе не было. Мохнатоноегое грубое животное — так сказать, типичный представитель гужевого транспорта, першерон. У кентавра не было и человеческого мужского торса, из лошадиной шеи торчала человеческая голова, впрочем, весьма схожая с профилем автора рисунка. Схожесть Иосиф усугубил сигаретой в зубах. Кентавр был впряжен в обыкновенную телегу, груз которой имел надпись на английском языке «Russian poetry» («Русская поэзия»).

Для рисунка я подсунул Бродскому лист хорошей мелованной бумаги, поэтому, получив рисунок в дар, в дальнейшем использовал его в качестве шмуцтитула в самодельном сборнике его стихов. Увы, деревенский пожар не сохранил ни этого сборника, ни также самодельного двухтомника стихов Славы Лейкина. Как жаль, что в то время мы не знали, что такое ксеркс.

В сборнике «Иосиф Бродский. Творчество, личность, судьба» Людмила Штерн поместила заметку «Бродский — геолог», шаловливый рассказ о неудавшемся трудоустройстве Иосифа.

Куда успешнее протезировал я поздним летом 1962 года. Бродский был зачислен сезонным коллектором (помощником геолога) в Эмбенскую экспедицию ВНИГРИ и выехал в ее составе в город Гурьев, что стоит на реке Урал при впадении в Каспийское море. Но первую порученную ему работу Иосифу пришлось выполнять в Ленинграде. Первый блин вышел комом.

Дело в том, что в геологии обычно перед выездом на полевые работы царит полубезделье: сборы в дорогу, отправка грузов, получение материалов. Поэтому начальница новоиспеченного сотрудника временно передала его своему мужу, работавшему в нашем же институте, но в другой экспедиции — Тимано-Пайхойской, у которой, что называется, «горел отчет».

Бродскому было поручено раскрашивание карт-бланков, что-то вроде таблиц-пустографок, которые заполняются определенным текстом. На картах же необходимо было закрасить цветными карандашами участки карт определенного геологического возраста: от протерозоя до кайнозоя. Каждому возрасту свой цвет.

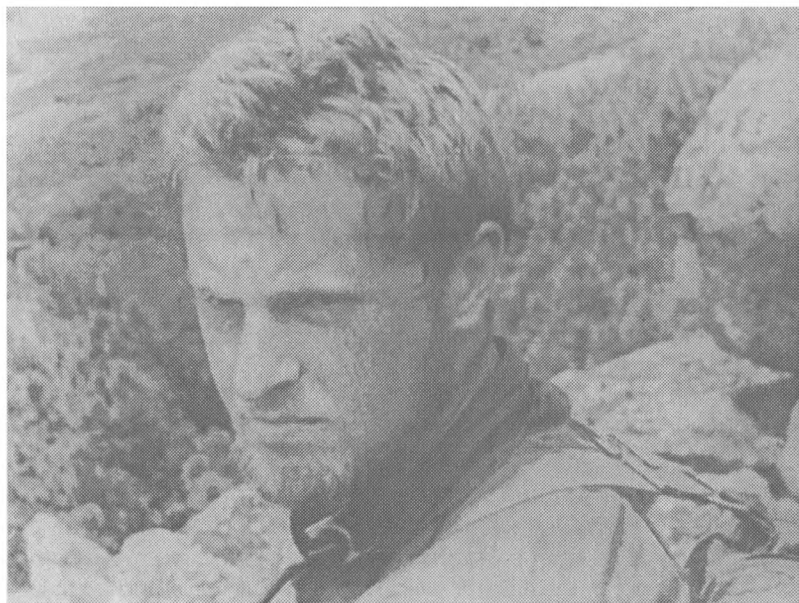
Что там нараскрашивал Иосиф, я не видел, но среди бела дня ко мне в кабинет ворвалась его начальница с криком:

— Кого вы мне подсунули! Это не работник, а... — Она не находила слов для сравнения. — Он испортил все карты... Вместо красного растушевывает лиловым... И вообще...

Встав и поздоровавшись, я перебил ее:

— Знаю Бродского как честного человека и хорошего поэта.

— Нам не поэт нужен, а работник!



В экспедиции на Тянь-Шане. 1959 г.

Обладея, хоть и небольшим, чиновничьим опытом, я сооб-
разил, как укротить разъяренную посетительницу.

— Во-первых, надо уметь разъяснять задания, поручаемые
своему сотруднику. А во-вторых, он ваш сотрудник или нет? Я
видел приказ о его зачислении в Эмбенскую экспедицию, но не
заметил, чтобы на доске приказов появилось нечто, говорящее
о его переводе в Тимано-Пайхойскую экспедицию.

Начальница хотела что-то возразить, но поперхнулась и
вышла из кабинета.

В конце рабочего дня Иосиф пришел ко мне.

— Ось, что случилось? Что там у тебя?

Бродский потупился и проворчал:

— Сейчас пишу «Холмы». Видеть красный цвет не могу.
Ненавижу...

Евгения Давыдовна Мараховская, геолог, сотрудник Ти-
мано-Пайхойской экспедиции в 1962 году, рассказала мне:

— Я сидела с ним в одной комнате, когда ему дали разри-
совывать бланковки. Когда же убедились, что новичок сделал
что-то не то, дали новый комплект карт, где внутри про-
странств, оконтуренных замкнутыми кривыми линиями, были
пометки: синий, фиолетовый, зеленый, красный и т. д. Брод-
ский не взялся за цветные карандаши, а взял простой каран-
даш и перенес надписи на выданный ему комплект.

Видимо, Иосиф взялся за простой карандаш потому, что,
наверное, с ужасом думал, что после прочих цветных очередь
дойдет и до красного.

В августе и сентябре того же 1962 года я получил два по-
слания из Москвы. Первое от старшего брата — ответ на по-
сланные ему творения Бродского: «Бродский навернул мне на
глаз слезу — ну да годы-то к старости, сентимент растет».

Второе послание от Иосифа. А мог бы и не получить. Не-
верно был указан номер дома на конверте: Литейный, 30, а не
39. Спасла аббревиатура института: ВНИГРИ. А ведь Иосиф,
живя на четной стороне Литейного, отлично знал, что «Вот
парадный подъезд...» располагается на противоположной сто-
роне проспекта.

Впрочем, из содержания письма становится ясно, каких
душевных усилий стоило ему написание этого послания. Он

же живой человек. Топографические ошибки он допускал и прежде, и потом. Но это не от незнания своего любимого города. Эмоции, воспоминания, чувства захлестывали автора. Например, в «Петербургском романе»:

Меж Пестеля и Маяковской
стоит шестиэтажный дом.
Когда-то юный Мережковский
и Гиппиус прожили в нем.

— Ось, — говорил я ему, — и дом-то пятиэтажный, и не «меж Пестеля», а на Пестеля и под номером 27. Хотя роман, конечно, не бедкер какой-нибудь.

(Замечу в скобках, что и Виктор Куллэ в первом томе «Сочинений Иосифа Бродского» переносит номер все того же дома с Литейного на Пестеля — № 24).

В «Полутора комнатах» (в одном из первых изданий, опубликованных газетой «Смена» в 1991 году, — перевод А. Колотова) Бродский называет мост Пестеля (бывший Пантелеймоновский, а до этого Цепной) Полицейским, опять же прекрасно зная, что это имя носил мост через Мойку по Невскому проспекту. Думается, что соседствующие с мостом на Фонтанке и городской суд, и клуб строителей, где Иосиф выслушал приговор о пяти годах ссылки, заставили его назвать этот прекрасный, ведущий к Летнему саду мост Полицейским.

Но я отвлекся от письма, полученного мной в сентябре. Не буду приводить его полностью, ибо оно опубликовано в приложении «Геологи-романтики. Сборник произведений геологов ВНИГРИ» к книге «История и нефтегеологические исследования ВНИГРИ (1929—1999)». Тем более, что к письму мною приложены комментарии.

Стихи мы никогда не обсуждали. Он читал, я слушал. Но и он слушал, если я преподносил дельное замечание. В какой-то день внимательно и с удовольствием перечитав «Остановку в пустыне», я при очередной встрече заметил:

— Джозеф, гири, коими крушат стены, чугунными не бывают. Как известно, чугун хрупок. Гири-громилы стальные. Я не к тому, чтобы придраться или подколоть тебя. Просто лишний повод для недругов упрекнуть тебя в необразованности.

Иосиф возвел глаза горе и после небольшой паузы произнес:

— Ушло... И вообще...

— И вообще, — перебил я его, — твоя «Остановка» — это набат, и набат не только над Ленинградом, где мало греков, но и над всей страной. Заменить «чугунной гирей» на «стальной гирей» несложно, размер стиха не пострадает, но тогда гул набата сменится лязгом, а это уж ни в какие ворота. Нет, нет, поэзия не подчиняется физическим законам.

Зато с другой придиркой я сел в лужу. «Два часа в резервуаре» читал впервые на глазах автора. Читал как рядовой редактор, блюститель чистоты и правильности русского языка. Остановился на строчке: «и навсегда уходит в вальтер-клозет».

— Ось, ватерклозет?

И тут же встретил иронически-укоризненный взгляд.

— Борь, ты же сам пишешь стихи.

Тут-то я запнулся и покраснел.

И в дальнейшем тот же прием Бродский использует небезуспешно:

...и входит айне кляйне нахт мужик,
внося мордovorот в косоворотке.

Далеко не все обладают поэтическим слухом, обладая университетским дипломом об окончании филологического факультета. Мне довелось работать в солидном конструкторском бюро рядом с группой переводчиков. Однажды я дал старшей переводчице с немецкого «Два часа в резервуаре». Возвращая текст, она брезгливо оттопырила губу со словами: «Он не знает немецкого языка». Через несколько дней, выяснив, кто такой Бродский (а он уже был выслан из СССР), переводчица попросила «что-нибудь этого поэта». Я не простил брезгливую губу и не дал ничего, представив себе, что ей, переводчице научно-технической литературы, не понять, насколько гениально вписаны в русскую речь две коротенькие немецкие фразы другого стихотворения:

...И ты простишь нескладность слов моих.
От них сейчас один скворец в ущербе.

Но он нагонит: — Чик, ich liebe dich, —
А может быть, опередит: — Ich sterbe.

Пройдут годы. Окрепнет уже возникший новый раздел литературоведения. Стихи Иосифа войдут в школьные хрестоматии. Языковеды будут составлять словари языка Бродского, историки литературы займутся копанием в биографических деталях, и сколько диссертаций будет защищено о человеке, который вышел в пятнадцать лет за порог советской школы и не вернулся.

Так что поэту уготована судьба его родного города. Сколько книг написано про Петербург, сколько художественных полотен, акварелей, гравюр запечатлели в разные периоды его жизнь, не говоря уже о фото-кино-телекадрах.

То же будет и с Иосифом. Только это будет описательный, драматизированный и обронзовевший Иосиф. Для меня же он до конца дней моих останется живым.

КАКАЯ ОНА БЫЛА, ФРИДА ВИГДОРОВА ?

Иду к Анне Андреевне. Иду нарочно пешком, чтобы не прийти подольше. Несу ей в подарок Фридину запись: оба суда. Не знаю, кто уже был у Анны Андреевны и кто что успел ей рассказать.

Шла я и думала о Бродском, о суде — вот и в новое время та же постылая ложь! — но сквозь все эти мысли стояло передо мною Фридино лицо, как бывает в кино: наплывом и крупным планом.

Лидия Чуковская

Мне полюбились ее статьи, в последний год перед войной появлявшиеся на страницах «Правды». Тогда я училась в выпускном, десятом классе.

Уже в этих ранних статьях было что-то особенное: отсутствие обычной советской фразеологической шелухи, понимание психологии подростка, уважение к его личности, и притом никакой назидательности или слащавости.

А познакомились мы 1 мая 1941 года на дне рождения моей школьной подруги Лены Конюс, родственницы Фриды.

Как она была мила! По виду совсем девочка, небольшого роста, с прелестным вздернутым носиком, сияющими карими глазами, темные волосы коротко острижены, а лоб пересекает косая прядь. Эта прядь сохранилась на всю ее жизнь, только под конец стала сесть.

Очень просто было понять Корнея Ивановича Чуковского, который, встретив впервые Фриду в коридоре редакции «Правды», взял ее за подбородок и спросил: «А в каком классе

мы учимся?» — «Преподаю в десятом», — ответила она. Корней Иванович отскочил и рассыпался в извинениях. Именно так, по словам Фриды, произошло их знакомство, которое затем переросло в горячую дружбу. Ему суждено было пережить Фриду на несколько лет.

Фрида пришла на день рождения Лены со своим первым мужем, Александром Кулаковским. Мы были школьники, а они — учителя, но дистанции они не держали. С ними было просто и весело. Через несколько дней я с огорчением узнала, что Фрида и ее муж расстались. Семья, просуществовавшая восемь лет и казавшаяся на первый взгляд такой прочной, распалась.

Пришла война. Фрида не колебалась: ее место на фронте. Она поступила на курсы медсестер при комбинате «Правды». В конце лета она вышла замуж за старого друга, писателя Александра Борисовича Раскина. Фрида почти заканчивала курсы, когда поняла, что у нее будет ребенок. Были сомнения, как поступить. Она решила, что ребенок должен жить. Поздней осенью, вместе с четырехлетней дочкой Галей Кулаковской, мужем и новой свекровью она уехала в Ташкент вторым корреспондентом «Правды».

Первый корреспондент не обрадовался ее приезду. Он наваливал на нее трудные задания, связанные с поездками в дальние кишлаки в страшных поездах военного времени. Однажды, например, при посадке в Фергане, беременную Фриду сбросила с поезда толпа торопящихся на базар торговцев. Фрида и ее будущий ребенок чудом остались живы.

Я была эвакуирована в Ташкент и училась в университете на филфаке. Ранней осенью 1942-го, встретив Фриду с грудной Сашкой на руках, я решилась к ней подойти и напомнить о нашем знакомстве. Рассказала, что живу у родственников, заболела туберкулезом и чувствую себя неуютно в доме, где разговор постоянно вертится вокруг моей болезни. Погуляли, поговорили, и вдруг Фрида протянула мне Сашку: «Подержите, Кена, я поищу ключ». Помню до сих пор, с каким трепетом держала я малышку на руках. И почему-то это было очень важно для меня.

Мы жили почти рядом. Виделись часто. Быт их семьи был трудным. Маленькая комната, муж, двое детей, свекровь —

совершенно чужой человек. Еду Фрида готовит во дворе, на мангале (ведре, обложенном изнутри кирпичом). Мы беседуем часами, пока готовится убогий обед. Потом я помогаю перенести еду в комнатуху, и Фрида провозглашает: «Ешьте, Кена, воду я лила щедрой рукой!»

В этой семье всегда, в любую погоду, старались накормить всякого, кто заходил. В Москве трехлетняя Сашка, увидев, что почтальон уходит, напомнила: «А накормить тетю?» А тогда в Ташкенте, помню, Галя мечтательно пересказывала хороший сон: «Я пришла в булочную, а продавщица говорит: “Вот тебе, девочка, четыреста грамм белой булки с маслом!”»

Фрида много рассказывала о себе, о далеких друзьях... Помню, как-то она сказала: «В России решается судьба страны, а мы здесь сидим в дерьме...»

Шура Кулаковский был на фронте. От него перестали приходиться письма. Фрида очень волновалась за него, часто плакала. Говорила: «Он для меня не бывший муж, а близкий и дорогой мне человек». И еще: «Только бы он был жив! Он выдержит, он сильный. Пусть плен — он вернется». Позже узнала — Шура погиб в первые месяцы войны от прямого попадания мины.

Наконец вся семья вчетвером переехала в большую комнату в писательском доме. Появились новые знакомые, среди них — Евгения Владимировна Пастернак (первая жена поэта). Особенно близким человеком стала Лидия Корнеевна Чуковская. Она участвовала в движении по спасению осиротевших детей. Собирали еду и одежду, проверяли детские дома; находили семьи для усыновления сирот. Фрида помогала Лидии Корнеевне и другим энтузиастам.

Именно Лидия Корнеевна познакомила ее с Ахматовой. Фриде удалось напечатать стихотворение Ахматовой «Мужество» в «Правде» на первой странице. Это помогло Ахматовой выпустить в Ташкенте сборник стихотворений и несколько облегчило ей жизнь в те трудные годы.

У Фриды была широкая, щедрая душа. Ей хотелось поделиться с друзьями не только едой, но и книгами, стихами и замечательными людьми.

Однажды она захватила меня к Лидии Корнеевне. Маленькая комнатуха с полом почти на уровне земли. За столом,

заваленным книгами, сидела высокая женщина с седой головой (Господи! Ей же было всего 35!) и очень бледным тонким лицом. В осанке и в лице было что-то царственное. Перед ней лежал простой черный чулок, она штопала его перед нашим приходом, и почему-то желтыми нитками.

Чуковская только что вернулась из Москвы. «Говорят, начинается государственный антисемитизм: только что сняли главу ТАСС — еврея». Это, наверно, весна 1943 года. Мы не поверили.

Фрида часто бывала в так называемом лауреатском дворе. Там в двухэтажных домах, окружавших двор, жили с десяток известных писателей с семьями; среди них Ахматова, вдова М. А. Булгакова Елена Сергеевна, с которыми Фрида подружилась, В. Луговской.

Однажды она взяла меня с собой к Ахматовой. «Анна Андреевна хочет мне дать почитать стихи одной поэтессы». Взяла, потому что знала: я помню наизусть множество стихотворений Ахматовой и очень их люблю. Четырехугольный лауреатский двор. Поднимаемся по деревянной наружной лесенке, что напротив ворот, на второй этаж. В дверях Анна Андреевна (я вижу ее не в первый раз). Она провожает какого-то господина (именно господина!) в светлом полотняном костюме. Знакомит его с Фридой: это Г. Шенгели. Ахматова вручает Фриде несколько напечатанных листков — стихи Ксении Некрасовой. Фрида представила меня, потом они поговорили о «Мастере и Маргарите», еще о чем-то, и мы ушли. Через несколько дней Фрида дала мне стихи Некрасовой и сказала: «Отнесите Анне Андреевне, вам ведь хочется ее снова увидеть».

Творческое наследие М. А. Булгакова тогда было незнакомо советскому читателю и зрителю (исключая мхатовский спектакль «Дни Турбиных»). Елена Сергеевна свято хранила архив мужа, надеясь выполнить обещание, данное Булгакову, когда тот лежал на смертном одре, — напечатать его книги, особенно роман «Мастер и Маргарита». Она давала Фриде читать все, что у нее было: книги — редчайшие издания 20-х годов, русские и зарубежные — «Дьяволиаду», «Роковые яйца», «Белую гвардию», опубликованную не то рижским, не то парижским эмигрантским издательством (между прочим, с шутливой дарственной надписью автора Елене Сергеевне, несколько ин-

тимной). Я держала эту книгу в руках, читала с трепетом и восторгом. Помню машинописные копии пьес «Зойкина квартира» и «Пушкин». И наконец, Елена Сергеевна вручила Фриде «Мастера и Маргариту» (второй экземпляр она сдала на хранение в так называемую Ленинку). Было это летом 1943 года. Роман стал эпохой в нашей жизни.

