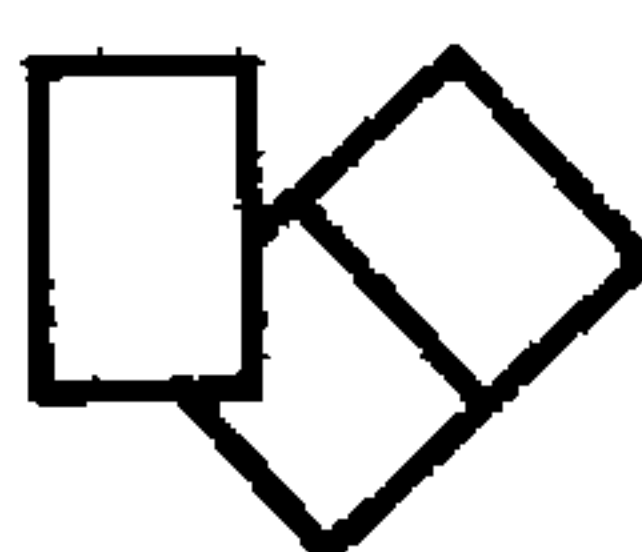
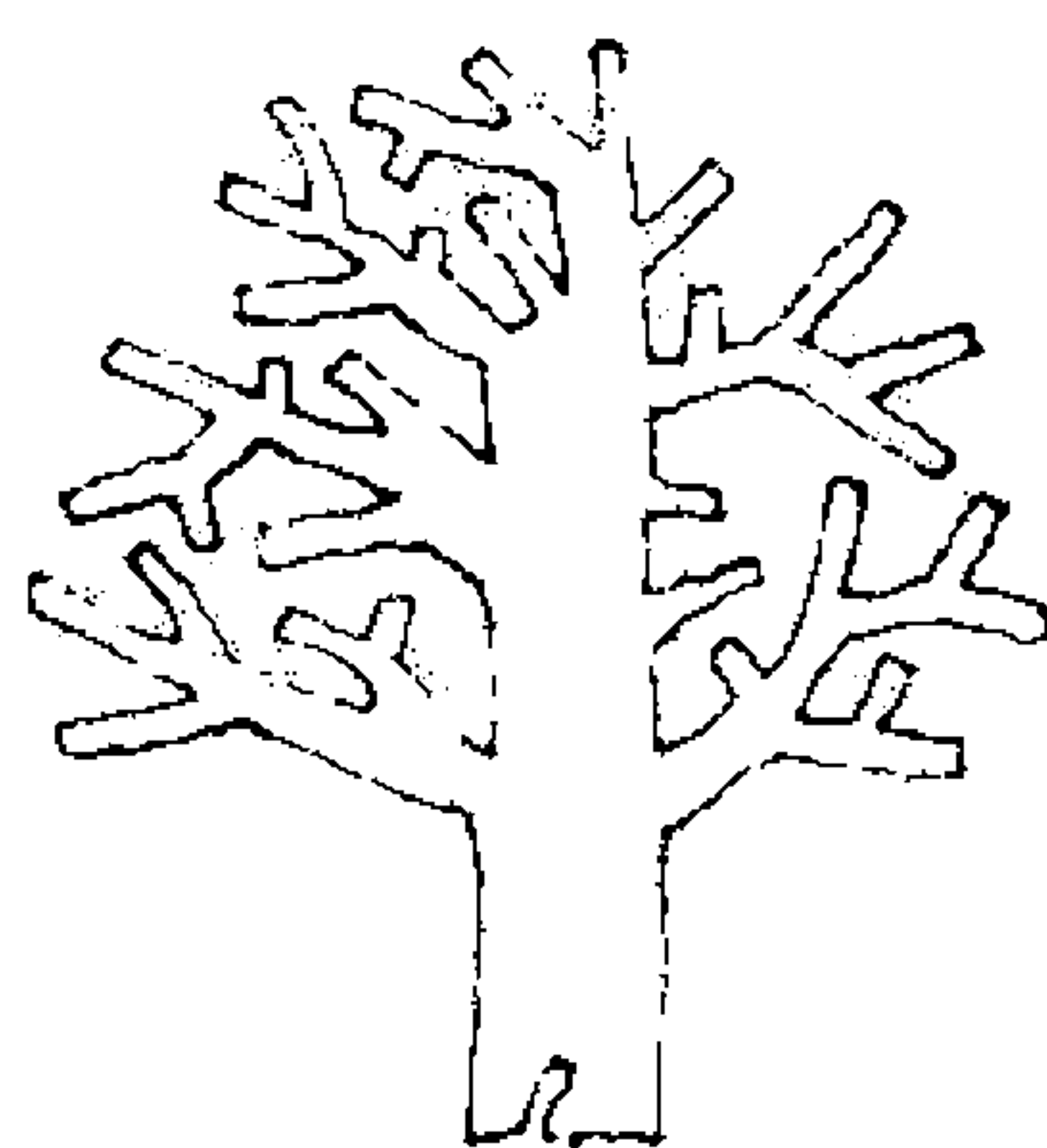


Владимир Соловьев

ПРИЗРАК,
КУСАЮЩИЙ СЕБЕ ЛОКТИ

РАССКАЗЫ И ЭССЕ



Москва РИК «Культура» 1992

ББК 84Р7 + 83.3Р7
С60

С60 Соловьев В. И.
Призрак, кусающий себе локти: Рассказы и эссе. —
М., РИК «Культура», 1992. — 272с.

В книгу прозаика и критика Владимира Соловьева, живущего в настоящее время в Нью-Йорке и принадлежащего к «третьей волне» эмиграции, вошли рассказы о жизни русских эмигрантов в Америке, литературно-критические эссе о поэтах И. Бродском, Е. Евтушенко, А. Вознесенском, Б. Ахмадулиной, а также «торопливая проза 1968 года».

С $\frac{4702010000-005}{Б59(02)-92}$ без объявления

ISBN 5-8334-0022-8

© В. Соловьев

ВОКРУГ ИОСИФА БРОДСКОГО

1969-1990



АПОФЕОЗ ОДИНОЧЕСТВА

ИОСИФУ БРОДСКОМУ — К 50-ЛЕТИЮ

Мне кажется, я подберу слова...

Б. Пастернак

Почему, садясь за это юбилейное послание и испытывая некоторую оторопь перед чистым листом бумаги, я избираю для критической статьи эпистолярный жанр? Из подражания юбиляру? Ведь чуть ли не каждый второй Ваш стих есть обращение к невидимому и неведомому собеседнику, удаленному в пространстве и времени, живому или мертвому, потомку, предку, современнику, все равно к кому: к маршалу Жукову или к Томасу Венцлове, к Марии Стюарт или к М.Б. — постоянному адресату Вашей лирики. Да хоть к имяреку:

Имяреку, тебе
. — от меня, анонима.

Адреса потеряны, адресаты вымышлены — даже когда существуют под реальными именами, все равно как бы не существуют вовсе, как Ваш генерал

...которому отправлено длинное послание: «Генерал! Вас нету, и речь моя обращена, как обычно, ныне в ту пустоту, чьи края — края некой обширной пустыни, коей на картах, что вы и я видеть могли, даже нет в помине». И апогей Вашей безадресной — и безответной речи, когда Вы пишете

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,
дорогой уважаемый милая, но неважно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнить уже...

Я помню одну ленинградскую квартиру и несколько человек, подобно заговорщикам, сидящих под низко спущенной с потолка зеленой лампой, и Вас, стоящего с листками в руках со скрытым во тьме лицом — один голос, читающий «Письмо в бутылке», с которого, собственно, началась и уже никогда не прерывалась моя любовь к Вашим стихам. Идущий на дно — человек ли, корабль — обращался ко всем, кого помнил, от Фрейда до Маркса, а фактически к никому: к тому, до кого дойдет.

Если дойдет.

Эта литературно-критическая статья написана в жанре юбилейного адреса и впервые опубликована в нью-йоркской газете «Новое русское слово» к 50-летию Иосифа Бродского.

Под рукой

Была бы бутылка, а там уже все в воле Посейдона...

Какой контраст к Вашей безадресной и безнадёжной речи отчаянные возгласы Мандельштама:

Петербург, я еще не хочу умирать:
У меня телефонов твоих номера.
Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найдут мертвецов голоса.

А Вы и живых превращаете если не в мертвецов, но в анонимов. Даже М.Б. — это не псевдоним реальности, а условный знак боли, обиды, отчуждения, сиротства и одиночества. Однажды Вы обмолвились: «Здесь снится вам не женщина в трико, а собственный ваш адрес на конверте». В этом весь секрет, все равно, осознаете Вы его или нет — все Ваши стихотворные послания адресованы самому себе, а это роман, который никогда не кончается. Вы пишете: «...я тогда лишь есть, когда есть собеседник», но это беседа, как бы сказал мой любимый римский император — «наедине с собой». На sacramентальный вопрос «Для кого вы пишете?» Вы отвечаете вслед за Стравинским:

«Для себя и для гипотетического alter ego».

Об этом мнимо загадочном и мнимо таинственном alter ego Вы вспомнили в статье, посвященной некрологическому стихотворению Цветаевой: «Как это ни парадоксально и ни кощунственно, но в мертвом Рильке Цветаева обрела то, к чему всякий поэт стремится: абсолютного слушателя... Сознательно или бессознательно, всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поисками идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, а к пониманию».

Пусть не буквально, но на каких-то высотах это перекликается с тем, что писал Ваш любимый поэт Баратынский:

...как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Замечательно, что даже отнесясь далеко в будущее, Баратынский назвал читателя в единственном числе: нет читателей — есть читатель, один-единственный.

Читателей у Вас сейчас предостаточно по обе стороны океана, но речь идет об особом читателе, сконструированном по своему образу и подобию, абсолютном собеседнике, понимающем с полуслова и без слов, об alter ego, персонифицированном в другом человеке — о

читателе, который существует только в зеркале. Тогда ничего не остается, как самому создать читателя-голема и вкладывать ему в уста магические записки — стихи-послания, адресованные пространству, времени, стулу, мертвецу, листу бумаги, собственным стихам, самому себе. В Вашем идеальном представлении о литературе, говорящий есть в ней одновременно слушатель, а речь рассчитана на самое себя: ухо внемлет рту. Монолог тогда есть результат крошечного одиночества и отсутствия реального собеседника, а в драматической форме — в «Горбунове и Горчакове» и в «Мраморе» — только притворяется диалогом: на самом деле, это бесконечный спор автора с самим собой, если хотите — пользуясь сравнением из мира, нам с Вами обоим близкого — игра кота с собственным хвостом. Закономерно, что в обеих Ваших драмах всего по два действующих лица — а на сколько еще может распасться человеческая личность, чтобы ее можно было потом собрать обратно? — и оба персонажа взаимозаменяемы и путаются — Горбунов с Горчаковым, Публий с Туллием, хотя и представляют разные ипостаси автора:

«Как различить ночных говорунов,
хоть смысла в этом нету никакого?»

«Когда повыше — это Горбунов,
а где пониже — голос Горчакова».

«Диалектика», — скажу я.

«Метафизика», — поправите Вы меня.

Если фиктивен диалог, который по сути есть раздвоение авторского персонажа — в спектакле «Мрамор» обоих героев должен был бы играть один актер! — то адресаты стихотворных посланий и вовсе мистификат, даже если обозначенные мирскими именами их двойники существуют в каких-то вполне конкретных координатах и измерениях. А адресат Вашего послания в прозе — Л.И. Брежнев: не такой же ли он сюр, как все остальные Ваши эпистолярные собеседники? «Почта в один конец», как Вы пишете по другому, правда, поводу, но тоже в обращении — сиречь послании — к самому невидимому Вашему адресату: Небожителю. Если бы я писал не юбилейное послание, а критическую статью, я бы сказал несколько слов о некрофильском настрое одиночества, которое есть свободный выбор — в отличие от все-таки вынужденной эмиграции. Усугублено и отретушировано ли это одиночество эмиграцией — другой вопрос, на мой взгляд, менее интересный. Я бы сказал о выборе одиночества ввиду очевидных его литературных преимуществ и даже выгод — в Вашем случае, несомненных. В хоре Вам не петь, даже «общественным животным» Вас не назовешь — слава Богу, Вы избегаете

тавтологии, которой так боитесь. Рискну быть непонятым читателями, но Вы-то уж поймете: ленинградский суд был прав, избрав из многих именно Вас в качестве своей мишени. Этот суд, а точнее — те, кто его инспирировал — несомненно обладали каким-то особым чутьем на поэтический гений, хотя слово «тунеядец» был ничтожным, приблизительным. Но что делать, если в уголовном кодексе нет таких слов, как пария, изгой, альбинос, отщепенец, отшельник, анахорет?

Бей в барабан, пока держишь палочки,
С тенью своей маршируя в ногу!

И еще более определенно о преимуществах одиночества: «Одиночество есть человек в квадрате».

Было бы большим самомнением критику полагать себя тем идеальным читателем, по которому тоскует поэт, а сие послание — если не подражанием Вашим собственным, то попыткой ответа на все Ваши «письма в бутылках», жест одиночества и отчаяния, излюбленный жанр всех смертников, жанр, в котором написаны Ваши лучшие стихи, даже если обращение в них опущено вовсе.

Было бы легкомысленно объяснять Вам Ваши стихи. Я пытаюсь объяснить их самому себе, а заодно читателю, пользуясь открытой формой письма.

Я представляю себе Ваш юбилейный вечер, где я бы зачитал этот адрес-кентавр, помесь критической статьи и дружеского послания. Но вечера не будет, а если бы и был, отправитель этого письма будет находиться в день Вашего 50-летия по другую сторону Атлантики, на нашей с Вами географической родине.

Другой вопрос, на который я отвечу не фразой или несколькими, а всем этим письмом — почему, приступая к нему, я испытывал некоторую оторопь?

Чувство ответственности перед Вами как перед живым классиком? Вряд ли — профессиональный критик адресует свои сочинения читателям, а не герою, даже если формально обращается именно к нему — Вы занимаете особое место в читательской аудитории, но не привилегированное. Тогда, возможно, боязнь повторов, ибо только в последнее время я сочинил о Вас две статьи — о Вашей прозе и о Ваших буффонных представлениях, да и вышедший сейчас, после пятнадцатилетнего лежания в письменном столе, мой «Роман с эпиграфами», посвящен Вашей судьбе, вдохновлен Вашими стихами и приурочен издателем к Вашему юбилею? Однако и это не причина, потому что сделанное Вами в литературе так велико, обширно, ветвисто, сюжетно и жанрово разнообразно, что возвраты к Вашим

стихам и прозе понуждают к новым раздумьям, которые читатель-критик вовсе не обязан держать запертыми в голове, но может доверить бумаге, самому прочному в мире материалу — куда там граниту или прославленному Вами мрамору! Быть может, разрыв между двумя образами — литературным отщепенцем с явными признаками гениальности, каким я знал Вас в Ленинграде, и всемирно известным поэтом, Нобелевским лауреатом, литературным метром, коим Вы теперь являетесь?

