

ИОСИФ БРОДСКИЙ РАЗМЕР ПОДЛИННИКА

# ИОСИФ БРОДСКИЙ РАЗМЕР ПОДЛИННИКА



СБОРНИК, ПОСВЯЩЕННЫЙ  
50-ЛЕТИЮ И.БРОДСКОГО

на 50-летие И.Бродского

ТАЛЛИНН

1990

TALLINN

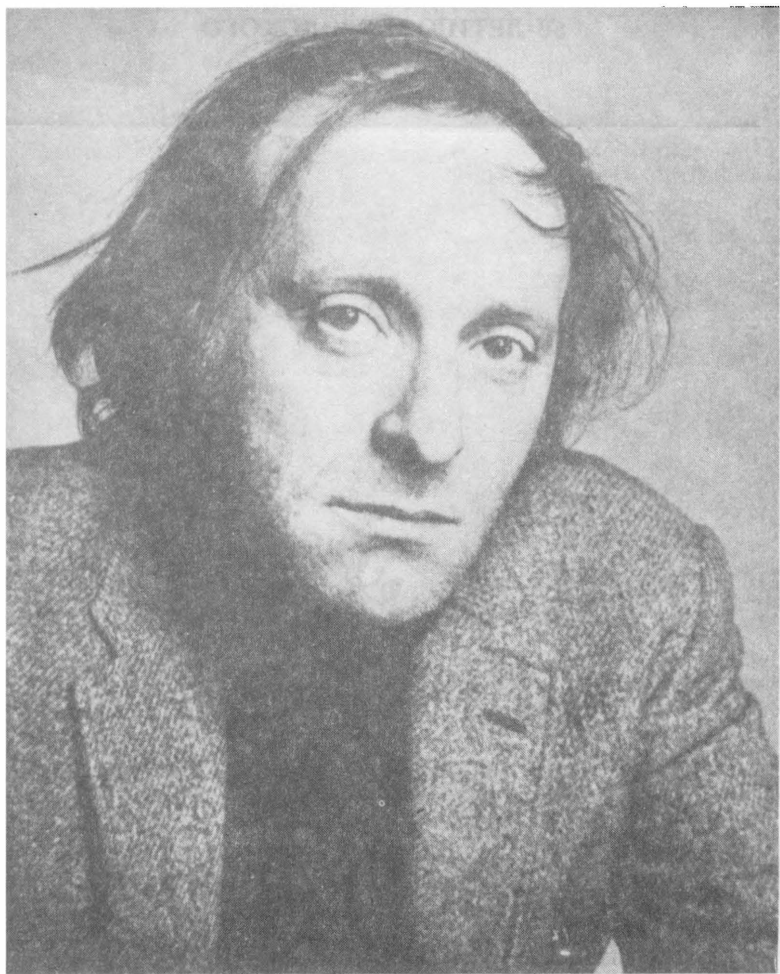


Фото Л. Лубяницкого.

**ИОСИФ  
БРОДСКИЙ  
РАЗМЕРОМ  
ПОДЛИННИКА**

*Составитель Г.Ф.Комаров*

*Художник С.А.Остров*

Сборник, помимо впервые публикуемых “Неотправленного письма” и “Азиатских максим”, включает прозу и интервью Нобелевского лауреата И.Бродского, прежде в СССР не печатавшиеся. В ряде статей, интервью и стихотворений сборника, написанных известными писателями, поэтами и критиками (А.Найман, Я.Гордин, А.Кушнер, С.Лурье и др.) не только исследуется литературное творчество И.Бродского, но и раскрывается личность выдающегося поэта нашего времени.

## НЕОТПРАВЛЕННОЕ ПИСЬМО

Под прогрессом языка и, следовательно, письма следует понимать его качественное и количественное обогащение. Письмо является формой, через которую выражается язык. Всякая форма с течением времени стремится к самостоятельному существованию, но даже и в этой как бы независимой субстанции продолжает (зачастую не отдавая уже себе как следует отчета) служить породившей ее функции. В данном случае: языку. Обретая видимую самостоятельность, форма создает как бы свои собственные законы, свою диалектику, эстетику и проч. Однако форма, при всем своем прогрессе, не в состоянии влиять на функцию. Капитель имеет смысл только при наличии фасада. Когда же функцию подчиняют форме, колонна заслоняет окно.

Предполагаемая реформа русской орфографии носит сугубо формальный характер, она - реформа в наивысшем смысле этого слова: ре-форма. Ибо наивно предполагать, что морфологическую структуру языка можно изменять или направлять посредством тех или иных правил. Язык эволюционирует, а не революционизируется, и в этом смысле он напоминает о своей природе. Существует три рода реформ, три рода формальных преобразований: украшательство, утилитаризм и функциональная последовательность.

Данная реформа - не первое и не третье. Данная реформа - второе. Ее сходство с первым заключается в том, что на перегруженный фасад столь же неприятно смотреть, как и на казарму. Своим же происхождением она, по сути, обязана неправильному пониманию третьего... Ибо функция, обладающая собственной пластикой, стремится освободиться от лишних элементов, в которых она не нуждается, стремится к превращению формы в свое стопроцентное выражение.

Говоря проще, письмо должно в максимальной степени выражать все многообразие языка. В этом цель и смысл письма, и оно имеет к этому все возможности и средства.

Разумеется, современный язык сложен, разумеется, в нем многое можно упростить. Но суть упрощений состоит в том, во имя чего они проводятся. Сложность языка является не

пороком, а - и это прежде всего - свидетельством духовного богатства создавшего его народа. И целью реформ должны быть поиски средств, позволяющих полнее и быстрее овладевать этим богатством, а вовсе не упрощения, которые, по сути дела, являются обкрадыванием языка.

Организаторы реформы объясняют возражения против нее гипнозом привычки. Но если вдуматься, залог живучести своих предполагаемых преобразований они видят не в чем ином, как в возникновении новой привычки.

Это процесс бесконечный. В конце концов, можно перейти на язык жестов и к нему привыкнуть. Неизвестно, будет ли это прогрессом, но это определенно проще, чем раздумывать, сколько “н” ставить в слове “деревянный”. А именно к простоте стремятся инициаторы реформы. Сказанное, конечно же, крайность, но этой крайности, в то же время, нельзя, к сожалению, отказать в известной логической последовательности.

Форма не влияет на функцию, но изуродовать ее может. Во всяком случае - создать превратное представление. Утилитаризм и стандартизация, повторяем, столь же вредны, как перегрузка деталями. Манеж, лишенный колонны, превращается в сарай; колоннада функциональна: она играет роль подобную фонетике. А фонетика - это языковой эквивалент осязания, это чувственная, что ли, основа языка. Два “н” в слове “деревянный” неслучайны. Артикуляция дифтонгов и открытых гласных даже не колоннада, а фундамент языка. Злополучные суффиксы - единственный способ качественного выражения в речи.

“Деревянный” передает качество и фактуру за счет пластики, растягивая звук как во времени, так и в пространстве. “Деревянный” ограничен порядком букв и смысловой ассоциацией, никаких дополнительных указаний и ощущений слово не содержит.

Разумеется, можно привыкнуть - и очень быстро - к “деревянному”. Мы приобретаем в простоте правописания, но потеряем в смысле. Потому что - “как пишем, так и произносим” - мы будем произносить на букву (на звук) меньше, и буква отступит, унося с собой всю суть, оставляя графическую оболочку, из которой ушел воздух.

В результате мы рискуем получить язык, обедненный фонетически и - семантически. При этом совершенно непонятно, во имя чего это делается. Вместо изучения и овладения этим кладом - пусть не скоропалительным, но сколь обогащающим! - нам предлагается линия наименьшего со-

противления, обрезание и усекновение, этакая эрзац-грамматика. При этом выдвигается совершенно поразительная научная аргументация, вызывающая к примеру других славянских языков и апеллирующая к реформе 1918 г. Неужели же непонятно, что другой язык, будь он трижды славянский, это прежде всего другая психология, и никаких аналогий поэтому быть не может. И неужели сегодня в стране такое же катастрофическое положение с грамотностью, как в 1918 году, когда, между прочим, люди сумели овладеть грамматикой, которую нам предлагают упростить сегодня.

Язык следует изучать, а не сокращать. Письмо, буквы должны в максимальной степени отражать все богатство, все многообразие, всю полифонию речи. Письмо должно быть числителем, а не знаменателем языка. Ко всему, представляющемуся в языке нерациональным, следует подходить осторожно и едва ли не с благоговением, ибо это нерациональное уже само есть язык, и оно в каком-то смысле старше и органичнее наших мнений. К языку нельзя принимать полицейские меры: отсечение и изоляцию. Мы должны думать о том, как освоить этот материал, а не о том, как его сократить. Мы должны искать методы, а не ножницы. Язык - это великая большая дорога, которой незачем сужаться в наши дни.

1962 - 1963 гг.

## АЗИАТСКИЕ МАКСИМЫ

(Из записной книжки 1970 г.)

\*\*\*

Страшный суд - страшным судом, но вообще-то человека, прожившего жизнь в России, следовало бы без разговоров помещать в рай.

\*\*\*

Кошка грациозна при любом положении своего тела. Не то с человеками. Что же тогда есть наше представление о красоте, грации и проч., если на сто процентов отвечают им только животные.

\*\*\*

Приходится умозаключить, что когда речь идет о политической системе, отсутствие логики есть признак здоровья.

\*\*\*

Дон Жуан, Казанова, Маркиз де Сад - все они своего рода Александры Ульяновы сексуальной революции.

\*\*\*

"Вы должны немножко набраться терпения", - сказал NN, зав. отделом поэзии в журнале. "Да? - сказал я. - Я, по-моему, могу его уже выделять".

\*\*\*

Вторая мировая война - последний великий миф. Как Гильгамеш или Илиада. Но миф уже модернистский. Содержание предыдущих мифов - борьба Добра со Злом. Зло априорно. Тот, кто борется с носителем Зла, автоматически становится носителем Добра.

But second world war was a fight of two Demons<sup>1</sup>.

\*\*\*

На Западе, esp. in States<sup>2</sup>, мат (фенечка, сленг и т.п.) во-

<sup>1</sup> Но вторая мировая война была борьбой двух Зол.

<sup>2</sup> Особенно в США.

шел в литературу, в газеты, в журналы. Таким образом литература крадет мат у публики; ибо стали бы употреблять мы “ебену мать”, если бы находили ее в “Правде”.

\*\*\*

Если не секретно, значит не действительно.

\*\*\*

Самое замечательное у наших материалистов это то, что не вся материя - материя. Например, материя Запада уже не совсем материя. Контр-материя.

\*\*\*

Классическая поэзия (рифмы, метр etc.) дает возможность формального резерва: других рифм, другого метра etc. Модернисты с ихним *verse libre*<sup>1</sup> пленники плоскости. Это как рисунок в профиль, когда не можешь представить себе фас. Отсутствие других средств.

\*\*\*

Как будто в этом месте живет низвестное, безымянное божество, как будто это место - его алтарь, где ты то ли принес, то ли принесешь еще ему жертву, то ли услышал уже, то ли еще услышишь его голос: не забывай.

\*\*\*

Дурак может быть глух, может быть слеп, но он не может быть нем.

---

<sup>1</sup> Верлибр.

## ПУТЕШЕСТВИЕ В СТАМБУЛ

*Веронике Шильц*

1.

Принимая во внимание, что всякое наблюдение страдает от личных качеств наблюдателя, то есть что оно зачастую отражает скорее его психическое состояние, нежели состояние созерцаемой им реальности, ко всему нижеследующему следует, я полагаю, отнестись с долей сарказма - если не с полным недоверием. Единственное, что наблюдатель может, тем не менее, заявить в свое оправдание, это что и он, в свою очередь, обладает определенной степенью реальности, уступающей разве что в объеме, но никак не в качестве наблюдаемому им предмету. Подобие объективности, вероятно, достижимо только в случае полного самоотчета, отдаваемого себе наблюдателем в момент наблюдения. Не думаю, что я на это способен; во всяком случае, я к этому не стремился; надеюсь, однако, что все-таки без этого не обошлось.

2.

Мое желание попасть в Стамбул никогда не было желанием подлинным. Не уверен даже, следует ли вообще употреблять здесь это понятие. Впрочем, ни капризом, ни подсознательным стремлением этого тоже не назовешь. Так что оставим "желание" и заметим, что частично оно объясняется обещанием, данным мной себе самому по отъезде из родного города навсегда, объехать обитаемый мир по широте и по долготе (т.е. по Пулковскому меридиану), на которых он расположен. С широтой на сегодняшний день все уже более или менее в порядке. Что до долготы, тут далеко не все так благополучно. Стамбул же находится всего лишь на пару градусов к Западу от названного меридиана.

3.

Своей надуманностью вышеприведенная причина мало чем отличается от несколько более серьезной, главной, я бы сказал, причины, о которой - чуть ниже, и от ряда совершенно уж легкомысленных и второ-третьестепенных, о которых - немедленно (ибо они таковы, что о них - либо

сейчас, либо никогда): а) в этом городе в начале века про- вел как-то два решающих года своей жизни мой любимый поэт, грек Константин Кавафис; б) мне почему-то каза- лось, что здесь, в домах и в кофейнях, должен был сохра- ниться исчезающий повсюду дух и интерьер; в) я надеялся услышать здесь, на отшибе у истории, тот “заморский скрип турецкого матраса”, который, как мне казалось, я расслышал однажды ночью в Крыму; г) услышать обращен- ное к себе “эфенди”; д) но, боюсь, для перечисления этих вздорных соображений не хватит алфавита (хотя лучше, если именно вздор вас приводит в движение - ибо тогда и разочарование меньше). Поэтому перейдем к обещанной “главной” причине, даже если она и покажется многим за- служивающей, в лучшем случае, “е” или “ж”.

#### 4.

“Главная” эта причина представляет собой верх надуман- ности. Состоит она в том, что несколько лет назад в разго- воре с одним моим приятелем, американским византини- стом, мне пришло в голову, что крест, привидевшийся Им- ператору Константину во сне, накануне его победы над Максентием, - крест, на котором было начертано “Сим по- бедиши”, был крестом не христианским, но градостроитель- ским, т.е. основным элементом всякого римского поселения. Согласно Эвсебию и прочим, вдохновленный видением этим, Константин немедленно снялся с места и отправился на Восток, где, сначала в Трое, а потом, внезапно Трою по- кинув, в Византии он учредил новую столицу Римской Им- перии - т.е. Второй Рим. Последствия это перемещение имело столь значительные, что, независимо - прав я был или неправ, мне хотелось взглянуть на это место. В конце концов, я прожил 32 года в Третьем Риме, примерно с год - в Первом. Следовало - для коллекции - добрать Второй.

Но - займемся всем этим по порядку, буде таковой нам по силам.

#### 5.

Я прибыл в этот город и покинул его по воздуху, изоли- ровав его, таким образом, в своем сознании, как некий ви- рус под микроскопом. Учитывая эпидемический характер, присущий всякой культуре, сравнение это не кажется мне безответственным. Составляя эту записку в местечке Суни- он, на юго-восточном берегу Аттики, в 60 км от Афин, где я приземлился четыре часа назад, в гостинице “Эгейская”,

я ощущаю себя разносчиком определенной заразы, несмотря на непрерывную прививку “классической розы“, которой я сознательно подвергал себя на протяжении большей части моей жизни. Меня действительно немного лихорадит от увиденного; отсюда - некоторая сбивчивость всего нижеследующего. Думаю, впрочем, что и мой знаменитый тезка ощущал нечто похожее, пытаясь истолковать сны фараона. И одно дело заниматься интерпретацией сакральных знаков по горячим - точней, теплым - следам; другое - полторы тысячи лет спустя.

6.

О снах. Сегодня под утро в стамбульской “Пера Палас“ мне тоже привиделось нечто - вполне монструозное. То было помещение где-то на филологическом факультете Ленинградского университета, и я спускался по ступенькам с кем-то, кто казался мне Д.Е.Максимовым, но внешне походил более на Ли Марвина. Не помню, о чем шел разговор - но и не в нем дело. Меня привлекла бешеная активность где-то в темно-буром углу лестничной площадки - с весьма низким при этом потолком: я различил трех кошек, дравшихся с огромной - превосходившей их размеры - крысой. Глянув через плечо, я увидел одну из кошек, задранную этой крысой и бившуюся и трепыхавшуюся в предсмертной агонии на полу. Я не стал досматривать, чем сражение кончится - помню только, что кошка затихла, - и, обменявшись каким-то замечанием с Максимовым-Марвином, продолжал спускаться по лестнице. Еще не достигнув вестибюля, я проснулся.

Начать с того, что я обожаю кошек. Добавить к этому, что не выношу низкие потолки. Что помещение только казалось филологическим факультетом - где и всего-то два этажа. Что серо-бурый, грязноватый его цвет был цветом фасадов и интерьера почти всего и, в частности, нескольких контор Стамбула, где я побывал за последние три дня. Что улицы в этом городе кривы, грязны, мощены булыжником и завалены отбросами, в которых постоянно роются голодные местные кошки. Что город этот - все в нем - очень сильно отдает Астраханью и Самаркандом. Что накануне решил уехать - но об этом позже. В общем, достаточно, чтобы засорить подсознание.

7.

Константин был прежде всего римским императором, главой Западной Римской Империи, и “Сим победиши” означало для него прежде всего распространение его власти, его - личного - контроля над *всей* Империей. В гадании по внутренностям петуха накануне решительного сражения или в утверждениях о небесном содействии при успешном его исходе нет, разумеется, ничего нового. Да и расстояние между беспредельной амбицией и неистовой набожностью тоже, как правило, не слишком велико. Но даже если он и был истинно и истово верующим (а насчет этого имеются разнообразные сомнения - особенно если учесть, как он обращался со своими детьми и родственниками), “победиши” должно было для него быть равнозначным завоеваниям, т.е. именно поселениям, селтльментам. План же любого римского селтльмента именно крест: центральная магистраль, идущая с севера на юг (как Корсо в Риме), пересекается такой же магистралью, идущей с Запада на Восток. От Лептис Магны до Кастрикума, таким образом гражданин Империи всегда знал, где он находится по отношению к метрополии.

Даже если крест, о котором он толковал Эвсебию, был крестом Спасителя, составной частью его во сне - без- или подсознательной - являлся принцип селтльментовой планировки. К тому же, в IV веке крест вовсе не был еще символом Спасителя: им была рыба, греческая анаграмма имени Христа. Да и самый крест распятия скорее напоминал собою русское (да и латинское заглавное) Т, нежели то, что изобразил Микеланджело, или то, что представляем себе сегодня мы. Что бы там Константин ни имел в виду, осуществление инструкций, полученных им во сне, приняло прежде всего характер территориального расширения Империи на восток, и возникновение Второго Рима было совершенно логическим этого расширения последствием. Будучи, судя по всему, натурой деятельной, Константин рассматривал политику экспансии как нечто абсолютно естественное. Тем более, если он действительно был истинно верующим христианином.

Был он им или не был? Вне зависимости от правильного ответа, последнее слово принадлежит всегда генотипу: племянником Константина оказался не кто иной, как Юлиан Отступник.

8.

Всякое перемещение по плоскости, не продиктованное физической необходимостью, есть пространственная форма самоутверждения, будь то строительство империи или туризм. В этом смысле мое появление в Стамбуле мало чем отличается от константиновского. Особенно - если он действительно стал христианином: т.е. перестал быть римлянином. У меня, однако, больше оснований упрекать себя за поверхностность, да и результаты моих перемещений по плоскости куда менее значительны. Я не оставляю по себе даже фотографий "на фоне", не только что - стен. В этом смысле я уступаю только японцам. (Нет ничего кошмарнее мысли о семейном фотоальбоме среднего японца: улыбающиеся коротконогие он и она на фоне всего, что в этом мире есть вертикального: статуи-фонтана-мечети-собора-башни-фасада-античного храма и т.п.; меньше всего там, на верное, будд и пагод.) Когито эрго сум уступает "фотография эрго сум": так же, как "когито" в свое время восторжествовало над "созидаю". Иными словами, эфемерность моего присутствия - и моих мотивов - ничуть не менее абсолютна, чем физическая ощутимость деятельности Константина и приписываемых (или подлинных) ему соображений.

9.

Римские эле ики конца I века до н.э., особенно Проперций и Овидий, открыто издеваются над своим великим современником Вергилием и его "Энеидой". Это можно, конечно, объяснить духом личного соперничества, завистью к успеху, противопоставлением понимания поэзии как искусства личного, частного, пониманию ее как искусства государственного, как формы государственной пропаганды. Последнее ближе к истине, но далеко не истина, ибо Вергилий был не только автором "Энеиды", но также и "Буколик" и "Георгик".

Истина, вероятно, в сумме перечисленных соображений, к числу которых следует прежде всего добавить соображения чисто стилистические. Вполне возможно, что, с точки зрения элегиков, эпос - любой, в том числе и Вергилиев, - представлялся явлением ретро радным. Все они, т.е. элегики, были последователями александрийской школы в поэзии, давшей традицию короткого лирического стихотворения в том объеме, в котором мы знаем поэзию сегодня. Александрийцы, говоря короче, создали жанры, которыми поэзия пользуется по сей день.

Предпочтение, оказываемое александрийской традицией краткости, сжатости, частности, конкретности, учености, дидактичности и тому подобным вещам, было, судя по всему, реакцией греческой изящной словесности на избыточные формы греческой литературы архаического периода - на эпос, драму, мифологизацию, - если не просто на мифотворчество. Реакцией, если вдуматься - но лучше не надо, - на Аристотеля. Александрийская традиция вобрала в себя все эти вещи и сильно их ужала до размеров элегии или эклоги, до иероглифичности диалога в последней, до иллюстративной (экземпла) функции мифа в первой. Т.е. речь идет об известной тенденции к миниатюризации - конденсации (хотя бы как средству выживания поэзии во все менее уделяющем ей внимание мире, если не как средству более непосредственного, немедленного влияния на души и умы читателей и слушателей), - как вдруг, изволите ли видеть, является Вергилий со своим гигантским социальным заказом и его гекзаметрами.

Я бы еще добавил здесь, что элегики - почти все без исключения - пользовались главным образом элегическим дистихом и что опять же почти все без исключения пришли в поэзию из риторических школ, готовивших их к юридической (адвокатской, т.е. аргументирующей - в современном понимании этого дела) профессии. Ничто лучше не соответствует риторической системе мышления, чем элегический дистих с его гекзаметрической тезой и ямбической антитезой. Элегическое двустипшие, говоря короче, давало возможность выразить как минимум две точки зрения, не говоря уже о всей палитре интонационной окраски, обеспечиваемой медлительностью гекзаметра и функциональностью пятистопного ямба с его дактилической - т.е. отчасти рывающей, отчасти самоустраняющейся второй половиной.

Но все это - в скобках. За скобками же - упреки элегиков Вергилию не метрического, но этического характера. Особенно интересен в этом смысле ничуть не уступающий автору "Энеиды" в изобразительных средствах и психологически куда более изощренный - нет! одаренный! - Овидий. В одной из своих "Героид" - сборнике вымышленных посланий героинь любовной поэзии к их погибшим или покинувшим их возлюбленным - в "Дидона - Энею" - карфагенская царица упрекает оставившего ее Энея примерно следующим образом. "Я бы еще поняла, - говорит она, - если бы ты меня покинул, потому что решил вернуться домой, к своим. Но ты же отправляешься невесту куда, к но-

вой цели, к новому, еще не существующему городу. Чтобы, видимо, разбить еще одно сердце“, - и т.д. Она даже намекает, что Эней оставляет ее беременной - и что одна из причин самоубийства, на которое она решается, - боязнь позора. Но это уже не относится к делу.

К делу относится следующее: в глазах Virgilия, Эней - герой, ведомый богами. В глазах Овидия, Эней - по существу беспринципный прохвост, объясняющий свое поведение - движение по плоскости - божественным промыслом. (На этот счет тоже у Дидоны имеются конкретные телеологические соображения, но опять-таки не в них дело - как и не в предполагаемой нами чрезвычайно охотно антигражданственности Овидия.)

## 10.

Александрийская традиция была традицией греческой: традицией порядка (космоса), пропорциональности, гармонии, тавтологии причины и следствия (Эдиповский цикл): традицией симметрии и замкнутого круга. Элегики в Virgilии выводит из себя именно концепция линейного движения, линейного представления о существовании. Греков особенно идеализировать не стоит, но в наличии принципа космоса - от небесных светил до кухонной утвари - им не откажешь.

Virgilий, судя по всему, был первым, в литературе по крайней мере, предложившим принцип линейности. Возможно, это носилось в воздухе; скорее всего, это было продиктовано расширением империи, достигшей масштабов, при которых человеческое перемещение и впрямь становилось безвозвратным. Потому-то “Энеида” и не закончена: она просто не должна - точнее, не могла - быть закончена. И дело вовсе не в “женственности”, присущей культуре эллинизма, как и не в “мужескости” культуры Римской - и даже не в мужеложестве самого Virgilия. Дело в том, что принцип линейности, отдавая себе отчет в ощущении известной безответственности по отношению к прошлому, с линейным этим существованием сопряженной, стремится уравновесить ощущение это детальной разработкой будущего. Результатом являются либо “пророчество задним числом” а ля разговоры Анхиса у Virgilия, либо социальный утопизм - либо: идея вечной жизни, т.е. Христианство.

Одно не слишком отличается от другого и третьего. Во всяком случае, именно в связи с этим сходством - а вовсе не за 4-ю эклогу - Virgilия вполне можно считать первым

христианским поэтом. Пиши я “Божественную Комедию“, я поместил бы данного автора именно в Рай. За выдающиеся заслуги перед принципом линейности - в его логическое завершение.

11.

Бред и ужас Востока. Пыльная катастрофа Азии. Зелень только на знамени Пророка. Здесь ничего не растет, опричь усов. Черноглазая, зарастающая к вечеру трехдневной щетиной часть света. Заливаемые мочой угли костра. Этот запах! С примесью скверного табака и потного мыла. И исподнего, намотанного вокруг ихних чресел что твоя чалма. Расизм? но он всего лишь форма мизантропии. И этот повсеместно даже в городе летящий в морду песок, выкальвающий мир из глаз - и на том спасибо. Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы. О, вся эта недалёковидная сволочь - Корбюзье, Мондриан, Гропиус, изуродовавшая мир не хуже любого Люфтваффе! Снобизм? Но он лишь форма отчаяния. Местное население, в состоянии полного ступора сидящее в нищих закусовых, задрав головы, как в намазе навыворот, к телеэкрану, на котором кто-то постоянно кого-то избивает. Либо - перекидывающееся в карты, вальты и девятки которых - единственная доступная абстракция, единственный способ сосредоточиться. Мизантропия? Отчаяние? Но можно ли ждать иного от пережившего апофеоз линейного принципа: от человека, которому некуда возвращаться? От большого дерьмотолога, сакрофага и автора “Садомахии“.

12.

Дитя своего века, т.е. IV в. н.э. - а лучше: п.В. - после Виргилия, - Константин, человек действия уже хотя бы потому, что - император, мог уже рассматривать себя не только как воплощение, но и как инструмент линейного принципа существования. Византия была для него крестом не только символическим, но и буквальным - перекрестком торговых путей, караванных дорог и т.п.: с востока на запад не менее, чем с севера на юг. Одно это могло привлечь его внимание к месту, давшему миру (в VII веке до н.э.) нечто, что на всех языках означает одно и то же: деньги.

Деньги же интересовали Константина чрезвычайно. Если он и обладал определенным гением, то скорее всего финансовым. Этому ученику Диоклетиана, так никогда и не научившемуся разделению власти с кем-либо, удалось, тем не менее, то, чего не могли добиться его предшественники:

стабилизировать, выражаясь нынешним языком, валюту. Введенный при нем римский “солид” впоследствии на протяжении почти семи столетий играл роль нынешнего доллара. В этом смысле перенесение столицы в Византию было переездом банка на монетный двор, покрытием идеи - купюрой, наложением лапы на принцип.

Не следует, наверно, также упускать из виду, что благотворительность и взаимопомощь христианской Церкви в данный период представляла собой если не альтернативу государственной экономике, то, по крайней мере, выход из положения для значительной - неимущей - части населения. В значительной мере популярность Христианства в эту пору жидилась не столько на идее равенства душ перед Всевышним, сколько на осязаемых нуждающимися плодах организованной системы взаимопомощи. То была своего рода помесь карточной системы и красного креста. Ни культ Изиды, ни Неоплатонизм ничего подобного не организовывали. В чем и была их ошибка.

Можно только гадать о том, что творилось в душе и в уме Константина в смысле Христианской веры, но, Император, он не мог не оценить организационной и экономической эффективности данной церкви.

Кроме того, помещение столицы на самом краю империи как бы превращает край в центр и предполагает равновеликое пространство по “ту” сторону, от центра считая. Что равняется на карте Индии: объекту всех известных нам имперских грез, до и после Рождества Христова.

### 13.

Пыль! эта странная субстанция, летящая вам в лицо. Она заслуживает внимания, она не должна скрываться за словом “пыль”. Просто ли это грязь, не находящая себе места, но составляющая самое существо этой части света? Или она - Земля, пытающаяся подняться в воздух, оторваться от самой себя, как мысль от тела, как тело, уступающее себя жару. Дождь выдает ее сущность, ибо тогда у вас под ногами змеятся буро-черные ручейки этой субстанции, придавленной обратно к булыжным мостовым, вниз по горбатым артериям этого первобытного кишлака, не успевающей слиться в лужи, ибо разбрызгиваемой бесчисленными колесами, превосходящими в своей сумме лица его обитателей, и уносимой ими под вопли клаксонов через мост куда-то в Азию, в Анатолию, в Ионию, в Трапезунд и в Смирну.

Как везде на Востоке, здесь масса чистильщиков обуви,

всех возрастов, с ихними восхитительными, медью обитыми ящичками, с набором гуталина всех мастей в круглых медных же контейнерах величиной с “маленькую“, накрытых куполообразной крышкой. Настоящие переносные мечети, только что без минаретов. Избыточность этой профессии объясняется именно грязью, пылью, после пяти минут ходьбы покрывающей ваш только что отражавший весь мир штиблет серой непроницаемой пудрой. Как все чистильщики сапог, эти люди - большие философы. А лучше сказать - все философы суть чистильщики больших сапог. Поэтому не так уж важно, знаете ли вы турецкий.

14.

Кто в наше время разглядывает карту, изучает рельеф, прикидывает расстояния? Никто, разве что отпускники-автомобилисты. Даже военные этого больше не делают, со времен изобретения кнопки. Кто пишет письма с детальным перечислением и анализом увиденных достопримечательностей, испытанных ощущений? И кто читает такие письма? После нас не останется ничего, что заслуживало бы названия корреспонденции. Даже молодые люди, у которых, казалось бы, вдоволь времени, обходятся открытками. Люди моего возраста прибегают к открыткам чаще всего либо в минуту полного отчаяния в чужом для них месте, либо чтоб просто как-то убить время. Существуют, однако, места, разглядывание которых на карте на какой-то миг роднит вас с Провидением. Существуют места, где история неизбежна, как дорожное происшествие, - места, чья география вызывает историю к жизни. Таков Стамбул, он же Константинополь, он же Византия. Спятивший светофор, все три цвета которого загораются одновременно. Не красный-желтый-зеленый, но белый-желтый-коричневый. Плюс, конечно, синий, ибо это именно вода - Босфор-Мармара-Дарданеллы, отделяющие Европу от Азии... Отделяющие ли? О эти естественные пределы, проливы и уралы! Как мало они значили для армий или культур - для отсутствия последней - тем более. Для кочевников даже, пожалуй, чуть больше, чем для одушевленного принципом линейности и заведомо оправданного захватывающей картиной будущего Государя.

Не оттого ли Христианство и восторжествовало, что давало цель, оправдывающую средства, т.е. действительность; что временно - т.е. на всю жизнь - избавляло от ответственности. Что следующий шаг - любой, в любом направлении - становился логическим. В духовном смысле, по край-

ней мере, не оказалось ли оно антропологическим эхом кочевничества: метастазом одного в психологии человека оседлого. Или лучше: не совпадало ли оно с нуждами чисто имперскими? ибо одной оплатой легионера (смысл карьеры которого - в выслуге лет, демобилизации и оседлости) не заставишь сняться с места. Его необходимо еще и воодушевить. В противном случае легионы превращаются в того самого волка, держать которого за уши умел только Тиберий.

Следствие редко способно взглянуть на свою причину с одобрением. Еще менее способно оно причину в чем-либо заподозрить. Отношения между следствием и причиной, как правило, лишены рационального, аналитического элемента. Как правило, они тавтологичны и, в лучшем случае, окрашены воодушевлением последнего к первому.

Поэтому не следует забывать, что система верования, именуемая Христианством, пришла с Востока, и поэтому же не следует исключать, что одним из соображений, обуравших Константина после победы над Максентием и вышеупомянутого видения, было желание приблизиться чисто физически к победы этой и этого видения истоку: к Востоку. Я не очень хорошо представляю себе, что творилось об ту пору в Иудее; но, по крайней мере, понятно, что, отправься Константин туда по суше, ему пришлось бы столкнуться со значительным количеством препятствий. Создавать же столицу за морем противоречило элементарному здравому смыслу. И не следует также исключать вполне возможной со стороны Константина неприязни к иудеям.

Забавна и немного пугающая, не правда ли, мысль о том, что Восток и впрямь является метафизическим центром человечества. Христианство было только одной, хотя и наиболее активной сектой, каковых в Империи было действительно великое множество. Ко времени воцарения Константина Римская империя, не в малой степени благодаря именно своему размеру, представляла собой настоящую ярмарку, базар вероисповеданий. За исключением, однако, коптов и культа Изиды, источником всех предлагавшихся систем верований и культов был именно Восток.

Запад не предлагал ничего. Запад был, по существу, покупателем. Отнесемся же к Западу с нежностью именно за эту его неизобретательность, обошедшуюся ему довольно дорого, включая раздающиеся и по сей день упрёки в излишней рационалистичности. Не набивает ли этим продавец цену своему товару? И куда он отправится, набив свои сундуки?

15.

Если римские элегики хоть в какой-то мере отражали мироощущение своей публики, можно предположить, что ко времени Константина, т.е. четыре века спустя, доводы типа “отечество в опасности” и “Рах Романа” силу свою утратили. И если утверждения Эвсебия верны, то Константин оказывается ни больше ни меньше как первым крестоносцем. Не следует упускать из виду, что Рим Константина - это уже не Рим Августа. Это уже и, вообще-то говоря, не Рим античный: это Рим христианский. То, что Константин принес в Византию, уже не означало культуры классической: то была уже культура нового времени, настоящая на идее единобожия, приравнявшая политеизм - т.е. свое же собственное прошлое со всем его духом законов и т.п. - к идолопоклонству. Это был уже прогресс.

16.

Здесь я хотел бы заметить, что мои представления об античности мне и самому кажутся немножко диковатыми. Я понимаю политеизм весьма простым - и поэтому, вероятно, ложным образом. Для меня это система духовного существования, в которой любая форма человеческой деятельности, от рыбной ловли до созерцания звездного неба, освящена специфическими божествами. Так что индивидuum, при наличии определенной к тому воли или воображения, в состоянии усмотреть в том, чем он занимается, метафизическую - бесконечную - подоплеку. Тот или иной бог может, буде таковой каприз взбредет в его кучевую голову, в любой момент посетить человека и на какой-то отрезок времени в человека вселиться. Единственное, что от последнего требуется - если таково его, человека, желание, - это “очиститься”, чтоб сделать этот визит возможным. Процесс очищения (катарсиса) весьма разнообразен и носит как индивидуальный (жертвоприношение, паломничество к священному месту, тот или иной обет), так и массовый (театр, спортивное состязание) характер. Очаг не отличается от амфитеатра, стадион от алтаря, кастрюля от статуи.

Подобное мироощущение возможно, я полагаю, только в условиях оседлости: когда богу известен ваш адрес. Неудивительно, что цивилизация, которую мы называем греческой, возникла именно на островах. Неудивительно, что плоды ее загипнотизировали на тысячелетия все Средиземноморье, включая Рим. Неудивительно и то, что, с ростом Империи и островом не будучи, Рим от этой цивилизации

в конечном счете бежал. И бегство это началось именно с цезарей, с идеи абсолютной власти. Ибо в сфере жизни сугубо политической политеизм синонимичен демократии. Абсолютная власть, автократия синонимична, увы, единобожию. Ежели можно представить себе человека непредвзятого, то ему, из одного только инстинкта самосохранения исходя, политеизм должен быть куда симпатичнее монотеизма.

Такого человека нет, его и Диоген днем с огнем не нашел бы. Более памятуя о культуре, называемой нами античной или классической, чем из вышеупомянутого инстинкта исходя, я могу сказать только, что чем дольше я живу, тем привлекательнее для меня это идолопоклонство, тем более опасным представляется мне единобожие в чистом виде. Не стоит, наверно, называть вещи своими именами, но демократическое государство есть на самом деле историческое торжество идолопоклонства над Христианством.

17.

Константин знать этого, естественно, не мог. Полагаю, что он догадывался, что Рима больше нет. Христианин в этом императоре естественным - я бы сказал, пророческим - образом сочетался с государем. В самом этом его "Сим победиши" слышна амбиция власти. И действительно: победы - более, чем он даже себе это представлял, ибо Христианство в Византии просуществовало еще десять столетий. Победа эта, однако, была, боюсь сказать, Пиррова. Качество этой победы и заставило Западную Церковь отложиться от Восточной. То есть Рим географический от Рима умышленного: от Византии. Церковь - Христову невесту от Церкви - жены государства. В своем движении на Восток Константин, возможно, руководствовался именно Востока этого политической конгенальностью - деспотий без опыта демократии - его собственному положению. Рим географический - худо-бедно еще хранил какие-то воспоминания о роли сената. У Византии таких воспоминаний не было.

18.

Сегодня мне сорок пять лет. Я сижу голый по пояс в гостинице "Ликабетт" в Афинах, обливаясь потом и поглощая в огромных количествах кока-колу. В этом городе я не знаю ни души. Выйдя вечером на улицу в поисках места, где б я мог поужинать, я обнаружил себя в гуще чрезвычайно воодушевленной толпы, выкрикивавшей нечто невразумительное, - как я понимаю, у них на днях - выборы. Я

брел по какой-то бесконечной главной улице, с ревушими клаксонами, запруженной то ли людьми, то ли транспортом, не понимая ни слова, - и вдруг мне пришло в голову, что это и есть тот свет, что жизнь кончилась, но движение продолжается; что это и есть вечность.

Сорок пять лет назад моя мать дала мне жизнь. Она умерла в позапрошлом году. В прошлом году - умер отец. Их единственный ребенок, я, идет по улицам вечерних Афин, которых они никогда не видели и не увидят. Плод их любви, их нищеты, их рабства, в котором они и умерли, их сын свободен. И потому что они не встречаются ему в толпе, он догадывается, что он неправ, что это - не вечность.

## 19.

Что видел и чего не видел Константин, глядя на карту Византии. Он видел, мягко говоря, табулу расу. Провинцию империи, населенную греками, евреями, персами и т.п. - публикой, с которой он давно уже привык иметь дело, - с типичными подданными Восточной части своей империи. Языком был греческий, но для образованного римлянина это было как французский для русского дворянина в XIX веке. Он видел город, мысом вдающийся в Мраморное море, - город, который легко было защитить, стоило только обнести его стеной. Он видел города этого холмы, отчасти напоминавшие римские, и, если он прикидывал воздвигнуть там, скажем, дворец или церковь, вид из окон должен был быть сногшибательный: на всю Азию, и вся Азия взирала бы на кресты, церковь эту венчавшие. Можно также представить себе, что он развлекал себя мыслью о контроле над доступом в этот город оставленных позади римлян. Им пришлось бы тащиться сюда через всю Аттику или плыть вокруг Пелопонесса. "Этого пушу, а этого не пушу". Так, наверно, думал он об устраиваемом им на земле варианте Рая. О эти таможенные грезы! И он видел, как Византия приветствует в нем своего защитника от Сасанидов и от наших с вами, милостивые государи и милостивые государыни, предков с той стороны Дуная, и как она, Византия, целует крест.

Не видел же он того, что имеет дело с Востоком. Воевать с Востоком - или даже освобождать Восток - и жить на Востоке - разные вещи. Византия, при всей ее греческости, принадлежала к миру с совершенно отличными представлениями о ценности человеческого существования, нежели те,

что были в ходу на Западе, в - каким бы языческим он ни был - Риме. Хотя бы уже чисто в военном отношении Персия, например, была более реальной для Византии, чем Эллада. И разница в степенях этой реальности не могла не отразиться в мироощущении этих будущих подданных христианского государя. Если в Афинах Сократ был судим открытым судом, имел возможность произнести речь - целых три! - в свою защиту, в Исфагане или, скажем, в Багдаде такого Сократа просто бы посадили на кол - или содрали бы с него живьем кожу, - и дело с концом, и не было бы вам ни диалогов Платона, ни неоплатонизма, ни всего прочего - как их действительно и не было на Востоке; был бы просто монолог Корана... Византия была мостом в Азию, но движение по этому мосту шло в обратном направлении. Разумеется, Византия приняла Христианство, но Христианству в ней было суждено овосточиться. В этом тоже в немалой степени секрет последующей неприязни к Церкви Восточной со стороны Церкви Римской. Да, спору нет, Христианство номинально просуществовало в Византии еще тысячу лет - но что это было за Христианство и какие это были христиане - другое дело.

Не видел - точнее, не предвидел - Константин и того, что впечатление, произведенное на него географическим положением Византии, - впечатление естественное. Что подобное впечатление Византия сможет произвести на восточных властителей, стоит им взглянуть на карту. Что и возымело место. Не раз и не два, с довольно грустными последствиями для Христианства. До VI - VII вв. трения между Востоком и Западом в Византии носили, в общем, нормальный, типа я-с-тебя-шкуру-спущу, военный характер и решались силой оружия - чаще всего в пользу Запада. Что, если и не увеличивало популярности креста на Востоке, по крайней мере внушало к нему уважение. Но к VII в. над всем Востоком восходит и воцаряется полумесяц, т.е. Ислам. С этого момента военные действия между Западом и Востоком, независимо от их исхода, начинают оборачиваться постепенной, неуклонной эрозией креста, релятивизмом византийского мироощущения в результате слишком близких и слишком частых контактов между двумя этими сакральными знаками. (Кто знает, не объясняется ли конечное поражение иконоклазма сознанием недостаточности креста как символа и необходимостью визуального соперничества с антифигуративным искусством Ислама? Не бред ли арабской вязи подхлестывал Иоанна Дамаскина?)

Константин не предвидел, что антииндивидуализм Ислама найдет в Византии почву настолько благоприятную, что к IX веку Христианство будет готово бежать оттуда на Север. Он, конечно, сказал бы, что это не бегство, но распространение Христианства, о котором он, теоретически, мечтал. И многие на это кивнут головой в знак согласия, что да, распространение. Однако Христианство, принятое Русью, уже не имело ничего общего с Римом. Пришедшее на Русь Христианство бросило позади не только тоги и статуи, но и выработанный при Юстиниане Свод Гражданских Законов. Видимо, чтоб облегчить себе путешествие.

20.

Приняв решение уехать из Стамбула, я пустился на поски пароходной компании, обслуживающей линию Стамбул - Афины или Стамбул - Венеция. Я обошел несколько контор, но, как всегда на Востоке, чем ближе вы к цели, тем туманнее способы ее достижения. В конце концов я выяснил, что раньше начала июня ни из Стамбула, ни из Смирны уплыть мне на Запад не удастся, ни на пассажирском судне, ни на сухогрузе или танкере. В одном из агентств массивная турчанка, дымя жуткой папиросой что твой океанский лайнер, посоветовала обратиться в контору компании, носящей австралийское, как я поначалу вообразил, название "Бумеранг". "Бумеранг" оказался прокуренной грязноватой конторой с двумя столами, одним телефоном, картой - естественно - мира на стене и шестью задумчивыми брUNETами, оцепеневшими от безделья. Единственно, что мне удалось извлечь из одного из них, сидящего ближе к двери, это что "Бумеранг" обслуживает советские круизы по Черному и Средиземному, но что на этой неделе у них ничего нет. Интересно, откуда родом был тот старший лейтенант на Лубянке, придумавший это название? Из Тулы? Из Челябинска?

21.

Благоприятность почвы для Ислама, которую я имел в виду, объяснялась в Византии скорее всего ее этническим составом, т.е. смешением рас и национальностей, ни врозь, ни тем более совместно не обладавших памятью о какой-либо внятной традиции индивидуализма. Не хочется обобщать, но Восток есть прежде всего традиция подчинения, иерархии, выгоды, торговли, приспособления - т.е. традиция, в значительной степени чуждая принципам нравствен-

ного абсолюта, чью роль - я имею в виду интенсивность ощущения - выполняет здесь идея рода, семьи. Я предвижу возражения и даже согласен принять их и в деталях и в целом. Но в какую же крайность мы при этом ни впали с идеализацией Востока, мы не в состоянии будем приписать ему хоть какого-то подобия демократической традиции.

И речь при этом идет о Византии до турецкого владычества: о Византии Константина, Юстиниана, Теодоры - о Византии христианской. Но вот, например, Михаил Пселл, византийский историк, рассказывая в своей "Хронографии" о царствовании Василия II, упоминает, что его премьер-министром был его сводный брат, тоже Василий, которого в детстве, во избежание возможных притязаний на трон, просто кастрировали. "Естественная предосторожность, - отзывается об этом историк, - ибо, будучи евнухом, он не стал бы пытаться отобрать трон у законного наследника. Он вполне примирился со своей судьбой, - добавляет Пселл, - и был искренне привязан к царствующему дому. В конце концов, это ведь была его семья". Речь, заметим себе, идет о царствовании Василия II, т.е. о 986 - 1025 гг. н.э. Пселл сообщает об этом походя, как о рутинном деле - каковым оно и было - при Византийском дворе. Н.э.? Что же тогда до н.э.?

## 22.

И чем измеряется эта э.? И измеряется ли она вообще? Заметим себе, что описываемое Пселлом происходит до появления турок. То есть ни о каком там Баязете-Мехмете-Сулеймане еще ни слуху ни духу. Когда мы еще толкуем священные тексты, боремся с ересями, созываем соборы, сочиняем трактаты. Это - одной рукой. Другой мы кастрируем выблядка, чтоб у него, когда подрастет, не возникло притязаний на трон. Это и есть восточное отношение к вещам, к человеческому телу, в частности; и какая там э. или тысячелетье на дворе, никакой роли не играет. Неудивительно, что Римская Церковь воротит от Византии нос. И тут нужно кое-что сказать о Римской Церкви.

Ей, конечно, естественно было от Византии отвернуться. По причинам, перечисленным выше, но и еще потому, что, объективно говоря, Византия, этот Новый Рим, бросила Рим подлинный на произвол судьбы. За исключением Юстиниана, Рим был полностью предоставлен самому себе, то есть Визиготам, Вандалам и всем прочим, кому было не лень сводить с бывшей столицей древние или новые счета.

Константина еще понять можно: он вырос и провел большую часть своей жизни именно в Восточной империи. Что касается последующих византийских императоров, их отношение к Риму подлинному несколько менее объяснимо. Естественно, у них был хлопот полон рот дома, на Востоке, учитывая непосредственных соседей. Тем не менее, титул Римского императора все-таки должен был накладывать некоторые географические обязанности.

Вся история, конечно, была в том, что Римскими императорами после Юстиниана становились выходцы, главным образом, из Восточных провинций, являвшихся главным поставщиком рекрутов для легионов, - т.е. с нынешних Балкан, из Сирии, из Армении и т.п. Рим для них был, в лучшем случае, идеей. Как и большинство своих подданных, некоторые из них и по-латыни не знали ни слова. Тем не менее, все считали себя, и назывались, и писались Римлянами. (Нечто подобное можно наблюдать и сегодня в разнообразных доминионах Британской Империи или - зачем далеко ходить за примерами - среди, допустим, эвенков, являющихся советскими гражданами.)

Иными словами, Рим остался сам по себе, и Римская Церковь тоже оказалась предоставленной самой себе. Было бы слишком долгим занятием описывать взаимоотношения Церкви в Византии и Церкви в Риме. Можно только заметить, что, в общем, оставленность Рима пошла в известной мере Римской Церкви на пользу. Но не только на пользу.

## 23.

Я не предполагал, что эта записка о путешествии в Стамбул так разрастется, - и начинаю уже испытывать раздражение: и в отношении самого себя, и в отношении материала. С другой стороны, я сознаю, что другой возможности обсудить все эти дела мне не представится, ибо, если она и представится, я ее сознательно упущу. В дальнейшем я обещаю себе и тем, кто уже дошел в чтении до этого места, большую сжатость - хотя более всего мне хотелось бы сейчас бросить всю эту затею.

Уж если довелось прибегнуть к прозе - средству именно тем автору сих строк и ненавистному, что она лишена какой бы то ни было формы дисциплины, кроме подобия той, что возникает по ходу дела, - уж если довелось пользоваться прозой, то лучше было бы сосредоточиться на деталях, на описании мест и характеров - то есть тех вещей, столкнуться с которыми читателю этой записки, возможно, и не

случится. Ибо все вышеизложенное, равно как и все последующее, рано или поздно должно прийти в голову любому человеку: ибо все мы, так или иначе, находимся в зависимости от истории.

#### 24.

Полезность изолированности Церкви Римской от Церкви Восточной заключалась прежде всего в естественных выгодах, связанных с любой формой автономии. То есть Церкви в Риме почти никто и ничто, за исключением ее самой, не мешало выработаться в определенную твердую систему. Что и произошло. Комбинация Римского Права, принимаемого в Риме более всерьез, нежели в Византии, и собственной логики внутреннего развития Римской Церкви действительно определилась в этико-политическую систему, лежащую в основе так называемой западной концепции государственного и индивидуального бытия. Как почти всякий развод, и этот, между Византией и Римом, был далеко не полным; масса имущества оставалась общей. Но, в общем, можно утверждать, что названная концепция очертила вокруг себя некий круг, который именно в концептуальном смысле Восток не переступал и в пределах которого - весьма обширных - и выработалось то, что мы называем или подразумеваем под Западным Христианством и вытекающим из него миропониманием.

Недостаток всякой, даже совершенной, системы состоит именно в том, что она - система. То есть в том, что ей, по определению, ради своего существования, приходится нечто исключать, рассматривать нечто как чуждое и постольку, поскольку это возможно, приравнивать это чуждое к несуществующему.

Недостатком системы, выработавшейся в Риме, недостатком Западного Христианства явилось его невольное ограничение представлений о Зле. Любые представления о чем бы то ни было зиждятся на опыте. Опытом зла для Западного Христианства оказался опыт, нашедший свое отражение в Римском Праве, с добавлением опыта преследования христиан римскими императорами до воцарения Константина. Этого немало, но это далеко не исчерпывает его, зла, возможности. Разведясь с Византией, Западное Христианство тем самым приравнило Восток к несуществующему и этим сильно и, до известной степени, губительно для самого же себя снизило свои представления о человеческом негативном потенциале.