Не читали мы «Театрального романа», о существовании которого я не подозревала до его выхода в свет. Да еще «Собачьего сердца».¹ Светлая память отважным женщинам Елене Сергеевне Булгаковой и Фриде Абрамовне Вигдоровой, с большим риском для себя знакомившим свое окружение с крамольными произведениями великого Михаила Булгакова.

Кстати, могу засвидетельствовать: слова Константина Симонова, что он прочитал «Мастера и Маргариту» (из рук той же Е. С.) лишь в 1966 году и тут же озабочился опубликованием книги, не соответствуют действительности. Фрида дала Симонову прочитать роман в Ташкенте в 1943 году. Он там был проездом из Алма-Аты в Москву (отвозил жену, Валентину Серову, на съемки фильма по своему сценарию). Тогда же Фрида передала мне такой их разговор при возвращении романа. Симонов (покровительственно): «Чтобы стать большим писателем, Булгакову не хватает одного — быть напечатанным». Фрида (сухо): «Он и так большой писатель, у него для этого уже все есть».

В Ташкенте же Фрида давала мне читать роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» в замечательном переводе И. А. Кашкина. Этот роман подвергался резким нападкам официальной критики. Он был напечатан тоже десятилетия спустя в четырехтомнике в более полном варианте, но в другом переводе.

Стремление поделиться всем, что она знала, Фрида сохранила до конца. Летом 1965-го, узнав о тяжелой болезни Фриды, я приехала из Ленинграда, чтобы повидать ее. Пришла к ней на Аэропортовскую. Галя пустила меня к матери ненадолго, просила не утомлять ее. Фрида была очень слаба. На мои расспросы о здоровье она только махнула рукой. А потом, с видимым затруднением, сказала: «Как жаль, Кена, что вы не приехали раньше... Вчера была Анна Андреевна и забрала стихи молодых поэтов, которые она мне давала читать».

Но до этого страшного дня было еще далеко.

В самом конце 1943-го Фрида вернулась с семьей в Москву. Я приехала на месяц раньше и тщетно пыталась восстановиться на 3-м курсе филфака МГУ. Я москвичка, отличница, всех восстанавливали, а меня почему-то нет. Стена. Сажу у Фриды, рассказываю о своих мытарствах. Неожиданно она говорит: «Я смогу вам помочь». Ее отец, Абрам Григорьевич Вигдоров, тогда декан истфака пединститута, был многолетним сотрудником Наркомпроса, соратником Луначарского. Абрам Григорьевич придирчиво рассмотрел мою зачетку и все документы. При мне позвонил кому-то в университет и спросил, в чем дело. Назавтра я уже сидела на лекциях. Ей-богу, у меня и в мыслях не было просить Фриду о помощи.

У Фриды и Шуры Раскина была прекрасная библиотека. Книги в войну не пропали. Среди них были такие, которых я больше никогда не встречала. Например, М. Гершензон «Из архива Герценов — Огаревых» (ее, к сожалению, не переиздавали). Того же Гершензона и Вяч. Иванова «Переписка из двух углов» и многие другие. Читала я и книги, привезенные А. Б. Раскиным, К. Симоновым и их друзьями из предвоенной Риги. Они ездили туда с бригадой молодых литераторов и не удержались — привезли книги, издававшиеся русскими эмигрантскими издательствами. Самая интересная из этих книг — незаконченный роман Е. Замятина (умершего в Париже в 1939 году) «Аттила». В книгу входили и рассказы, написанные еще в Советской России. Она была напечатана в Париже перед самой войной, с предисловием дипломата-невозвращенца Григория Беседовского. Особенно запомнилась мне такая его фраза: «В Советской России Замятин был приговорен к высшей мере наказания для писателя — молчанию». Фрида очень любила воспоминания Н. А. Тэффи. Были там и любимые Шурины книги авторов «Нового Сатирикона», его «товарищей по цеху». Лучшая из них — Дон-Аминадо, «Новый Козьма Прутков» (я до сих пор цитирую его афоризмы).

Отчетливо помню Фриду первых послевоенных лет. Вот она торопливо входит в мою комнату. На ней новое, хорошо сшитое платье (обноски военных лет выброшены), на голове шляпка, чуть легкомысленная. Бросается к книжной полке, вытас-

квивает несколько своих книг, загостившихся у меня. Потом мне с укором: «Маловато книг для интеллигентной девушки». Подходит к зеркалу, осматривает себя и удовлетворенно: «Мила, канашка!»

Но не всегда бывало так благостно. Однажды прибежала бледная и испуганная. Я, дурища несчастная, зашла к Фриде и, не застав никого дома, взяла без спроса Замятина (кстати, чужого, симоновского). Фрида схватила книгу, прижала ее к груди, а потом принялась меня ругать на чем свет стоит. Впрочем, быстро простила, учитывая отсутствие злого умысла, мою глупость и глубокое искреннее раскаяние².

По возвращении в Москву Фрида начала работать, очень активно и успешно, в «Комсомольской правде». Во время первых послевоенных выборов ее послали от газеты в округ, где баллотировался «вождь народов». Вернувшись, она рассказала, как после подсчета голосов председатель комиссии, отодвинув в сторону гору бюллетеней с вычеркнутой единственной фамилией, бодро провозгласила: «Товарищ Сталин избран единогласно». Я бы не сказала, что Фрида была сильно потрясена (наивность осталась в ранней юности, когда она умчалась на Магнитку учительствовать), скорее несколько шокирована. Политических иллюзий почти не осталось, но до полного неприятия строя было еще далеко.

Вскоре началась борьба с так называемым космополитизмом. Стали появляться, одна за другой, статьи в газетах, шельмующие театральных критиков, холодно отнесшихся к пьесам видных советских драматургов Софронова и Сурова (господи, кто их теперь помнит!). И критики всегда оказывались евреями. Писали под псевдонимами. Но их настоящие фамилии услужливо сообщались в скобках. Первое время Фрида, читая подобную гадость, только укоризненно покачивала головой: «Эх, народный комиссар по делам национальностей...» Но антисемитская кампания быстро набирала обороты, и однажды Фрида сказала: «Если такая скверна завелась, сама собой она не пройдет — все закончится фашизмом».

Началась «зачистка» (как теперь говорят) идеологических учреждений — радио, газет, журналов, издательств — от сотрудников-евреев. Фриду вместе с другими уволили из «Комсомольской правды».

Она не опустила руки: вспомнила свой учительский опыт, села и написала повесть о школе («Мой класс», 1949). Повесть была напечатана и имела читательский успех. Так началась писательская работа Ф. Вигдоровой.

А тем временем, как и следовало ожидать, начались аресты творческой интеллигенции.

Однажды Фрида попросила меня спрятать архив Лидии Корнеевны Чуковской, у которой арестовали в Ленинграде подругу — писательницу Екатерину Баронину. Лидия Корнеевна опасалась ареста. У Фриды с Шурой Раскиным тоже было небезопасно. Жили они в коммуналке в Ермолаевском переулке. Не обошлось без бдительной соседки, сигнализировавшей «куда надо» о частых подозрительных посетителях с пакетами, появлявшихся в квартире (курьерах из редакций).

Вот почему туго набитый портфель однажды оказался у меня. Фрида разрешила в него заглянуть. Там лежали тетради со стенографическими записями. Но были и незашифрованные страницы, и отдельные листы. Несколько стихотворений Н. Заболоцкого, недавно вернувшегося из мест отдаленных. Я запомнила наизусть «Журавли». В основном же дневниковые записи об Ахматовой. Не все они вошли впоследствии в книгу. Например, письмо Анны Андреевны Гаршину из Ташкента в Ленинград — отклик на известие о смерти его жены.

Портфель пролежал у меня в тахте несколько месяцев, пока папа случайно не заглянул туда. Он мне сказал жестко: «Чтобы этого здесь завтра же не было».

Шел год 1950-й, я думаю.

Фрида научила меня не отворачиваться от чужого горя, быть рядом с теми, кому плохо.

Вот один из ее наглядных уроков. Одиннадцатилетняя Сашка вернулась из школы. Фрида накормила дочку, а потом сказала: «Одевайся и поезжай к Тане. Ей сейчас плохо, побудь с ней. У нее умер папа». Недавно, когда я напомнила Саше об этом, она рассказала, как, выйдя на улицу в тот вечер, долго стояла в нерешительности, потом зашла за своей любимой подругой Галей и попросила ее поехать вместе к Тане.

С тех пор прошли десятилетия. Саша выросла человеком, который в трудную минуту всегда рядом с друзьями, а Таня

Урбанович и Галя Людмирская-Муравьева — и по сию пору ее ближайшие подруги.

Последние годы жизни Сталина были особенно гнетущими. А тут еще грянуло дело «врачей-убийц» — началось сущее средневековое мракобесие.

По Москве поползли слухи о готовящейся депортации евреев. О строящихся где-то далеко в Сибири бараках, о подготовленных железнодорожных составах... А что? Сталина не впервой.

Помню наше с Фридой кружение по переулкам вокруг Патриарших прудов (мы опять жили рядом — в Ермолаевском и на Спиридоньевке) и разговоры, разговоры... Тяжелое чувство беспомощности и безнадежности.

Незадолго до смерти Сталина Фрида мне рассказала о чрезвычайном происшествии. Глубокой ночью подняли с постелей и привезли в редакцию «Правды» несколько десятков деятелей культуры — евреев. Их ожидали в зале несколько старых большевиков, тоже евреев. Имя Фрида назвала одно — Давид Заславский. Какая-то дряхлая старуха прочитала собравшимся заранее заготовленное письмо, в котором речь шла о справедливом гневе русского народа против евреев, прозрачно намекалось на возможность погромов. Деятели культуры должны были обратиться к братьям по крови с призывом искупить свой грех. Уж не помню, что это был за грех, но точно помню — говорилось не о распятии Христа.

Фрида сказала, что Маршаку удалось под каким-то предлогом не подписать это воззвание. Разумеется, речь не шла ни о каком открытом противостоянии (к тому времени уже были расстреляны члены Еврейского антифашистского комитета).

Эренбург той ночью находился на даче и был очень рад, что его подпись не будет красоваться под столь постыдным документом. На всякий случай решил пока в Москве не показываться. Об этом Фриде рассказала ее протеже, секретарь Эренбурга Лена Зонина.

Вскоре Сталин умер, и письмо в печати не появилось.

Несколько месяцев назад в одной из петербургских газет появилась статья Бориса Фрезинского, в которой рассказывалось об этом ночном сборище. Только Фрезинский ошибочно

утверждает, что Эренбург присутствовал на нем и отказался подписать письмо.

Сталин умер. Как ни странно, наряду с робкими надеждами на лучшее будущее присутствовало и чувство тревоги перед неведомым.

Навсегда запомнила Фридин рассказ о Николае Павловиче Акимове, как он, узнав о смерти Сталина, прибежал к ним с криком: «Я его пережил! Я его пережил!! Я его пережил!!!» Изгнанный из созданного им замечательного Театра комедии, он скитался по Москве, оформляя как художник время от времени тот или иной спектакль. Акимов дружил с Фридой и Шурой Раскиным, пьесу которого (в соавторстве с М. Слободским) он поставил в своем театре перед войной. Акимову принадлежит замечательный поясной портрет Шуры Раскина, висевший в их квартире. Утрировано еврейский профиль Шуры, черная тушь на золотистом фоне чего-то восточного. Этот портрет Николай Павлович назвал «Русский на Востоке».

Воспользуюсь случаем и воспроизведу во Фридином пересказе одну из миниатюр Акимова. Вскоре после кончины «вождя народов» Акимова вызвали в Ленинградский обком, и крупный партийный чиновник предложил ему возглавить захиревший к тому времени Театр им. Ленсовета: «Мы даем вам полную свободу действий. Если возникнут какие-то трудности, приходите прямо к нам, вместе с директором. Кстати, как фамилия директора?» — «Коган». (Пауза.) — «Если будете им недовольны, только дайте знать — мы его сразу уберем». — «Что вы, что вы! Коган — замечательный работник, достойный человек...» (Пауза.) — «А... Ну, приходите с директором...»

После смерти Сталина события стали развиваться стремительно. Через месяц были оправданы и выпущены на свободу так называемые врачи-убийцы. Фрида передала мне реплику милого Корнея Ивановича Чуковского: «Теперь я буду праздновать свой день рождения не 2-го, а 4 апреля» (день освобождения врачей. — *К. В.*).

Пришла Оттепель. Впервые я испытала блаженное чувство единения с правителями страны.

Начали возвращаться политзаключенные. Сначала это был тоненький ручеек, потом он превратился в поток.

Фрида мне передала слова маститого Леонида Леонова:

«Появились старые знакомые. Бросаешься к ним: «Сколько лет, сколько зим!», а они: «Семнадцать, восемнадцать...» — и руки не дают».

XX съезд. Фрида озабочена, как прослушать запись доклада Хрущева. «Кругом все или беспартийные, или исключенные». Далеко не для всех этот доклад был крушением идеалов. Мы не падали в обморок, как испытанные, закаленные соратники Хрущева.

По натуре Фрида была жизнерадостным, веселым человеком, особенно когда жизнь давала для проявления этих черт ее характера хоть какие-то возможности. С юмором у нее тоже было все в порядке. Она не только мастерски воспроизводила чужие шутки, но и сама умела шутить отменно.

Вернулись в Москву из Ташкента. Сидим небольшой компанией в сумрачной комнате Фридиных родителей в коммуналке на Сретенке. Фрида рассказывает о встрече с бывшими однокурсниками. Недавно вышло постановление о разводах. Теперь только через суд! Для укрепления советской семьи, расшатавшейся за время войны. Фрида вместе со своими приятелями представляют, очень артистично, сценку: разводящаяся пара перед судьей. Чего только они не говорят друг о друге! Судья непреклонна. В финале супруги примиряются на почве общей ненависти к судье.

Или такая история: перед выходом книги семья сидит без денег. Фрида позвонила приятелям, ходившим в друзьях, вполне благополучным и очень денежным людям. Попросила денег в долг. Он — известный писатель, хорош собой, остро слов. Супермен, да и только! Жена — обаятельная голубоглазая блондинка. Приятель сказал: «Сейчас поговорю с Лелей (пусть будет Леля) и перезвоню». Но не перезвонил. Через день Фрида позвонила снова: «Да, да, обязательно позвоню». И замолчал. А раньше перезванивались почти ежедневно.

Вышла книга. Успех. Появились деньги. Встретились в Доме писателей. Фрида подошла, широко улыбаясь: «А нам уже можно звонить. Мы денег в долг не берем. Мы сами даем в долг». Наш супермен, записной остроумец, подхихикнул, но явно растерялся.

Фрида вернулась со 2-го съезда писателей (1954) после речи Хрущева. «Ну, как Хрущев? Как его речь?» — спрашиваю. «Очень хорошая речь, замечательная! У нее только один недо-

статок: она вообще не должна была быть произнесена». Так Фрида сорок шесть лет назад сказала о том, что сейчас понятным многим: генсеки не должны управлять культурой.

Фрида была прозорливой. Оттепель оказалась недолгой. Черного кобеля не отмоешь добела.

В конце 50-х началась травля Пастернака, бессмысленная, беспричинная, принявшая (как это бывало и раньше, при Сталине) омерзительные формы.

В последние годы жизни Пастернака из рук Фриды и Евгении Владимировны Пастернак я, как и многие другие, получила и прочла роман «Доктор Живаго» (за распространение которого тогда, как в «лучшие» сталинские времена, можно было и срок схлопотать — знаю несколько случаев). Познакомилась с поздней лирикой Пастернака, с такими гениальными стихотворениями, как «Август», «Гамлет», «Рождественская ночь».

На собрание писателей, где распинали Пастернака, Фрида не пошла. Тогда это тоже требовало мужества. Вспомним, что дрогнули, казалось бы, порядочные и нетрусливые люди, среди них — поэт-фронтовик, считавший себя учеником Пастернака. Он принял участие в травле и вел себя позорно.

Часто говорят о бесстрашии Фриды. Я думаю, что это не совсем так. Она умела преодолевать страх, когда знала, что ее помощь необходима. Но не лезла на рожон, если ясно было, что это бесполезно и изменить ситуацию невозможно.

По-моему, никаких элементов конформизма не было у Фриды. Никогда она не славословила режим, а когда была хоть малейшая возможность помочь его жертвам, отважно бросалась на помощь.

К примеру, когда после смерти Пастернака арестовали О. В. Ивинскую и ее дочь (в частности, за распространение «Доктора Живаго»), именно Фрида принялась хлопотать за них и способствовала тому, что обеих женщин освободили. При том, что Ивинская ей была несимпатична. Помогла им Фрида в память о Пастернаке.

Расскажу о «Тарусских страницах» (Калуга, 1961). Фрида вместе с Паустовским и группой других литераторов была инициатором издания и участником этого замечательного альманаха. Я уверена, что он останется в истории русской литерату-

ры. В нем, например, впервые после гибели Марины Цветаевой была напечатана большая подборка ее стихотворений. А также стихи Н. Заболоцкого, Н. Коржавина, В. Корнилова, проза К. Паустовского, Б. Балтера, Б. Окуджавы, очерки Ф. Вигдоровой, Н. Я. Мандельштам (под псевдонимом «Н. Яковлева»). В то время издать подобный сборник в столичном городе было уже невозможно. Альманах был замечен, и планировавшийся второй том напечатать не удалось.

Прошел слух о возможной конфискации тиража. Фрида сообщила об этом своим друзьям. Я рассказала об альманахе приятелям даже в издательстве, где работала, и мы стали получать по почте увесистые книжные бандероли. Небольшой тираж разошелся мгновенно.

Сохранился чей-то рассказ, как Фрида, придя по окончании института в «Правду», попросила работу «по справедливым делам». За пятьдесят прожитых ею лет менялись ее взгляды, менялась и она сама, но одно осталось неизменным — деятельная доброта.

Фрида постоянно за кого-то хлопотала, за знакомых, а большей частью за совершенно незнакомых ей людей, попавших в беду и не имевших возможности противостоять жестоким обстоятельствам. Я несколько раз слышала от нее слова: «Не люблю, когда травят людей».

В начале нашей дружбы Фрида рассказала как-то о своей любимой учительнице Анне Ивановне Тихомировой, сумевшей внушить ей на всю жизнь любовь и уважение к учительскому труду. Показала бережно хранимую крошечную ее фотографию. Много позже от Сашки Раскиной я узнала, что Фрида — еще до войны — навещала Анну Ивановну в ссылке. А уже в процессе работы над этими воспоминаниями я прочитала очерк Руфи Зерновой «Портрет абсолютно прекрасного человека» (Сб. «Это было при нас», Иерусалим, 1988). Она пишет, что Фрида «любила хорошие концы в книгах и умела устраивать их в жизни». И рассказывает, что Анну Ивановну выслали «как чуждый элемент» вместе с братом и сестрой, потому что их собственный крохотный дом кому-то приглянулся. Так вот, Фрида, тогда начинающая журналистка, добилась их возвращения в Москву.