Что говорить, скачок и в самом деле головокружительный, но вряд ли такой уж неожиданный для тех, кто Вас знал прежде — даже когда Вы неприкаянно шатались по ленинградским улицам и самыми верными Вашими спутниками были агенты КГБ, в Вас и тогда ощущался (думаю, что и ими) мощный духовный потенциал, который был не ко двору в «отечестве белых головок» и пошел в бурный — чтобы не сказать, буйный рост, когда Вы «сменили империю»:

Этот шаг

продиктован был тем, что несло горелым
с четырех сторон — хоть живот крести;
с точки зренья ворон, с пяти.

Дуя в полую дудку, что твой факир,
я прошел сквозь строй янычар в зеленом,
чуя яйцами холод их злых секир,
как при входе в воду. И вот с соленым
вкусом этой воды во рту,
я пересек черту...

И годом раньше, в одном из сонетов к Марии Стюарт: «Во избежание роковой черты, я пересек другую — горизонта, чье лезвие, Мари, острей ножа».

Так Вы были потеряны для Ленинграда и России — тогда казалось, что навсегда — и найдены, приняты другим миром, хотя житейская везучесть разве что амортизировала приземление, но не трагедию, потому что трагедия вовсе не в пространственных перемещениях брэнного тела:

В настоящих трагедиях, где занавес — часть плаща,
Умирает не гордый герой, но, по швам треща
от износу, кулиса.

К этому сюжету-вопросу — кто герой разыгрываемой в жизни (либо жизнью?) трагедии — Вы возвратитесь спустя два года после «Колыбельной трескового мыса», которую я цитировал, в стихотво-

рении «Пятая годовщина» (отъезда из России, России, поясним для читателя):

Я вырос в тех краях. Я говорил «закурим»
их лучшему певцу. Был содержимым тюрем.
Привык к свинцу небес и айвазовским бурям.
Там, думал, и умру — от скуки, от испуга.
Когда не от руки, так на руках у друга.
Видать, не рассчитал. Как квадратуру круга.
Видать, не рассчитал. Зане в театре задник
важнее, чем актер. Простор важней, чем всадник.
Передних ног простор не отличить от задних.

Деперсонализовав таким образом трагедию — что она в самом деле в просторах скорее все-таки времени, чем пространства! — Вы кончаете это стихотворение и вовсе махнув на себя рукой:

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.
Зане не знаю я, в какую землю лягу.
Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

И больше того: «Человек превращается в шорох пера по бумаге» либо «От всего человека вам остается часть речи» — название одной из Ваших книг. Пока герой не исчезает вовсе, окончательно и без следа: «... совершенный никто, человек в плаще, потерявший память, отчизну, сына; по горбу его плачет в лесах осина, если кто-то плачет о нем вообще».

Здесь я хочу сказать о последствиях Вашего отъезда — совсем иных, чем Вы (верю, что не из кокетства) предполагаете: «Теперь меня там нет. Означенной пропаже дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже. Отсутствие мое большой дыры в пейзаже не сделало...» Я свидетель обратного, ибо прожил там на пять лет дольше Вас (сначала в Ленинграде, потом в Москве) и уехал ровно через пять дней после отмеченной Вами стихотворением пятой годовщины — 9 июня 1977 года.

За эти пять лет климат в стране — а тем более в Ленинграде, который есть страна в квадрате, чтобы в той не происходило — безнадежно ухудшился, а для художников стал и вовсе невыносим. И здесь обнаруживалась странная взаимосвязь — чем хуже становилось в стране, тем больше мастеров ее покидало, а чем больше их ее покидало, тем становилось все хуже и хуже. Наверно, можно и стоит говорить не только о художниках, но и про ученых, инженеров, врачей, журналистов, да хоть обывателей — с их отъездом в теле общества, а значит, и государства образовалась скважина, каверна,

полое пространство, зияющая пустота, и эта мертвая полость с атрофированной тканью расширялась и занимала место еще недавно живых клеток организма. Я вовсе не хочу все сводить к отъездам, но именно им суждено было сыграть если не роковую, то значительную роль в омертвлении государства, отчаянные попытки оживить которое делаются сейчас энтузиастами, прожекторами и авантюристами. Я говорю о сумме отъездов, которые оказали такое разрушительное воздействие на главные структуры нашей с Вами родины — прежде всего, духовную. Однако именно конкретные, индивидуальные отъезды — будь то эмиграция или насильственное выдворение — вызвали негативный эффект, который воспринимался остающимися весьма болезненно, то есть на эмоциональном уровне, еще до какого-либо анализа. Согласитесь, самый наглядный тому пример — высылка Солженицына, которая обозначила в жизни высланной его страны рубеж — и рубец, долго не заживавший, кровоточивший. Ваш, полутора годами прежде, отъезд был духовным надломом в жизни Ленинграда*.

Это не играет никакой роли, как и кем эта утрата в Городе ощущалась. Я близко знал людей, которые тайно или явно Вашему отъезду радовались, потому что Вами был задан в жизни и в литературе тон и уровень, которым трудно было соответствовать, но который уже невозможно было игнорировать. Всем нам, даже тем, кто Вас не любил, приходилось за Вами тянуться — никто в Городе не достигал такого художественного и духовного уровня, но само Ваше среди нас присутствие не позволяло, что называется, «душе лениться», потворствовать собственным слабостям, тщеславиться и тешить себя мелкими удачами. То, о чем писал Рильке: «Как мелки с жизнью наши споры... нас унижает наш успех». Отвергнув провинциализм, Вы придали русской культуре мировые черты, передвинули ее из периферии ближе к центру, отечественная стиховая речь зазвучала вровень с языком всемирной цивилизации, благодаря Вашей работе в литературе наша современность нашла свое место в историческом ряду, соотносясь с другими его явлениями.

И вот Вас в Городе не стало — одни приуныли, другие, наоборот, приободрились, полагая возможным индивидуальные усилия заменить на коллективные, цеховые. Добытый Вами и как бы принадлежавший всем нам уровень стал с Вашим отъездом стремительно падать — у тех, кто остался, ибо не на кого было равняться. Конечно,

* Здесь и далее я буду называть дважды переименованный город просто Городом, но с большой буквы.

литература — не спорт, но присутствие в нашей среде чемпиона как бы приподнимало планку, до которой никто из нас не допрыгивал, но желание было, и попытки — тоже. Теперь планка была опущена, через нее перепрыгивал любой, все были чемпионами, каждому было чем гордиться. Как известно, атрофия, то есть потеря органом жизнеспособности и даже уменьшение его в размерах, суть результат длительного бездействия. Духовная жизнь Города была обречена с Вашим отъездом на прозябание, а в обозримом времени и на атрофию.

Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!

Эту формулу Сальери могли бы повторить Ваши наиболее глубокомысленные оппоненты, а Вы сами, за пять лет до своего отъезда, написали прощальное послание «К Ликомеду, на Скирос», и исторические детали прикипели к современности:

Я покидаю город, как Тезей —
свой лабиринт, оставив Минотавра
смердеть, а Ариадну — ворковать
в объятиях Вакха.
.....
Теперь уже и вправду — навсегда.
Ведь если может человек вернуться
на место преступления, то туда,
где был унижен, он прийти не сможет.

Может быть, в этом причина, почему нет Вас среди наезжающих в Россию отсюда писателей — вот уж действительно «апофеоз подвижничества», над которым мне грех насмехаться, ибо, закончив это письмо, я сам начну укладывать чемоданы.

Либо Вы и в самом деле так уже резко отделяете существование своих стихов, которые сейчас обильно в СССР печатаются, от существования их автора? Зачем тогда возвращаться автору, когда стихи уже там? Писали же Вы в другом своем послании того же 1967 года — в «Послании к стихам», чудесно стилизуя старинный стих:

Дай вам
Бог того, что мне ждать поздно.
Счастья, мыслю я. Даром,
что я сам вас сотворил. Розно

с вами мы пойдём: вы — к людям,
я — туда, где все будем.

Я говорю сейчас даже не о посещении России, а о возвращении в Город, который лично для меня уже без Ваших стихов немислим.

Вопрос о том, чем был для Вас Город, не менее, однако, важен, чем вопрос о том, чем были Вы для Города: «Только размер потери и делает смертного равным Богу».

Нынешние обоюдные ностальгические приступы все-таки не в счет в разговоре о Времени, которое есть главный герой Вашей поэзии. Время, попирающее пространство, как Св. Георгий дракона, это, конечно, в идеале, потому что битва Времени с пространством продолжается — «как будто Посейдон, пока мы там теряли время, растянул пространство», а поле их битвы — Ваши стихи. Когда, как сказал Мандельштам — «Меж тобой и страной ледяная рождается связь», хотя в нашем контексте вместо «страны» следует поставить «Город» — в этот торжественный и трагический момент не время для обмена комплиментами, которые сейчас взаимно расточаете: Город — Вам, а Вы — горожанам. Происходит девальвация похвал и смещение литературного процесса, который под Вашим снисходительным пером выстраивается в одних наших с Вами земляков преувеличенных каждый в отдельности, как будто в других городах и весях России ничего в это время не происходило!

Но во всех этих Ваших предисловиях и послесловиях, этих издержках литературы, в Вашей сегодняшней аберрации — даже не зрения, а скорее памяти, в сглаживании былых углов; в стремлении к бесконфликтности, эквилибриуму и гармонии, в искажении реальных пропорций и масштабов, в этом скорее все-таки бессознательном Вашем желании свести необъятные (пока еще) просторы покинутой страны к одной точке на окраине ее пунцовой карты — «сжимая пространство до образа мест, где я пресмыкался от боли» — во всей этой эмоциональной сумятице проглядывают действительные координаты существования поэта во всеядном Времени и не поддающемся ему пространстве, независимо от того, где и когда, не оставляя следа, ступает нога — все равно кого, поэта или читателя.

Менее всего я думаю сейчас о таких Ваших якобы патристических строчках, как «На Васильевский остров я приду умирать» — вообще, идеологическая трактовка (любая!) может только замутнить картину и без того не очень сфокусированную. Но вот что поразительно — по Вашим стихам можно восстановить топографию отдельных мест Вильнюса, Ялты, Флоренции, Лондона, Мехико-Сити, где «насытишь взгляд, но мысль не удлинишь»; менее всего — нашего с Вами

города, хотя стихи и память пропитаны им, как после проливного дождя, до мозга костей.

Есть ленинградские поэты — даже известные из них, которые живут отраженной славой Города, их стихи своего рода путеводитель по нему; названия улиц, проспектов, площадей, памятников, рек и каналов своим волшебством словно бы отменяют необходимость собственно поэзии; зачем поэзия, когда сам Город поэзия?

Ничего подобного нет в Ваших зрелых стихах — ни пиетета, ни любования, ни меркантильного отношения к Городу. Связь с ним в Ваших стихах сложна, противоречива, тотальна и метафизична. Может быть, потому вас туда и не тянет физически, что судя по стихам Вы никогда Город не покидали. Или «есть города, в которые нет возврата»? И хотя у Города были великие певцы и не менее великие ниспровергатели (иногда в одном лице) — от Пушкина до Мандельштама, от Гоголя до Достоевского, ни один из них, смею утверждать, не был связан с ним на таком умопомрачительном, почти абстрактном уровне, где в конце концов отпадает необходимость в названии не только его улиц, но и его самого. Это не декорация и не тема, не лейтмотив, не сюжет, не предмет описания или тоски, но мифологема, безымянно, анонимно, цепко и навсегда удерживающая Ваш стих. «Я заражен нормальным классицизмом» — это признание не представимо в устах москвича или харьковчанина. Но как раз эту детскую болезнь классицизма Вы легко и быстро преодолели — не зараза, а скорее прививка, которой до конца своих дней больны некоторые Ваши земляки и коллеги.

Я сейчас о другом следствии Вашей градофилии, которую с равным основанием можно обозначить и как градофобию. Город, который, по крайней мере, на два столетия стал объективацией русской истории и подмял под себя всю страну, завораживает ныне даже отголоском своего бывшего значения. В самом деле, крошечная точка на карте оказалась важнее всей карты (говорю о русской), а на эмоциональном уровне — равна бесконечности; география восстала против истории, архитектурный стиль стал политическим триумфом; ампир — имперским стилем. Какие там улицы и каналы, когда сам город как восклицательный знак!

О каком еще городе можно сказать такое? Ну, конечно же, о Риме, в который Вы в конце концов и переименовываете дважды уже переименованный наш город. Вот где сходятся Ваши футурологические герои, Публий и Туллий, деля меж собой одну и ту же фразу. Публий ее начинает:

«Где бы все были, если бы он Империю не придумал...»

А Туллий заканчивает:

«... и столицу бы в Рим не переименовали... Гнили бы понемногу. Задворики Европы».

Я надеюсь, нет сейчас в Кремле достаточно восприимчивого человека, чтобы откликнуться на Ваш — не совет: предсказание. Несть пророка в отечестве своем...

Не говоря уж о разнице между Вашим «имперством» и их державностью: они хотят сохранить пространства, Вы возвращаете имперскую идею до абсурда. Их горизонталь у Вас противопоставлена вертикаль. Пьесу «Мрамор» лучше было назвать «Башней»: башней слов, башней снов, «правнучкой вавилонской» — потому и недостроенной. Знаю, предварительный набросок пьесы — в «Post aetatem nostram»* — так назывался: «Башня». Точнее сказать, это зерно, которое, упав в поэзию, проросло в драматургию:

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. Неважно, совершил ли
ты преступление или невиновен;
закон, по сути дела, как налог.
Тогда-то и воздвигли эту Башню.

Зачем страна, когда есть Город? Зачем империя, когда есть столица? Зачем бесконечность, когда есть точка? Зачем горизонталь, когда есть вертикаль? Башня как идея Времени, пожирающего пространства. Зачем жизнь, когда есть смерть? Таков абсолют мысли, вложенный Вами в уста Туллия. Слава Богу, он в пожизненной камере не один, а со своим антиподом, Вашим Сганарелем-Лепорелло, «армяшкой», варваром, обрезанцем: бунтующей в неволе плоти. Хотя если бы Туллий проповедовал абсолют империи в одиночестве, это бы выглядело еще более, что ли, неуместно, учитывая место действия — то бишь проповеди — то бишь бездейст-

* После нашей эры (ред.).

вия. Но любой абсолют есть бездействие, даже рай, а империя мыслится Туллиям именно как рай идеи, а это, пользуясь Вашими же словами, «место бессилья», «конец перспективы».

Туллий умнее Публия, но Публий мудрее Туллия — я говорю не только о смертолюбии римлянина и жизнелюбии варвара. Простота мудрее высокомерия и чванства — пусть не лично собой, а принадлежностью к великой идее, все равно. Вы поместили в одну камеру двух маньяков — идейного и сексуального. Не знаю, как Вы, но я отдаю решительное предпочтение последнему. Хотя, несомненно, прав Публий, когда замечает: «Не в словах дело: от голоса устаешь! От твоего — и от своего тоже. Я иногда уже твой от своего отличить не могу».

Я тоже не всегда могу — «как различить ночных говорунов»? А Вы, Иосиф Бродский, сидящий в своей башне слов и снов, в пожизненной камере одиночества и поэзии и разыгрывающий в ней пьесу на два голоса — не обязательно в драматургии, в любом жанре, за исключением разве дежурных предисловий к книгам Ваших земляков?

Было бы неразумно настаивать на ответе — в конце концов любое послание есть «почта в один конец».

В Вашей камере-обскуре, в вымышленной башне в вымышленном Риме и в вымышленном будущем нет ни Туллия и ни Публия, ни римлянина и ни варвара, ни варяга и ни грека, ни элина и ни иудея, но только Поэт и его Одиночество.