Сегодня, если молодой человек забирается с автоматом на университетскую башню и начинает поливать оттуда прохожих, судья - если этого молодого человека удастся обезвредить и он предстает пред судом - квалифицирует его как невменяемого, и его запирают в лечебницу для душевнобольных. На деле же поведение этого молодого человека принципиально ничуть не отличается от кастрации того царского выблядка, о котором нам повествует Пселл. Как и не отличается оно от Иранского Имама, кладущего десятки тысяч животов своих подданных во имя утверждения его, Имама, представлений о воле Пророка. Или - от тезиса, выдвинутого Джугашвили в процессе все мы знаем чего, о том, что "у нас незаменимых нет". Общим знаменателем этих акций является антииндивидуалистическое ощущение, что человеческая жизнь - ничто, т.е. отсутствие - вполне естественное - представления о том, что она, человеческая жизнь, священна, хотя бы уже потому, что уникальна.

Я далек от того, чтобы утверждать, что отсутствие этого понимания - явление сугубо восточное. Весь ужас именно в том, что нет. Но непростительная ошибка Западного Христианства со всеми вытекающими из оногo представлениями о мире, законе, порядке, норме и т.п. заключается именно в том, что, ради своего собственного развития и последующего торжества, оно пренебрегло опытом, предложенным Византией. Отсюда все эти становящиеся теперь почти ежедневными сюрпризы, отсюда эта неспособность - государственных систем и индивидуальная - к адекватной реакции, выражающаяся в оценке явлений вышеупомянутого характера как следствий душевного заболевания, религиозного фанатизма и проч.

## 25.

В Топкапи - превращенном в музей дворце турецкого султана - в отдельном павильоне собраны наиболее священные сердцу всякого мусульманина предметы, связанные с жизнью Пророка. В восхитительно инкрустированных шкапулках хранятся зуб Пророка, волосы с головы Пророка. Посетителей просят не шуметь, понизить голос. Еще там вокруг разнообразные мечи, кинжалы, истлевший кусок шкуры какого-то животного с различными на нем буквами письма Пророка какому-то конкретному историческому лицу и прочие священные тексты, созерцаая которые, невольно благодаришь судьбу за незнание языка. Хватит с меня и русского, думал я. В центре, под стекляннм квад-

ратным колпаком, в раме, отороченной золотом, находится предмет темно-коричневого цвета, сущность коего я не уразумел, пока не прочел табличку. Табличка, естественно, по-турецки и по-английски. Отлитый в бронзе "Отпечаток стопы Пророка". Минимум сорок восьмой размер обуви, подумал я, глядя на этот экспонат. И тут я содрогнулся: Йети!

26.

Византия была переименована в Константинополь, если не ошибаюсь, при жизни Константина. В смысле простоты гласных и согласных, это название было, наверно, популярней у турок-сельджуков, чем Византия. Но и Стамбул тоже звучит достаточно по-турецки; для русского уха, во всяком случае. На самом деле Стамбул - название греческое, происходит, как будет сказано в любом путеводителе, от греческого "стан полин" - что означает(ло) просто "город". "Стан"? "Полин"? Русское ухо? Кто здесь кого слышит? Здесь, где "бардак" значит "стакан". Где "дурак" значит "остановка". "Бир бардак чай" - один стакан чаю. "Дурак автобуса" - остановка автобуса. Ладно хоть, что автобус только наполовину греческий.

27.

Человеку с одышкой тут делать нечего, разве что нанять на весь день такси. Для попадающих в Стамбул с Запада город этот чрезвычайно дешев. В переводе на доллары-марки-франки и т.п. некоторые вещи не стоят ничего. Точнее: оказываются по ту сторону стоимости. Те же самые ботинки или, например, чай. Странное это ощущение - наблюдать деятельность, не имеющую денежного выражения: никак не оцениваемую. Похоже на некий тот свет, пре-мир, и, вероятно, именно эта потусторонность и составляет знаменитое "очарование" Востока для северного скряги.

28.

Что впоследствии - хорошо известно: невесть откуда возникли турки. Откуда они появились, ответ на это не очень внятен; ясно, что весьма издалека. Что привело их на берег Босфора - тоже не очень ясно, но понятно, что лошади. Турки - точнее: тюрки - были кочевниками: так нас учили в школе. Босфор, естественно, оказался преградой, и здесь-то тюрки, вместо того чтоб откочевать назад, решили перейти к оседлости. Все это звучит не очень убедительно,

но мы это так и оставим. Чего они хотели от Константинополя-Византии-Стамбула - это, по крайней мере, понятно: они хотели быть в Константинополе. Примерно того же, что и сам Константин. До XI века сакрального знака у них не было. В XI он появился. Как мы знаем, это был полумесяц.

Но в Константинополе были христиане, константинопольские церкви венчал крест. Тюркский, постепенно превратившийся в турецкий, роман с Византией продолжался примерно три столетия. Постоянство принесло свои плоды, и в XIV веке крест уступил купола полумесяцу. Остальное хорошо документировано, и распространяться об этом нужды нет. Хотелось бы только отметить значительное структурное сходство того, "как было", с тем, "как стало". Ибо смысл истории в существе структур, не в характере декора.

29.

Смысл истории! Что, в самом деле, может поделывать перо с этим смещением рас, языков, вероисповеданий - с этим принявшим вегетативный, зоологический характер падением вавилонской башни, в результате которого, в один прекрасный день, индивидуум обнаруживает себя смотрящим со страхом и отчуждением на свою руку или на свой детородный орган - не а ля Витгенштейн, но охваченный ощущением, что эти вещи принадлежат не ему, что они - всего лишь составные части, детали "конструктора", осколки калейдоскопа, сквозь который не причина на следствие, но слепая случайность смотрит на свет. Можно выскочить на улицу - но там летит пыль.

30.

Разница между духовной и светской властью в Византии христианской была чрезвычайно незначительной. Нормально государю следовало считаться с суждениями Патриарха - что нередко имело место. С другой стороны, государь зачастую не только назначал Патриарха, но, в ряде случаев, оказывался или имел основания считать себя большим христианином, чем Патриарх. Мы уже не говорим о концепции помазанника Божьего, которая одна могла избавить государя от необходимости считаться с чьим бы то ни было мнением. Что тоже имело место, и что, в сочетании с механическими чудесами, до которых Теофилий I был большой любитель, - и оказало, между прочим, решающее влияние

на выбор, сделанный Русью в IX веке. (Между прочим же, чудеса эти: рыкающие искусственные львы, механические соловьи, поднимающийся в воздух трон и т.п. - византийский государь заимствовал, слегка их модифицировав, на Востоке, у своих персидских соседей.)

Нечто чрезвычайно ехожее происходило и с Высокой Портой, то бишь с Османской Империей, то бишь с Византией Мусульманской. Мы опять-таки имеем дело с автократией, несколько более деспотического, сильно военизированного характера. Абсолютный глава государства - падишах, он же султан. При нем, однако, существует Великий Муфтий - должность, совмещающая - отождествляющая - власть духовную с административной. Управляется же все государство посредством чрезвычайно сложной иерархической системы, в которой преобладает религиозный (для удобства скажем - идеологически выдержанный) элемент.

В чисто структурном отношении расстояние между Вторым Римом и Османской Империей измеряемо только в единицах времени. Что это тогда? Дух места? Его злой гений? Дух порчи? И откуда, между прочим, "порча" эта в нашем лексиконе? Не от "Порты" ли? Неважно. Достаточно, что и Христианство, и бардак с дураком пришли к нам именно из этого места. Где люди обращались в Христианство в V веке с такой же легкостью, с какой они переходили в Ислам в XIV (и это при том, что после захвата Константинополя турки христиан никак не преследовали). Причины и того и другого обращений были те же самые: практические. Впрочем, это уже никак не связано с местом; это связано с видом.

31.

О все эти бесчисленные Османы, Мехметы, Мурады, Баязеты, Ибрагимы, Селимы и Сулейманы, вырезавшие друг друга, своих предшественников, соперников, братьев, родителей и потомство - в случае Мурада II или III - какая разница! - девятнадцать братьев кряду - с регулярностью человека, бреющегося перед зеркалом. О эти бесконечные, непрерывные войны: против неверных, против своих же мусульман-но-шиитов, за расширение империи, в отместку за нанесенные обиды, просто так, и из самозащиты. И о этот институт янычар, элита армии, преданная сначала султану, но постепенно вырабатывавшаяся в отдельную, только со своими интересами считающуюся касту, - как все это знакомо! О все эти чалмы и бороды - эта униформа головы,

одержимой только одной мыслью: резать - и потому - а не только из-за запрета, накладываемого исламом на изображение чего бы то ни было живого, - совершенно неотличимые друг от друга! Потому, возможно, и "резать", что все так друг на друга похожи и нет ощущения потери. Потому и "резать", что никто не бреется. "Рэжу", следовательно существую".

Да и что, вообще говоря, может быть ближе сердцу вчерашнего кочевника, чем принцип линейности, чем перемещение по плоскости, хоть в ту, хоть в эту сторону. И не оправданием, и не пророчеством ли одновременно звучат слова одного из них, опять-таки Селима, сказанные им при завоевании Египта, что он, как властитель Константинополя, наследует Восточную Римскую Империю и, следовательно, имеет право на земли, когда-либо ей принадлежавшие! Не та же ли нота зазвучит четыреста лет спустя в устах Устрялова и Третьеримских славянофилов, чей алый, цвета янычарского плаща, флаг благополучно вобрал в себя звезду и полумесяц Ислама? И молот - не модифицированный ли он крест?

Эти непрерывные, на протяжении без малого тысячелетия, войны, эти бесконечные трактаты со схоластическими интерпретациями искусства стрельбы из лука - не они ли ответственны за выработавшееся в этой части света отождествление армии и государства, политики-как-продолжения-войны-только-другими-средствами, за вдохновенные, но баллистически реальные фантазии Циолковского?

И эта загадочная субстанция, эта пыль, летящая вам в морду на улицах Стамбула, - не есть ли это просто бездомная материя насильственно прерванных бессчетных жизней, понятия не имеющая - чисто по-человечески, - куда ей приткнуться? Так и возникает грязь. Что, впрочем, тоже не спасает от сильной перенаселенности.

Человека с воображением, да к тому же еще и нетерпеливого, очень подмывает ответить на эти вопросы утвердительно. Но, может быть, не следует торопиться; может быть, надо повременить и дать им возможность стать "проклятыми" - даже если на это уйдет несколько веков. О эти "века"! - любимая единица истории, избавляющая индивидуума от необходимости личной оценки происшедшего и награждающая его почетным статусом жертвы истории.

32.

В отличие от оледенения, цивилизации - какие они ни на есть - перемещаются с Юга на Север. Как бы стремясь заполнить вакуум, оставленный оледенением. Тропический лес постепенно одолевает хвойный и смешанный - если не с помощью листа, то с помощью архитектуры. Иногда возникает ощущение, что барокко, рококо, даже шинкель - просто бессознательная тоска вида о его вечно-зеленом прошлом. Папоротник пагод - тоже.

В широтном направлении перемещаются только кочевники. И, как правило, с Востока на Запад. Кочевничество имеет смысл только в определенной климатической зоне. Эскимосы - в пределах полярного круга; татары и монголы - в пределах черноземной полосы. Купола юрт и иглу, конусы палаток и чумов.

Я видел мечети Средней Азии - мечети Самарканда, Бухары, Хивы: подлинные перлы мусульманской архитектуры. Как не сказал Ленин, ничего не знаю лучше Шах-И-Зинды, на полу которой я провел несколько ночей, не имея другого места для ночлега. Мне было девятнадцать лет, но я вспоминаю с нежностью об этих мечетях отнюдь не позтому. Они - шедевры масштаба и колорита, они - свидетельство лиричности Ислама. Их глазурь, их изумруд и кобальт запечатлеваются на вашей сетчатке в немалой степени благодаря контрасту с желто-бурым колоритом окружающего их ландшафта. Контраст этот, эта память о цветовой (по крайней мере) альтернативе реальному миру, и был, возможно, поводом к их появлению. В них действительно ощущается идеосинкретичность, самоувлеченность, желание за(со)вершить самих себя. Как лампы в темноте. Лучше: как кораллы - в пустыне.

33.

Стамбульские же мечети - это Ислам торжествующий. Нет большего противоречия, чем торжествующая Церковь, - и нет большей безвкусицы. От этого страдает и Св. Петр в Риме. Но мечети Стамбула! Эти гигантские, насеившие на землю, не в силах от нее оторваться застывшие каменные жабы! Только минареты, более всего напоминающие - пророчески, боюсь, - установки класса земля-воздух, и указывают направление, в котором собиралась двинуться душа. Их плоские, подобные крышкам кастрюль или чугунных латок, купола, понятия не имеющие, что им делать с не-

бом: скорей предохраняющие содержимое, нежели поощряющие воздеть очи горе. Этот комплекс шатра! придавленности к земле! намаза.

На фоне заката, на гребне холма, их силуэты производят сильное впечатление: рука тянется к фотоаппарату, как у шпиона при виде военного объекта. В них и в самом деле есть нечто угрожающе-потустороннее, инопланетное, абсолютно герметическое, панциреобразное. И все это того же грязно-бурого оттенка, как и большинство построек в Стамбуле. И все это на фоне бирюзы Босфора.

И если перо не поднимается упрекнуть ихних безмянных правоверных создателей в эстетической тупости, то это потому, что тон этим донным, жабо- и крабообразным сооружениям задан был Айя-Софией - сооружением в высшей степени христианским. Константин, утверждая, заложил ее основание; возведена же она при Юстиниане. Снаружи отличить ее от мечетей невозможно, ибо судьба сыграла над Айя-Софией злую (злую ли?) шутку. При не помню уж каком султানে, да это и неважно - была Айя-София превращена в мечеть.

Превращение это больших усилий не потребовало: просто с обеих сторон возвели мусульмане четыре минарета. И стало Айя-Софию не отличить от мечети. То есть архитектурный стандарт Византии был доведен до своего логического конца. Это именно с ее приземистой грандиозностью соперничали строители мечетей Баязета и Сулеймана, не говоря уже о меньших братьях. Но и за это упрекать их нельзя - не только потому, что к моменту их прихода в Константинополь Айя-София царила над городом, но, прежде всего, потому, что и сама-то она была сооружением не римским, но именно Восточным, точнее - Сасанидским. Как и нельзя упрекать того, неважно-как-его-зовут, султана за превращение христианского храма в мечеть: в этой трансформации сказалось то, что можно, не подумав, принять за глубокое равнодушие Востока к проблемам метафизического порядка. На самом же деле за этим стояло и стоит, как сама Айя-София с ее минаретами и христианско-мусульманским декором внутри, историей и арабской вязью внушенное ощущение, что все в этой жизни переплетается, что все, в сущности, есть узор ковра. Попираемого стопой.

Это - чудовищная идея, не лишенная доли истины. Но попытаемся с ней справиться. В ее истоке лежит восточный принцип орнамента, основным элементом которого служит стих Корана, цитата из Пророка: вышитая, выгравированная, вырезанная в камне или дереве - и с самим процессом вышивания, гравировки, вырезания и т.п. графически - если принять во внимание арабскую письменность - совпадающая. То есть речь идет о декоративном аспекте письменности, о декоративном использовании фразы, слова, буквы; о чисто визуальном к ним отношении. Оставляя в стороне неприемлемость подобного взгляда на слово (как, впрочем, и на букву), заметим здесь лишь неизбежно буквальное, пространственное - ибо только средствами пространства и выражаемое - восприятие того или иного священного речения. Отметим зависимость этого орнамента от длины строки и от дидактического аспекта речения, зачастую уже достаточно орнаментального самого по себе. Напомним себе: единица восточного орнамента - фраза, слово, буква.

Единицей - основным элементом - орнамента, возникшего на Западе, служит счет: зарубка - и у нас в этот момент - абстракции, - отмечающая движение дней. Орнамент этот, иными словами, временной. Отсюда его ритмичность, его тенденция к симметричности, его принципиально абстрактный характер, подчиняющий графическое выражение ритмическому ощущению. Его сугубую не(анти)дидактичность. Его - за счет ритмичности, повторимости - постоянное абстрагирование от своей единицы, от единожды уже выраженного. Говоря короче, его динамичность.

Я бы заметил еще, что единица этого орнамента - день - идея дня - включает в себя любой опыт, в том числе и опыт священного речения. Из чего следует соображение о превосходстве бордюрика греческой вазы над узором ковра. Из чего следует, что еще неизвестно, кто больший кочевник: тот ли, кто кочует в пространстве, или тот, кто кочует во времени. Идея, что все переплетается, что все лишь узор ковра, стопой попираемого, сколь бы захватывающей (и буквально тоже) она ни была, все же сильно уступает идее, что все остается позади, ковер и попирающую его стопу - даже свою собственную - включая.

О, я предвижу возражения! Я предвижу искусствоведа или этнолога, готовых оспорить с цифрами и с черепками в руках все вышеизложенное. Я предвижу человека в очках, вносящего индийскую или китайскую вазу с бордюрчиком, только что мной описанным, и восклицающего: А это что? И разве Индия (или Китай) не Восток? Хуже того, ваза эта или блюдо могут оказаться из Египта, вообще из Африки, из Патагонии, из Северной Америки. И заструится поток доказательств несравненной ихней правоты относительно того, что доисламская культура была фигуративной, что таким образом Запад просто отстал от Востока, что орнамент вообще, по определению, нефункционален или что пространство больше, чем время. Что я, в целях скорей всего политических, подменяю историю антропологией. Что-нибудь в этом роде, или того похуже.

Что мне сказать на это? и надо ли говорить что-либо? Не уверен; но, тем не менее, замечу, что, не предвидя я этих возражений, я бы за перо не брался. Что пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно - вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее.

И еще я предвижу, что не будет ни ваз, ни черепков, ни блюда, ни человека в очках. Что возражений не последует, что воцарится молчание. Не столько как знак согласия, сколько как свидетельство безразличия. Поэтому устервим наш довод немного и добавим, что ощущение времени есть глубоко индивидуалистический опыт. Что в течение жизни каждый человек, рано или поздно, оказывается в положении Робинзона Крузо, делающего зарубки и, насчитав, допустим, семь или десять, их перечеркивающего. Это и есть природа орнамента, независимо от предыдущей цивилизации или той, к которой человек этот принадлежит. И 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 ковру.

36.

Нормальный, душный, потный, пыльный майский день в Стамбуле. Сверх того, воскресенье. Человеческое стадо, бродящее под сводами Айи-Софии. Там, вверху, недостижимые для зренья, мозаики с изображением то ли царей, то ли Святых. Ниже, на стенах, достигаемые, но недоступные разумению круглые металлические щиты с золотыми по черному полю, весьма стилизованными цитатами из Пророка. Своего рода монументальные камни с литерами, напоминающими Джаксона Поллака или Кандинского. И тут я замечаю, что - скользко: собор потеет. Не только пол, но и мрамор стен. Камень потеет. Спрашиваю - говорят, от сильного перепада температуры. И решаю - от моего присутствия, и выхожу.

37.

Взглянуть на Отечество извне можно, только оказавшись вне стен Отечества. Или - расстелив карту. Но, как замечено выше, кто теперь смотрит на карту?

Если цивилизации - именно какие они ни на есть - действительно распространяются, как растительность, в направлении, обратном оледенению, с Юга на Север, то куда было Руси при ее географическом положении деваться от Византии? Не только Руси Киевской, но и Московской, а там уж и всему остальному между Донцом и Уралом? И нужно еще поблагодарить Тамерлана и Чингиз-хана за то, что они несколько задержали процесс, что несколько подморозили, точнее - подмяли, цветы Византии. Это неправда, что Русь сыграла роль щита, предохранившего Запад от татаро-монгольского ига. Роль щита этого сыграл Константинополь - тогда еще оплот организованного Христианства. (В 1403 году, между прочим, возникла под стенами Константинополя ситуация, которая чуть было не обернулась для Христианского - вообще для всего тогда известного - мира абсолютной катастрофой: Тамерлан встретился с Баязетом. По счастью, они обратили оружие против друг друга - сказалось, видимо, внутрисословное соперничество. Объединись они против Запада, т.е. в том направлении, в котором они оба двигались, мы смотрели бы нынче на карту миндалевидным, преимущественно карим оком.)

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 Ви-

зантии. Если на пути первого стояли Альпы, второму мешало только Черное море - глубокая, но, в конечном счете, плоская вещь. 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. Единственно, что Византия растеряла по дороге на Север, это свои замечательные ереси, своих Монофизитов, свой Арианизм, своих Неоплатоников и проч., составлявших самое существо ее духовного и литературного бытия. Но распространение ее на Север происходило в период все большего воцарения полумесаяца, и чисто физическая мощь Высокой Порты гипнотизировала Север в большей мере, нежели теологическая полемика вымирающих схоластов.

В конце концов, восторжествовал же Неоплатонизм в искусстве. Мы знаем, откуда наши иконы, мы знаем, откуда наши луковки-маковки церквей. Мы знаем также, что нет ничего легче для государства, чем приспособить для своих нужд максимуму Плотина насчет того, что задачей художника должно быть не подражание природе, но интерпретация идей. 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 - шаг - от дивана до оттоманки?

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. Не больше ли она, оттого что - соблазнительней? И что мы слышим уже в этом вопле покойного Милюкова: "А Дарданеллы будут наши!"? Эхо Катона? Тоску христианина по своей святыне? Или все еще голос Баязета, Тамерлана, Селима, Мехмета? И уж коли на то пошло, 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?

38.

Не дай нам Бог дальше заглядывать в турецко-русский словарь. Остановимся на слове “чай”, означающем именно чай, откуда бы оно и он ни пришли. Чай в Турции замечательный, лучше, чем кофе, и, как почистить ботинки, ничего не стоит в переводе на любые известные нам деньги. Он крепок, цвета прозрачного кирпича, но не будоражит, ибо подается в этом бардаке - стакане емкостью грамм в пятьдесят, не больше. Он - лучшее из всего попавшегося мне в Стамбуле, этой помеси Астрахани и Сталинабада.

Чай - и зрелище стены Константина, которой я бы не увидел, если бы мне не повезло и шофер такси, которому сказано было ехать в Топкапи, не оказался жуликом и не покатаил вокруг всего города.

По высоте, толщине и характеру кладки стены вы можете судить о серьезности намерений ее строителя. Константин был предельно серьезен: ее развалины, в которых теперь ютятся цыгане, козы и промышляющие телом молодые люди, и сегодня могли бы удержать любую армию, будь нынешняя война позиционной. С другой стороны, если признать за цивилизациями характер растительный, то есть идеологический, то возведение и этой стены было пустой тратой времени. От антииндивидуализма, во всяком случае, от духа подчинения и релятивизма ни стеной, ни морем не отгородиться.

Добравшись, в конце концов, до Топкапи и осмотрев большую часть его содержимого - преимущественно “кафтаны” султанов, и лингвистически и визуально абсолютно совпадающие с гардеробом московских государей, я направился к цели моего во дворец этот паломничества - к сералю: только чтобы обнаружить на дверях этого главного на свете павильона табличку, сообщавшую по-турецки и по-английски “Закрит на реставрацию”. О если бы! - воскликнул я мысленно, пытаясь совладать с разочарованием.

39.

Пора завязывать. Парохода, как я сказал, ни из Стамбула, ни из Смирны было не найти. Я сел в самолет и через два часа полета над Эгейским морем - сквозь воздух, не менее некогда обитаемый, чем архипелаг внизу, - приземлился в аэропорту в Афинах.

В 68 километрах от Афин, в Суньоне, на вершине скалы, падающей отвесно в море, стоит построенный почти одновременно с Парфеноном в Афинах - разница в каких-ни-

будь 50 лет - храм Посейдона. Стоит уже две тыщи с половиной лет.

Он раз в десять меньше Парфенона. Во сколько раз он прекрасней, сказать трудно, ибо непонятно, что следует считать единицей совершенства. Крыши у него нет.

Вокруг - ни души. Суньон - рыбацкая деревня с двумя-тремя теперь современными гостиницами - лежит далеко внизу. Там, на вершине темной скалы, в вечерней дымке, издали храм выглядит скорее спущенным с неба, чем воздвигнутым на земле. У мрамора больше сходства с облаком, нежели с почвой.

Восемнадцать белых колонн, соединенных белым же мраморным основанием, стоят на равном друг от друга расстоянии. Между ними и землей, между ними и морем, между ними и небом Эллады - никого и ничего.

Как и почти всюду в Европе, здесь побывал Байрон, вырезавший на основании одной из колонн свое имя. По его стопам автобус привозит туристов; потом он их увозит. Эрозия, от которой поверхность колонн заметно страдает, не имеет никакого отношения к выветриванию. Это - оспа взоров, линз, вспышек.

Потом спускаются сумерки, темнеет. Восемнадцать колонн, восемнадцать вертикальных белых тел, на равном расстоянии друг от друга, на вершине скалы, под открытым небом встречают ночь.

Если бы они считали дни, таких дней было бы шестьдесят миллионов. Издали, впрочем, в вечерней дымке, благодаря равным между собой интервалам, белые их вертикальные тела и сами выглядят как орнамент.

Идея порядка? Принцип симметрии? Чувство ритма? Идолопоклонство?

40.

Наверное, следовало взять рекомендательные письма, записать, по крайней мере, два-три телефона, отправляясь в Стамбул. Я этого не сделал. Наверное, следовало с кем-то познакомиться, вступить в контакт, взглянуть на жизнь этого места изнутри, а не сбрасывать местное население со счетов как чуждую толпу, не отмечать людей, как лезущую в глаза психологическую пыль.

Что ж, вполне возможно, что мое отношение к людям, в свою очередь, тоже пахнет Востоком. В конце концов, откуда я сам? Но в определенном возрасте человек устает от себе подобных, устает засорять свои сознание и подсоз-

вание. Еще один - или десяток - рассказ о жестокости? Еще один - или сотня - пример человеческой подлости, глупости, доблести? У мизантропии, в конце концов, тоже должны быть какие-то пределы.

Достаточно поэтому, взглянув в словарь, установить, что "каторга" - тоже турецкое слово. Как и достаточно обнаружить на турецкой карте - то ли в Анатолии, то ли в Ионии - город, называющийся "Нигде".

41.

Я не историк, не журналист, не этнограф. Я, в лучшем случае, путешественник, жертва географии. Не истории, заметьте себе, но географии. Это то, что роднит меня до сих пор с державой, в которой мне выпало родиться, с нашим печально, дорогие друзья, знаменитым Третьим Римом. Поэтому меня не слишком интересует политический курс нынешней Турции, реформы Ататюрка, чей портрет украшает засаленные обои самой последней кофейни, равно как и не поддающуюся никакому конвертированию и являющуюся нереальной формой оплаты реального труда турецкую лиру.

Я приехал сюда взглянуть на прошлое, не на будущее, ибо последнего здесь нет: оно, какое оно ни есть, тоже ушло отсюда на Север. Здесь есть только незавидное, третьесортное настоящее трудолюбивых, но ограбленных интенсивностью истории этого места людей. Больше здесь уже никогда ничего не произойдет, кроме разве что уличных беспорядков или землетрясения. Может быть, впрочем, здесь еще откроют нефть: уж больно сильно воняет сероводородом Золотой Рог, с маслянистой поверхности которого открывается такой шикарный вид на панораму Стамбула. Впрочем, вряд ли, и вонь эта - вонь нефти, проливаемой проходящими через пролив ржавыми, только что не дырявыми танкерами. На ней одной, по-моему, можно было бы сколотить состояние.

Впрочем, подобный проект покажется, наверно, местному человеку чересчур предприимчивым. Местный человек по натуре скорей консервативен, даже если он делец или негодяй, не говоря уже о рабочем классе, невольно, но наглухо запертом в традиционности, в консервативности нищенской оплатой труда. В своей тарелке местный человек выглядит здесь более всего под сводами бесконечно переплетающихся, подобно узору ковра или арабской вязи, мечетей, галерей местного базара, который и есть сердце, мозг и ду-

ша Стамбула. Это - город в городе; это и выстроено на века. Этого ни на Запад, ни на Север, ни на Юг не перенести. ГУМ, Бонмарше, Харрод, Мэйси, вместе взятые и в куб возведенные, суть детский лепет в сравнении с этими катакомбами. Станным образом, но благодаря горящим везде гирляндам желтых стоваттных лампочек и бесконечной россыпи бронзы, бус, браслетов, серебра и золота под стеклом, не говоря уже о собственно коврах, иконах, самоварах, распятиях и прочем, базар этот в Стамбуле производит впечатление именно православной церкви, разветвляющейся и извивающейся, впрочем, как цитата из Пророка. Плоский вариант Айя-Софии.

42.

Цивилизации двигаются в меридиональном направлении. Кочевники (включая войны новейшего времени, ибо война суть эхо кочевого инстинкта) - в широтном. Это, видимо, еще один вариант креста, привидевшегося Константину. Оба движения обладают естественной (растительной или животной) логикой, учитывая которую, нетрудно оказаться в состоянии, когда никого и ни в чем нельзя упрекнуть. В состоянии, именуемом меланхолией или - более справедливо - фатализмом. Его можно приписать возрасту, влиянию Востока; при некотором усилии воображения - христианскому смирению.

Выгоды этого состояния очевидны, ибо они эгоистичны. Ибо оно - как и всякое, впрочем, смирение - достигается всегда за счет немого бессилия жертв истории - прошлых, настоящих, будущих; ибо оно является эхом бессилия миллионов. И если вы уже не в том возрасте, когда можно вытаскивать из ножен меч или вскарабкаться на трибуну, чтобы проорать морю голов о своем отвращении к прошедшему, происходящему и имеющему произойти, если таковая трибуна отсутствует или если таковое море пересохло, - все-таки остается еще лицо и губы, по которым может еще скользнуть вызванная открывающейся как мысленному, так и ничем невооруженному взору картиной, улыбка презрения.

43.

С ней, с этой улыбкой на устах, можно взобраться на паром и отправиться пить чай в Азию. Через двадцать минут можно сойти в Чингельчее, найти кафе на самом берегу

Босфора, сесть на стул, заказать чай и, вдыхая запах гниющих водорослей, наблюдать, не меняя выражения лица, как авианосцы Третьего Рима медленно плывут сквозь ворота Второго, направляясь в Первый.

*Стамбул - Афины, июнь 1985 г.*

*Опубликовано в журнале*

*“Континент“, №46*



Интервью после получения Нобелевской премии , декабрь 1987 года.

Фото Т. Густавссона.



**И. Бродский, 1966 год.**

**Фото Б. Шварцмана.**



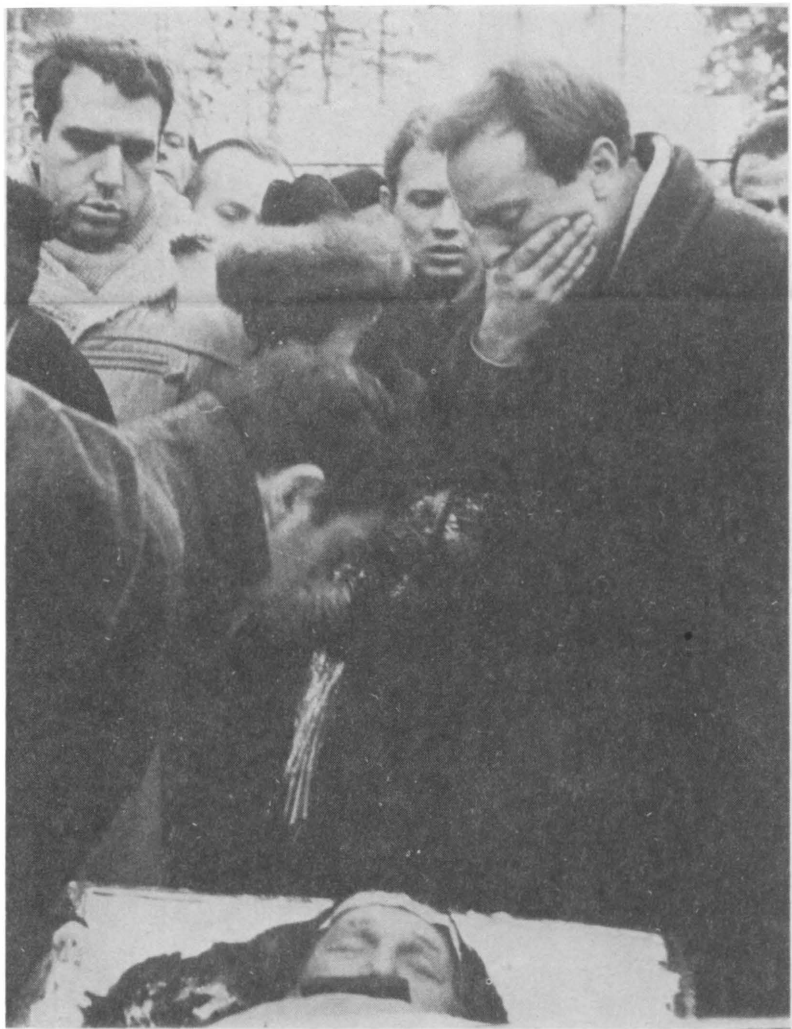
в деревне Норенской Архангельской области. 1964 год.

Фото Я. Гордина.



Александр Иванович и Мария Моисеевна — родители Бродского.

Фото М. Мильчика.



**Похороны А. Ахматовой.**

**Фото Б. Шварцмана.**



Ленинград. Утро отъезда в вынужденную эмиграцию. 4 июня 1972 года.

Фото М. Мильчика.

Коктебель, ноябрь 1969 года.



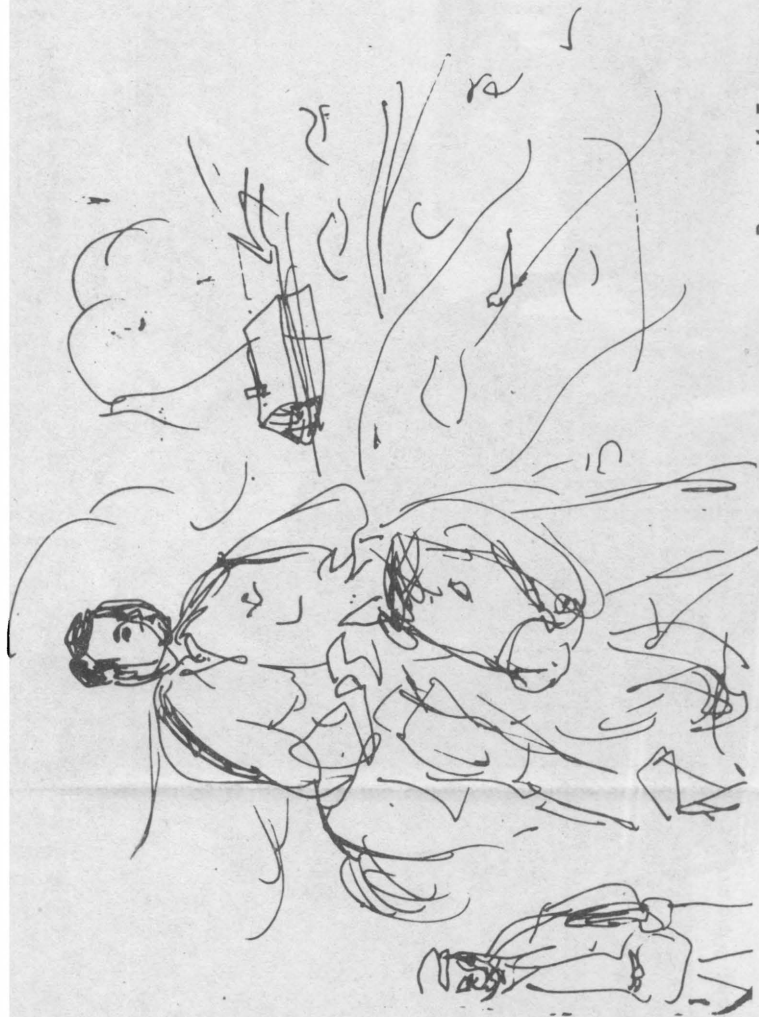


Рисунок И. Бродского.

## ПОСВЯЩАЕТСЯ ПОЗВОНОЧНИКУ

Сколь бы чудовищным или, наоборот, бездарным день ни оказался, вы вытягиваетесь на постели и - больше вы не обезьяна, не человек, не птица, даже не рыба. Горизонтальность в природе - свойство скорее геологическое, связанное с отложениями: она посвящается позвоночнику и рассчитана на будущее. То же самое в общих чертах относится ко всякого рода путевым запискам и воспоминаниям; сознание в них как бы опрокидывается навзничь и отказывается бороться, готовясь скорее ко сну, чем к сведению счетов с реальностью.

Записываю по памяти: путешествие в Бразилию. Никакое не путешествие, просто сел в самолет в девять вечера (полная бестолковщина в аэропорту: "Вариг" продал вдвое больше билетов на этот рейс, чем было мест; в результате, обычная железнодорожная паника, служащие (бразильцы) нерасторопны, безразличны; чувствуется государственность - национализированность - предприятия: госслужащие). Самолет битком; вопит младенец, спинка кресла не откидывается, всю ночь провел в вертикальном положении, несмотря на снотворное. Это при том, что только 48 часов назад прилетел из Англии. Духота и т.д. В довершение всего прочего, вместо девяти часов лету получилось 12, т.к. приземлялись сначала в Сан-Пауло - под предлогом тумана в Рио, - на деле же, потому что у половины пассажиров билеты были именно до Сан-Пауло.

От аэропорта до центра такси несется по правому (?) берегу этой самой Январской реки, заросшему портовыми кранами и заставленному океанскими судами, сухогрузами, танкерами и т. п. Кроме того, там и сям громозлятся серые (шаровые) громады бразильского ВМФ. (В одно прекрасное утро я вышел из гостиницы и увидел входящую в бухту цитату из Вертинского : "А когда придет бразильский крейсер, капитан расскажет вам про гейзер...".) Слева, стало быть, от шоссе пароходы, порт, справа, через каждые сто метров, группы шоколадного цвета подростков играют в футбол.

Говоря о котором, должен заметить, что удивляться успехам Бразилии в этом виде спорта совершенно не приходится, глядя на то, как здесь водят автомобиль. Что действи-

тельно странно при таком вождении, так это численность местного населения. Местный шофер - это помесь Пеле и камикадзе. Кроме того, первое, что бросается в глаза, это полное доминирование маленьких "фольксвагенов" ("жуков"). Это, в сущности, единственная марка автомобилей, тут имеющаяся. Попадают изредка "Рено", "Пежо" и "Форды", но они в явном меньшинстве. Также телефоны - все системы Сименс (и Шукерт). Иными словами, немцы тут на коне, так или иначе. (Как сказал Франц Беккенбауэр: "Футбол - самая существенная из несущественных вещей".)

Нас поселили в гостинице "Глория", старомодном четырнадцатизэтажном сооружении с весьма диковинной системой лифтов, требующих постоянной пересадки из одного в другой. За неделю, проведенную в этой гостинице, я привык к ней как к некоей утробе - или внутренностям осьминога. В определенном смысле гостиница эта оказалась куда более занятой, чем мир вовне. Рио - вернее, та часть его, которую мне довелось увидеть, - весьма однообразный город, как в смысле застройки, так и планировки; и в смысле богатства, и в смысле нищеты. Двух-трехкилометровая полоса земли между океаном и скальным нагромождением вся заросла сооружениями а ля этот идиот Корбюзье. Девятнадцатый и восемнадцатый век уничтожены совершенно. В лучшем случае вы можете наткнуться на останки купеческого модерна конца века с его типичным сюрреализмом аркад, балконов, извивающихся лестниц, башенок, решеток и еще черт знает чем. Но это - редкость. И редкость же маленькие четырех-трехэтажные гостиницы на задах в узких улицах за спиной этих оштукатуренных громад; улочки, карабкающиеся под углом минимум в 75 градусов на склоны холмов и кончающиеся вечнозеленым лесом, подлинными джунглями. В них, в этих улицах, в маленьких виллах, в полудоходных домах живет местное - главным образом, обслуживающее приезжих - население: нищее, немного отчаянное, но в общем не слишком возражающее против своей судьбы. Здесь вечером вас через каждые десять метров приглашают пообщаться, и, согласно утверждению зап.германского консула, проститутки в Рио денег не берут - или, во всяком случае, не рассчитывают на получение и бывают чрезвычайно удивлены, если клиент пожелает расплатиться.

Похоже на то, что Его Превосходительство был прав. Проверить не было возможности, ибо был, что называется,

с утра до вечера занят делегаткой из Швеции, мастью и бездарностью в деле чрезвычайно напоминавшей К.Х., с той лишь разницей, что та не была ни хамкой, ни психопаткой (впрочем, я тоже был тогда лучше и моложе и, не представь меня К. тогда своему суженому и их злобствующему детенышу, мог бы даже, как знать, бездарность эту преодолеть). На третий день моего пребывания в Рио и на второй этих шведских игр мы отправились на пляж в Копакабане, где у меня вытащили, пока я загорал, четыреста дубов плюс мои любимые часы, подаренные мне Лиз Франк шесть лет назад в Массачусетсе. Кража была обставлена замечательно, и, как ко всему здесь, к делу была привлечена природа - в данном случае, в образе пегой овчарки, разгуливающей по пляжу и по наущению хозяина, пребывающего в отдалении, оттаскивающей в сторону портки путешественника. Путешественник, конечно же, не заподозрит четвероное: ну, крутится там собачка одна поблизости, и все. Двуное же тем временем потрошит ваши портки, гуманно оставляя пару крузейро на автобус до гостиницы. Так что об экспериментах с местным населением не могло быть и речи, что бы там ни утверждал немецкий консул, угощая нас производящей впечатление жидкостью собственного изготовления, отливавшей всеми цветами радуги.

Пляжи в Рио, конечно же, потрясающие. Вообще, когда самолет начинает снижаться, вы видите, что почти все побережье Бразилии - один непрерывный пляж от экватора до Патагонии. С вершины Корковадо - скалы, доминирующей над городом и увенчанной двадцатиметровой статуей Христа (подаренной городу не кем иным, как Муссолини), открывается вид на все три: Копакабана, Ипанاما, Леблон - и многие другие, лежащие к северу и к югу от города, и на бесконечные горные цепи, вдоль чьих подошв громоздятся белые бетонные джунгли этого города. В ясную погоду у вас впечатление, что все ваши самые восхитительные грезы суть жалкое, бездарное крохоборство недоразвитого воображения. Боюсь, что пейзажа, равного здесь увиденному, не существует.

Поскольку я пробыл там всего неделю, все, что я говорю, не выходит, по определению, за рамки первого впечатления. Отметив сие, я могу только сказать, что Рио есть наиболее абстрактное (в смысле культуры, ассоциаций и проч.) место. Это город, где у вас не может быть воспоминаний, проживи вы в нем всю жизнь. Для выходца из Европы Рио есть воплощение биологической нейтральности. Ни один

фасад, ни одна улочка, подворотня не вызовут у вас никаких аллюзий. Этот город - город двадцатого века, ничего викторианского, ничего даже колониального. За исключением, пожалуй, здания пассажирской пристани, похожей одновременно на Исаакиевский собор и на Вашингтонский Капитолий. Благодаря этому безличному (коробки, коробки и коробки), имперсональному своему характеру, благодаря пляжам, адекватным в своих масштабах и щедрости, что ли, самому океану, благодаря интенсивности, густоте, разнообразию и совершенному несовпадению, несоответствию местной растительности всему тому, к чему европеец привык, Рио порождает ощущение полного бегства от действительности - как мы ее привыкли себе представлять. Всю эту неделю я чувствовал себя, как бывший нацист или Артур Рембо: все позади - и все позволено.

Может быть даже, говорил я себе, вся европейская культура, с ее соборами, готикой, барокко, рококо, завитками, финтифлюшками, пилястрами, акантами и проч., есть всего лишь тоска обезьяны по утраченному навсегда лесу. Не показательно ли, что культура - как мы ее знаем - и расцветала-то именно в Средиземноморье, где растительность начинает меняться и как бы обрывается над морем перед полетом или бегством в свое подлинное отечество... Что до конгресса ПЕН-Клуба, это было мероприятие отчаянное по своей скуке, бессодержательности и отсутствию какого бы то ни было отношения к литературе. Марио Варгас Льюса и, может быть, я были единственными писателями в зале. Сначала я просто решил игнорировать весь этот бред; но, когда вы встречаетесь каждое утро с делегатами (и делегатками - в деле гадкими делегатками) за завтраком, в холле, в коридоре и т.д., мало-помалу это начинает приобретать черты реальности. Под конец я сражался как лев за создание отделения ПЕН-Клуба для вьетнамских писателей в изгнании. Меня даже разобрало, и слезы мешали говорить.

Под конец составилась октаэдр: Ульрих фон Тирн со своей женой, Фернандо Б. (португалец) с женой, Томас (швед) с дамой из Дании и с Самантхой (т.е. скандинавский треугольник в его случае) и я со своей шведкой. Плюс-минус два зап. немца, полупьяные, полусумасшедшие. В этой - или примерно в этой - компании мы слонялись из кабака в кабак, выпивали и закусывали. Каждый день, натываясь друг на друга за завтраком в кафетерии гостиницы или в холле, мы задавали друг другу один и тот же вопрос: "Что

вы подделываете вечером?“ - и в ответ раздавалось название того или иного ресторана или же название заведения, где отцы города собирались нас сегодня вечером развлекать с присущей им, отцам, торжественной глупостью, спичами и т.п. На открытие конгресса прибыл Президент Бразилии генерал Фигурейдо, произнес три фразы, посидел в президиуме, похлопал Льюсу по плечу и убыл в сопровождении огромной кавалькады телохранителей, полиции, офицеров, генералов, адмиралов и фотографов всех местных газет, снимавших его с интенсивностью людей, как бы убежденных, что объектив в состоянии не столько запечатлеть поверхность, сколько проникнуть внутрь великого человека. Занято было наблюдать всю эту шваль, готовую переменить хозяина ежесекундно, встать под любое знамя в своих пиджаках, и галстуках, и белых рубашках, оттеняющих их напряженные шоколадные мордочки. Не люди, а какая-то помесь обезьяны и попугая. Плюс преклонение перед Европой и постоянные цитаты то из Гюго, то из Мальро с довольно приличным акцентом. Третий мир унаследовал все, включая комплекс неполноценности Первого и Второго. “Когда ты улетаешь?“ - спросил меня Ульрих. “Завтра“, - ответил я. “Счастливцев“, - сказал он, ибо он оставался в Рио, куда он прибыл вместе со своей женой - как бы спасти брак, что, впрочем, ему уже вполне, по-моему, удалось. Так что он будет покамест торчать в Рио, ездить на пляж с местными преподавателями немецкой литературы, а по ночам, в гостинице, выскальзывать из постели и в одной рубашке стучаться в номер Самантхи. Ее комната как раз под его комнатой. 1161 и 1061. Вы можете обменять доллары на крузейро, но крузейро на доллары не обмениваются.

По окончании конгресса я предполагал остаться в Бразилии дней на десять и либо снять дешевый номер где-нибудь в районе Копакабаны, ходить на пляж, купаться и загорать, либо отправиться в Бахию и попытаться подняться вверх по Амазонке и оттуда в Куско, из Куско - в Лиму и назад, в Нью-Йорк. Но деньги были украдены, и хотя я мог взять 500 дубов у “Америкен Экспресс“, делать этого не стал. Мне интересен этот континент и эта страна, в частности; но боюсь, что я видел уже на этом свете больше, чем осознал. Дело даже не в состоянии здоровья. В конце концов, это было бы даже занятно для русского автора дать дуба в джунглях. Но невежество мое относительно южной тематики столь глубоко, что даже самый трагический опыт вряд ли просветил бы меня хоть на йоту. Есть нечто отвра-

тительное в этом скольжении по поверхности с фотоаппаратом в руках, без особенной цели. В девятнадцатом веке еще можно было быть Жюль Верном и Гумбольдтом, в двадцатом следует оставить флору и фауну на их собственное усмотрение. Во всяком случае, я видел Южный Крест и стоял лицом к солнцу в полдень, имея запад справа и восток - слева. Что до нищеты фавел, то, да простят мне все те, кто на прощение способен, она - нищета эта - находится в прямой пропорции к неповторимости местного пейзажа. На таком фоне (океана и гор) социальная драма воспринимается скорее как мелодрама не только ее зрителями, но и самими жертвами. Красота всегда немного обесмысливает действительность; здесь же она составляет ее - действительности - значительную часть.

Первый человек не должен - да и не может - вести дневниковые записи. Конечно, хотелось бы удержать хоть что-нибудь из этих семи дней - хоть эти чудовищные по своим размерам шашлыки (чураско родизию), но мне уже на второй день хотелось назад, в Нью-Йорк. Конечно, Рио пошкарней Сочи, Лазурного Берега, Палм-Бич и Флориды, несмотря на плотную пелену выхлопных газов, еще более невыносимых при тамошней жаре. Но - и, быть может, это главное - сущность всех моих путешествий (их, так сказать, побочный эффект, переходящий в их сущность) состоит в возвращении сюда, на Мортон-стрит: во все более детальной разработке этого нового смысла, вкладываемого мною в "домой". Чем чаще возвращаешься, тем конкретней становится эта конура. И тем абстрактней моря и земли, в которых ты странствуешь. Видимо, я никогда уже не вернусь на Пестеля, и Мортон-ст. - просто попытка избежать этого ощущения мира как улицы с односторонним движением.

После победы в битве за аннамитов в изгнании выяснилось, что у Самантхи день рождения - ей исполнилось то ли 35, то ли 45 лет, - Ульрих с женой, то же самое Фернандо Б.; Самантха плюс Великий Переводчик (он-то, может быть, и был главный писатель среди всех нас, ибо на нем репутация всего этого континента и держится) отправились в ресторанчик отмечать. Сильно одурев от выпитого, я принялся донимать Великого Переводчика насчет его живого товара в том смысле, что все они, как штатские в 19-м веке, - обдирают нашего брата европейца, плюс, конечно, еще и штатских, плюс, конечно, своя этнография. Что "Сто лет одиночества" - тот же Томас Вулф, которого - так уж

мне не повезло - я как раз накануне "Ста лет" прочел, и это ощущение "переогромленности" тотчас было узнаваемо. Вел.Пер. мило и лениво отбивался, что да, дескать, неизбежная тоска по мировой культуре и что наш брат европеец тоже этим грешит, а евразиец, может, даже еще больше (тут я вспомнил милюковское: "Почему Евразия? Почему - учитывая географич. пропорцию, не Азеопа?"), что психоанализ под экватором еще не привился, и поэтому они в состоянии на свой счет сильно фантазировать, в отличие от нынешних штатских людей, например. Ульрих, зажатый между Самантхой и ничего не секущей благоверной, заметил, что во всем виноват модернизм, что после его разреженности читателя потянуло на травку, жвачку и разносолы эти латиноамериканские и что вообще одно дело Борхес, а другое - вся эта жизнерадостная шпана. "И Кортасар", - говорю я. "Ага, Борхес и Кортасар", - говорит Ульрих и глазами показывает мне на Самантху, потому что он в шортах и она лезет в них к нему рукой слева, не видя, что благоверная норовит туда же справа. "Борхес и Кортасар", - повторяет он. Потом откуда ни возьмись появляются два пьяненьких немца, увлекают спасенную жену и Вел.Пер. с португалами в какие-то гости, а Самантха, Ульрих и я возвращаемся вдоль Копакабаны в "Глорию", в процессе чего они раздеваются донага и лезут в океан, где и исчезают на пес знает сколько, а я сижу на пустом пляже, сторожу тряпье и долго икаю, и у меня ощущение, что все это уже со мной когда-то происходило.