Напомню, что много позже, уже в хрущевские времена именно Фриде удалось добиться прописки в Москве Надежды Яковлевны Мандельштам, не имевшей права жить в Москве, Ленинграде и других крупных городах.

Среди множества Фридиных добрых дел расскажу о двух случаях, когда ей удалось вызволить из лагерей двух до того неизвестных ей молодых людей. Первый случай — история с письмом заключенного Бориса Дорошенко. Подросток увлекался конструированием радиоприемников и как-то снял с разрушенного самолета несколько радиодеталей. Он был осужден на 15 лет! Фрида ознакомилась с судебным делом юного радиолюбителя. Из его писем она поняла, что мальчик стоящий и ему надо обязательно помочь. Ей удалось, правда не сразу, добиться его освобождения. А Борис потом вспоминал, что последние месяцы в лагере ему было особенно тяжело, и только письма Фриды помогли тогда не сломаться.

О судьбе другого юноши, Виктора Сидорова, тоже заключенного, Фрида узнала от его учительницы, пришедшей к ней просить помочь своему ученику. Фрида поехала через всю страну в лагерь, где находился Виктор Сидоров. Летела на самолете (впервые в жизни), потом ехала на поезде, потом — даже на дрезине. Вскоре появилась статья под названием «Кем вы ему приходиться?» (такой вопрос задал ей потрясенный начальник лагеря).

Фрида добилась освобождения Виктора Сидорова.

Она вернулась из этой поездки переполненная впечатлениями. Чуть позже, у меня на Спиридоньевке, в тесном кругу моих друзей, Фрида прочитала «Письмо крупнейших воров страны» (нечто вроде соцобязательства), переписанное ею из лагерной многотиражки. Недавно я нашла и переписала это «Письмо...» из хранящегося у Сашы Раскиной «Блокнота журналиста» (до сих пор, к сожалению, не опубликованного). Вот оно: «Мы даем обязательство бороться с такими фактами, как воровство, карточная игра, паразитический образ жизни, промоты вещедовольствия, а также с унижающими советского человека фактами мужеложства...» Насмешил нас Фридин пересказ речи одного майора. Этакий панегирик 58-й статье, по которой сидели большинство политзаключенных. Майор твердо усвоил отчет-

ство гостьи, но почему-то путал ее имя. «58-я, она была работающая, Серафима Абрамовна, вежливая была, культурная... Вот их всех выпустили, а без них плохо. А эти? Бандиты, шпана... Ну как работать с таким контингентом?! Это я вам точно говорю, Анфиса Абрамовна...»

Шел 1954 год. Настоящая хрущевская Оттепель была еще впереди, но атмосфера в стране начала меняться. В Москве выбирали делегатов на 2-й съезд писателей. И никаких утвержденных высоким партийным начальством списков. Можно голосовать за тех, кому доверяешь, кто является нравственным примером. На собрание явились литераторы, которые не появлялись в Союзе годами, все те, для кого свободное волеизъявление оказалось важным. Говорили, что некоторые чуть не с одра вставали.

И что же? Результат был таков: Вигдорова — вторая по количеству поданных голосов, непосредственно за Пастернаком, который стоял на первом.

Я не буду писать о последнем из справедливых дел Фриды Вигдоровой, «больше всех сделавшей для освобождения Бродского» (Ремник, «Нью-Йоркер»). Ее борьба за освобождение молодого поэта не была чем-то неожиданным. Недаром именно к ней обратились за помощью несколько ленинградских литераторов перед судом над Бродским.

Я не бывала в зале суда, когда судили Бродского, и не виделась с Фридой во время ее приездов в Ленинград. Увиделись мы позже, летом 1964 года, в Комарове, в Доме творчества писателей, куда я приехала ее навестить.

Говорили о Бродском. Фрида мне дала прочитать свою записку суда. Я была, конечно, в курсе того, что происходило. Потом Фрида пошла меня проводить. По дороге рассказала, что передала свою записку на Запад и как это произошло. К ней пришла знакомая одного известного московского литератора (Фрида назвала мне его имя), сослалась на него и предложила, если Фрида согласна, передать ее записку за рубеж. Фрида подумала и согласилась, так как считала, что к тому времени все способы помочь Бродскому были исчерпаны.

Рассказала, что в каком-то английском журнале напечатали, что записку передала сама Ф. Вигдорова.

«Что они делают? Кто их за язык тянул?» — удивилась Фрида. Сказала, что теперь ее ждут большие неприятности — наверное, исключат из Союза писателей.

Я много лет молчала о том, что узнала от Фриды, так как была уверена, что она рассказала все это не мне одной. Как-то случайно я упомянула об этом в разговоре с Сашей Раскиной, Фридиной дочерью, и оказалось, что она слышит эту историю впервые. Саша расспросила оставшихся в живых Фридиных друзей — те тоже ничего не знали. Мы решили, что надо рассказать об этом, что это важно.

Исключение из Союза писателей тогда было очень серьезной, даже страшной мерой. Оно влекло за собой запрет печататься во всех газетах и журналах, невозможность выпустить книги.

Но ничего этого не понадобилось власти имущим. Через несколько месяцев до меня дошла весть, что Фрида страшно больна, что у нее рак. Выше я уже описывала нашу последнюю встречу. В августе 1965 года Фрида умерла. Ей было 50 лет.

Фрида Вигдорова пошла до конца ради того, чтобы помочь гибнущему, как она считала, молодому поэту. И этот поступок был логическим завершением ее жизненного пути.

Именно запись суда над Бродским, сделанная Фридой, и резонанс, который она имела на Западе, способствовали тому, что Бродскому было разрешено вернуться из ссылки в Ленинград (это случилось вскоре после смерти Фриды), а через несколько лет, вместо нового ареста, его выдворению за границу. Власти явно не хотели нового скандала и, очевидно, недооценили масштаб дарования Бродского.

Свои воспоминания я хотела бы закончить воспроизведением дарственной надписи А. Ахматовой на сборнике «Бег времени», подаренном Саше Раскиной. Надпись была сделана в больнице за два месяца до смерти Анны Андреевны.

«Нашей дорогой Сашеньке.

Пусть эта книга будет хотя бы слабым и несовершенным напоминанием о Той, кому я когда-то обещала ее подарить, о Той, кто была вашей матерью и единственным высочайшим примером доброты, благородства, человечности для всех нас.

Анна Ахматова. 11 января 1966 года. Москва».

¹Эту повесть я прочла много позже в самиздате. Елена Сергеевна о ней даже не упоминала. Сейчас трудно поверить, но еще в 70-х годах замечательная исследовательница творчества Булгакова М. Чудакова не могла упоминать о «Собачьем сердце», не закамуфлировав название повести туманными словами «Пятая проза».

²Напомню, книга была издана в Париже и нелегально ввезена в страну. По тем временам – статья уголовного кодекса, и суровая.

ВОКРУГ ИОСИФА БРОДСКОГО

ПОЛЕМИКА

Игорь Ефимов

СОЛЖЕНИЦЫН ЧИТАЕТ БРОДСКОГО

Ровно сто лет назад два величайших русских мыслителя, не сговариваясь, обрушились на двух поэтов, занимавших огромное место в умах и сердцах российского читателя. Лев Толстой в 1900-м выступил с длинным — на 70 страниц — очерком «О Шекспире и о драме»; Владимир Соловьев в 1899-м написал статью «Лермонтов».

«Содержание пьес Шекспира... — пишет Толстой, — есть самое низменное, пошлое мирозерцание, считающее внешнюю высоту сильных мира действительным преимуществом людей, презирающее толпу, то есть рабочий класс, отрицающее всякие, не только религиозные, но и гуманитарные стремления, направленные к изменению существующего строя.

...У Шекспира нет естественности положения, нет языка действующих лиц, нет чувства меры, без которого произведение искусства не может быть художественным.

...Искренность совершенно отсутствует во всех сочинениях Шекспира. Во всех их видна умышленная искусственность, видно, что он не *in earnest* (не всерьез), что он балуется словами».¹

Соловьев же просто объявил Лермонтова падшим человеком, целиком поддавшимся дьявольским соблазнам гордыни и бессердечности. «Мы не найдем ни одного указания, чтобы он когда-нибудь тяготился своей гордостью и обращался к смирению. И Демон гордости, как всегда хозяин его внутреннего дома, мешал ему действительно побороть и изгнать двух младших демонов (злости и нечистоты. — *И. Е.*), и когда хотел — снова и снова отворял им дверь...

Лермонтов ушел с бременем неисполненного долга — раз-

вить тот задаток великолепный и божественный, который он получил даром. Он был призван сообщить нам, своим потомкам, могучее движение вперед и вверх к истинному сверхчеловечеству — но этого мы от него не получили... Облекая в красоту формы ложные мысли и чувства, он делал и делает еще их привлекательными для неопытных...»²

И вот сегодня, словно отмечая столетний юбилей тех словесных баталий, что отгремели в России в начале XX века, Александр Исаевич Солженицын пишет о поэзии Иосифа Бродского. Даже не профессиональный филолог может заметить, какой огромный труд был вложен в эту статью. Каждая мысль в ней, каждый тезис подкреплены и проиллюстрированы множеством строчек-цитат из стихов Бродского. Поистине эта статья — подвиг скрупулезности и усидчивости. Подвиг, оставшийся без вознаграждения, ибо автор здесь трудился, явно не получая эстетического наслаждения от рассматриваемого материала. Разбор, анализ, сопоставление, одобрительные и отрицательные оценки — всему нашлось место в этом исследовании, кроме простого читательского восхищения стихами.

Нет, в отличие от Толстого и Соловьева, Солженицын не становится в позу обвинителя и тщательно избегает прокурорских интонаций. Он находит много достоинств в поэзии Бродского, выделяет превосходные стихи, строчки, образы. Вот о стихах ссыльного периода: «Ярко выражено, с искренним чувством, без позы». «Отменно удачная “Большая элегия Джону Донну”». «В рифмах Бродский неистощим и высоко изобретателен». «Образы, тропы, сравнения бывают хороши». «Во всех его возрастных периодах есть отличные стихи, превосходные в своей целостности, без изъяна».

И все же основной тон статьи — раздражение и разочарование.

«Принятая Бродским снобистская поза диктует ему строить свой стиль на резких диссонансах и насмешке, на вызывающих стыках разностильностей, даже и без оправданной цели».

«И грубую разговорность он вводит в превышенных, неоправданных дозах».

У него «иронией — все просочено и переполнено». Например, весь цикл сонетов к Марии Стюарт «написан словно лишь для того, чтобы поразить мрачно-насмешливой дерзостью».

«Беззащитен оказался Бродский против издерганности нашего века: повторил ее и приумножил, вместо того чтобы преодолеть, утишить».

«Чувства Бродского... почти всегда — в узких пределах неистребимой сторонности, холодности, сухой констатации, жесткого анализа».

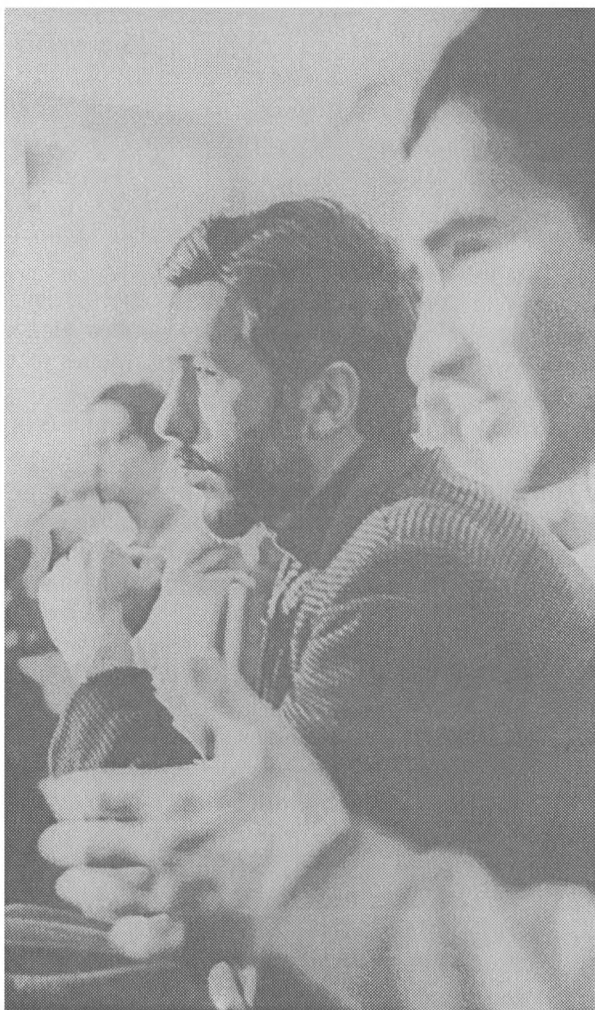
«Музыкальности — во множестве его стихов никак не найти, не услышать, именно звучания, богатого и значительного, скорей — звуковое однообразие».

«Не находя не то что цели, но даже смысла в повседневном течении жизни, — Бродский не струится вместе с жизнью и не идет с ней об руку — но бредет потерянно, бредет — никуда».

«Нельзя не пожалеть его».

Все эти характеристики и оценки обильно подкреплены цитатами, по необходимости (а порой и намеренно) — укороченными, оборванными. Но память привычно откликается, узнает — продолжает и раздвигает оборванные строчки и строфы. И хочется сказать: да помилуйте, Александр Исаевич, — разве же злостью пронизана «Речь о пролитом молоке»? Разве не есть вся она — завернутый в трагикомическую форму, но искренне гневный вопль поэта против тех, кто завел страну и мир в моральный и экономический тупик? Разве не перекликается «Я люблю родные поля, лощины...» с лермонтовским «Люблю отчизну я...»? И не здесь ли сказано прямым текстом: «Зло существует, чтоб с ним бороться, / а не взвешивать в коромысле»? И как же можно приписывать озлобленность автору, который заканчивает свое стихотворение чуть ли не песенной строфой: «Зелень лета, ах, зелень лета... / Что ты шепчешь, куст бересклета?... / Ходит девочка, рвет цветочки. / Взять бы в дочки, ах, взять бы в дочки...»

Или о сонетах к Марии Стюарт. Ну да, с королевами не принято говорить таким тоном и таким языком. Но как еще иначе можно было изобразить то, что случилось с нашим поколением в послевоенном, послеблокадном Ленинграде? «Вчера», «атас», «накнокал» и пр. — да, это был наш язык, язык городской шпаны, для которой главными героями были уголовники с золотой «фиксой» на переднем зубе, а главным аргументом в споре — кулак или финка. И вдруг в этот мир голодного убожества и повседневного насилия («в конце боль-



Игорь Ефимов и Владимир Марамзин. Начало 1960-х.

шой войны, не на живот, / когда что было жарили без сала») — через моря и века, тоненьким лучом кинопроектора, на экран, натянутый в бывшей церкви, — выносится образ шотландской королевы и пронзает сердце на всю жизнь — да есть ли на свете такие языковые «сдерги» и «диссонансы», которыми можно было бы адекватно воссоздать подобное чудо?

Или об иронии Бродского. Нет, не от западных интеллектуалов затекала она к нам, напрямик из самых главных русских книжек — из томиков Пушкина. Каждый глоток пушкинской иронии был в юности как глоток кислорода. Ибо полное отсутствие иронии было главным свойством тех, кто распоряжался нашей жизнью, а потому любой проблеск ее ощущался как знак душевного освобождения. Пушкинский Моцарт может сказать о себе: «Но божество мое проголодалось», а Сальери не может — за эту-то легкость, а вернее, летучесть души и сердится на него. В доказательство «безысходной замкнутости Бродского в себе» Солженицын приводит слова «Кого ж мы любим, / как не себя?». Но ведь это чуть ли не прямой перифраз грустно-ироничного пушкинского «Кого ж любить? Кому же верить? Кто не изменит нам один?..», кончающегося: «Любите самого себя, достопочтенный мой читатель. Предмет достойный — ничего любезней, верно, нет его».

Ирония Бродского — сродни иронии Пушкина, Гете, Шекспира. Томас Манн назвал такую иронию эпической и писал, что ей вовсе не сопутствует «холодность и равнодушие, насмешка и издевка. Эпическая ирония — это скорее ирония сердца, ирония, исполненная любви; это величие, питающее нежность к малому».

«Порой поэт демонстрирует высоты эквилибристики, однако не принося нам музыкальной, сердечной или мыслительной радости», — пишет Солженицын.

В этой фразе особого внимания заслуживает местоимение «нам». Как велико это «мы», от имени которого выступает здесь Солженицын-читатель? Из кого оно состоит? И где проходит граница между ним и другим «мы» — тем, которое уже в начале 1960-х перепечатывало по ночам строчки еще мало кому ведомого поэта, заучивало их наизусть, сбегалось на его редкие выступления? Тем «мы», которому вызываемые в памяти строчки Бродского служили защитой и убежищем от бессмыс-

лицы обязательных политзанятий, от стыда комсомольских собраний, от стужи долгих поездок в набитом трамвае? Что двигало нами тогда — еще до громкого суда, международного шума, признания и славы? Думается, только это: «музыкальная, сердечная и мыслительная радость», доставляемая его стихами.

Описать свое неприятие того или иного поэта — нетрудно. Но как описать радость? Трудно, почти невозможно. Хотя, по серьезному счету, в разговоре о поэзии только это и достойно внимания. Ибо поэтическое чудо происходит не в тот момент, когда «новый Дант склоняется к листу / и на пустое место ставит слово», а в тот момент, когда это слово — по законам бахтинского диалога — достигает слушающего и слышашего и остается у него в сердце.

И вот если позволить себе попытку этого труднейшего дела, если вслушаться снова в ту радость, которая текла к нам от стихов Бродского и течет вот уже сорок лет, если попытаться определить, на что так откликнулась душа в этих строчках, то приходит на ум в первую очередь одно старомодное и полузабытое слово: *отвага*. В своем порыве к высшей свободе поэт отважно бросает вызов страху, усталости, рутине, одиночеству — и тем зажигает в нас радостный огонек надежды. Но чтобы этот вызов был брошен не на словах, не из безопасного далека, мы должны быть уверены, что поэт стоит лицом к лицу со своим противником — то есть что он не отводит свой взор от ужаса Небытия, что ему знакомы настоящее отчаяние, настоящая тоска, настоящий страх смерти.

В статье Солженицына многократно говорится о душевном холоде Бродского, о сухости его эмоционального мира. Но каким же образом этот холод мог рождать в его читателях такой душевный жар? Думается, жар этот сродни тому волнению, с которым весь мир следил за полетом Линдберга, за походом Амундсена. Человек брел к Южному полюсу во мраке, в диком холоде, и мы точно знали, что ничего полезного он там не найдет. Никто не собирался последовать за ним во мрак и холод. Мужественный вызов ледяной пустыне — вот что восхищало людей в Амундсене.