Но даже мысль о — как его! — бессмертии
есть мысль об одиночестве, мой друг.

Теперь я, кажется, наконец понял, почему испытывал оторопь, садясь за это юбилейное послание, в котором не все сказал, что думал, и не все додумал, что хотел. В подготовительных записях Бориса Эйхенбаума к выступлению об Анне Ахматовой есть следующее замечание: «Я сам из того же поколения — и поэзия Ахматовой факт моей душевной, умственной и литературной биографии. Мне и легко и очень трудно говорить — не все скажу ясно».

Схожее чувство испытывал и я, обращаясь к Вам с этим посланием и осознавая его приблизительность и недостаточность. Потому что мне уже трудно представить свою жизнь и жизнь многих моих современников без того, что Вами сделано в литературе. Мы обрели голос в Вашей одинокой поэзии, а это далеко не каждому поколению выпадает...

Май 1990

ДЖОЗЕФ БРОДСКИЙ — АМЕРИКАНСКИЙ ЭССЕИСТ

Хотя Иосиф Бродский и пишет время от времени стихи по-английски, он не стал американским поэтом, как его соотечественник Владимир Набоков — американским прозаиком. Тем не менее он вошел — точнее будет сказать, вломился — в американскую литературу в новом для себя качестве — как эссеист с узким тематическим охватом (Россия, литература), но зато с широким жанровым диапазоном: путевые и мемуарно-биографические заметки, полемика, портреты и некрологи и, конечно же, и в первую очередь литературная критика и литературоведение. Это вовсе не эпизодическая — от случая к случаю, и не спонтанная — по вдохновению, но регулярная и, судя по всему, трудоемкая работа: в поэзии поэт ведом своей музой (согласно Бродскому, голос музы есть диктат языка), в то время как проза налагает определенные обязательства и требует профессиональной сноровки. Бродскому удалось освоиться с новой профессией и освоить ее навыки и инструментарий, чему есть внешнее свидетельство: как поэт он получил Нобелевскую премию, а как эссеист — за 501-страничную книгу «Меньше единицы» — Национальную премию Круга критиков. Это, конечно, не Пулитцеровская премия, но все равно одна из самых престижных в США. Спустя несколько лет после получения обеих премий, Бродский продолжает писать русские стихи и английские статьи...

Хотя Бродский не первый — и, надо думать, не последний — поэт, пересекающий условную черту, отделяющую прозу от поэзии, естественный вопрос: зачем он это сделал (точнее — делает, потому что каждый раз наново)? Частичный ответ мы находим в пространном эссе самого Бродского «Поэт и проза», но там идет речь о Цветаевой, а вовсе не обязательно предполагать в Бродском поэта нарциссианского толка, чтобы все написанное им о другом поэте переносить на него самого. Но даже если этот скрытый автобиографизм и присутствует, то не обязательно другое — верить поэту на слово: во-первых, поэта, как известно, далеко заводит речь, а во-вторых, он может ошибаться в самооценках, в самоанализе — к примеру, мы не знаем своего голоса, а только узнаем его, несколько раз прослушав запись и по привыкнов. То, что мы видим в зеркале — это тоже не мы, а мы, рассматривающие себя в зеркале. Помимо этих субъективных факторов, есть объективный: переход Цветаевой из поэзии в прозу (и обратно) происходил в пределах одного языка, в то время как Бродский пересек границу не только двух литературных

форм, которые сам он не устает — до оскомины! — противопоставлять друг другу (не в пользу прозы, естественно), но и двух языков. Оставляю в стороне вопрос, что разнится больше: поэзия и проза либо один язык от другого — английский от русского. В любом случае, американская эссеистика отличается от русской поэтики больше, чем поэзия от прозы, а русский от английского. Можно сказать, что Бродский пересек обе границы плюс ничейную между ними землю. Несовершенная форма глагола здесь подошла бы больше, ибо литературное кочевье Бродского продолжается — сравним его с движением маятника.

Начнем, однако, именно с языковой межи, полагая ее все-таки наименее важной, более, что ли, умопостигаемой и сошлемся на самого поэта, хотя его высказывания на этот счет противоречивы, но их противоречие — в их хронологии: меняясь, Бродский, естественно, меняет свою точку зрения в том числе и по этому вопросу. В 1980 (или годом раньше — я не знаю, когда это интервью было взято, а только когда опубликовано) Бродский на вопрос о переходе на англоязычие ответил темпераментно, с энтузиазмом, если не с восторгом:

«Что до прозы — это, о Господи, полный восторг, конечно. И я ужасно рад. Когда пишешь на иностранном языке... Когда приходится писать на иностранном языке, это подстегивает. Может, переоцениваю свое участие в русской литературе /именно участие/, но мне это, в общем, надоело. Прозы, эссе я никогда раньше не писал*. И если уж приходится писать прозу, то по крайней мере, надо себя как-то развлечь. А большего развлечения, чем писать на иностранном языке, я не знаю. И в конце концов, почему «на иностранном»? Я считаю, что два языка — это норма. В России, кстати, так оно всегда и было. В старые, добрые времена. Я, конечно, понимаю, что услышать такое уместно скорее из уст русского дворянина, нежели из уст русского еврея».

В том же сборнике, где появилось это интервью, была напечатана статья Алексея Лосева «Английский Бродский», на которую семь лет спустя сослался американский славист Джон Глэд, выясняя у Бродского его отношение к литературному двуязычию. Вот процитированный интервьюером пассаж из статьи Лосева и раздражительный ответ Бродского:

* И.Б. запомнил — на самом деле писал: я помню по крайней мере несколько его эссе, читанных мною еще в то время, когда мы оба жили в Ленинграде.

Лосев. Писателем можно быть только на родном языке, что предопределено просто-напросто географией. Даже с малолетства в совершенстве владея двумя или более языками, всегда лишь один мир твой, лишь одним культурно лингвистическим комплексом ты можешь сознательно управлять, а все остальные — посторонние, как их ни изучай, жизни не хватит, хлопот и ляпсусов не оберешься.

Бродский. Это утверждение вздорное, т.е. не вздорное, как бы сказать, епархиальное, я бы сказал местечковое... Дело в том, что у человеческого организма существуют огромные потенциальные возможности развития, и с моей точки зрения, просто оперировать двумя языками — в этом нет ничего сверхъестественного. Возьмите европейцев: голландцев, немцев, англичан — для них существование, в общем, двух или трех языков вполне естественно. Я знаю массу людей, для которых написать одно и то же на двух языках вполне возможно. Стихи труднее, но тоже возможно. Возьмите Беккета, Джойса, кого угодно, почему русские хуже? Я привожу эти примеры не потому, что моя жизнь сложилась так же, как их жизнь. Я начал сочинять свои эссе по-английски исключительно по соображениям практическим, потому что эссе, рецензия или, скажем, статья заказывается тебе журналом. Конечно, ее можно написать по-русски, потом перевести на английский, но это занимает гораздо больше времени.

Журналы, как правило, ограничены какими-то определенными сроками, надо поспеть к выходу, поэтому гораздо большая возможность напечатать, если ты уже пишешь по-английски. И это было единственным соображением, по которому я этим занялся. Для меня абсолютно естественно быть русским поэтом и писать эссе по-английски».

Я бы сказал, что Бродский излишне меркантилизирует причину своего перехода на английский язык в эссеистике — либо выдает за причину следствия. Тем более он дает такую решительную отповедь литературному провинциализму либо если пользоваться его терминологией, местечковости — учитывая его давнюю, с ленинградских времен, дружбу с Лосевым (Лившицем), эта его резкость объяснима исключительно принципиальными соображениями.

За несколькими исключениями — статьи об Одене (две), Кавафисе, Исайте Берлине, Дереве Уокотте и «записка» о Стамбуле — Бродский-эссеист, хоть и пишет по-английски, но тематически ограничивает себя Россией и русской литературой. Это создает в его эссеистике особую напряженность — трудно перевести на английский язык русскую поговорку, идиому, стих, понятие, чтобы они прозвучали адекватно и не впасть при этом в объяснительность, то

есть избежать скобок и сносок. Самый большой парадокс англоязычной эссеистики Бродского в том, что ее главный герой — русский язык. В очерк о Достоевском Бродский ухитрился вставить целый гимн русскому языку, воспев его грамматику, синтаксис и метафизику, другими словами, мощь его первозданной стихии. Каково читать это англоязычному читателю? Я говорю сейчас не о могущей возникнуть у того ревности, но и чисто технической трудности понимания именно тех особенностей русского, которых нет в английском — от уютно устроившегося в конце предложения подлежащего до употребления (и злоупотреблению) придаточным уступительным. Лингвистический патриотизм Бродского оттенен его двуязычием, то есть тем, что похвальное слово русскому звучит по-английски и обращено к аудитории, которой русский язык неизвестен. Здесь и возникает своего рода обратная перспектива, когда самое близкое — «утробный» язык, домашняя культура, родная литература — оказывается самым далеким и окрашивается соответственно в прощальные, элегические, ностальгические тона. Назовем его эффектом отчуждения, который когда возникает, а когда не возникает в эссеистике Бродского.

Весь вопрос, кому тяжелее — читателю, которого поэт-эссеист ведет сквозь дебри чужой этому читателю культуры, либо автору, который вынужден быть гидом в этих знакомых ему с детства дебрях (с точки зрения читателя, непроходимых), то есть обречен маневрировать в довольно стесненных обстоятельствах, в узком пространстве между просветительством и отчуждением, этими Сциллой и Харибдой культурного дефекторства?

Когда Бродский помнит об американском читателе и старается по возможности облегчить ему жизнь — сиречь чтение — его неизбежно заносит в объяснительность и симплификацию, и никакие метафоры не спасают тогда от банальностей. Прежде всего это относится к его литературно-политизированному «Гиду по переименованному городу», в котором Бродский вынужден пересказывать общеизвестные сюжеты — от фабулы «Медного всадника» до биографии Ленина. Конечно, то, что мало-мальски образованному русскому читателю бросится в глаза, пройдет незамеченным для американского читателя, точнее читательницы, ибо очерк написан по заказу «Vogue», где и был первоначально напечатан под обманчивым и ни к чему автора не обязывающим названием «Ленинград: город тайны». Никакой тайны либо просто таинственности в очерке не содержалось, разве что для международных модниц, для которых все тайна, что к модам не относится. Да и вряд ли кто-нибудь из них обратил внимание на этот очерк — его публикацию можно объяснить нос-

тальгическим капризом владельца журнала, петербуржца по происхождению (Гинцбурга). Помимо банальностей и заимствований — как из ближайших, так и из дальних источников (литература о Петербурге начала этого века — Лукомский, Анциферов), очерк содержит также довольно много вкусовых искажений либо прямых ошибок: на них уже обратил внимание Лосев в упомянутой статье, да и трудно их не заметить, на самом деле их значительно больше. Это, однако, вовсе не значит, что очерк написан небрежно — напротив, он производит впечатление старательного, вымученного, сочиненного «без божества, без вдохновенья», да и может ли вдохновить компиляторская работа? Причем самый вымученный характер носят метафоры, даже удачные из них — это Бродский пытался с их помощью сделать неоригинальное оригинальным. Он работал как переводчик, который по незнанию языка вынужден пользоваться подстрочником. Но зачем топографический подстрочник человеку, который прожил в описываемом городе 32 года? Если бы у Бродского это был единственный очерк о Ленинграде, то можно было заподозрить, что, израсходовав все свои впечатления от него на стихи, он ничего не оставил за душой, чтобы сказать о нем прозой.

К счастью, это не так.

За три года до популяризаторской статьи в «Vogue», Бродский опубликовал в «New York Review of Books», для совершенно иной читательской аудитории, мемуарный набросок, давший впоследствии название всей его прозаической книге — «Меньше единицы» («Less than one» по-английски, где «one» — и один, и единица, и что-то, и некто, а не только цифра). Этот набросок открывает книгу, а заключает ее сорок пять автобиографических главок-отрывков, озаглавленных также математически — «В комнате с половиной». Соблазнительно было бы объединить все три ленинградских эссе в один жанрово единый триптих, но, увы, компиляторский, лишенный личного, а тем более лирического начала «Гид по переименованному городу» скорее противоположен двум этим сочинениям, чем связан с ними. Вернее было бы сравнить это с тремя положенными спортсмену попытками, из которых одна сорвалась. (Читатель здесь может сделать поправку на происхождение автора этой статьи, который как жил, так и живет с Бродским в одном городе — теперь в Нью-Йорке, а прежде в Ленинграде, то есть является его земляком, а рассказ аборигена туристам, естественно, не очень интересен другим аборигенам.).

Зато в двух других очерках Бродский решительно отбрасывает справочно-суфлерскую о Ленинграде литературу, полагаясь исключительно на свою память, и Мнемозина его ни разу не подводит,

потому что он дошел до того возраста и душевного состояния, когда прошлое волнует сильнее, чем будущее. Конечно, он не приминет пожаловаться: «То немногое, что помню, съезживается еще больше, будучи воспоминаемо по-английски». Однако читатель, более или менее ориентирующийся в творчестве Бродского, сочтет это его заявление за жеманство, ибо двумя годами раньше в венке сонетов Марии Стюарт он посетует, совсем наоборот, на недостаточность родного языка:

...я трачу что осталось русской речи
на Ваш анфас и матовые плечи.

Вот уж, воистину, не верь, не верь поэту, дева...

Хотя очерки эти разные — «Меньше единицы» скорее биография времени, чем поэта, в то время как «В комнате с половиной» больше походит на семейную хронику — их объединяет то, что основным содержанием обоих является энергия памяти, движущая клочковатый сюжет и вычленяющая из прошлого его узловые моменты, будь то уход Бродского из школы, с которого и началась его судьба поэта, либо пребывание в тюрьме, формулу которой Бродский выводит как недостаток пространства, сбалансированный переизбытком времени. Впрочем, у него есть все основания благодарить судьбу, что она сделала его заключенным, а не солдатом:

«Тюрьма есть отсутствие альтернативы, а телескопическая предсказуемость будущего — вот что сводит с ума. Пусть так, и тем не менее это лучше той торжественности, с которой армия натравливает тебя на людей по другую сторону глобуса — либо ближе.

Служба в Советской Армии длится от трех до четырех лет, и я еще не встречал никого, чья психика не была бы искалечена смирительной рубашкой беспрекословного послушания. Разве что за исключением музыкантов военных оркестров да еще двух моих шапочных знакомых, которые застрелились в 56-м, будучи тогда в Венгрии танковыми командирами. Именно армия делает из тебя гражданином — без нее у тебя есть шанс, пусть ничтожный, остаться человеком. Единственное, чем я горжусь в своем прошлом, — что стал заключенным, а не солдатом».

Гордиться здесь, впрочем, нечем — будто это был его выбор, а не помимо него? Бродский не очень точен, и мысль его следует понимать в том смысле, что он не жалеет, что Система сделала из него заключенного, а не солдата. Гордиться он мог бы тем, что ушел из восьмого класса — это был его свободный, инстинктивный выбор, но Бродский пишет, что не раз сожалел об этом своем поступке, глядя на хорошо устроившихся внутри Системы бывших одноклассников.

Вообще, не излишне заметить, что помимо ухода из школы Бродскому редко что приходилось решать самому — за него решала судьба. Даже из Советского Союза он уехал не по доброй воле.