Пьяный человек, особенно иностранец, особенно русский, особенно ночью, всегда немного беспокоится, найдет ли он дорогу в гостиницу, и от этого беспокойства постепенно трезвеет.

В моем номере в "Глории" - довольно шикарном по любым понятиям (как-никак, я был почетным членом американской делегации) - висело огромное озероподобное зеркало, потемневшее и сильно зацветшее рыжеватой ряской. Оно не столько отражало, сколько поглощало происходящее в комнате, и я часто, особенно в сумерках, казался себе в нем неким голым окунем, медленно в нем плавающим среди водорослей, то удаляясь, то приближаясь к поверхности. Это ощущение было сильнее реальности заседаний, разговоров с делегатами, интервью прессе, так что все происходившее происходило как бы на дне, на заднем плане, затянутое тиной. Может быть, дело было в стоявшей жаре, от которой озеро это было единственной подсознательной за-

щитой, ибо эйр-кондишн в “Глории” не существовало. Так или иначе, спускаясь в зал заседаний или выходя в город, приходилось совершать усилие, как бы вручную наводя сознание, речь и зрение на резкость - также, впрочем, и слух. Так бывает со строчками, неотвязно тебя преследующими и к делу совершенно не относящимися - своими или чужими; чаще всего, с чужими, с английскими даже чаще, чем с русскими, особенно - с оденовскими. Строчки - водоросли, и ваша память - тот же окунь, между ними плутающий. С другой стороны, возможно, все объясняется бессознательным нарциссизмом, обретающим посредством распадающейся амальгамы оттенок отстранения, некий невременный привкус, ибо смысл всякого отражения не столько в интересе к собственной персоне, сколько во взгляде на себя извне. Шведской моей вещи все это было довольно чуждо, и интерес ее к зеркалу был профессионально дамский и отчасти порнографический: вывернув шею, она разглядывала в нем самое себя в процессе, а не водоросли или того же окуня. Слева и справа от озера висели две цветные литографии, изображающие сбор манго полуодетыми негрессами и панораму Каира; ниже серел недействующий телевизор.

Среди делегатов было два совершенно замечательных сволочных экземпляра: пожилая стукачка из Болгарии и подонистый пожилой литературовед из ГДР. Она говорила по-английски, он по-немецки и по-французски, и ощущение от этого было (у меня, во всяком случае) фантастическое: загрязненная цивилизация. Особенно мучительно было выслушивать всю эту отечественного производства ахинею по-английски: ибо инглиш как-то совершенно уже никак для этого не подходит. Кто знает, сто лет назад, наверно, то же самое испытывал и русский слушатель. Я не запомнил их имен: она - эдакая Роза Хлебб, майор запаса, серое платье, жилотдел, очки, на работе. Он был еще и получше, литературовед с допуском, более трепло, нежели сочинитель - в лучшем случае что-нибудь “О стилистике раннего Иоганнеса Бехера” (того, который сочинил этот сонет на день рождения Гуталина, начинающийся: “Сегодня утром я проснулся от ощущения, что тысяча соловьев запела одновременно...”. Тысяча нахтигалей). Когда я вылез со своим вяканьем в пользу аннамитов, эти двое зашикали, и Дойче Демократише запросил даже президиум, какую такую страну я представляю. Потом, апре уже самого голосования, канает, падло, ко мне и начинается что-то вроде “мы же не знаем их творчества, а вы читаете по-ихнему, все-таки мы

же европейцы и прочая“, на что я сказал что-то насчет того, что у них там в Индоचाине народу в Н раз побольше, чем в Демократише и не-Демократише вместе взятых и, следовательно, есть все шансы, что имеет место быть эквивалент Аны Зегерс унд Стефана Цвейга. Но вообще это больше напоминает цыган на базаре, когда они подходят к тебе и, нарушая территориальный императив, ныряют прямо тебе в физику - что ты только бабе своей, да и то не всегда, позволяешь. Потому что на нормальном расстоянии кто ж подаст. Эти тоже за пуговицу берут, грассируют и смотрят в сторону сквозь итальянские (оправа) очки. Континентальная шушера от этого млеет, потому что - полемика, .уё-моё, цитата то ли из Фейербаха, то ли из еще какой-то идеалистической падлы, седой волос и полный балдеж от собственного голоса и эрудиции.

Чучмекистан от этого тоже млеет, и даже пуще европейца. Там было навалом этого материала из Сенегала, Слоновой Кости и уж не помню, откуда еще. Лощеные такие шоколадные твари, в замечательной ткани, кенки от Балансиаги и проч., с опытом жизни в Париже, потому что какая же это жизнь для левобережной гошистки, если не было негра из Третьего мира - и только это они и помнят, потому что собственные их дехкане, феллахи и бедуины им совершенно ни с какого боку. Ваш же, кричу, цветной брат страдает. Нет, отвечают, уже договорились с Дойче Демократише, и Леопольд Седар Сенгор тоже не велел. С другой стороны, если бы Конгресс был не в Рио, а где-нибудь среди елочек и белочек, кто знает, может, и вели бы они себя по-иному. А тут уж больно все знакомо, пальмы да лианы, кричат попугаи. У белого человека вести себя нагло в других широтах основания как бы исторические, крестоносные, миссионерские, купеческие, имперские - динамические, одним словом. Эти же никогда экспансии никакой не предавались; так что и впрямь, может, лучше их куда-нибудь по снежку, нахальства поубавится, сострадание может проснется в Джамбулах этих необрезанных.

Противней всего бывало, когда от этого чего-нибудь разбаливалось - и вообще, когда прихватывает там, где нет инглиша, весьма неуютно. Как говорил Оден, больше всего я боюсь, что окачурюсь в какой-нибудь гостинице, к большей растерянности и неудовольствию, конечно, персонала. Так это, полагаю, и произойдет, и бумаги останутся в диком беспорядке - но думать об этом не хочется, хотя надо.

Не думаешь же не оттого, что неохота, а оттого, что эта вещь - назовем ее небытие, хотя можно бы покороче, - не хочет, чтоб ты разглашал ее тайны, и сильно тебя собой пугает. Потому даже когда и думаешь - испугавшись, но от испуга оправившись, - все равно не записываешь. Странное это дело, вообще говоря, потому что мозг из твоего союзника, чем он и должен быть во время бенца, превращается в пятую колонну и снижает твою и так уже не Бог весть какую сопротивляемость. Думаешь не о том, как из всего этого выбраться, но созерцаешь картины, сознаньем живописуемые, каким макабром все это кончится. Я лежал на спине в "Глории", пялился в потолок, ждал действия таблетки и появление шведки, у которой только мозг и был на уме. Но своего я все-таки добился, и аннамитами моим все-таки секцию утвердили, априори чего маленькая, крошечная вьетнамочка в слезах благодарила меня от имени всего ихнего народа, говоря, что если приеду в Австралию, откуда они ее в складчину послали в Рио, то примут по-царски и угостят ушами от кенгуру. Ничего бразильского я так себе и не купил; только баночку талька, потому что стер, шляясь по городу, нежное место.

Лучше всего были ночные разговоры с Ульрихом в баре, где местный тапер с чувством извлекал из фоно "Компараситу", Эль Чокло (что есть подлинное название "аргентинского танго"), но совершенно не волок Колонел-буги. Причина: южный - другой - сентиментальный, хотя и не без жестокости - темперамент: неспособность к холодному отрицанию. Во время одного из них - черт знает о чем, о Карле Краусе, по-моему, - моя шведская вещь, по имени Illa, присоединилась к нам и через 10 минут, не поняв ни слова, совершенно взбешенная, начала пороть нечто такое, что чуть было ей не врезал. Что интересно во всем этом, что в человеке просыпается звереныш, дотоле спящий; в ней это был скунс, вонючий хорек, по-нашему. И это чрезвычайно интересно - следить за пробуждением бестии в существе, которое час назад шевелило бумагами и произносило напичканные латинизированными речениями спичи перед микрофоном, урби эт орби. Помню очаровательное, светло-палевое с темно-синим рисунком платье, ярко-красный халат поутру - и лютую ненависть животного, которое догадывается, что оно животное, в два часа ночи. Танго, шушукающиеся в полумраке парочки, сладкий шнапс и недоуменный взгляд Ульриха. Небось, сидел, подлец, и размышлял, к кому сейчас лучше отправиться: в спасенный

уже брак - или к Самантхе, справедливо заторчавшей на образованном европейце.

По окончании всего мероприятия отцы города задали нечто с алкоголем и птифурами в Культурном центре, к-рый со всей своей авангардной архитектурой находится на расстоянии световых лет от Рио, и по дороге как туда, так и, тем более, обратно откаэдр начал понемногу менять свою конфигурацию с помощью М.С., проявившего себя подлинным этнографом и ополчившегося на переводчицу из местных. Потом начался разъезд. Шведская вещь отправлялась в страну серебра, и я не успел с ней попрощаться. Треугольник (Ульрих, его благоверная и С.) - в Бахию и дальше вверх по Амазонке, и оттуда - до Куско. Пьяненькие немцы - восвосяси, а я, без башлей и хватаясь за сердце и с рванным пульсом, - по месту жительства. Португалец (таскавший нас на какое-то местное действо, выдаваемое им за чуть ли не "ву-дуу", а на деле оказавшееся нормальной языческой версией массового очищения в одном из рабочих - и кошмарных - кварталов: клочковатая растительность, монотонное пение идиотского какого-то хора - и все в школьном зале, - литографии икон, теплая кока-кола, страшные язвенные собаки, и никак не поймать такси обратно) со своей тощей, высокой и ревнивой бабой - на какой-то ему одному - ибо говорит на местном языке - ведомый полуостров, где творят чудеса в смысле восстановления потенции. Хотя любая страна - всего лишь продолжение пространства, есть в этих странах Третьего мира какое-то особое отчаяние, особая, своя безнадега, и то, что у нас осуществляемо госбезопасностью, тут происходит в результате нищеты.

Еще там развлекал меня местный человек, югослав по рождению, воевавший то ли против немцев, то ли против итальянцев и хватавшийся за сердце ничуть не меньше моего. Оказалось, что читал чуть ли не все, обещал раздобыть "Гермес-Бэби" с моим любимым шрифтом, кормил в "чураскерии" на пляже Леблон. Встречая такого сорта людей, всегда чувствую себя жуликом, ибо того, за что они меня держат, давно (с момента написания ими только что прочтенного) не существует. Существует затравленный психопат, старающийся никого не задеть - потому что самое главное есть не литература, но умение никому не причинить "бо-бо"; но вместо этого я леплю что-то о Кантемире, Державине и иже, а они слушают, разинув варежки, точно на свете есть нечто еще, кроме отчаяния, неврастении и

страха смерти. Как говорил Акутагава: “У меня нет никаких принципов; у меня (есть) только нервы“. Любопытно: не то же ли чувствуют, особенно напиваясь, официальные посланцы русской культуры, волооча свои кости по разным там Могадишо и берегам слоновой кости. Потому что везде - пыль, ржавая земля, куски неприбранного железа, недостроенные коробки и смуглые мордочки местного населения, для которого ты ничего не значишь так же, как и для своего. Иногда еще вдали синее море.

Как бы ни начинались путешествия, заканчиваются они всегда одинаково: своим углом, своей кроватью, упав в которую, забываешь только что происшедшее. Вряд ли я окажусь когда-нибудь снова в этой стране и в этом полушарии, но, по крайней мере, кровать моя по возвращении еще более “моя“, и уже одного этого достаточно для человека, который покупает мебель, а не получает ее по наследству, чтоб усмотреть смысл в самых бесцельных перемещениях.

1978

*Опубликовано в журнале “Континент“, № 63.*

## ОБ ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ

7 февраля 1927 года в Беллеву под Парижем Марина Цветаева закончила "Новогоднее" - стихотворение, являющееся во многих отношениях итоговым не только в ее творчестве, но и для русской поэзии в целом. По своему жанру стихотворение это принадлежит к разряду элегий, т.е. к жанру наиболее в поэзии разработанному; и как элегию его и следовало бы рассматривать, если бы не некоторые привходящие обстоятельства. Одним из обстоятельств является тот факт, что элегия эта - на смерть поэта.

Всякое стихотворение "На смерть...", как правило, служит для автора не только средством выразить свои ощущения в связи с утратой, но и поводом для рассуждений более общего порядка о феномене смерти как таковом. Оплакивая потерю (любимого существа, национального героя, друга или властителя дум), автор зачастую оплакивает - прямым, косвенным, иногда бессознательным образом - самого себя, ибо трагедийная интонация всегда автобиографична. Иными словами, в любом стихотворении "На смерть" есть элемент автопортрета. Элемент этот тем более неизбежен, если оплакиваемым предметом является собрат по перу, с которым автора связывали чересчур прочные - подлинные или воображаемые - узы, чтобы автор был в состоянии избежать искушения отождествить себя с предметом стихотворения. В борьбе с данным искушением автору мешают ощущение профессиональной цеховой принадлежности, самый несколько возвышенный характер темы смерти и, наконец, сугубо личное, частное переживание потери: нечто отнято у тебя - стало быть, ты имеешь к этому отношение. Возможно, единственным недостатком этих во всех отношениях естественных и уважения достойных чувств является тот факт, что мы узнаем больше об авторе и его отношении к возможной собственной смерти, нежели о том, что действительно произошло с другим лицом. С другой стороны, стихотворение - не репортаж, и зачастую сама трагическая музыка стихотворения сообщает нам о происходящем более подробно, чем детальное описание. Тем не менее, трудно, подчас просто неловко, бороться с ощущением, что пишущий находится по отношению к своему объекту в положении зрителя к сцене и что для него больше значения имеет

его собственная реакция (слезы, не аплодисменты), нежели ужас происходящего; что, в лучшем случае, он просто находится в первом ряду партера.

Таковы издержки этого жанра, и от Лермонтова до Пастернака русская поэзия свидетельствует об их неизбежности. Исключение составляет, пожалуй, один только Вяземский с его "На память" 1837 года. Вероятно, неизбежность этих издержек, этого, в конечном счете, самооплакивания, граничащего порой с самолюбованием, может - и даже должна быть объяснена тем, что адресатами были всегда именно собратья по перу, тем, что трагедия имела место в отечественной литературе, и жалость к себе была оборотной стороной фамильярности и следствием возрастающего с уходом всякого поэта и без того свойственного литератору ощущения одиночества. Ежели же речь шла о властителе дум, принадлежащем к другой культуре (например, о смерти Байрона или Гете), то сама "иностранность" такого объекта как бы дополнительно располагала к рассуждениям самого общего, абстрактного порядка, как-то: о роли "певца" в жизни общества, об искусстве вообще, о - говоря словами Ахматовой - "веках и народах". Эмоциональная необязательность в этих случаях порождала дидактическую расплывчатость, и такого Байрона или Гете бывало затруднительно отличить от Наполеона или от итальянских карбонариев. Элемент автопортрета в таких случаях естественным образом исчезал, ибо - как это ни парадоксально, смерть, при всех своих свойствах общего знаменателя, не сокращала дистанцию между автором и оплакиваемым "певцом", но, наоборот, увеличивала оную, как будто невежество пишущего относительно обстоятельств жизни данного "байрона" распространялось и на сущность этого "байрона" смерти. Иными словами, смерть, в свою очередь, воспринималась как нечто иностранное, заграничное - что вполне могло быть оправданно как косвенное свидетельство ее - смерти - непостижимости. Тем более, что непостижимость явления или, по крайней мере, ощущение приближенности результатов познания и составляет основной пафос периода Романтизма, в котором берет свое начало (и поэтикой которого окрашена по сей день) традиция стихотворений "На смерть поэта".

"Новогоднее" Цветаевой имеет гороздо меньше общего с этой традицией и с этой поэтикой, чем самый герой этого стихотворения - Райнер Мария Рильке. Возможно, единственной связующей Цветаеву в этом стихотворении с роман-

тизмом нитью следует признать то, что для Цветаевой “русского родней немецкий“, т.е., что немецкий был, наравне с русским, языком ее детства, пришедшегося на конец прошлого и начало нынешнего века, со всеми вытекающими из немецкой литературы XIX века для ребенка последствиями. Нить эта, конечно же, более чем просто связующая - на этом мы впоследствии еще остановимся; для начала же заметим, что именно знанию немецкого языка Цветаева обязана своим отношением к Рильке, смерть которого, таким образом, оказывается косвенным ударом - через всю жизнь - по детству.

Уже по одному тому, что детская привязанность к языку (который не родной, но - *родней*) завершается для взрослого человека преклонением перед поэзией (как формой высшей зрелости данного языка), элемент автопортрета в “Новогоднем“ представляется неизбежным. Но “Новогоднее“ - больше, чем автопортрет, так же как и Рильке для Цветаевой - больше, чем поэт. (Так же как и смерть поэта есть нечто большее, чем человеческая утрата. Это прежде всего драма собственно языка: неадекватности языкового опыта экзистенциальному). Даже независимо от личных чувств Цветаевой к Рильке - чувств весьма сильных и претерпевших эволюцию от платонической влюбленности и стилистической зависимости до сознания известного равенства - даже независимо от этих чувств, смерть великого немецкого поэта создала ситуацию, в которой попыткой автопортрета Цветаева не могла ограничиться. Для понимания - и даже непонимания - того, что произошло, ей пришлось раздвинуть границы жанра и как бы самой шагнуть из партера на сцену.

“Новогоднее“ - прежде всего исповедь. При этом хотелось бы отметить что Цветаева - поэт чрезвычайно искренний, вообще, возможно, самый искренний в истории русской поэзии. Она ни из чего не делает тайны, и менее всего - из своих эстетических и философских кредо, рассыпанных в ее стихах и прозе с частотой личного местоимения первого лица единственного числа. Поэтому читатель оказывается более или менее подготовленным к манере цветаевской речи в “Новогоднем“ - так называемому лирическому монологу. К чему он, однако, никак не подготовлен, сколько раз он “Новогоднее“ ни перечитывай, это к интенсивности этого монолога, к чисто лингвистической энергии этой исповеди. И дело совсем не в том, что “Новогоднее“ - стихотворение, т.е. форма повествования, требующая, по определению, при

максимальной сфокусированности, максимальной конденсации речи. Дело в том, что Цветаева исповедуется не перед священником, но перед поэтом. А по ее табели о рангах поэт примерно настолько же выше священника, насколько человек - по стандартной теологии - выше ангелов, ибо последние не созданы по образу и подобию Божьему.

Как это ни парадоксально и ни кощунственно, но в мертвом Рильке Цветаева обрела то, к чему всякий поэт стремится: абсолютного слушателя. Распространенное убеждение, что поэт всегда пишет для кого-то, справедливо только наполовину и чревато многими недоразумениями. Лучше других на вопрос "Для кого вы пишете?" ответил Игорь Стравинский: "Для себя и для гипотетического alter ego". 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. Еще Баратынский утешал в письме Пушкина, говоря, что не следует особо изумляться "ежели гусары нас более не читают". Цветаева идет еще дальше и в стихотворении "Тоска по родине" заявляет:

Не обольщусь и языком  
Родным, его призывом млечным.  
Мне безразлично - на каком  
Непонимаемой быть встречным.

Подобное отношение к вещам неизбежно ведет к сужению круга, что далеко не всегда означает повышение качества читателя. Литератор, однако, - демократ по определению, и поэт всегда надеется на некоторую параллельность процессов, происходящих в его творчестве и в сознании читателя. Но чем дальше поэт заходит в своем развитии, тем - невольно - выше его требования к аудитории - и тем аудитория эта - уже. Дело нередко кончается тем, что читатель становится авторской проекцией, едва ли ни с одним из живых существ не совпадающей. В таких случаях поэт обращается либо непосредственно к ангелам, как Рильке в "Дуинезских элегиях", либо к другому поэту - особенно если тот мертв, - как Цветаева к Рильке. В обоих случаях имеет место монолог, и в обоих случаях он принимает абсолютный характер, ибо автор адресует свои слова в небо - в Хронос.

Для Цветаевой, стих которой отличается почти патологической потребностью договаривать, додумывать, доводить все вещи до логического конца, этот адрес был далеко не в

новость. Новой - со смертью Рильке - оказалась его обитаемость, и для поэта в Цветаевой это не могло не представлять интереса. Разумеется, "Новогоднее" - результат конкретного эмоционального взрыва; но Цветаева - максималист, и вектор ее душевных движений заранее известен. Тем не менее, назвать Цветаеву поэтом крайностей нельзя хотя бы потому, что крайность (дедуктивная, эмоциональная, лингвистическая) - это всего лишь место, где для нее стихотворение начинается. "Жизнь прожить - не поле перейти" или "Одиссей возвратился, пространством и временем полный" у Цветаевой никогда бы концовками не оканчивались: стихотворение начиналось бы с этих строк. Цветаева - поэт крайностей только в том смысле, что "крайность" для нее не столько конец познанного мира, сколько начало непознаваемого. Технология намека, обиняков, недоговоренностей, умалчивания свойственна этому поэту в чрезвычайно малой степени. Еще менее присуще ей употребление обеспечивающих читателю психический комфорт высших достижений гармонической школы с их убаюкивающим метрическим рисунком. Перенасыщенный ударениями, гармонически цветаевский стих непредсказуем; она тяготеет более к хорям и к дактилям, нежели к определенности ямба, начала ее строк скорее трохаические, нежели ударные, окончания - причитающие, дактилические. Трудно найти другого поэта, столь же мастерски и избыточно пользовавшегося цезурой и усечением стоп. Формально Цветаева значительно интересней всех своих современников, включая футуристов, и ее рифмовка изобретательней пастернаковской. Наиболее ценно, однако, что ее технические достижения продиктованы не формальными поисками, но являются побочным - то есть естественным - продуктом речи, для которой важнее всего ее предмет.

Искусство и вообще всегда возникает в результате действия, направленного вовне, в сторону, на достижение (достижение) объекта, непосредственно отношения к искусству не имеющего. Оно - средство передвижения, ландшафт, мелькающий в окне - а не передвижения этого цель. "Когда б вы знали из какого сора, - говорит Ахматова, - растут стихи..." Чем больше цель движения удалена, тем искусство вероятней; и, теоретически, смерть (любая, и великого поэта в особенности - ибо что же может быть удалено от ежедневной реальности более, чем великий поэт или великая поэзия) оборачивается своего рода гарантией искусства.

Тема “Цветаева и Рильке” была, есть и будет темой многочисленных исследований; нас же интересует роль - или идея - Рильке как адресата в “Новогоднем” - его роль как объекта душевного движения и степень его ответственности за движения этого побочный продукт: стихотворение. Зная цветаевский максимализм, нельзя не отметить естественности выбора ею этой темы. Помимо конкретного, умершего Рильке, в стихотворении возникает образ (или идея) “абсолютного Рильке”, переставшего быть телом в пространстве, ставшего душой в вечности. Эта удаленность - удаленность абсолютная, предельная. Абсолютны чувства - т.е. любовь - героини стихотворения к абсолютному же их объекту - душе. Абсолютными оказываются и средства выражения этой любви: предельное самозабвение и предельная искренность. Все это не могло не породить предельного напряжения поэтической дикции.

Парадокс, однако, состоит в том, что поэтическая речь - как и всякая речь вообще - обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предполагал, начиная стихотворение. Но это и есть главный механизм (соблазн, если угодно) творчества, однажды соприкоснувшись с которым (или: которому поддавшись), человек раз и навсегда отказывается от всех иных способов мышления, выражения - передвижения. Речь выталкивает поэта в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии, независимо от степени душевной, психической концентрации, на которую он может быть способен вне стихописания. И происходит это выталкивание со стремительностью необычайной: со скоростью звука, - высшей нежели та, что дается воображением или опытом. Как правило, заканчивающий стихотворение поэт значительно старше, чем он был, за него принимаясь. Предельность цветаевской дикции в “Новогоднем” заводит ее гораздо дальше, чем само переживание утраты; возможно, даже дальше, чем способна оказаться в посмертных своих странствиях душа самого Рильке. Не только потому что любая мысль о чужой душе, в отличие от самой души, менее отягощена души этой деяниями, но и потому, что поэт вообще щедрей апостола. Поэтический “рай” не ограничивается “вечным блаженством” - и ему не угрожает перенаселенность рая догматического. В отличие от стандартного христианского

рая, представляющегося некоей последней инстанцией, типом души, поэтический рай скорее - край, и душа певца не столько совершенствуется, сколько пребывает в постоянном движении. Поэтическая идея вечной жизни вообще тяготеет более к космогонии, нежели к теологии, и мерилом души часто представляется не степень ее совершенства, необходимая для уподобления и слияния с Создателем, но скорее физическая (метафизическая) длительность и дальность ее странствий во Времени. В принципе, поэтическая концепция существования чуждается любой формы конечности и статики, в том числе - теологического апофеоза. Во всяком случае, Дантов рай куда интереснее его церковной версии.

Даже если бы утрата Рильке послужила для Цветаевой только "Приглашением к путешествию", это было бы оправдано потусторонней топографией "Новогоднего". Но на самом деле это не так, и Цветаева не заменяет Рильке-человека "идеей Рильке" или идеей его души. На такую замену она была бы неспособна хотя бы потому, что душа эта уже была воплощена в творчестве Рильке. (Вообще не слишком правомерная поляризация души и тела, которой особенно принято злоупотреблять, когда человек умирает, выглядит вовсе неубедительно, когда мы имеем дело с поэтом.) Иными словами, поэт приглашает читателя следовать за своей душой уже при жизни, а Цветаева по отношению к Рильке была прежде всего читателем. Мертвый Рильке поэтому для нее не слишком отличается от живого, и она следует за ним примерно так же, как Данте следовал за Вергилием, с тем большим основанием, что Рильке и сам предпринимал подобные путешествия в своем творчестве ("Реквием по одной подруге"). Говоря коротко, тот свет достаточно обжит поэтическим воображением, чтобы предполагать за Цветаевой в качестве побудительных мотивов к "Новогоднему" жалость к себе или любопытство к потустороннему. Трагедия "Новогоднего" - в разлуке, в физическом почти разрыве ее психической связи с Рильке, и она пускается в это "путешествие" не пантерой испуганная, но от сознания оставленности, неспособности более следовать за ним, как следовала при жизни - за каждой строчкой. И - наряду с этой оставленностью - от чувства вины: я жива, а он - лучший - умер. Но любовь одного поэта к другому (даже если он и противоположного пола) - это не любовь Джульетты к Ромео: трагедия состоит не в немыслимости существования без него, но именно в мыслимости такого

существования. И как следствие этой мыслимости, отношение автора к себе, живой, - безжалостней, бескомпромиссней; поэтому, когда начинаешь говорить, и - если до этого вообще доходит дело - когда заговариваешь о себе, говоришь как на исповеди, ибо не поп и не Бог, а *он* - другой поэт - слышит. Отсюда - интенсивность цветаевской дикции в "Новогоднем" - ибо она обращается к тому, кто, в отличие от Господа, обладает абсолютным слухом.



"Новогоднее" начинается типично по-цветаевски, в правом, т.е. верхнем углу октавы, с "верхнего до":

С Новым годом - светом - краем - кровом!

с восклицания, направленного вверх, вовне. На протяжении всего стихотворения тональность эта, так же как и самая направленность речи, остается неизменной: единственная возможная модификация - не снижение голоса (даже в скобках), но возвышение. Окрашенная этой тональностью, техника назывного предложения в этой строке порождает эффект экстатический, эффект эмоционального взлета. Ощущение это усиливается за счет внешне синонимического перечисления, подобного перебираемым ступеням (степеням), где каждая следующая выше прежней. Но перечисление это синонимично только по числу слогов, приходящихся на каждое слово, и цветаевский знак равенства (или неравенства) - тире - разъединяет их больше, чем это сделала бы запятая: оно отбрасывает каждое следующее слово от предыдущего вверх.

Более того, только "год" в "С Новым годом" употреблен в своем буквальном значении; все остальные слова в этой строчке нагружены - перегружены - ассоциациями и переносным смыслом. "Свет" употреблен в тройном значении: прежде всего как "новый" - по аналогии с "годом" - "свет", т.е. географически новый, как "Новый Свет". Но география эта - абстрактная; Цветаева имеет здесь в виду скорее нечто находящееся "за тридевять земель", нежели по ту сторону океана, некий иной предел. Из этого понимания "нового света" как иного предела следует идея "того света", о котором на самом деле и идет речь. Однако "тот свет" - прежде всего именно *свет*, ибо, благодаря направлению строчки и эфоническому превосходству (большей пронзительности звука) "светом" над "годом", он находит-

ся где-то буквально над головой, вверху, в небе, являющимся источником света. Предшествующее и последующее тире, почти освобождающие слово от смысловых обязанностей, вооружают “свет” всем арсеналом его позитивных аллюзий. Во всяком случае, в идее “того света” тавтологически подчеркивается именно аспект света, а не как обычно - мрака.

Далее, от “света” абстрактно географического - строка взлетает акустически и топографически к звучащему коротким рыданием “краю”: света, краю вообще, краю - к небу, краю - к раю. “С новым....краем”, помимо всего прочего, означает: с новым пределом, с новой гранью, с ее переступлением. Строка заканчивается фонетической и смысловой кодой в “с новым кровом”, ибо “кровом” по своему звуковому составу почти идентично “годом”, но два этих слога уже подняты “светом” и “краем” над своим первоначальным звучанием на высоту целой октавы - восьми слогов, и им нет возврата ни в тональность начала строки, ни в ее буквальность. “Кровом” как бы оглядывается с высоты на себя в “годом”, не узнавая уже ни гласных, ни согласных. Согласные: “кр” в “кровом” принадлежат не столько самому “крову”, сколько “краю”, и отчасти поэтому семантика “крова” представляется весьма разреженной: слишком высоко слово помещено. Значение “крова” как приюта на краю света и дома, в который возвращаются, переплетается с кровом - небом: общим - планеты и индивидуальным - последним пристанищем души.

В сущности, Цветаева пользуется здесь пятистопным хореем как клавиатурой, сходство с которой усиливается употреблением тире вместо запятой: переход от одного двухсложного слова к другому осуществляется посредством логики скорее фортепианной, нежели стандартно грамматической, и каждое следующее восклицание, как нажатие клавиш, берет начало там, где иссякает звук предыдущего. Сколь ни бессознателен этот прием, он как нельзя более соответствует сущности развиваемого данной строкой образа - неба с его доступными сначала глазу, а после глаза - только духу - уровнями.

Сугубо эмоциональное впечатление, возникающее у читателя от этой строчки - ощущение чистого, рвущегося ввысь и как бы отрекающегося (отрешающегося) от себя голоса. При этом, однако, следует помнить, что первым - если не единственным - читателем, которого здесь имеет в виду автор, является адресат стихотворения: Рильке. Отсюда -

стремление к отречению от себя, к отрешенности от всего земного - т.е. психология исповеди. Разумеется, все это - и выбор слов, и выбор тона - происходит настолько бессознательно, что понятие "выбора" здесь неприменимо. Ибо искусство, поэзия в особенности, тем и отличается от всякой иной формы психической деятельности, что в нем все - форма, содержание и самый дух произведения - подбираются на слух.

Сказанное отнюдь не означает интеллектуальной безответственности. Ровно наоборот: рациональная деятельность - отбор, селекция - доверены слуху, или (выражаясь более громоздко, но и более точно) сфокусированы в слух. В известном смысле, речь идет о миниатюризации, компьютеризации избирательных - т.е. аналитических, процессов, о трансформации или сведении их к одному органу: слуха.

Но не только аналитические функции передоверяются поэтом слуху; то же самое происходит и с чисто духовной, спиритуальной стороной творчества. "На слух" подбирается самый дух произведения, носителем или посредником которого в стихотворении служит его размер, ибо именно он предопределяет тональность произведения. Человек, обладающий некоторым опытом стихосложения, знает, что стихотворный размер является эквивалентом определенного душевного состояния, порой не одного, а нескольких. Поэт "подбирается" к духу произведения посредством размера. Таящуюся в употреблении стандартных размеров опасность механистичности речи каждый поэт преодолевает по-своему, и чем сложнее процесс преодолевания, тем подробней становится - и для него самого, и для читателя - картина данного душевного состояния. Часто кончается тем, что поэт начинает воспринимать стихотворные размеры как одушевленные - одухотворенные - предметы, как некие священные сосуды. Это, в общем, справедливо. Форма еще менее отделима от содержания в поэзии, чем тело от души, а всякое тело тем и дорого, что оно смертно (в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише). Во всяком случае, у каждого стихотворца есть свои излюбленные, доминирующие, размеры, которые можно рассматривать в качестве его автографов, ибо они соответствуют наиболее часто повторяющемуся душевному состоянию автора. Таким "автографом" Цветаевой следует считать ее хорей с женскими или - чаще - дактилическими окончаниями. Частотой их употребления Цветаева превосходит, пожалуй, даже Некрасова.

Вполне возможно, впрочем, что обращение обоих постов к хорейским размерам было продиктовано общим для произведений как авторов “Гармонической школы”, так и для русских символистов, засилием трехстопного и четырехстопного ямба. Вероятно, у Цветаевой была и дополнительная психологическая причина: в русском хорее всегда слышен фольклор. Это знал и Некрасов; но в его стихе откликается повествовательность былины, в то время как у Цветаевой звучат причитания и заговор.

Заинтересованность ее в традиции причитания (скорее не заинтересованность, а настроенность на него - слуха) может быть, среди всего прочего, объяснена дополнительными возможностями ассонанса, содержащимися в трехсложной клаузуле, на которой стих причитания, как правило, держится. Скорее же всего, дело в стремлении поэта к передаче психологии человека нового времени средствами традиционной народной поэтики. Когда это удастся - а Цветаевой это удавалось почти всегда, - возникает ощущение языковой оправданности любого разлома или вывиха современного сознания; и не просто языковой оправданности, но, о чем бы ни шла речь, заведомой оплаканности. Во всяком случае, трудно представить что-либо уместнее хорей в случае с “Новогодним”.

Поэзия Цветаевой прежде всего отличается от творчества ее современников некоей априорной трагической нотой, скрытым - в стихе - рыданием. При этом не следует упускать из виду, что нота эта зазвучала в голосе Цветаевой не как результат непосредственного трагического опыта, но как побочный продукт ее работы с языком, в частности, как результат ее опытов с фольклором.

Цветаева и вообще была чрезвычайно склонна к стилизации: русской архаики - “Царь-девица”, “Лебединый стан” и т.д., - французского Ренессанса и Романтизма - “Феникс” (“Конец Казановы”), “Метель”, - немецкого фольклора - “Крысолов” - и проч. Независимо, однако, от культуры, к которой она обращалась, независимо от конкретного содержания и - что важнее - независимо от чисто внутренних, эмоциональных причин, заставлявших ее прибегать к той или иной культурной маске, - любая тема преломлялась, чисто фонетически, в трагическом ключе. Дело было, по всей видимости, не только в интуитивном (вначале) и физическом (впоследствии) ощущении эпохи, но в общем тоне - фоне - русской поэтической речи начала столетия. Всякое

творчество - реакция на предшественников, и чисто лингвистически гармонический застой символизма требовал разрешения. У всякого языка, в особенности же у языка поэтического, всегда есть вокальное будущее. Творчество Цветаевой и явилось искомым вокальным разрешением состояния поэтической речи, но высота ее тембра оказалась столь значительной, что разрыв не только с читательской, но и с писательской массой был неизбежен. Новый звук нес не просто новое содержание, но новый дух. В голосе Цветаевой звучало нечто для русского уха незнакомое и пугающее: неприемлемость мира.

Это была не реакция революционера или прогрессиста, требующих перемен к лучшему, и не консерватизм или снобизм аристократа, помнящего лучшие дни. На уровне содержания речь шла о трагичности существования вообще, вне зависимости от временного контекста. На уровне же звука - о стремлении голоса в единственно возможном для него направлении: вверх. О стремлении, подобном стремлению души к своему источнику. Пользуясь собственными словами поэта, о "тяготении от /земли, над землей, прочь от/ и червя, и зерна". К этому следовало бы добавить: от самой себя, от своей же гортани. Чистота (как, впрочем, и частота) вибрации этого голоса была сродни эхо-сигналу, посылаемому в математическую бесконечность и не находящему отражения или, находя его, тотчас же от него отрывающемуся. Но признавая, что этот отказ голоса от мира действительно является лейтмотивом цветаевского творчества, необходимо отметить, что речь ее была абсолютно чужда какой бы то ни было "надмирности". Ровно наоборот: Цветаева - поэт в высшей степени посюсторонний, конкретный, точностью деталей превосходящий акмеистов, афористичностью и сарказмом - всех. Сродни более птице, чем ангелу, ее голос всегда знал, над чем он возвышен; знал, что - там, внизу (верней, чего - там - не дано). Поэтому, может, и поднимался он все выше, дабы расширить поле зрения, - на деле же расширяя только круг тех мест, где отсутствовало искомое. Потому и взлетает ее хорей в первой строке "Новогоднего", заглушая короткое рыдание восклицательным знаком.

Таких строк в "Новогоднем" - 194. Анализ любой из них занял бы не меньше места, чем разбор первой. В принципе, так это и должно быть, ибо поэзия - искусство конденсации, сужения. Самое интересное для исследователя - и для читателя - вернуться "назад по лучу", т.е. проследить, как

эта конденсация протекала, с какого момента в общей для всех нас раздробленности для поэта начинает прорезаться языковой знаменатель. Однако, сколь бы ни был вознагражден исследователь в ходе этого процесса, самый процесс все-таки подобен расплетанию ткани, и мы постараемся от этой перспективы уклониться. Мы остановимся только на нескольких высказываниях Цветаевой, сделанных по ходу этого стихотворения и проливающих свет на ее отношение к вещам вообще и на психологию и методологию творчества в частности. Высказываний этого рода в “Новогоднем” - множество, но еще больше самих средств - метрических ухищрений, рифм, enjambement'ов, звукописи и т.п., которые говорят нам о поэте больше, чем самая искренняя и широковещательная декларация.

Чтоб далеко не ходить за примерами, обратимся к enjambement'у между второй, третьей и четвертой строками “Новогоднего”:

Первое письмо тебе на новом  
- Недоразумение, что злачном -  
(Злачном - жвачном) месте зычном, месте звучном  
Как Эолова пустая башня.

Этот отрывок - замечательная иллюстрация характерной для цветаевского творчества многоплановости мышления и стремления учесть все. Цветаева - поэт весьма реалистичский, поэт бесконечного придаточного предложения, поэт, не позволяющий ни себе, ни читателю принимать что-либо на веру.

Главной ее задачей в этих строках было заземлить экзатичность первой: “С Новым годом - светом - краем - кровом!”. Для этого она прибегает к прозаизму, именуя “тот свет” “новым местом”. Однако она идет дальше нормальной прозаизации. Повторяющееся в словосочетании “новом месте” прилагательное достаточно тавтологично само по себе, и этого одного было бы достаточно для эффекта снижения: тавтологичность “нового” уже сама компрометирует “место”. Но априорная позитивность, присутствующая помимо воли автора в выражении “новое место” - особенно в применении к “тому свету” - вызывает в ней прилив сарказма, и “новое место” приравнивается поэтом к объекту туристического паломничества (что оправдано множественностью смерти как феномена) посредством эпитета “злачный”. Это тем более замечательно, что “злачный”, несомненно, пришел из православной заупокойной молитвы (“...

в месте злачнем, в месте покойнем...“). Цветаева, однако, откладывает требник в сторону хотя бы уже потому, что Рильке не был православным, и эпитет возвращается в свой измненый современный контекст. Сходство “того света“ чуть ли не с курортом усугубляется внутренней рифмой следующего прилагательного - “жвачном“, за которым следуют “зычным“ и “звучным“. Нагромождение прилагательных и в нормальной речи всегда подозрительно. В стихотворении же это особенно настораживает - и не без причины. Ибо употребление “зычного“ знаменует здесь начало перехода от сарказма к общеэлегической интонации.

“Зычный“, конечно же, еще продолжает тему толпы, базарности, введенную “злачным - жвачным“, но это - уже другая функция рта - функция голоса в пространстве, усиленная последним эпитетом - “звучным“; да и пространство само расширено видением одинокой в нем башни (Золовой). “Пустой“ - т.е. населенной ветром - т.е. обладающей голосом. “Новое место“ понемногу начинает приобретать черты “того света“.

Теоретически, эффект снижения мог быть достигнут уже самим enjambement'ом (новом/...месте). Цветаева пользовалась этим приемом - переносом строки - столь часто, что enjambement, в свою очередь, может считаться ее автографом, ее отпечатком пальцев. Но, возможно, именно из-за частоты употребления прием этот недостаточно ее удовлетворял и ей потребовалось “одушевить“ его двойными скобками - этим сведенным к минимуму лирическим отступлением. (Цветаева вообще, как никто другой, злоупотребляла полиграфическими средствами выражения придаточных аспектов речи).

Однако главной причиной, побудившей ее растянуть enjambement на три строки, была не столько опасность клише, таившаяся (при всей ироничности тона) в словосочетании “новое место“, сколько неудовлетворенность автора заурядностью рифмы “кровом - новым“. Ей не терпелось сквитаться, и через полторы строки она действительно сквитывается. Но пока этого не произошло, автор подвергает жесточайшему разному каждое собственное слово, каждую собственную мысль; то есть комментирует себя. Точнее, впрочем: слух комментирует содержание.

Ни у одного из цветаевских современников нет этой постоянной оглядки на сказанное, слезки за самим собой. Благодаря этому свойству (характера? глаза? слуха?) стихи ее приобретают убедительность прозы. В них - особенно у

зрелой Цветаевой - нет ничего поэтически априорного, ничего не поставленного под сомнение. Стих Цветаевой диалектичен, но эта диалектика диалога: смысла со смыслом, смысла со звуком. Цветаева все время как бы борется с заведомой авторитетностью поэтической речи, все время старается освободить свой стих от котурнов. Главный прием, к которому она прибегает особенно часто в "Новогоднем", - уточнение. В следующей за "...Как Эолова пустая башня" строке она, как бы перечеркивая уже сказанное, откатывается к началу и начинает стихотворение заново:

Первое письмо тебе с вчерашней,  
На которой без тебя изноюсь,  
Родины...

Стихотворение разгоняется снова, но уже по проложенным стилистикой предыдущих строчек и предыдущей рифмой рельсам. "На которой без тебя изноюсь" вклинивается в enjambement, не столько подчеркивая личную эмоцию автора, сколько отделяя "вчерашней" от "родины" (здесь - в понимании земли, планеты, мира). Эта пауза между "вчерашней" и "родины" увидена - услышана - уже не автором, но адресатом стихотворения - Рильке. Цветаева здесь уже смотрит на мир, и в том числе - на себя, не своими, но его глазами: т.е. со стороны. Это, возможно, - единственная форма нарциссизма, ей свойственная; и возможно, что одной из побудительных причин к написанию "Новогоднего" был именно этот искус - взглянуть на себя со стороны. Во всяком случае, именно потому, что она стремится дать здесь картину мира глазами его покинувшего, Цветаева и отделяет "вчерашней" от "родины", в то же самое время мостя дорогу для одного из самых пронзительных - первого среди многих - мест в стихотворении, где она и сквитуется - с самой собою - за незатейливость рифмы в первых двух строчках. За придаточной неловкостью вклинившегося "На которой без тебя изноюсь" следует

Родины - теперь уже с одной из  
Звезд...

Это ошеломляет. Ибо - одно дело взглянуть на себя со стороны. В конце концов, она занималась этим так или иначе всю жизнь. Взглянуть на себя глазами Рильке - другое. Но и этим, надо полагать, она занималась довольно часто, если учесть ее отношение к этому поэту. Взглянуть же на себя глазами странствующей в пространстве души мертвого Рильке, и при этом увидеть не себя, но покинутый -

им - мир - для этого требуется душевная оптика, об обладании которой кем-либо мы не имеем сведений. Читатель к такому повороту событий не подготовлен. Вернее, нарочитая неловкость "На которой без тебя изноюсь" подготавливает его к чему угодно, но не к разгоняющемуся дактилизму "Родины" и уже подавно не к замечательной составной рифме "одной из". И, конечно же, менее всего он ожидает, что за "одной из..." последует это односложное как взрыв - "Звезд". Он еще убаюкан по-домашнему звучащей "вчерашней", еще медлит над чуть манерным "изноюсь", когда на него обрушивается вся динамика и вся бесповоротность "Родины - теперь уже... одной из/Звезд". После двух разорванных enjambement'ов он менее всего подготовлен к третьему - традиционному.

Возможно также, что перенос этот - поклон, тайный знак, подаваемый Цветаевой Рильке в ответ на его к ней элегию, написанную и присланную Цветаевой летом того же 1926 года, третья строчка которой тоже начинается enjambement'ом со звездой:

O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne!  
Wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen,  
zu welchem  
Sterne hinzu! Im Ganzen ist immer schon alles gezählt.\*

Вряд ли существуют два более разнесенных между собой в человеческом сознании понятия, чем "родина" (читай: земля) и "звезда". Приравнивание их друг к другу уже само по себе является насилием над сознанием. Но чуть пренебрежительное "одной из...", уменьшая и "звезду" и "родину", как бы компрометирует их обоюдную значительность и унижает насилуемое сознание. Хотелось бы при этом отметить тактичность Цветаевой, не педалирующей ни здесь, ни позже в стихотворении своей участи изгнанницы и ограничивающей значение "родины" и "звезды" контекстом, возникшим в результате смерти Рильке, а не в результате ее собственных перемещений. Тем не менее, трудно полностью отделаться от впечатления, что описываемая перспектива содержит в себе косвенный автобиографический элемент. Ибо качество зрения - видения - приписываемое автором своему адресату, порождено не одной только

---

\* О растворенье в мирах, Марина, падучие звезды!  
Мы ничего не умножим, куда б ни упали, какой бы  
новой звездой! В мирозданье давно уж подсчитан итог.

*Перевод А.Карельского.*

душевной привязанностью к последнему. Во всякой привязанности центром тяжести, как правило, является не объект, а существо привязавшееся; даже если речь идет о привязанности одного поэта к другому, главный вопрос: как ему - *мои стихи*?

Что же касается той степени отчаяния при утрате любимого существа, которая выражается в нашей готовности поменяться с ним местами, то заведомая неосуществимость подобного пожелания сама по себе достаточно утешительна, ибо служит неким эмоциональным пределом, избавляющим воображение от дальнейшей ответственности. Качество же видения, ответственное за восприятие "родины" как "одной из звезд", свидетельствует не только о способности автора "Новогоднего" к перемене мест вычитаемых, но и о способности ее воображения покинуть своего героя и взглянуть даже на него со стороны. Ибо это не столько Рильке, который "видит" свою вчерашнюю родину как одну из звезд, сколько автор стихотворения "видит" Рильке "видящим" все это. И возникает естественный вопрос: где находится автор? и как он там оказался?

Что до первой половины вопроса, то можно удовлетвориться ссылкой на 38-ю строчку из "На смерть князя Мещерского" Г.Р.Державина\*. На вторую - лучше всех отвечает сама Цветаева, и немного ниже мы обратимся к цитатам. Покамест же хотелось бы высказать предположение, что навык отстранения - от действительности, от текста, от себя, от мыслей о себе - являющийся едва ли не первой предпосылкой творчества и присущий в определенной степени всякому литератору, развился в случае Цветаевой до стадии инстинкта. То, что начиналось как литературный прием, превратилось в форму существования. И не только потому, что она была от многого (включая Отечество, читателей, признание) физически отстраняема. И не потому, что на ее век выпало слишком много того, от чего можно только отстраниться, необходимо отстраниться. Вышеупо-

---

\* Имеется в виду следующий отрывок из стихотворения Г. Державина

"На смерть к. Мещерского" (строки 33-40):

Сын роскоши, прохлад и нег,  
Куда, Мещерский! ты сокрылся?  
Оставил ты сей жизни брег,  
К брегам ты мертвым удалился;  
Здесь персть твоя, а духа нет.

38 Где ж он? - Он там; - Где там? - Не знаем.

Мы только плачем и зываем:

О горе нам, рожденным в свет!

Цит. по изданию: Г.Державин. Стихотворения. М., 1947.

мянутая трансформация произошла потому, что Цветаева-поэт была тождественна Цветаевой-человеку; между словом и делом, между искусством и существованием для нее не стояло ни запятой, ни даже тире: Цветаева ставила там знак равенства. Отсюда следует, что прием переносится в жизнь, что развивается не мастерство, а душа, что, в конце концов, это одно и то же. До какого-то момента стих выступает в роли наставника души; потом - и довольно скоро - наоборот. "Новогоднее" писалось тогда, когда душе уже давно стало нечему учиться у литературы, даже у Рильке. Потому-то и оказалось возможным для автора "Новогоднего" не только увидеть мир глазами покинувшего этот мир поэта, но и взглянуть на самого поэта со стороны, извне - оттуда, где душа этого поэта еще не побывала. Иными словами, качество зрения определяется метафизическими возможностями индивидуума, которые, в свою очередь, являются залогом бесконечности если не математической, то вокальной.

Так начинается это стихотворение - с сочетания крайних степеней отчаяния и отстранения. Психологически это более чем оправдано, ибо последнее часто является прямым следствием и выражением первого; особенно в случае чьей-либо смерти, исключающей возможность адекватной реакции. (Не есть ли искусство вообще замена этой несуществующей эмоции? И поэтическое искусство в особенности? И если это так, не является ли жанр стихов "на смерть поэта" как бы логическим апофеозом и целью поэзии: жертвой следствия на алтарь причины?). Взаимная их зависимость настолько очевидна, что трудно порой избежать отождествления отчаяния с отстранением. Во всяком случае, постараемся не забывать о родословной последнего, говоря о "Новогоднем": отстранение является одновременно методом и темой этого стихотворения.