Точно так же и великий поэт, посмевший стать лицом к лицу с ужасом и хладом Небытия и сохранивший при этом сердеч-

ный жар, не зовет нас в Небытие, но дает пример отваги. Да, герой стихотворения «Письмо в бутылке» гибнет в одиночестве, к нему «никто не придет провожать». Но его прощание с миром превращается в настоящий гимн миру и любви, пронизанный надеждой на то, «что сохранит милосердный Бог / то, чего я лицезреть не смог, / Америку, Альпы, Кавказ и Крым, / долину Евфрата и Вечный Рим, / Торжок, где почистить сапог — обряд, / и добродетелей неких ряд...». И мы чувствуем — он имеет право сказать про себя: «Я честно плыл и держал Норд-Норд» и срифмовать это со словом «горд».

Поэту, как и всякому художнику, приходится вступать в противоборство с тремя вечными противниками: инерцией и косностью своего материала (камня, звука, цвета, слова), ограниченностью своего земного «я» и безграничностью космического и метафизического «не-я». Мера смелости поэта в этом противоборстве — вот что подспудно ощущается нами, вот что вызывает восторг.

«Бывают фразы с непроизносимым порядком слов, — жалуется Солженицын. — Существительное от своего глагола или атрибута порой отодвигается на неосмыслимое, уже неулавливаемое расстояние».

Да, бывает у Бродского и такое. Существительное летит в кажущейся пустоте, как атлет под куполом цирка, — вот-вот упадет, разобьется. Но в последний момент невесть откуда вылетает атлет-сказуемое, они сцепляются рифмами, и в ту же секунду, именно в точку их соединения подлетает спасительная трапедия метафоры, и тут же всех троих захватывает ослепительным кругом прожектор таившейся до поры стержневой мысли — какое облегчение, какой восторг!

Многие стихи Бродского представляются Солженицыну неоправданно длинными, засушенными, неясными. Ему кажется, например, что «Прощайте, мадемуазель Вероника» — «стих по замыслу любовный» и здесь хватило бы «теплого восьмистишия». Но 160 строк этого стихотворения имеют любовное объяснение лишь поводом для разговора о чем-то большем — о реке времени, о тайне взаимоотношений прошлого и грядущего, о судьбе России. «...Речь о кресле» здесь — «только повод проникнуть в другие сферы».

Конечно, были у Бродского стихи, которые казались нео-

правданно затянутыми даже горячим его поклонникам («Холмы», «Памяти Т. Е.», «Горбунов и Горчаков»). Но даже и они сохраняли для нас странное очарование. Это можно было сравнить с очарованием архитектурных развалин — Форума, Парфенона, с гравюрами Пиранези. Собор Святого Петра в Риме являет нам торжество камня над пространством и тяжестью. Но неподалеку оставлен как есть полуразрушенный Колизей — казалось бы, зрелище поражения камня в противоборстве с временем. Однако само поражение являет нам серьезность и мощь противоборства более явно и ярко, чем иная победа. То же и у Бродского: громоздкое, недостроенное стихотворение порой яснее показывает нам «величие замысла», неподъемную серьезность тайны, над которой бился поэт.

«Будучи в СССР, Бродский не высказал ни одного весомого политического суждения», — утверждает Солженицын. В статье всячески подчеркивается космополитизм поэта, его удаленность от России. «Запад! Запад Бродскому люб...»

В политических дебатах Бродский действительно не участвовал — но лишь до тех пор, пока «плохая политика» не начинала «портить нравы». «Это уже, — считал он, — по нашей [поэтов] части». И старинные российские споры между западниками и славянофилами оставляли его равнодушным. Если эта тема и всплывала, то скорее в ироничных строчках вроде: «...В порт Глазго караван за караваном / пошли бы лапти, пряники, атлас...» Не чувствовали мы в его стихах этого противопоставления — Россия или Запад. А что чувствовали остро и радостно — возврат России в царство мировой культуры, мировой истории. Ибо Троя и Древний Рим, холмы Иудеи и меловые утесы Англии, Веймар и Краков возрождались в строчках *русских* стихов, сливались вновь с Псковом и Петербургом, Охтой и Торжком, от которых они были оторваны на семьдесят лет насильственно и кроваво.

Не надо забывать и то, что марксистская идеология узурпировала почти все высокие слова, какие только есть в русском языке: долг, совесть, честь, верность, справедливость, доблесть. И, конечно, слова: родина, отчизна. Люди, чуткие к чистоте речи, старались не употреблять этих слов вообще, чтобы не участвовать во лжи и лицемерии режима. Но Бродский не поддавался этому поветрию. Ибо для него отказаться от при-

надлежности к судьбе своего народа означало бы страшное самооскопление. Слова «отчизна», «отечество» рассыпаны в его стихах очень густо: «...к равнодушной отчизне прижимаюсь щекой» («Стансы»); «...я на земле без отчизны остался» («От окраины к центру»); «...по отечеству без памятника вам» («Ахматовой»); «...Родину спасшему, вслух говоря» («На смерть Жукова»).

Наконец, и о христианских исканиях Бродского Солженицын отзывается скептически, считает его религиозное чувство зачаточным и непрочным. Он отдает должное стихам, писавшимся ежегодно к Рождеству, но считает, что «Рождественская тема обрамлена как бы в стороне, как тепло освещенный квадрат».

Ну, а куда же тогда отнести такие произведения, как «Авраам и Исаак», «Большая элегия Джону Донну», «Разговор с небожителем», «Остановка в пустыне»? Куда отнести сотни строк в других стихах, в которых драма отношений человека с Богом пережита глубоко, страстно, отважно? Куда деть прямую переключку с пушкинским «Дар напрасный, дар случайный...», с лермонтовским «За все, за все Тебя благодарю я...»? Как истолковать прямо высказанное кредо в стихотворении «Два часа в резервуаре»:

Есть мистика. Есть вера. Есть Господь.
Есть разница меж них. И есть единство.
Одним вредит, других спасает плоть.
Неверье — слепота, а чаще — свинство.

И наконец, можно ли назвать во всем двадцатом веке другого русского поэта, который отдал бы столько души, сердца, строк теме Бога, веры, христианства?

«Поэт — это прежде всего состояние души», — говорит Цветаева. И состояние души поэта Бродского полнее всего описывается его любимой фразой, присказкой, девизом: «Взять нотой выше». Мы готовы восхищаться порывом человеческой души вверх, но часто забываем, какое это опасное дело. Ведь «взять нотой выше» означает прежде всего не дать себе застыть на довольстве собой и окружающим ни на одну секунду. Да, это единственный способ подняться очень высоко. Но там,

в вышине, ты вдруг обнаруживаешь, что хода назад, вниз уже нет. Что и описано подробно в стихотворении «Осенний крик ястреба», про которое Солженицын справедливо замечает, что это «самый яркий его автопортрет, картина всей его жизни».

«Брать нотой выше» означает еще и другое: всегда искать новых царств для расширения своей свободы. Это означает сражаться с любой застылостью в себе, с любой остановкой — даже если это остановка на чем-то высоком и достойном. Поэтому-то любое высокое чувство у Бродского подвергается испытанию, искушается сомнением. Поэтому любовь может идти рука об руку с грубостью и ерничеством (выживет или нет?), вера и благодарность Творцу — с сомнением в возможности услышать Его, гордое сознание полученного дара — с безжалостной самоиронией.

Как часто в жизни мы испытываем это разочарование: пытаешься поделиться с близким тебе человеком радостью, доставляемой тем или иным поэтом, и натываешься на равнодушные, глухоту, непонимание. Мы со вздохом отступаем и ищем какое-нибудь простое объяснение: неразвитый вкус, иной душевный настрой. Ведь душа у человека болит по-разному, и разные нужны ей утешения. Но когда ты видишь, что человек огромного и бесспорного таланта отсекает от себя целую поэтическую вселенную — впадаешь в растерянность. А когда в истории нашей словесности эти коллизии начинают множиться и повторяться (Толстой — против Шекспира, Владимир Соловьев — против Лермонтова, Солженицын — против Бродского), тогда растерянность переходит в чувство протеста, в догадку, что это не случайность судьбы или причуды индивидуальных вкусов, а таинственная западня, подстерегающая даже великие души на определенном изгибе духовных блужданий.

Из внутреннего сходства этих коллизий, из почти буквального совпадения некоторых обвинений (у Соловьева — Лермонтов не развил «тот задаток великолепный и божественный...»); у Солженицына — Бродский не пошел «естественным и благодарным путем развития»), из дружного отрицания независимых прав и законов искусства вырисовывается и имя этой западни: идолизация идеи Добра, вознесение ее над всеми другими духовными ценностями.

Четырьмя дорогами уводит человеческую душу жажда свободы, четыре порыва вечно тянут ее вверх: к Разумному, к Прекрасному, к Доброму, к Высокому. В привычном раскладе сил врагами этих устремлений представляются глупость, уродство, злоба, изменность. И нам утешительно думать, будто никогда эти высокие порывы не могут вступить в противоборство друг с другом.

Увы, история духовной жизни человека показывает нам, что это не так.

Что Прекрасное сплошь да рядом отказывается подчиняться требованиям разумного, доброго, полезного.

Что Высокое может потребовать от нас недоброго («Оставь отца и мать своих...»).

Что культ разумного приводил к Робеспьеру и Ленину.

Инстинктивно поборник Добра чувствует опасную искусительную силу искусства, отмеченную еще Платоном, — и ополчается на нее порой с искренней страстью. Он объявляет греховными и ненужными произведения, противоречащие Доброму и Разумному. Он идет войной на то, что еще недавно казалось дорогим и важным ему самому. Как Боттичелли, увлеченный проповедью Савонаролы, он готов проклясть и бросить в огонь даже лучшие собственные творения. Он отказывается вслушиваться в поэтический голос сердцем, но начинает проверять его критериями правильного и неправильного, доброго и злого, канонами стихосложения и догматами веры.

Нельзя не пожалеть его.

¹ Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме. Собр. соч.: В 20 т. М.: Кушнеров и К^о, 1911. Т. 17. С. 430.

² Соловьев В. С. Лермонтов. Собр. соч.: В 10 т. Брюссель: Жизнь с Богом, 1966. Т. 9. С. 366.

³ Томас Манн. Письма. (Автор приносит извинения читателям за отсутствие точной ссылки.).



Иосиф Бродский и Людмила Штерн в Саут-Хедли. Февраль 1995.

Людмила Штерн

ГИГАНТ ПРОТИВ ТИТАНА, или «ИЗЖАЖДАННОЕ ОКУНАНЬЕ В ХЛЯБИ ЯЗЫКА»

Мало что так поразило меня в литературной критике последних лет, как эссе Солженицына «Иосиф Бродский — избранные стихи».

Начала читать, и гулко забилося сердце. Прочла страницу... еще «гульче» (сравнительная степень наречия, по Солженицыну) застучало в висках. Меня ошеломил недоброжелательный, раздраженный тон статьи, полной самых разнообразных придинок.

Тяжелый и неблагодарный труд — не только прочесть, но и проштудировать нелюбимого и неприятного тебе поэта. Обычно это делается или по заказу, или из-за острой, непреодолимой необходимости выразиться!

У меня есть основания думать, что Александр Исаевич взял за перо по второй причине.

В чем же упрекает Гигант прозы Титана поэзии?

Уже в первом абзаце Солженицын настораживает читателя, недовольный тем, «в каком порядке стихи расположены». Не строго хронологически и без внутренней органической связи, которую Бродский якобы... не нашел.

Разумеется, поэт располагает стихотворения в сборнике не как попало, а следуя определенному принципу. Если он не хронологический и не тематический, эту закономерность трудно выразить словом, даже если чуткий читатель ее улавливает. Ибо это — связь эмоциональная, интонационная, по принципу тяготения или контраста — это связь скорее музыкальной природы.

По Солженицыну, стихи этого сборника объединяет только скепτικο-иронический и эпатирующий тон, коим «все **просочено** и переполнено». Уже с середины тома у А. И. возникло «знание наперед всех приемов...» Главное обвинение: «Иронию можно назвать сквозной чертой, органической частью его мирочувствия и всеохватным образом поведения, даже бравадно-педалируемым».

Дальше Солженицын сетует, что ироничностью «едче **все**го **изъязвить** **любую** **ткань**»... К теме иронии мы еще вернемся.

Солженицына возмущает вся поэзия Бродского, вся его поэтика. С одной стороны, он признаёт, что в рифмах «Бродский неистощим и высоко изобретателен, извлекает их из языка там, где они как будто не существуют»... С другой — «эти же рифмы ведут его к безмерному (ускользающему от стройного смысла) **наплетанию** строк и строф — а рифмы, за которыми сперва внимательно следишь, перестают играть свою скрепляющую роль, перестают даже замечаться: они уже не работают».

Ах, если б только рифмы! Но и строфы, и строки Бродского тоже заслуживают порицания. Оказывается, что переносы строк, а то и целых строф превращаются в «затасканную обыденность, эти переносы уже не несут в себе эмоционального перелива, перестают служить художественной цели, только утомляют без надобности...» А дальше Александр Исаевич сетует: «Ведь только **разохотья** переносить — и синтаксические обороты вот уже не помещаются и в целых строфах...»

Поэтому у Бродского ...«возникает вязкость текста... прозрачный смысл в стихотворении бывает не часто... бывают фразы с непроизносимым порядком слов... сколько искривленных, исковерканных, раздерганных фраз — переставляй, разбирай...»

...О творчестве Бродского уже написано много критических и литературоведческих работ, глубоко и серьезно анализирующих его поэтику. Поэтому я отсылаю читателя за разъяснением его поэтических принципов к профессионалам. Сама же, как простой читатель и любитель поэзии, замечу, что прав был известный русский публицист, критик и философ Н. Н. Страхов, который еще сто лет тому назад писал: «Поэзия... особая область, и счастлив тот, кому она доступна, и не без

основания сердятся на нее те, кто не может в нее проникнуть, кому нужны для этого большие прозаические подмости, чья грузная мысль не может двигаться, не опираясь прямо на землю».

Солженицына раздражают языковые диссонансы Бродского: «сюды», «топ-топ на эшафот», «вдарить». Он брезгливо именует их «каким-то мелким **петушинством**». Еще метче пригвождено «Пенье без музыки», названное Александром Исаевичем «растянутой на 240 строк попыткой объясниться с одной из отдаленных возлюбленных» и «апофеозом хладности и **рассудливости**».

Мне не хотелось бы навешивать ярлык на методы оценки стихов уважаемым рецензентом. Не сомневаюсь, что существует профессиональный анализ высокой поэтической речи этого шедевра... Я же поделюсь своими субъективными впечатлениями.

Если читать это стихотворение внимательно и строго, следуя его ритму — ритму **морской волны**, — то обнаружится, что название стихотворения не совсем точно: это пенье с музыкой. Все геометрические построения и «рассудливость» (столь раздражающая А. И.) подобны генерал-басу в музыке Баха. На этом фоне ярко и свободно переливаются — выпеваются темы любви, нежности и горя разлуки.

А произведение «Прощайте, мадемуазель Вероника», по мнению Солженицына, «растянуто на 160 строк ледяного холода и засушено вдобавок... **строфической**, вытягиваемой **изневолено** выкрученными фразами, и все с переносами, с переносами...»

Изневолено мне подумалось: чем строки там считать, трудиться, может, стоило бы еще раз перечитать стихотворение «Прощайте, мадемуазель Вероника»? И заметить, что: «если эта речь длинновата, что речь о кресле/ только повод проникнуть в другие сферы...»

Солженицын проявил тонкое понимание «приполярного душевного климата» чувств Бродского. Александр Исаевич поражен, как «в этом приполярном душевном климате» Бродский сумел сочинить такие не ледяные и не засушливые строки: «В темноте всем телом твои черты, как безумное зеркало, повторяя». Одобрив их, А. И. не снимает навешенные на Брод-

ского ярлыки: «в узких пределах неистребимой сторонности, холодности, сухой констатации...»

Слава богу, Солженицын частично одобрил стихи, посвященные М. Б. Он услышал в них «устойчивую привязанность и **заноженность** ...»

(Я провела небольшой эксперимент и обзвонила нескольких лингвистов, спрашивая, от какого корня происходит слово «заноженность». Ответами были: нога, жены, нож, стреножить... Так вот. Для читателей, которые не общаются ежедневно со словарем Даля, сообщаю: «заноженность» происходит от слова «заноза».)

Хотя Солженицын и догадался, что «тоска по этой женщине **прорезала** поэта на много, много лет», он осуждает Бродского за то, что он свои стихи «застуживает в долготе 200 строк и все холодеющих размышлений». Оказывается, в поэзии не должно быть ни размышлений, ни **рассудливости**...

Следующее обвинение заключается в неспособности Бродского изменить и улучшить окружающий мир. Поэту вменяется в вину, что тот оказался «беззащитен против издерганности нашего века: повторил ее и приумножил, вместо того чтобы преодолеть, утишить... А ведь до какой бы хаотичности ни усложнялся нынешний мир, — человеческое создание все равно имеет возможность сохраниться хоть на один порядок выше».

Солженицын тут абсолютно прав: «**утишить**» наш век, действительно, Бродскому не удалось, но и упрека он не заслужил. Возвысить себя над обстоятельствами он стремился со времен юности. Недаром девизом всей жизни Иосифа Бродского была фраза «**взять нотой выше**».

Именно эта «высокая нота» — удивительная особенность поэзии Бродского. Именно она ставит его в ряд крупнейших поэтов всех времен. И достигается она благодаря высокому строю его души и его абсолютной серьезности. Заметив, что «каждому Божьему творению дано отроду чувствовать все всерьез», Александр Исаевич напрасно — ох, как напрасно — отказывает в этом Бродскому.

Серьезность и высота взгляда Бродского в свою очередь связаны с поисками истины, с его неудержимой потребностью — как и Пастернака — «во всем дойти до самой сути». Все это требует мужества. И у Бродского хватает мужества

видеть наш падший мир таким, каков он есть. В этом и корень ироничности Бродского. И очень важно понять, над чем, почему и зачем иронизирует поэт.

Солженицын прав: ирония может изъязвить любую ткань. Но у Бродского ирония целенаправлена — против пошлости, подлости, низости, мелкотравчатости, прибитости и заземления духа, — в масштабе планеты.

Бродский остро и с болью ощущал эту динамику падения, ставшую нормой жизни в современном мире. И его «опыт борьбы с удушьем» («Я всегда твердил, что судьба — игра») был понят многими...

Солженицын пишет: «Из-за стержневой, всепроникающей холодности стихи Бродского в массе своей не берут за сердце. И чего не встретишь нигде в сборнике — это человеческой простоты и душевной доступности».

Насчет невзятия за сердце и отсутствия душевной доступности — очень индивидуально: кого берут, кого нет. Мое, например, сердце просто останавливается от гениально переданного ощущения боли и горькой потери в любовной лирике Бродского. Так что обвинение в отсутствии душевной доступности может быть понято двояко. С одной стороны, а вдруг и вправду поэт не умеет или не хочет выражать своих чувств? А с другой стороны — может, некоторые души просто глухи к **этому** жанру или к **этому** поэту?