Читатель, однако, вправе заподозрить, читая его эссе, что их автор навсегда застрял в России, несмотря на перемену адреса и языка /частично/.

Впрочем, один выбор, связанный, правда, не с единичным поступком, а со всем жизненным поведением, Бродскому — и не ему одному — суждено было сделать. Говоря об этом выборе, Бродский употребляет местоимение «мы», а потом и его решительно отбрасывает и переходит на «они» — мемуариста сменяет летописец, историк.

Что за выбор?

Быстро покончив с темой антисемитизма, словно бы отдав дань не очень волнующей его сегодня теме, Бродский неожиданно заявляет: «Двусмысленность, полагаю, — главная черта моего народа». Речь, естественно, идет о русском народе — это пояснение необходимо для русскоязычного читателя и излишне для американца, для которого иудаизм — религия, а не национальная принадлежность. Бродский пишет о двух реальностях — той, которая его окружала, и той, которая возникала из прочитанных книг, а книгочечьями он и его друзья были запойными. Книги обладали абсолютной властью над ними, Диккенс был реальнее Сталина и Берии, романы определяли не только темы разговоров, но и характер поведения: «Книги стали первой и единственной реальностью, в то время как сама реальность рассматривалась как вздор либо досадная неуместность... Но если вдуматься, реальность, которая игнорирует провозглашенные литературой стандарты, ниже литературы и недостойна жизненных усилий... Даже те, кто ухитрился продраться сквозь бурелом «высшего образования», с его неизбежным лизоблюдством и раболепством перед Системой, пали в конце концов жертвами налагаемых литературой угрызений совести и не могли больше продолжать в том же духе...»

В Нобелевской лекции, которая по сути и по жанру есть очередное его эссе, Бродский распространит свой ленинградский опыт до общемирового и обязательного для всех правила, закрепит его в постулате и тем самым доведет до абсурда, вызвав на себя в Америке и Европе полемический огонь. К примеру, нью-йоркский публицист, редактор правофлангового американской журналистики «Commentary» Норман Подхорец, усомнился в том, что читатель Диккенса менее способен на убийство себе подобного, чем нечитавший Диккенса, и что поэтому выбирать властителей мы должны на

основании их не политического, а читательского опыта. Бродский назвал четыре имени — Ленина, Сталина, Мао Цзедуна и Гитлера и заявил, что список их жертв далеко превышает список ими прочитанного. Это легкомысленное заявление — по крайней мере трое из них были профессиональными книголюбителями и к тому же испробовали свои силы на литературном поприще: Ленин был журналистом, Сталин и Мао, как и Бродский, поэтами. Да и Гитлер не был чужд искусствам и даже учился на художника. Тем более добавим от себя, нельзя свести русскую трагедию к «трагедии общества, литература в котором оказалась прерогативой меньшинства: знаменитой русской интеллигенции». Есть противоположное мнение, его придерживается другой наш Нобелевский лауреат — что именно интеллигенция и довела Россию до трагедии.

Что касается меня, то мне ближе точка зрения Ивана Александровича Гончарова, который больше ста лет тому назад написал: «Круг образованных и серьезно подготовленных для общественной деятельности людей расширился — и беллетристы выделились из этого круга, как выделяются специалисты всякого дела, и составили особый, всегда почетный, но уже не во главе всей интеллигенции стоящий кружок. Иначе и быть не может. Осудить толпу смотреть на мир и образы сквозь призму искусства и отдаваться послушно в команду художникам, хотя бы и творцам, значит, обрекать общество на вечное юношество». И еще резче — на полях рукописи: «Осудить на беллетристику — значит, осудить на вечную незрелость и детскость».

Кстати, как знать, может быть, прав был Платон, изгнавший поэта из своего идеального государства...

Эстетизация реальности, как и идолизация искусства — ложное направление, в том смысле, что никуда не ведет либо ведет туда, откуда уже не выбраться — в том числе с помощью слова, которое туда заманило. Однако именно на этом ложном направлении — в той же самой Нобелевской лекции — Бродский додумывает и досказывает свои юношеские ленинградские и одинокие нью-йоркские думы: «Существование литературы подразумевает существование на уровне литературы — и не только нравственно, но и лексически».

«Я не думаю, что я знаю о жизни больше, чем любой человек моего возраста, но мне кажется, что в качестве собеседника книга более надежна, чем приятель или возлюбленная. Роман или стихотворение — не монолог, но разговор писателя с читателем — разговор, повторяю, крайне частный, исключаящий всех остальных, если угодно — обоюдно мизантропический. И в момент этого разговора писатель равен читателю, как, впрочем, и наоборот, независимо от

того, великий он писатель или нет. Равенство это — равенство сознания, и оно остается с человеком на всю жизнь в виде памяти, смутной или отчетливой, и рано или поздно, кстати или некстати определяет поведение индивидуума».

«В истории нашего вида, в истории «сапиенса», книга — феномен антропологический, аналогичный по сути изобретению колеса. Возникшая для того, чтоб дать нам представление не столько о наших истоках, сколько о том, на что «сапиенс» этот способен, книга является средством перемещения в пространстве опыта со скоростью переворачиваемой страницы».

«По чьему бы образу и подобию мы ни были созданы, нас уже пять миллиардов, и другого будущего, кроме очерченного искусством, у человека нет. В противном случае нас ожидает прошлое — прежде всего политическое, со всеми его массовыми полицейскими прелестями».

Бродский оговаривает, что вовсе не призывает к замене государства библиотекой, хотя эта мысль неоднократно его посещала, но как система нравственного страхования литература, с его точки зрения, куда более эффективна, нежели та или иная система верований или философская доктрина. А посему более тяжкое преступление, чем преследовать авторов либо жечь их книги — не читать, пренебрегать ими.

К этой теме, хотя и к другим ее аспектам, Бродский еще вернется спустя полтора года — в речи на открытии Туринской книжной ярмарки.

Дело вовсе не в том, что аудитория в Турине либо Стокгольме, как и читатели «New York Review of Books», ближе поэту, да и восприимчивее к слову вообще, чем подписчики и покупатели «Vogue». Бродский достигает подлинных высот эссеистики, этого в России все еще экзотического, либо по крайней мере, импортного жанра, когда игнорирует любого читателя, любого слушателя и остается наедине с собой, в одиночестве, то есть следует пушкинскому принципу: «Ты — царь. Живи один...» Эссе в таком случае уподобляется письму в бутылке либо «на деревню дедушке» — без конкретного адреса, без надежды быть услышанным либо прочитанным, всем и никому. Бродский любит цитировать (иногда слегка перевирая) ответ Игоря Стравинского на вопрос «Для кого вы пишете?»

«Для себя и для гипотетического alter ego», — ответил Стравинский.

А любимый поэт Бродского Баратынский, отчаявшись найти достойного читателя среди современников, сделал ставку на будущее:

...как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.

Сам Бродский, в связи с некрологическим стихотворением Цветаевой, пишет: «Как это ни парадоксально и не кощунственно, но в мертвом Рильке Цветаева обрела то, к чему всякий поэт стремится: абсолютного слушателя... Сознательно или бессознательно, всякий поэт на протяжении своей карьеры занимается поисками идеального читателя, этого alter ego, ибо поэт стремится не к признанию, но к пониманию».

Я цитирую обширный текстологический анализ Бродским стихотворения Цветаевой «Новогоднее», который вместе с другим текстологическим разбором — стихотворения Одена «1 сентября 1939 года» — принадлежит именно к эссе, рассчитанным на идеального читателя, а того, естественно, в природе не существует. Хотя оба эссе возникли из орального и представляют собой запись прочитанных Бродским лекций. Но ведь точно так же, как можно игнорировать читателей, можно не замечать и слушателей, чему мы уже были свидетелями.

Конечно, любой англоязычный читатель из двух этих работ отдаст предпочтение эссе о стихотворении Одена и очерку о нем самом, как русский читатель, наоборот, набросится прежде всего на аналогичные эссе о Цветаевой (естественно, без воспоминаний о ней — Бродский родился годом раньше ее гибели, а с Оденом встречался лично). Это и понятно — стихи Цветаевой теряют не только в переводе, но и вне того культурно-политического контекста, который русский читатель без труда восстановит сам. Вряд ли помогут сноски, которыми Бродский снабжает свое эссе о «Новогоднем» — все равно маловероятно, чтобы это эссе было прочитано кем-нибудь еще, помимо небольшого клана американских славистов. Как верно заметил рецензент «Нью-Йорк Таймс» Джон Гросс, читателю (американскому) приходится принимать на веру детальные разборы Бродского русской поэзии. Но к счастью, добавляет Гросс, Бродский также проявил себя как блестящий критик в очерках об Одене, а это означает, что он хорош и в анализе русской поэзии.

Упрекнем американца в невнимательности и склонности к генерализации: его замечание было бы оправдано, если бы речь шла только о текстологическом анализе стихотворения Цветаевой, но он относит его и к эссе об Ахматовой, а то написано специально для американской аудитории и носит исключительно популяризаторский характер, хотя и содержит несколько любопытных наблюдений. Однако — не более того. Просто американскому критику не очень

интересен сам объект: Ахматова. А так ли уж он интересен самому Бродскому, который был с Ахматовой близко знаком, входил вместе с Бобышевым, Найманом и Рейном в ее «волшебный хор», а по ее смерти остался в числе «ахматовских сирот»? Будем, однако, отличать легенды от реальности.

Как-то в Комарове, на веранде, то ли за завтраком, то ли за ужином, Ахматова вдруг спросила своего молодого друга:

— Вообще, Иосиф, я не понимаю, что происходит — вам же не могут нравиться мои стихи.

Комментарий Бродского:

«Я, конечно, взвился, заверещал, что ровно наоборот. Но до известной степени, задним числом, она была права. То есть в те первые разы, когда я к ней ездил, мне, в общем, было как-то и не до ее стихов. Я даже и читал-то этого мало. В конце концов, я был нормальный молодой советский человек. «Сероглазый король» был решительно не для меня, как и «правая рука», «перчатка с левой руки» — все эти дела не представлялись мне такими уж большими поэтическими достижениями».

Это не из статьи Бродского об Ахматовой «Плачущая муза», там ничего подобного нет — это из его интервью, причем естественен следующий вопрос журналиста:

«Кого же вы к тому времени почитали из русских поэтов?»

«Цветаеву, Мандельштама».

В этом весь секрет. О любимых писателях — будь то Оден или Цветаева, Осип Мандельштам или его вдова, да хоть грек Константин Кавафис, либо об активно нелюбимых явлениях — как, скажем, византийско-мусульманская традиция — Бродский пишет страстно и глубоко, в то время как о тех, к чьей поэзии равнодушен — как к поэзии своего друга Ахматовой — на хорошем профессиональном уровне, не более. Короче, очерки Бродского об Одене и Цветаевой связаны по внутренней аналогии, несмотря на временные, биографические, национальные и языковые различия (вплоть до пола и сексуальных склонностей), в то время как очерки о двух русских поэтессах-современницах внутренне контрастны друг другу, несмотря на сугубо внешние аналогии.

Статья «Поэт и проза» — своего рода ключ к прозе поэта Бродского, хотя, конечно, я далек от того, чтобы прилагать все сказанное им о Цветаевой к нему самому. Да и он сам далек от того, чтобы заменить объект исследования субъектом; для субъекта оставлен мемуарно-биографический жанр, хотя и там субъект задвинут на второй план «шумом времени» — будто портрет эпохи может стать автопортретом поэта, кто знает?

Цветаева — не маска Бродского, а существует в его пересказе сама по себе, хотя она из тех немногих, с кем он ощущает прямое родство (также Мандельштам, Баратынский, Фрост и Оден). В чем сходство? В том числе — в кочевой судьбе, в биографии и опыте, отстающих от инстинкта и предвосхищения. Несомненно — в стилистике, в приемах, в спрессованности речи, в монологичности как результате отсутствия собеседника. Бродский ничего не выдумывает, но замечает в Цветаевой то, что близко и внятно именно ему, Бродскому; другой обнаружит в ней другое. К примеру, он тонко подмечает в ней «нотку отчаяния поэта, сильно уставшего от все возрастающего — с каждой последующей строчкой — разрыва с аудиторией. И в обращении поэта к прозе — к этой априорно «нормальной» форме общения с читателем — есть всегда некий момент снижения темпа, переключения скорости, попытки объясниться, объяснить себя». Эти слова можно отнести с еще большим основанием к самому Бродскому, который, оказавшись за пределами СССР, обнаружил себя в чужой языковой и культурной среде, которой вообще было не до стихов, а тем более — не до русских стихов. Тем не менее он был принят ею априорно — благодаря советскому волчьему паспорту, но от этого его тоска по читателю не утихла, а потребность предъявить доказательства своего существования увеличились: стихи для этого не годились. Так возникла проза Бродского — в отчаянном поиске читательского эха: на чужом языке, в чужой стране, потому что у своих он его не нашел.

Сама по себе такая установка уже предполагает вполне сознательное снижение уровня, к тому же, в иерархическом, цеховом представлении Бродского «поэзия стоит выше прозы и поэт — в принципе — выше прозаика». Ущербный императив: чувство превосходства оказывается на поверку комплексом неполноценности. Запретный плод сладок, но виноград, до которого эзоповой лисе не дотянуться — зелен. Нет нужды защищать от Бродского прозу, которой он в лучших своих эссе виртуозно владеет, и подлинная причина противопоставления поэзии прозе не в отсутствии у Бродского демократизма, а в его оторопи перед прозой, а уже отсюда — в перестраховке: виноград зелен, проза ниже поэзии. Так можно дойти и до отрицания поэзии, до самоотрицания, потому что, как верно в другом случае подметил Бродский, в писательском ремесле накапливается не опыт, а неуверенность, которая по-другому называется мастерством.

Конечно, Бродский прежде всего поэт, и, желая приблизить к себе чужезычного читателя и сделать его себе равновеликим, Бродский вынужден кое-чем поступиться. Но это — в его неудачных эссе, типа

«Гида по переименованному городу» либо «Плачущей музы». В лучших он остается самим собой, обращаясь к неведомому собеседнику с «безадресной речью». «Чему научается прозаик у поэзии? — пишет Бродский. — Зависимости удельного веса слова от контекста, сфокусированности мышления, опусканию само собой разумеющегося, опасностям, таящимся в возвышенном настроении... Неизвестно, насколько проигрывает поэзия от обращения поэта к прозе; достоверно известно, что проза от этого выигрывает». Вряд ли это требует доказательств — достаточно вспомнить прозу Одена, Т. С. Элиота, Мандельштама, Цветаевой, Милоша, даже Эудженио Монтале, хотя, как сейчас выяснилось, часть статей за последнего сочинил его американский приятель (Генри Ферст). Противореча сам себе, и на это обращали уже внимание его американские критики, Бродский отказывается вдруг от своего элитарно-иерархического подхода к формам литературы и перефразирует Клаузевица: проза всего лишь продолжение поэзии только другими средствами. Иными словами, происходит перенесение методологии поэтического мышления в прозаический текст, развитие поэзии в прозу, «то есть читатель все время имеет дело не с линейным /аналитическим/ развитием, но с кристаллообразным /синтетическим/ ростом мысли».