Дабы не соскользнуть в патетику (чем развитие метафоры "родины - одной из звезд" могло быть чревато), а также в силу своей склонности к конкретному, к реализму, Цветаева посвящает следующие шестнадцать строк довольно подробному описанию обстоятельств, при которых она узнала о смерти Рильке. Экстатичности предыдущих 8 строк в этом описании (данном в форме диалога с посетителем - М. Слонимом - предлагающим ей "дать статью" о Рильке) противопоставляется буквализм прямой речи. Естественность, непредсказуемость рифм, оснащающих этот диалог, отрывистость реплик сообщают этому пассажи характер

дневниковой записи, почти прозаическую достоверность. В то же время динамика самих реплик, усиливаемая как их односложностью, так и диалектичностью их содержания, порождает ощущение скорописи, желания поскорее отделаться от всех этих деталей и перейти к главному. Стремясь к эффекту реалистичности, Цветаева пользуется любыми средствами, главное из которых - смешение языковых планов, позволяющее ей (иногда в одной строчке) передать всю психологическую гамму, порождаемую той или иной ситуацией. Так, перебрасываясь с требующим статьи посетителем, она узнает о месте, где Рильке умер, - пансионе Valmont, около Лозанны, и следует назывное предложение, возникающее даже без подготавливающего такую информацию вопроса "где":

- В санатории.

И сразу же вслед за этим автор, уже отказавшийся "давать" статью, т.е. не желающий обнажать чувств публично и поэтому же скрывающий их от собеседника, добавляет в скобках:

(В раю наемном).

Это - существенный сдвиг от пусть лихорадочного, но все-таки гражданского тона диалога: сдвиг к вульгарности, почти базарный, бабий выкрик (ср. стандартное "Аблакат - наемная совесть"). Данный сдвиг - назовем его отстранением вниз - продиктован уже не просто стремлением скрыть свои чувства, но унижить себя - и унижением от оных чувств защититься. Дескать, "это не я, это кто-то другой страдает. Я бы так не могла...". Тем не менее, даже в этом самобичевании, в отказе от себя, в вульгарности, поэтическое напряжение не ослабевает, и свидетельством тому слово "рай". Ибо идея стихотворения - описание "того света", источником представлений о котором является "этот". Грубость ощущений, однако, свидетельствует не столько об их силе, сколько об их приблизительности, И, восклицая "В раю наемном", автор косвенно указывает на свое еще не совершенное представление о "том свете", на уровень понимания, на котором он еще находится; т.е. на необходимость дальнейшей разработки темы, чего, в первую очередь, требует сама скорость стиха, набираемая нагромождением односложных.

С наступающим! (Рождался завтра!) -  
Рассказать, что сделала узнав про...?  
Тсс... Оговорились. По привычке.  
Жизнь и смерть давно беру в кавычки,  
Как заведомо-пустые сплёты.

На протяжении всего стихотворения Цветаева ни разу не прибегает к словосочетанию “твоя смерть”. Она уклоняется от этого даже тогда, когда строка это позволяет; хотя спустя несколько дней после написания “Новогоднего” она пишет короткое эссе, которое так и называется: “Твоя смерть”. Дело не столько в суеверном нежелании признания за смертью права собственности на Рильке - или: за ним - на смерть. Автор просто отказывается забывать своими руками этот последний психологический гвоздь в гроб поэта. Прежде всего потому, что подобное словосочетание - первый шаг к забвению, к одомашниваю - т.е. к непониманию - катастрофы. Кроме того, потому, что невозможно говорить о физической смерти человека, не говоря - потому что не зная - о его физической жизни. В таком случае смерть Рильке приняла бы абстрактный характер, против чего Цветаева восстала бы просто как реалист. В результате - смерть превращается в объект догадок в той же мере, в какой и жизнь Рильке была их объектом. То есть выражение “твоя смерть” оказывается столь же неприменимым и бессодержательным, как и “твоя жизнь”. Но Цветаева идет несколько дальше, и тут начинается то, что мы можем называть “отстранением вверх” и цветаевской исповедью.

Жизнь и смерть давно беру в кавычки,  
Как заведомо-пустые сплёты.

Буквальное значение этих строк - а Цветаеву всегда следует понимать именно не фигурально, а буквально - так же как, скажем, и акмеистов - следующее: “жизнь” и “смерть” представляются автору неудачной попыткой языка приспособиться к явлению, и более того - попыткой, явление это унижающей тем смыслом, который обычно в эти слова вкладывается: “заведомо пустые сплёты”. То есть жизнь имярека еще не есть Бытие, со всеми вытекающими из этого и для смерти имярека последствиями. “Сплёты” - либо архаическое “сплетни”, либо - просторечное “сплетения” (обстоятельств, отношений и т.д.); в любом случае, “заведомо пустые” - эпитет чрезвычайно уместный. Ключевым же словом здесь является “давно”, ибо указывает на повторяемость, массовый характер “сплётов”, компрометирую-

ших “жизнь” и “смерть” и делающих их неприменимыми к Рильке.

Поймо всего прочего, лирическая героиня “Новогоднего” - сама Цветаева, поэт; и как поэт она относится с предубеждением к этим двум словам, выхолащенным не только смыслом, вкладываемым в них столь долго и столь многими, но и своим весьма частым их употреблением. Это и заставляет ее прерваться на полуслове и приложить к губам палец:

Тсс... Оговорила. По привычке.

Это - одно из многих восстаний поэта против себя, типичных для цветаевской лирики. Восстания эти продиктованы тем же самым стремлением к реалистичности, которое ответственно за смешение языковых планов. Цель всех этих приемов - или: движений души - избавить свою речь от поэтической априорности, продемонстрировать присутствие здравого смысла. Иными словами - поставить читателя в максимальную зависимость от сказанного. Цветаева не играет с читателем в равенство: она себя к нему приравнивает - лексически, логически, и ровно настолько, чтоб дать ему возможность следовать за собою.

Жизнь и смерть произношу с усмешкой  
Скрытою...

- добавляет она ниже, как бы разжевывая читателю значение предыдущих строчек. Из этих же соображений исходя - и потому что посетитель в начале стихотворения предлагает ей “дать статью” - Цветаева прибегает к интонации - маске - берущего интервью журналиста:

Теперь - как ехал?

Как рвалось и не разорвалось как -  
Сердце? Как на рысках орловских,  
От орлов, *сказал*, не отстающих,  
Дух захватывало - или пуще?  
Слаше?

Эвфемистичность этого “как ехал” (на “новое место”, т.е. в небо, рай и т.д.), равно и последующая перифраза из самого Рильке - суть попытка контроля чувств, выходящих несколькими строчками ранее из повиновения при ответе на “Рассказать, что сделала, узнав про...“:

Ничего не сделала, но что-то  
Сделалось, без звука и без эха  
Делающее!

Теперь - как ехал?

Цветаева прибегает здесь к графическому перебою, подчеркивающему и обрыв предыдущей интонации, и физический отрыв содержания: вверх (в сознании читателя) потому что вниз (на бумаге). С этого момента стихотворение начинает двигаться только в этом направлении, и если и замирает где для лирического отступления или для снижения тона, то это происходит в сферах столь высоких, что топографическое членение представляется бессмысленным. Отчасти это имеет в виду сама Цветаева, замечая вместо ответа на ею же поставленный вопрос "...пуще? Слаще?":

Ни высот тому, ни спусков,  
На орлах летал заправских русских -  
Кто.

То есть что для человека с опытом жизни в России, с опытом метафизических "русских горок", всякий ландшафт, включая потусторонний, представляется заурядным. И далее, с горечью и гордостью патриота Цветаева добавляет:

Связь кровная у нас с тем светом:  
На Руси бывал - тот свет на этом  
Зрел.

Это - патриотизм не квасной и даже не либеральный, окрашенный, как правило, в сардонические тона; это патриотизм - метафизический. "На Руси бывал - тот свет на этом/Зрел". - Эти слова продиктованы ясным сознанием трагичности человеческого существования вообще - и пониманием России как наиболее абсолютного к нему приближения.

Эта строка начисто снимает бессодержательные рассуждения о том, что "Цветаева не приняла Революцию". Разумеется не приняла: ибо "принять" смертоубийство - независимо от идеалов, во имя коих оно совершается, - значит оказаться его соучастником и предателем мертвых. "Принять" такое равносильно утверждению, что мертвые хуже оставшихся в живых. Подобное "принятие" - позиция превосходства, занимаемая большинством (живых) по отношению к меньшинству (мертвых) - т.е. наиболее отвратительная форма нравственного разврата. Для любого человеческого существа, воспитанного на христианских нормах этики, подобное "принятие" немыслимо, и обвинения в политической слепоте или непонимании исторических процессов, выразившихся в неприятии, оборачиваются похвалой нравственной зрелости данного индивидуума.

“На Руси бывал - тот свет на этом/ Зрел“ - не так уж далеко от “Всю тебя, земля родная/ В рабском платье Царь Небесный/ Исходил, благословляя“ или “В Россию можно только верить“. Цитируемая цветаевская строчка свидетельствует о том, что она совершила нечто большее, чем не приняла Революцию: она ее поняла. Как предельное - до кости - обнажение сущности бытия. И, возможно, этим продиктован глагол “бывал“, относящийся не столько к визитам Рильке в Россию (в 1899 и 1900 году), сколько к самой Цветаевой, оказавшейся вне России. Возможно также, что следующее за “Зрел“ восклицание “Налаженная перебежка!“ - т.е. легкость перемещения с этого света на тот - является отчасти эхом скорого на руку революционного правосудия. И тем естественнее идущее сразу же за “перебежкой“:

Жизнь и смерть произношу с усмешкой  
Скрытою - своей ея коснешься!  
Жизнь и смерть произношу со сноской,  
Звездочкою...

В “своей ея коснешься“ накапливающаяся дидактическая масса разрешается высоким лиризмом, ибо тождество взглядов автора и адресата на “жизнь и смерть“ дано здесь в виде некоего совмещения двух скрытых улыбок - этого экзистенциального поцелуя, нежность которого эвфонически передает похожее на шепот “коснешься“. Опущенное “ты“ в “своей ея коснешься“ увеличивает ощущение интимности, проникающей и в следующую строчку: “Жизнь и смерть произношу со сноской,/ Звездочкою“ - ибо “сноска“ звучит менее драматично, чем “кавычки“ или даже “усмешка“. Все еще передавая - развивая - ощущение скомпрометированности для автора “жизни и смерти“, “сноска“, благодаря уменьшительности, почти ласкательности своего звучания, переводит речь в план сугубо личный и как бы приравнивает к себе самого адресата, становясь “Звездочкою“. Ибо Рильке - уже звезда или уже на звездах, и далее в скобках идут две с половиной строчки чистой поэзии:

(ночь, которой чаю:  
Вместо мозгового полушарья -  
Звездное!)

Эти скобки тем более замечательны, что являются отчасти графическим эквивалентом заключенного в них образа.

Что же касается самого образа, то его дополнительное очарование - в отождествлении сознания со страницей, состоящей из одних сносок на Рильке - звезд. В свою очередь, архаичное "чаю" несет в себе всю нежность и ту невозможность осуществления подобного пожелания, которая требует немедленной перемены регистра. Поэтому за закрывающейся скобкой мы слышим речь, отличающуюся от предыдущего пассажа внешней деловитостью тона. Однако тон этот - всего лишь маска: эмоциональное содержание - прежнее:

Не позабыть бы, друг мой,  
Следующего: что если буквы  
Русские пошли взамен немецких -  
То не потому, что нынче, дескать,  
Всё сойдет, что мертвый (нищий) всё съест -  
Не сморгнет!..

Скрываемое нарочитой бюрократичностью "следующего", это содержание дает себя знать в самом смысле отрывка: речь идет ни больше ни меньше как об обращенной к Рильке просьбе автора извинить его за то, что стихотворение пишется по-русски, а не по-немецки. Просьба эта порождена отнюдь не кокетством: начиная с 1926 года Цветаева состояла с Рильке в переписке (возникшей, между прочим, по инициативе Б.Пастернака), и переписка эта велась по-немецки. Эмоциональная основа этой просьбы в осознании автором того, что, пользуясь русским языком - для Рильке не родным, - она от адресата отстраняется: более, чем уже отстранена фактом его смерти; более, чем была бы, дай себе труд писать по-немецки. Кроме того, просьба эта, сама по себе, играет роль отстранения от "чистой поэзии" предыдущих строк, за которые Цветаева себя чуть ли не упрекает. Во всяком случае, она сознает, что достижения сугубо поэтические (вроде содержимого скобок), в свою очередь, отдаляют ее от Рильке, что она может увлечься - именно она, а не ее адресат. В вульгарно-бравурном "...буквы/ Русские пошли взамен немецких..." слышится нота легкого презрения к себе и к своему творчеству. И она начинает оправдываться - в том же самым бодром площадном тоне: "...То не потому, что нынче, дескать,/ Всё сойдет, что мертвый (нищий) всё съест -/ Не сморгнет!" Но тон этот - лишь дополнительная форма самобичевания. Разухабистость этого "...мертвый (нищий) всё съест -/ Не сморгнет!", устервленная смесью пословицы и фольклорного синонима покойника - "жмурика", присутствует здесь не в качестве характеристики адресата, но как штрих к психо-

логическому автопортрету автора: как иллюстрация возможной меры его падения. Отсюда, с самого низу, Цветаева и начинает свою защиту, результат которой, как правило, тем более достоверен, чем хуже отправная точка:

- а потому что *тот свет*,

Наш, - тринадцати, в Новодевичьем

Поняла: не без- а все-язычен.

Это опять-таки ошеломляет, поскольку предыдущие строки нас ни к чему такому не подготавливали. Даже достаточно опытный читатель Цветаевой, привыкший к ее стилистической контрастности, оказывается далеко не всегда подготовленным к этим ее взлетам со дна в эмпиреи. Ибо в стихотворениях Цветаевой читатель сталкивается не со стратегией стихотворца, но со стратегией нравственности; пользуясь ее же собственным определением - с искусством при свете совести. От себя добавим: с их - искусства и нравственности - абсолютным совмещением. Именно логикой совести (точнее - совестливости), логикой стыда за пребывание в живых, тогда как ее адресат мертв, сознанием неизбежности забвения умершего и своих строк как мостящих этому забвению дорогу, и продиктована просьба простить за дополнительное бегство от реальности его, адресата, смерти: за стихотворение по-русски и за *стихотворение* вообще. Довод, который Цветаева приводит в свое оправдание, - "потому что *тот свет*... не без- а все-язычен" - замечателен прежде всего тем, что он перешагивает через тот психологический порог, где почти все останавливаются: через понимание смерти как вне-языкового опыта, освобождающего от каких-либо лингвистических угрызений. "Не без- а все-язычен" идет гораздо дальше, увлекая за собой совесть к ее истоку, где она освобождается от груза земной вины. В этих словах есть ощущение как бы широко раскинутых рук и праздничность откровения, доступного разве что только ребенку - "тринадцати, в Новодевичьем".

Однако и этого довода оказывается недостаточно. Ибо самые угрызения, самые мысли о языке, воспоминания детства, перифразы из самого Рильке, наконец, сама поэзия с ее рифмами и образами - все, что примиряет с действительностью, - представляются автору бегством, отвлечением от оной:

Отвлекаюсь?

- вопрошает Цветаева, оглядываясь на предыдущую строфу, но, по сути, на все стихотворение в целом, на свои не

столько лирические, сколько чувством вины продиктованные отступления.

В целом можно заметить, что сила Цветаевой - именно в ее психологическом реализме, в этом ничем и никем не умиротворяемом голосе совести, звучащем в ее стихе либо как тема, либо - как минимум - в качестве постскриптума. Одно из возможных определений ее творчества, это - русское придаточное предложение, поставленное на службу кальвинизму. Другой вариант: кальвинизм в объятиях этого придаточного предложения. Во всяком случае, никто не продемонстрировал конгениальности данного мировоззрения и данной грамматики с большей очевидностью, чем Цветаева. Разумеется, жесткость взаимоотношений индивидуума с самим собой обладает определенной эстетикой; но, пожалуй, не существует более поглощающей, более емкой и более естественной формы для самоанализа, нежели та, что заложена в многоступенчатом синтаксисе русского сложно-придаточного предложения. Облеченный в эту форму кальвинизм заходит ("заводит") индивидуума гораздо дальше, чем он оказался бы, пользуясь родным для кальвинизма немецким. Настолько далеко, что от немецкого остаются "самые лучшие воспоминания", что немецкий становится языком нежности:

Отвлекаюсь? Но такой и вещи  
Не найдется - от тебя отвлечусь.  
Каждый помысел, любой, Du Lieber,  
Слог в тебя ведет - о чем бы ни был  
Толк...

Это Du Lieber - одновременно и дань чувству вины ("буквы / Русские пошли взамен немецких"), и от этой вины освобождение. Кроме того, за ним стоит чисто личное, интимное, почти физическое стремление приблизиться к Рильке - коснуться его естественным для него образом - звуком родной для него речи. Но если бы дело было только в этом, Цветаева, поэт технически чрезвычайно разносторонний, на немецкий бы не перешла, нашла бы в своей палитре иные средства вышеупомянутые ощущения выразить. Дело, вероятно, в том, что по-русски Цветаева Du Lieber уже произнесла в начале стихотворения: "Человек вошел - любой - (любимый - / ты)". Повторение слов в стихах вообще не рекомендуется; при повторении же слов с заведомо позитивной окраской риск тавтологии выше обыкновенного. Уже хотя бы поэтому Цветаевой было необходимо перейти

на другой язык, и немецкий сыграл здесь роль этого *другого* языка. Du Lieber употреблен ею здесь не столько семантически, сколько фонетически. Прежде всего потому, что “Новогоднее” - стихотворение не макароническое и поэтому семантическая нагрузка, на Du Lieber приходящаяся, либо слишком высока, либо ничтожна. Первое маловероятно, ибо Du Lieber произносится Цветаевой почти шепотом и с автоматизмом человека, для которого “русского родней немецкий”. Du Lieber просто то самое, “как свое” производимое “блаженное бессмысленное слово”, и его обобщающая блаженно-бессмысленная роль только подтверждается не менее беспредметной атмосферой сопутствующей ему рифмы “о чем бы ни был”. Таким образом, остается второе, то есть чистая фонетика. Du Lieber, вкрапленное в массу русского текста, есть прежде всего звук - не русский, но и необязательно немецкий: как всякий звук. Ощущение, возникающее в результате употребления иностранного слова, - ощущение прежде всего непосредственно фонетическое и поэтому как бы более личное, частное: глаз или ухо реагирует прежде рассудка. Иными словами, Цветаева употребляет здесь Du Lieber не в его собственном немецком, но в над-языковом значении.

Переход на другой язык для иллюстрации душевного состояния - средство достаточно крайнее и уже само по себе свидетельствующее о данном состоянии. Но поэзия, в сущности, сама есть некий другой язык - или: перевод с одного. Употребление немецкого Du Lieber - попытка Цветаевой приблизиться к тому оригиналу, который она определяет в следующих за рифмой к Du Lieber, может быть, самых значительных в истории русской поэзии скобках:

Каждый помысел, любой, Du Lieber,  
Слог в тебя ведет - о чем бы ни был  
Толк (пусть русского родней немецкий  
Мне, всех ангельский родней!)

Это - одно из наиболее существенных признаний, сделанных автором в “Новогоднем”; и - интонационно - запятая стоит не после “мне”, а после “немецкий”. Замечательно, что эвфемистичность “ангельского” почти совершенно снимается всем контекстом стихотворения - “тем светом”, где пребывает Рильке, “тем” его непосредственным окружением. Замечательно также, что “ангельский” свидетельствует не об отчаянии, но о высоте - едва ли не буквальной, физической - душевного взлета, продиктованного не столько

предполагаемым местонахождением “того света”, сколько общей поэтической ориентацией автора. Ибо “ангельский” родней Цветаевой *вообще*, так же как и немецкий родней русского *вообще*: биографически. Речь идет о высоте, которая “родней”, т.е. недостижима ни для русского, ни для немецкого: о высоте над-языковой, в просторечии - духовной. Ангелы, в конечном счете, объясняются звуками. Однако полемичность тона, отчетливо различимая в “мне всех ангельский родней”, указывает на абсолютно внецерковный и имеющий чрезвычайно косвенное отношение к благодати характер этого “ангельского”. Это, по сути дела, другой вариант знаменитой цветаевской формулы: “голос правды небесной - против правды земной”. Иерархичность мирозерцания, отраженная в обеих формулировках, есть иерархичность неограниченная: не ограниченная, по крайней мере, религиозной топографией. “Ангельский” поэтому употребляется ею просто как служебный термин для обозначения высоты *смысла*, до которого она, по ее собственному выражению, “докрикивается”.

Высота эта может быть выражена только в физических мерах пространства, и все остальное стихотворение состоит из описания постоянно возрастающих степеней удаления, одной из которых является голос самого автора. Обращаясь снова к маске интервьюера, Цветаева вопрошает (начиная с себя и, по обыкновению, тотчас себя отбрасывая):

— Неужели обо мне ничуть не? -  
Окруженье, Райнер, самочувствие?  
Настоятельно, всенепременно -  
Первое видение вселенной,  
(Подразумевается, поэт  
В оной) и последнее - планеты,  
Раз только тебе и данной - в целом!

Это - уже достаточно ангельская перспектива, но цветаевское понимание происходящего отличается от серафического именно отсутствием заинтересованности в судьбе только души - как, впрочем, и в судьбе только тела (в чем ее отличие от понимания чисто человеческого): “Обособить - оскорбить обоих”, - произносит она; ангел этого не скажет.

Бессмертные души, реализовавшейся в форме телесной деятельности - в творчестве - Цветаева иллюстрирует в “Новогоднем”, употребляя категории пространственные, т.е. телесные же, что позволяет ей не только рифмовать “поэта”

с “планетой“, но и отождествлять их: вселенную буквальную с традиционной “вселенной“ индивидуального сознания. Речь, таким образом, идет о расставании вещей равновеликих, и “интервьюер“ описывает не “первое видение вселенной... поэтом“, и даже не их разлуку или встречу, но

— ставку

Очную: и встречу и разлуку

Первую...

Достоверность цветаевской метафизики именно в точности ее перевода ангельского на полицейский, ибо “очная ставка“ - всегда и встреча, и разлука: первая и последняя. И за этим грандиозным по своему масштабу уравнением следуют строки невероятной нежности и лиризма, чья пронзительность находится в прямой пропорции вышеупомянутого космического зрелища к незначительности (помещенной к тому же в скобках) детали, вызывающей ассоциации одновременно и с творчеством, и с детством, отождествляющей их невозвратимость:

На собственную руку

Как глядел (на след - на ней - чернильный)

Со своей столько-то (сколько?) мильной

Бесконечной ибо безначальной

Высоты над уровнем хрустальным

Средиземного - и прочих блюдец.

В качестве вариации на тему “Так души смотрят с высоты...” эти строки поражают не только зоркостью автора, позволяющей с одинаковой степенью ясности различить и чернильный след на принадлежащей “брошенному телу“ руке, и хрустальность “Средиземного и прочих блюдец“ (что подтверждает блюдец этих многомиллионную от данной души удаленность). Самое захватывающее в этих строках - это сопутствующее их зоркости понимание бесконечности как безначальности. Весь этот “пейзаж отрешенности“ дан на одном дыхании, как бы в парении, посредством простого сложно-сочиненного предложения, обеспечивающего лексическое (психологическое) тождество и наивно-непосредственного “чернильного следа“ и абстрактности “бесконечно-го ибо безначального“, и иронии “хрустальных блюдец“. Это - взгляд из Рая, где (откуда) все равно, откуда любой взгляд - взгляд вниз:

— и куда ж *еще* глядеть-то,  
Приблোকотясь на обод ложи,  
С этого - как не на тот, с того же  
Как не на многострадальный этот.

И здесь взгляд Цветаевой буквально “падает” вместе с интонацией из райской “ложи” в “партер” реальности, в банальность ежедневного существования - в банальность тем большую, что она декорирована “заграничным”, французским названием “Беллевию” (буквально - “прекрасный вид”):

В Беллевию живу. Из гнезд и веток  
Городок. Переглянувшись с гидом:  
Беллевию. Острог с прекрасным видом  
На Париж - чертог химеры галльской -  
На Париж - и на немножко дальше...

В этом описании своего местопребывания, в “живу”, стоящем после Беллевию, - Цветаева на минуту - но только на минуту - дает волю ощущению абсурдности всего с нею происходящего. В этой фразе слышно все: презрение к месту, обреченность на пребывание в нем, даже - если угодно - оправданность, ибо: живу. Нестерпимость “В Беллевию живу” усиливается для нее еще и тем, что фраза эта - физическое воплощение несовместимости ее существования с тем, что произошло с Рильке. Беллевию для нее - другой полюс Рая, “того света”; может быть, даже “того света” другой вариант, ибо на обоих полюсах - лютый холод и существование исключено. Как бы отказываясь верить своим глазам, отказываясь верить факту своего в этом месте пребывания, Цветаева избирает его название - Беллевию - в качестве козла отпущения и повторяет его вслух дважды, балансируя на грани тавтологии, на грани абсурда. Повторение “Беллевию” в третий раз было бы чревато истерикой, чего Цветаева не может себе в “Новогоднем” позволить прежде всего как поэт: это означало бы перенести центр тяжести в стихотворении с Рильке на себя. Вместо этого, с издевкой (относящейся более к себе, нежели к месту) в голосе она дает прямой перевод названия, звучащего тем парадоксальнее, что прекрасный-то вид, как она знает, открывается не отсюда, а оттуда, из Рая, из “ложи”:

Приблোকотясь на алый обод  
Как тебе смешны (кому) “должно быть”,  
(Мне ж) *должны* быть, с высоты без меры,  
Наши Беллевию и Бельведеры!

Так кончается в этом стихотворении один только раз и встречающееся в нем описание автором ее собственного мира, из которого “куда ж еще глядеть-то”, как не туда, куда скрылся ее герой (не на Париж же - “чертог химеры галльской” -/ На Париж - и на немножко дальше...“).

Такова и вообще поэзия Цветаевой по отношению к любой конкретной реальности, особенно по отношению к собственным обстоятельствам. Действительность для нее - всегда отправная точка, а не точка опоры или цель путешествия, и чем она конкретней, тем сильнее, дальше отталкивание. Цветаева ведет себя в стихах как классический утопист: чем невыносимей действительность, тем агрессивней воображение. С той лишь, впрочем, разницей, что в ее случае острота зрения не зависит от объекта созерцания.

Можно даже сказать, что чем идеальней - удаленней - объект, тем скрупулезней его изображение, точно расстояние поощряет - развивает - хрусталик. Поэтому “Беллею и Бельведеры” смешны в первую очередь ей самой - ибо она способна взглянуть на них не только глазами Рильке, но и своими собственными.

И естественным образом с этого места - с этого конца Вселенной и с этого взгляда, мельком брошенного на свое “настоящее” - на себя - начинается в стихотворении разговор о самом немыслимом и невозможном; начинается самая главная, сугубо личная тема - тема любви автора к адресату. Все предшествующее есть, в сущности, гигантская экспозиция, отчасти пропорциональная той, которая и в реальной жизни предшествует признанию в сильных чувствах. В разработке этой темы - точнее, по мере выговаривания слов любви, Цветаева прибегает к средствам, употребленным ею уже в экспозиции, в частности - к пространственному выражению качественных категорий (например, высоты). Подвергать их детальному разбору (даже несмотря на присутствие в них порой значительного автобиографического элемента) не представляется целесообразным, ввиду стилистического единства “Новогоднего”. Столь же нецелесообразным и предосудительным было бы предаваться - на материале стихотворения - спекуляции относительно “конкретного характера” отношений Цветаевой с Рильке. Стихотворение - любое - есть реальность не менее значительная, чем реальность, данная в пространстве и во времени. Более того, наличие конкретной, физической реальности, как правило, исключает потребность в стихотворении. Поводом к стихотворению обычно является не реальность, а

нереальность: в частности, поводом к “Новогоднему” явился апофеоз нереальности - и отношений, и метафизической: смерть Рильке. Поэтому куда более осмысленным будет рассмотреть оставшуюся часть стихотворения на предлагаемом самим текстом психологическом уровне.

Единственная “реальность”, существующая для нашего понимания “Новогоднего”, - это уже упоминавшаяся переписка Цветаевой с Рильке, возникшая в 1926 году и в том же году прервавшаяся со смертью Рильке (от лейкемии, в швейцарском санатории). До нас дошло 3 письма Цветаевой к Рильке (возможно, их и было только три, если учитывать этих писем объем и интенсивность их содержания). “Новогоднее”, таким образом, следует считать 4-м, и, во всяком случае, последним; хотя и первым, посланным уже не в Швейцарию, а на тот свет:

Первое письмо тебе на новом...  
Месте...

Будучи письмом, “Новогоднее”, естественно, содержит разнообразные референции к содержанию предыдущих писем (как Цветаевой к Рильке, так и Рильке к Цветаевой), останавливаться на которых также представляется неправомерным, самих писем не приводя. Кроме того, эти референции, ссылки и перифразы служат в “Новогоднем” скорее целям самого стихотворения, нежели целям продолжающейся переписки, ибо один из корреспондентов мертв. Единственным, что могло бы быть сочтено в этой переписке имеющим непосредственное отношение к поэтике “Новогоднего”, была посвященная Цветаевой “Элегия”, которую Рильке послал ей 8 июня 1926 года (судя по всему, сразу же по написании). Но за исключением двух-трех мест (одно из которых мы уже приводили в начале данной статьи), производящих на читателя “Новогоднего” впечатление эха некоторых (3-й, 20-й и 45-й) строк “Элегии”, сходство между этими стихотворениями незначительное, если, конечно, не считать общего духовного вектора обоих авторов.

И, наконец, из переписки этой следует, что на всем ее протяжении Цветаева и Б.Пастернак (по инициативе которого переписка эта и возникла) строили разнообразные планы, имеющие целью посетить Рильке. Сначала они намеревались сделать это вместе; впоследствии, по мере сокращения шансов Пастернака на участие в этой поездке, Цветаева собиралась отправиться одна. В определенном смысле “Новогоднее” есть продолжение планирования этой

встречи, оно - поиск адресата - теперь уже в чистом пространстве, назначение свидания - теперь уже понятно, где. Продолжение - уже хотя бы потому, что стихотворение пишется в одиночку: как письмо. И возможно, что “наши Беллеву и Бельведеры“, помимо всего прочего, при всей своей горечи и невыносимости, просто обратный адрес, представленный по инерции - или - в слепой - бессмысленной надежде на невозможный ответ.

Каковы бы ни были чувства автора, вызвавшие появление этой строки, Цветаева тотчас от нее отказывается и, как бы стыдясь ее мелочности, объясняет ее (этих чувств) возникновение надвигающимся Новым годом:

Перебрасываюсь. Частность. Срочность.  
Новый год в дверях.

И вслед за этим, дав стихотворению заслужить свое название, она продолжает, давая волю цезуре и раскачивая свой хорей, как маятник или поникшую голову, из стороны в сторону:

За что, с кем чокнусь  
Через стол? Чем? Вместо пены - ваты  
Клок. Зачем? Ну, бьет - а при чем я тут?

Столпотворение вопросительных знаков и трехсложная клаузула, превращающая составную рифму к “ваты“ в сливающееся невнятное бормотание “апричемтят“, создают впечатление утрачиваемого контроля, отпущенных вожжей, перехода с организованной речи в бессознательное причитание. И хотя строчкой ниже (но нотой выше) Цветаева как бы спохватывается, возвращает словам подобие смысла, вся ее последующая речь - уже во власти априорной музыки причитания, не то чтобы заглушающего смысл произносимого, но подчиняющего его своей динамике:

Что мне делать в новогоднем шуме  
С этой внутреннею рифмой: Райнер - умер.  
Если ты, такое око смерклось,  
Значит жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть.  
Значит - тмится, допойму при встрече! -  
Нет ни жизни, нет ни смерти, - третье,  
Новое. И за него (соломой  
Застелив седьмой - двадцать шестому

Отходящему - какое счастье  
Тобой кончиться, тобой начаться!)  
Через стол, необозримый оком,  
Буду чокаться с тобой тихим чоком  
Сткла о стекло?

Двустипшие, открывающее этот отрывок, феноменально и даже в цветаевском творчестве стоит едва ли не особняком. Дело, должно быть, не столько в самом ассонансе “Райнер - умер“, услышанном ухом, к произнесению этого имени привыкшим из-за близости уст - собственных - это имя произносивших (и ухом именно русским), сколько в дробном, подробном дактилизме “внутреннего“. Отчетливость каждой гласной в этом прилагательном подчеркивает как неумолимость сказанного, так и физиологически внутренний характер самого слова. Речь идет уже не о внутренней рифме, но о внутреннем осознании, о сознательном (из-за смысла) и о без-(над-)сознательном (из-за фонетики) договаривании - выговаривании - всего до конца, до акустического предела слова.

Следует обратить внимание и на внутреннее положение “внутреннего“ в строке и на организующую - подчиняющую роль в этой строке ее пяти “р“; усиливающих ощущение внутренней рифмы, ибо они выглядят взятыми как бы не из русского алфавита, но из имени “Райнер“. (Вполне возможно, что не последнюю роль в организации этой строки - как и в восприятии Цветаевой этого поэта в целом - играло его полное имя - Райнер Мария Рильке, в котором помимо четырех “р“ русское ухо различает все три существующих в нашем языке рода: мужской, женский и средний. Иными словами, уже в самом имени содержится определенный метафизический элемент.) Что, впрочем, действительно почерпнуто из имени и использовано впоследствии для нужд стихотворения, - это первый слог имени “Райнер“. В связи с чем цветаевское ухо может быть обвинено в наивности не с большим основанием, чем вообще весь фольклор. Именно инерцией фольклора, бессознательным ему подражанием продиктованы дальше такие обороты, как “такое око смерклось“ и “значит - тмится“. То же частично относится и к “соломой застелив“ - не только в смысле обычая, но и по самому характеру традиционной рифмы “солому - седьмому“ (или - шестому); то же относится и к “Буду чокаться с тобой тихим чоком/ Сткла о стекло...“ и, отчасти, к “кабацким ихним“ (хотя это выражение может быть рассматриваемо и просто как маньеризм). Очевидней

же всего техника проговора, причитания, захлеба в “Если ты, такое око смерклось/ Значит жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть./ Значит - тмится...”. Рационализм глагола “есть” не должен вводить в заблуждение, ибо даже если бы предлагались формулы, их эффективность снимается следующими за ними “Значит, тмится...” и обращением к конкретным датам в скобках.

Скобки эти - потрясающее лирическое достоинство Цветаевой. Душевная щедрость, вложенная в

(... — Двадцать шестому  
Отходящему - какое счастье  
Тобой кончиться, тобой начаться!)

- не поддается никакому исчислению, ибо сама дана в самых крупных единицах - в категориях Времени.

С этой зависти - почти ревности - к Времени, с этого рыдающего “какое счастье” - сбивающегося (благодаря смещению ударения на первый слог в “тобой”) на простонародное оканье следующей строчки, и заговаривает Цветаева о любви почти уже открытым текстом. Логика этого перехода проста и трогательна: Времени-то - году - повезло больше, чем героине. И отсюда - мысль о Времени - обо всем Времени - в котором ей не бывать с “ним” вместе. Интонация этих скобок - интонация плача по суженому. Еще важнее, однако, - отводимая Времени роль разлучающей силы, ибо в этом слышна тенденция к объективированию и к одушевлению Времени. На самом-то деле суть всякой трагедии - в нежеласном варианте Времени; это наиболее очевидно в трагедиях классических, где Время (будущее) любви заменяется Временем (будущим) смерти. И содержание стандартной трагедии - реакция остающихся на сцене героя или героини - отрицание, протест против немислимой перспективы.

Но сколь бы ни был патетичен такой протест, он всегда упрощение, одомашнивание Времени. Трагедии, как правило, сочиняются пылкими молодыми людьми по весьма горячим следам или старцами, основательно подзабывшими, в чем, собственно, было дело. В 1926 году Цветаевой было 34 года, она была матерью двух детей и автором нескольких тысяч стихотворных строк, за спиной у нее была гражданская война и Россия, любовь к многим и смерть многих - включая и тех, кого она любила. Судя по скобкам (как, впрочем, по всему ее творчеству, с 1914-1915 гг. начиная), она уже знала о Времени нечто, о чем немногие из класси-

ков, романтиков и ее современников догадывались. А именно, что жизнь имеет гораздо меньшее отношение к Времени, чем смерть (которая - длинней), и что с точки зрения Времени смерть и любовь - одно и то же: разница может быть замечена только человеком. Т.е. в 1926 году Цветаева была с Временем как бы на равных, и ее мысль не приспособляла Время к себе, но приспособлялась ко Времени и к его пугающим нуждам. "Какое счастье/ Тобой кончиться, тобой начаться" сказано тем же тоном, каким она благодарила бы Время, будь встреча с Рильке Временем ей дарована. Иными словами, степень ее душевной щедрости есть эта возможной щедрости Времени по отношению к ней - не проявленной, но от этого ничуть не менее возможной.

Сверх того, она знала еще и нечто о самом Рильке. В письме к Б.Пастернаку, касающемся их совместных планов поездки к Рильке, она пишет: "...я тебе скажу, что Рильке перегружен, что ему ничего, никого не нужно... Рильке - отшельник... На меня от него веет последним холодом имущего, в имущество которого я заведомо и заранее включена. Мне ему нечего дать: все взято. Да, да, несмотря на жар писем, на безукоризненность слуха и чистоту вслушивания - я ему не нужна, и ты не нужен. Он старше друзей. Эта встреча для меня - большая трагедия, удар в сердце, да. Тем более, что он прав (не его холод! оборонительного божества в нем!), что я в свои лучшие высшие сильнеешие отрешеннейшие часы - сама такая же..."

"Новогоднее" и есть тот самый лучший высший сильнееший отрешеннейший час, и поэтому Цветаева уступает Рильке Времени, с которым у обоих поэтов слишком много общего, чтобы избежать подобия треугольника. Обоим, по крайней мере, была присуща высокая степень отрешенности, являющаяся главным свойством Времени. И все стихотворение (как, в сущности, само творчество) есть развитие, разработка этой темы - лучше: этого состояния, т.е. приближения ко Времени, выражаемая в единственно осязаемых пространственных категориях: высоты, того света, рая. Говоря проще, "Новогоднее" оправдывает свое название прежде всего тем, что это стихотворение о Времени, одно из возможных воплощений которого - любовь, и другое - смерть. И та, и другая, во всяком случае, ассоциируют себя с вечностью, являющейся лишь толикой Времени, а не - как это принято думать - наоборот. Поэтому мы и не слышим в скобках обиды.

Более того: зная содержание приведенного отрывка из письма, можно с уверенностью предположить, что, имея планировавшаяся встреча место, скобки сохранились бы. Время так и осталось бы объектом ревности и/или душевной щедрости автора, ибо самая счастливая, т.е. самая отрешенная любовь все же меньше любви к отрешенности, внушаемой поэту Временем. Время есть буквальное послесловие ко всему на свете, и поэт, постоянно имеющий дело с самовоспроизводящейся природой языка, - первый, кто знает это. Это тождество - языка и Времени - и есть то "третье", "новое", которое автор надеется "допонять при встрече", от которого ей "тмится", и, откладывая прозрение, она меняет регистр и включает зрение:

Через стол гляжу на крест твой.  
Сколько мест - загородных, и места  
За городом! и кому же машет  
Как не нам - куст? Мест - именно наших  
И ничьих других! Весь лист! Вся хвоя!  
Мест твоих со мной (твоих с тобою).  
(Что с тобою бы и на массовку -  
Говорить?) что - мест! а месяцев-то!  
А недель! А дождевых предместий  
Без людей! А утр! А всего вместе  
И не начатого соловьями!

Поле зрения, ограниченное могильным крестом, подчеркивает заурядность - едва ли не массовость описываемого переживания; и пейзаж, который это поле содержит, в свою очередь, пейзаж заурядный, классовый. Нейтральность, полулегальность пригорода - типичный фон цветаевской любовной лирики. В "Новогоднем" Цветаева обращается к нему не столько снижения тона ради, т.е. по соображениям антиромантическим, сколько уже по инерции, порожденной поэмами ("Горы" и "Конца"). В сущности, безадресность и безрадостность пригорода уже потому универсальны, что соответствуют промежуточному положению самого человека между полной искусственностью (городом) и полной естественностью (природы). Во всяком случае, автор нового времени, если он хочет быть убедительным, не выберет в качестве задника для своей драмы или пасторали ни небо-скреб, ни лужайку. Это будет, скорее всего, место за городом, со всеми тремя значениями, вкладываемыми Цветаевой в слово "место": станции ("сколько мест загородных"),

местности - пространства ("и места / за городом") и облюбованного участка ("Мест - именно наших / и ничьих других!"). Последнее значение еще и уточняется восклицаниями "Весь лист! Вся хвоя!", в которых мы видим горожанина на природе в поисках места, чтоб лечь или сесть. Стилистически - это все еще причитание, но деревенская, крестьянская дикция уже уступает здесь дикции "фабричных" - и словарем, и интонацией:

(Что с тобою бы и на массовку  
Говорить?) что - мест! а месяцев-то!

Конечно, идея массовки объясняется многогранностью (многоликостью) Рильке, присутствующего для автора во всех и во всем. И конечно же, это сама Цветаева слышит "места" в "месяцах". Но простонародность этой идиомы - "говорения" на массовках и "месяцов-то", выкрикнутое кем-то "из необразованных", сообщают физиономии героини несколько более общее выражение, нежели предусматривается жанром стихотворения. Цветаева делает это не из соображений демократических, не для того, чтобы расширить свою аудиторию (этим она никогда не грешила), но и не камуфляжа ради, - дабы оградить себя от чересчур настырных специалистов по подноготной. Она прибегает к этим "речевым маскам" исключительно из целомудрия, и не столько личного, сколько профессионального: поэтического. Она просто старается снизить - а не возвысить - эффект, производимый выражением сильных чувств, эффект признания. В конце концов, не следует забывать, что она обращается к "тоже поэту". Поэтому она прибегает к монтажу - к перечислению характерных элементов, составляющих декорацию стандартной любовной сцены - о чем мы узнаем только из последней строчки этого перечисления:

...что - мест! а месяцев-то!  
А недель! А дождевых предместий  
Без людей! А утр! А всего вместе  
И не начатого соловьями!

Но тут же, уже обозначив этими соловьями - неизбежные атрибуты стандартной любовной лирики - характер сцены и пространства, в любой точке которого эта сцена могла произойти, но не произошла, она подвергает сомнению качество своего зрения и, следственно, своей интерпретации пространства:

Верно плохо вижу, ибо в яме,  
Верно лучше видишь, ибо свыше...

- здесь еще слышны угрызение, попреки самой себя за неточность взгляда? душевного движения? слова в письме? но ее возможная абберация, как и *его* серафическая зоркость, уравниваются строкой, которая потрясает именно своей банальностью - это еще один "воплъ женщин всех времен":

Ничего у нас с тобой не вышло.

Еще более душераздирающим этот вопль делает выполняемая им роль признания. Это не просто "да", облеченное в форму "нет" обстоятельствами или манерностью героини; это "нет", опережающее и отменяющее любую возможность "да", и поэтому жаждущее быть произнесенным "да" вцепляется в самое отрицание как единственно доступную форму существования. Иными словами, "ничего у нас с тобой не вышло" формулирует тему через ее отрицание, и смысловое ударение падает на "не вышло". Но никакой вопль не является последним; и, возможно, именно потому что стихотворение (как и описываемая в нем ситуация) здесь драматургически кончается, верная себе Цветаева переносит центр тяжести с "не вышло" на "ничего". Ибо "ничего" определяет ее и адресата в большей степени, чем что-либо из того, что могло когда-нибудь "выйти":

До того, так чисто и так просто  
Ничего, так по плечу и росту  
Нам - что и перечислять не надо.  
Ничего, кроме - не жди из ряду  
Выходящего...

"До того, так чисто и так просто" прочитывается, на первый взгляд, как развивающее эмоционально предыдущую - "Ничего у нас с тобой не вышло" - строку, ибо, действительно, не-(вне-)событийный характер отношений двух этих поэтов граничит с девственностью. Но на самом деле, эти "чисто" и особенно "просто" относятся к "ничего", и наивность двух этих наречий, сужая грамматическую роль комментируемого ими слова до существительного, лишь усиливают создаваемый посредством "ничего" вакуум. Ибо "ничего" есть имя не-существительное, и именно в этом качестве оно интересует здесь Цветаеву - в качестве, которое так им обоим - ей и ее герою - впору, "по плечу и росту". Т.е. в качестве, возникающем при переходе "ничего" (не-имения) в "ничто" (не-существование). Это "ничего" - абсолютное, не поддающееся описанию, неразменное - ни на какие реалии, ни на какую конкретность; это такая степень не-имения и не-обладания, когда зависть вызывает

...даже смертнику в колодках  
Памятью дарованное: рот тот!

Возможно, что столь повышенный интерес к “ничего” продиктован бессознательным переводом всей конструкции на немецкий (где “ничего” гораздо активнее грамматически). Скорее же всего, он иллюстрирует стремление автора избавить конструкцию “Ничего у нас с тобой не вышло” от привкуса клише, в ней осязаемого. Или - чтоб увеличить этот привкус, чтоб разогнать клише до размеров истины, в нем заключенной. В любом случае элемент одомашнивания ситуации, содержащийся в этой фразе, сильно в результате данного интереса сокращается, и читатель догадывается, что все предложение, а может быть, и все стихотворение - написано ради возможности выговорить эту простую формулу: “...у нас с тобой...”.

Остальные 58 строк стихотворения - большой постскриптум, послесловие, диктуемое энергией разогнавшейся стихотворной массы - т.е. остающимся языком, остающимся - после стихотворения - Временем. Действующая все время на слух Цветаева дважды пытается закончить “Новогоднее” подобием финального аккорда. Сначала в:

С незастроеннейшей из окраин -  
С новым местом, Райнер, светом, Райнер!  
С доказуемости мысом крайним -  
С новым оком, Райнер, слухом, Райнер!

- где само имя поэта играет уже чисто музыкальную роль (каковую, прежде всего, и играет имя - любое), словно услышанное в первый раз и поэтому повторяемое. Или: повторяемое, ибо произносимое в последний раз. Но избыточная восклицательность строфы находится в слишком большой зависимости от размера, чтобы принести разрешение; скорее, строфа эта требует гармонического, если не дидактического, развития. И Цветаева предпринимает еще одну попытку, меняя размер, чтобы освободиться от метрической инерции:

Все тебе помехой  
Было: страсть и друг.  
С новым звуком, Эхо!  
С новым эхом, Звук!

Но переход с пятистопника на трехстопник и с парной рифмы на чередующуюся, да еще и с женской на мужскую в четных строках создает пусть и желаемое, но слишком

уж очевидное ощущение отрывистости, жесткости. Жесткость эта и связанная с ней внешняя афористичность создают впечатление, будто автор является хозяином положения, - что никак не соответствует действительности. Ритмический контраст этой строфы настолько резок, что она не столько выполняет намеченную для нее автором роль - завершить стихотворение, - сколько напоминает о его прерванной музыке. Как бы отброшенное этой строфой назад, "Новогоднее" некоторое время медлит и потом, как поток, сметающий неустойчивую плотину, или как тема, прерванная каденцией, возвращается назад во всей полноте своего звучания. И действительно, в следующих за этой строфой первых строках заключительной части стихотворения голос поэта звучит с поразительной раскрепощенностью; лиризм этих строк - лиризм чистый, не связанный ни тематическим развитием (ибо тематически пассаж этот - эхо предыдущих), ни даже соображениями насчет самого адресата. Это - голос, высвобождающийся из самого стихотворения, почти отделившийся от текста:

Сколько раз на школьном табурете:  
Что за горы там? Какие реки?  
Хороши ландшафты без туристов?  
Не ошиблась, Райнер, - рай - гористый,  
Грозовой? Не притязаний вдовьих -  
Не один ведь рай, над ним другой ведь  
Рай? Террасами? Сужу по Таграм -  
Рай не может не амфитеатром  
Быть. (А занавес над кем-то спущен...)  
Не ошиблась, Райнер, Бог - *растущий*  
Баобаб? Не Золотой Людовик -  
Не один ведь Бог? Над ним другой ведь  
Бог?

Это снова голос отрочества, прозрения, "тринадцати, в Новодевичьем" - верней: памяти об оных сквозь мутнящую их призму зрелости. Ни в "Волшебном фонаре", ни в "Вечернем альбоме" эта нота не звучала, за исключением тех стихотворений, где речь шла о разлуке и где слышна - немедленно! - будущая Цветаева, точно "И манит страсть к разрывам" было сказано про нее. "Сколько раз на школьном табурете" - это как бы кивок сбывшегося пророчества беспомощности трагических нот первых ее книг, где дневниковая сентиментальность и банальность уже тем оправданы, что избавили от своего присутствия ее будущее. Тем

более, что эта отроческая ирония (“Что за горы там?..”, “ландшафты без туристов” и т.п.) - ирония вообще - оборачивается и в зрелости единственно возможной формой соединения слов, когда речь идет о “том свете” как о станции назначения великого и любимого поэта: когда речь идет о конкретной смерти.

При всей своей жесткости (лучше: юношеской жестокости) ирония эта обладает далеко не юношеской логикой. “Не притязаний вдовьих - не один ведь рай?..” - вопрошает голос, при всей своей ломкости допускающий возможность иной точки зрения: богомольной, старушечьей, вдовьей. Выбрав слово “вдовьей”, скорее всего, бес-(под-)сознательно, Цветаева тотчас осознает возможные с ним для себя ассоциации и немедленно отсекает их, переходя на тон почти сардонический “...над ним другой ведь/ Рай? Террасами? Сужу по Татрам...” И тут, где, казалось бы, уже неминуема открытая издевка, вдруг раздается это грандиозное, сводящее в одну строку все усилия Алигьери:

Рай не может не амфитеатром

Быть...

Чешские Татры, о которых в Беллеву у Цветаевой были все основания вспоминать с нежностью, дали ироническое “Террасами?”, но и потребовали к себе рифмы. Это - типичный пример организующей роли языка по отношению к опыту: роли, по сути, просветительской. Безусловно, идея рая как театра возникла в стихотворении раньше (“приблечь на обод ложи”), но там она преподносилась в индивидуальном и посему трагическом ключе. Подготовленный же иронической интонацией “амфитеатр” снимает всякую эмоциональную окраску и сообщает образу гигантский, массовый (вне-индивидуальный) масштаб. Речь идет уже не о Рильке, даже не о Рае. Ибо “амфитеатр”, наряду с современным, сугубо техническим значением, вызывает, прежде всего, ассоциации античные и как бы вневременные.