Так бывает и в живописи. Одни умиляются при виде шишкинских медведей и плачут при виде репинских бурлаков. Другие цепенеют при виде «Герники» Пикассо и не могут оторвать глаз от «текучих» часов Сальвадора Дали... А музыка! Одного берет за сердце «Танец с саблями» Хачатуряна, а другого — фуги Баха или сонаты Моцарта.

Думаю, что те, кого стихи Бродского «не берут за сердце», читают просто «не своего» автора. У многих поэтов сколько угодно «человеческой простоты и душевной доступности». Например, у гениального Пушкина, у талантливого Есенина, а еще у Щипачева: их стихи берут за сердце без промаха, но... не одно и то же сердце.

Обвинения Бродскому в холодности, отчужденности, постоянном ощущении своего одиночества многократны... Что же делать? Некоторые поэты именно так воспринимают мир.

Вот, например, строка из всеми нами любимого русского поэта первой половины XIX века: «И тьмой и холодом объята душа усталая моя...»

Этот же поэт писал:

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг
Исчезнет при слове рассудка;
И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —
Такая пустая и глупая шутка...

А вот как воспринимал жизнь Баратынский:

В борьбе с тяжелою судьбой
Я только пел мои печали,
Стихи холодные дышали
Души холодною тоской...

Или такие строки из Баратынского:

Изнывающий тоской,
Я мечусь в полях небесных,
Надо мной и подо мной
Беспредельных — скорби тесных!
В тучу прячусь я и в ней
Мчуся, чужд земного края,
Страшный гул людских скорбей
Гласом бури заглушая.

Покончив с «приполярным климатом» души, Солженицын анализирует пейзажи Бродского: «...пейзажи у него большей частью безлюдны и лишены движения, а то и сгустки уныния...»

Позволю себе не согласиться. Пейзажи у Бродского необычайно разнообразны. Бывают печальные и пустынные, а бывают яркие и полные движения. Вот, например, как поэт описывает закат:

Закат догорал на галерке китайским веером,
И туча клубилась, как крышка концертного фортепьяно.

Прекрасны и «архитектурные» пейзажи городов:

...Скорлупа куполов, позвоночники колоколен,
Колоннады, раскинувшей члены, покой и нега.
Ястреб над головой, как квадратный корень
Из бездонного, как до молитвы, неба.

Или:

Город Лондон прекрасен: в нем всюду идут часы.
Сердце может только отстать от Большого Бена.
Темза катится к морю, разбухшая точно вена,
И буксиры в Челси дерут басы.

...Солженицын признаёт, что Бродский в 24 года «испытал сильнейшую встряску от судебно-ссылных испытаний» и что стихи того времени написаны «ярко, с искренним чувством, без позы». Александр Исаевич объясняет это тем, что на поэта оказало влияние животворное действие земли. Впрочем, недостаточно оказало: «Думаю: поживи Бродский в ссылке подольше — та составляющая в его развитии могла бы существенно продлиться. Но его вскоре помиловали, вернулся он в родной город, деревенские восприятия никак не удержались в нем...»

Поразительно, что тут Солженицын проявляет полное единодушие с советским правосудием. Ведь власти сослали Бродского в архангельскую глухомань, чтобы его «исправить». Они тоже считали, что ссылка будет ему на пользу. Но интеллигенты, выступившие в защиту Бродского, думали иначе. Под их давлением Бродского выпустили преждевременно, и он так и не успел «перевоспитаться».

...Наконец рука бойцов, вероятно, колоть устала: «Уморчиво было бы приводить примеры всех **нескладниц**».

...Но вот рецензент передохнул и продолжил тонкий анализ творчества поэта. Оказывается, Иосиф Бродский не использовал глубинных возможностей русского языка... нервно его ломает... грубо взрывает... неразборчив в выборе слов... небрежен к синтаксису и грамматике... широко открыл вход для выражений, которые... трудно признать осколками стихотворений... неосторожно, даже безответственно обращается со словом «вещь». Короче, вердикт Солженицына сформулирован так: «**Изжажданное окунание в хляби языка**».

...Разнеся в пух и прах форму произведений Бродского, Александр Исаевич вплотную подступил к разбору отношений поэта с Богом: «А каково в мирочувствии Бродского место религии?»

Признав интерес Бродского к теме рождения Христа, А. И. похвалил его за «достоверность евангельского чувства». Но не спешите ликовать. Хоть и сочинял Бродский ежегодно стихи, посвященные рождению Христа, Солженицын считает — «вслед за другими толкователями Бродского», — что говорить о его «определенном христианстве нет оснований». «**Осветление катарсиса** так и не найдено, поэт и не пытается передать нам его...»

Вероятно, Александр Исаевич хотел сказать, что в поэзии Бродского нет **катарсиса**, поскольку катарсис, со времен греческих трагедий, сам по себе является осветлением и очищением. И сам высокий лад поэзии Бродского это подтверждает.

Солженицын обращает наше внимание на то, что «оттолкование от веры почти автоматически и вскоре же толкает, а то и **швыряет человека лбом в загадку смерти**».

Приведя множество цитат из стихов о смерти, рецензент делает вывод, что Бродского (вероятно, в отличие от остального человечества. — *Л. Ш.*) пугает перспектива смерти. «Так, прежде своей физической смерти, **задолго, задолго до нее, Бродский всячески примерял к себе смерть...**» Поэтому в стихах его царит «безысходная мрачность, отчуждение от мира. Но и с высокомерными нотками».

И правда, чего это Бродский так торопился? Другой бы на его месте начал примерять к себе смерть **не до, а после** своей физической смерти...

Тайна или загадка смерти мучает всех поэтов, давших себе труд задуматься над этим самым главным и самым страшным событием в человеческой жизни. Бродский — не исключение. И описывал он смерть и свое отношение к смерти в высочайших поэтических образах. «Глухонемые владения смерти»... «А если лягу, то с дерном заподлицо»... «...способность не страшиться процедуры/небытия — как формы своего/отсутствия, списав его с натуры»... «И пока мне рот не забили глиной, / Из

него раздаваться будет лишь благодарность» (вот вам и катарсис. — Л. Ш.).

Завершает Александр Исаевич свое эссе анализом общественных взглядов поэта. И взгляды эти рецензента не устраивают.

Во-первых, живя в СССР, Бродский «не высказал ни одного весомого политического суждения».

Зря, надо было высказать. Правда, в этом случае его ссылка (или отсидка) продолжалась бы куда дольше. Но мы уже знаем — Александр Исаевич считает, что это было бы полезно для творчества поэта.

Во-вторых, Бродский недостаточно уделял внимания еврейской теме. И Солженицына, как известно, озабоченного еврейским вопросом, это огорчает. «Его выступления могла бы призывно потребовать еврейская тема, столь напряженная в те годы в СССР. Но и этого не произошло. Было, еще в юности, «Еврейское кладбище около Ленинграда», позже «Исаак и Авраам», но это уже на высоте общечеловеческой...»

Опять плохо. Опять не угодил. Зачем полез с еврейской темой на общечеловеческие высоты?

Упомянутый в начале этой статьи критик и философ Н. Н. Страхов писал: «Странно было бы требовать от поэта, хотя бы воспитавшего свое дарование на самых утонченных философских учениях, связного и последовательного изложения системы его взглядов, отвлеченной формулировки его мировоззрения. Такие требования мы можем предъявлять к мыслителю, и он должен на них ответить; задачи и средства поэта совершенно другие...»

В чем бы еще упрекнуть поэта? Правильно, угадали. В любви Бродского к России. Он не захотел вернуться. Ни навсегда, ни на побывку: «И тем отчетливо выразился».

... Действительно, некрасиво, не по-нашему. Другой на его месте сел бы в товарняк или дрезину и проехался от Москвы до самых до окраин или наоборот. И чтобы на полустанках народ подходил поклониться и на жизнь пожалиться...

Но... так поступают пророки, а Бродский — всего лишь поэт.

Родина отнеслась к Бродскому жестоко и подло. Судила,

сослала, выслала. Правители великой державы не выпустили старых и больных родителей к нему в гости. Так они и умерли, не увидев сына.

Даже после падения коммунистического режима и установления в России демократии власти не извинились перед поэтом, которого травили и над которым глумились их предшественники. (Современные президенты Америки не устают извиняться перед своим негритянским населением за рабство, кончившееся сто пятьдесят лет тому назад.)

И тем не менее Бродский не раз собирался приехать в Россию, точнее, в Петербург... В 1995 году поездка была решена. Но внезапно его здоровье резко ухудшилось...

Об этом свидетельствует письмо, которое Бродский попросил меня отправить тогдашнему мэру Собчаку.

«7 апреля 1995 г.

Саус Хадли,

Массачусетс

Уважаемый Анатолий Александрович,

С сожалением ставлю Вас в известность, что мои летние планы сильно переменились и что, судя по всему, навестить родной город мне на этот раз не удастся. Простите за причиненное беспокойство и хлопоты; надеюсь, впрочем, что они незначительны.

Помимо чисто конкретных обстоятельств, мешающих осуществлению поездки в предполагавшееся время, меня от нее удерживает и ряд чисто субъективных соображений. В частности, меня коробит от перспективы оказаться объектом позитивных переживаний в массовом масштабе; подобные вещи тяжелы и в индивидуальном.

Не поймите меня неверно: я чрезвычайно признателен Вам за проявленную инициативу. Признательность эта искренняя и относящаяся лично к Вам; именно она и заставила меня принять Ваше приглашение. Но боюсь, что для осуществления этого предприятия требуются внутренние и чисто физические ресурсы, которыми я в данный момент не располагаю.

Бог даст, я появлюсь в родном городе; видимо, это неиз-

бежно. Думаю, что лучше всего сделать это в частном порядке, не производя слишком большого шума. Можете не сомневаться, что Вы узнаете о случившемся одним из первых: я поставлю Вас в известность, возникнув на Вашем пороге.

Иосиф Бродский»

О любви Бродского к родному городу свидетельствует его поэзия. Например — «Стансы городу», одно из самых щемящих, самых пронзительных стихотворений, написанных о Питере.

Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах,
кривоногому мальчику вторя.
Да не будет дано
и тебе, облака торопя,
в темноте увидеть
мои слезы и жалкое горе.

Пусть меня отпоет
хор воды и небес, и гранит
пусть обнимет меня,
пусть поглотит,
мой шаг вспоминая,
пусть меня отпоет,
пусть меня, беглеца, осенит
белой ночью твоя
неподвижная слава земная.

Все умолкнет вокруг.
Только черный буксир закричит
посредине реки,
исступленно борясь с темнотою,
и летящая ночь
эту бедную жизнь обручит
с красотой твоей
и с посмертной моей правотою.

Рецензия Солженицына заканчивается «победными залпами»:

1. Над Бродским «облаком нависла сущностная отчужденность от русской литературной традиции...»

2. «Бродский никогда не присягал демократии».

3. «Запад! Запад Бродскому люб».

4. «Он — органический одиночка».

Где и когда я слышала эти обвинения? Да... вспомнила.

Стоит заменить новое для нас слово «демократия» на привычные «партия и родина», и создается полная иллюзия, что гордость русской поэзии Иосиф Бродский все еще не вышел из зала суда на Фонтанке.

«...Меня упрекали во всем, кроме погоды...»

ДОКУМЕНТЫ

От составителя

Комплекс документов, представленных в этом разделе, относится к разным этапам травли Иосифа Бродского в 1963—1964 годах.

Основная и важнейшая часть комплекса — обращения Александра Ивановича Бродского, отца поэта, в различные партийные и юридические инстанции с просьбой о справедливости.

Кроме своего пронзительного человеческого содержания, дающего возможность читателю понять насыщенную отчаянием и ощущением общественного бессилия атмосферу, в которой разворачивались события, эти документы исключают возможность домыслов и ошибок, часто встречающихся в мемуарных и публицистических публикациях о «деле Бродского».

Александр Иванович тщательно подобрал уже после суда копии и черновики своих обращений. Он передал их мне незадолго до своей смерти, надеясь, что со временем будет возможно их обнародовать и показать истинную картину событий.

Часть этих документов была использована мною в очерке «“Дело” Бродского», опубликованном в журнале «Нева» № 2 за 1989 год. Возражений Бродского публикация не вызвала.

Все остальные документы, за исключением Указа Президиума ВС РСФСР, представленные в данном разделе, находятся в распоряжении составителя с момента их возникновения.

Документы расположены в хронологическом порядке.

Я. Гордин

Завед. 7.
 предприятие / учреждение

Типовая ф. № 208
 Утверждена ЦСУ СССР 12.12.1964 г. № 10-15

5
 2584 М тираж _____
 листов 31

ЛИЧНАЯ КАРТОЧКА № _____

I. Общие сведения
 1. Фамилия Бродский
 имя Иосиф отчество Александрович
 2. Год рождения 1940, месяц VI, число 31
 3. Место рождения, республика, край
 область Ленинградская
 район Севрский
 4. Национальность _____
 5. Партийность _____ год вступления в КПСС _____
 6. Состоит ли членом ВЛКСМ нет указан с какого года
 7. Член профсоюза нет указан с какого года
 № билета нет стаж с _____ года
 8. Образование Уч. КС. в 1955г.
 общеобразовательное высшее (среднее, среднее специальное, (ср. высшее))
 специальное _____
 наименование и дата окончания учебного заведения _____
 наименование и дата окончания учебного заведения _____

№ диплома _____ № документа _____
 политическое _____ наименование и дата окончания учебного заведения _____
 9. Знание иностранных языков _____ язык(и) _____
 10. Основная профессия и специальность нет
 11. Стаж работы по данной специальности _____
 12. Место последней работы и занимаемая должность Учитель, 1955г.
 13. Общий стаж работы по найму нет
 14. Семейное положение холост
 15. Паспорт: серия ЛСВ 001
 кем выдан _____
 дата выдачи _____ на срок по _____
 16. Домашний адрес Светловский 24
Кв. 11 телефон № _____



II. Сведения о воинском учете

17. Группа учета _____
 18. Категория учета _____
 19. Состав _____
 20. Воинское звание _____

21. Военно-учетная специальность № _____
 22. Годность к военной службе _____ стрелкой, нестрелкой
 23. Наименование районвоенкомата по месту жительства _____
 24. Состоит ли на специальном учете - № _____

III. Назначения и перемещения

Дата	Шк. отд. участок	Должность, профессия	Ранг	Склад	Приказ №
11/1956	54	уч. 988ггг			
18/1956	54	преподаватель	3		

IV. Повышения и награждения

Дата	Характер повышения или награждения и за что награжден	Основание

V. Отпуска

Вид отпуска	Основание	Дата начала отпуска	Дата возвращения	Вид отпуска	Основание	Дата начала отпуска	Дата возвращения

VI. Производственное обучение (по наступлению на предприятие или на данном предприятии)

Вид обучения	Дата окончания обучения	Полученная квалификация

Дата заполнения 7.11.57
 Дата и место подписания 8.11.57 по 46
 Подпись Сев
 Подпись Сев
 Подпись _____
 Подпись _____
 Типография им. Володарского. Зах. № 4227. Тир. 10 000

УКАЗ
Президиума Верховного Совета РСФСР
«Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися
от общественно полезного труда и ведущими антиобщественный
паразитический образ жизни»

Наша страна под руководством Коммунистической партии вступила в период развернутого строительства коммунизма. Советские люди с воодушевлением трудятся на предприятиях, стройках, в колхозах, совхозах, в учреждениях, выполняют общественно полезную работу в семье, соблюдают законы и уважают правила социалистического общежития.

Однако в городе и деревне есть еще отдельные лица, которые упорно не желают честно трудиться. Такие люди нередко для видимости устраиваются на работу, а фактически живут на нетрудовые доходы и обогащаются за счет государства, за счет трудящихся либо, являясь трудоспособными, вообще нигде не работают, занимаются запрещенными промыслами, частнопредпринимательской деятельностью, спекуляцией, попрошайничеством, извлекают нетрудовые доходы от эксплуатации личных автомашин, применяют наемную рабочую силу и получают нетрудовые доходы от дачных и земельных участков, производят строительство домов, дач на средства, добытые нетрудовым путем, используя для этой цели незаконно приобретенные строительные материалы, и совершают другие антиобщественные поступки. В колхозах такого рода лица, пользуясь льготами, установленными для колхозников, уклоняются от честного труда, занимаются самогонварением, ведут паразитический образ жизни, подрывают трудовую дисциплину и тем самым наносят ущерб артельному хозяйству.

Такое паразитическое существование этих лиц, как правило, сопровождается пьянством, моральным разложением и нарушением правил социалистического общежития, отрицательными влияющими на других неустойчивых членов общества.

С антиобщественными паразитическими элементами необходимо вести решительную борьбу до полного искоренения этого позорного явления в нашем обществе, создавая вокруг таких лиц обстановку нетерпимости и всеобщего осуждения.

Учитывая многочисленные пожелания трудящихся об усилении борьбы с антиобщественными элементами, Президиум Верховного Совета РСФСР постановляет:

1. Установить, что совершеннолетние, трудоспособные граждане, не желающие выполнять важнейшую конституционную обязанность — честно трудиться по своим способностям, уклоняющиеся от общественно полезного труда, извлекающие нетрудовые доходы от эксплуатации земельных участков, автомашин, жилой площади или совершающие иные антиобщественные поступки, позволяющие им вести паразитический образ жизни, подвергаются по постановлению районного (городского) народного суда выселению в специально отведенные местности на срок от двух до пяти лет с конфискацией имущества, нажитого нетрудовым путем, и обязательным привлечением к труду по месту поселения.

Этим же мерам воздействия, назначаемым как по постановлению районного (городского) народного суда, так и по общественному приговору, вынесенному коллективами трудящихся по предприятиям, цехам, учреждениям, организациям, колхозам и колхозным бригадам, подвергаются также лица, устраивающиеся на работу на предприятия, в государственные и общественные учреждения или состоящие членами колхозов лишь для видимости, которые, пользуясь льготами и преимуществами рабочих, колхозников и служащих, в действительности подрывают дисциплину труда, занимаются частнопредпринимательской деятельностью, живут на средства, добытые нетрудовым путем или совершают иные антиобщественные поступки, позволяющие им вести паразитический образ жизни.

Постановление районного (городского) народного суда или общественный приговор о выселении выносятся после того, когда лицо, ведущее паразитический образ жизни, несмотря на предупреждение общественных организаций или государственных органов, в установленный ими срок не встало на путь честной трудовой жизни.

2. Постановление районного (городского) народного суда в отношении лица, уклоняющегося от общественно полезного труда и ведущего антиобщественный паразитический образ жизни, является окончательным и обжалованию не подлежит.

Общественный приговор о выселении подлежит утверждению исполнительным комитетом районного (городского) Совета депутатов трудящихся, решение которого является окончательным.