В Нобелевской лекции Бродский, однако, вносит поправку, в которой эта мысль и в самом деле нуждается, потому что те же разборы стихотворений Одена и Цветаевой построены им в том числе — и прежде всего — на текстологическом анализе. Теперь он говорит уже о трех методах познания: аналитическом, интуитивном и методе, которым пользовались библейские пророки, — посредством откровения. Так вот, Бродский полагает, что поэт пользуется всеми тремя методами, тяготея, естественно, к двум последним.

В идеальном представлении Бродского о литературе говорящий есть в ней одновременно слушатель, а речь рассчитана на самое себя: ухо внемлет рту. Монолог тогда есть результат кромешного одиночества и отсутствия собеседника, а в драматической форме — у Бродского «Горбунов и Горчаков» и «Мрамор» — только притворяется диалогом: на самом деле, это спор автора с самим собой. Неудивительно поэтому:

«Как различить ночных говорунов,
хоть смысла в этом нету никакого?»
«Когда повыше — это Горбунов,
а где пониже — голос Горчакова».

Так же путаются, а иногда меняются местами два героя пьесы «Мрамор» — Публий и Туллий.

Однако выбор драматической формы одним писательским произволом объяснить все же нельзя — тот же Бродский когда-то написал:

Ибо чувствую, что я
Тогда лишь есть, когда есть собеседник.

По-видимому, это желание убедиться в собственном существовании и понуждает Бродского время от времени вступать в полемику, но при его одиноких методологических установках полемика должна ему удаваться менее всего — его спор с Миланом Кундерой в 1985 году, спустя ещё три года столкновение на Лиссабонской писательской конференции сразу с целой группой восточноевропейских литераторов — венгром Георги Конрадом, югославом Данило Кизом, поляком Чеславом Милошем, близким другом Бродского, — наглядно это подтверждает. К тому же, в обеих полемиках Бродского занесло в политику — это его хобби, однако он в ней слишком прямолинеен и поверхностен, что особенно заметно по контрасту с его сложной, глубокой, разветвленной культурологической концепцией.

Если в обеих его пьесах — стихотворной «Горбунов и Горчаков» и прозаической «Мрамор» — есть видимость диалога, хотя на самом деле это бесконечные монологи, завуалированные под диалоги, то в полемиках с восточноевропейцами даже эта формальная демократичность отсутствует. Если бы был такой жанр, то оба выступления можно было бы квалифицировать как «окрик», в представлении обиженных либо оскорбленных восточноевропейцев — окрик старшего брата: Данило Киз отметил «Назидательный тон» и сказал, что «чувствует себя ребёнком, которому читают нотации». В конце концов, в «домашний, старый спор» оказались втянутыми «посторонние» — старая приятельница Бродского Сюзан Зонтаг сказала, что она в нем сильно разочарована и добавила, что страны Советского блока не являются придатком Советского Союза и даже кое в чем его опережают: Салман Рушди, который через несколько месяцев вынужден будет скрыться от своих мусульманских единоверцев, заметил, что это так типично для колонизаторов определять, что хорошо для колонизируемых, добавив, что если восточноевропейцы чувствуют, что они существуют как некая культурно-политическая целокупность, значит, они и в самом деле существуют. Так Бродский был зачислен в колонизаторы, и вот уже знаменитая политическая комментаторша Флора Льюис написала в «Нью-Йорк Таймс», что «даже Джозеф Бродский, живущий в Нью-Йорке Нобелевский лауреат, встал на энергичную защиту Советского Союза против легких упреков в колониализме со стороны восточноевропейцев» / 11 мая 1988 г./.

В конце концов, спор этот выиграли восточноевропейцы — не только количеством оппонентов и качеством аргументов, но исторически: спустя год, события в Восточной Европе наглядно опровергли имперские догмы, даже если они не являлись чисто политическими, а были окрашены в культурологические тона.

В этом, может быть, все дело /или по крайней мере, часть дела/ — во взаимном непонимании. Такое было даже ощущение, что литературные борцы были из разных весовых категорий. Даже когда Бродский был один на один с Кундерой.

Обоими двигала обида, и это важнее их аргументов. Кундерой — обида за прерванную советскими танками историю покинутой им родины, Бродским — обида за то, что в этом обвиняют не только советских политиков, но и русских писателей, не только Брежнева, но и Достоевского. Кундера расширил политическую тему до историко-антропологической, культурно-морфологической — Бродский в ответ обратно ее сузил, но не до политической, а до литературной: хороший или плохой писатель Достоевский и нет ли у Кундеры к Достоевскому комплекса неполноценности? Можно подумать, что принадлежность Бродского и Достоевского к одному языку и к одной стране дает Бродскому какое-то преимущество в споре с Кундерой. Собственнические претензии Бродского на Достоевского, как и русская монополия на его понимание, — самое уязвимое, чтобы не сказать смешное, место в статье Бродского против Кундеры.

«... метафизический человек романов Достоевского представляет собой большую ценность, чем кундеровский уязвленный рационалист, сколь бы современен и распространен он ни был», — пишет Бродский, забывая старое правило, что спорить следует с мнениями, а не с лицами. Иначе Кундере, если бы он написал ответ, пришлось бы сравнивать метафизического человека Достоевского с лирическим персонажем поэзии Бродского.

Политическая аргументация Бродского и вовсе беспомощна, а тон высокомерен и резок. К примеру: «О каком, в самом деле, Севере — Юге может рассуждать чех /Польша? Германия? Венгрия?/» Либо: «Вины Кундеры в этом нет, хотя, конечно, ему следовало бы отдавать в этом отчет» — то есть в том, кто есть кто: кто — Достоевский, и кто — Кундера. Или чисто российский фатализм-детерминизм, кому из нас он не чужд, но почему он вменяется в обязанности чеху? «Как бы парадоксально это ни звучало, подлинному эстету не пришло бы в голову задумываться о проблеме выбора при виде иностранных танков, ползущих по улице; подлинный эстет способен предвидеть — или предугадать заранее — вещи такого рода (тем более в нашем столетии)».

А как быть подлинному эстету сейчас, когда на его глазах меняется вся Восточная Европа? Предвидеть то, чего, судя по всему, не будет? Апокалипсическое видение хорошо для библейских пророков и русских поэтов, но не для политических публицистов.

Я не останавливаюсь на позиции Кундеры, потому что пишу не о его эссеистике. Скажу только, что в отличие от Кундеры, я — как и Бродский — люблю Достоевского, но в отличие от Бродского, допускаю возможность иного мнения, в том числе выраженного и в менее деликатной манере, чем у Кундеры. А читая статью Бродского, я грешным делом представил, как англичанин пишет гневную отповедь Льву Толстому за его неуважительный отзыв о Шекспире...

Вообще Бродскому, с его иерархическими и сословными предрас-судками, с его безудержным монологизмом, невниманием к чужому мнению и вольным обращением с фактами, менее всего подходит полемический жанр и политическая дискуссия. Что касается фактов, то сошлюсь хотя бы на один: в пылу полемики с Кундерой Бродский заявляет, что «именно с Запада возвращается душевнобольным князь Мышкин», в то время как, наоборот, именно на Западе, в Швейцарии, его подлечили, а в России, под напором именно русских событий, он спятил окончательно и вернулся в «швейцарское заведение» уже безнадежным больным. Вот и получается: чешский зоил Достоевского Кундера знает русского писателя лучше, чем его русский защитник.

Вряд ли сам Бродский остался очень доволен своим полемическим опусом — во всяком случае, в книгу он его не включил. Но может быть, оставшись недоволен своим ответом Кундере, он, беря реванш, ввязался в лиссабонский спор? Если так, то реванш ему взять не удалось.

Зато в книгу «Меньше единицы» включено самостоятельное эссе о Достоевском, всего несколько страничек, но написанные с блеском и убедительностью, которых так не хватает Бродскому-полемисту.

В эссе о Достоевском — как, впрочем, и любом другом — Бродский пишет о языке как о некой независимой субстанции: литература есть средство существования языка, именно в ней происходит процесс самопознания языка. Это не эстетическая, а лингвистическая точка зрения, и под ее углом рассмотрены такие явления, как Оден, Кавафис, Мандельштам, Цветаева, а в стихотворении, ему посвященном — Т. С. Элиот. К примеру, поэзия Цветаевой трактуется Бродским как заинтересованность самого языка в трагическом содержании. Этот же подход продемонстрирован и в связи с Достоевским, и написано это с упоением, как стихотворение:

«Однако не одной достоверности ради его герои с чуть ли не кальвинистским упорством раскрывают перед читателем душу. Что-то побуждает Достоевского выворачивать их жизнь наизнанку и разглядывать все складки и швы их душевной подноготной — и это отнюдь не жажда Истины! Ибо результаты его инквизиции выявляют нечто большее, чем Истина; они обнажают саму изнанку жизни, и изнанка эта — убога. А сила, которая толкает его на это, — всеядность языка, которому в один прекрасный день становится недостаточно Бога, человека, реальности, вины, смерти, бесконечности, спасения, воздуха, земли, воды, огня, денег, и тогда он набрасывается сам на себя».

Как ни соблазнительна — ввиду блестящего исполнения — лингвистическая теория, позволю себе усомниться, что литература — это только борьба языка с самим собой, тем более сам Бродский думает и другое и, в частности, пишет, что, хотя Достоевский был неутомимым защитником Добра, не было, если вдуматься, и у Зла адвоката более изощренного. Тема Зла, а точнее, сюжет Зла — не менее настойчивый /чтобы не сказать, навязчивый/ в прозе Бродского /как и в его поэзии/, чем лингвистический. Но если последний, зарождаясь в русском языке, размыкается интернационально /скажем, упомянутая аналогия «Цветаева — Оден»/, то сюжет Зла кажется Бродскому навсегда застрявшим в покинутой им стране, нетранспортабельным и непереводимым. Вот его ламентации на неистребимость русского опыта и на его «несовместимость» с русской реальностью /из «Меньше единицы»/:

«Мое впечатление, по крайней мере, таково, что любой исходящий из России опыт, даже когда он схвачен с фотографической буквальностью, попросту отскакивает от английского языка, не оставляя на его поверхности даже царапины. Конечно, память одной цивилизации не может и, наверно, не должна стать памятью другой. Но когда язык не в силах воссоздать отрицательные реалии чужой культуры, возникает худшая из тавтологий.

Что говорить, история обречена на самоповтор: выбор у нее, увы, как и у человека, не больно велик. Но тогда хорошо бы хоть отдавать отчет, жертвой чего ты становишься, имея дело с экзотической семантикой, которая преобладает в таких отдельных сферах, как Россия. Иначе, попадаешь в капкан собственных концептуальных и аналитических навыков... Слова эти, сами по себе — свидетельство, что я далек от того, чтобы обвинить английский язык в неэффективности; как не оплакиваю я и погруженные в сон души тех, для кого этот язык является родным. О чем я единственно сожалею, так о том, что такой продвинутой идее Зла, каковая имеется у русских,

воспрещен вход в любое другое сознание по причине конвульсивного русского синтаксиса. Многие ли из нас могут припомнить Зло, которое так запросто, прямо с порога, обратилось бы: «А вот и я — Зло. Ну, как дела?»

К этому сюжету — разветвленной, конвульсивной, инквизиционной природе Зла в одних культурах и его непереводимости /по крайней мере, во всех его извивах и сцеплениях/ в другие культуры и языки — Бродский возвращается в своем «византиуме», лучшей из написанной им прозы. Он сам перевел эссе на английский /совместно с Аленом Майерсом/, потому что изначально оно написано по-русски. Дань ли это лингвистической ностальгии либо языковой рецидив, в любом случае у меня больше нет необходимости переводить русского поэта на русский же язык!

Отметив все достоинства Западной /Римской/ цивилизации по сравнению и по контрасту с Восточной /Византийской, точнее — исламизированной Византией/, Бродский указывает заодно и на одно упущение Запада: «Недостатком системы, выработавшейся в Риме, недостатком Западного Христианства явилось его невольное ограничение представлений о Зле... Разведясь с Византией, Западное Христианство тем самым приравняло Восток к несуществующему и этим сильно занизило свои представления о человеческом негативном потенциале... Непростительная ошибка Западного Христианства со всеми вытекающими из одного представлениями о мире, законе, порядке, норме и т. п. заключается именно в том, что ради своего собственного торжества, оно пренебрегло опытом, предложенным Византией».

Бессмысленно ловить Бродского на ошибках либо противоречиях, ибо вся его концепция «Запад — Восток», которым, по Киплингу, никогда не суждено встретиться, построена на личных впечатлениях, допущениях, гипотезах, преувеличениях и даже ошибках. И делается это вполне сознательно — это не оплошность, а принцип. Кто упрекнет Бродского в недостатке эрудиции, хотя образование его лишено систематичности, в нем много провалов и лакун? Он самообразовался — после того как бросил школу в восьмом классе. Естественно, самообразовываясь, он отбирает только те знания, которые ему нужны, — как кошка выбирает нужную и одной только ей известную траву. Он потому и ушел из школы, чтобы не засорять голову лишним хламом. Он боится ненужного знания, боится оказаться в положении того флюберовского человека, который приобрел часы и потерял воображение.

Противопоставляя Запад, который соединил Римское право с Христианством, — Востоку, где Христианство было овосточено дважд-

ды — сначала Византией, а потом Исламом, Бродский больше полагается на свой инстинкт и интуицию, чем на свое знание. «Я не историк, не журналист, не этнограф. Я, в лучшем случае, путешественник, жертва географии, не истории, заметьте, а географии. Это то, что роднит меня до сих пор с державой, в которой мне выпало родиться, с нашим печально, дорогие друзья, знаменитым Третьим Римом».

Это не единственный мостик, перекинутый Бродским между исламизированным Христианством в Византии и «христианским халифатом», как именовал Чаадаев Россию, — вот, кстати, и культурологическая традиция, к которой в этом вопросе Бродский примыкает. Да, Бродский подменяет историю географией, но здесь он тоже не оригинален — хотя бы поэтому его не стоит попрекать этим: а Ипполит Тэн? Да хоть наш Ключевский? То же — с подменой истории антропологией. Да и подмена ли это?

Бродский пишет:

«Если цивилизации — именно какие они ни на есть — действительно распространяются, как расточительность в направлении, обратном оледенению, с Юга на Север, то куда было Руси при ее географическом положении деться от Византии?.. И нужно еще поблагодарить Тамерлана и Чингиз-хана за то, что они несколько подморозили, точнее — подменили цветы Византии... Деваться Руси от Византии было действительно некуда, подобно тому как и Западу от Рима. И подобно тому как он зарастал с веками римской колоннадой и законностью, Русь оказалась естественной географической добычей Византии... Русь получила — приняла — из рук Византии все: не только христианскую литургию, но, и это главное, христианско-турецкую /и постепенно все более турецкую, ибо более неуязвимую, более военно-идеологическую/ систему государственности. Не говоря уже о значительной части собственно словаря... Что же касается идей, то чем покойный Суслов или кто там теперь занимает его место* — не Великий Муфтий? Чем генсек не Падишах или, лучше того, Император? И кто, в конце концов, назначает Патриарха, как, впрочем, и Великого Визиря, и Муфтия, и Халифа? И чем Политбюро — не Великий Диван? И не один ли шаг — шах — от дивана до отоманки?