Опасаясь не столько чересчур сильного впечатления, которое эта строка может произвести, сколько авторской гордыни, удачами подобной этой питаемой, Цветаева сознательно сбрасывает ее в банальность ложно-значительного (“А занавес над кем-то спущен...”) - сводя “амфитеатр” к “театру”. Иными словами, банальность здесь используется как одно из средств ее арсенала, обеспечивающее эхо юношеской сентиментальности ранних стихов, необходимое для продолжения речи в ключе, заданном в “Сколько раз на школьном табурете...”:

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

“Не ошиблась, Райнер?..” повторяется как припев, ибо - так думала, - по крайней мере, ребенком, но еще и потому, что повторение фразы - плод отчаяния. И чем очевидней наивность (“Бог - *растущий* / Баобаб?”) вопроса, тем ошутимей - как часто с детским “А почему?” - близость истерики, закипающей в горле говорящего. В то же время, речь идет не об атеизме или религиозных исканиях, но об уже упоминавшейся ранее поэтической версии вечной жизни, имеющей больше общего с космогонией, нежели со стандартной теологией. И Цветаева задает все эти вопросы Рильке вовсе не в ожидании ответа, но чтобы “изложить программу” (и чем терминология незатейливей, тем лучше). Более того, ответ ей известен - уже хотя бы потому, что ей известна постоянная возможность - даже неизбежность - следующего вопроса.

Подлинным двигателем речи, повторим, является самый язык, освобожденная стихотворная масса, перемалывающая тему и почти буквально всплескивающая, когда она натывается на рифму или на образ. Единственный вопрос, который Цветаева здесь задает со смыслом, т.е. ответ на который ей неизвестен, это следующий за “Над ним другой ведь / Бог?”:

Как пишется на новом месте?

Собственно, это не столько вопрос, сколько указание, как в нотной грамоте, четвертей и бемолей лиризма, вынесение их в чисто умозрительное, лишенное нотной разлинованности пространство: в над-голосовое существование. Непереносимость и непроизносимость этой высоты сказывается в повторном уже употреблении слегка саркастического “на новом месте”, во вновь надеваемой маске интервьюера. Ответ, однако, превосходит вопрос уже самим своим тембром и приближается настолько вплотную к сути дела -

Впрочем, *есть ты - есть стих*: сам и *есть ты - Стих!*

- что угрожающий сорваться голос требует немедленного снижения. Снижение это осуществляется в следующей строке, но средствами настолько знакомыми, что эффект прямо противоположен предполагавшемуся: предполагалась ирония - получилась трагедия:

### Как пишется в хорошей жисти...

Потому что сам он - Рильке - стих, "пишется" оборачивается эвфемизмом существования вообще (чем слово это в действительности и является), и "в хорошей жисти" вместо снисходительного становится сострадательным. Не удовлетворяясь этим, Цветаева усугубляет картину "хорошей жисти" отсутствием деталей, присущих жизни несовершенной, т.е. земной (разработанной позже в цикле "Стол"):

#### Как пишется в хорошей жисти

Без стола для локтя, лба для кисти  
(Горсти).

Взаимная необходимость этих деталей возводит их отсутствие в степень отсутствия взаимного, т.е. равнозначного отсутствию буквальному, физическому уничтожению не только следствия, но и причины - что является если не одним из возможных определений, то, во всяком случае, одним из наиболее определенных последствий смерти. В этих двух строках Цветаева дает наиболее емкую формулу "того света", сообщая не-существованию характер активного процесса. Отсутствие привычных (первичных в понимании бытия как писания) признаков бытия не приравнивается к небытию, но превосходит бытие своей осязаемостью. Во всяком случае, именно этот эффект - отрицательной осязаемости - достигается автором при уточнении "кисти/ (Горсти)". Отсутствие, в конечном счете, есть вульгарный вариант отрешенности: психологически оно синонимично присутствию в некоем другом месте и, таким образом, расширяет понятие бытия. В свою очередь, чем значительнее отсутствующий объект, тем больше признаков его существования; это особенно очевидно в случае с поэтом, "признаками" которого является весь описанный (осознанный) им феноменальный и умообразный мир. Здесь и берет свое начало поэтическая версия "вечной жизни". Более того: разница между языком (искусством) и действительностью состоит, в частности, в том, что любое перечисление того, чего - уже или еще - нет, есть вполне самостоятельная реальность. Поэтому небытие, т.е. смерть, целиком и полностью состоящее из отсутствия, есть не что иное, как продолжение языка:

Райнер, радуешься новым рифмам?

Ибо правильно толкуя слово

Рифма - что - как не - целый ряд новых

Рифм - Смерть?

Если учесть, что речь идет о поэте, обращавшемся к теме смерти и бытия вообще с большой регулярностью, то лингвистическая реальность “того света” материализуется в часть речи, в грамматическое время. И именно в его пользу автор “Новогоднего” отказывается от настоящего.

Эта схоластика - схоластика горя. Чем мощнее мышление индивидуума, тем меньший комфорт оно обеспечивает своему обладателю в случае той или иной трагедии. Горе как переживание состоит из двух элементов: эмоционального и рационального. Особенность их взаимосвязанности в случае сильно развитого аналитического аппарата в том, что последний не облегчает, но ухудшает положение первого, т.е. эмоций. В этих случаях вместо союзника и утешителя разум индивидуума превращается в его врага и расширяет радиус трагедии до размеров, его обладателем не предполагавшихся. Так порой рассудок больного вместо картин исцеления рисует сцену неизбежной гибели, выводя этим из строя защитные механизмы. Отличие процесса творческого от клинического в том, однако, что ни материалу (в данном случае - языку), из которого произведение создается, ни совести его создателя не дашь снотворного. В литературном произведении, во всяком случае, автор всегда прислушивается к тому, что говорит ему пугающий голос разума.

Эмоциональная сторона горя, составляющего содержание “Новогоднего”, выражена, прежде всего, пластически - в метрике этого стихотворения, в его цезурах, трохейских зачинах строк, в принципе парной рифмы, увеличивающей возможности эмоциональной адекватности в стихе. Рациональная - в семантике стихотворения, которая настолько очевидно доминирует в тексте, что вполне может быть объектом самостоятельного исследования. Разумеется, подобное членение - будь оно даже возможно - лишено практического смысла; но если на мгновение отстраниться от “Новогоднего” и взглянуть на него как бы извне, станет заметно, что в плане “чистой мысли” в стихотворении происходит больше событий, чем в чисто стиховом плане. Переводя доступное таким образом глазу на простой язык, возникает впечатление, что чувства автора бросились под тяжестью на них обрушившегося искать утешения у рассудка, который завел их чрезвычайно далеко, ибо самому рассудку искать утешения не у кого. За исключением, естественно, языка - означавшего возврат к беспомощности чувств. Чем рациональнее, иными словами, тем хуже - во всяком случае, для автора.

Именно благодаря своему разрушительному рационализму, “Новогоднее” выпадает из русской поэтической традиции, предпочитающей решать проблемы если не обязательно в позитивном, то, по крайней мере, в утешительном ключе. Зная адресата стихотворения, можно было бы предположить, что последовательность цветаевской логики в “Новогоднем” - дань легендарной педантичности немецкого (и вообще западного) мышления, - дань тем легче выплачиваемая, что “русского родней немецкий”. В этом, возможно, есть доля справедливости; но для цветаевского творчества рационализм “Новогоднего” нисколько не уникален - ровно наоборот: характерен. Единственное, что, пожалуй, отличает “Новогоднее” от стихотворений того же периода, - это развернутость аргументации, в то время как, например, в “Поэме конца” или в “Крысолове” мы имеем дело с обратным явлением - с почти иероглифической конденсацией доводов. (Возможно даже, что аргументация “Новогоднего” столь подробна потому, что русский был немногим знаком Рильке, и, как бы опасаясь недоразумений, особенно частых при сниженном языковом барьере, Цветаева сознательно “разжевывает” свои мысли. В конце концов, письмо это - последнее, надо сказать все, пока он еще не “совсем” ушел, т.е. пока не наступило забвение, пока не стала естественной жизнь без Рильке). В любом случае, однако, мы сталкиваемся с этим разрушительным свойством цветаевской логики, являющейся первым признаком ее авторства.

Пожалуй, резоннее было бы сказать, что “Новогоднее” не выпадает из русской поэтической традиции, но расширяет ее. Ибо стихотворение это - “национальное по форме, цветаевское по содержанию” - раздвигает, лучше: уточняет понимание “национального”. Цветаевское мышление уникально только для русской поэзии: для русского сознания оно - естественно, и даже предопределено русским синтаксисом. Литература, однако, всегда отстает от индивидуального опыта, ибо возникает в результате оно. Кроме того, русская поэтическая традиция всегда чурается безутешности - и не столько из-за возможности истерики, в безутешности заложенной, сколько вследствие православной инерции оправдания миропорядка (любыми, предпочтительно метафизическими, средствами). Цветаева же - поэт бескомпромиссный и в высшей степени некомфортабельный. Мир и многие вещи, в нем происходящие, чрезвычайно часто лишены для нее какого бы то ни было оправдания, включая

теологическое. Ибо искусство - вещь более древняя и универсальная, чем любая вера, с которой оно вступает в брак, плодит детей - но с которой не умирает. Суд искусства - суд более требовательный, чем Страшный. Русская поэтическая традиция ко времени написания "Новогоднего" продолжала быть обуреваема чувствами к православному варианту Христианства; с которым она только триста лет как познакомилась. Естественно, что на таком фоне поэт, выкрикивающий: "не один ведь Бог? Над ним другой ведь / Бог?", - оказывается отщепенцем. В биографии Цветаевой последнее обстоятельство сыграло едва ли не большую роль, чем гражданская война.

Одним из основных принципов искусства является рассмотрение явления невооруженным глазом, вне контекста и без посредников. "Новогоднее" по сути есть тет-а-тет человека с вечностью или - что еще хуже - с идеей вечности. Христианский вариант вечности употреблен Цветаевой здесь не только терминологически. Даже если бы она была атеисткой, "тот свет" был бы наделен для нее конкретным церковным значением: ибо, будучи вправе сомневаться в загробной жизни для самого себя, человек менее охотно отказывается в подобной перспективе тому, кого он любил. Кроме того, Цветаева должна была настаивать на "Рае", исходя из одного уже - столь свойственного ей - отрицания очевидностей.

Поэт - это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли; кто, произнеся "Рай" или "тот свет", мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникают "край" и "отсвет", и так продлевается существование тех, чья жизнь прекратилась.

Глядя туда, вверх, в то грамматическое время и в грамматическое же место, где "он" есть хотя бы уже потому, что тут - "его" нет, Цветаева заканчивает "Новогоднее" так же, как заканчиваются все письма: адресом и именем адресата:

— Чтоб не залили, держу ладонью. -  
Поверх Роны и поверх Rarogn'a,  
Поверх явной и сплошной разлуки  
Райнеру - Мария - Рильке - в руки.

"Чтоб не залили" - дожди? разлившиеся реки (Рона)? собственные слезы? Скорее всего, последнее, ибо обычно Цветаева опускает подлежащее только в случае само собой разумеющегося - а что может разуметься само собой более

при прощании, чем слезы, могущие размыть имя адресата, тщательно выписываемое в конце - точно химическим карандашом по сырому. "Держу ладонью" - жест, если взглянуть со стороны, жертвенный и - естественно - выше слез. "Поверх Роны", вытекающей из Женевского озера, над которым Рильке жил в санатории - т.е. почти над его бывшим адресом; "и поверх Rarogn'a", где он похоронен, т.е. над его настоящим адресом. Замечательно, что Цветаева сливает оба названия акустически, передавая их последовательность в судьбе Рильке. "Поверх явной и сплошной разлуки", ощущение которой усиливается от поименования места, где находится могила, о которой ранее в стихотворении сказано, что она - место, где поэта - нет. И, наконец, имя адресата, проставленное на конверте полностью, да еще и с указанием "в руки" - как, наверное, надписывались и предыдущие письма. (Для современного читателя добавим, что "в руки" или "в собственные руки" было стандартной формой - такой же, как нынешнее "лично"). Последняя строчка эта была бы абсолютно прозаической (прочтя ее, почтальон дернется к велосипеду), если бы не самое имя поэта, частично ответственное за предыдущее "сам и есть ты - / Стих!". Помимо возможного эффекта на почтальона, эта строчка возвращает и автора и читателя к тому, с чего любовь к этому поэту началась. Главное же в ней - как и во всем стихотворении - стремление удержать - хотя бы одним только голосом, выкликающим имя - человека от небытия; настоять, вопреки очевидности, на его полном имени, сиречь присутствии, физическое ощущение которого дополняется указанием "в руки".

Эмоционально и мелодически эта последняя строфа производит впечатление голоса, прорвавшегося сквозь слезы - ими очищенного, - оторвавшегося от них. Во всяком случае, при чтении ее вслух перехватывает горло. Возможно, это происходит потому, что добавить что-либо к сказанному - человеку (читателю, автору ли) нечего, взять выше нотой - не по силам. Изящная словесность, помимо своих многочисленных функций, свидетельствует о вокальных и нравственных возможностях человека как вида - хотя бы уже потому, что она их исчерпывает. Для всегда работавшей на голосовом пределе Цветаевой "Новогоднее" явилось возможностью сочетания двух требующих наибольшего возвышения голоса жанров: любовной лирики и надгробного плача. Поразительно, что в их полемике последнее слово принадлежит первому: "в руки".

## “НИКАКОЙ МЕЛОДРАМЫ..“

### БЕСЕДА С ИОСИФОМ БРОДСКИМ

*Ведет журналист Виталий Амурский*

*Первый вопрос, от которого мне трудно удержаться сейчас, хотя я понимаю, что вы слышите его не в первый раз, связан с вашим жизненным и писательским опытом в эмиграции, в изгнании...*

Действительно, все, что я могу сказать об этом, думаю, я уже сказал на бумаге. Я даже написал специальную работу - “Состояние, которое мы называем изгнанием“. Я не говорящий, а пишущий писатель, и поэтому не могу сейчас развернуть эту тему, представлю ее как можно проще.

В этом опыте нет ничего особенного в сравнении с многочисленными перемещенными лицами в мире - с гастарбайтерами, с арабами, ищущими работу во всех странах... Если вспомнить вьетнамцев, сотнями тысяч переезжающих с места на место, если подумать о всех людях, которые оказались в изгнании, то писателю говорить о его личных условиях в изгнании просто неприлично. Но поскольку именно это является предметом вопроса - то могу сказать: это более-менее нормальные условия. Вообще, если вы писатель, то всегда так или иначе находитесь среди незнакомцев, даже в своем родном городе. Если вы пишете, вы - поэт или т.п., потому что писатель в некотором смысле не является активным членом общества - он, скорее, наблюдатель, - и это до известной степени ставит его вне общества. Помимо того, вечером, после рабочего дня, когда вы появляетесь на улице, существуют минимальные ценности, которые связывают вас с людьми вашего родного языка, вашей национальности, вашей расы. Та же ситуация представит, когда вы идете по улицам чужого города, в чужой стране. Фактически, я бы сказал, это даже легче, более здраво. Писательский процесс - это то же самое: я просто пользуюсь пером и бумагой, пишушей машинкой - вот и все. Действительно, нет никакой мелодрамы. Думаю, что не стоит распространяться об изгнании, потому что это просто нормальное состояние. Изгнание - это даже лучше для тела писателя, когда он изгнан с Востока на Запад, то есть приезжает из социалистической страны в капиталистическую.

Уровень жизни здесь выше и лучше, то есть уже таким образом это ему выгодно.

Писатели наших дней, в отличие от тех, которые были в прошлые столетия, чаще всего имеют какую-нибудь престижную работу. Гораздо хуже, если у вас не было известности до отъезда с родины. Но, как правило, высылают именно тех, у кого было имя, - поэтому, я думаю, мы оказываемся в достаточно неплохой ситуации. Можно сколько угодно страдать по своей стране и говорить, что люди тебя не понимают и т.д., впадать в ностальгию, но, я бы сказал, - следует идти навстречу реальности, отдавать себе отчет в ней.

Вот и все, что я могу сказать об изгнании. Я могу сказать больше, но зачем?

*После получения Нобелевской премии изменилось ли что-то в вашем подходе к творческой работе, наметились ли новые темы? Как вам пишется сейчас?*

Нормально. Так же, как всегда писалось. Может быть, я пишу чуть меньше, но длиннее.

Говорить о тематике трудно. Стихотворение - это, скорее, лингвистическое событие. Все мои стихи, более-менее, об одной и той же вещи - о Времени. О том, что Время делает с человеком. Каждый год, на Рождество, я стараюсь написать по стихотворению. Это единственный День рождения, к которому я отношусь более-менее всерьез.

*Этому, надо полагать, есть причина?*

Вы знаете... это самоочевидно. Не знаю, как случилось, но, действительно, я стараюсь каждое Рождество написать по стихотворению, чтобы таким образом поздравить Человека, который принял смерть за нас.

*Тем не менее, как мне кажется, тема христианства - в традиционном понимании - не обозначена достаточно отчетливо, выпукло, что ли, в вашей поэзии... Или я ошибаюсь?*

Думаю, что вы ошибаетесь...

*Не могли бы вы сказать об этом подробнее?*

Я не могу пересказывать содержание своих стихотворений, их форму, их язык. Это не мне об этом судить, не мне об этом рассуждать. Думаю, более-менее, она проявляется в системе ценностей, которые в той или иной степени присутствуют в моих произведениях, которые мои произведения отражают...

*Входящий в число глубоко почитаемых вами поэтов Осип Мандельштам, по утверждению его вдовы Надежды Яковлевны, несмотря на свое еврейское происхождение, глубоко принял православие и был "христианским поэтом". С таким, на мой взгляд, категоричным и несколько суженным представлением о нем сложно согласиться, читая отдельные стихи 30-х годов, "Четвертую прозу", "Египетскую марку"... А как вы, автор пронизанного глубоко внутренней болью "Еврейского кладбища в Ленинграде", пришли к христианству? Как оно, если позволите так выразиться, осознается вами?*

Ну, я бы не сказал, что высказывание, которое вы процитировали, справедливо. Все зависит от того, как узко или широко понимать христианство, как узко или широко понимала его Надежда Мандельштам в том или ином контексте. Что касается меня - в возрасте 24-х лет или 23-х, уже не помню точно, я впервые прочитал Ветхий и Новый Завет. И это на меня произвело, может быть, самое сильное впечатление в жизни. То есть метафизические горизонты иудаизма и христианства произвели довольно сильное впечатление. Хотя, не такое уж сильное, по правде сказать, потому что так сложилась моя судьба, если угодно, или обстоятельства: Библию трудно было достать в те годы - я сначала прочитал Бхагавад-гиту, Махабхарату, и уже после мне попалась в руки Библия. Разумеется, я понял, что метафизические горизонты, предлагаемые христианством, менее значительны, чем те, которые предлагаются индуизмом. Но я совершил свой выбор в сторону идеалов христианства, если угодно... Я бы, надо сказать, почаще употреблял выражение иудео-христианство, потому что одно немыслимо без другого. И в общем-то, это примерно та сфера, не знаю, или те параметры, которыми определяется моя, если не обязательно интеллектуальная, то, по крайней мере, какая-то душевная деятельность.

*Ваша литературная работа не ограничивается поэзией. За последние годы вами написано немало статей, эссе, составивших довольно большой том, вышедший в Соединенных Штатах под названием "Less Than One" ("Меньше, чем единица"), опубликованный в Западной Европе, в частности, во Франции, с заголовком "Loïen de Byzance" ("Вдали от Византии"). Нельзя при этом не обратить внимания на две стороны вашей прозы. Во-первых, большинство вещей написано по-английски. Во-вто-*

*рых, в ряде из них с особой остротой повествуется об отдельных биографических моментах вашей юности, о родительском доме, о послевоенном быте... Словно душа ваша бежит постоянно в те края, в те годы... Впрочем, сходящая ностальгическая нота в вашей поэзии прозвучала довольно давно, в пору создания “Школьной антологии”, и потом как-то затихла... Однако в первую очередь хотелось бы понять, чем вообще оказалось вызвано ваше обращение к прозе: чувством ли, что та или иная тема требует особого жанрового подхода, либо желанием углубиться в иную языковую стихию?*

Я постараюсь ответить на это, но думаю, что ответ будет несколько разочаровывающим. Дело в том, что я начал писать прозу исключительно по необходимости. Вообще, мною не так много написано, и написано, как правило, по заказу - для англоязычной аудитории. То есть либо надо было написать рецензию на ту или иную книгу, на произведение того или иного автора, либо предисловие (что до известной степени есть скрытая форма рецензии), либо послесловие. При этом, как вы знаете, когда вам заказывают статью газета или журнал, ее нужно написать к определенному сроку. Разумеется, я мог бы сначала писать по-русски, перевести на английский, напечатать в двух местах и, таким образом, загрести побольше денег. Но все заключается в том, что к сроку таким образом никогда не поспеешь, и поэтому я принялся - примерно года с 1973-го, если не ошибаюсь, а может быть, даже раньше - писать прямо по-английски. Среди этих статей, видимо, две или три действительно относятся к тому месту и к тому периоду, о котором вы говорите, то есть к послевоенному периоду. Первая статья, которую я написал по своему внутреннему побуждению и которая дала название сборнику, это - “Less Than One”, и вторая - “A Room and a Half”. Я уже не знаю, почему, но мне захотелось в английском языке запечатлеть то, что в английском никогда запечатлено не было, да и по-русски не особенно, хотя, впрочем, я думаю, что существует масса литераторов, которые этим периодом занимаются. Мне просто захотелось оставить на бумаге, в другой культуре то, что в ней не должно быть теоретически. Да... Это - с одной стороны. С другой стороны, вторая статья - “Полторы комнаты” - это памяти моих родителей, и я ее писать по-русски просто не мог, и я объясню причину, по которой не могу и не хочу писать о своих родителях

по-русски, учитывая то, что с ними сделала, с одной стороны, - политическая система в России; с другой стороны - не просто политическая система... Это свидетельствует о некоем более обширном феномене, явлении... Я хотел, по крайней мере, освободить своих родителей от России таким образом, чтобы просто их существование стало фактом английского языка, если угодно. Может быть, я немного переоценивал, преувеличивал свои возможности. Но, тем не менее, думаю, мне удалось сделать то, к чему я стремился.

Статьи в сборнике написаны преимущественно по-английски, за исключением, по-моему, статьи о Марине Цветаевой - это комментарий к ее стихотворению "Новогоднее", это переведено на английский. И еще одна статья, "Путешествие в Стамбул", была написана по-русски, но при переводе на английский я назвал ее "Бегство из Византии", несколько удлинил и, по-моему, даже улучшил.

Собственно говоря, никаких границ между прозой и поэзией в моем сознании не существует. Что касается "Школьной антологии" - к сожалению, мне не удалось ее закончить, я даже не успел ее начать - там, собственно, только пять или шесть стихотворений. Я предполагал "сделать" целый класс, но это было *тогда, там* - и сейчас писать, продолжать я просто не в состоянии. Я просто не знаю, что произошло со всеми этими людьми. Кроме того, я не в состоянии уследить или достаточно узнать о них, фантазировать же мне не хочется.

Что касается вообще повествования как такового, то есть рассказа, я могу это делать и в стихах, и в прозе. Иногда... ну, просто устаешь от стихов... Более того, когда вы пишете прозу, то вообще возникает ощущение, что день более оправдан. Потому что, когда вы пишете стихи, там, скажем, все очень шатко и очень неуверенно. То есть вы не знаете, что вы сделали за день или чего не сделали. В то время как прозу всегда можно написать две страницы в день.

*Вы сказали, что не могли и не хотели писать о своих родителях по-русски, сделав их существование фактом английского языка. Эссе "Полторы комнаты", в котором такая идея была реализована, датировано 1985 годом. Однако четыре года спустя, в августе 1989 года, у вас родилось стихотворение "Памяти отца: Австралия". Оно написано именно по-русски. Таким образом (пользуясь вашим определением стиха), можно ли считать, что в данном случае произошло не только лингвистическое событие?*

Я думаю, прежде всего не следует эти вещи смешивать, потому что в одном случае речь идет о прозе, а в другом - о стихах. Несколько стихотворений о родителях, о членах моей семьи... несуществующей... я писал и до и после. Так что, в общем, это процессы разнообразные, не надо их принимать как противоречие.

*В начале нашей беседы, говоря о писательском процессе, вы заметили как о само собой разумеющемся, что пользуетесь пером, бумагой, пишущей машинкой. Это, понятно, нормальный набор "инструментов" любого автора. Интереснее и важнее другое: как, каким чудом, где и когда чаще всего приходят к вам строки? За рулем машины, в транспорте, в уличной суете, в тишине ночной квартиры?..*

Ночью я, как правило, сплю. А иногда, действительно, некоторые строчки приходят в голову в транспорте, иногда дома, за столом и т.д. Как я пишу? Я просто не знаю. Я думаю, что стихотворение начинается с некоего шума, гула, если угодно, у которого есть свой психологический оттенок. То есть в нем звучит как бы если не мысль, то, по крайней мере, некоторое отношение к вещам. И когда вы пишете, вы стараетесь на бумаге к этому гулу более-менее приблизиться, в известной степени рациональным образом. Кроме того, я думаю, что не человек пишет стихотворение, а каждое предыдущее стихотворение пишет следующее. Поэтому главная задача, которая, наверное, стоит перед автором, - это не повторяться; для меня каждый раз, когда этот гул начинает звучать, он звучит несколько по-новому...

*Существует, образно говоря, еще "шум литературы", в котором вы, видимо, распознаете близкие вам по духу голоса Одена, Мандельштама, Цветаевой... На сегодняшний день к ним добавились какие-то новые голоса?*

Вообще, никаких новых голосов я назвать не могу. То есть вы перечислили те, которые звучали всегда. Ну, может быть, я добавил бы кого-то к этому перечню, потому что он в самом деле полнее. Но никаких новых голосов - ни русских, ни английских, ни немецких, ни французских и т.д. - я не зарегистрировал за последние два или три года.

*Как вы расцениваете тот факт, что в Советском Союзе стали публиковаться ваши стихи? Ваше отношение к такому поэтическому возвращению на родину?*

Для меня оно не является неожиданностью. Это меня радует приятным образом, естественно. Я предполагал, что так или иначе это произойдет, но не предполагал, что так быстро. Уезжая, покидая отечество, я написал письмо тогдашнему Генеральному секретарю ЦК, Леониду Ильичу Брежневу, с просьбой позволить мне присутствовать в литературном процессе в своем отечестве, даже находясь вне его стен. На это письмо ответа тогда не последовало - ответ пришел через шестнадцать лет...

*На сегодняшний день у вас нет никаких официальных приглашений посетить Советский Союз?*

Официальных нет. Неофициальных тоже.

*Этот вопрос я уже задавал вам в Стокгольме, в день получения вами Нобелевской премии, и тогда, помню, вы не ответили на него с достаточной ясностью. Сейчас же мне хочется повторить его: если бы приглашение вы получили, вы бы туда поехали?*

В этом я, говоря откровенно, сомневаюсь. Потому что я не могу себя представить в положении туриста в стране, в которой я родился и вырос. Других вариантов на сегодняшний день у меня нет и, полагаю, уже никогда не будет. Кроме того, я думаю, что если имеет смысл вернуться на место преступления, потому что там могут быть зарыты деньги, или уж не знаю - почему преступник возвращается на место преступления, то на место любви возвращаться особого смысла нет. То есть я ни в коей мере не противник абсурда, не противник абсурдизации существования, но не хотел бы, по крайней мере, быть ответственным за это. По своей воле вносить дополнительный элемент абсурда в свое существование особенно не намерен.

*Все же вы, насколько я знаю, безразлично относитесь к тем событиям, которые происходят в империи - в Советском Союзе, вообще в странах Восточной Европы. Не случайно же оказалась написана пьеса "Демократия!"...*

Это правда. Я отношусь к этому с интересом, с любопытством. Некоторые события приводят меня в состояние абсолютного восторга, как, например, перемена государственного порядка в Польше, в Венгрии, то, что происходит на сегодняшний день (когда мы говорим с вами обо всех этих делах) в Германии... Но, в общем, одновременно с чрезвычайно позитивными сентиментами у меня как бы рождается мысль с... опасениями... Я опасаясь не того, что, скажем,

все переменится - власть в Москве, кто-то пожелает снова ввести войска в Европу и т.д., и т.д. Меня несколько тревожит то, чем все это обернется в случае "торжества справедливости" во всех этих странах, в том числе в России. Представим себе, что там воцарится демократический строй. Но, в конце концов, демократический строй выразится в той или иной степени социального неравенства. То есть общество никогда, ни при какой погоде, счастливым быть не может - слишком много в нем разных индивидуумов. Но дело не только в этом, в их натуральных ресурсах и т.д. Я думаю, что счастливой экономики не существует, или для этого общество должно носить чрезвычайно ограниченный, изолированный характер. Благополучие может испытывать семья, но уже, скажем, не квартал - в квартале всегда возникнут разнообразия. 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 - человечество. В определенном социальном контексте любой поворот на 180 градусов это, в конце концов, всегда поворот на 360 градусов. Вполне возможно, что возникнет к концу века ситуация, которая существовала в начале века, то есть при всех демократических или полудемократических системах (как даже и в России зачатки которых прививались) снова появятся оппозиционные партии и т.д., и т.д., но все это будет носить уже количественно несколько иной, видимо, более драматический, характер, потому что изменилась демографическая картина мира, изменилась, грубо говоря, к худшему, то есть - нас стало больше.

*Вернемся, однако, к камням старой Европы... Вы уже не в первый раз в Париже, во Франции. Какие чувства вы испытываете, приезжая сюда?*

Весьма смешанные. Это замечательный город, замечательная страна, но в чисто психологическом плане - это ощущение трудно определить - я постоянно ощущаю свою несовместимость с этим местом. Не знаю, чему это приписать. Может быть, тому, что я не знаю языка, и прежде всего именно этому?.. Вероятно, это и есть самое главное объяснение. Но думаю, что, и зная язык (хотя, впрочем, я не хотел бы фантазировать подобным образом), я ощущал бы себя здесь если и не абсолютно аналогично, то близко к

тому. Не знаю, как сказать, но если оценивать свое существование, свои склонности рациональным образом, я, видимо, - человек, принадлежащий к другой культуре, если угодно. Не знаю, русская или английская, но это, во всяком случае, не французская культурная традиция.

*Можно сказать, что тени великих французских писателей, мыслителей вас не трогают?*

Это не правда. Но их не так много. Никого не было лучше, чем Паскаль - это один из главных для меня авторов вообще во всей истории христианского мира или мировой культуры. Но, в общем, французская поэзия, особенно современная, оставляет меня достаточно холодным. Во многих отношениях, полагаю, я - продукт французской литературы XVIII-XIX веков. То есть это неизбежно для любого мыслящего существа.

Французская же культура вообще, хотя это и диковатый взгляд - смотреть на целую национальную культуру, оценивать ее - но, поскольку ваш вопрос более-менее ставит меня в это положение - представляется мне, скорее, декоративной. Это культура, отвечающая не на вопрос: "Во имя чего жить?", но - "Как жить?"

*Человек во Вселенной представлялся Паскалю как нечто "среднее между всем и ничем" ("un milieu entre rien et tout"). Эта мысль о Человеке, я предполагаю, не прошла мимо вас?*

Эта мысль не прошла мимо меня, действительно...

По, так сказать, стандартной церковной (христианской) иерархии Человек стоит ближе к Богу, чем ангел, потому что он сам создан по образу и подобию Божьему, чего нельзя сказать об ангеле. Это то, почему, допустим, Джотто живописует ангелов без второй половины тела. У них, как правило, - голова, крылья, немножко торса... То есть серафимы, херувимы и т.д. - более ничто, чем Человек. Человек - это все-таки что-то более солидное, если угодно. Что же касается Человека во Вселенной, то сам он ближе к ничто, чем к какой бы то ни было реальной субстанции. Но все это чистый солипсизм, и только Человек себя сам представляет, и что бы он о себе ни сказал, в том числе и Паскаль, - это всегда предмет полемики, умозаключения. Поскольку же мы говорим в этих рамках, в рамках умозаключений, то одно умозаключение стоит другого.

Думаю, что всякая оценка более-менее интересна только тогда, когда известен возраст человека, который ее дает.

Также, я полагаю, что книги, например, надо издавать с указанием не только имени автора, названия романа и т.д., но и с указанием возраста, в котором это написано, чтобы с этим считаться. Читать - и считаться. Или не читать - и не считаться.

*Оставаясь в теме разговора о французских авторах, которая, естественно, дает возможности отходо́в к более широким вопросам, в том числе вопросам творческим, я хотел бы спросить о влиянии на вас Анри де Ренье. В одном из своих интервью вы как-то заметили, что, наряду с Бахом (и до известной степени Моцартом), именно у него научились конструкции стихотворения...*

Пожалуй, не стихотворения, а вообще принципу конструкции.

Довольно давно (мне было примерно лет 25) мне в руки попались три его романа, переведенные Михаилом Кузминым. Действия двух, по крайней мере, происходили зимой в Венеции, а в третьем, кажется, в Виченце или Вероне. Но не в этом дело. Видимо, в то время я находился в стадии весьма восприимчивой. Во всяком случае, на меня произвело впечатление то, как эти книжки были сконструированы - это были типичные произведения европейской литературы, скажем, 10-х - 20-х годов. Книжки были довольно тонкие, и вообще все, что в них происходило, развивалось довольно быстро. Главы - в полторы-две страницы. То есть это было в сильной степени нечто противоположное традициям русской литературы, прежде всего, русской прозы - по крайней мере, как мы ее застали в XX веке. Разумеется, там были пильняки, бабели и т.д., и т.д., но это на меня не производило особого впечатления. Тут же все было очень ясно - я понял одну простую вещь: в литературе важно не только то, что ты рассказываешь, но, как в жизни, - что за чем следует. То есть очень важно именно чередовать вещи, не давать им затягиваться. Именно этому, думаю, я научился до известной степени у Анри де Ренье. Или, по меньшей мере, он оказался в тот момент тем, у кого я смог это усвоить.

*Тот факт, что обращение к Анри де Ренье у вас произошло через Кузмина, позволяет сделать предположение, что к этому мастеру вы обнаружили в те годы особый интерес...*

Нет... Как поэт Кузмин на меня довольно долго не производил никакого впечатления. По крайней мере, в тот пери-

од, о котором мы говорим, то есть между двадцатью и тридцатью, я его довольно мало читал, а то, что читал, мне не представлялось чрезвычайно интересным, вызывало даже некоторое раздражение. Почему, думаю, моя реакция была такова? Просто потому, видимо, что в те времена меня - человека молодого, развивающегося - занимала в большей степени дидактическая сторона искусства, в ущерб чистой эстетике. То есть я думал, что эстетика - это средство дидактики или, по крайней мере, нечто вторичное. Потребовалось некоторое количество лет, пожалуй - целое десятилетие, пока я не дошел, что называется "собственным умом", до переоценки Кузмина...

*Иными словами, он возвысился в ваших глазах?*

Чрезвычайно! Я считаю, что это замечательный поэт, один из самых замечательных поэтов XX века...

Вообще мы, русские, находимся в довольно шикарной или, скорее, чрезвычайно интересной ситуации. Русская поэзия обеспечила русского читателя невероятным выбором. Выбор не в том, какие стихи тебе больше нравятся и т.д., и т.д. - вот я буду читать этого, а этого читать не буду. Дело в том, как это ни странно, что нация, народ, культура во всякий определенный период не могут себе позволить почему-то иметь более чем одного великого поэта. Я думаю, это происходит потому, что человек все время пытается упростить себе духовную задачу. То есть ему приятнее иметь одного поэта, признать одного великим, потому что тогда, в общем, с него снимаются те обязательства, которые искусство на него накладывает.

В России произошла довольно фантастическая вещь в XX веке: русская литература дала народу, ну, примерно, десять равновеликих фигур, выбрать из которых одну-единственную совершенно невозможно. То есть все эти десять, скажем - шесть, скажем - четыре, являются, на мой взгляд, метафорами индивидуального пути человечества в этом мире.

Что такое вообще поэт в жизни общества, где авторитет церкви, государства, философии и т.д. чрезвычайно низок, если вообще существует? Если поэзия и не играет роль церкви, то поэт, крупный поэт, как бы совмещает или замещает в обществе святого, в некотором роде. То есть он - некий духовно-культурный, какой угодно, даже, возможно, в социальном смысле - образец.

В России возникла ситуация, когда вам даны четыре,

пять, шесть, десять возможных идиом существования. На этих высотах иерархии не существует. Невозможно, например, сказать, что (то есть я бы сказал, конечно, но это уже в полемическом пылу) Цветаева лучше поэт, чем Мандельштам. Поэтому, например, я не ставлю Кузмина выше других, но не ставлю его и ниже.

*Более-менее представляя круг ваших литературных привязанностей, я хотел бы вас спросить о ваших склонностях в музыке, живописи. В какой степени они присутствуют в вашей жизни, как отражается их влияние?*

Думаю, я - продукт всего этого. Продукт этих влияний. То есть это даже не влияние - это то, что определяет и формирует.

Не занимаясь генеалогией и перечислением: кто, что и когда, скажу, что именно на сегодняшний день или, по крайней мере, на протяжении последнего десятилетия мне дороже всего в искусстве.

В музыке это, безусловно, Гайдн. Я считаю его одним из самых выдающихся композиторов. В полемическом пылу или для того, чтобы сагитировать публику относительно Гайдна, я мог бы сказать, что он интереснее, чем Моцарт или, допустим, Бах. Но на самом деле это не так - опять-таки, на этих высотах иерархии не существует! Чем Гайдн мне привлекателен? Первое - тем, что это композитор, который оперирует в известной гармонии - как бы сказать?.. - гармонии баховско-моцартовской, но, тем не менее, он все время неожидан. То есть самое феноменальное в Гайдне, что это абсолютно непредсказуемый композитор. Вы никогда не знаете, что произойдет дальше. Это примерно то, что меня и в литературе интересует, и в некотором роде перекликается с тем, что я сказал вам об Анри де Ренье.

Что касается музыки XX века, то у меня нет никаких привязанностей ни к кому. За исключением, пожалуй, "Симфонии псалмов" Стравинского.

В живописи это всегда был (то есть, я думаю, уже на протяжении лет двадцати) самый замечательный, на мой взгляд, художник - опять-таки мы говорим о старых добрых временах, о Ренессансе в данном случае - Пьеро делла Франческа. Одно из сильнейших впечатлений - то, что для него задник, архитектура, на фоне которой происходит решающее событие, которое он живописует, важнее, чем само событие или, по крайней мере, столь же интересно. Скажем, фасад, на фоне которого распинают Христа, ничуть не менее интересен, чем сам Христос или процесс распятия.

Если говорить о XX веке, то у меня довольно много привязанностей. Наиболее интересные явления для меня - это Брак и несколько французских художников (вообще, наиболее интересная живопись в этом веке была именно французская): Дюфи, Боннар. И Вьюар, конечно. Но это - другое дело. Там, скорее, литографии...

Это, конечно, чисто субъективно. Но это перекликается более-менее с эстетикой той изящной словесности, которая мне интереснее всего на сегодняшний день. То есть совмещение определенной старомодности, общего пространства, фигур и т.д., как, например, у Боннара, с эффектом моментального прозрения, который мы находим у Дюфи - такое нечто буддийское, типа сатори, - и совершенно замечательной реконструкции мира, драматического, но без какого бы то ни было перегиба, нажима, как у Брака.

Вот - эти три элемента, которые мне чрезвычайно дороги, и это то, в чем я себя узнаю.

*Вы много путешествуете, побывали в разных уголках земли. Судя по вашим произведениям, одни из них оказались отмечены неизгладимыми впечатлениями - Венеция, Рим, Северная Англия... Париж, как было замечено, вызывает у вас весьма смешанные чувства, но и тут, очевидно, вы получили большой эмоциональный импульс - трудно иначе представить, как бы, например, могли появиться "Двадцать сонетов к Марии Стюарт"... Но, может быть, все это - результат более-менее проходящих ощущений, связанных с тем или иным моментом жизни, внутреннего состояния. Однако меня не покидает ощущение, что ваше особое - сентиментальное - отношение остается постоянным именно к Северной Европе ("В северной части мира я отыскал приют, в ветреной части, где птицы, слетев со скал, отражаются в рыбах и, падая вниз, клюют с криком поверхность рябых зеркал", "О, облака Балтики летом! Лучшие вас в мире этом я не видел пока..." )...*

В общем, да... Но я бы этого не преувеличивал. То, что касается Скандинавии, то это просто - экологическая ниша. Я чувствую себя там совершенно естественным образом.

Стыдно и неловко об этом говорить, но думаю, что я вообще - человек англоязычного мира, и не случайно произошло то, что произошло. То есть на это можно смотреть как на нелепый прыжок судьбы, но мне в нем видится некая закономерность.

*Исходя из банальной аксиомы о связи судьбы поэта, художника с его творчеством, я хотел бы сейчас спросить вас еще вот о чем: в своем недавнем стихотворении "Fin de siecle" вы пишете: "Век скоро кончится, но раньше кончусь я...". Тема смерти неоднократно находила место в вашем творчестве, однако, как мне кажется, она еще никогда не обнажалась так остро. Или, по крайней мере, не имела такого конкретного временного выражения...*

Ну, это совершенно естественно... Это не моя "заслуга", а - как бы сказать - "заслуга" хронологии. То есть, действительно, столетие кончится через одиннадцать лет, и я думаю - этих одиннадцати лет не проживу. Всё. Мне 49 лет, у меня было три инфаркта, две операции на сердце... Поэтому у меня есть несколько оснований предполагать, что я не проживу еще столько...

*Тем не менее, хочется верить, что вы не отказываетесь строить какие-то планы на будущее?*

Вот этого как раз я и не делаю. Декарт говорил: "Dum spiro spero" - "Пока живу - надеюсь". Но на этот счет есть еще другое замечательное выражение у английского философа Фрэнсиса Бэкона: "Надежда - хороший завтрак, но - плохой ужин".

*Париж*

*Опубликовано в журнале  
"Континент", № 62*

## ИНТЕРВЬЮ

13 июля 1989 г. Ноттингем

Интервьюер - В.Полухина

— *Расскажите о вашем первом впечатлении от встречи с Иосифом.*

— Я думаю, что это было году в 58-м, наверное. Тут может быть ошибка в полгода. Если это так, то мне было 22, ему 18. И в 22 года у меня, смешно сказать, уже была некоторая репутация, которая казалась мне тогда не некоторой, а весьма основательной, то есть в том кругу Ленинграда, который интересовался поэзией. А он был достаточно широк, несмотря на свою арифметическую узость. И вот приходит 18-летний юноша, мальчишка, про которого уже известно, что он громок, что он там выступал, сям выступал, оттуда его выгнали, здесь не знали, что с ним делать. Я хочу подчеркнуть, что это не надо воспринимать как что-то касающееся конкретно Бродского. Тогда он был не один такой. Это в молодом поэте есть. Говорю по собственному опыту и потому, что наблюдал тогда и наблюдаю с тех пор всю жизнь. В поэте есть то, что люди называют настырностью. Ему во что бы то ни стало надо прочесть только что написанное стихотворение. Причем, как сказал поэт, "чем больше пьешь, тем больше хочется, а жажда все не отпускает"<sup>1</sup>. И только что ты прочитал, услышал отзыв - причем, разумеется, когда тебе 18 или 20 лет, какой бы ты ни услышал отзыв, ты вынимаешь из него только ту часть, которая свидетельствует о том, что твоему слушателю стихотворение понравилось, во всяком случае, не не понравилось... Так вот, едва только ты выжал одного слушателя, ты сразу же ищешь другого, как такой ненасытный паук. Таким был, естественно, в 18 лет и Бродский, но умножьте на то, что мы знаем о нем о позднейшем, то есть, что это сильный темперамент, энергия, и вот вы получите этого рыжего малого. Его все время в краску бросало. Если про него, тогдашнего, сказать, что он побледнел, это значит, что он остался просто румяным. И это не качество, а существо. И это не только мое впечатление. За это я сохранил к нему до сих пор нежность настоящую. С первого раза, в те

его 18 лет, я увидел перед собой человека, которому было невыносимо почти все то хамство, почти весь тот ужас, почти вся та пошлость, которая и есть окружающий его мир. Более того, так же точно его мучили его собственные стихи. Он читал стихи, и почти все в них во время чтения ему не нравилось. То есть вообще стихи его были им очень любимы, это было видно, что он любит эти стихи. И вместе с тем, он почти все время себя перебивал жестами, ударами, знаменитыми своими ударами по лбу, от которых другой бы лоб давно раскололся, проборматываниями каких-то строчек, потому что они ему казались явно никуда негодными, какими-то прокрикиваниями, торопливостью какой-то в чтении других строчек. Короче говоря, он читал, реагируя непрерывно на чтение собственного стихотворения. Но стихи были слишком экспрессивны для меня тогда. В них было очень много крика и мало структуры. Это я говорю нынешними словами, а тогда они просто показались мне лишними в моей жизни. Мне этого было не нужно. Поэтому я запомнил только одно стихотворение, наверное, это известное стихотворение, но я больше с ним никогда не сталкивался, как и вообще со стихами того времени. Я не перечитывал Бродского, а книжку, которую он мне, кстати говоря, подарил, у меня украли. И когда мне иногда нужно обратиться к этой книжке, я только вспоминаю вора, которого знаю. Тех стихов, короче говоря, я больше не видел. Это были стихи, в которых, я помню, были большие вагоны. И вдруг это стихотворение на фоне всего этого крика, на фоне чуждого мне поэтического хаоса, вдруг втянуло меня в себя. Как всегда бывает, знаете, ты слушаешь ушами, головой, и вдруг клюнуло куда-то и пробило оболочку. Я сказал после этой встречи: "Да, благодарю вас. Да, спасибо". Мы тогда подчеркнуто были какими-то такими неслыханными сэрами и джентльменами, которых на свете не бывает, то есть в реальности. По-моему, он пришел ко мне от Рейна: тогда это тоже учитывалось, от кого и к кому кто пришел. Тогда очень важна была рекомендация. Если не ошибаюсь, мне позвонил Рейн и сказал: "К тебе придет вот такой малый". Он пришел и сказал: "Меня к вам Рейн послал". И я потом Рейну сказал, что, ну, все, да, это понятно, талант, но у меня, мол, другие заботы сейчас. Я это к тому хочу сказать, что никакой пылкой дружбы сначала не возникло. И так проходили недели. Ну, в молодости ты особенно эгоист, это всем известно. Я хочу, чтоб это было понятно, чтоб не было такого впечатления, что вот жил в

Ленинграде - что было в нем звездное небо, состоящее из звездочек той или иной величины, потом вдруг вспыхнула невероятная звезда. На самом деле, я вспоминаю, таких тогдашних Бродских было человека три в Ленинграде. Одного даже звали Иосиф, ну, фамилия там какой-нибудь Бейн. И еще кто-то такой. Тоже такие громкие, громкоголосые евреи, которые читали стихи. Их все время тоже немножко выпихивали откуда-то. С ними была связана репутация, подрывавшая миропорядок. Так что он был не один такой тогда. Он жил в атмосфере общего неприятия, неприятия человека, от которого можно ждать неприятностей, однако сдобренной преданностью и любовью к нему нескольких людей. Например, очень преданной ему тогда была Оля Бродович и еще несколько человек. Нежность к нему и теплота возникали произвольно: как, например, у меня - несмотря на ту первую отчужденность.

— *А как он примкнул к вашей группе?*

— Не то чтобы у нас было какое-нибудь специальное заседание совета, чтоб Бродский примкнул. Прошло некоторое время, и оказалось, что мы непрерывно видимся и даже проводим массу времени вместе, знаем все друг про друга. Хотя в это время мы женились, у нас были какие-то путешествия, какие-то увлечения и т.д., но впечатление того, что мы проводим массу времени вместе, оставалось. Впервые, скажем, возлияния, чтение стихов в каких-то небольших собраниях, может быть, даже ежевечерние в какие-то сезоны определенные, но, кроме того, еще и жажда чтения стихов друг другу. Мы жили примерно в одном районе. От Рейна до меня было ходьбы 5 минут, а до Бродского от нас было 4 или 5 остановок. И он жил как бы на середине между Бобышевым и нами. Что касается меня, то несколько раз в день он мне звонил, я ему звонил. У него была, например, такая "остроумная" шутка. Он звонил - при том, что телефоны прослушивались явно и даже люди стояли в некоторые минуты у подъездов, особенно когда иностранцы какие-то приезжали, - он звонил и говорил: "Але, это квартира Наймана? Это вам из КеГеБе звонят". И чтение стихов по телефону, и чтение стихов при встрече. Я описал в книге, как он читал мне "Большую элегию Джону Донну", только что написанную, еще горячую, в железнодорожных кассах, к ужасу всех стоящих в очереди за билетами<sup>2</sup>. Надо сказать, тогда антагонизма между группами нашими не было. Разумеется, мы уважали больше

всего себя. Например, я говорил кому-то: “Если бы я хотел писать такие стихи, как ты, я писал бы такие стихи, как ты. Но я пишу такие, какие пишу я, потому что мне их хочется писать”. Скажем, была группа: Еремин, Уфлянд, Кулле, Виноградов и Лосев. И мы к ним относились как к друзьям. Мы отдавали должное тому, что они пишут. Из Москвы приезжали... Долгое время в моем сознании, и не только в моем, безусловным поэтическим лидером времени, бесспорным, был Стась Красовицкий, москвич. Их было три очень талантливых поэта - Красовицкий, Хромов и Чертков. Я ни с кем совершенно не собираюсь вступать в полемику. Я просто действительно их считаю замечательными русскими поэтами. Другое дело, что Красовицкий в начале 60-х г. отказался от поэзии. Хромов продолжал писать. С Чертковым свои случились всякие злоключения. Не говоря уже о том, что он попал в лагерь, потом уехал за границу и т.д. Мы смотрели друг на друга с некоторым высокомерием, но все понимали, что высокомерие - это просто тот костюм, который надо на себя надевать. А на самом деле, мы относились друг к другу с искренней доброжелательностью. Честно говоря, с некоторым недоверием смотрели на так называемую группу “горняков”. У них был курс на публикацию. И они все очень быстро стали публиковаться.

— *Кто входил в эту группу?*

— Британишский, Кушнер, Агеев, Кумпан, Битов, Королева, Горбовский. Они были безусловно одаренные люди. Горбовского мы очень любили. Вообще, талант - вещь очень редкая, как мы знаем. И в таланте есть обаяние. Если человек не совсем уж взбрел на себе и не все время думает о том, как бы ему сохранить скорлупу, в которую он себя запер, то талант его очень легко пленяет. А Горбовский был и, я думаю, есть, никуда это не ушло, необыкновенно талантлив. Тут не надо было задумываться, за что любить его стихи. Мы их любили так же, как его поведение. (Так же и Голявкина: это талантливый прозаик, совершенно недооцененный. Он несколько замечательных книг издал. Тут тоже была пленительность его таланта.) Что касается остальных “горняков”, или членов литературного объединения Горного института, то их держали немного взаперти, как в таком хорошем колледже, знаете, чтоб они не путались с уличными, хотя они из себя изображали как раз уличных. Но они могли заразиться от нас наплева-

тельским отношением ко всему, что могло быть названо сколько-нибудь официальным. А тогда, да и до последнего времени, нельзя было ничего напечатать без хотя бы тонкого яда официальности.