3. Выявление лиц, ведущих антиобщественный паразитический образ жизни, и проверка всех относящихся к этому обстоятельству производятся органами милиции и прокуратуры по имеющимся у них материалам, по инициативе государственных и общественных организаций и заявлениям граждан. По окончании проверки материал с санкции прокурора направляется в районный (городской) народный суд или на рассмотрение коллектива трудящихся.

4. Если при проверке и рассмотрении материалов о лице, ведущем паразитический образ жизни, в его действиях будут установлены признаки уголовного преступления, дело о таком лице подлежит направлению в органы прокуратуры.

5. Постановления районного (городского) народного суда, а также общественные приговоры о выселении приводятся в исполнение органами милиции.

Лица, уклоняющиеся от труда в местах поселения, по представлению органов милиции районным (городским) народным судом подвергаются исправительным работам с удержанием 10% заработка, а в случаях уклонения и от исправительных работ суд может заменить их лишением свободы в порядке, предусмотренном статьей 28 Уголовного кодекса РСФСР. Время отбывания исправительных работ или лишения свободы в срок выселения не засчитывается.

Побег с места поселения или с пути следования на поселение наказывается в соответствии со статьей 186 Уголовного кодекса РСФСР.

6. Если лицо, подвергнутое выселению, примерным поведением и честным отношением к труду докажет свое исправление, оно по истечении не менее половины срока выселения может быть досрочно освобождено по ходатайству общественных организаций районным (городским) народным судом по

месту поселения с согласия исполнительного комитета районного (городского) Совета депутатов трудящихся по месту прежнего жительства выселенного.

7. Поручить Совету Министров РСФСР принять постановление о проведении необходимых мероприятий, вытекающих из настоящего Указа.

Председатель Президиума Верховного Совета РСФСР

Н. ОРГАНОВ

Секретарь Президиума Верховного Совета РСФСР С. ОРЛОВ

Москва, 4 мая 1961 года



Начало 1960-х. Фото Б. Шварцмана

Председателю Ленинградского Городского суда
БРОДСКОГО Александра Ивановича,
прожив. Литейный пр., 24, кв. 28

ЗАЯВЛЕНИЕ

Я обращаюсь к Вам с жалобой на неправильные действия работников Народного суда Дзержинского района, в частности, старшего судьи тов. РУМЯНЦЕВА, по следующим основаниям:

Мой сын — БРОДСКИЙ Иосиф Александрович, поэт-переводчик — был 13/II-64 г. задержан на улице работниками милиции Дзержинского района и препровожден в КПЗ Райотдела.

Как ему объяснили, основанием к задержанию явилось определение, вынесенное тов. Румянцевым в связи с поступлением в суд из Райотдела милиции материала о привлечении сына к ответственности по Указу Президиума Верховного Совета РСФСР «Об усилении борьбы с лицами, уклоняющимися от общественно полезного труда и ведущими антиобщественный паразитический образ жизни».

Ранее сын никакой повестки в суд не получал, от явки не уклонялся, и почему потребовалось его задержание — непонятно.

Сын, больной человек, состоящий на учете в невропсихиатрическом диспансере, по этому определению с 14 по 18 февраля 1964 г., т. е. 4 суток содержался в тяжких условиях в КПЗ Дзержинского Райотдела милиции.

18/II-64 г. сына привезли под конвоем в суд, и состоялось судебное заседание под председательством народного судьи тов. Савельевой.

При установлении личности сына было выяснено, что за период 1963 г. он имел несколько издательских договоров на переводы, а следовательно, не вел паразитического образа жизни, а трудился, а также и то, что он больной человек, со-

стоит на учете в невропсихиатрическом диспансере, лечился в психиатрической больнице.

В связи с этим Нарсуд вынес определение вернуть материал в отделение ЛГМ для проверки договоров и подвергнуть сына стационарной психиатрической экспертизе.

Поскольку по определению суда сын был задержан до суда, никакой санкции на его арест прокуратурой дано не было, суд также не вынес определения об избрании ему в качестве меры пресечения содержание под стражей, да и не имел права этого сделать, после отложения дела сын должен быть немедленно освобожден и отправиться домой.

Однако Народный суд вынес следующее определение: «Так как из истории болезни диспансера видно, что Бродский ранее уклонялся от госпитализации, поручить отделению ЛГМ 19.II.64 г. доставить его в психиатрическую больницу для прохождения экспертизы».

Сына вновь под арестом в милицейской машине увезли в КПЗ Дзержинского райотдела ЛГМ, где он провел 5-ю ночь.

19 февраля с. г. к вечеру, после 5 суток «задержания» (которое даже к лицам, подозреваемым в уголовных преступлениях, не может длиться более трех суток), сын был доставлен во 2-ю Психиатрическую больницу.

Когда я пришел в больницу для посещения сына, мне сказали, что, так как он помещен по определению суда, свидание возможно только с разрешения суда.

24 февраля 1964 г. я обратился в суд за этим разрешением. Ст. судья Дзержинского района тов. Румянцев отказал мне в этом свидании, указав, что я буду «влиять» на экспертизу.

Таким образом, хотя сын юридически не арестован и не может быть арестован, т. к. не находится под следствием и материал о привлечении его по Указу ПВС РСФСР от 4.V.61 г. возвращен в милицию, он находится на положении арестованного, лишен свидания с родными и, очевидно, после окончания экспертизы не будет иметь возможности вернуться домой.

Считая все эти действия Народного суда Дзержинского р-на незаконными, прошу Вашего вмешательства в настоящее дело.

А. Бродский

26 февраля 1964 г.

Прокурору города Ленинграда

от БРОДСКОГО Александра Ивановича
Литейный пр., 24, кв. 28

В дополнение к ранее поданной мною жалобе сообщаю подробности о незаконном лишении свободы в отношении моего сына Иосифа Александровича БРОДСКОГО. Обстоятельства дела таковы:

13 февраля с. г. в 21 час 30 минут И. А. Бродский, выйдя из квартиры, был задержан тремя лицами в штатском, не назвавшими себя, и без предъявления каких-либо документов посажен в автомашину и доставлен в Дзержинское районное управление милиции, где без составления документа о задержании или аресте был немедленно водворен в камеру одиночного заключения. Позже ему было объявлено о том, что задержание произведено по определению Народного суда. Одновременно задержанный Иосиф Бродский просил работников милиции поставить в известность о случившемся его родителей, с кем он вместе проживает, дабы не вызывать у старых людей излишних волнений и поисков. Эта элементарная просьба, которую можно было бы осуществить по телефону, удовлетворена не была.

Назавтра, 14 февраля, задержанный Иосиф Бродский просил вызвать к нему прокурора или дать бумагу, чтобы он мог обратиться с заявлением в прокуратуру по поводу происшедшего. Ни 14 февраля, ни в остальные четыре дня его задержания, несмотря на его неоднократные просьбы, это законное требование удовлетворено не было. Об этом он сделал заявление во время судебного разбирательства 18 февраля.

Что же касается нас, родителей, то мы провели день 14 февраля в бесплодных поисках исчезнувшего сына, обращались дважды в Дзержинское райуправление милиции и получали отрицательный ответ, и только случайно поздно вечером узнали о том, что он находится там в заключении.

Все наши ходатайства перед начальником отделения милиции Петруниным о разрешении свидания, а также о выяснении причины задержания наталкивались на грубый отказ. Несколько позже в виде «милости» он разрешил передачу пищи.

Не помогли также разрешения на свидания, переданные нарсудьей Румянцевым и районным прокурором. Петрунин не пожелал считаться с этим, продолжая разговаривать в явно издевательском тоне, хотя перед ним были люди в два раза его старше и имеющие заслуги перед страной.

Пребывая в милиции, мы узнали, что к сыну вызывали «скорую помощь», но о причинах этого события нам также ничего не было сказано, сославшись на то, что это «внутреннее» дело милиции. Позже выяснилось, что с ним произошел сердечный приступ, врач вколол камфару, но он и после этого продолжал оставаться в одиночке.

Тот же самый ничем не обоснованный режим строгой изоляции продолжал на него распространяться и после рассмотрения дела в суде вплоть до определения его в больницу.

Ставя Вас в известность о всем происшедшем, о совершенно необоснованном случае лишения свободы, ибо, как мне заявил нарсудья Румянцев, он свое определение вынес по просьбе начальника районного управления милиции, и на проявление при этом ненужной жестокости, я прошу Вас принять те меры, которые обычно применяются в таких случаях.

Ко всему прочему мне хочется сказать, что то краткое изложение, которое я сделал, отражает, как это ни странно, нравы и установки, которые стали практиковаться в Дзержинском районном управлении милиции.

Александр Бродский

4 марта 1964 г.

Первому секретарю
Ленинградского Обкома КПСС
тов. Толстикovu.

Уважаемый тов. Толстикov!

Доведенный до крайнего отчаяния, потеряв всякую надежду на то, что иным путем смогу спасти своего сына, пишу Вам это письмо.

Я старый журналист, фотокорреспондент, проживший и проработавший честно всю жизнь в Ленинграде. В годы Великой Отечественной войны был на фронте, имею правительственные награды.

Мой сын — молодой литератор Иосиф Бродский. имя которого вот уже второй раз за короткое время является объектом жестокого поругания на страницах газеты «Вечерний Ленинград».

Поверьте мне, что я вовсе не за все и не во всем склонен оправдывать моего сына. Да и не это цель моего письма.

Зная Вашу большую занятость, постараюсь, насколько это возможно, короче информировать о том, о чем никак не склонны информировать Обком партии работники редакции «Вечерний Ленинград». В частности, автор фельетона о моем сыне М. Медведев, он же М. Берман, человек, известный в журналистских кругах тем, что в бериевское время с изумительной, достойной лучшего применения энергией специально выискивал разоблачительный материал о людях только с еврейскими фамилиями. И делал он это исключительно для того, чтобы ему, Берману, укрепить свое положение в редакции, что, к сожалению, этому жалкому карьеристу и удалось. Именно на этих материалах лит. правщик Берман, известный еще и своим аморальным поведением, бросивший семью — маленьких детей, только под нажимом суда согласившийся платить алименты, стал «ведущим» фельетонистом.

Сейчас Берман (Медведев) вошел в контакт с неким проходцем Лернером, личностью с незавидной репутацией, изгнанным не раз с работы за неблаговидные поступки (сейчас он комендант здания «Гипрошахта»). Лернер рекламирует себя за бывшего работника органов государственной безопасности. Он втерся в народную дружину и ведет «работу» методами, которые широко применялись во времена культа личности. Этот Лернер цинично заявляет, что если Иванов или Петров напишет или даст материал в газету о евреях, это могут расценить как антисемитизм, а вот я, Лернер, от этого упрека гарантирован и могу угробить кого хочу. Вот на поставляемых этим самым Лернером, подтасованных им материалах и фальшивках Медведев-Берман и строит свои фельетоны.

Моего сына называют в фельетоне тунеядцем, а ведь это ложь. Он много и плодотворно работает как переводчик польской поэзии, работал по договорам с московскими издательствами, но для того, чтобы сделать, именно сделать из него тунеядца, Лернер поехал в Москву и методом провокации, де-

монстрируя в издательствах фальшивки, убедил некоторых работников издательств расторгнуть с моим сыном договора. Приведу только один пример. Директору Литиздата т. Косолапову Лернер, пользуясь тем, что он, Косолапов, лично не знаком с моим сыном, показал ему порнографическую фотографию, на которой якобы изображен и мой сын. Поверив провокатору, Косолапов дал распоряжение немедленно расторгнуть договор. Лернер окружил моего сына какой-то шайкой шантажистов, выкрадывающих из нашего почтового ящика всю почту, они пытаются спровоцировать драки, что им не удается, для того чтобы выдать за оскорбление дружинников. Этот же Лернер распространяет по городу какие-то ущербные стихи, ложно выдавая их за творчество моего сына. Кстати сказать, и в фельетоне М. Бермана приведены строфы, принадлежащие не перу моего сына, а совсем другим поэтам, о чем они честно сами писали в редакцию газеты «Вечерний Ленинград».

Были ли у моего сына ошибки? Да, как это ни тяжело говорить мне, отцу. Были. Но они имеют семи-восьмилетнюю давность. Ошибки, по существу, шестнадцатилетнего мальчишки. А сейчас, когда молодой и способный человек, твердо решивший посвятить себя работе поэта-переводчика, много понявший и передумавший после исторических решений июльского пленума ЦК КПСС и предшествовавших ему встреч руководителей партии с деятелями литературы и искусства, встал твердо на правильный путь, его смешали с грязью, и сделали это Берман и Лернер отнюдь не потому, что они ведут борьбу с буржуазной идеологией, а только из карьеристских побуждений. И им удалось ввести в заблуждение редактора газеты «Вечерний Ленинград» тов. Маркова. Не могу не сказать и о том, что сын мой, к сожалению, с детства с расстроенной психикой, сейчас доведен до такого состояния, что не только мы, родители, но и врачи высказывают серьезную тревогу и опасения за состояние его здоровья.

Тов. Толстиков, я верю, горячо верю в то, что методы Медведева-Бермана и Лернера ничего общего не имеют с политической партией, с духом нашего просветленного после XX съезда времени. Верю в то, что справедливость восторжествует и что мой сын, пусть даже имевший в прошлые годы ошибки, в силу

гуманности нашего строя, в дальнейшем будет огражден от нападков людей с нечистой совестью, карьеристов, использующих в своих корыстных целях великую силу печати.

Прошу Вас, тов. Толстиков, защитите мое честное имя советского журналиста и оградите моего сына от никому не нужной жестокой травли.

Первому секретарю
Ленинградского Обкома КПСС
тов. Толстикову.

Уважаемый Василий Сергеевич!

В дополнение к нашему разговору вчера вечером я хочу Вам сообщить следующее.

Речь идет о молодом человеке по имени БРОДСКИЙ Иосиф Александрович. Это — начинающий поэт. Знатоки поэзии считают его очень талантливым. Как и все одаренные люди, он вызывает споры. Не стану защищать все, написанное им: это не нужно. Как настоящий поэт, он настолько своеобразен и, как юноша, настолько сумбурен и неорганизован, что сейчас нет речи о значительной ценности его произведений.

Дело в другом. Для каких-то людишек он стал знаменем чуть ли не «подпольной» литературы. И хотя в его произведениях нет ни слова, ни даже оттенка антисоветчины, какие-то любители моды его «обожают», а ревнители порядка полагают, что он — источник зла в Ленинграде.

А парню — 23 года, у него — сложная биография, и он много ходил и ездил по стране, в разных местах работал и учился и т. д. Его же объявляют тунеядцем.

«Вечерний Ленинград» в номере от 29 ноября напечатал фельетон о Бродском под заглавием «Окололитературный трутень». Я сам сотрудничаю в этой газете, очень ценю главного редактора Б. А. Маркова и его работу. Но я должен сказать, что Маркова ввели в заблуждение авторы фельетона: они тенденциозно исказили факты, приписали Бродскому чужие стихи, поступки и т. д. Не похоже даже, что в наши дни так пишут. Это фельетон — обычный в наших газетах до 53-го года.

Поймите меня правильно, Василий Сергеевич: я потому

обращаюсь именно к Вам, что мне дорога честь Ленинграда. Я хочу у Вас в Ленинграде добиться правды, потому что верю в Вас, в авторитетного руководителя мощной партийной организации города Ленина.

Я говорил Вам о моей беседе с директором Гослитиздата В. А. Косолаповым. Этот серьезный и достойный товарищ (в прошлом главный редактор «Литературной газеты») сперва сказал мне, что он располагает фотографиями, уничтожающими репутацию Бродского. А увидев самого Бродского, признался: «На фото изображен другой человек». Что же происходит? Зачем присылают Косолапову фальшивку из Ленинграда?

Нам известно, что в Ленинграде ряд писателей: Д. Гранин, Д. Дар и другие — хотели заступиться за Бродского, но им запретили. Может быть, это — уже сплетни. Но зачем же давать пищу таким сплетням? Разве подобные сплетни — в нашу пользу?

Именно потому, что дело зашло чересчур далеко, я тревожу лично Вас. Я очень благодарен Вам за то, что Вы меня выслушали вчера. И я верю, что Вы найдете правильное решение всего дела.

А я могу Вам сказать вот что: если Бродского вышлют как тунеядца, он погибнет, ибо это человек, неприспособленный к жизни. Чтобы писать стихи, надо обладать особым складом природы. Таков этот юноша. И в СССР, и за границей пойдут слухи о том, что вот-де как в Советском Союзе расправляются с поэтами, с молодежью и т. д. Разве нужно нам это?!

Если бы Бродский был виноват, нельзя было бы его миловать. Но ведь за парнем ничего нет! Он не совершил преступлений. Он — не тунеядец. Он имел заказы на переводы стихов, как многие другие молодые литераторы. Теперь с ним расторгли эти договоры...

К Вам хотят обратиться С. Маршак, К. Чуковский, Д. Шостакович. Но зачем это «вече», эта «коллективка»?!

Мы только просим приостановить общественный суд, назначенный на 25 декабря, и разобраться в этом неприятном деле. Если нужны будут поручительства, мы дадим их: и в Москве, и в Ленинграде многие авторитетные товарищи возьмут на поруки Иосифа Бродского.

И последнее: мне кажется, в этом деле действует даже не

злой умысел, а какая-то косность аппарата. Но я — старый литератор, фельетонист, всю жизнь веду борьбу со всяческими перегибами и т.п., и я убежден, что осудить Бродского означает больше навредить не Бродскому, а нашему обществу в целом моему мнению, ибо чересчур широко распространились слухи и сплетни по поводу этого беспримерного в наши дни дела.

Уважающий Вас

В. Ардов

15. XII.1963

Председателю Президиума Верховного Суда РСФСР
тов. СМИРНОВУ

От Бродского Александра

ЖАЛОБА

Мой сын БРОДСКИЙ Иосиф Александрович, 24-х лет, поэт-переводчик, постановлением Выездной сессии Народного суда Дзержинского района г. Ленинграда от 13/III-64 г. осужден по Указу Президиума Верховного Совета РСФСР от 4/V-61 г. к высылке из гор. Ленинграда в специально отведенную местность сроком на 5 лет.

ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЭТО ЯВЛЯЕТСЯ НЕПРАВИЛЬНЫМ И НЕЗАКОННЫМ, И ВОЗБУЖДЕНИЕ ДЕЛА, И ПОРЯДОК ЕГО РАССМОТРЕНИЯ БЫЛИ СОВЕРШЕНЫ С ГРУБЕЙШИМИ НАРУШЕНИЯМИ ПРИНЦИПОВ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ ЗАКОННОСТИ.

Поэтому я прошу Вас истребовать настоящее дело и при рассмотрении учесть следующее:

Осуждая моего сына по Указу ПВС РСФСР от 4/V-61 г., Суд должен был установить, что сын не занимался общественно полезным трудом, несмотря на предупреждение, вел антиобщественный, паразитический образ жизни, существовал на нетрудовые доходы, так как именно на борьбу с такого рода лицами направлен этот Указ.