Не Оттоманская ли мы теперь Империя — по площади, по военной мощи, по угрозе для мира Западного. И не больше ли наша угроза оттого, что исходит она от обвосточившегося до неузнаваемости — нет! до узнаваемости! — Христианства... И уж коли на то пошло,

* Эссе написано в июне 1985 года.

коли уж мы цитируем и интерпретируем, то что звучит в этом крике Константина Леонтьева — крике, раздавшемся именно в Стамбуле, где он служил при русском посольстве: «Россия должна править бесстыдно!» Что мы слышим в этом паскудном пророческом возгласе? Дух века? Дух нации? Или дух места?»

Здесь надо отметить, что употребление местоимений «мы», «наша» вовсе не риторическое — Бродский не отделяет себя от страны своего рождения ни в прозе — «В конце концов, откуда я сам?», ни в поэзии:

Отчизне мы не судьи. Меч суда
погрязнет в нашем собственном позоре...

Россия, однако, только боковой побег «западно-восточного» сюжета — чтобы не сказать «дивана» — Бродского, и пиши я эту статью не для русского читателя, я бы мог не упоминать о нем вовсе. Русь — это итог, овосточивания христианства, которое оставило позади себя «не только тоги и статуи, но и выработанный при Юстиниане Свод Гражданских Законов. Видимо, чтобы облегчить себе путешествие», язвит Бродский.

Он представляет себе превращение Византии в Оттоманскую империю как радостную встречу идеологических и эстетических родственников, ибо, помимо военных действий, происходила постепенная эрозия креста, усиливался релятивизм византийского мироощущения в результате слишком близких и слишком частых контактов между двумя сакральными знаками — крестом и полумесяцем. А уж превращение Айи-Софии в мечеть и вовсе не потребовало больших усилий — просто с четырёх сторон были возведены мусульманами четыре минарета. «И стало Айю-Софию не отличить от мечети. То есть архитектурный стандарт Византии был доведен до своего логического конца».

То же самое с политическими стандартами, которые, «в сущности, есть узор ковра. Попираемого стопой».

Здесь возникает излюбленный Бродским мотив времени, противопоставленного пространству. Время — это Робинзон Крузо, делающий зарубки и насчитав семь или десять, их перечеркивающий. И согласно Бродскому, «зарубки эти — дело глубоко одинокое, обособляющее индивидуума, вынуждающее его к пониманию если не уникальности, то автономности его существования в мире. Это и есть основа нашей цивилизации. Это и есть то, от чего Константин ушел на Восток, к коври».

А как же быть с суженным представлением Запада о человеческом негативном потенциале, в котором зато сведущи Византия, Русь, Оттоманская империя, Великий Муфтий и Федор Михайлович

Достоевский? Упущение Запада? Пренебрежение восточным опытом? Вот здесь Бродский и заблуждается, ибо невозможно принять чужой опыт, не пройдя сквозь него, не испытав его, и расширенное представление о Зле могло быть у Западной цивилизации только в том случае, если бы она это Зло практиковала так же долго и так же регулярно, как Восточная, а не обращалась бы к нему только время от времени. Бродскому кажется, что он ищет понимания одним миром другого, а он на самом деле добивается тождества между ними, найдя которое /гипотетически, ибо в реальности это невозможно/, он бы мгновенно утерял свой метафизический идеал.

В мои задачи, однако, не входит ловить Бродского на противоречиях, что легко, но не плодотворно. Читателю также следует помнить, что здесь приведены лишь выводы Бродского, но упущены его диалектические рассуждения, система его доказательств, его образы, метафоры, отступления, паузы — то есть все то, что отличает настоящую прозу, коей эссеистика Бродского, несомненно, является. Не знаю, как много проиграла поэзия от его обращения к прозе, а вот что проза от этого сильно выиграла — свидетельствую.

БУФФОНАДА ИОСИФА БРОДСКОГО

Выходящему в Париже журналу «Континент» исполнилось пятнадцать лет. Что прежде всего бросается в глаза в его только что вышедшем 62-м номере? Обилие в нем одного и того же автора, который к тому же представлен жанрово разнообразно — поэмой, пьесой, интервью. Речь пойдёт об Иосифе Бродском*. Может быть, журнал таким образом решил загодя отметить приближающееся 50-летие Нобелевского лауреата в области литературы за 1987 год? Так или иначе, у нас есть возможность поговорить о творчестве знаменитого литератора. С чем он предстаёт перед читателем? 50 лет — трудный для поэта возраст, а тем более увенчанного такими лаврами, как Бродский. Оскудение поэтического вдохновения, исчерпанность имманентных сюжетов, самоповтор, инерция — какие только рифы не поджидают писателя! Удаётся ли их избежать Бродскому?

Я бы сказал так: когда удаётся, а когда нет. При виртуозной стиховой технике и высоком интеллектуальном потенциале, сочинения Бродского последних лет всегда чем-нибудь интересны — даже в написанном по инерции стихе нет-нет да мелькнёт строчка, оправдывающая его чтение. Вообще, требовать от большого писателя сплошных шедевров — значит проявлять невежество в природе самого творчества, которое и в лучшие для поэта годы неровно, скачкообразно. Другое дело, что такой поэт, как Бродский, сам задаёт читателю настолько высокий уровень диалога с ним, что на любые снижения этого уровня сразу же обращаешь внимание. Можно даже рискнуть сказать, что читатель избалован писателем, но балованный читатель всё же предпочтительнее читателя, воспитанного на духовной эстетической аскезе и поедающего всё без разбору. Я думаю — и в этом я уже убедился, разговаривая с другими читателями новых сочинений Бродского из последнего номера «Континента», — что они будут восприняты далеко не однозначно и вызовут споры, которые, возможно, из частных разговоров перекле-стнут и в литературную прессу.

Но в чём Бродского никто не попрекнёт в связи с последней журнальной подборкой, так это в инерции либо в самоповторах. В

* Иосиф Бродский. Представление /стихи/. — Демократия! /одноактная пьеса/. — Никакой мелодрамы /интервью с Иосифом Бродским/. «Континент», № 62, 1990.

обоих сочинениях он предстаёт новым до неузнаваемости. Скорее в поэме «Представление» и в пьесе «Демократия!» узнаешь черты других современных литераторов, чем самого Бродского. Того же Тимура Кибирова с его всеядной парадной цитатностью. Либо Венедикта Ерофеева. Возможно, земляка и приятеля Бродского Владимира Уфлянда с его намеренно неоконченной, с открытой перспективой, стихотворной драмой «Народ». То, что эти две поэтические державы — «Уфляндия» и «Бродленд» граничат друг с другом — несомненно, оба поэта это признают. «Иногда сам не знаешь, где находишься: в «Уфляндии» или в «Бродленде». А может быть, что и там, и там одновременно» — таково признание Уфлянда.

Впрочем, вряд ли можно говорить о влиянии, а скорее о пересечении разных поэтов с одной и той же реальностью. Тем более пародийная политизация стиха была свойственна и прежнему Бродскому — вспомним хотя бы «Лесную идиллию» либо так и не законченную «Школьную антологию». Так бывает — какие-то боковые ветви-недомерки вдруг идут в рост, словно бы отвечая потребностям времени в ерничестве, в хохмачестве, в капустнике, в балагане. Недаром оба новых сочинения Бродского написаны в драматической форме — и прозаическая и стиховая. Последняя и вовсе смахивает на разросшуюся, гиперболизированную частушку, со свойственными этой форме непристойностями, бесшабашностью и анархией. В отличие от часто двухголосой частушки, драматическая поэма Бродского многоголоса и в рефренах из нескольких реплик каждая, и в представлении появляющихся героев: «Входят Мысли О Грядущем, в гимнастёрках цвета хаки». Это, конечно, перекочевало в русскую поэзию из английской драматургии: «Enter Rumour painted full of tongues» / Шекспир, «Генрих IV», Часть 2-я/. Если может выйти на сцену Слух /а по-русски лучше бы звучали и выглядели «Слухи»/, то почему не появиться на русской сцене Мыслям О Грядущем, материализованным в реальный сценический персонаж? А если есть Мысли О Грядущем, то почему не выйти им вослед Мыслям О Минувшем? Естественно, помимо оживших метафор, мы найдём среди героев «Представления» и более чем реальные фигуры:

Входит некто православный, говорит: «Теперь я — главный.

У меня в душе Жар-птица и тоска по государю.

Скоро Игорь воротится насладиться Ярославной.

Дайте мне перекреститься, а не то — в лицо ударю.

Хуже порчи и лишая — мыслей западных зараза.

Пой, гармошка, заглушая саксофон — исчадь джаза.

И лобзают образа
С плачем жертвы обреза...

Признаюсь, отбирая цитаты, я оказался в некотором затруднении — мало того, что многие из них содержат слова, которые не произносятся в приличном обществе, они к тому же очень резки в характеристике персонажей. Но сатира всегда груба — в обоих смыслах слова: и по выбору выражений и по отношению к объекту. Вот характеристика трёх русских императоров и двух столетий русской истории:

Входит пара Александров под конвоем Николаши.
Говорят «Какая лажа» или «Сладкое повидло».
По Европе бродят нары в тщетных поисках параши,
натываясь повсеместно на застенчивое быдло.
Размышляя о причале по волнам плывёт «Аврора»,
чтобы выпалить в начале непрерывного террора.
Ой ты, участь корабля:
скажешь «пли!» — ответят «бля!»

Да не сочтёт читатель приводимые (и неприводимые) строчки Бродского надругательством над историей либо религией, либо любыми другими человеческими созданиями. Стиховой гротеск Бродского прямо связан с переживаемым его географической родиной всесторонним кризисом, с ломкой и крушением всех прежних не только идеологических, но и духовных ценностей. Когда-то Бродский своим стихом поднялся до таких духовных высот, которые были недоступны ни одному русскому поэту-современнику — это было ещё в Ленинграде, почти четверть века назад, или около того. Сейчас его стих стремглав летит в бездну с прежних высот, отражая падение империи, чьим последним поэтом он себя чувствовал /а может, и был/. Новые времена — новые песни, а верность себе в поэзии ещё никогда не вознаграждалась.

Входит Гоголь в бескозырке, рядом с ним — меццо-сопрано.
В продуктовом — кот наплакал; бродят крысы, бакалея.
Пряча твёрдый рог в каракуль, некто в брюках из барана
превращается в тирана на трибуне мавзолея.
Говорят лихие люди, что внутри, разочарован
под конец, как фиш на блюде, труп лежит нафарширован.
Хорошо, утратив речь,
Встать с винтовкой гроб стеречь

Столь же озорной, пародийный, насмешливый и разухабистый

характер носит прозаическая пьеса Бродского «Демократия!», действие которой происходит в кабинете Главы небольшого социалистического государства. Нет смысла гадать, какое именно государство имел в виду Бродский: притча — это не басня, а Бродский написал именно притчу, хоть и весёлую. В конце концов, он мог уменьшить до небольшой балтийской страны даже распадающуюся сейчас империю, в которой 50 лет назад родился. Было бы нелепо ожидать от Бродского тавтологии — повторения в литературе того, чем полны сейчас газеты и улицы России и Восточной Европы. Он написал буффонаду о насаждаемой сверху демократии, об игре в демократию, о цинизме мнимых демократов — от главы государства и ниже. Пусть те, кому выводы Бродского покажутся чересчур пессимистичными, воспримут его одноактную пьесу как предупреждение, которое полезно выслушать самым заядлым оптимистам. В интервью Виталию Амурскому из того же номера «Континента» Бродский так объясняет свой замысел, а точнее — мысли, ему сопутствовавшие:

«Меня несколько тревожит то, чем всё это обернётся в случае «торжества справедливости» во всех этих странах, в том числе России. Представим себе, что там воцарится демократический строй. Но в конце концов демократический строй выразится в той или иной степени социального неравенства... Поэтому я просто боюсь, что в состоянии эйфории те люди, которые предполагали, что они производят поворот на 180 градусов, могут довольно скоро обнаружить, что поворота на 180 градусов не существует, потому что мы есть человечество. В определённом социальном контексте любой поворот на 180 градусов — это, в конце концов, всегда поворот на 360 градусов».

Благодаря этому автокомментариию отпадает необходимость в дальнейших комментариях критика к двум шутовским представлениям Бродского — в стихах и в прозе.

ЗАКОН ОБРАТНОЙ СВЯЗИ

Большой поэт, коим, несомненно, Иосиф Бродский является, сам устанавливает стандарты и критерии, согласно которым читатель судит его новые стихи. Другими словами, поэту не избежать сравнения с ним самим, читательская любовь — если говорить о любви, а не о моде и поклонении — требовательна, безжалостна и мстительна. В одном из недавних интервью Бродский признался, что «иногда... ну, просто устаешь от стихов» — это с учётом и количества уже написанного, и возраста поэта, и той, в общем-то элементарной, истины, что человек не бесконечен ещё при жизни.

В том же интервью Бродский как бы предупредил либо напутствовал своих читателей, сказав следующее: «... я полагаю, что книги... надо издавать с указанием не только имени автора... но и с указанием возраста, в котором это написано, чтобы с этим считаться. Читатель — и считается. Или не читать — и не считаться».

Увы, Бродский упустил ещё одну возможность: читать — и не считаться.

Читатель-ровесник, а тем более читатель-земляк — даже двойной, по Ленинграду и Нью-Йорку, говорю о себе — следящий за поэтом издавна, пристально и даже нетерпеливо, знает и о возрасте поэта, не самом, как бы он выразился, шикарном для стихосочинительства, и об исчерпанности каких-то тем и мотивов, к которым поэт тем не менее, как замороженный, возвращается, и об инерции стихотворной техники, которая неизбежна у таких виртуозов, как Бродский. Хуже нет, как стать плагиатором самого себя, поэтому меня чрезвычайно обрадовало его обращение к гротеску в напечатанной с полгода назад в «Континенте» драматической поэмы «Представление». К сожалению, в рецензируемый сборник она не вошла, а потому он даёт всё-таки неполное представление о том, что сделано поэтом за два года после получения им Нобелевской премии. Это сборник лирики, где гротеск, тем более многостраничный, мог бы выглядеть инородно. Однако именно лирическое начало у теперешнего Бродского если не исчерпано полностью, то значительно ослаблено — по сравнению с «классическим» Бродским конца 60-х — 70-х годов. Вот почему даже регулярные темы Бродского — смерть, старение, поедаемое временем пространство и проч. — звучат у него теперь перечислительно и монотонно. По крайней мере, половина из 26 стихотворений сборника написаны в этом ослабленном регистре и являются постскриптумом, но не к папоротнику, а к собственной поэзии, напоминая о её прежних достижениях, возвращая к ним память

отвлекая от чтения. Вот, к примеру, стихотворение «Памяти Геннадия Шмакова» — далеко не худшее среди такого рода, действительно, усталых /Бродский прав/ и необязательных сочинений:

Извини за молчанье. Теперь
ровно год, как ты нам в киловаттах
выдал статус курей слеповатых
и глухих — в децибелах — тетерь.
Видно, глаз чтит великую сушь,
плюс от ходиков слух заложило:
умерев, как на взгляд старожила —
пассажир, ты теперь вездесущ.