На особом несколько положении стоит Кушнер, потому что ему удалось застолбить свое место в первых вышедших книгах, то есть с самого начала он получил право на свой голос, на свой тембр голоса, на индивидуальную, ненавязчивую интонацию. Что касается остальных, то давность бьет содержание. Когда я кого-то из них встречаю, я знаю, вот более или менее “свой” человек. Очень многое можно сказать полусловами. Но то, что они писали, мне никогда в рот не лезло. Честно говоря, это было еще и скучно очень... На чем мы остановились?... Стало быть, в те годы, когда тебе 23-4-5-7, фокусировка подворачивается довольно быстро. Итак, какая-то в нас четверых появилась сплоченность. Мы понимали... мы могли сказать о стихах друг друга в каком-то мычании или в точной фразе, неожиданно прозвучавшей, мы сказали уже что-то такое, что потом требовались какие-то жесты или какие-то “бу-бу” или “му-му” для того, чтобы была понята твоя оценка того, что твой товарищ написал. Так продолжалось до 64 года, когда начались некоторые личные события в нашей жизни. И тогда прошла трещина в личных отношениях. То, что нас сплотило несколько лет тому назад, отменить уже было нельзя, да и не нужно было отменять. Но прошла личная трещина, и постепенно судьбы разошлись, и не потому что это вот наши конкретные судьбы, а потому что совершенно естественно, когда собираются четыре индивидуальности, то они расходятся. И можно только удивляться тому, что они так близко сходятся.

— *Именно потому, что никому из вас не надо было занимать ни ума, ни таланта, как началось и заметно ли было выделение Иосифа среди вас и чем? Или тогда, до 64 года, до возвращения из ссылки, он как поэт среди вас вами не выделялся? Когда вы начали сознавать то, что мы сейчас зовем Бродский?*

— Давайте я буду только за себя отвечать. Тут мы переходим, собственно, к самому существу этого интервью. Сначала я отвечу на ваш конкретный вопрос. Он очень быстро рос, что называется. Я употребляю это слово “рос” в метафизическом смысле. Эти четыре года разницы сохранялись. И вместе с тем, через 3-4 года мы были равны во всех

смыслах. Мы не ощущали его более молодым ни в каком смысле. А дальше я буду отвечать только за себя. Дальше началось то, что называется известностью. Сперва знаменитый судебный процесс. Он стал фигурой под прожекторами. Он вел себя на процессе безукоризненно. Он показал то, что было для меня, знаете, щемящим. Была в его поведении такая привлекательность, от которой даже щемило сердце. Он все время был беззащитным человеком, при этом в той степени высоты человеческой, что можно было, посмотрев на его поведение во время процесса и во все это время, вдруг вспомнить, что человеки, они вот такие могут быть, а не только совершать непорядочные, неблагородные или обыкновенные поступки, не только жить обыкновенной жизнью. Вдруг увидели, что вот это вот незащищенное, в каждую секунду готовое к гибели существо держится с таким достоинством. Этому стало сопутствовать радио. Знаете, тогда Би-Би-Си или "Голос Америки" были как голос из-за облачных высей. И вот "Голос" говорит: "Бродский... Бродский... Иосиф Бродский". То есть начинается вот эта сторона славы. Подавляющее большинство людей тогда начали восклицать: "Она пришла! Она пришла сама!"<sup>3</sup>. Это были люди, которые начали говорить: "А вы знаете, какие он стихи замечательные пишет!" Он не стал писать стихи более замечательные, чем он писал до того, как "Голос Америки" и Би-Би-Си начали повторять его имя. Не то чтобы что-то качественно изменилось в нем, но после условного "Голоса Америки" вдруг эти стихи оказались замечательными. Это имеет, как сейчас говорят, обратную связь. Это подействовало и на самого Бродского. Ну, я знаю этот механизм на себе: ты как-то должен себя вести соответствующим образом.

Я могу утверждать, что Иосиф не был высокого мнения о людях, которые его окружали. Он этого не скрывал и как-то даже давал понять людям, что он о них невысокого мнения. И вот изумление мое: людям было приятно, что он показывает, что он о них невысокого мнения. Им ведь нужен товарищ Сталин в самых разных областях. Я это все совершенно не принимал. Больше того, когда видишь, что все за одно, то начинаешь этому все больше и больше сопротивляться. Я, естественно, очень сознательно к этому относился и отделял вот эту пену от того, какие стихи он пишет. Но я помню момент, когда первое стихотворение огорчило меня и сразу было мною не принято. Это стихотворение "Остановка в пустыне". В этом стихотворении была какая-

то поучительность, которая шла рядом с поэзией, а поэзия ничего не терпит рядом с собой. И, естественно, она ее разрушала. Кроме того, там появилось “мы”: “И от чего мы больше далеки: от православья или эллинизма?” (О:168). Что это такое “мы”? Кто эти “мы”? Я понимаю, когда Ахматова пишет “мы” - это Мандельштам, Гумилев, Нарбут и Зенкевич. А когда “мы” - это “давайте, ребята! Мы - единомышленники”, тут, во-первых, появляется недолжная спекулятивность на этом “мы”: с одной стороны, ты вербуешь людей, так сказать, их обнимая за плечи, и говоришь: “мы заодно”, а с другой стороны, они с радостью пристраиваются. И получается: “мы” - это народ такой, поэзии противопоказанный. Все-таки это не эпическая вещь, а лирика. В этих стихах какая-то была советскость, неизбежная такая советскость, от которой не надо отказываться, но которую надо замечать в себе. (Я сейчас занимаюсь не похвалами, а тем, что считаю сейчас существенным отметить.)

Дальше прошло еще несколько лет и спаянности и начавшегося расхождения, одновременно действующих, как мне кажется сейчас. Вслед за этим еще личные события, и я уехал из Ленинграда в Москву. Наши расхождения даже мы оформили в слова, хотя это вовсе не означало, что мы стали не любить друг друга. Какие-то были разовые разговоры, какие-то поздравления друг друга. Перед отъездом он приехал проститься, хотя мы несколько лет до этого почти не виделись.

Теперь вы, кажется, спросили, когда мы начали осознавать, кто такой Бродский. Мы - это, повторяю, я. И опять-таки - “осознавать”. Ведь я могу не понимать содержание, которое вы вкладываете в слова “осознали, кто такой Бродский”. “Кто такой Бродский” у меня, наверное, не то, что “кто такой Бродский” у вас. Я могу вам сказать, пронзительность его стихов сказалась уже в 1962 году. Если я не ошибаюсь, это стихотворение примерно 62 года, там есть строчки:

Да не будет дано  
умереть мне вдали от тебя  
в голубиных горах,  
кривоногому мальчику вторя...

— “Стансы городу” (С:69).

— Да. Вот эта строчка “кривоногому мальчику вторя”.

(Которую я запомнил по-своему, кстати сказать.) Потом, конечно, вот этот гул, ухваченный в “Большой элегии Джону Донну“, когда он действительно определился как Бродский. Это стихотворение, которое можно взять и сказать: “Вот Бродский и сейчас, по прошествии 27 лет“. Потом совершенно уникальный по тому времени “Исаак и Авраам“. Потом это было им разработано, и разработки, как всегда, уменьшают величину сделанного. Не увеличивают, а уменьшают. “Исаак и Авраам“ - это разгон языка на тысячу строк, на пять - восемь тысяч слов, и тоже на такой высокой ноте. Ну, и потом ничего лучшего, чем “Кенигсберг“ (“Einem Alten Architekten in Rom“), ничего лучшего у Бродского не знаю: “Чик, чик, чирик. Чик-чик. - Посмотришь вверх“ (О:147). Эта музыка во мне с его голоса всю жизнь живет. И я думаю, будет жить до конца моих дней. Когда я говорю, что я ничего лучшего у Бродского не знаю, это не значит, что я не знаю равного этому. Скажем, “Осенний крик ястреба“ совершенно замечательные стихи, о которых, если хотите, я могу потом сказать два слова от-дельно.

— Скажите сейчас. Все интервьюируемые мною поэты выделяют это стихотворение, но никто не сказал, почему.

— Мне кажется, что в нашей молодости для нас, во всяком случае, для него и для меня, особняком стояли стихи Баратынского “Осень“. Эта вершина русской поэзии, которую ты всегда чувствуешь и звук которой определяет вообще весь шум мироздания. Имея перед собой вот эту “Осень“, я пытался что-то такое делать в своих стихах. Я подходил к этой теме однажды, дважды и одну из попыток даже считаю удачной, но совершенно в ином плане. Я, как говорится, не схватил “Осени“ Баратынского, но сделал что-то другое.

Я думаю, что стихи “Осенний крик ястреба“ - это вариация на тему “Осени“ и версия “Осени“ Баратынского. Сейчас, когда говорят в таких превосходных степенях о Бродском, мне как раз не хочется этим заниматься (а вы знаете, что у меня на это есть права и основания, как у человека, который 25 лет тому назад соединил в одной фразе Бродского и Пушкина)<sup>4</sup>. Но это стихотворение, может быть, стоящее вровень с “Осенью“ Баратынского, и я не буду на этот счет распространяться просто для того, чтобы увеличить хор превозношений.

— Известно, что Анна Андреевна всех вас призывала к краткости и якобы Иосифу удалось ее переубедить. Действительно ли это так? Как она принимала его большие вещи?

— Мне кажется, это легенда, что она призывала нас к краткости. Вы не припомните, кто вам это сказал?

— Это сказал Кублановский в разговоре со мной<sup>5</sup>.

— А он от кого это услышал? Мне кажется, это позднейшая интерполяция, как сейчас говорят. Ни к чему она нас не призывала. Другое дело, что и не призывая - то есть словами, - она нас к этому призывала своей манерой. Может быть, так стоило бы сказать. Она принимала нас такими, какие мы есть, потому мы и могли ее так беспримесно любить: она нам ничего совершенно не навязывала. И кто хотел писать длинно, кто хотел писал криво и кто хотел писать плохо, она разрешала все. Я понимаю, что имеет в виду Кублановский, но сказать такого я не могу. Я могу сказать вот какую вещь насчет Анны Андреевны, насчет длиннот и всего такого. Она высоко оценила "Исаак и Авраам", хотя, как вы понимаете, эти стихи были в манере совсем ей чуждой. Но не ее, правда, было учить, что такое поэтический талант, она это слышала за версту. А вот когда, не помню уж, из деревни, а может быть, не из деревни, я привез ей какие-то его стихи на библейский сюжет, она сказала раздраженно: "Эту тему нельзя эксплуатировать. На библейский сюжет стихи можно писать один раз". Я думаю, это довольно существенное замечание, но, скорее, характеризующее Ахматову, а не Бродского.

— Как вы считаете, следовал ли Бродский акмеистическому канону? Тут некоторые считают Бродского последним акмеистом.

— Знаете, по моему убеждению, "последний акмеист", "предпоследний акмеист" - все это чушь. Мы все прошли через акмеизм. Все-таки акмеизм - это замечательная выучка. Знаете, как у Вазари есть такое место в книге, когда он защищает Микеланджело, делающего статую борющихся Геракла и Кака, и говорит о другом скульпторе, я не помню его имени, как ужасно тот портит мрамор. Надо ведь заплатить большие деньги за каррарский мрамор и потом его не испортить. Иначе ты прогоришь. А слова... считается, это испорчу, возьму другое. Так вот, акмеизм учит, что слова - это каррарский мрамор, который надо не испортить,

иначе тебе больше не дадут денег на дальнейшую работу. Всякий человек, относящийся с некоторым уважением к тому, что он делает, должен пройти эту выучку. Мы эту выучку прошли. Разница между нами и очень многими, многими нашими сверстниками заключается в том, что мы писали не фразами, не идиомами, а словами. После того как мы научились использовать слова, мы могли, если хотели, начать писать вообще на жаргоне. Кстати, Иосиф это виртуозно и часто делал. Но вначале была вот такая выучка. Если вообще акмеизм - это не просто красивое слово, которое мы употребим, чтобы показать себе и собеседнику, что мы тоже не лыком шиты, а что-то оно значит, то Бродский никакой не акмеист. А вообще, Ахматова, я вчера говорил об этом в докладе<sup>6</sup>, учила нас не поэзии, не поэтическому ремеслу - ему тоже, но походя, и кому было нужно, тот учился. Это был факультатив. Бродский, безусловно, прошел школу Ахматовой, но только в том виде, в каком я о ней говорю. Она не давала нам уроков. Она просто создавала атмосферу определенного состава воздуха. Так я отвечаю на ваш вопрос.

— *А чем, вы думаете, оправдано и оправдано ли это многословие Бродского? И в чем потребность внутренняя у него самого к такому обширному лингвистическому пространству? Почему он не может остановиться?*

— Эти, так называемые длинные стихи и, вообще, все эти длинноты, о которых столько уже было сказано и плохого и хорошего, это, собственно говоря, и есть Бродский. Он заставил работать на поэзию язык. Это не совсем то, что можно сказать про каждого поэта. Это можно сказать, во-первых, только про некоторых, да и то с натяжкой, а про Бродского, по-моему, безо всякой натяжки. Он нашел все спрятанные тайные штепсели энергосистемы русской грамматики, - простите мне эту замысловатую метафору, - к которым подключившись и дав первоначальный импульс, он дальше может только следить за тем, чтоб напряжение не падало. Конечно, такое слежение предполагает страшное внутреннее напряжение, внимательность, затрату сил большую. Работает грамматика, работают языковые конструкции. Короче говоря, он дает русскому языку ту самую свободу, которую дает хорошей лошади хороший наездник: и не сдерживая ее, и, вместе с тем, заставляя ее бежать по нужной ему дорожке.

— Говоря о языке, мне хотелось бы процитировать Бродского: *“Биография писателя в том, как он обрабатывает родной язык”*<sup>7</sup>. Что главное в его лингвистической биографии?

— Видите, все-таки применительно к Бродскому нельзя сказать *“обрабатывает язык”*. Конечно, каждый поэт обрабатывает язык. Но я возвращаюсь к тому, что я только что сказал. Если говорить о Мандельштаме или о Пастернаке, что они обрабатывали язык, то тогда не нужно это говорить о Бродском. Не хочется слезать с этой метафоры: он дает хорошо тренированному им языку свободу скакать по нужной ему дорожке.

— Это еще не полная картина, ибо язык для Бродского не только и не столько инструмент поэта, но, как он сам утверждает, это *“поэт - инструмент языка”*<sup>8</sup>. Более того, язык для него категория метафизическая, и он также присутствует в качестве персонажа стихотворения. Он пользуется грамматическими категориями, звуками, буквами как рядовыми словами. Я заметила, это есть и в ваших стихах. Начнем с вас. Что такое язык для вас, в любом аспекте?

— Я все-таки постараюсь обыграть вас. Сперва отвечу на ваш вопрос, а потом скажу, что это такое для меня... Совершенно правильно. Язык для Бродского, это справедливо, именно то, что он сказал и вы сейчас процитировали. Но скажите, - я считаю, что это просто удачное сравнение мне пришло на ум, - кто выигрывает дистанцию, лошадь или наездник?Пусти он эту лошадь просто так, она забежит в свою или чужую конюшню и проиграет. В этом смысле все, что для Бродского язык, - это отчасти он сам. Кентавр, всадник на лошади? Бродский действительно такой Кентавр. Позавчера он забавно пошутил<sup>9</sup>. Мы говорили о “Живаго”, “Живаго” ему не нравится. (Мне как раз нравится, одному из немногих людей. Но как бы предполагается, что мне “Живаго” тоже должен не нравиться. И я знаю, что в нем должно не нравиться. Тем не менее, в нем есть такая нежная атмосфера, которая на меня действует. И потом, я люблю нерекордные вещи, вещи с провалами. Они только подчеркивают подлинность этой вещи. Это я говорю в сторону.) Я поймал его на том, что он все время имеет в виду не только роман, а и фильм, которого я, к счастью, не видел. И Иосиф сказал: “Но вы помните, что Цветаева сказала, что Пастернак похож одновременно на араба и его ко-

ня. Так вот, Живаго играл Омар Шариф, араб“. В том смысле, в каком Пастернак похож одновременно на араба и его коня, и придавая этому несколько другое содержание, я могу сказать это о Бродском. Здесь такое есть влияние дикого животного, которое мы можем назвать язык, на всадника. Кстати говоря, я думаю, Иосифу могло бы понравиться это сравнение в том плане, что я оставляю его в качестве поэта только до пояса, а все, что ниже пояса, отдаю дикому животному - языку.

— *Что такое язык для вас?*

— Я выделю два положения. Первое - это последнее по времени. Лет десять или пятнадцать тому назад я наконец понял, какого рода полюс поэзии магнетизирует мой язык, ориентирует его соответствующим образом. Это желание точной формулировки. Бывает такая точность формулировки, не приблизительная, а точная формулировка, когда академический язык, скажем, наукообразный, становится поэзией. Вот, например, статьи замечательного ученого-китаиста - он умер примерно в 50-м году - Алексеева. Я читал его книги, и некоторые страницы - это просто высокая поэзия, при том, что он никогда не числился в цехе поэтов, в профессии поэтов. Так вот, эта точность формулировки, когда, собственно, не так нужны точные слова, как нужно точно собрать их в конструкцию. Это в моем случае сильнее сказывается в той прозе, которую я пишу. Книгу, которая у меня вышла сейчас к столетию Ахматовой, я рассматриваю - я могу уже не притворяться, не делать вид, что это всего лишь воспоминания, - некой перспективной прозой, той, которая имеет какое-то будущее. Не конкретно у меня, а вообще в обозримом будущем, как в свое время можно было рассматривать “Охранную грамоту“ Пастернака или прозу Мандельштама. А более раннее по времени и продолжающее существовать отношение к языку, это в ту мешанину, которая представляет собой язык народа, в ту мешанину, в которую превращается язык, когда им пользуются множество людей, поэт врывается, как некий мощный магнит, который из этой груды, масс вынимает частицы и соответствующим образом их распределяет, ориентирует и на мгновение создает из аморфного раствора кристалл. И здесь, чтобы сказать коротко, я приведу просто строчки Элиота, которые считаю эпиграфом к тому, что я делаю вот уже больше 25 лет. Это в “Четырех квартетах“, в Little

Gidding, там, где он пишет терцинами. Я вам скажу их в моем переводе:

Коль наше дело - речь, и нас толкнула  
Она очистить диалект толпы,  
А разум наш впредь и вспять провидеть...

В этих словах сформулировано все мое отношение к языку. Все-таки, согласитесь, это сказал Элиот, но по-русски таким образом сказал я. Наше дело, наша профессия - это речь. Поэты - разговаривают. И она же, эта наша речь, в единственном случае поэта, побуждает и вынуждает нас очистить диалект толпы и за счет этого дает нам провидчество будущего, ну и, чтобы не загружать строчку, и прошлого тоже. То есть прозреть в этой аморфности кристалл, его решетку.

— У Иосифа есть еще один аспект языка. Кажется иногда, что он находит духовную опору больше в языке, чем в вере. Чувствуете ли вы это? Если да, то насколько это можно приписать тому факту, что он находится вне языковой реальности, в эмиграции?

— Думаю, вы совершенно правы. Думаю так не только умозрительно, а и в результате наших разговоров на эту тему. Знаете, у него очень мощная мускулатура как у творческой персоны. И эта мускулатура держит его в хорошем состоянии. В то время, когда, вообще говоря, человек, который оказывается в его положении, должен погибнуть. Не потому, что он оказался в эмиграции, а просто потому, что он опирается только на самого себя. А так как это его "самое себя" и есть сгусток языковой энергии, то, конечно, вы правы. Он опирается на то, что он сделает с языком, на то, что язык сделает с ним. Ну, это тот случай, когда он говорит и тем самым живет. Перефразируя Декарта: "Говорю, то есть существую".

— Известно ли вам, когда Бродский впервые задумался о Творце? И как бы вы сформулировали его взаимоотношения с Творцом, ибо они неоднозначны и непрозрачны?

— Не берусь это сделать просто потому, что там много всякого есть. Это дело очень серьезное и требует большой ответственности, чтобы говорить. Я могу только сказать, что я бы не пользовался применительно к Бродскому такими словами, как "Творец" или, вообще говоря, определившимися словами той или иной религии. Я бы пользовался словом "небо". Он, собственно говоря, знает, в каком на-

правлении от него в данную минуту находится небо. Вот это максимально, на что бы я решился, говоря на эту тему. А остальное все же и не мое дело, и не очень мне понятное. Вот в недавнем разговоре мы в очередной раз коснулись этой темы, и подтвердилось то, что я и предполагал. Понимаете, “Махабхарата” была прочитана им, это он мне сказал, раньше, чем Библия. В отличие от меня, все книги, которые он читал, он называет книгами. В то время как для меня Библия не книга.

— Я посмела коснуться этой темы только в связи с языком. Он сказал как-то в интервью, что язык - это такой многоаспектный, многогранный и сложный организм, что он никогда не мог быть создан человеком. Тот, кто нам его дал, больше нас. И в этом смысле слово для Бродского двунаправлено - двуконечно или двуначально: слово есть просто слово и Слово, которое ведет к Духу<sup>10</sup>.

— Ну, я бы мог сейчас вскинуться и заявить о неточности употребления слов в этом сюжете. А если вы настаиваете на их точности, то эта точность употребления для меня совершенно неприемлема. Дело в том, что это такая путаница чисто языковая и переводная. Вот это “В начале было Слово”, на этом же масса спекуляций. Гумилев писал:

И в Евангелие от Иоанна  
Сказано, что Слово - это Бог,

- как если бы это было наше слово. Тогда как здесь Слово употреблено за неимением ничего лучшего, чтобы дать нам понять, что этот мир сотворен Божественным Словом ради Божественного Слова. Просто мы пользуемся этим термином “слово” так же, как когда нам говорят: ад - это сковородка, на которой поджаривают грешников. Может быть, это и сковородка, но это и еще что-то, отстоящее от сковородки на бесчисленное количество световых лет. Точно так же мы пользуемся выражением “В начале было Слово” - но Божественное Слово, не имеющее никакого отношения к нашим здешним словам. Просто нам дано указание, как этим Желанием, этой Волей, или Словом, или Логосом, или Актом был сотворен мир. Ну и называем это Словом.

А что касается заявления Бродского о том, что язык дается нам не от родителей, не от предков, а откуда-то свыше, то это та правда, которая, кажется, стала уже общим местом. И наука сейчас говорит, что мы в детстве не учимся языку у родителей, а просто выволакиваем его из каких-то

генетических кладовых нашего мозга. Причем там лежат все языки. В России мы учимся русскому, а в окружении англичан мы выволакиваем оттуда английский язык и т.д.

— *Чем вы объясняете озабоченность Бродского категорией времени, которой у него противостоит категория языка. Об этом свидетельствует хотя бы то впечатление, которое произвела на него строчка Одена: “Time... worships language”<sup>11</sup>.*

— Я отсылаю вас к своей книге. Я много думал об этом в связи с Ахматовой и написал об этом в книге. Мои мысли о времени, о памяти, о бессмертии, получаемом контрабандой, или о настоящем бессмертии вы найдете в главе, где я цитирую Пушкина:

И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Я там пишу: “славен” - это от “слыть”, то есть не знаменитым быть, просто слыть, доколь будет жив хотя бы один поэт на свете. То есть хотя бы один поэт произнесет то слово, которое было произнесено множеством других поэтов<sup>12</sup>.

— *В этом смысле Иосиф недалеко от вас отстоит. Он тоже противопоставляет времени язык, память, культуру. В частности, о вашем поколении он сказал, что это люди, которым христианская культура дороже всего на свете... никто в культуре так не заинтересован. Есть ли у Вас в этом плане расхождения с Бродским?*<sup>13</sup>

— Эти слова “христианская культура” имеют два противоположных значения: когда об этом говорит христианин и когда об этом говорит человек со стороны. Когда я говорил о наших расхождениях, то о самом существенном я не говорил и не собираюсь говорить по ряду причин. Просто за эти два, два с половиной десятилетия я приобрел свой опыт. И я в течение очень долгих лет забывал культуру, в том числе и то, что называется христианской культурой посторонним человеком. Я этому сопротивлялся. Сейчас, когда появляется какая-то большая уверенность, культура постепенно начинает входить в некую гармонию с тем, что можно назвать сопротивлением культуре. Просто для христианина христианская культура - это часть христианства, то есть часть его жизни. В то время как для постороннего человека она может стать богом, которому служат или на ко-

того хотя бы так или иначе ориентируются. В словах “христианская культура” я делаю ударение на христианская, потому что в христианстве есть вещи поважнее культуры. И я говорю “христианская культура”. В то время как, мне кажется, Иосиф говорит “христианская культура”.

— *Вы, конечно, знакомы с его пьесой “Мрамор”, которая является, в сущности, двойным анахронизмом: в ней речь идет не только об Империи до христианства, но и об Империи постхристианства, где культура разрешена, но духовно выхолощена. Прокомментируйте<sup>14</sup>.*

— Я очень не люблю пьесу “Мрамор”. Это очень противная вещь сама по себе, просто даже если отвлечься от всего. Собственно говоря, это строительство какого-то огромного здания, в то время как можно было всего один кирпич положить на это место и дальше, по моим понятиям, пойти мимо. Она не без остроумия написана. Ее интрига заключается в том, что человек культурой пробивает себе выход в свободу. Швыряя в мусоропровод культуру, он выходит на свободу. В этом есть некоторое остроумие. По существу же я с этим абсолютно не согласен. Чтобы не говорить громких слов... никто христианство не отменял. И если христианство перестает играть ту общественную роль, которую оно играло в течение двух тысячелетий, то оно не прекращается, а возвращается к каким-то своим уже пройденным периодам, но на новом этапе. Так вот, если мы в самом деле знаем, что Христос — это Сын Божий, если мы со всей, на которую способны, ответственностью произносим слова “верую в это”, то смешно сказать “верую Josephu Brodskomu, который считает, что христианство кончится”.

— *Вам не кажется, что эта пьеса еще и на тему “после конца”. У него есть такая неотступная, сквозная тема после конца любви, после конца жизни в России, после конца христианства. Чем объясняется столь настырное присутствие этой темы и попытки Бродского довести ее до логического конца?*

— Я могу тоже только со своей колокольни на это посмотреть. Ситуация после грозы неизменно пленительнее, чем во время грозы. И в этом смысле нас тянет туда для того, чтоб вспомнить и грозу тоже. Или проверить, как мы вели себя во время грозы. Это одна сторона. Ситуация “после” дает нам возможность разобраться в том, что “после”,

и максимально спокойно разобраться в том, что “во время”. И эта сторона очень для меня привлекательна. Она требует ответственности и т.д. А другая сторона, она более безответственная, это - пророчествовать. Здесь я не товарищ пророку.

— В эссе о Цветаевой Бродский сказал: “Чем чаще поэт делает этот следующий шаг, тем в более изолированном положении он оказывается”<sup>15</sup>. Вот эта потребность сделать следующий логический шаг, чувствуется ли она вами во всей эволюции Бродского-поэта?

— О, да. Здесь он абсолютно честен, конечно. Это то, что меня так к нему привлекает с самого начала. Он все время старается делать следующий шаг. И действительно в таком случае поэт всегда остается в одиночестве. У него нет поддержки ни от кого, потому что там он принципиально одинок.

— А куда его заводит следующий шаг? Как далеко Бродский ушагал от нас, читателей, и от вас, поэтов, его современников?

— Я бы не так посмотрел на это дело. Понимаете, он каждый раз рассказывает нам - куда, поэтому мы каждый раз с ним. Не то чтобы он ушагал, а мы остались там и наблюдаем за ним. Мы всегда знаем, где он.

— Если вы знаете, где он, определите вкратце его поэтический мир.

— Нет. Я не отказываюсь, я просто напомним вам цветаевское: “Поэт - издалека заводит речь. Поэта - далеко заводит речь”. Далеко. Я не критик, чтобы говорить, “куда”. Может быть, я отвечу на какие-то другие вопросы поточнее. А на этот - нет.

— Ну, ответьте хотя бы частично. Какие общекультурные задачи им четко осознаны и решены и какие из них он сейчас решает?

— У Фолкнера в его трилогии *Деревушка, Город, Особняк* Гэвин Стивенс говорит: “Ну, вот, я уезжаю, теперь вам держать форпост”. В этом смысле Бродский держит какую-то круговую оборону против пошлости, против хаоса, против людей, пытающихся сшибить самые высокие бастии. Может быть, и не те, на которых находится сам Бродский, но на которых он знает, кто находится и которые он охраняет от этого напора. Вот, собственно, его миссия. Его

взгляд направлен на эти высокие башни. Кстати говоря, может быть, туда он и делает каждый следующий шаг.

— *Не могли бы вы сказать несколько слов об английской струе в его поэзии. Что нового привнес Бродский в русскую поэзию своей любовью к английскому языку?*

— Я думаю, что вы совершенно правильно сформулировали вопрос. Такой, как у него, установки, мне кажется, до этого не было в русской поэзии. Это бывало более часто, как, скажем, у Пастернака, например, как-то пунктирно. При обращении к английской поэзии, когда ты впервые натыкаешься даже на перевод каких-то английских стихов, не говоря уже о том, когда ты натыкаешься на самые стихи английские, ты понимаешь, какие винты русской просодии надо подрегулировать, какие конструкции в нее вставить для того, чтобы она получила гармонию, в большей полноте обрела свою собственную русскую гармонию по сравнению с той, которая у нее была на своем материале получена.

— *Назовите стихи Бродского, которые вы считаете шедеврами.*

— Я, по-моему, так-сяк это обозначил. Я не хочу называть их шедеврами. Могу прибавить к тем стихам, которые назвал... (Нет, вообще говоря, это неблагоприятное дело - называть стихи хорошего поэта, потому что хочется назвать еще и это, еще и это.)... могу добавить "Горение", "Север крошит металл". Видите ли, со времени его отъезда меня трогали - а я обращаю внимание всегда на то, тронуло или нет меня стихотворение: могут быть замечательные стихи, но не трогающие, тогда мне нет интереса в них, - так вот, трогали меня очень немногие стихи, признаюсь. В то время как в молодости, наоборот, трогали многие. Я назвал "Кенигсберг". И оно, по-моему, должно называться "Кенигсберг", потому что "Einem Alten Architekten in Rom" - немощно красиво. "Осенний крик ястреба" и "Горение" я выделяю, и "Исаака и Авраама". Я бы не хотел заниматься перечислением, я, конечно, что-то упущу и потом буду жалеть.

— *Интересно, что вы называли "Горение". В этом стихотворении, по мнению некоторых, есть "самые страшные строчки в русской поэзии"<sup>16</sup>:*

Назорею б та страсть,  
воистину бы воскрес!

— Да, на это место очень худая моя реакция, я ему ее высказал. Видите ли, был такой эпизод, когда меня очень хотели поссорить с Бродским именно на том основании, что я якобы сказал, что он безбожник. Я этого, разумеется, не говорил и не думал. И по этому поводу у нас было даже письменное объяснение. Дело в том, что, конечно, эти две строчки никуда не годные во всех смыслах. Они, кроме всего прочего, еще и безвкусные. Но это стихотворение характеризуется не строчками, а силой страсти. Ну, я же не воспитатель Бродского, который говорит: “От этого вам надо освобождаться”. Он это написал, и я говорю о стихотворении целиком. Хотя, конечно, эти строчки меня оскорбляющие, но я повторяю, что я человек, которому оскорбление не закрывает глаз.

— *Ощущали ли вы отъезд Бродского из Союза?*

— Нет, я же уже говорил, что этому предшествовали годы размолвки. В конце концов, это все равно, когда размолвка между людьми, живущими в Москве и в Ленинграде или в Москве и в Нью-Йорке. Тем более, что бы там ни говорили, мое всегда со мной. Дело не в отъезде Бродского. Дело в том, что вообще в связи с отъездами жизнь стала тусклой. Она была ярче. В некотором смысле тусклая жизнь помогает: не отвлекаешься от чего-то. Но это же не естественная жизнь. Поэтому без Бродского и еще нескольких людей жизнь сделалась тусклой.

— *Я скорее имела в виду поэтическую жизнь. При всей несхожести ваших поэтик у вас есть какие-то точки пересечения, общие источники и т.д. Давало ли его присутствие, а потом его стихи, которые до вас доходили, стимул для ваших собственных стихов?*

— Конечно, когда рядом кто-то тебя будоражит или раздражит или, наоборот, кто-то пленяет, конечно, лучше, чтоб это было. Но стихи доходили. Еще, знаете, есть такой механизм. Скажем, до тебя доходят стихи, которые тебе не нравятся, которые тебя оставляют совершенно равнодушным, и ты не без охоты делаешь из этого такой вывод: “Ну, если так, тогда абсолютно все равно, там он, здесь, какая разница. Хоть бы и не доходили вообще стихи”. То есть ты говоришь это для облегчения собственной жизни. Но стихи доходили. Я повторяю, что они очень редко меня трогали. Мне вообще не по вкусу его длинные стихи, написанные строфами. Поезд должен быть все-таки с ограничен-

ным числом вагонов, потому что где-то на середине срывается стрелка и начинается крушение, вторая, третья часть поезда начинает идти мимо рельсов. Когда строфы, вот эти вот вагончики, один похож на другой... Я знаю, к чему это привело, чего он этим образом добился. Какой-то бывает период, особенно для такого профессионального поэта, как Бродский - а Бродский, в некотором смысле, рекордсмен профессионализма. Для того, чтобы быть рекордсменом, надо владеть всеми приемами того спорта, в котором ты рекордсмен. И надо долго отрабатывать удар или прыжок, толчок. Так вот, это период внутренней работы, каких-то накоплений внутренних. Поэтому это были те годы, которые совпали, может быть, с какими-то специфически психологическими проблемами, тяготами, которые была попытка разрешить формальными приемами. В конце концов, это дает твердую, закаленную мышцу. У него есть такие стихи "Бабочка". Это одно из моих любимых стихотворений. Однако, упоминая их, я должен умножить армию нелюбителей его длинных стихов, хотя я сам не из этой армии. А умножить я должен, потому что мною переводившиеся трубадуры, они писали тоже строфа в строфу. Но это было восемь, ну, десять строф, но не восемьдесят и не сто.

— *Живя, дружа так долго с Бродским, как вам удалось сохранить полную стилистическую независимость от такого сильного собрата?*

— Нет, у меня был период в начале 60-х годов, когда я попробовал писать так, как он нас тогда призывал. Он многих тогда призывал: "Напишите рассказ в стихах". Я написал. Есть у меня такие стихи, называются "Стихи по частному поводу", которые я написал после первого моего визита к нему в деревню. А потом я обнаружил в этих стихах синтаксис Бродского. Кратковременное было дело. Но если говорить о взаимном пересечении... - мы беседовали в прошлом сентябре в Нью-Йорке, и он вдруг читает какие-то четыре строчки и говорит: "Погодите, А.Г., это мои или ваши?" И, конечно, есть какие-то пересечения. Наш общий друг сказал нам: "Слушай, у тебя в стихах (то есть у меня): "Когда-нибудь, когда не будет нас", а у Иосифа: "Когда-нибудь, когда не станет нас". Иосиф сказал: "Я написал это в таком-то году". Я удивился и сказал: "Значит, я позднее". Знаете, это в порядке вещей... Я утверждаю, что хотя Иосиф отрицает, но как-то вяло довольно... я утверж-

даю, что в очерке “Less Than One“, где он рассказывает историю с мальчиком, который ползет под партами и т.д., что этот мальчик учился в моем классе, его зовут Олег Князев. Это такая банальная история, которая, когда ты трешься в одном кругу, где она рассказывается без ссылки на того, кто ее рассказал вначале, ты просто рассказываешь ее как свою. Такие совпадения, они - как из одной бочки огурец берешь... Повторяю, это было кратковременное не влияние, а проба сделать что-то в таком же духе.

— Можете назвать тех русских поэтов, от Симеона Полоцкого до наших дней, которые помогли Бродскому осознать себя как поэта?

— Опять здесь следовало бы говорить, анализируя что-то, а так... Я просто знаю, что Баратынский, а остальные?.. Нет, я вам хочу сказать вот какую вещь. Пушкин недаром мелькает в связи с Бродским. Дело в том, что их роднит эпиграмматическая легкость, с которой они реагируют на сиюминутное. Легкость наполненная, а не рифмованная эстрада. Скажем, когда в лице Иличевский на заданную тему “Восходит солнце“ написал: “На Западе встает румяный царь природы“, и Пушкин тут же сказал: “И изумленные народы не знают, что им предпринять: Ложиться спать или вставать“, то очень это в духе Бродского: быстро и талантливоотреагировать. Вот что я имею в виду конкретно.

— Не могли бы Вы продолжить это сравнение по другому параметру: насколько универсален Бродский?

— Вообще говоря, это вопрос вопросов. Я сам об этом думаю и не могу на ответе каком-то остановиться. И это, может быть, самое существенное из того, что я говорю. Если нам нужны стихи “мандельштама“, мы идем к Мандельштаму (я говорю условно “мандельштама“, с маленькой буквы, мы идем к Мандельштаму, с большой буквы) и получаем его стихи. Если нам нужны стихи “ахматовой“, мы идем к Ахматовой, “цветаевой“ - к Цветаевой, “пастернака“ - к Пастернаку. Сейчас положение такое. Если нам нужны стихи, я не знаю, “тра-та-тама“, мы идем к Бродскому, у него есть эти стихи. Нам нужны стихи “бал-ба-лама“, мы идем к Бродскому, у него есть и эти стихи. Короче говоря, я не разделяю тех упреков, которые делаются Бродскому по поводу “поэтической индустрии“, помните, мы вместе с вами смотрели статью, которая называлась “Индустрия магии“<sup>17</sup>. Я ее не прочитал как следует, но вот это слово “индустрия“ - обидное слово. Когда меня спрашивали в интервью “Голосу Америки“ в связи с Бродским, “какое отличие

нынешнего времени от того в поэзии“, я сказал, что тогда, правомерно или неправомерно, но мы могли через запятую написать: Ахматова, Пастернак, Цветаева, Маяковский и т.д., а сейчас с Бродским через запятую написать никого нельзя. С одной стороны, это свидетельствует о ранге, а с другой стороны, это неблагоприятное положение, потому что поэт не может быть синтетичен. Наоборот, он тем более поэт, чем более он узок. За одним исключением, если он по-пушкински универсален. Ну, я оставляю этот вопрос открытым.

— *Мне бы хотелось, чтоб вы сказали несколько слов о своеобразии лиризма в поэзии Бродского в связи с его двумя высказываниями. Во-первых, он утверждает, что “Остановка в пустыне” - его последняя лирическая книга, а во-вторых, он заявляет, что ни о любви, ни о Боге в конце двадцатого века нельзя говорить в лоб<sup>18</sup>.*

— Как правило, декларации поэта свидетельствуют о состоянии его дел. И если он говорит, что в конце 20-го века нельзя говорить о любви и о Боге в лоб, то это до той поры, пока кто-то не скажет о любви и о Боге в лоб. Я считаю, что можно, если необходимо; надо только, чтобы это была поэзия. Вообще говоря, я думаю, что я знаю такие стихи 20 века, то есть середины и после середины 20-го века, которые о Боге и одновременно стихи, которые поэзия. А что касается его лиризма? Ну, “Горение” все-таки сравнительно позднее стихотворение.

— *1981 год.*

— “Ястреб“, разве это не лирика?

— *А тема любви?*

— А! Тема любви! Ахматова взяла из Князева две потрясающие строки. Две, которые у него только и есть: “Любовь прошла и стали ясны и близки смертные черты“. Собственно, здесь очень много всего заключено. Мы возвращаемся с вами к тому, о чем уже говорили. С одной стороны, поэзия после любви: “ясны и близки“, с другой стороны, любовь прошла, больше уж нечем любить, и тогда становятся ясны смертные черты. Может быть, это у Бродского всего лишь такой период?

— *В таком случае мы наблюдаем некоторый парадокс. Ведь мы имеем его сборник стихов “Новые стансы к Августе“, составленный из стихов, обращенных к одной и той же женщине в течение 20 лет. В истории русской поэзии это уникальный случай.*

— Да, и мне это очень нравится. Это замечательно. Но я допускаю, что, может быть, там есть некоторые натяжки в смысле того, что это одной женщине.

— Кроме “Сретенья”, которое вначале было посвящено Анне Андреевне, все другие стихи адресованы Марине<sup>19</sup>.

— Надо отчетливо видеть разницу между “адресованы” и “посвящены”. Посвящены - безусловно! Но содержание ли она всех этих стихов? Может открыться - в каких-то стихах - за первым планом второй, не столь явный. Открыться в том мире, где открывается. Надо мне эту книгу насквозь перечитать. Я повторяю, что вообще это из тех вещей, которые меня так привлекают к Бродскому.

— Видите ли, почему я завела речь о лиризме. С одной стороны, он включает в себя тему любви и прочие сантименты, а с другой, Бродскому свойственна необычайная сдержанность тона и даже вытеснение всех эмоций на периферию стихотворения, а то и за его пределы. Не оказала ли тут влияние английская поэзия?

— Это на любителя. У кого как получается. У Мандельштама получалась лирика первыми двумя словами. Берет сердце в горсть и начинает мять его. У Бродского другая линия. Я не знаю, как это связать с английской поэзией.

— Видимо, трудно, потому что уже в 1962 году, когда еще трудно заподозрить английское влияние, было написано стихотворение “Я обнял эти плечи и взглянул”, из которого лиризм уже вытеснен.

— Да, да, это блестящая находка. Кстати, это тоже из моих любимых стихов, я забыл о них упомянуть. Я довольно часто на них ссылаюсь. Все дальнейшее - это разработка этого стихотворения: горячее сердце, холодная голова.

— В этом смысле вы согласны с Лосевым, который утверждает, что Бродский как поэт и человек сформировался очень рано и он просто развивает идеи, содержащиеся уже в юношеских стихах?<sup>20</sup>

— Я у Лосева этого не читал, но, конечно, это так. Единственное, что он здесь говорит нового, это “рано”, потому что вообще поэт, всякий поэт, переписывает иногда одно и то же стихотворение, ну, а в лучшем случае, десяток своих стихотворений. Любой поэт. Любой. Когда ты смотришь, это оказывается вариация на ту же тему, на которую он когда-то написал. Это не значит, что это вторичные стихи.

Они могут быть гораздо лучше тех первых, но это переписывание тех, первых. В этом случае Бродский не исключение. Другое дело, что правда: рано сформировался. Стихи 1962 года, когда ему было 22 года, стихи чудесные. Я думаю, что он к 1965 году, в общем, написал все. Исчезни он тогда, погибни или еще что-нибудь, прекрати писать, мы бы все равно имели Бродского.

— *Вы сказали о том, что он безукоризненно вел себя на суде. Вы несколько раз посещали его в ссылке, в деревне Норенской. По стихам, написанным в ссылке, чувствуется, что и там он вел себя благородно, то есть как-то умел отстраниться от случившегося с ним. Как он переносил ссылку?*

— С замечательным достоинством и мужеством. Была одна личная причина, которая не давала ему покоя. И только это. Я говорю только то, что я наблюдал. Что-то могло быть от меня скрыто, чего-то я мог не заметить - что-то, что на самом деле было. И я готов быть опровергнут, но самое ссылку, самое заключение, работу он переносил почти образцово. Почти, потому что это было трудное дело. Знаете, все в той же книге есть страница, где я говорю, что главное в этом была не отдаленность от дома, не трудность, не быт, а то, что там надо было жить. Если бы он сам туда приехал или его туда устроили друзья, он бы провел там столько времени, сколько хотел. А вот то, что он не имел права оттуда выехать... Я его застал не только в ссылке, я его застал в тамошней тюрьме, в один из своих приездов. И там это был совершенно такой обыкновенный заключенный Бродский. Я рассказываю об этом в книге. Я подошел к тюрьме, а из нее вышел Бродский с двумя белыми ведрами, на которых было написано "хлеб" и "вода". Он шел с совершенно, я бы сказал, довольным видом, поскольку дали выйти на улицу и все такое<sup>21</sup>.

— *Расскажите, пожалуйста, о том, как вы встретились в Америке после продолжительного интервала и некоторого даже охлаждения в дружбе, о котором вы упомянули выше?*

— Без средостений. Вошел в комнату в его квартире, как входил тысячу раз на Литейном, и квартира была, как уже было замечено много раз, довольно сходной с той квартирой. Конечно, это был другой человек. Совсем ушла сентиментальность - по крайней мере, на первый взгляд. Прежде мы были сентиментальны. Зато что-то другое появилось.

Было очень, очень хорошо. Одна только вещь создавала некоторые затруднения... Дело в том, что его ведь все время кто-то о чем-то просит. Во-первых, это занимает много времени. Приходилось выключать телефон для того, чтобы просто о чем-то поговорить. А во-вторых, это меня ограничивало. Мне надо было, например, что-то у него спросить. Из этих вопросов или вообще из разговоров он с поразительным умением выуживал просьбы, которые я не ставил перед ним. Но он их находил. Это трогательно, но и немного затруднительно, согласитесь. Что-то от кавказского общения, когда ты говоришь: "Какая у вас красивая вилка", - и тебе тут же дарят эту вилку.

— *Он просто хотел сделать вам приятное.*

— Он мне сделал приятное: он мне все показал. Я не хочу об этом рассказывать, чтобы этого не лишиться.

— *Я знаю, что у вас есть стихи, посвященные Бродскому. Можно ли их включить в этот сборник интервью с поэтами?*

— Я могу предложить стихотворение, написанное в одно из моих посещений Бродского в ссылке.

## СТИХИ О ВЕЧНОЙ ЮНОСТИ

*И.Б.*

Отставая от суток на треть,  
уступив эту треть сновиденью,  
привыкаю к сознанию, что впредь  
я сюда проберусь еще тенью,  
не умеющий делать вреда,  
так как призрак, не знающий боли,  
безопасен и сам - и тогда  
ты моей позавидуешь доле.

Отставая пока что на треть -  
и чем дальше, тем больше - от жизни,  
должно будет теперь умереть  
где-то здесь, но уже не в отчизне;  
показалось, наверное, нам,  
что тоску мы вдыхаем охотно,  
словно воздух оттуда, а там -  
ничего, только спишь беззаботно.

На закат, на закат, по стерне  
 спотыкается шаг постояльца,  
 чтоб оплавившись в жидком огне,  
 жизнь повисла на кончике пальца;  
 сокращая на треть через лес  
 расстояние без помощи зонда,  
 так как здесь много больше небес,  
 чем везде, - и чуть-чуть горизонта.

В окоме терновый венец -  
 это изгородь с мертвой хребтиной;  
 распустившийся лист, как птенец,  
 над замерзшей порхает осиною;  
 и твой голос относит как дым  
 от скворешника правды житейской,  
 сбитый воем глухонемым  
 и трехсложником речи библейской.

*Норенская. 1965*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Строка из стихотворения Н.Асеева.
2. А.Найман. Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги "Конец первой половины XX века". Москва, "Художественная литература", 1989, стр.72 - 73.
3. Строка из стихотворения Ахматовой.
4. Имеется в виду предисловие А.Наймана к сборнику "Остановка в пустыне. Стихотворения и поэмы". Издательство им.Чехова, Нью-Йорк, 1970 г., стр.7 - 15. Предисловие подписано инициалами "Н.Н.".
5. Ю.Кублановский. Интервью В.Полухиной, Париж, 29 мая 1989 г., будет включено в сборник "Бродский глазами современников". The Macmillan, London, 1991.
6. Доклад А.Наймана на Ноттингемской конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А.А.Ахматовой, июль 1989 г.
7. И.Бродский. Интервью В.Полухиной. Анн Арбор, 10 апреля 1980 г., не опубликовано.
8. И.Бродский. Интервью Н.Горбаневской. "Русская мысль", 3 февраля 1983, стр.9.
9. В течение июля 1989 г. Бродский находился в Лондоне, где и встретился с А.Найманом накануне Ноттингемской конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А.А.Ахматовой, состоявшейся 11-14 июля 1989 г.
10. Из семинара Бродского, проведенного в University of Keele, Newcastle-Staffordshire, England, 8 марта 1978 г.

11. См. подробнее в одном из двух эссе Бродского об Одене, "To please a Shadow", *Less Than One, Selected Essays*, Penguin Books, England, 1986, стр.359 - 365.
12. А.Найман. Рассказы о Анне Ахматовой, стр.98 - 112.
13. И.Бродский. *Less Than One*, стр.28 - 31.
14. И.Бродский. "Мрамор". Ann Arbor, Ardis, 1984.
15. И.Бродский. "Поэт и проза", предисловие к книге "Марина Цветаева. Избранная проза в двух томах", т.1. Russica Publishers, New York, 1979, стр.13.
16. Интервью с Ю.Кублановским, *ibid*.
17. Derek Walcott. "Magic Industry", *The New York Review*, November 24, 1988, стр.35 - 39; рецензия сборника английских переводов стихов Бродского *To Urania, Farar, Straus & Giroux*, New York, 1988.
18. И.Бродский. Интервью В.Полухиной, 10 апреля 1980.
19. Марианна Павловна Басманова, к которой обращены стихи сборника. "Новые стансы к Августе". Ann Arbor, Ardis, 1983.
20. Л.Лосев. "Поэзия Иосифа Бродского", семинар в Лондонском университете (SSEES), 30 марта 1984.
21. А.Найман. "Рассказы о Анне Ахматовой", стр.137 - 142.

## КОНОШСКИЙ ПЕРИОД ПОЭТА

### ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ ИОСИФА БРОДСКОГО

В августе 65-го после первого курса университета я впервые вступил на журналистскую стезю. В каникулы не прочь был подработать, а тогдашний редактор "Призыва" С.И.Еремина на безлюдье в редакции предоставила мне такую возможность. Питая слабость к виршетворчеству, я, помимо с трудом дававшейся мне журналистской прозы, готовил в газету подборки стихов.

Однажды в кабинет вошел рыжеватый юноша в городских джинсах, видно, что не здешний.

— Вы можете напечатать стихи тунейдца? - просто, без иронии спросил он.

— Да, если они отвечают газетным нормам.

Газетным нормам стихотворение "Тракторы на рассвете" (а именно это он принес) отвечало - короткое, казалось бы, на производственную тематику.

Так почти четверть века назад мне посчастливилось познакомиться с Бродским. Через неделю после первого визита Иосиф снова пришел в редакцию, принес второе стихотворение - "Осеннее". Я прочитал его и по своей наивности (тогда еще витал по верхам поэзии) сделал такую оценку:

— Этот текст уступает первому. В том больше динамики, емче образность...