Между тем из самого Постановления Суда и из всех материалов дела видно, что сын никак не может быть отнесен к этой категории лиц, несмотря на ошибки, им допущенные, и на определенные отклонения от нормы в его поведении.

Что представляет собой Иосиф БРОДСКИЙ?

В пятнадцатилетнем возрасте у сына стали проявляться странности в характере, повышенная нервозность, которую врачи определили как психопатию. Он оставил школу, закончив 7 классов, и начал работать на заводе. Он не искал легкой жизни, не гнался за длинным рублем. Он выбирал себе рабочие профессии, работал фрезеровщиком, санитаром, техником-геофизиком. И, подобно многим литераторам, стремился к познанию жизни из самых ее глубин.

Приобретя профессию геофизика, он летний период работал в геологических экспедициях с тем, чтобы зимой иметь возможность учиться и заниматься поэзией.

ТАКОВО ИСТИННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ СО СМЕНОЙ ИМ ПРОФЕССИЙ.

ВСЯКОЕ ДРУГОЕ ТОЛКОВАНИЕ НЕВЕРНО.

Достойна, однако, сожаления неразборчивость к окружающим его людям, старавшимся столкнуть его с правильных реалистических позиций в жизни и творчестве. Но он вовремя нашел в себе силы преодолеть ошибки и заблуждения и остался сыном своей Родины и русским поэтом.

В 1960 году сын попал в очень плохую компанию лиц, значительно старших его по возрасту, неких УМАНСКОГО и ШАХМАТОВА, которые имели на него отрицательное влияние и пытались вовлечь, как впоследствии выяснилось, в свою антисоветскую деятельность.

Однако им это не удалось. В 1961 году эти лица были арестованы и осуждены Ленинградским Городским судом. В период проведения следствия сын также допрашивался, у него была изъята тетрадь, в которой он вел записи в 1956 году в возрасте 16 лет, недостойное письмо, стихи его и других авторов.

Следственные органы правильно разобрались в деле, установили, что сын никогда не был враждебно настроен к нашей советской действительности, не занимался антисоветской деятельностью, что он случайно оказался в этой компании и в отношении его дело не возбуждалось. Он даже не вызывался в суд в качестве свидетеля.

После этого сын до октября 1962 года работал. К этому времени он окончательно убедился, что его жизненным призванием является занятие поэзией и поэтическими переводами. Он оставил штатную работу и с этого времени, до момента осуждения, выполнял работу по переводам по договорам с издательствами, а также занимался поэзией.

За этот период он имел договора и выполнил перевод стихов для сборника «Заря над Кубой», имел договор с Государственным издательством художественной литературы на перевод песен «Романсеро», написал стихотворный сценарий для студии телевидения, перевел стихи для изданного сборника «Югославская поэзия», переводил стихи для сборника «Песни Гаучо», писал для журнала «Костер».

Я перечисляю работы, которые им уже закончены, приняты и вышли в свет, но помимо того, много работ исполненных находятся в портфеле издательств.

Будучи поэтом и переводчиком, он, естественно, считал, что, работая над переводами поэтов братских республик (Польши, Кубы, Югославии), он ведет общественно полезный образ жизни, способствуя своим трудом сближению народов и содействуя делу мира.

Тот факт, что мой сын является профессиональным поэтом-переводчиком, свидетельствуют имеющиеся в деле договора, заключенные с ним крупными издательствами страны, и подтверждается тем, что в суд, где слушалось его дело, обратились такие выдающиеся знатоки поэзии и крупные переводчики, как лауреаты Ленинской премии МАРШАК С. Я. и ЧУКОВСКИЙ К. И., исключительно высоко оценившие переводы сына и просившие учесть их мнения при рассмотрении дела (телеграммы приобщены к делу), композитор с мировым именем ШОСТАКОВИЧ Д. Д., а также отзывы и других представителей советской культуры, направленные в суд.

ПОЧЕМУ СЫН ОКАЗАЛСЯ ОСУЖДЕННЫМ КАК ТУНЕЯДЕЦ?

Чтобы понять это, следует обратиться к истории возникновения этого дела.

29 ноября 1963 года в газете «Вечерний Ленинград» появился фельетон под названием «Окололитературный трутень», фельетон был подписан неким ЛЕРНЕРОМ, бывшим работ-



Александр Кушнер, Андрей Битов, Рид Грачев, Яков Гордин. 1962 г.
Комарово. Фото Л. Я. Гинзбург

ником МГБ в период Берии, и двумя корреспондентами. Лернер, поставивший себе целью сделать карьеру путем мнимых разоблачений и привлекший к этому делу еще двух корреспондентов, написал статью от начала и до конца клеветническую.

Использував материалы КГБ из спецдела трехлетней давности, которые уже несколько раз публиковались, авторы статьи изобразили сына как антисоветского, аморального человека, цитировали стихи, ему не принадлежащие. Посланное сыном в редакцию опровержение было отвергнуто и не напечатано.

Фельетон вызвал возмущение у целого ряда писателей Ленинграда и Москвы. Лернер, желавший доказать свою правоту, явился на заседание секретариата Ленинградского отделения Союза писателей, где цитировал какие-то материалы и добился решения организовать над сыном общественный суд. Однако, после возражения ряда писателей, этот суд не состоялся. Тогда же, по инициативе того же Лернера, введившего в заблуждение и органы милиции и прокуратуры, Отдел милиции Дзержинского района объявил сыну, что он является тунеядцем и должен дать подписку об обязательном устройстве на работу.

Не считая себя тунеядцем, работая по договорам с Издательством художественной литературы, сын от такой подписки отказался.

Как явствует из советского трудового законодательства, работа по трудовым и издательским договорам включается в трудовой стаж и дает право на пенсию. Так трудятся в нашей стране и в Ленинграде тысячи литераторов, художников, музыкантов, и никого из них не преследуют и не преследовали нигде как тунеядцев, каков бы их заработок ни был. Таким образом, требование милиции было **ЯВНЫМ БЕЗЗАКОНИЕМ И НАСИЛИЕМ.**

В конце 1963 года сын уезжал в Москву для заключения договора с Издательством художественной литературы на переводы на 1964 год, который он и оформил со сроком исполнения на апрель месяц текущего года.

В период нахождения сына в Москве милиция Дзержинского р-на г. Ленинграда, с санкции прокуратуры Дзержинского района, оформила на него как на тунеядца дело и передала дело в Народный суд Дзержинского р-на.

Районная прокуратура не вникла в сущность дела и подошла к нему сугубо формально.

ТАКОВА ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ЭТОГО ДЕЛА. ПРИ РАССМОТРЕНИИ ДЕЛА НАРОДНЫЙ СУД ДЗЕРЖИНСКОГО РАЙОНА г. ЛЕНИНГРАДА ДОПУСТИЛ ЯВНУЮ НЕОБЪЕКТИВНОСТЬ И НАРУШИЛ ЗАКОН.

Передавая материалы в суд, Райотдел милиции неосновательно указал, что сын уклонился от явки в суд. Не вызвав сына ни одного раза, старший народный судья Дзержинского р-на тов. РУМЯНЦЕВ вынес определение о задержании БРОДСКОГО до суда.

13 февраля 1964 года сына на улице задерживает милиция и препровождает в КПЗ Дзержинского райотдела милиции.

Без санкции прокурора, без свиданий и передач сын содержится пять дней, т. е. до 18 февраля с. г. Все эти дни он требует вызова прокурора или следователя, но ему милиция категорически отказывает, равно как и в бумаге для написания заявления. Никакого обвинения ему не предъявляют, с материалами дела не знакомят.

18 февраля 1964 года сына под конвоем доставляют в Суд. Адвокату также до открытия судебного заседания не дают дело для ознакомления, а для переговоров с сыном с большим трудом предоставляют несколько минут до начала судебного заседания.

За эти нарушения председательствующей по делу народной судье тов. САВЕЛЬЕВОЙ, по жалобе адвоката, впоследствии Ленгорсудом сделано «указание».

Открывается судебное заседание. **СЫН С ДЕЛОМ НЕ ЗНАКОМ. ОН НЕ ЗНАЕТ, ЗА ЧТО ЕГО СУДЯТ.**

В деле имелось заключение Психиатрического диспансера Дзержинского района, где сын находился под наблюдением с 1962 года, в котором было указано:

«БРОДСКИЙ СТРАДАЕТ ВЫРАЖЕННОЙ ПСИХОПАТИЕЙ, И ПОСТАНОВКА ВОПРОСА О НЕМ КАК О ТУНЕЯДЦЕ СОМНИТЕЛЬНА. ПРИМЕНЕНИЕ СЕРЬЕЗНЫХ АДМИНИСТРАТИВНЫХ МЕР, БЕЗ УЧЕТА ЗДОРОВЬЯ, МОЖЕТ ТРАВМИРОВАТЬ ЕГО И ОТРИЦАТЕЛЬНО ОТРАЗИТЬСЯ НА СОСТОЯНИИ ЕГО ЗДОРОВЬЯ».

Это заставило Суд отложить дело и направить сына на стационарную судебно-психиатрическую экспертизу.

Кроме того, так как защитой был предъявлен ряд документов, подтверждающих выполнение сыном по договорам переводов, Суд определил вернуть материал в отделение милиции для проверки фактов выполнения работ по этим договорам.

Отложив дело, Суд, однако, не освободил сына, уже 5 дней незаконно лишённого свободы, а предложил отделению милиции на следующий день доставить сына в психиатрическую больницу. Сына под конвоем увезли из суда в милицию и на следующий день отправили в больницу. Там он пробыл три недели. Экспертиза разошлась с мнением диспансера, в течение долгого времени его наблюдавшего, и указала, что сын проявляет черты психопатические, но является трудоспособным и может быть подвергнут административным мерам.

Несмотря на определение Суда, никакой проверки работы сына по договорам милиция не производила и вернула дело в Суд.

12 марта с. г. сын из больницы вновь был доставлен в отделение милиции, и 13 марта состоялся Суд выездной сессии.

Таким образом, ВОПРЕКИ ЗАКОНУ, СЫН БЕЗ САНКЦИИ ПРОКУРАТУРЫ СОДЕРЖАЛСЯ ПОД СТРАЖЕЙ 7 ДНЕЙ. ОН НЕ ИМЕЛ ВОЗМОЖНОСТИ ДО МОМЕНТА СЛУШАНИЯ ДЕЛА ОЗНАКОМИТЬСЯ С МАТЕРИАЛАМИ ДЕЛА. НЕ ЗНАЯ КОНКРЕТНО, В ЧЕМ ЕГО ОБВИНЯЮТ, И НЕ ПОДГОТОВИЛСЯ К ЗАЩИТЕ.

Все эти нарушения предопределили будущее обвинительное постановление, и все это не вязалось с нашими принципами о праве каждого на личную неприкосновенность, объективное отношение и защиту.

Проведение судебного следствия также продемонстрировало полную необъективность суда.

В судебном заседании сын сразу заявил, что он не знаком с материалами дела. В протоколе судебного заседания оказалось записанным, что он просит «снова ознакомиться с делом». Это неверно. Ему дали в течение 10-15 минут прочитать дело, но, как оказалось, не все, так как общественный обвинитель оперировал материалами, полученными из дела Уманского и Шахматова, которые цитировал. Материалы эти приобщены к делу не были, сыну не предъявлялись для ознакомления, и сын по ним не только не дал объяснения, но и не мог убедиться, правильно



Марина Рачко (Ефимова). Начало 1960-х.

ли они цитируются. Даже после беглого ознакомления с делом сын убедился, что к делу приобщен ряд стихов, которые ему как автору не принадлежат, о чем и заявил в суде.

Допрос сына велся председательствующей в издевательском тоне, рассчитанном на то, чтобы нервнобольного человека вывести из себя. Так, народный судья тов. САВЕЛЬЕВА, обращаясь к сыну, говорила: «ваши так называемые стихи», «так называемая поэзия».

По делу по ходатайству защиты были допрошены для характеристики трудовой деятельности сына, как переводчика, профессор, доктор наук КРАСНЫЙ-АДМОНИ, член Союза советских писателей доцент ЭТКИНД, член Союза советских писателей поэтесса ГРУДИНИНА.

Эти лица положительно характеризовали сына и указывали, что объем работы, проделанной им за 1963 год, требовал большой затраты труда и времени. Суд пытался их оспорить, причем состав Суда проявлял полную некомпетентность в этих вопросах.

Так, то обстоятельство, что сын при переводах в отдельных случаях пользовался предоставленными издательством подстрочниками, что является одним из методов работы при переводах, Судом расценивалось как «недобросовестность, использование чужого труда» и т.д., а попытка свидетелей внести ясность отвергалась.

Ряд вопросов защиты Суд немотивированно снимал. Как оказалось впоследствии, будучи недовольным показаниями этих свидетелей, Суд вынес в их адрес частное определение, которое в суде оглашено не было.

Иное отношение встретили показания свидетелей, вызванных по ходатайству общественного обвинителя.

Эти свидетели — СМIRНОВ, ЛОГУНОВ, ДЕНИСОВ, НИКОЛАЕВ и РОМАШЕВА, на которых ссылался Суд в своем постановлении, все заявили, что Бродского они вообще не знают, произведения его не читали, но судят о нем по документам.

Какие это документы и как они стали известны этим свидетелям, Суд сам не выяснил и снял вопросы защиты по этому поводу.

По существу эти лица произносили речи «вообще», не при-

водя никаких фактов, порочащих сына, не ссылаясь конкретно ни на одно из его стихотворений, тем более переводы.

Следует сказать, что к сути обвинения сына в тунеядстве мнение этих свидетелей о его литературном творчестве не могло иметь значения.

ПРЕДЕЛОМ НАРУШЕНИЯ ВСЕХ НОРМ ЗАКОНА, ДОПУЩЕННЫХ СУДОМ, явилось выступление общественного обвинителя, выделенного дружиной Дзержинского района.

Общественный обвинитель произвольно цитировал какие-то имевшиеся у него выписки из дела Уманского и Шахматова, приводил чьи-то антисоветские высказывания, читал чьи-то стихи, и все это в открытом судебном заседании, без предварительного допроса сына по этому поводу. При этом он наносил оскорбления и произносил бранные слова как в адрес сына, так и в адрес свидетелей, давших о нем положительные отзывы. Эта «речь» Судом не прерывалась.

Такова была обстановка Суда, результатом которого явилось вынесение постановления о высылке сына на 5 лет.

Само постановление неправильно и противоречит материалам дела и принципам Указа ПВС РСФСР от 4/V-61 года.

Суд мотивирует свой вывод об антиобщественном паразитическом образе жизни сына тем, что он за период с 1956 по 1964 г. проработал на штатных должностях всего 2 года 8 месяцев.

При этом Суд не учитывает, что в 1956 году сыну еще не было 16 лет и он вполне мог находиться на иждивении родителей, что он человек психически неполноценный, вследствие чего часто менял места работы, пока не нашел своего призвания и места в жизни.

Суд указывает, что с октября 1962 года сын не работал и что ссылка его на то, что он выполнял работу по договорам, хотя и подтверждается материалами дела, но по размерам заработка можно сделать вывод, что имели место лишь единичные случаи заработка, а следовательно, он не выполнял «важнейшей конституционной обязанности трудиться на благо Родины и обеспечения личного благосостояния».

Таким образом, **НЕ ОТРИЦАЯ ФАКТА ТРУДА СЫНА** над переводами, Суд ставит ему в вину незначительный, т. е. малый заработок.

Между тем это уже РАСШИРИТЕЛЬНОЕ ТОЛКОВАНИЕ УКАЗА, т. к. вопрос, сколько зарабатывает трудящийся, не может явиться решающим для заключения, является ли он тунеядцем.

При этом следует отметить, что материалы дела в этом отношении неполны, о чем сын заявлял, утверждая, что учтены в данном случае лишь авансы, а не окончательные выплаты. Ходатайство защиты о проверке этого обстоятельства и уточнения сумм Судом было отклонено.

Сын действительно немного заработал за 1963 год, но у него были не завершены заключенные договора, по которым он должен был закончить ряд работ.

В деле имеется телеграмма от Издательства художественной литературы с просьбой к сыну ускорить подписание договора на перевод для сборника «Голоса друзей» на сумму 150 рублей. Таким образом, если бы не осуждение сына, он и в настоящее время был бы обеспечен работой и заработком. Для оформления этого договора он и ездил в Москву в конце 1963 года.

Зная о перспективах сына, веря в его талант, который ценят высокоавторитетные писатели (отзывы имеются в деле), я считал своим долгом его материально поддерживать, тем более что мы жили одной семьей и имели общий бюджет.

Суд не располагал никакими доказательствами того, что сын имел нетрудовые источники дохода, пьянствовал или вел аморальный образ жизни, шикарно одевался и т. д.

Сын занимался избранным делом и ради этого терпел частую материальные лишения, и вряд ли можно согласиться с утверждением Суда, что первая обязанность гражданина «заботиться о своем личном благосостоянии».

Обвинение в тунеядстве на том основании, что человек, работая по договорам по переводам, мало зарабатывал, несостоятельно. Суд в своем постановлении пытается подкрепить его другими фактами.

Так, Суд указывает, что в 1960 году сын приглашался в органы КГБ по поводу участия в издании нелегального сборника «Синтаксис» и ему было предложено изменить образ жизни.

Что это был за сборник, каково участие в нем сына, Суд не выяснял, сына по этому поводу не допрашивал, а потому ссылка на это явно несостоятельна.

Далее Суд пишет, что сын продолжал писать упадочнические стихи и распространял их среди молодежи Москвы и Ленинграда, организовывал литературные вечера, где противопоставлял себя как поэта советской действительности.

Эти обвинения также никакого отношения к обвинению по Указу от 4/V-61 г. не имеют. Являются совершенно голословными.

Какие стихи считаются упадочническими, из постановления не видно, так как никакие конкретные стихи не приведены.

В дело приобщена папка с заголовком «Стихи Бродского», как оказавшаяся в деле, непонятно. По заявлению сына, сделанному им в судебном заседании, часть стихов из папки ему вообще не принадлежит.

Литературной экспертизы проведено не было ни по вопросу, чьи это стихи, ни что представляют собой стихи Бродского, их характер.

Непонятно, о каких литературных вечерах говорится в постановлении. Защитой в дело был представлен документ об участии сына в выступлениях на «Устных альманахах» Лен. отд. Союза советских писателей с чтением переводов стихов польских поэтов. Вряд ли это можно расценить как противопоставление себя поэтом советской действительности.

Об участии в каких-либо других вечерах в деле данных нет.

Как на доказательство Суд ссылается на справку Комиссии по работе с молодыми писателями при Лен. отделении Союза советских писателей РСФСР, где говорится, что Бродский не является профессиональным поэтом и переводчиком.

Справка эта подписана одним лицом — секретарем писателем ВОЕВОДИНЫМ Е. На заседании Комиссии, как подтвердил свидетель ЭТКИНД, что может быть проверено запросом Председателя Комиссии писателя ГРАНИНА Д. А., справка эта не обсуждалась и является личным мнением Воеводина, расходящегося в оценке работы сына с высокоавторитетными вышеназванными советскими писателями.