И так 80 строк, с проблесками, типа «перевод твоих лядвий не смесь астрономии с абракадаброй», либо с провалами, которые одинаково подчёркивают строкоблудие стихотворения в целом. В подобных случаях Бродскому удаётся иногда хотя бы остроумной, парадоксальной либо афористичной концовкой спасти стих, но этот кончается так же аморфно, как двигался до сих пор. Вот его вялое окончание:

Знать, ничто уже, цепью гремя
как причины и следствия звенья,
не грозит тебе там, кроме
знаменитого нами забвенья.

Здесь срабатывает закон обратной связи: писателю скучно писать — читателю скучно читать. Вообще, надеяться на воодушевление читателя там, где оно вчистую отсутствует у поэта, по крайней мере, наивно. Тем более квалифицированный или просто памятливым читатель может взять да и вспомнить какой-нибудь сюжетный прецедент у того же поэта — в данном случае, скажем, потрясающее стихотворения 73-го года, на следующий год после эмиграции, «На смерть друга»:

Тщетно драхму во рту твоём ищет угрюмый Харон,
тщетно некто трубит наверху в свою дудку протяжно.
Посылаю тебе безымянный прощальный поклон
с берегов неизвестно каких. Да тебе и не важно.

Поэт такого масштаба, как Бродский, — лучший русский поэт не только моего поколения, но и нашего времени — не нуждается в снисходительной критике, тем более один из его самых неотвязных /либо навязчивых/ сюжетов последнего времени — изношенность жизни, её обречённость на повтор, упадок и распад. Короче, поэт

своим отношением к жизни сам подсказывает читателю, как относиться к его поэзии:

Только пепел знает, что значит сгореть дотла.
Но я тоже скажу, близоруко взглянув вперёд:
не всё уносимо ветром, не всё метла,
широко забирая по двору, подберёт.
Мы останемся смятым окурком, плевком, в тени
под скамьёй, куда угол проникнуть лучу не даст,
и слежимся в обнимку с грязью, считая дни,
в перегнутой, в осадок, в культурный пласт.

Этот «апофеоз частиц» вполне выдерживает сравнение с ранними воплощениями этого сюжета — скажем, с поразительными метаморфозами живого в мёртвое, а мёртвого в ничто в «Исааке и Аврааме» 1963 года. Бродский сам себе устраивает соревнование и с блеском выдерживает его, сочиняя в каждое рождество стихотворение — вот последняя строфа одного из двух, помещённых в его «шведском» сборнике:

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребёнка издалека,
из глубины Вселенной, с другого её конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд отца.

Вообще, юбилейные послания — будь то на день рождения Иисуса либо на столетие Анны Ахматовой — поэтический жанр, в котором Бродский достиг совершенства. В подтверждение — его ахматовский «адрес»:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры остриё и усечённый волос —
Бог сохраняет всё; особенно — слова
прощения и любви, как собственный свой голос.
В них бьётся рваный пульс, с них слышен костный хруст,
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты,
поскольку жизнь — одна, они из смертных уст
звучат отчётливей, чем из надмирной ваты.
Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретший речи дар в глухонемой Вселенной.

Самые сильные стихи в новой книге Бродского принадлежат, однако, не юбилейному жанру, а одно дидактическому, а другое —

любовному. Дидактическое так и называется «Назидание», хотя это скорее жанровая пародия, но такого рода пародия, что заставляет нас серьёзнее отнестись к этому поэтическому архаизму — Бродский и вообще часто обращается к традициям русской поэзии XVIII века, минуя век XIX. Тематически и концептуально этот замечательный стих примыкает к лучшей пока что у Бродского прозе, его «византийской записке», которая по-русски озаглавлена им «Путешествие в Стамбул». В качестве примера две последние строфы этого длинного — и тем не менее не оторваться! — стихотворения:

В письмах из этих мест не сообщай о том,
с чем столкнулся в пути. Но, шелестя листом,
повествуй о себе, о чувствах и проч. — письмо
могут перехватить. И вообще само
перемещение пера вдоль по бумаге есть
увеличение разрыва с теми, с кем больше сесть
или лечь не удастся, с кем — вопреки письму —
ты уже не увидишься. Всё равно, почему.
Когда ты стоишь один на пустом плоскогорьи, под
бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
или ангел разводит изредка свой крахмал;
когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
помни: пространство, которому кажется ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

Что касается любовной лирики, то она представлена на этот раз антилюбовным стихотворением. В конце концов, если есть антимирры, антигерои либо антимемуары, то почему не быть антилюбовной любовной лирике? Вряд ли автора целой книги стихов, обращенных к женскому анонимному адресату М. Б., читатель заподозрит в женоненавистничестве:

...Не пойми меня дурно: с твоим голосом, телом, именем
ничего уже больше не связано. Никто их не уничтожил,
но забыть одну жизнь человеку нужна, как минимум,
ещё одна жизнь. И я эту долю прожил.
Повезло и тебе: где ещё, кроме разве что фотографии,
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнаёт о своём бесправии.
Я курю в темноте и вдыхаю гнильё отлива.

ОТЩЕПЕНСТВО — 1969

ИЗ «РОМАНА С ЭПИГРАФАМИ»

Вопрос о том, почему у нас не печатают стихов И. Б. — этот вопрос не об И. Б., но о русской культуре, о её уровне. То, что его не печатают — трагедия не его, не только его, но и читателя — не в том смысле, что тот не прочтет еще одного хорошего поэта, а в другом. И. Б. производит модернизацию русской литературы — и в смысле оснащения её новыми средствами, и в смысле её общего одухотворения. Поэт не имеет читателей, он создаёт их — образует, растит, толкает и форсирует их сознание. С неизвестностью И. Б. сознание русского читателя отброшено на несколько десятилетий назад — это количественно, а качественно — ещё дальше. Если бы его напечатали в этом, 1969 году, может быть, было бы уже поздно: читатель должен расти вместе с поэтом, запаздывая, отставая, догоняя. И. Б. надо узнавать, по крайней мере, с «Шествия», которое, скажем, мне и, думаю, что и ему сейчас не нравится. Хронологическое совпадение необходимо — трудно предположить, что развитие, происшедшее в таком большом поэте в течение десяти лет, читателем может быть осилено значительно быстрее и как готовый результат. Известно даже, как Пушкин, обогнав читателей, остался к 30-ти годам без них — а уж тем более, когда вся работа происходит незримо от читателей: И. Б.

И. Б. словно бы и это предчувствует — его стих оглушитель, резок, императивен, агрессивен и настойчив до назойливости. С читателем он сражается — это он за читателя сражается. А похоже это больше всего на битву Дон Кихота с ветряными мельницами...

Не знаю, побеждает ли всегда гений, да и что значит его победа? Победа — в товарищах, в соратниках, в учениках, в участии, в возглавлении национальной культуры. Этого — увы — ему не дано. Через полвека его напечатают — ни И. Б., ни нас, его современников, не будет. Чем станет И. Б. тогда? Загадочной Атлантидой, следов которой нет в других культурах? Тайнственной страницей из навсегда утраченной, а точнее и трагичнее — так и не написанной книги?

И напишет ли её кто-нибудь и когда-нибудь?

Одна надежда — глухая, слепая, парадоксальная — на его ленинградских эпигонов: не послужит ли их плагиат к распространению И. Б., пусть в упрощенном и искажённом виде, к вящей его славе? В конце концов литературный вор — это преемник и продолжатель...

Однажды я написал, что поэт исполняет роль, эскизно уже набросанную Историей. Это верно по отношению к Некрасову, Блоку, Маяковскому, Бальмонту, Евтушенко, и нисколько их не умаляет. Это неверно по отношению к Пушкину, Тютчеву, Баратынскому, Мандельштаму, Пастернаку — они незаменимы, и, не будь их, развитие и сознание наше было бы другим. Неверно это и по отношению к И. Б. Но достанет ли устного предания? Может быть, стихи И. Б. необходимы читателю, который через пять лет напишет свой первый опус — всё равно, в прозе или поэзии. Не зная этих стихов, он будет иным. В том-то и дело, что осознаваемое постфактум как столь необходимое — ввиду детерминистского устройства нашего мышления — появление того же Пушкина на самом деле — вот парадокс! — обратно пропорционально потребности в нём русского общества, и, не появившись он, его отсутствия никто бы не обнаружил.

В этом смысле я и говорю о трагедии русской культуры в связи с тем, что в ней всё-таки нет И. Б. Это иное, чем то, что не печатают Солженицына. Последнее скорее недоразумение и драматически воспринимается только в политическом плане.

Впрочем, трагедий нам не занимать, и означенная — лишь капля в море: снявши голову, по волосам не плачут.

Меня интересует не эмоциональная, а теоретическая сторона этой трагедии.

Речь идёт об искусственной дискретности, о вынужденной прерывистости русской культуры. К чему приводит запоздалое знакомство даже не с гениями, а с талантливыми прозаиками, скажем, 20-х годов, можно судить по искажённой и всё-таки вторичной судьбе талантливых писателей 60-х годов.

Спор И. Б. — с великими, а не с пигмеями. Он должен был бы изменить и общее течение, и общий уровень нашей культуры, направить её в мировое русло. Потому что весь XX век Россия поражает мир экзотикой — от половецких плясок до необычных судеб Григория Мелехова, доктора Живаго и Ивана Денисовича. Но в том-то и дело, что всё это черты России, а не культуры — обыденность, а не взлёт. Недостаточно поражать, надо участвовать в общем движении.

Кстати, уж коли зашла речь о плясках — Сергей Дягилев это понял. Масштаб его личности — мировой, посему и реформа балета — всемирная: от провинциальных опытов мирискусничества в «Русских сезонах» он, рассорившись с прежними друзьями, с Фокиным, с Бенуа, даже с Бакстом, перешёл к реформе европейской, а потом — посмертно, с помощью Баланчина — и американской хореографии.

Здесь пора, наконец, вспомнить о Ломоносове — И. Б. выступает в схожей роли, вот почему речь идёт не только о поэзии, но и о культуре. И. Б. изменяет русский язык: «от пейс до гениталий» — сочетание немыслимое; не у других поэтов, а в русском языке до И. Б. Он объединяет мнимовысокое с мнимонизким, ибо есть высоты, на которых иерархии не существует — уравнивает мозг с пахом, иврит с латынью. Его решительность потрясающая — так прыгают с парашютной вышки: без парашюта. Пусть даже с парашютом — как в пропасть, опрометью, закрыв глаза и затаив дыхание, замирая от страха и счастья и не надеясь, что над тобой раскроется спасительный купол. Пах и мозг, пейсы и гениталии, рай и параша — вещи столь же несовместимые, как и гений и злодейство; невозможные, непредставимые ни в русском языке, ни в русской поэзии, ни в нашем обществе.

Нужен гений, чтобы несовместное совместить, столкнуть и высечь между ними искру нового смысла.

Нужен гений, чтобы совместить гения и злодейство. Дополнительный гений — помимо того, что служит частью пушкинской антитезы.

Другое имя — Набоков с его трагическим уходом в чужой язык и не менее трагическим возвращением в русский: в русской «Лолите». Вот его полные скорбного торжества слова:

«Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, всё нежно-человеческое (как ни странно!), а также всё мужицкое, грубое, сочно похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная переключка между отвлечённейшими понятиями, роение односложных эпитетов, всё это, а также всё относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противостественным страстям — становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма. Эта невязка отражает основную разницу между зелёным русским литературным языком и зрелым, как лопающаяся по швам смоква, языком английским: между гениальным, но ещё недостаточно образованным, а иногда и достаточно безвкусным юношей и маститым гением, соединяющим в себе запасы пёстро́го знания с полной свободой духа! Свобода духа! Всё дыхание человечества в этом сочетании слов».

Слова эти имеют причиной не отчаяние, а возникли как результат — вот что мне пришлось преодолеть! Преодоление языка, толчки, чтобы сдвинуть слово с мертвой точки, чтобы не дать ему окостенеть, чтобы оно, как душа наша, отрывалась бы иногда от тела, от предмета, от вещей реальности. Вот о чём помышлял Осип

Мандельштам, а вслед за ним И. Б. Эманация и эмансипация слова, его свободное парение между духом и материей — скрещивая культуры, делая русскому языку зарубежные прививки, И. Б. завоёвывает для родного языка свободу духа, ибо вчерашняя свобода — это сегодняшняя неволя.

Ввиду полного отрыва от читателя, есть здесь своя опасность — полного отрыва от культуры: порою стихи И. Б. кажутся переводом, а не подлинником, подстрочником, а не оригиналом. Дело, конечно, не в головокружительном новаторстве И. Б., но и в традиционности русской культуры. Такие истории, кстати, в ней уже случались — художник XVIII века Иван Фирсов обладал первоклассным, европейским талантом, но России остался чужд и остался в её культуре гадким утёнком, в котором никто так и не признал прекрасного лебедя. Альбинос, изгой, отелло (с маленькой буквы, конечно). Для И. Б. спасение, что он поэт, а не живописец: он имеет дело со словом, от Дездемоны он требует не верности, но общедоступности. Латынь притягивается у него матом — как магнитом. В отличие от артистичного и блестящего рационализма Набокова, ему в помощь ещё и повышенный иудейский сенсуализм. Но отщепенство маячит на горизонте всё равно — не моральное, а культурное, не политическое, а географическое: опасность полного и окончательного разрыва с русской культурой.

Бывает, инородное тело, оказавшись в чужой среде, взаимодействует с ней, а бывает — ею отвергается. Мы помним, что произошло с Луи Вашканским, самоотверженным пациентом доктора Бернарда — при трансплантации сердца: отторжение.

Это уже трагедия поэта, а не человека. Другое дело, что гений, быть может, не подчиняется общим законам, а создаёт собственные. Но это ещё вопрос и это уже другой вопрос, и решать его надо в другой главе — на конкретном материале стихов.

РАЗГОВОР С НЕБОЖИТЕЛЕМ — 1975

ИЗ «РОМАНА С ЭПИГРАФАМИ»

Но, как всегда, не зная для кого,
твори себя и жизнь свою твори
всей силою несчастья твоего.

Иосиф Бродский. Шествие

Но, как известно, именно в минуту
отчаянья и начинает дуть
попутный ветер.

Иосиф Бродский. Эней и Дидона

Сохрани, Боже, ему быть счастливым: с счастьем
лопнет прекрасная струна его лиры.

Князь Петр Вяземский

Значение поэзии И. Б. проистекает из интимных условий его творчества — вот где завязь его таланта. И. Б. обострённо ощущал тупик своей жизни — и её биологическую конечность, общую для всех нас, но от нас отдалённую, а для него слишком очевидную, близкую, и опасную, смертельную свою судьбу; и выхода не знал, не видел, не предвидел, даже и не предполагал вовсе в обозримые разумом, чувством и инстинктом времени. Тёмное царство, но без луча света в нём, без толики света, без щёлки и без надежды. Не было ни выбора, ни выхода, а были одни стихи, и, кроме них, не было ничего: стихи — альтернатива реальности. Отсюда такая тягостная на стихи нагрузка — поэзия И. Б. перегружена: не содержанием, а возложенными на неё обязанностями, кои она прежде никогда да и ни у кого не выполняла. Стихи были для И. Б. уходом от одиночества и небытия. Некому было больше верить и доверять — только стиху: он не выдаст, не продаст, не донесёт, не изменит; последняя надежда в совершенно безнадёжной ситуации — надежда на надежду, хотя и эта надежда истончалась и исчезала, а перспектива вдруг круто и резко обрывалась, и вера была не то чтобы мнимой, но «не более чем почтой в один конец», и тогда Иов — а не Иосиф! — Бродский начинал свой чудовищный и кошунственный ропот, и, следуя за далёкими своими предками, вступил с Богом в конфликт, испытывая Его терпение, как Тот — его

Тебе твой дар
Я возвращаю — не зарыл, не пропил;

ты б увидал,
что и она
всего лишь слепок с горестного дара,
что более ничем не обладала,
что вместе с ним к тебе обращена.