— Не скажите, - перебил он меня. - Сейчас время обеда. У тебя где трапеза? Дома? Пойдем, угостишь меня чайком. Заодно по дороге я тебе и мозги вправлю.

Пока мы шли до домика на Спортивной, Иосиф много распространялся о назначении и канонах поэзии, о глубинах поэтической речи, особенно о ее ассоциативном аспекте. Сравнивая два предложенных газете текста, он говорил, что образность, даже самая удачная, не самоцель, она легко и как бы из глубины раздумий должна вплетаться в ткань стиха. Поэт не обязан говорить языком, каким говорят все, что литература вообще не должна подчиняться нажиму факта. А в его первом тексте - "Тракторы на рассвете" этот "нажим" более явственно преобладает, чем во втором. "Осеннее" являет больше индивидуальности в эстетическом выборе автора, ярче выражает его личное восприятие.

В этот день у Иосифа в руках был небольшой томик стихов современных американских поэтов. Английский язык он знал довольно хорошо и в последнее время был занят переводом этих авторов. Эти переводы худо-бедно печатали в альманахе, скудного гонорара за них хватало на скромное прожитие в высылке. Так что переводы были его побочным занятием, в основном он писал стихи. Кстати, у меня дома он попутно перевел (по моей просьбе) записанную на пластинке песню "Прощание с Ямайкой" в исполнении Гарри Белафонте.

К слову скажу, что мне предстояло учиться в Ленинградском университете еще четыре года. Поэтому я хотел, чтобы жена временно переехала ко мне в Ленинград, родной город Иосифа, где жили тогда его родители. Попросил его посодействовать во временной прописке. Иосиф дал телефон:

— Думаю, что там поймут и помогут.

Но воспользоваться его услугой так и не пришлось. В тот день мы расстались надолго, вернее, навсегда.

Когда я приехал в Ленинград, среди студентов университета все еще ходила по рукам стенограмма процесса над Бродским, хотя прошло с момента суда полтора года. Интерес молодежи к нему был вызван, бесспорно, тем, что Бродский как гражданин воплощал в себе свободу бытия, которая свойственна молодым людям, и судьбой своей делал вызов тем, кто противостоял этой их свободе. Я.Гордин в статье "Дело Бродского" (журнал "Нева" за 1989 год) так объясняет ситуацию: "Непримиримость ленинградских властей к Иосифу была вызвана прежде всего не его стихами, которые казались им малопонятными и не содержали никаких политических деклараций, а именно стилем его общественного поведения, основанным на свободе и органичности в весьма интенсивном варианте".

Сейчас нет необходимости говорить о том судебном процессе, предшествовавшем высылке Бродского под предлогом тунеядства в 1964 году в наш район. Об этом в последние годы много писали "толстые" журналы. Ведь наша цель - не только рассказать о личности Бродского, о его поэзии, а в большей степени поведать о времени пребывания его у нас в районе и чем он здесь занимался. Здесь я предоставляю слово другу Иосифа, который знает его много лет, даже десятилетий, был близко связан с ним в Ленинграде и "коношской ссылке" - В.М.Черномордику.

— Владимир Михайлович, вы хорошо знали Бродского. Каковы ваши впечатления о нем как о человеке и поэте? Его кредо?

— С ранними стихами Бродского я был знаком раньше, чем сошелся с самим Иосифом. Оговорюсь, что не собираюсь давать профессиональной оценки его творчеству, этим и без меня есть кому заняться. Стихи Бродского, довольно сложные по форме, поразили меня глобальностью тем и, если так можно выразиться, внутренней трагичностью, непохожестью на все ранее мной прочитанное. Разумеется, все эти годы Бродский рос как поэт, но с зарубежным его творчеством я знаком мало.

По натуре Иосиф мягкий и общительный человек, без придури и самомнения “молодых гениев”, каким его пытались представить ленинградские “судьи”. Он всегда с большой теплотой отзывался о своих хозяевах, у которых жил в дер. Норенской, и обычно, будучи уже в Ленинграде, просил меня передать привет всем знавшим его. Меня всегда удивляла глубина его знаний, осведомленность в вопросах поэзии, истории. Но в лабиринтах повседневной жизни он был явно не силен. Основной отличительной чертой его, конечно же, была интеллигентность.

Его кредо? В творчестве, как правило, он не касался того, что у нас было принято называть “политикой”. Он любил свою страну, свой город. И еще свободу. В своей Нобелевской лекции он выразил мысль, которая коротко сводилась к тому, что его поколение, вопреки печам Аушвица и сталинским лагерям, сохранило общечеловеческие ценности, и он гордится этим.

— Известно, что Бродский во время ссылки к нам жил и работал в основном в Норенской. Что можете сказать об этом его периоде?

— Когда я познакомился с ним, он был рабочим совхоза “Даниловский” в Норенской. Его посылали на разные работы, а в свободное время он писал. Уже в то время его здоровье было неважное, и его вклад в продовольственную программу был весьма невелик. Положение административно высланного само по себе сложное, тем более, что у нас всегда найдется кто-нибудь, кому не по душе нюхлый интеллигент, пьющий кофе и стучащий на машинке при свечах. Думаю, что особых притеснений ему не чинили и условия для творческой работы у него были. Но болезнь заставляла думать о перемене трудовой деятельности. Помог тогдашний начальник КБО Н.П.Милютин, у которого и я

начинал работать. Так Бродский стал разъездным фотографом.

Вы уже сказали, что в нашей газете и, как мне известно, не без вашего содействия были напечатаны в тот период два стихотворения Бродского. Да, это его первые стихи, которые были напечатаны у нас в Союзе, и, мне думается, экземпляр этой газеты со временем станет библиографической редкостью.

В Норенской тогда я бывал не так часто. Чаше мы встречались в Коноше, у меня. Ему писали, к нему приезжали сюда ленинградские друзья и знакомые. Писала ему, в частности, Анна Ахматова и посылала посылки. Приезжал отец - Александр Иванович. Более близко мы сошлись позже в Ленинграде, где я часто останавливался у Бродских.

— Мне кажется, Владимир Михайлович, следовало бы немного отступить от нашей основной цели - рассказа о коношском периоде Бродского. Ведь высылка его к нам - следствие. А что же явилось причиной высылки его из Ленинграда?

— Причина, с моей точки зрения, - время и царствовавшие тогда понятия. Человек пишет стихи, которые, пусть пока у нас и не издаваемые, пользуются успехом у читающей публики. Более того, они издаются за рубежом. Это уже явный криминал: то, что для "них", не может быть приемлемо у "нас". Притом: не читатели определяют, кто поэт, а Союз писателей. Ему, как тому доктору из анекдота, лучше знать, кто живой, а кто мертвый. Ведь именно от функционеров Ленинградского отделения Союза писателей (который, кстати, недавно проводил день, посвященный поэзии "непоэта" Бродского) исходила бумага о том, что Бродский не является поэтом. И так ли уж важно было для суда, что иначе думали А.Ахматова, К.Чуковский, Д.Шостакович и другие великие представители русского искусства.

Следовательно - суд. За поводом ходить далеко не нужно было: под рукой Указ, который предоставлял Архангельской области широкие возможности воспитывать тунаядцев (это уже в прямом смысле), которых с небывалым успехом растили в Москве, Ленинграде и других культурных центрах страны. Остальное дело техники. Но не все учли до конца. Никто не ожидал, что процесс будет иметь такой резонанс в странах Запада и в Америке. Дело не только во "вражеских голосах". Пришло время, когда Н.С.Хрущеву на Западе стали напрямую задавать вопросы, и он был вы-

нужден обещать разобраться на месте. Допускаю, что он вообще об этом ничего не знал. После всего этого, но уже при Брежневe, был дан задний ход, хотя о реабилитации и речи быть не могло. Об этом уже много написано в "толстых" журналах.

— Как на ваш взгляд, все ли объективно и правдиво они отражают, описывая "коношский период" жизни Иосифа Бродского?

— Несколько слов о рассказах А.Наймана об Анне Ахматовой, где он описывает свой приезд в Норенскую с М.Мейлахом и Е.Рейном в мае 1965 года (журнал "Новый мир", №2, 1989). Там, по воле А.Наймана, я фигурирую как "еще один ссыльный". При всем моем уважении к Анатолию Найману я посоветовал бы ему более осторожно относиться к воспоминаниям, пока еще не все очевидцы отдали богу душу. Я допускаю, что можно спутать скромное помещение Коношского РОВД (тех времен) с тюрьмой, как в Норенской по той же причине путали кошек с куницами. Не так уж важно для истории, что ко второму секретарю райкома КПСС А.Д.Нефедову ходил я, а Найман был при мне как доказательство приезда на день рождения Бродского гостей. Но вот вопроса Нефедова, почему Бродский не пишет патристических стихов, припомнить не могу. Хорошо помню, что после разговора я еще два часа провел в милиции, и только появление Н.Меречко решило столь сложную проблему. И, наконец, описание Найманом его посещения нарсуа, где осужденный за убийство бегае по коридору суда и стреляет у него сигареты, - это уж явно из эпоса "на далеком Севере эскимосы бегали". А.И.Щипунова, я думаю, подтвердит, что до такой степени терпимости в те времена мы не дошли. Все это, конечно, не так существенно, но важен тон воспоминаний - будто христианского миссионера, посетившего всеми забытых аборигенов. А вообще, день рождения Бродского тогда отметили в Норенской и утром пешком в Коношу.

Хочу добавить только, что воспоминания на столь невеселую тему, опубликованные в таком заслуживающем уважения журнале, лучше звучали бы без литературных эффектов.

— Интересно узнать, поддерживал ли Бродский связь с пишущей братией Севера.

— Я о такой связи не знаю. Знакомство со стихами Бродского началось уже после его возвращения в Ленинград. В то время я познакомился с начинающим поэтом, исполняв-

шим свои стихи под гитару, - Ричардом Красновским. Жил он в Вельске. Биография у него была довольно сложная. Он знакомил меня со своими стихами (многие и сейчас у меня), я же познакомил его с некоторыми стихами Бродского. Позже он не без успеха исполнял "Пилигримов" - одно из ранних стихотворений Иосифа. Говорят, Красновский издал сборник своих стихов, и я рад за него.

— Владимир Михайлович, вы достаточно знали Бродского по Ленинграду. Что можете сказать о его жизни после возвращения из высылки, и каковы причины выдворения его из Советского Союза?

— Эти два вопроса взаимосвязаны. После его возвращения в Ленинград я бывал у него не менее четырех раз и могу судить об этом периоде его жизни, по-моему, более сложном, чем его пребывание в Норенской. Формально его причислили к Союзу писателей только в качестве переводчика. Бродский блестяще переводил с английского и польского, но переводы не издавались. Однако он был поэтом, а не переводчиком. Много писал, много и талантливо. Но печатали его за границей. Это как солнце, которое светит, но не греет. Чем больше его печатали "там", тем больше неприятностей было "здесь". Разумеется, он встречался со своими зарубежными издателями. Официально все в норме, но неофициально не рекомендовалось. Даже при его крайнем равнодушии к житейским благам жить было сложно. Несколько забегаю вперед, скажу, что Марина Влади и Высоцкий, позже Т.Толстая и Жванецкий бывали у И.Бродского, когда он был уже в зените славы, в его американской квартире и были удивлены той скромной обстановкой, которую он, пожалуй, и не замечал.

В конце концов жизнь обострилась еще более. Здоровье его держалось на кофе, сигаретах и работе. Выбора у него не было. Вторая сторона решила, что "была без радости любовь, разлука будет без печали". Я знаю, что он не хотел уезжать. Об этом он напишет в письме к Брежневу, но тот его получит (если получит), когда Бродский уедет из страны.

Хорошо запомнил слова его отца - Александра Ивановича: "Выходит, нам уже талантливые люди не нужны?" Такой же вопрос мог задать и я - ответить на него сложнее. После его отъезда я еще раза три бывал у его родителей, последний раз - когда после смерти матери умер отец. Когда были живы родители, о Бродском я узнавал из его писем и телефонных разговоров. Он много путешествовал по Ев-

ропе, и его рост мог удивить кого угодно. Его успехи в двуязычном творчестве некоторые сравнивают с успехами В.Набокова, но даже этот высокоталантливый русский аристократ не стал лауреатом Нобелевской премии.

На Западе в последнее время Бродского сравнивают с Пушкиным. Я бы такой параллели не проводил. Общее у них разве то, что тот и другой стали поэтами без помощи Союза писателей и без постоянного места работы. И того, и другого высылали на исправление на сельскохозяйственные работы. Юмор, конечно, мрачноватый, но так было. И хорошо бы, если бы больше не повторялось.

От тех времен у меня остались фотографии, рукописи его ранних стихов, записи ленинградского периода и письма его родных.

Отец Бродского в войну служил на кораблях Балтики, фотокорреспондент, капитан третьего ранга. Мать, Мария Моисеевна, работала в коммунальном хозяйстве. Иосиф - поздний и единственный их сын.

Отец испытывал сложные и двойственные чувства. Он понимал правоту сына, но лучше его представлял, чем это может кончиться. Позже, когда Иосиф уже в Америке получил докторскую степень, когда ему присуждались литературные премии, он, безусловно, гордился сыном, но рад был бы и меньшим его успехам, если бы это было в Ленинграде.

На этом мы заканчиваем интервью с Владимиром Михайловичем Черномордиком и благодарим его за подробную и интересную информацию человека, имеющего непосредственное отношение к литературным кругам и сведущего в поэзии. А теперь хотелось бы рассказать о впечатлениях о Бродском-человеке простых людей. Деревенских жителей, у которых он жил и с которыми общался во время пребывания в Норенской. Мы побывали в деревне. Там нам сразу же указали дом, а вернее, два, в которых жил с марта по август 65-го Иосиф Бродский. Хозяйка одного из них - Таисья Ивановна Пестерева, узнав, по какому поводу мы приехали, охотно стала делиться воспоминаниями о том давнем времени:

— Тогда этого городского паренька привел к нам бывший директор совхоза "Даниловский" Георгий Прохорович Русаков. "Вот вам постоялец, Таисья Ивановна, - сказал он. - Вы уж тут его не обижайте, из города все-таки, да еще, говорят, стихами занимается, так что он о вас книжку, может, напишет".

— Ну и как, написал?

— Книжки не знаем, не читали. А вот письма и приветы через знакомых людей, когда уехал от нас, посылал всегда.

— Интересно, как он начинал сельскую трудовую деятельность...

— Да так же, как и все, - возил навоз, жерди, помню, для изгороди рубил. Да и с огородами нам помогал. На первых порах все время с мозолями ходил. Я говорю ему: "Лопату - это тебе в руках не карандаш держать". Смеется. Как-то я занемогла, и мой постоялец (он отзывчивый такой был) предложил: "В таком случае, Таисья Ивановна, я за вас телят пойду пасти". И пошел. Да и тут у него без притчи не обошлось: забрел в малинник да так увлекся ягодками, что телята-то и разбрелись все по кустам. Распустил в общем. Долго собирал потом...

— А кто-нибудь приезжал к нему в Норенскую?

— Приезжали. Отец Александр Иванович. Юлия какая-то, Марина, жена вроде. Тогда они уходили в другую горницу. Иосиф говорил: "Таисья Ивановна много работает, у нее коровы, телки. Ей отдыхать надо". И разговаривали очень тихо. А часто вечерами и ночами он чего-то писал.

Потом он фотографом был. Нам на память оставил фотокарточки - мы с Афанасией Михайловной Пестеревой (сейчас ее нет в живых), сына моего Сашу пацаном сфотографировал, когда тот с сенокоса шел. Александр-то сейчас давно большой, в совхозе "Даниловский" работает...

С весны мы с Иосифом картошку садили. А когда он уезжал в августе, я у него спрашиваю: "Как же я ее одна-то теперь выкопаю?" Отвечает: "Что делать, Ивановна! Надо ехать. По свету поездить..."

*Опубликовано в коношской районной газете  
"Призыв", 4, 6 мая 1989 г.*

## ПАРНАС, ИОСИФУ БРОДСКОМУ

Поведай мне в письме, поэт Российский,  
Как вспоминал: душистый банный листик  
И тосковал без штампа, без прописки,  
Без пятых пунктов и характеристик,  
Без дорогих руин и пустырей  
На месте храмов и монастырей,  
И без иных больших и малых благ,  
Что щедро нам даны, в то время как  
Евреи, русские и племена другие  
На речке Гудзон слезы льют от ностальгии.  
Подробно опиши, как нынче премию  
Тебе вручил высокородный швед.  
Спросил ли удостоверение  
С печатью в том, что ты поэт?  
В венке лавровом, с неразлучной лирой  
Ты изберешь Парнас своей квартирой.  
Туда я и пишу тебе, Иосиф,  
С серпом и молотом скучая без колосьев.

## ОТ ПОЭТА К МИФУ

1.

“Три сводчатых высоких окна глядели  
на школу-десятилетку через улицу...”

*И.Бродский. “Полторы комнаты”*

Осина мама считала, что в школе напротив учатся одни хулиганы. Поэтому Ося ходил в другую мужскую школу далеко от дома и зимой по дороге часто простужался. Тогда он болел и смотрел в окно, как в классе на втором этаже дерутся между собой хулиганы Леня Виноградов, Миша Еремин и Володя Уфлянд. Они дрались за право считаться лучшим поэтом шестого “б” класса. При этом они старались как можно громче выкрикнуть свои стихи и заглушить соперников. Иногда одному из них удавалось ухватить двух других за пионерские галстуки и немного придушить. Те ненадолго замолкали, а поэт успевал в одиночку выкрикнуть пару стихотворных строк. Они долетали до слуха Оси, вызывая у него восхищение рифмами, особенно “любовь - кровь”, “Ленин - нетленен” и “Сталин - стали”. Тогда-то впервые в жизни десятилетний Ося осознал, что хочет стать поэтом, и дал себе клятву стать им.

2.

“И учитель Бродского Уфлянд...”

*Константин Кузьминский. “Голубые лагуны”*

Почувствовав, что школа будет мешать ему работать на заводе и заниматься поэзией, Ося бросил ее. Он начал сочинять прекрасные стихи, но недостаток образования сказывался. Осю очень удручало, что он не может записать свои стихи и прочитать их после этого. На свое счастье, он встретил поэта Володю Уфлянда, который жил с ним на одной улице, и поделился с ним своим горем. Володя мгновенно научил его писать. Ося записал все, что он сочинил. Но когда он попытался прочесть записанное, у него ничего не получилось. Володя Уфлянд, хотя и закончил школу, не научил Осю читать, потому что сам не умел. Но Осе повез-

ло второй раз. Он встретил поэта Женю Рейна, который хотя не умел писать, но умел блестяще читать. Женя научил Осю читать, причем не только про себя, но и вслух с выражением. Так что у поэта Иосифа Бродского было два учителя, а не один, как утверждают иногда.

### 3.

Декламируя: “Ленинград поистине огромен. Так зачем на сердце лишний ком? Очень часто Михаил Еремин заливают горе коньяком”, – поэт Михаил Еремин возвращался с Васильевского острова, где он состязался в поэтическом искусстве с другими поэтами. Вдруг он почувствовал, что с неба что-то падает, и машинально подставил руки. В его руках оказалось замороженное наподобие импортной курицы тело молодого человека в ватнике. Зная, что замерзших следует оттаивать постепенно, Миша пошел домой и положил молодого человека в ванну с холодной водой. Через некоторое время молодой человек оттаял и представился поэтом Иосифом Бродским. Миша был рад, что ему удалось оказать услугу собрату по перу, и между двумя проявлениями радости спросил Иосифа о причине его странного падения с неба в замороженном виде.

Иосиф Бродский охотно поведал свою историю.

Он находился в геологической партии в районе города Якутска, когда вдруг почувствовал, что его пальцы просятся к перу. Но в геологической партии не было ни одного пера, а тем более чернил. Тогда Ося двинулся пешком в сторону Якутска и через несколько месяцев достиг этого города. Но в Якутске с перьями и чернилами тоже было плохо. Увидев на аэродроме готовый к взлету военный реактивный самолет, Ося попросил пилота доставить его в Ленинград. Пилот охотно согласился, но самолет был загружен до отказа. Был свободен только бомбовый отсек. Сжавшись, Ося с трудом поместился в отсеке. На высоте десять тысяч метров пилот посмотрел на приборы и увидел, что температура за бортом приближается к минус ста градусам по Цельсию. Пилот представил, как после посадки достают из бомбового отсека недвижимое окоченевшее тело молодого поэта, и слезы навернулись ему на глаза. Не переставая плакать, он нажал на рычаг бомбометателя. Бомбовый люк открылся – и тело замороженного Иосифа Бродского устремилось навстречу земле. На счастье, самолет уже летел над Ленинградом, а поэт Михаил Еремин уже возвращался с Васильевского острова, где он состязался в поэтическом искусстве с другими поэтами.

## СВОБОДА ПОСЛЕДНЕГО СЛОВА

В 1988 году Шведская королевская академия присудила Бродскому Нобелевскую премию, а в июле 1989 года Верховный суд РСФСР объявил, что дело Бродского - то, давнее, ленинградское - "прекращено за отсутствием в его действиях состава административного правонарушения". И журналы - толстые и тонкие, столичные и провинциальные - наперебой печатают его произведения. И первые книги Бродского наконец-то выходят на его родине.

Удивляться вроде бы нечему: такое время на дворе, что справедливость торжествует везде, где только можно, и особенно - в истории литературы. Пастернака посмертно приняли в Союз писателей, покойной Ахматовой сулят Ленинскую премию, и даже расстрелянного Гумилева того гляди помилуют. Как это еще никому не пришло в голову пересмотреть и отменить результаты поединков Пушкина с Дантесом и Лермонтова с Мартыновым. Да и Кюхельбекера не худо бы вернуть из сибирской ссылки.

Но удача Бродского даже на фоне таких триумфов нового мышления выглядит прямо сказочной. Ведь он-то - вы только представьте себе - жив, и даже не стар еще, и не бросил сочинять тексты, и что-то не слышать, чтобы поступился талантом и гордостью, - и вот, несмотря на все это, вопреки всему этому, стихотворения его (и проза отчасти) допущены обратно в русскую литературу, и нам дозволяется их читать! Воспользуемся же нечаянной поблажкой.

Перед нами пока что далеко не все. К моменту вынужденного отъезда Бродского за границу (1972 г.) основной корпус собрания его стихотворений уже состоял не менее чем из тысячи страниц (разумеется, машинописных: в печать прорвались не то две, не то три вещи). Да в Америке вышло с полдюжины книг. И еще многое не собрано или вовсе не издано.

По-видимому, слово "тунядец" в судебном приговоре и газетных фельетонах и впрямь не совсем адекватно передавало образ жизни и тип дарования Бродского.

Но те, кто разыграл этот безумный эпитет, как крапленую карту, были не просто циники и невежды. Избрав

своей жертвой именно Бродского - а в Ленинграде начала шестидесятых было из кого выбирать, у входа в официальную письменность толпилось немало молодых людей с душой и талантом, - так вот, отличив Бродского, специалисты указали тонкий вкус и глубокое понимание литературного процесса.

Было что-то такое даже в его ранних стихах - и в голосе, который их произносил, и в юноше, которому принадлежал этот голос, - что-то такое, по сравнению с чем действительность, окружавшая горстку его читателей и слушателей, казалась ненастоящей. Стихи описывали недоступный для слишком многих уровень духовного существования. Поэтому Ахматова назвала их волшебными. По той же причине их автор был признан особо опасным субъектом, подлежащим исключению из общества.

Теперешний читатель сам увидит, насколько прозорливым будет такое решение; убедится, что двадцатитрехлетний, очень мало кому известный провинциальный поэт по заслугам удостоился приглашения на казнь.

Это неважно, что в ту далекую пору Бродский довольствовался иногда туманным оборотом, блеклой рифмой; слишком полагался на повтор, форсирующий звучание; скоростью вращения словесной массы дорожил больше, чем тяжестью отдельного слова (зато какая достигалась скорость! традиционный стихотворный размер опасно вибрировал, не поспевая за темпом разгоняющейся речи); и еще, кажется, не удавалось Бродскому - в крупных вещах - вписать безупречно в окружность сюжета свою многоугольную логику...

Это все не имело ни малейшего значения, потому что смысл и качество его стихов определялись тогда в первую очередь необыкновенной явственностью интонаций; точнее нотной записи, гораздо полнее, стихи воплощали жизнь голоса; голос же, яркий и горестный, был - поверх и помимо растворивших его слов - так увлекательно внятен, что вы готовы были принять его за свой собственный; в гортани чувствовался как бы резонанс, и волнение автора овладевало читателем.

Первопричина этого волнения была, конечно, та же, что всегда трепещет в глубине лирического дара, - сверхчувствительность к жизни.

Поэт переживает реальность как огромное событие и себя

считает его центром. Любой фрагмент неудержимо вращающейся вокруг него панорамы - и ощущение необозримой ее глубины, создаваемой игрой фрагментов, - во всякое мгновение могут ошарашить или ранить таким пронзительным импульсом, что молча перенести происходящее поэт просто не в силах. Так уж он устроен, что довольно обычные вещи его потрясают, а потрясение почти помимо воли преобразуется в нем, становясь концентрированной речью.

Это, так сказать, физиология лирики, но есть еще и метафизика. Поэта преследует иллюзия, будто эти разряды мирового электричества, от которых вздрагивает сердце, содержат какое-то шифрованное сообщение, адресованное всем, всем - но слышит он один, и он один способен, а стало быть, и должен прочесть шифровку, причем непременно вслух. Доставшаяся ему вселенная, полагает лирик, жаждет высказать свой таинственный смысл его голосом, его словами, тут, быть может, ее единственный шанс; в случае проигрыша она останется непонятой. Сочиняя высокоорганизованные, многозначные тексты, поэт не только утоляет потребность, но исполняет обязанность.

То и другое - оси координат подлинной лирики. В построенном вдоль них пространстве разворачивается личность автора, вычерчивается его неповторимая судьба. Тут все связано со всем, а взаимозависимости по большей части неизвестны - может статься, и непостижимы. Чем определяется, например, выбор точки зрения и роли? Пастернак смотрит на жизнь, как на небо, - запрокинув голову - и задыхается от счастья быть и чувствовать. Для Цветаевой жизнь - трагедия, в которой поэт главное погибающее лицо... Бродский с самого начала выбрал особенную, очень редкую позицию. В его ранних стихотворениях, как правило, совершается, подобный выходу в открытый космос, прорыв за пределы данной, исходной действительности; печальный восторг, пылающий в тексте, связан с результатом, которого он добивается; этот результат - состояние отрешенности, отчуждения от зависимостей и привязанностей, от конечных и, следовательно, обреченных вещей и чувств. Отказ от частности ради прямого контакта с чем-то неизмеримо более важным. Взгляд на ситуацию из другой, объемлющей ее: взгляд на любовь из неизбежной вечной разлуки, на собственную молодость - из последнего одиночества, на родной город - со снежного облака. Взгляд на самого себя издали, с высоты, со стороны, с другого края судьбы. В прошлом веке все это называлось романтической иронией.

Неужели не я,  
освещенный тремя фонарями,  
столько лет в темноте  
по осколкам бежал пустырями,  
и сиянье небес  
у подъемного крана клубилось?  
Неужели не я?  
Что-то здесь навсегда изменилось.

Стихотворение молодого Бродского раскручивается, уско-  
раясь, по расширяющейся спирали; обозначенные вначале  
немногочисленные реалии уносит прочь центробежная си-  
ла; голос растет, оплакивая любовь, в которой только что  
впервые признался, и прощаясь с жизнью, которая вся впе-  
реди.

Она так прекрасна, эта жизнь в этих стихах, что внушае-  
мая ею радость неотделима от мучительной тревоги; воз-  
можно, это - предчувствие утрат или особая восприимчи-  
вость к давлению времени; так или иначе, тревога нестер-  
пима, как несвобода. Одно спасение - взлететь из окружаю-  
щего в прохладную сумрачную бездну отчуждения, где нет  
любви, а значит - совсем не больно.

Воротишься на родину. Ну что ж,  
гляди вокруг, кому еще ты нужен,  
кому теперь в друзья ты попадешь?  
Воротишься, купи себе на ужин  
какого-нибудь сладкого вина,  
смотри в окно и думай понемногу:  
во всем твоя, одна твоя вина.  
И хорошо. Спасибо. Слава Богу.

Отчуждение было для молодого Бродского единственным  
доступным, единственным осуществимым вариантом свобо-  
ды. Поэтому́ разлука - с жизнью, с женщиной, с городом  
или страной - так часто репетируется в его стихах.

Необходимо заметить, что свободу эту - от жизни, от  
времени, от страсти - Бродский добывает не только для се-  
бя; скорее он проверяет на себе ее воздействие и возмож-  
ные последствия. Он равнодушен к портрету и почти не  
трогает автобиографических обстоятельств. Его не интере-  
суют, как уже сказано, частные случаи. Он чувствует себя  
испытателем человеческой судьбы, продвинувшимся в та-  
кие высокие широты, так близко к полюсу холода, что

каждое его наблюдение и умозаключение, любая дневниковая запись рано или поздно кому-нибудь пригодятся. И если он одинок - то не назло и не вопреки, а подобно всем, как все, вместе со всеми.

Значит, нету разлук.  
Существует громадная встреча.  
Значит, кто-то нас вдруг  
в темноте обнимает за плечи.  
И, полны темноты,  
и полны темноты и покоя,  
мы все вместе стоим над холодной блестящей рекою.

И читатель, увлеченный музыкой чужого сновидения, не сомневался, что взят в долю, включен в это "мы": ведь и правда - как бы ни играли его жизнью иллюзия и случайность, он, читатель, не весь им принадлежит; в каком-то другом измерении он стоит в темноте над холодной рекой - и только; но это самое главное, что должно быть о нем сказано. У Чехова один персонаж признается другому ни с того ни с сего: "Я старше вас на три года, и мне уже поздно думать о настоящей любви, и, в сущности, такая женщина, как Полина Николаевна, для меня находка, и, конечно, я проживу с ней благополучно до самой старости, но, черт его знает, все чего-то жалко, все чего-то хочется и все кажется мне, будто я лежу в долине Дагестана и снится мне бал..." Бессмыслицу, казалось бы, бормочет этот Ярцев из повести "Три года", - но высказывает тоску испошлившегося человека по истинному масштабу существования. Эту тоску стихи Бродского утешали. О чем бы в них ни говорилось - в них говорилось сразу обо всем: о жизни и смерти; первый попавший сюжет стремительно восходил к судьбе человека во вселенной, и любое слово ("куст", например, или "холмы"), стоило только повторить его, поставить под ударение - любое могло превратиться в метафору этой судьбы. Тут не было установки на многозначительное иносказание, а был странный и трудный дар чувствовать мир как целое: всю его протяженность, всю прелесть, всю тяжесть, весь его - преломленный в человеке - трагизм.

Согласитесь, что никакое государство, занимающееся литературой всерьез, не могло бы отнестись к подобным стихам снисходительно или хотя бы равнодушно. И соблазн реализовать метафоры молодого поэта в его же собственной

биографии был, вероятно, чем-то сродни художественному инстинкту. Помните, Пугачев повелел захваченного в плен астронома - повесить: поближе к звездам, авось лучше разглядит, вернее сосчитает..., Так и тут. Вы пишете об одиночестве? Извольте же его отведать. Вы как будто без конца прощаетесь с кем-то или с чем-то дорогим? Получайте вечную разлуку. И вообще - интересно, что станется с автором, ежели его предчувствия исполнить буквально?

Так Иосиф Бродский стал объектом сравнительно новой отрасли знания - экспериментальной истории литературы.

Как и другие подопытные (а их было немало: назовем хотя бы Заболоцкого, Ахматову...), он, по-видимому, перенес нечто вроде клинической смерти; вернулся к читателю совсем другим, почти неузнаваемым. Его стихи семидесятых годов похожи на ранние не более (верно, и не менее), чем снег - на дождь. Утраты, унижения, разочарования переменили его стиль, то есть образ мыслей.

Прежний Бродский сочинял как бы закрыв глаза. Мир, глубившийся в стихотворении, был крайне разрежен; в сущности, это было мнимое пространство, возникшее из отблесков мелодии на сетчатке; пространство звуковой волны, в которой нет-нет да и мелькнет ярко окрашенная частица:

Вот и вечер жизни, вот и вечер идет сквозь город,  
вот он красит деревья, зажигает лампу, лакирует авто.  
в узеньких переулках торопливо звонят соборы,  
возвращаясь назад, выходи на балкон, накинь пальто.

Видишь, августовские любовники пробегают внизу  
с цветами,  
голубые струи реклам бесконечно стекают с крыш,  
вот ты смотришь вниз, никогда не меняйся местами,  
никогда ни с кем, это ты себе говоришь...

Теперь - все наоборот. Зрение наведено на резкость. Вещи разделены твердыми очертаниями и похожи одна на другую только в том случае, если расстояние между ними бесконечно. Светотень и перспектива тщательно проработаны. Взгляд движется не спеша, со скоростью слова, долго не давая внутренней речи оторваться от внешнего мира:

Пленное красное дерево частной квартиры в Риме.  
Под потолком - пыльный хрустальный остров.  
Жалюзи в час заката подобны рыбе,  
перепутавшей чешую и остов.  
Ставя босую ногу на красный мрамор,  
Тело делает шаг в будущее - одеться...

Театральная ремарка, не так ли? Декорация готова, сейчас актер заговорит. Так начинаются теперь многие эпизоды в поэзии Бродского, и лишь постепенно протокол осмотра превращается в стенограмму внутреннего монолога, - словно бы помимо или даже против актерской воли, из всех сил сосредоточивающей внимание на обстоятельствах места. Но усилия эти бесполезны, потому что обстоятельства безразличны: сами по себе не возбуждают ни удивления, ни радости: тусклы, как регистрирующая их интонация.

Бабочки Северной Англии пляшут над лебедью  
под кирпичной стеной мертвой фабрики. За средою  
наступает четверг, и т.д. Небо пышет жаром,  
и поля выгорают. Города отдают лежалым,  
полосатым сукном...

Или вот венецианская строфа:

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

И все такие зарисовки - в одной тональности. Как будто нейтронная бомба уже взорвалась и единственный, кто пока не умер, слоняется меж руин цивилизации, рассматривая их пристально, но бесцельно и безучастно. Бояться нечего, надеяться не на что. В самом расчудесном пейзаже, как и в самой убогой трущобе, не встретишь подобного себе и не случится ничего действительно важного. Действительно важное - способное причинить сильную боль - осталось позади; не оборачиваться, не оглядываться, не вспоминать; вперяясь в пеструю поверхность минуты, до отказа набивая мозг ненужными подробностями, накачивайся пространством и опохмеляйся им; сквозь тоску и головную боль думай только о том, что само бросается в глаза; думай только в настоящем времени:

Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней  
мелких бликов тусклый зрачок казня  
за стремленье запомнить пейзаж, способный  
обойтись без меня.

В ранних-то стихах пейзаж никак не мог обойтись без Иосифа Бродского, весь был обращен к нему; нечеткий был пейзаж, наполовину воображаемый, но кипел движением, и оно затягивало, вовлекало, обещая в глубине чуть ли не разгадку судьбы и тем волнуя до спазмы в горле; как тяготило тогда Бродского это волнение, как мешало добраться до разгадки, до смысла... И вот - прошло совсем. И весь видимый мир поражен тем самым отчуждением, которое прежде было условным приемом, как бы метафорой победы над личными обстоятельствами. Оказывается, что, одержав такую победу на самом деле, человек выпадает из времени, оставаясь лишь точкой в мировом пространстве. Можно сказать по-другому: человек, освобожденный от надежды и тревоги, - никто и окружен со всех сторон Ничем.

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

Опустошительная душевная драма подразумевается в этих стихах. Неужто эмиграция? - спросит, чего доброго, простодушный читатель, разбалованный нынешними послаблениями. - А это отчаяние, неужели оно восходит к но-стальгии?

Знаете: и да, и нет. Да - потому что по правилам железного занавеса эмигрант в момент отъезда теряет прежнюю жизнь навсегда, на всю вечность: все, что он любил, становится непоправимым воспоминанием; а если Судьба подыгрывает Государству и еще до отъезда отнимет у человека какую-нибудь абсолютно необходимую иллюзию... Тогда новая страна его пребывания - полус одиночества.

В одном парижском журнале об этом написано так: "Говорят, если человек отравился цианистым калием, то он кажется нам мертвым, но еще около получаса глаза видят, уши слышат, сердце бьется, мозг работает. Поэзия Бродского есть в некотором смысле запись мыслей человека, покончившего с собой. Он дожидается исчезновения. Он живет отчаянием, как, возможно, дышат на других планетах

невообразимые существа фтором или углекислым газом. Он живет в этой отравленной атмосфере“.

Но было бы грубой, страшно упрощающей ошибкой - толковать это отчаяние и эту тоску по конченной жизни лишь как автобиографические мотивы. Так прочтет стихи Бродского тот, кого они пока еще не касаются. Зато другие узнают в биографии автора описание своей собственной внутренней участи. Ведь соль опыта, поставленного Государством и Судьбой на поэте Иосифе Бродском, заключалась в том, чтобы перерезать все нити, прикреплявшие его к жизни. Следует признать, как уже говорилось выше, что поэт сам искушал своих могущественных мучителей, вслух мечтая о такой свободе. И вот она осуществилась. Уже не во сне, а наяву он очнулся в долине Дагестана - или на берегу Восточной реки - неживой, но в здравом рассудке и твердой памяти, обладая зрением и речью. Тут и выяснилось, что напрасно романтики стремятся к этому состоянию, отождествляя его с покоем: оно мучительно. И очень похоже на будни всякого человека, утратившего веру и любовь.

Точка всегда обозримей в конце прямой.  
Веко хватает пространство, как воздух - жабра.  
Изо рта, сказавшего все, кроме “Боже мой”,  
вырывается с шумом абракадабра.  
Вычитанье, начавшееся с юлы  
и т.п., подбирается к внешним данным;  
паутиной окованные углы  
придают сходство комнате с чемоданом.  
Дальше ехать некуда. Дальше не  
отличить златоуста от златоротца.  
И будильник так тикает в тишине,  
точно дом через десять минут взорвется.

Тут формулируется вроде бы конечный результат эксперимента, итоговая ситуация. Человеку не дано другой свободы, кроме свободы от других. Крайний случай свободы - глухое одиночество, когда не только вокруг, но и внутри - холодная, темная пустота. А мозг не умолкает.

И вот если прислушаться к тому, что такое он там бормочет, и почувствовать себя не бильярдным шаром, загнанным в лузу, но частью речи, ее лучом, обшаривающим реальность... Тогда отчаяние опять вспыхивает свободой - свободой выговорить все, что происходит в уме, охваченном

катастрофой, когда он вглядывается в пейзаж ненужной, проигранной жизни, - свободой пережечь весь этот хлам и хаос в кристаллическое вещество стихотворения.

...сорвись все звезды с небосклона,  
исчезни местность,  
все ж не оставлена свобода,  
чья дочь - словесность.  
Она, пока есть в горле влага,  
не без приюта.  
Скрипи, перо. Черней, бумага.  
Лети, минута.

Стихотворение Бродского есть описание реакции поглощения пространства отторгающей его памятью. Это процесс болезненный; не всегда удастся довести его до конца. Не удалось - получается ряд формул несовместимости, или история одного поколения. Удалось - включается трагическое вдохновение, для которого нет во вселенной непроницаемых тайн.

Сам Бродский рассказал об этом в Нобелевской лекции:

“Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворение, поэт, как правило, не знает, чем оно кончится, и порой оказывается очень удивлен тем, что получилось, ибо часто получается лучше, чем он предполагал, часто мысль его заходит дальше, чем он рассчитывал. Это и есть тот момент, когда будущее языка вмещивается в его настоящее. Существуют, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки, - посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготая преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке; и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, - и дальше, может быть, чем он сам бы желал. Пишущий стихотворение пишет его прежде всего потому, что стихосложение - колоссальный ускоритель сознания, мышления, мироощущения. Испытав это ускорение единожды, человек уже не в состоянии отказаться от повторения этого опыта, он впадает в зависимость от этого процесса, как

впадают в зависимость от наркотиков или алкоголя. Человек, находящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом“.

Так частица осознает себя волной.

## КРЫСОЛОВ ИЗ ПЕТЕРБУРГА

(Христианская культура в поэзии Бродского)

Город спит,  
город спит,  
спят дворцы,

снег летит  
вдоль ночных  
фо-нарей,

город спит,  
город спит,  
спят отцы,

обхватив  
животы  
матерей.

В этот час,  
в этот час,  
в этот миг

над карни-  
зами кру-  
жится снег.

В этот час  
мы ухо-  
дим от них,

в этот час  
мы ухо-  
дим навек.

Нас ведет Крысолов!  
Крысолов!

*И.Бродский. "Шествие". [1]*

Поэма “Шествие” (1962 г.) была первым произведением Бродского, которое мне довелось прочитать. Впечатление, произведенное ею, можно было бы сравнить с мучительной, все тело сотрясающей болезнью, если бы эта болезнь могла - каким-то чудом - протекать одновременно со счастливым, все тело освежающим и освобождающим выздоровлением. Я перечитывал ее снова и снова. Я перепечатывал ее на машинке и раздавал друзьям. Я заучивал огромные куски наизусть.

Эти заученные куски играли потом роль некоего невидимого убежища, в котором душа могла в любой момент укрыться от изматывающей и отупляющей скуки окружающей жизни. Если ты оказывался на очередных политзанятиях, где надо было в обязательном порядке вести конспекты, можно было раскрыть тетрадь и, аккуратно переписывая в нее из памяти романсы Арлекина, Скрипача и Вора, заслониться от бреда кукурузной кампании. И если попадал на лекцию по гражданской обороне - и так не повезло, что оказался в переднем ряду, где не достать даже книгу, - “Баллада Короля” и “Песенка Чорта” окрашивали новым светом инструктаж по устройству братских могил. И даже если просто ехал домой из института, зажатый со всех сторон плечами, авоськами, портфелями, локтями, и видел перед глазами только замерзшее троллейбусное стекло, “Комментарий к Гамлету” или “Романс для Честняги и хора” делали незаметным путь от Александрo-Невской лавры до Литейного проспекта. Как запас кислорода в акваланге, заученные строфы помогали задыхающемуся сознанию переплывать минуты и часы без-воздушного - без-духовного - бес-смысленного - пространства.

Нельзя, конечно, сказать, что до появления Бродского мы не имели вовсе подобных спасительных поэтических баллонов, подобных убежищ для души. Пушкин и Лермонтов, Шиллер и Гете, Блок и Гюго помогали ничуть не меньше. Но вся классическая литература, как бы глубоко она ни задевала сердце, была при этом так или иначе прикарманена нашими учителями, расфасована в школьных учебниках, а все связанное с учебниками казалось нам в какой-то степени подозрительным, запятнанным, оскверненным. Классика оставалась посланием из прекрасного далека, в котором нам, похоже, не было места.

Двойственность мира, окружавшего подростка в послевоенном Ленинграде, была неопиcуема.

Жил-был однажды маленький мальчик, - напишет Бродский впоследствии в эссе "Меньше, чем единица". - Он жил в самой несправедливой стране на свете. Которой управляли существа, которых, случись, что угодно признал бы дегенератами. Чего не случилось.

И был город. Самый прекрасный город на земле. С огромной серой рекой, которая висела над своим отдаленным дном, как огромное серое небо, которое висело над этой рекой. Над этой рекой стояли изумительные дворцы, со столь изукрашенными фасадами, что если мальчик стоял на правом берегу, левый берег выглядел, как отпечаток огромного моллюска, именовавшегося цивилизацией. Которая перестала существовать. [2]

Эта двойственность порождала растерянность. Как Красная Шапочка, переступившая порог знакомого дома, не может понять, кто же поселился в нем, так и мы на пороге жизни в недоумении смотрели на волчьи портреты, развешанные на прекрасных фасадах, на корешки дорогих нам книг, втиснутые на полки прямо под рядами плотно - как зубы - стоящих 30-ти, 50-ти, 70-титомников в красных обложках, вслушивались в заволаживающую музыку из репродукторов, пускаемую для приманки между сводками урожая и разоблачениями неистребимых врагов. Эрмитажный зал, балкон филармонии, лавка букиниста, мозаичная икона на стене "Спаса на крови", старинная пластинка, иностранный (т.н. "трофейный") фильм, фотография юной бабушки в бальном платье, скульптуры Летнего сада возвращали жизни смысл и надежду. Негромко, но внятно говорили эти осколки о том, что в мире есть что-то выше и долговечнее газетного самохвальства, всезнающих вождей, победных маршей, линялых плакатов, вездесущих "нельзя". Но главное - книги, в первую очередь - книги!

Диккенс был реальнее Сталина и Берии. Более чем что бы то ни было романы определяли характер нашего поведения и разговоров, и девяносто процентов разговоров были о романах... Отношения могли быть прерваны навеки из-за предпочтения Хемингуэя Фолкнеру; иерархия внутри этого пантеона была нашим подлинным центральным комитетом... Книги стали

первой и единственной действительностью, тогда как сама действительность считалась вздором и докукой.  
[3]

Мир, встававший за книжными страницами, был манящим, но мы не чувствовали себя вполне принадлежащими ему. В нашей мешковатой, перелицованной из чужих обноско-вой одежде? С нашей убогой, пересыпанной матом и жаргоном речью? С зубами, почерневшими от нехватки витаминов и зубной пасты? Мы, ютящиеся в коммуналках, с одной уборной на 20 человек? Нет, видимо, нам навеки предстояло остаться лишь очарованными зрителями, которым нет доступа в ушедший мир.

Варвары захватили страну высокой цивилизации - так можно было расшифровать двойственность жизни вокруг нас. Они не разрушили ее до конца, дали уцелеть каким-то кускам. Но сами мы и по виду, и по языку, и по замашкам - как нам казалось - принадлежали к варварскому племени. Восхищение, которое вызывала в нас покоренная страна, представлялось нам чем-то полузапретным и уж наверняка обремененным на безответность.

Думается, развивая это сравнение, можно подойти вплотную к загадке того ошеломляющего впечатления, которое произвели стихи Бродского на его сверстников в 1960-е годы. Они прозвучали как весть о том, что не вся прекрасная страна была оккупирована и осквернена, что где-то остался свободный остров. И мало того: голос, доносящийся с этого острова, вещает на нашем языке, виртуозно умеет пользоваться самыми современными словечками, но, в то же время, это речь человека свободного, неподвластного восторжествовавшему кругу варварству. Отсюда рождалась счастливая, всю жизнь переворачивающая догадка-надежда: может быть, и мы не варварского рода? Может быть, и мы каким-то неведомым образом (говорят же, что янычар турки выращивали из детей, отнятых в младенчестве у славян и греков) не только по сердечному тяготению, но и по крови принадлежим к той чудесной стране, обломки которой лежат у нас под ногами?

“Liberté, Egalité, Fraternité... Почему только никто не прибавит Культура?” - спрашивает Бродский все в том же эссе “Меньше, чем единица”. [4]

Мировая культура - вот имя захваченной и далекой страны, принадлежность к которой возвращали нам стихи Бродского. Они звучали как декларация ее вечной независимо-

сти. Как дудочка Крысолова, они звали нас к бегству - обратно - домой. Как красочный путеводитель, они рассказывали нам о географии, истории, этнографии, языке этой пошлей и одновременно - стихами - спасенной страны.

Попробуем же перелистать несколько страниц этого поэтического путеводителя, относящихся к главе "Вера".

## 2

С другой стороны, пусть поймет народ,  
ищущий грань меж Добром и Злом:  
в какой-то мере бредет вперед  
тот, кто с виду кружит в былом.

*И.Бродский. "Письмо в бутылке". [5]*

Нужно сразу оговориться: страна, возрождаемая Бродским, не имеет истории. В ней все происходит всегда, и это *всегда*, как правило, совпадает с *сейчас* и довольствуется им. Нет ничего более естественного для мореплавателя, чей корабль медленно погружается в воды Финского залива (стихотворение "Письмо в бутылке"), чем сказать "и так как никто не придет провожать, // хотелось бы несколько рук пожать" [6], и после этого прощаться по очереди с великими умами прошлого: Эдисоном, Архимедом, Святым Франциском, Львом Толстым, Альбертом Эйнштейном и т.д. Причем, несмотря на печально-ироничный тон и предсмертное шутовство, характеристики, роняемые тонущим мореплавателем, убийственно точны: Кант - "постовой, свистящий в свисток"; Фрейд - "над речкой души перекинул мост, // соединяющий пах и мозг"; Маркс - "Адье, утверждавший "терять, ей-ей, // нечего, кроме своих цепей". // И совести, если на то пошло". [7]

В этом же стихотворении древнегреческий миф легко переносится во времена огнестрельного оружия:

Сирены не прячут прекрасных лиц  
и громко со скал поют в унисон,  
когда весельчак-капитан Улисс  
чистит на палубе смит-виссон. [8]

Римская трирема, шотландский замок, собор Св. Павла в Лондоне, Люксембургский сад в Париже, питерская окраина

на, шатры израильских племен - Бродский всему чувствует себя причастным, он всюду - дома. А вместе с ним - и мы.

Вообще, игра совмещения бытовых деталей различных исторических эпох - одно из любимейших занятий Бродского. Вот о Фаусте:

Не подчиняясь польской пропаганде,  
он в Кракове грустил о Фатерланде,  
мечтал о философском диаманте  
и сомневался в собственном таланте.  
Он поднимал платочки женщин с пола.  
Он горячился по вопросам пола.  
Играл в команде факультета в поло. [9]

Иногда, наоборот, он убирает откровенно карнавальный элемент и делает вид, будто всерьез воссоздает бытовые сценки, скажем, из античной жизни с четким, как на помпейской фреске, рисунком:

...Снявшись с потолка,  
большая муха, сделав круг, садится  
на белую намыленную щеку  
заснувшего и, утопая в пене,  
как бедные пельтасты Ксенофонта  
в снегах армянских, медленно ползет  
через провалы, выступы, ущелья  
к вершине и, минуя жерло рта,  
взобраться норовит на кончик носа.  
Грек открывает страшный черный глаз,  
и муха, взыв от ужаса, взлетает. [10]

Конечно, даже от образованного читателя потребуется известное напряжение, чтобы припомнить - не выходя из ритма стиха, - что Ксенофонт был автором книги "Анабазис", описывавшей поход десяти тысяч греков через древнюю Персию, действительно включавшую тогда и Армению, а пельтастами называли воинов, вооруженных легкой пращей - пельтой. Можно рассердиться на поэта за это щегольство энциклопедичностью, но можно последовать за ним и перенестись в древнюю циркуляцию так, будто это парикмахерская, расположенная на соседней улице.