Подложность этой справки подтверждена решением Комиссии по работе с молодыми писателями от 13/IV-64 г. при Лен. отд. Союза советских писателей.



Александр Кушнер и Игорь Ефимов. Конец 1980-х.

Совершенно недопустима ссылка Суда как на доказательство на фельетон в газете «Вечерний Ленинград».

Поскольку весь период до момента задержания сын работал по договорам как переводчик, то обстоятельство, что его вызывало и предупреждало отделение милиции, не должно быть учтено, так как оснований для подобных предупреждений у милиции не было.

Поэтому, анализируя постановление Суда, следует прийти к выводу, что СУД НЕ УСТАНОВИЛ ФАКТОВ ВЕДЕНИЯ СЫНОМ ПАРАЗИТИЧЕСКОГО ОБРАЗА ЖИЗНИ. А СЛЕДОВАТЕЛЬНО. ОСУЖДЕНИЕ ЕГО. МОЛОДОГО, СПОСОБНОГО ПОЭТА-ПЕРЕВОДЧИКА, КАК ТУНЕЯДЦА — ЯВНО НЕПРАВИЛЬНО.

Поскольку никаких несоветских поступков сын не совершил, ставить ему сейчас в вину события трехлетней давности, которые были в тот период органами КГБ расследованы и оценены, — НЕПРАВИЛЬНО.

Сын больной человек. Он страдает тяжелым пороком сердца, нервно-психическими расстройствами и не видит левым глазом, по этим статьям болезни он освобожден еще в 1962 году от военной службы в мирное время, и применение к нему высылки может его физически и морально искалечить и является НЕЗАКОННЫМ и НЕСПРАВЕДЛИВЫМ.

Прошу Вас опротестовать это постановление на предмет его отмены и истребовать дело из Ленинграда.

Копию постановления Суда прилагаю.

Ленинград, 1964

А. Бродский

В Комиссию по работе с молодыми авторами
при Ленинградском отделении Союза советских писателей

Уважаемые товарищи!

В Ленинграде работает большое число молодых прозаиков, поэтов, переводчиков и критиков, которые, не являясь членами Союза писателей, уже несколько лет серьезно занимаются литературным трудом и неоднократно публиковали свои произведения в сборниках и журналах. Эти люди разного возраста, разного жизненного опыта и разных профессий объединены интересом к центральным проблемам жизни нашей страны, нравственному росту и становлению нового человека, его внутреннему миру.

Большинство молодых авторов совмещает напряженную творческую работу с трудом по своей основной профессии, с учебой. Некоторая часть вступает в договорные отношения с издающими организациями и фактически находится на положении профессиональных литераторов. Молодые авторы, которые не порывают с производственной деятельностью, в творческих интересах бывают вынуждены на некоторое время прерывать ее. Не являясь членами Союза писателей, эти люди оказываются незащищенными от возможных обвинений в тунеядстве со стороны лиц, некомпетентных в этой области и неспособных разобраться в существе дела.

Как правило, молодые авторы зарегистрированы Комиссией по работе с молодыми литераторами при Л/О СП. Мы не знаем всех функций этой организации, но считаем, что Комиссия призвана проявлять внимание к проблемам, встающим перед молодыми литераторами. В последнее время произошли события, которые серьезно встревожили нас. Мы видим связь этих событий с появлением на месте секретаря Комиссии Е. В. Воеводина, который по своему положению практически осуществляет решения Комиссии.

Молодые литераторы, сталкиваясь с Е. В. Воеводиным, все более убеждаются в том, что этот человек совершенно чужд их поискам и не желает понять и поддержать то хорошее, что они стремятся внести в литературу. У всех, кто с ним встречался и разговаривал, создавалось впечатление, что перед ними человек совершенно случайный, не обладающий культурным уровнем, душевными качествами, необходимыми для этой деятельности. К своим обязанностям Е. В. Воеводин относится легкомысленно. Заявления, поданные в Комиссию, лежат без движения месяцами, устные просьбы не принимаются во внимание. Разговаривать с Е. В. Воеводиным неприятно и бесполезно: он совершенно не уважает людей, обращающихся к нему, держится с ними пренебрежительно, с пошловатой фамильярностью и лишает этой своей манерой желания быть с ним откровенным.

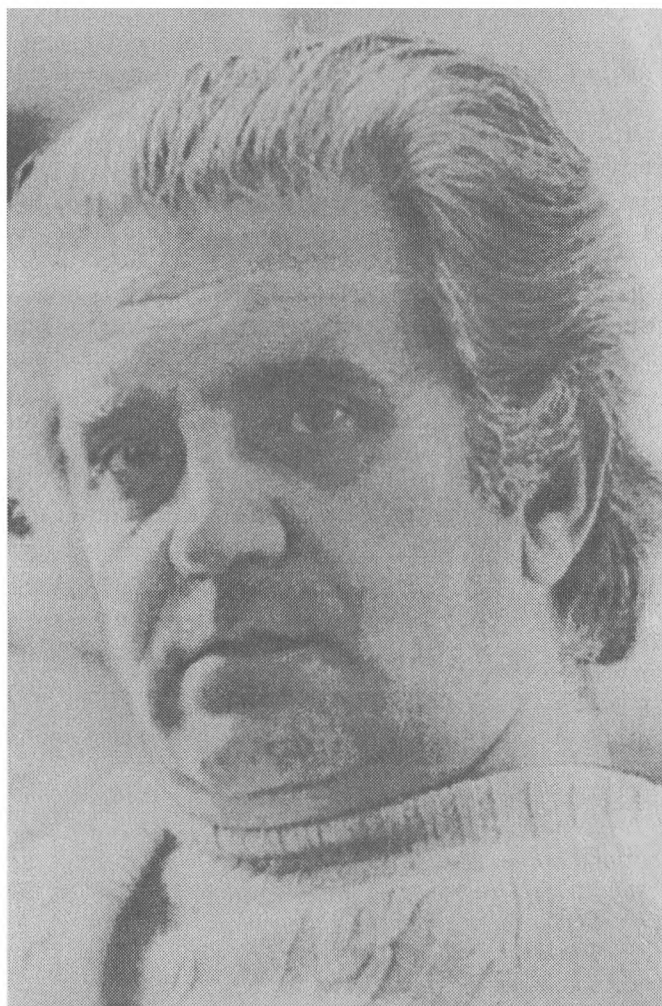
Особенно недостойно и непорядочно повел себя Е. Воеводин на суде над молодым поэтом и переводчиком И. Бродским, которому предъявлялось обвинение в тунеядстве. Мы убеждены, что справедливость по отношению к И. Бродскому будет восстановлена в законном порядке, но Е. Воеводин, выступивший на суде свидетелем обвинения, действовал так, чтобы не допустить справедливого решения дела. Он бездоказательно обвинил И. Бродского в писании и распространении порнографических стихов, которых, как нам известно, И. Бродский никогда не писал. Таким образом, секретарь Комиссии оклеветал молодого литератора.

Он предъявил суду заявление, подписанное им одним, и обманул суд, утверждая, что это заявление, порочащее личность и работу И. Бродского, одобрено большинством членов Комиссии. Так Е. Воеводин совершил подлог и лжесвидетельство.

Мы, молодые литераторы города Ленинграда, не можем, не желаем и не будем поддерживать никаких отношений с этим морально нечистоплотным человеком, порочащим организацию ленинградских писателей, дискредитирующим в глазах литературной молодежи деятельность Союза писателей.

Мы настаиваем на немедленном созыве Комиссии для обсуждения данного письма. Причем на ее заседание должны быть приглашены активно работающие молодые литераторы.

Мы считаем, что на посту секретаря Комиссии по работе с



Борис Вахтин. 1970-е.

молодыми должен стоять человек высокой и широкой литературной и этической культуры, глубоко заинтересованный в развитии литературы, чуткий и внимательный к творческой работе молодежи, к ее бытовым нуждам.

Для того чтобы Комиссия была на деле связана с молодыми литераторами, необходимо, чтобы в ее состав были введены молодые прозаики, поэты, критики и переводчики, не являющиеся членами Союза, достойные по своим личным качествам представлять творческую молодежь.

На наш взгляд, Комиссии должны быть даны права действительной рекомендации произведений к опубликованию. Ей должна быть вменена в обязанность защита общественного положения каждого молодого писателя.

Только в этом случае Комиссия сможет стать авторитетным и действенным органом, объединяющим молодые литературные силы нашего города.

Копии данного письма направляем в Секретариат Союза писателей СССР, в Секретариат Ленинградского отделения Союза писателей и в Комиссию по обследованию работы с молодыми при Обкоме КПСС г. Ленинграда.

Я. Гордин, А. Александров, И. Ефимов, М. Рачко, Б. Иванов, В. Марамзин, В. Попов, Б. Ручкан, В. Губин, А. Шевелев, В. Халупович, Я. Длуголенский, Е. Калмановский, М. Данини, Г. Шеф, В. Соловьев, С. Вольф, А. Кушнер, М. Гордин, А. Битов, И. Петкевич, В. Бакинский, В. Воскобойников, Т. Галушко, Гр. Глозман, О. Тарутин, Э. Зеленин, Г. Горбовский, Г. Плисецкий, Е. Кумпан, Л. Глебова, Л. Агеев, Евг. Кучинский, Н. Королева, А. Городницкий, М. Земская, Е. Рейн, В. Щербаков, Р. Грачев, А. Зырин, Т. Калецкая, А. Леонов, Л. Штакельберг, Д. Бобышев, Н. Столинская, А. Вилин, А. Ставиская, И. Комарова

И. о. Генерального прокурора СССР
т. МАЛЯРОВУ Михаилу Петровичу

В Ленинграде, по указу о тунеядцах, был осужден и выслан на 5 лет в места спецпоселения начинающий поэт-переводчик, Иосиф Александрович Бродский (год рождения 1940).

Мы, нижеподписавшиеся, профессиональные литераторы, просим освободить И. А. Бродского от пребывания на поселении, ограничив срок его осуждения временем, истекшим со дня приговора.

Мы хотели бы, чтобы Бродский вернулся к любимейшей ему работе — работе поэта-переводчика. В течение полутора лет, предшествовавших его осуждению, любимый труд, литературная среда и первые успехи на избранном поприще явственно излечивали Бродского от заблуждений и ошибок прошлого.

Мы обещаем Вам заняться дальнейшим воспитанием молодого поэта, добиваясь того, чтобы Бродский прочно утвердился на пути советского литератора, неустанно отдавая свои силы работе, в соответствии со своей квалификацией (по договору с издательствами или на других законных основаниях). Мы убеждены, что И. А. Бродский, при его несомненном таланте, систематически занимаясь трудовой деятельностью, безусловно обеспечит себе необходимый прожиточный минимум.

Всецело сознавая свою ответственность, мы чувствуем себя в силах выполнить свое обещание.

К. Чуковский, К. Паустовский, Ф. Вигдорова, Н. Грудина, Н. Долинина, Лидия Чуковская, Анна Ахматова, Д. Дар, Б. Вахтин, Е. Гнедин, Глеб Семенов, Э. Линецкая, Т. Хмельницкая, В. Адмони, Е. Эткинд

<Весна 1964>

В группом писателей при местном комитете
ЛО ССП РСФСР
от Бродского Иосифа Александровича

ЗАЯВЛЕНИЕ

В течение трех лет, начиная с 1962 года, я работаю в качестве поэта-переводчика. За это время был опубликован ряд моих работ (прилагаю список). Прошу принять меня в члены группкома писателей при местном комитете ЛО ССП РСФСР.

<Осень 1965>

И. Бродский

В Секретариат правления
Ленинградской писательской организации

Наш товарищ, ленинградский поэт Иосиф Бродский стал Нобелевским лауреатом по литературе за 1987 год.

Поэт родился и вырос в Ленинграде, здесь сформировалось его литературное дарование. То, что сейчас он живет и работает далеко от нас, — результат произвола и трагического стечения обстоятельств. Его вины в этом нет.

Однако справедливость восстанавливается и в отношении Бродского. Его стихи опубликованы в «Новом мире», «Неве», «Радуге» (Таллин). Готовятся публикации и в других центральных изданиях.

Было бы странно, если бы Ленинградская писательская организация, с которой Бродский был тесно связан в течение целого ряда лет, осталась в стороне от процесса восстановления литературной справедливости, вместо того чтобы возглавить и направлять его.

В Ленинграде (как и в Москве) проходят вечера, посвященные творчеству Бродского. Их организуют молодые ученые, сотрудники научно-исследовательских учреждений, молодые

поэты. Во ВНИГРИ вечер Бродского был организован комитетом комсомола.

Самоустраняясь, Ленинградская писательская организация дает повод заподозрить ее в предвзятости, в недоброжелательстве к Нобелевскому лауреату-ленинградцу, дает повод для слухов и толков, которые не соответствуют действительности, но не укрепляют престиж Союза писателей в глазах молодежи, остро интересующейся современной поэзией.

Нам представляется, что необходимо провести вечер, посвященный поэзии Иосифа Бродского, в Доме писателя им. Маяковского. На вечере могут выступить литературоведы, поэты, литераторы, близко знающие Бродского. Этот вечер, хорошо продуманный и точно построенный, должен снять наконец напряжение, существующее вокруг имени Бродского, разрядить и нормализовать ситуацию, ликвидировать на будущее налет сенсационности, недозволенности, подпольности его поэзии.

Нужно спокойно поставить все на свои места.

Мы просим Секретариат рассмотреть, решить этот вопрос и дать соответствующие рекомендации руководству Дома писателя.

Сделав этот разумный и справедливый шаг, Ленинградская писательская организация продемонстрирует широту и доброжелательность подхода к спорным явлениям литературной действительности, как сегодня и подобает, и нейтрализует еще один очаг напряженности, доставшийся нам от недоброй памяти прошлого.

*Я. Гордин, Н. Крышук, В. Максимов, М. Рольникайте,
В. Попов, А. Кушнер, В. Кавторин, Т. Галушко, М. Борисова,
З. Журавлева, Г. Горбовский, Н. Катерли, М. Глинка,
В. Мусаханов*

<Осень 1988>

Содержание

Иосиф Бродский. Хронология жизни и творчества. (1940–1972) Сост. В. А. Куллэ	5
---	---

ИОСИФ БРОДСКИЙ И КУЛЬТУРА

Эдуард Безносков. «...Одна великолепная цитата»	23
Виктор Куллэ. Путеводитель по переименованной поэзии	55
Елена Петрушанская. «Музыка среды» в зеркале поэзии	89
Елена Петрушанская. «Музыкальная история» Иосифа Бродского	119
Зоя Журавлева. Иосиф Бродский и Время	149
Ирина Ковалева. Античность в поэтике Иосифа Бродского	170
Ирина Ковалева. «Памятник» Бродского (О пьесе «Мрамор») ...	207
Кейс Верхейл. Кальвинизм, поэзия и живопись	218
Яков Гордин. Странник	233
Валентина Полухина. Бродский о своих современниках	249

АНАЛИЗ ОДНОГО СТИХОТВОРЕНИЯ

Доната Митайте. К истории одного стихотворения	272
Виктор Юхт. Свидание с памятником	285
Кейс Верхейл. Вокруг одного посвящения	314
Лев Лосев. О любви Ахматовой к «Народу»	325

ИОСИФ БРОДСКИЙ И ЖИЗНЬ

Сергей Шульц-мл. Иосиф Бродский в 1961–1964 годах	345
Борис Хотимский. Живой Иосиф	365
Конкордия Видре. Какая она была, Фрида Вигдорова?	380

ВОКРУГ ИОСИФА БРОДСКОГО

ПОЛЕМИКА

<i>Игорь Ефимов. Солженицын читает Бродского</i>	399
<i>Людмила Штерн. Гигант против титана, или «Изжажданное окунание в хляби языка»</i>	411

ДОКУМЕНТЫ

М 63 **Мир Иосифа Бродского. Путеводитель.** Сборник статей. — СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2003. — 464 с.

ISBN 5-94214-039-1

Книга помогает читателю освоиться в своеобразных отношениях поэта с музыкой, литературой, познакомит с его философией, раскроет смысл некоторых загадочных стихотворений.

ББК 84. Р7

МИР ИОСИФА БРОДСКОГО. ПУТЕВОДИТЕЛЬ

Сборник

Корректор *Ф. Н. Аврунина*

Технический редактор *Е. Ф. Шараева*

Менеджер издания *В. В. Рогушина*

Издательская лицензия № 02412 от 20 июля 2000 г.

Подписано в печать 1.12.02. Формат 60×88^{1/16}.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Гарнитура Таймс.
Усл. п. л. 28,5. Уч. изд. л. 22,5. Тираж 3000 экз. Заказ № 55

Издательство журнала «Звезда».
191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 20.

Отдел реализации (812) 273-37-24

Отпечатано с готовых диапозитивов в «ИПК «Бионт»»
199026, Санкт-Петербург, В.О. Средний пр., 86.

тел. (812) 322-68-43

**В издательстве журнала «Звезда»
вышли в свет:**

Серия «Мир Иосифа Бродского»

Иосиф Бродский. Кентавры. Античные сюжеты
Иосиф Бродский. Второй век после нашей эры. Драматургия
Иосиф Бродский. В ожидании варваров. Мировая поэзия
в переводах
Иосиф Бродский и мир. Метафизика Античность.
Современность. Сборник эссе
Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. Сборник эссе
Валентина Полухина. Бродский глазами современников.
Книга интервью
Кейс Верхейл. Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским

Серия «Русские поэты XX века: жизнь и судьба»

И. Кудрова. Жизнь Марины Цветаевой
К. Азадовский. Жизнь Николая Клюева
В. Купченко. Жизнь Максимилиана Волошина

Планируются биографии Сергея Есенина, Николая Гумилева,
Анны Ахматовой, Владимира Маяковского и других

Серия «Воспоминания участников Кавказской войны XIX века»

«Кавказская война: истоки и начало. 1779–1820 гг.»
«Даргинская трагедия. 1845 год»
«Россия и Кавказ: сквозь два столетия». Сборник эссе
Я. Гордин. «Кавказ: земля и кровь. Россия в Кавказской войне
XIX века»

В серии «Воспоминания участников Кавказской войны
XIX века» планируется дальнейший выпуск свидетельств генералов,
офицеров и солдат Кавказского корпуса и горцев

Мир Иосифа Бродского

ПУТЕВОДИТЕЛЬ

Бродский был поэтом сильного чувства и глубокой мысли. Его жизненная философия, его идеи в области культуры нуждаются в анализе, иногда в комментировании, расшифровке. «Путеводитель» поможет читателю освоиться в своеобразных отношениях поэта с музыкой, литературой, познакомит с его философией времени, многим другим, раскроет смысл некоторых загадочных стихотворений. В «Путеводитель» включены документы, относящиеся к самым существенным периодам жизни Бродского.

Книга рассчитана на всех любителей русской поэзии, на учителей-гуманитариев, студентов-филологов, учеников старших классов.