Поразительная — бесцерковная и внеидеологическая — вера И. Б. более всего проявляется именно в его ропоте: у него нет прямых отношений с властью, ибо для него она не враг, он её не укрупняет своей борьбой с ней, но укрупняет себя — борьбой с Богом. Об этом есть в Библии: ночная борьба Иакова с ангелом. Об этом, комментируя библейский эпизод, писал Рильке: наши споры с жизнью мелки, нас унижает наш успех, мы побеждаем ничтожное и игнорируем великое, что против нас и что нас бы увеличило, вступи мы с ним в открытую схватку и будь мы им побеждены — всё равно мы бы росли Ему в ответ. Поэзия для И. Б. — не молитва, но открытый и напряженный диалог с Небесами /а не рупор их идей, как ошибочно классифицирует поэзию сам И. Б./ — больше не с кем, но только с Богом: чтобы расти Ему в ответ. Другое дело, что разговор с Богом порою заглушался, и на месте прежнего собеседника оказывался новый, несравненно ниже прежнего: вместо власти небесной власть земная, на месте Бога генсек-маршал — так сказать, промежуточная инстанция.

И всё же разговор с Небожителем — это не локальный либо случайный эпизод в поэтической работе И. Б. Бог — постоянный адресат его эпистолярной лирики. Думаю, что и обратно письма доходили, кстати, никем не перлюстрированные, ибо там, где ведётся тайный просмотр и учёт частных писем, язык божественный, как и поэтический, ещё не изучен как следует. Полагаю, что сомнения И. Б. в отзывчивости респондента — это скорее всего сомнения Homo sapiens в собственных телекинетических способностях, которые — сомнения — наверно, неизбежны при непрерывном разговоре жителя земли с жителем Неба /с учётом разделяющего их пространства/; «Я глуховат. Я, Боже, слеповат». Ибо разговор этот не на равных: без излишнего пиетета и без молитвенного экстаза, но с обострённым ощущением априорной и непоправимой иерархии. «Взапуски с небом» — это скорее ветхозаветный принцип. Иначе говоря, кто кого — от Иакова до Иова, от Иова до Иосифа и от Иосифа до Иосифа. Привлечение новозаветных легенд носит сугубо иллюстративный характер, и потому Христос уподобляется тому же Иову.

Там, на кресте,
не возоплю: «Почто меня оставил?!»
не превращу себя в благую весть!
Поскольку боль — не нарушение правил:
страданье есть
способность тел,
и человек есть испытатель боли.
Но то ли свой ему неведом, то ли
ее предел.

Здесь, конечно, соблазнительно было бы подставить иксовые и игрековые значения, но поэзия — не уравнение, и икс значит всё или ничего, а не нечто конкретное.

Кого имел в виду Эзоп под Лисой, а кого под виноградом?

Не всё ли нам равно...

Одно ясно: конец перспективы есть неведомый предел человека или боли, который и понуждает нас искать выход в безвыходной ситуации. Поэзия для И. Б. — это избежание смерти (одновременно — на всякий случай — тренировка в ней), соломинка утопающего, распрямление под тем мощным атмосферным столбом, которым давит на поэта судьба вкупе с жизнью и государством. Поэзия — это активное сопротивление, а не молчаливая оппозиция. Поэзия — это сноски, опровергающая основной корпус текста. Поэзия — это вызов: небесам, а не Л. И. Брежневу: ему письмо от 4 июня 1972 года в день отъезда, написанное прозой и оставшееся без ответа.

И. Б. однажды перефразировал Сократа: быть поэтом — упражняться в умирании. Таков императив таланта: постулировать индивидуальную судьбу в качестве всеобщего правила. Однако для И. Б. это и в самом деле закон его мироощущения либо судьбы: от чего страдает Гамлет — от себя? от времени? Сделать упор на власти — неправомерно завесить её в значении. Предположить же в И. Б. замкнутое трагическое мироощущение нарциссианского толка — значит сбросить её начисто со счетов, хотя связь была теснейшей до жути, и «замёрзший насмерть в параднике третьего Рима» — образ не вымышленный фантазией, но вынужденный обстоятельствами. И как знать, глухота И. Б. — природная аномалия или благоприобретённое свойство, ибо «еловая готика русских равнин поглощает ответ». Здесь и возникает зимний, снежный, метельный, завьюженный образ — сквозной в поэзии И. Б. и традиционный в русской: «Такой мороз, что коль убьют, то пусть из огнестрельного оружия», «В этих грустных краях всё рассчитано на зиму: сны, стены тюрем,

пальто, туалеты... Этот край недвижим». Образ державный и студёный, и даже за пределами России И. Б. вспомнит:

державу ту,
где руки тянутся хвойным лесом
перед мелким, но хищным бесом
и слюну леденит во рту.

А может быть, И. Б. принадлежит к тому типу людей с трагической душой, которые, как магнит, притягивают к себе трагедию обстоятельств? Так или иначе все сюжетные перипетии его поэзии происходят среди трагических координат, ввиду смерти как постоянной — на все акты человеческой жизни! — декорации. Поэзия И. Б., обладая тайными ориентирами, мужественно кружит по минному полю, где смерть наиболее вероятна, а спасение — наименее, и стихи пропитаны смертью насквозь, вымокли до мозга костей под её проливным дождём.

Какое там «великое может быть» — необязательная, случайная ссылка И. Б. на автора «Гаргантюа и Пантагрюэля»! Совсем иное ощущение — во всяком случае, вполне конкретное: Время, передвигающее шахматные фигуры. «Похороны Бобо», «На смерть друга», «Большая элегия Джону Донну», «Стихи на смерть Т. С. Элиота», «Письмо в бутылке», «Холмы», «Горбунов и Горчаков», «Разговор с небожителем» — это блестящие ходы в шахматной партии, которая всё равно неизбежно закончится смертью человека, но любой его зевок — смерть преждевременная.

Однако самое страшное — смерть прижизненная, когда «посмертная мука и при жизни саднит».

В чём она, эта прижизненная смерть?

Не думаю, что в разлуке — этот мотив не был И. Б. разработан, но задет вскользь, мимоходом, мимолетно и начисто забыт: «В этом мире разлука — лишь прообраз иной».

В ощущении биологических либо божественных пределов? Вряд ли, ибо

Навсегда — не слово, а вправду цифра,
чьи нули, когда мы зарастём травой,
перекроют эпоху и век с лихвою.

Здесь, пусть гипотетическое, но возникает равенство, которое поэт обретает и теряет, доказывает и вновь сомневается: смерть-вечность-будущее-бессмертие.

«Отныне, как обычно после жизни начнётся вечность». «Просто тишина».

Это было время, когда советская поэзия, восстанавливая прерванные связи со своей русской коллегой, реабилитировала и ввела в свой постоянный обиход слово «душа», и пииты с самозабвением пророков стали на все лады повторять эти пройденные ещё в прошлом веке и затверженные эпигонами, но полузабытые в наше столетие поэтические азы; когда, казалось, поэзия предала забвению божественное своё происхождение и божественное назначение, но срочно, экстерном сдаёт школьный курс по собственной истории; когда открытием было сказать, что душа бессмертна, хотя об этом, по-видимому, подозревали уже Адам и Ева. Так вот, именно в это инфантильное для поэзии время И. Б. совершенно для всех неожиданно, не стыдясь ни классических теней, ни анемичных современников, со всей ответственностью и легкомыслием, ему тогда свойственными, заявил, что душа за время жизни приобретает смертные черты. Литературным эпигонам казалось, что духовную эссенцию можно пить в чистом виде, припадая непосредственно к святым источникам русской классики, или, как однажды зло, но точно выразилась Юнна Мориц об одном поэте: «Я бы судила его за ежедневное изнасилование русской Музы» — в то время как эту эссенцию необходимо было добывать собственноручно из дерьма современной отечественной жизни.

Поэзия И. Б. была сознательным отказом от переноса в современный стих готовых формул прошедшей поэзии. Сравнить его, увы, не с кем, ибо даже Андрей Вознесенский, с его поистине хамским отношением к классике, брал ее приступом, извне, ничего не щадя и всё уничтожая окрест, потому что чужое, непонятное и враждебное.

И. Б. находился внутри обложенной со всех сторон поэтической крепости, которая должна была сдаваться с минуты на минуту: единоземцев он ненавидел чуть ли не сильнее, чем захватчиков-иноземцев. Обречены были и те и другие: осаждённые — на смерть либо на прозябание и приспособление, оккупанты — на дикость, зависть и жестокость. И. Б. был неприемлем для обеих сторон, как обе стороны — для него. В эпоху смертельной битвы, в «пору метелей, спячки и доносов», он, лишенный группового патриотизма, был одинок на миру и продуваем всеми сквозняками. От варваров он взял не меньше, чем от «своих»: силу, энергию, мужество, непримиримость и молодость. Он воевал сразу же на два фронта и ежели остался жив, то благодаря тому, что противники были слишком заняты друг другом, чтобы отвлекаться на «третьего». Он был пятой колонной в стане русской поэзии, своим он был невнятен, как и чужим. Чужие

ненавидели его за культуру, свои за дикость. С помощью акмеистов и неоакмеистов (во главе последних вскоре встал Кушнер), И. Б. преодолел варварский натиск, с помощью варваров протиснулся сквозь дружескую опеку эпигонского стиха и традиционных связей. «Я заражен нормальным классицизмом» — скорее его пытались заразить, а получилась превентивная прививка с лёгким недомоганием: ослабленная форма, а не серьёзное заболевание.

Чем тесней единенье,
тем крошечней разрыв.

Даже ввиду близости неприятеля он не пошёл на сговор со своими, отказался от консолидации родственного союза, боясь быть поглощённым им навсегда и без остатка. Защитники крепости распевали, стоя на стене, старинные песни и в ответ слышали гомерический смех варваров. И. Б. сорвал свой голос на крике — какая там песнь! — пытаюсь перекричать и тех, и других:

Пусть эхо тут разносит по лесам
не песнь, а кашель.

Уверовав в бессмертие души, её обычно оставляют на произвол и заботятся преимущественно о теле. И. Б. из современных русских поэтов единственный понял, что угроза — душе, потому, что она смертна и беззащитна, но её ещё можно спасти: или сегодня, или никогда. Это главное его отличие от библейского Иова: более, чем от физических и материальных невзгод, И. Б. страдает от душевных. Такое даже ощущение, что тело выжило, спаслось, раны зарубцевались, а душа — нет.

И. Б. совершает семантический перевёртыш — душа смертна но бессмертно оставшееся без души тело; во всяком случае, куда долговечнее, чем душа. Это основной его спор с Богом — под сомнение поставлена связь между душой и телом, неизменность, неотменность и вечность этой связи. В «Исааке и Аврааме» поразительны метаморфозы живого в мёртвое, а мёртвого в ничто: живые ветви — мёртвые ветки — огонь — пепел — пыль. «Тогда они, должно быть, впрямь умрут, исчезнув, сгинув, канув, уничтожась» — это не синонимы, но градации исчезновения, ступеньки, по которым спускаются в Аид. У И. Б. — ввиду смертности души — Лиров комплекс: мнимость обладания. Об этом у него несколько поразительных стихотворений, где ускользаемость жизни приводит к странному оборотничеству. Вроде бы всё на своём месте: в открытом море резвится дельфин, ручей, а рядом сатир, канал, а в нём трирема с гребцами. Так в чём же дело?

Ржа, окись, патина...

Я приведу эти три отрывка, чтобы показать, как болезненно И. Б. ощущает пропажу, как бьёт тревогу в связи со смертью души, ибо тогда становится бессмысленной прежняя работа поэта и невозможной сегодняшняя — значение И. Б. не только в том, что он ощущает себя последним поэтом на земле, но в том ещё, что он выполняет все обязанности, возложенные Богом на последнего и единственного на земле поэта, в том числе погребальные и некрологические.

Фонтан, изображающий дельфина
в открытом море, совершенно сух. Вполне понятно:
каменная рыба
способна обойтись и без воды,
как та — без рыбы, сделанной из камня.

* * *

Сатир, покинув бронзовый ручей,
сжимает канделябр на шесть свечей,
как вещь, принадлежащую ему.
Но, как сурово утверждает опись,
он сам принадлежит ему. Увы,
все виды обладанья таковы.
Сатир — не исключенье. Посему
в его мошонке зеленеет окись.

* * *

Империя похожа на трирему
в канале, для триремы очень узком.
Гребцы колотят вёслами по суше,
И камни сильно обдирают борт.

Мир заменителей и суррогатов, потеснивший действительность и в конце концов подменивший её собой.

Оскудение живой жизни и расцвет мнимой.

Поэт государственного масштаба, имперского мышления и политической дидактики И. Б. оказался во времени, когда ни о каком альянсе между Державиным и Фелицией не могло быть и речи.

Литературное отщепенство — это единственное, что ему оставалось. Его голос был, однако, усилен акустикой пустого зала. Так начинается мировая слава, минуя отечественную.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия	5
Конец литературной диаспоры?	6
НЬЮ-ЙОРКСКИЕ РАССКАЗЫ 1990 ГОДА	
Умиравший голос моей мамы...	17
Вдовьи слезы, вдовьи чары	25
Призрак, кусающий себе локти	38
Кумир нации	60
Тринадцатое озеро	69
Жена	81
Сердца четырех (эскиз романа)	99
Телефонный звонок (рассказ-эссе)	120
Литература как навязчивая идея (рассказ-эссе)	127
ВОКРУГ ИОСИФА БРОДСКОГО (1969 — 1990)	
Апофеоз одиночества (юбилейный адрес)	139
Джозеф Бродский — американский эссеист	151
Буффонада Иосифа Бродского	172
Закон обратной связи	176
Отщепенство — 1969 (из «Романа с эпиграфами»)	180
Разговор с небожителем — 1975 (из «Романа с эпиграфами»)	184
ОПЫТЫ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ	
Эолова арфа	193
Можно ли перекричать тишину?	209
Автопортрет тела Беллы Ахмадулиной	224
ТОРОПЛИВАЯ ПРОЗА 1968 ГОДА	241

Владимир Соловьев

ПРИЗРАК, КУСАЮЩИЙ СЕБЕ ЛОКТИ

**Редактор Е. Шкловский
Художник П. Перевезенцев
Художественный редактор В. Басылайканова
Технический редактор Л. Чуева
Корректор И. Аблина**

**Сдано в набор 15.01.92 г. Подписано в печать 29.06.92 г.
Формат 84x108/32 Бумага офсетная
Гарнитура «Таймс» Печать офсетная
Условн. печ. л. 13,44.
Уч.-изд. л. 15,45. Тираж 15000 экз.
Заказ N1334 Изд. №101**

**Издательство РИК «Культура»
Москва, 121835, Арбат, 35.**

**Московская типография N7. Министерства печати
и информации Российской Федерации.
103001, Москва, Трехпрудный пер., 9.**