Очень часто у Бродского и образный, и словесный строй тяготеют к уничтожению примет эпохи, к размыванию границ, к универсализации. В тридцати первых строчках зна-

менитого стихотворения “Большая элегия Джону Донну“, в перечислении “Уснуло все. Бутыл, стакан, тазы, // хлеб, хлебный нож, фарфор, хрусталь, посуда...” [11] можно насчитать около семидесяти предметов, но только один из них - камзол - был бы невозможен в комнате современного поэта.

Другой способ преодоления исторической случайности, конкретности, однозначности - слияние нескольких событий и персонажей в синтетический образ. В стихотворении “Одному тирану“ черты и приметы Сталина, Гитлера, Пол-Пота проступают лишь намеками, давая простор обобщенному образу потенциального диктатора - того, кто еще, может быть, только бродит среди нас в ожидании своего часа. Точно так же и “Письмо генералу Z.“ не адресовано конкретно Гинденбургу или Самсонову, Ямамото или Вестморленду, но представляет из себя горестный вопль честного солдата против войны, ставшей бессмысленной, как карточная игра.

Профессор А.Жолковский, анализируя “Двадцать сонетов к Марии Стюарт“, прослеживает скрытые и явные отсылки к истории мировой культуры, которыми пронизано это произведение:

“Сонеты“ напичканы явными и не совсем, но всегда снижающими отсылками к Данте (“Земной свой путь пройдя до середины...“), Шиллеру (автору “Марии Стюарт“), стихам самой Марии Стюарт, Пушкину, Гоголю, Ахматовой (“Во избежанье роковой черты...“) и разнообразным русским клише, пословицам, романсам и т.п.; к Моцарту (“айне кляйне нахт мужик“), Эдуарду Мане (“Завтрак на траве“), к фильму “Дорога на эшафот“ с Сарой Леандр; к парижской архитектуре и топографии и многому другому. [12]

Единственное, с чем здесь трудно согласиться, - с эпитетом “снижающие“ отсылки, использованным Жолковским. Бесподобная ирония Бродского (“...истории влетело // от Шиллера...” [13]) - это не пустое профанирующее зубо-скальство, а естественная реакция на карнавальный элемент создаваемого им мира. Если вы сводите в одной зале - в одной поэме - сотни персонажей в костюмах разных эпох и народов, стихия карнавала - в ее высоком, Бахтинском смысле - вторгается неизбежно. Делать вид, что ее нет, сохранять полную серьезность - значит самому стать смешным.

Все дело в том, что своих гостей, разбросанных по разным углам царства, именуемого “Мировая культура”, Бродский сзывает на шествие не для забавы, не для щегольства, не для пустой игры. Взаимосвязь между порывами отдельной человеческой души и ходом мироздания - вот загадка, к которой он возвращается снова и снова. Отразилась ли каким-то образом драма карфагенской царицы Дидоны в падении Карфагена много веков спустя? Как вписались страсти Марии Стюарт, Елизаветы Английской, Джона Донна в судьбу сегодняшней Англии? Какой путь пролег от крещения русского народа древними греками до разрушения Греческой церкви в Ленинграде? И наоборот - какое душевное усилие должны - и можем - мы совершить из нашего сейчас, чтобы не дать кануть в небытие тому, что нам дорого, чтобы сохранил

...милосердный Бог  
то, чего я лицеизреть не смог.  
Америку, Альпы, Кавказ и Крым,  
долину Евфрата и Вечный Рим,  
Торжок, где почистить сапог - обряд,  
и добродетелей неких ряд... [14]

Любой человек, искренне задающийся вопросом, “что правит мирозданием?”, по сути спрашивает о Боге. И юнец, выращенный в недрах самого безбожного государства, брошенный без наставников, без богословских книг, без очарования обрядов, без тайны таинств, пришел к мыслям о Боге одной лишь силой и страстью своего неумолимого вопрошания.

### 3

Автор предисловия к сборнику “Остановка в пустыне” говорит, что Библией Бродский начал зачитываться в начале 1960-х. [15] Интересно отметить, что в “Шествии”, написанном осенью 1962 года, нет еще ни одного библейского персонажа. А в 1963 году уже пишутся “Большая элегия Джону Донну” и “Авраам и Исаак”. И с этого момента христианская тематика вторгается в поэзию Бродского мощным потоком.

Для многих образованных, но не верующих, людей Библия остается просто собранием красивых и занятных ми-

фов, стоящих в ряду собраний мифов других религий - буддистской, мусульманской, древнеегипетской и пр. Не то для Бродского. Для него нет книги актуальнее Библии. В библейском мире он безошибочно устремляется к полюсам духовного напряжения, к ключевым эпизодам, ищет ответа на вопросы, терзающие нас и сегодня. Он начинается с самых истоков, с книги Бытия. Так же, как Сёрен Кьеркегор за сто лет до него, он застывает в изумлении перед загадкой "рыцаря веры" Авраама.

Вот что писал об Аврааме Кьеркегор в книге "Страх и трепет":

Если бы евангельский богатый юноша после встречи с Христом продал все свое имущество и роздал деньги бедным... он не стал бы похожим на Авраама, хотя и пожертвовал бы своим наилучшим достоинством. Из истории Авраама выпускают с т р а х. По отношению к деньгам у меня нет никакого этического обязательства, но отец по отношению к сыну как раз связан наивысшим и святейшим долгом... С этической точки зрения, Авраам хотел убить сына; с религиозной, он хотел принести Исаака в жертву Богу, но такое противоречие этической и религиозной точки зрения как раз и повергает человека в страх. [16]

Бродский строит свою поэму вокруг той же сердцевинной - и страшной для всякой религиозной души - драмы: столкновения самой дорогой земной привязанности с любовью к Богу. Легко робким сердцам утешать себя мыслью, что Бог никогда не поставит их перед страшным выбором. Но "рыцарь веры" знает - или предчувствует: это возможно. Он знает, что ему страшна не борьба добра и зла в его душе - тут он спокойно примет сторону добра и останется победителем, даже если погибнет. Но вот если жажда доброго придет в нем в столкновение с жаждой высокого, т.е. веры, - вот тогда его душа будет рваться пополам и не будет ей покоя. Ибо, действительно, что должны были испытывать ученики Иисуса из Назарета, когда слышали слова учителя: "Если кто приходит ко Мне, и не возненавидит отца своего и матери, и жены и детей, и братьев и сестер, а притом и самой жизни своей, тот не может быть Моим учеником..." (Лука.14:26)?

Бродский ощущает неразрывную связь между чудом веры Авраама и милости Божьей, остановившей занесенный нож, - с одной стороны, и судьбой великого народа, объединенного на тысячелетия этой верой, - с другой.

“Пойдем же, Авраам, в твою страну,  
где плоть и дух с людьми - с людьми родными,  
где все, что есть, живет в одном плену,  
где все, что есть, стократ изменит имя.  
Их больше станет, но тем больший мрак  
от их теней им руки, ноги свяжет.  
Но в каждом слове будет некий знак,  
который вновь на первый смысл укажет...

. . . . .

Довольно, Авраам, испытан ты.  
Я нож забрал - тебе уж он не нужен.  
Холодный свет зари залил кусты.  
Идем же, Исаак почти разбужен...” [17]

Таким же глубоким чувством-размышлением о связи между верой и судьбой народа пронизано и стихотворение “Остановка в пустыне”, построенное вокруг реального эпизода недавней истории - разрушения Греческой церкви в Ленинграде и сооружения на ее месте концертного зала.

Так мало нынче в Ленинграде греков,  
да и вообще - вне Греции - их мало.  
По крайней мере, мало для того,  
чтоб сохранить сооружения веры.  
А верить в то, что мы сооружаем,  
от них никто не требует. Одно,  
должно быть, дело нацию крестить,  
а крест нести - уже совсем другое.  
У них одна обязанность была.  
Они ее исполнить не сумели.  
Непаханное поле заросло.  
“Ты, сеятель, храни свою соху,  
а мы решим, когда нам колоситься”. [18]

Другая религиозно-философская тема, часто всплывающая в поэзии Бродского, - тема безверия и демонизма. Если гетевский Фауст продал душу дьяволу за молодость и наслаждения, пушкинский - в надежде спастись от проклятья скуки, то Фауст Бродского обуреваем иссушающей интеллигентской жадой знания ради знания.

Он точно знал, откуда взялись черти.  
Он съел дер дог в Ибн-Сине и в Галене.  
Он мог дас вассер осушить в колене.

И возраст мог он указать в полене.  
Он знал, куда уходят звезд дороги.  
Но доктор Фауст ниц не знал о Боге.  
.....  
У человека есть свой потолок,  
держась вообще не слишком твердо.  
Но в сердце льстец отыщет уголок,  
и жизнь уже видна не дальше черта. [19]

В этом же стихотворении (“Два часа в резервуаре”) проводится очень тонкое – и очень характерное для Бродского – различие между истинной верой и мистическо-оккультными играми.

Есть мистика. Есть вера. Есть Господь.  
Есть разница меж них. И есть единство.  
Одним вредит, других спасает плоть.  
Неверье – слепота. А чаще – свинство.  
.....  
Есть истинно духовные задачи.  
А мистика есть признак неудачи  
в попытке с ними справиться. Иначе  
их бин не стоит это толковать. [20]

Есть у Бродского стихотворения, в которых религиозные искания души отражены в такой сложной и нестандартной форме, что исследователям суждено еще много раз возвращаться к ним. Таковы “Новые стансы к Августе”, “Памяти Т.Б.”, “Натюрморт” (об этом стихотворении интересный доклад был сделан профессором Львом Лосевым. [21]), “Пенье без музыки”, “Бабочка” и, конечно, поэма “Горбунов и Горчаков”, которая остается во многих отношениях загадочной даже после замечательной статьи Карла Проффера. [22] Но когда поэт обращается к Богу непосредственно, доминирующей интонацией, как правило, оказываются ясно и однозначно выраженные чувства грусти и благодарности.

Я глуховат. Я, Боже, - слеповат... [23]

Уже в первой строчке поэмы “Шествие” слышна реминисценция лермонтовского “За все, за все Тебя благодарю я...”:

Пора давно за все благодарить,  
за все, что невозможно подарить  
когда-нибудь кому-нибудь из вас... [24]

Лермонтовские интонации слышны и в “Разговоре с небожителем”:

Там, наверху...  
услышь одно: благодарю за то, что  
ты отнял все, чём на своем веку  
владел я... [25]

И снова в стихотворении без названия, написанном в 1980 году:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной.  
Только с горем я чувствую солидарность.  
Но пока мне рот не забили глиной,  
из него раздаваться будет лишь благодарность. [26]

4

Вне всякого сомнения, путь молодого Бродского к христианству был облегчен и сокращен благодаря встрече с Ахматовой. Именно ее православие, пронесенное сквозь ад сталинской эпохи, играло для него роль вергилиевого - путеводного - венка. И все же религиозность Бродского-поэта невозможно уложить в рамки какой-нибудь одной ветви исторического христианства: католицизма, православия, протестантизма. Она, в значительной мере, включает в себя и иудаизм, и эллинизм, соками которых питалось и питается до сих пор густо ветвящееся (сколько церковных течений в одной Америке!) древо христианской веры.

Однако пусть нас не обманет эта кажущаяся всеядность и распыленность. В одном Бродский остается последовательно нетерпим, почти фанатичен. Он - пламенный антиязычник. Речь здесь, конечно, идет не о формальном разделении людей по вероисповедальному признаку, а о более глубинных различиях духовной позиции. Но так или иначе, образная ткань поэзии Бродского насыщена ассоциациями: “неверные - зло”.

Так, в стихотворении “Речь о пролитом молоке” одинокий и нищий поэт сидит один в комнате и - что же еще остается делать русскому поэту в такой ситуации? - сочиняет рецепты спасения мира:

Я пришел к Рождеству с пустым карманом.  
Издатель тянет с моим романом.  
Календарь Москвы заражен Кораном.

. . . . .

Нынче поклонники оборота  
“Религия - опиум для народа”  
поняли, что им дана свобода,  
дожили до золотого века.  
Но в таком ре: гре (издержки слога)  
свобода не выбрать - весьма убога.  
Обычно тот, кто плюет на Бога,  
плюет сначала на человека. [27]

Возражая тем, кто вопи: “У Труда с Капиталом контактов нету”, поэт отплеивается: “Тьфу-тьфу, мы выросли не в Исламе...” Он распаляется все пуще, у него “нерв разошелся, как черт в сосуде”:

Ничего не остыну! Вообще забудьте!  
Я помышляю почти о бунте!  
Не присягал я косому Будде... [28]

В стихотворении “Конец прекрасной эпохи” (1969) большевистская власть прямо отождествляется с дохристианским язычеством: “Белоглазая чужь дальше смерти не хочет взглянуть”. [29] Наконец, в стихотворении “Два часа в резервуаре” (1965), которое - при всей его ироничности - содержит элементы философско-поэтического кредо Бродского, Фауст вызывает Сатану, отправив депешу не куда-нибудь, а в Каир, и тот является на его зов, преображенный в посланца магометанского мира, и застает его за чтением огромного фолианта:

В глазах - арабских кружев чертовщина.  
В руке дрожит кордовский черный грифель.  
В углу - его рассматривает в профиль  
арабский представитель Меф-ибн-Стофель. [30]

В двадцатом веке мы имеем к своим услугам немало схем и моделей мировой истории. Есть теория, по которой история представляет собой рождение и умирание мировых культур (Шпенглер). Есть теория, выводящая все на свете из борьбы эксплуатируемых с эксплуататорами. Есть теория, по которой все зло на свете объясняется кознями жи-

до-масонов. (Последнее открытие этой теории: Троянская война, оказывается, тоже была спровоцирована евреями, чтобы отвлечь греков от похода в Палестину.) Есть теория, винящая во всем еретиков-тире-социалистов.

Но чем дольше мы живем, тем больше видим вокруг себя примерсы иного разделения современного мира, иного противоборства. Что общего можно увидеть в таких внешне разных, порой враждующих, течениях, как нацизм, коммунизм, фашизм, японский милитаризм, исламский фундаментализм? Почему в таком прагматике, как Ленин, уживалась единственная иррациональная страсть - ненависть к церкви и христианству? Почему Гитлер отдал тайный приказ о полном уничтожении - в случае захвата - русского города на Неве, а Геббельс говорил, что при слове "культура" ему хочется схватиться за пистолет? Почему террористы аятоллы Хомейни и полковника Кадаффи объявляют главным сатаной "сионистов и империалистов" - которые все же верят в того же Бога, в которого верил их Магомет, - но очень легко находят общий язык с безбожниками из "Красных бригад"? Не объединяет ли их всех одно: фанатичная ненависть к духу и слову Библии?

Противостояние эллинско-иудейско-христианской культуры миру воинствующего язычества проходит лейтмотивом в поэзии Бродского. Но при этом он очень далек от мстительного бряцания оружием. Его политико-историческое ощущение яснее всего сформулировано все в той же "Речи о пролитом молоке":

Либо нас перережут цветные.  
Либо мы их сошлем в иные  
миры. Вернемся в свои пивные.  
Но то и другое - не Христианство.  
Православные! это не дело.  
Что вы смотрите обаддело?!

Мы бы предали Божье Тело,  
расчищая себе пространство.

. . . . .

Чистка - грязная процедура.  
Не принято плясать на могиле.  
Создать изобилие в тесном мире -  
это по-христиански. Или:  
в этом и состоит Культура [31]

Возвращаясь мысленно к началу этой статьи, мы можем теперь с большей определенностью сказать, куда же звала людей моего поколения дудочка петербургского Крысолова: в царство иудео-христианской культуры, прочь из языческого варварства.

Поразительно при этом, каким чутьем обладает языческий мир. Почему в толпе безвестных молодых литераторов именно Бродский в 1963 году был выбран для суда и публичного шельмования? Ведь были в то время прозаики и поэты гораздо более дерзкие. Ведь он не обладал известностью, как Ахматова, Зощенко или Пастернак, так что суд над ним не мог быть острасткой для прочих. Его отыскивали именно по запаху - как волки. И мелкое ничтожество - дружинник Лернер, и высокопоставленные литературные чиновники Воеводин и Прокофьев, и "народный обвинитель" - графоман Сорокин, и машиноподобная судья Савельева по двум-трем стихам немедленно понимали: вот он, главный враг, главный чужой. Не так ли в древности отыскивали язычники первых христиан - тех, кто отказывался поклониться их идолам?

— Кто вам сказал, что вы поэт? - спросила судья Савельева.

— А кто мне сказал, что я человек? - ответил Бродский на суде.

В сущности, он никогда не ощущал себя врагом системы, врагом власть предержащих. Но если вам дороги какие-то моральные или религиозные принципы, вам не остаться в стороне.

Мне, как поэту, все это чуждо.

. . . . .

Пишу и вздрагиваю: вот чуть-то,

неужто я против законной власти?

Время спасет, коль они неправы.

Мне хватает скандальной славы.

Но плохая политика портит нравы.

Это уж - по нашей части! [32]

Кто потянулся за звуком его дудочки? Думаю, в первую очередь те, кто ощущал свою жизнь как дар свыше, а не как продукт противоборства молекул и классов. Именно они расслышали в его стихах "благую весть": вы не варварского, не языческого рода; ступайте в свою страну, в землю обетованную.

Но много ли их было? Связано ли их метафизическое бегство с реальным - духовным и физическим - исходом из языческо-коммунистического царства, который мы наблюдаем на протяжении последних двух десятилетий? Начнется ли обратное антиязыческое наступление в веке 21-м?

Чему бы ни училось одно поколение от другого (пишет Кьеркегор), истинно человеческому ни одно поколение не научится от предыдущего. В этом отношении каждое поколение начинает сызнова, ему ставится все та же задача, которая была поставлена предыдущему поколению, и дальше разрешения этой задачи ему не уйти. [33]

Ведь в сущности, зовет не флейта Крысолова, не поэт Бродский, а, как в "Джоне Донне", - живая душа. И хоть голос ее порой слаб ("Так тонок голос. Тонок, впрямь игла". [34]), он будет возникать снова и снова - и в этом залог надежды. Бродский лишь облекает этот зов в слова - порой неясно-маяющие, порой непостижимые, но порой совсем простые, очищающие путаницу нашего повседневного сознания до ясного вопроса самому себе, как, например, в конце стихотворения "Остановка в пустыне":

Сегодня ночью я смотрю в окно  
и думаю о том, куда зашли мы?  
И от чего мы больше далеки:  
от православья или эллинизма?  
К чему близки мы? Что там, впереди?  
Не ждет ли нас теперь другая эра?  
И если так, то в чем наш общий долг?  
И что должны мы принести ей в жертву? [35]

*Englewood, June 1988*

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Иосиф Бродский. Собрание сочинений в 5 тт., ред. В.Марамзин (Ленинград, Самиздат, 1974), т.1, стр.209-210.
2. Бродский. "Меньше, чем единица" (перевод с английского Л.Лосева). Эхо, №1, 1980, стр.22.
3. Там же, стр.19-20.
4. Там же, стр.20.
5. Бродский. Сборник Остановка в пустыне (Нью-Йорк, изд.им.Чехова, 1970, далее ОВП), стр.148.
6. Бродский. Сборн.ОВП, стр.151.

7. Там же.
8. Там же, стр.148.
9. Бродский. "Два часа в резервуаре". В сборнике ОВП, стр.161.
10. Бродский. "Post Aetatem Nostram." В сборнике Конец прекрасной эпохи (Анн Арбор, Ардис, 1977, далее КПЭ), стр.88.
11. Бродский. Сб. ОВП, стр.21.
12. А.Жолковский. "Я вас любил..." Бродского: интертексты, инварианты, тематика и структура". В сборнике Поэтика Бродского (Тенафлай, Эрмитаж, 1986, ред. Л.Лосев), стр.41.
13. Бродский. "Двадцать сонетов к Марии Стюарт". В сборнике Часть речи (Анн Арбор, Ардис, 1977, далее ЧР), стр.153.
14. Бродский. "Письмо в бутылке". В сб. ОВП, стр.153.
15. Анатолий Найман (Н.Н.). "Заметки для памяти". Предисловие к сборнику Бродского ОВП, стр.11.
16. Сёрен Кьеркегор. Страх и трепет (Нью-Йорк, изд.Чалидзе, 1982, пер.Ганзена), стр.26-27.
17. Бродский. "Авраам и Исаак". В сб. ОВП, стр.56-57.
18. Бродский. "Остановка в пустыне". В сб. ОВП, стр.168.
19. Бродский. "Два часа в резервуаре". В сб. ОВП, стр.163-64.
20. Там же, стр.164, 165.
21. Loseff Lev. "Iosif Brodskii's Poetics of Faith," in the Aspects of Modern Russian and Chech Literatures, Arnold McMillin ed. (Columbus, Slavica, 1988).
22. Proffer Carl R. "A Stop in the Madhouse: Brodsky's Gorbunov i Gorchakov," Russian Literature Triquarterly No. 1, Fall 1971; в переводе на русский язык в сборнике Поэтика Бродского (ук.соч., перевод И.Ефимова), стр.132-40.
23. Бродский. "Новые стансы к Августе". В сб. ОВП, стр.159, 160.
24. Бродский. "Шествие" (ук.соч.), стр.157.
25. Бродский. "Разговор с небожителем". В сб. КПЭ, стр.64.
26. Бродский. "Я входил вместо дикого зверя в клетку...". В сборнике Ура-ния (Анн Арбор, Ардис, 1987), стр.177.
27. Бродский. "Речь о пролитом молоке". В сб. КПЭ, стр.6, 13.
28. Там же, стр.15.
29. Бродский. "Конец прекрасной эпохи". В сб. КПЭ, стр.60.
30. Бродский. "Два часа в резервуаре". В сб. ОВП, стр.162.
31. Бродский. "Речь о пролитом молоке". В сб. КПЭ, стр.13.
32. Там же, стр.10.
33. Кьеркегор. Страх и трепет (ук.соч.). Приводимая цитата взята из самиздатского - более полного - текста: в книге, изданной Чалидзе, она отсутствует.
34. Бродский. "Большая элегия Джону Донну". В сб. ОВП, стр.23.
35. Бродский. "Остановка в пустыне". В сб. ОВП, стр.168.

## НОВАЯ ЖИЗНЬ, ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ К КОЛЫБЕЛЬНОЙ

Принимая во внимание, что всякое наблюдение страдает от личных качеств наблюдателя, то есть что оно зачастую отражает скорее его психическое состояние, нежели состояние созерцаемой им реальности, ко всему нижеследующему следует, я полагаю, отнестись с долей сарказма - если не с полным недоверием. Единственное, что наблюдатель может, тем не менее, заявить в свое оправдание, это что и он, в свою очередь, обладает определенной степенью реальности, уступающей разве что в объеме, но никак не в качестве наблюдаемому им предмету.

*Иосиф Бродский. "Путешествие в Стамбул"*

В стихотворении Бродского "Новая жизнь" 1988 года есть такие строки:

Представь, что война окончена, что воцарился мир.  
Что ты еще отражаешься в зеркале. Что сорока  
или дрозд, а не юнкерс, щебечет на ветке "чирр".  
Что за окном не развалины города, а барокко  
города; пинии, пальмы, магнолии, цепкий плющ,  
лавр. Что чугунная вязь, в чьих кружевах скучала  
луна, в результате вынесла натиск мимозы, плюс  
взрывы агавы. Что жизнь нужно начать сначала.

Это начало стиха и начало, как сказано, новой жизни; но прежде, чем этому поверишь, в памяти проступает другая, прежняя жизнь содержащихся здесь частей речи. Раньше всего возвращаются на старое место агавы:

Покуда храбрая рука  
Зюйд-Веста о незримых пальцах  
расчесывает облака,  
в агавах взрывчатых и пальмах  
произведя переполох,  
свершивший туалет без мыла  
пророк, застигнутый врасплох...

*"С видом на море", КПЭ, с.55.*

Это написано двадцатью годами ранее, в 1969 году; в будущее, в "Новую жизнь" переносится красивый и действительно твердый, зрительно остановленный образ, оставивший еще тогда в глазах читателя вспышку полной яркости. Его повтор - это не то что проходное общее место определений при луне, зиме, небе в русской поэзии XIX века: повторяется слово свое, твердосказанное, и сказанное - не по ошибке же, в самом деле? - во второй раз. Даже может быть, и в третий - только третий взрыв случился, так сказать, не совсем в той же области и наполовину:

...Темно-лилова,  
сердцевина репейника напоминает мину,  
взорвавшуюся как бы наполовину.

*Эклога V-я летняя, У, с.124.*

Затем развалины города: кажется, и они пришли в "Новую жизнь" из прошлого: "Тропический лес постепенно одолевает хвойный и смешанный - если не с помощью листа, то с помощью архитектуры. Иногда возникает ощущение, что барокко, рококо, даже шинкель - просто бессознательная тоска вида о его вечно-зеленом прошлом. Папоротник пагод - тоже" ("Путешествие в Стамбул", 1985 год). И здесь образ даже больше чем сдвоен: вот другие строки из летней Эклоги:

...Лужайки лета,  
освещенные солнцем! бездомный мотыль,  
пирамиды крапивы, жара и одурь.  
Пагоды папоротника. Поодаль -  
анис как рухнувшая колонна,  
минарет шалфея в момент наклона-  
травяная копия Вавилона...

Вавилон - это ведь не город, это опять развалины города, и получается, что повтор образа приобретает здесь характер равенства, которое можно читать в обоих направлениях. Трава похожа на развалины города - развалины города напоминают ту же траву. Папоротник напоминает пагоду - а в "Путешествии в Стамбул" то же самое сравнение записано в другом направлении. Образу как будто поставлено там, в прошлом, обязательное отдаленное зеркало; и если "Путешествие в Стамбул", "Пятая эклога" и "Новая жизнь" принадлежат, грубо говоря, одному времени, то в "Колыбельной трескового мыса" мы находим:

Только груда белых тарелок выглядит на плите,  
как упавшая пагода в профиль,-

то есть снова развалины города, снова пагоду, но в другом исполнении, точно зеркало на таком расстоянии чуть ошибается. Однако и само зеркало "Новой жизни" -

Что ты еще отражешься в зеркале -

тоже лишь подобие других отражений, отблеск, кого? - может быть, "потного двойника в зеркале над комодом" из "Римских Элегий", может быть, в интонации этого "еще" блестит далекий свет другой, полной формы этого образа 1972 года:

Здесь можно жить, забыв про календарь,  
глотать свой бром, не выходить наружу,  
и в зеркало глядеться, как фонарь  
глядится в высыхающую лужу.

ЧР, с.30.

А потом поддается воспоминанию и чугунная вязь ограды, вынесшая натиск растений:

В ограде сада поутру  
в чугунных обнаружив прутьях  
источник зла,  
он суетится на ветру,  
он утверждает, что не будь их,  
проник бы за.

Так постепенно новая жизнь обрастает воспоминаниями, и уже почти в каждой ее строке настойчиво звучит повтор, который вместе со стихотворением продолжается и дальше, переходит на следующую страницу; повторяется давний герой ранних стихов - стул, и повторяется способ его описания - "как мягкий знак", встречавшийся совсем недавно в "Урании", в стихотворении "Посвящается стулу"; и бежит, уходя все дальше, череда подобий, как аллея похожих статуй, уходящая в перспективу.

Я не знаю, как правильно именовать этот прием слога. В категориях античной риторики надо было бы назвать его - "анадиплосис", "удвоение", если рассматривать все, сказанное поэтом, как одну протяженную речь. Но лучше будет сказать просто "метафора" - не метафора как литературный термин, но первоначальное греческое значение этого слова: это - перенесение. Перенесение частей слога, определений, интервалов речи и ее ударных мест, ее риторических ходов и пауз; перенесение, которое рождает неоднократные и в последних вещах Бродского все более открытые повторы. О них и пойдет речь.

Что, собственно, подпадает под власть повтора? Иногда это просто предметы:

Чучело перепелки  
стоит на каминной полке.  
Старые часы, правильно стрекоча,  
радуют ввечеру смятые перепонки...

*"Октябрьская песня", КПЭ, с.83, 1971*

В совершенно другом стихе (месте, пейзаже, времени) мы видим снова:

В музыке есть то место, когда пластинка  
начинает вращаться против движения стрелки.  
И на камине маячит чучело перепелки,  
понадевшейся на бесконечность леса,  
ваза с веточкой бересклета  
и открытка с видом базара где-то в Алжире...

Это - "В Англии", часть IV, "Ист Финчли" - снова не меньше чем на двадцать лет отделенный от своей первой формы образ. Повтор может быть еще более заметен, когда повторяется не предмет, но целая последовательность слов,

когда происходит, так сказать, “метафора“ метафоры, перенесение из прошлого некоего очень памятного определения. Вот первая жизнь образа:

Теперь в кофейне, из которой мы,  
как и пристало временно счастливым,  
беззвучным были выброшены взрывом  
в грядущее, под натиском зимы  
бежав на Юг, я пальцами черчу  
твое лицо на мраморе для бедных;  
поодаль нимфы прыгают, на бедрах  
задав парчу.

*“Второе Рождество на берегу...”, КПЭ, с.5, 1971 г.*

А вот вторая:

То-то же снег, этот мрамор для бедных, за неимением  
тела, тает, ссылаясь на неспособность клеток,  
то есть извини! вспомнить, как ты хотела,  
пудря щеку, выглядеть напоследок.

В первом случае “мрамор для бедных” - это, судя по нимфам, песок, а во втором - снег; но та словесная область, на которую они равно похожи, тяжелее их различия, да и предложено “мрамору для бедных” оба раза сделать одно и то же: сохранить черты лица. Второе использование образа, после “метафоры“, выглядит цитатой, ссылкой на первое. Сходное господство окончательной формы слога над тем, что было когда-то причиной его возникновения, можно видеть в другом примере:

Бар есть окно, прорубленное туда.  
Вереница бутылок выглядит как Нью-Йорк.  
Это одно способно привести вас в восторг.  
Единственное, что выдает Восток,  
это - клинопись мыслей...

*“Шорох акации“, У, с.15.*

“Нью-Йорк“ бутылок из поздних стихов, из “Урании“, упомянут на “Востоке“; но он может легко потерять связь с этим местом и отправиться еще дальше:

О сжавшаяся до размеров клетки  
мозга комната с абажуром,  
шкаф типа "гей, славяне", четыре стула,  
козетка, кровать, туалетный столик  
с лекарствами, расставленными наподобье  
кремля, или, лучше сказать, нью-йорка

*"Элегия", "Континент". №61, с.9.*

или же остаться в пределах бара, но в другой части света:

Английские каменные деревни.  
Бутылка собора в окне харчевни.  
Коровы, разбредшиеся по полям.  
Памятники королям.

*"В Англии", ч.VII, У, с.80.*

Но куда бы ни пошло сравнение, все равно оно вернется,  
вопреки ходу времени, домой, к истоку, к первой строфе  
"Колыбельной трескового мыса":

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

*ЧР, с.99.*

И снова здесь, заметим, та же форма покоя, застывшего  
равновесия сравнения, правая и левая части которого меня-  
ются местами - бутылка похожа на архитектуру, архитек-  
тура - на бутылку. Но даже эти все более простые равенст-  
ва - еще не конец повтора; стоит только припомнить после  
первой строфы "Колыбельной" опять ту же самую "Новую  
жизнь", с которой мы начали:

Сумерки в новой жизни. Цикады с их звонким "ц";  
классическая перспектива, где не хватает танка  
либо - сырого тумана в ее конце.

Здесь из-под тонкой пленки нового пейзажа выплывает  
другой, более ранний и настоящий; на пятом месте после  
цикад стоит одно и то же прилагательное "классический" -  
разве что в другом числе. Этот повтор не столь заметен, но  
тем более глубок, поскольку в нем мерцает тавтология ряда

слов, уже даже не связанная оболочкой не то что предмета - но даже и образа; слог точно сам ищет возможности перенестись, совершить "метафору", повториться. Так замыкается первый круг того, что нам предстоит здесь сказать, - мы вернулись к "Новой жизни"; и спрашиваешь себя - хорошо, как же относиться к этому?

Всякий образ начинается с абсолютной темноты - или она же белизна, если это о бумаге, и через несколько строк черного по белому глаз выхватывает из ничего предметы, их черты, их движения. Затем из этих частей, маленьких на фоне нейтральной пустоты, начнет быстро складываться целый образ, если мы верим слогу: к названному дереву приписываются листья и их неназванный гул, к садовой скамейке - мокрый воздух, к локону - профиль, а к профилю - скажем, отчаяние или чему там положено быть по ходу речи. В случае повтора все это изменяется. Каждый раз из-под возникшей формы светит другая, ее первая жизнь. Область слога начинает напоминать переводную картинку, и не остается более живого пейзажа; все герои уже знакомы, и повторный (или - поворотный?) круг сцены может только поменять их местами. Конечно, поэт, как и всякий другой смертный, имеет право в любую минуту сказать: "Все это я уже видел, а если даже и видел не это, то - тем более это не важно". Но когда повтор начинается с предметных мотивов и затем располагается где-то в сердцевине речи, в интервальном ее движении, то нет ли здесь равнодушия уже не к местности, подлежащей описанию, - но к языку?

Чтобы как-то это проверить, посмотрим не только - как, но - где автор повторяется. Есть некоторые вещи, которые равно хорошо говорят в поздней стилистике Бродского и в виде прозы, и в виде стиха. Мы уже привели пример с городом - травой из "Путешествия в Стамбул" и "Летней экологии". Вот еще один.

Июльский полдень. Капает из вафли  
на брючину. Хор детских голосов.  
Вокруг - громады новых корпусов.  
У Корбюзье то общее с Люфтваффе,  
что оба потрудились от души  
над переменной облика Европы.  
Что позабудут в ярости циклопы,  
то трезво завершат карандаши.

*"Роттердамский дневник", 1973, У, с.27.*

Сравним это с несколькими строками “Путешествия в Стамбул” - самой большой русской прозы Бродского: “Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы. О, вся эта недальновидная сволочь - Корбюзье, Мондриан, Гропиус, изуродовавшая мир не хуже любого Люфтваффе!” Патетика требует здесь восклицания, которое, однако, несколько девальвируется тем, что оно - во второй раз и снова кажется почти точной цитатой первого. Но дело не в этом. Более удивительно, насколько одинаково ложится речь стихотворного и прозаического устройства, причем совершенно без обычного для поэтов преобладания стиха над прозой. Здесь повтор обнаруживает еще одно качество слога поздних стихов поэта: они все как бы все более часть одной речи, которой в какой-то степени все равно, на какие интервалы быть поделенной и как быть записанной. “Аллея со статуями из затвердевшей грязи, похожими на срубленные деревья. Многих я знал в лицо. Других вижу впервые. Видимо, это боги местных рек и лесов, хранители тишины, либо сгустки чужих, мне не внятных воспоминаний. Что до женских фигур - нимф и т.п. - они выглядят незаконченными, точно мысли; каждая пытается сохранить даже здесь, в наступившем будущем, статус гостя. Суслик не выбежит и не перебежит тропы. Не слышно ни птицы, ни тем более автомобиля: будущее суть панацея от того, чему свойственно повторяться”. Это выписанный в строку стих из публикации 1987 года (“Континент”, №54, с.8). А вот “Путешествие в Стамбул”, незаконно выписанное в столбец:

...как и почти  
всюду в Европе, здесь побывал  
Байрон, вырезавший на основании  
одной из колонн свое имя. По его стопам  
автобус привозит туристов; потом  
он их увозит. Эрозия, от которой  
поверхность колонн заметно страдает,  
не имеет никакого отношения к  
выветриванию. Это оспа взоров,  
линз, вспышек.

Конечно, мы применяем здесь грубый прием; но если даже он и не убеждает никого, то можно найти другие примеры равнодушия к ходу речи, которые будут видны на нашем уровне, на уровне повторов. Ведь если относиться к

языку поэзии так, как этого требует сам Бродский в Нобелевской лекции, - тогда вообще простое перенесение тропа или даже порядка слов из одного места в другое невозможно - потому что каждая последовательность слов складывается вокруг размера, ритма, меры речи, ее интонации и цели; и повторить в разных местах то же самое просто нельзя. В "Литовском ноктюрне" мы читаем:

То святой Казимир  
с Чудотворным Николой  
коротают часы  
в ожидании зимней зари.  
За пределами веры  
из своей стратосферы,  
Муза, с ними призри  
на певца тех равнин...

У, с.64.

Рифма "веры-стратосферы" в своей безусловной фонетической точности очень резка по смыслу и запоминается так, как запоминается каламбур. И вдруг в "Кентаврах 3", заметно позже, мы встречаем:

Дать это жизнью сейчас и вечной  
жизнью, в которой, как яйца в сетке,  
мы все одинаковы и страшны насадке,  
повторяющей средствами нашей эры  
шестикрылую помесь веры и стратосферы.

Херувим, определенный в последней строке не без изысканности, выпорхнул из другого стиха: он поврежден памятью о прошлом, он ущербен, потому что составлен из двух слов, которые, оказывается, все равно - быть опорной рифмой или писаться в строку как глубокая аллитерация, стоять в одной последовательности речи или совсем в другой. Это впечатление еще только усиливается, так как в обоих случаях, в совершенно несопоставимо различной длине стиха, эта форма встречается ближе к концу или в самом конце - как сберегаемая ударная часть речи, оказывается - равно пригодная на различные оказии?

Повтор концовок стиха вообще очень характерен для теперешнего слога поэта. Это может быть сюжетно-тематический повтор, так сказать, повтор последнего действия в стихе:

И останется торс, безымянная сумма мышц.  
Через тысячу лет живущая в нише мышь с  
ломаным когтем, не одолев гранит,  
выйдя однажды вечером, пискнув просеменил  
через дорогу, чтоб не прийти в нору  
в полночь. Ни поутру.

*"Торс", 1972, ЧР, с.39.*

Можно только залить асфальтом или стереть  
взрывом с лица земли, свыкшегося с гримасой  
бетонного стадиона с орущей массой.  
И появится мышь. Медленно, не спеша,  
выйдет на середину поля, мелкая, как душа  
по отношению к плоти, и, приподняв свою  
обезумевшую мордочку, скажет "не узнаю".

*"В Англии", ч.II, Северный Кенсингтон, У, с.75.*

Это может быть повтор концовки, удивительным образом собранной из последних слов прозы и стиха. Так "Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива" - последняя строка стихотворения "Дорогая, я вышел из дому..." 1988 года ("Континент", №61, с.8.) распадается на две знакомые половинки:

Я сижу в темноте. И она не хуже  
в комнате, чем темнота снаружи -

это концовка стихотворения "Я всегда твердил, что судьба - игра..." 1971 года (КПЭ, с.107) и на тему, мелькнувшую в последнем предложении "Путешествия в Стамбул": "Через двадцать минут можно сойти в Чингельчее, найти кафе на самом берегу Босфора, сесть на стул, заказать чай и, вдыхая запах гниющих водорослей, наблюдать, не меняя выражения лица, как авианосцы Третьего Рима медленно плывут сквозь ворота Второго, направляясь в Первый". Наконец, завершение последней строфы стихотворения "Посвящается стулу" таково:

Расштан, он заменится другим,  
и разницы не обнаружит глаз.  
Затем что - голос вещь, а не зловещ -  
материя конечна. Но не вещь.

У, с. 14.

И снова, в который уже раз, вспоминается первая форма этого финала:

Только так - во сне - и дано глазам  
к вещи привыкнуть. И сны те вещи  
или зловещи - смотря кто спит.  
И дверью треска скрипит

из “Колыбельной трескового мыса“, и заметим: в более позднем стихе ничто этой пары слов - “вещ-зловещ“ не требует, кроме того, что она по привычке возникает у автора рядом со словом “вещь“, но в ином, и как кажется, в худшем варианте.

Сказанного достаточно, чтобы поверить - цитатность по отношению к самой себе сделалась необходимой чертой поэтики Бродского последних лет. Иногда прежняя, не обязательно даже первая - но самая полная форма образа настолько памятна, что новая вызывает в первый момент реакцию отторжения, и я боюсь, что некоторые примеры такой самой первой реакции уже оказались в нашем тексте. Но что делать? “Представьте себе такую вещь: я, скажем, однажды гулял по чудным местам, где бегут бурные воды, и повилика душит слопы одичалых развалин - и вот, спустя много лет, нахожу в чужом доме снимок: стою гоголем возле явно бутафорской колонны, на заднем плане - белесый мазок намалеванного каскада, и кто-то чернилами подрисовал мне усы. Откуда это? Уберите эту мерзость! Там воды гремели настоящие, а главное, я там не снимался: никогда“. Веря Набокову, приходится сказать, что повтор может иметь и такой оттенок. Уместно, конечно, поставить под вопрос наше право разнимать две - видимо, равно необходимые - формы образа, постоянного для поэта. Но, в конце концов, не обязательно обращаться к Набокову - можно к тому же Бродскому. “Искусство, - как заметил он в Нобелевской лекции, - в частности тем и замечательно, тем и отличается от жизни, что бежит повторения“. И в частности, еще и поэтому я настаиваю на том, что в характере

“метафоры” поздних стихов Бродского можно видеть черты, разрушительные для его слога.

Защитив право на некоторую резкость суждения, постараемся теперь понять, насколько эта резкость справедлива. Для того, чтобы так писать о повторе, нам пришлось принять самый грубый, линейный способ рассмотрения авторской поэтики, по механической линии, бегущей от “раньше” к “позже”. Это на самом деле всего лишь условность. Всякий человек, представляя собою заверченный - и поэтому, так сказать, пространственный, а не временной, мир, есть некая раскрывающаяся во времени определенность с очень глубоким и внятным самосовпадением этого раскрытия; во внешних формах это отражается в повторе. Движение во времени может требовать все нового и нового высказывания каких-то свойств его константы, или, иначе говоря, души, которым совсем не обязательно принимать чем дальше - тем лучшую форму. Человек, если искать его подобие в области языка, - не рассказ, не речь и не роман даже, текущий от начала до конца. Он разве что миф, то есть протяженная область многих событий. В настоящем, глубоком мифе степень повторности обычно бывает очень велика. Миф всегда есть как бы местность, в которой вещам свойственно происходить определенным образом: в одной побеждают неслыханные демоны, в другой - все же чуть более антропоморфные гекатонхейры или иные хтонические бестии греческого круга, в третьей светлеет, и речь вообще идет не о победе; но внутри каждой из них существует некая образная обязательность, склонность к определенному ходу событий и несклонность к другому. Сознание автора напоминает такую область развития и утверждения мифа, утверждения, которое требует возобновляемых, повторных подтверждений. Это как герои, вроде Тесея, Беллрофонта, Персея или Геракла, которые должны делать примерно одно и то же; только героем для поэта может оказаться часть речи. Так и должно, чтобы мифология приобрела связность, даже навязчивость, чтобы миф шел к медленному сращению, где не останется пустых мест, и целое будет напоминать карту или скорее ткань, образованную много раз пересекающимися, бегущими по тем же местам нитями. Да, скорее ткань, на которой все больше различима космогония, или этика, или боги. Повтор - знак такой цельности, знак того, что ткани уже много, знак сращения мифологии в окончательное, многократно самоповторяющееся целое,

которому нужна аллитерация или даже рифма, или тавтология далеко разнесенных мест - и чем “миф” глубже, тем сильнее звучит все это. Тем вероятнее узнавание повтора.

Эта необходимость лишь отражается в слоге; и ее можно оправдать еще одним способом, не прибегая к сравнению с мифом. Всякому известны минуты, когда, очутившись в новом месте, никогда раньше не виденном, или посреди какой-то заведомо никогда не случавшейся ситуации, вдруг чувствуешь - это уже было. Все было так же, и то, что говорилось, и место знакомо. Это тоже повтор, но ведь повторяемся, собственно, мы сами, а не пустая автобусная остановка под слежавшимся небом, у серого бетонного столба (или, если угодно, лужайка, освещенная дивным солнцем). Повторяется что-то в нашем существе - может быть, в эти минуты в нас чуть смещается, утверждаясь более плотно, связность внутреннего бытия - и тогда, как писал об этом Пруст, образ какого-нибудь дерева на краю аллеи двоится во времени так, как он двоится на сетчатке близорукого глаза? Может быть, чувство почти тавтологического совпадения с самим собою - это форма подсознательного самоподтверждения? Правда, это жуткое чувство, потому что совпадение с собою - это независимость от образов бытия. Независимость как некая превалирующая в тебе самая тема, которая в разных образах узнает себя же, и тем самым, все более и более пугаясь, обнаруживает, что она - иная времени, иная любому из образов, полных света и цвета; что простого доверия к непрерывному совпадению тебя и текущего образного бытия быть не может. Так между нами и известной нам формой бытия открывается, все более обозначаясь, какой-то непонятный промежуток. С каждым таким повтором кажется, что он все больше. Смертным, наверное, страшно то, что пристало богам и героям, - но кажется все же, что мы говорим в других образах о том же, о чем говорили чуть выше, называя сознание мифом.

К сожалению, аналогии не помогают. Аналогии есть всегда способ говорить не о самой вещи, а о другом; и поэтому интуиция каких-то сходных образов увела нас в сторону от существа дела: ведь речь шла о слоге, об одинаковых его местах. В русской поэзии двадцатого века формы подобного рода более всего известны у Мандельштама. Они бывают у него очень разнородны. Когда повторные части слога встречаются в одном стихотворении - вроде “голубого дряхлого стекла” (“Веницейской жизни мрачной и бесплодной...”)

или строки “в черном бархате вселенской ночи” (“В Петербурге мы сойдемся снова...””) - это слишком очевидно повтор другого рода, тот “анадиплосис”, который входит в этикет латинской речи, риторическая фигура, возвращение к теме. Но не реже мы видим у него образы, которые в своей точной словесной форме отыскиваются более чем в одном стихотворении. “Слепая ласточка” (112, 113) или даже целая строфа:

...два сонных яблока у века-властелина  
И глиняный прекрасный рот.  
Но к млеющей руке стареющего сына  
он, умирая, припадает.

(140, 141)

И еще:

На языке цикад пленительная смесь  
Из грусти пушкинской и средиземной песни.

(267, 268)

И в той же паре стихотворений:

В Европе холодно, в Италии темно.  
Власть отвратительна, как руки брадобрея...

Эти равные отрезки содержатся в стихах, которые написаны подряд и на одну начальную “тему”, даже не могут быть названы вполне различными стихами. Слово “варианты”, правда, здесь тоже не очень подходит. Тексты такого рода - это как бы один текст, только имеющий более сложную, чем обычно, форму: он представляет собою как бы фигуру, образованную пересечением, часто неоднократным, нескольких поверхностей. Такое “кристаллографическое” определение не чуждо самому автору, и мы поэтому пытаемся прибегнуть к нему. Но если даже это считать просто повтором, то его цель - вывести из некоей начальной словесной области два развития событий и сохранить их оба. У Бродского же речь идет о цитате из прошлого в совершенно разных местах речи или же об одинаковых завершениях разных высказываний. Возвращаясь к нашей, конечно, дурной, как любая другая, аналогии с мифом - можно сказать, что у Мандельштама события двух “вариантов” раз-

виваются на общей основе и ведут то к схожим, то к несхожим результатам именно так, как в разных вариантах мифа герой действует по-разному, вплоть до того, что разным будет его конец или посмертная судьба. У Бродского же повторные ходы речи создают другое впечатление: герой его слога вдруг в какой-то момент совершает такое же действие, какое совершал давно или недавно, но при других обстоятельствах; и пейзаж был другим, и время дня, но есть какое-то место, куда стоит только посмотреть - и вдруг становится ясно, что все это уже было. Особенно это ясно, когда повтор занимает последнее, ударное место стиха: тогда с какой бы дороги ни ехать, есть чувство, что приедешь все в то же место, и, главное, автор сам это знает: "у судьбы, увы, вариантов меньше, чем жертв" ("Примечания папоротника", "Континент", № 61, с.17). И это чувство сродни не мифологии - а тому узнаванию тавтологичности бытия, которое было описано выше. Две аналогии слогу оказались несходными. Миф, повторяясь в неповторных подобиях, расширяется; увеличивается его круг, его освещенное поле, где побеждают его правила на цветущем лугу событий. Совпадение с собой, напротив, сужает круг бытия, возвращая любое образное впечатление обратно, к тебе самому; этот род автономности не назовешь торжествующим. Впрочем, его можно никак не называть; но о том, что он уже есть, автор знает лучше читателя: "Человек превращается на протяжении своего существования - как мне представляется - во все более и более автономное тело, и вернуться из этого, в общем, до известной степени психологического космоса во внятную, и как мне представляется, внятную до сих пор эмоциональную реальность уже, в общем, бессмысленно" (из выступления Бродского в Институте славяноведения в Париже 28.10.1988).

Когда читаешь недавние вещи Бродского, то эта автономность очевидна. Сколько ходов слова и слога уже известны! Сколько раз, встречая незнакомые вещи, речь называет их привычным кругом имен! Кроме тех, которые уже упомянуты, повторим еще несколько: мозг или тает в суповой кости (ЧР, с.105), или - в чистом море ("Мозг, как айсберг, сильно увлекшийся Куросиво" , и еще раз то же, но в нераскрытом виде, как глухая ссылка - "одновременно айсберг и мозг" ("Континент", № 61, с.19). Луна "широкоскула" ("Уrania", с.173; "Континент" № 58, с.11), земля - "глобус, тесный двоим" ("Континент", № 61, с.20) - сокращенная форма давнего, знаменитого из "Колыбельной":

...ибо глобус скроен, как Бог хотел,  
и его не хватило.

Перспектива всегда образ конца времени заодно с пространством: ("Континент", № 61, с.10), где "возникнуть трудней, чем согнуть" ("Континент" № 61, с.11), или - еще "человеку всюду мнится та перспектива, в которой он пропадает из виду" ("Континент", № 61, с.17), в "Римских Элегиях"; в скрытом виде - "Ни один живописец не напишет конец аллеи" ("Урания", с.69), в прямом - "В автомобиле, суть в плену перспективы, в рабстве у линий" ("Кентавры 3" - "Континент", № 58, с.18) - а на самом деле все это только отражение давнего: из "Конца прекрасной эпохи" 1969 года:

И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут,  
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут -  
тут конец перспективы.

И так далее. Мы уже назвали зеркало из "Новой жизни" - можно вернуться и к лучшей метафоре этого круга:

Как хорошее зеркало, тело стоит во тьме:  
на его лице, у него в уме  
ничего, кроме ряби.

Еще раз от "Колыбельной трескового мыса" эта рябь бежит в будущее: "Друг для друга мы суть обоюдное дно амальгамовой лужи, неспособной блеснуть" ("Урания", с.58), "Мы не умрем, когда час придет! Но посредством ногтя с амальгамы нас соскребет какое-нибудь дитя!" ("Урания", с.26), "Тянет раздеться, скинуть суконный панцирь, рухнуть в кровать, прижаться к живой кости, как к горячему зеркалу, с чьей амальгамы пальцем нежность не соскрести". ("Урания", с.104), каковая редакция образа, кстати, опять имеет свой полный прототип в 1970-х годах:

В темноте всем телом твои черты,  
как безумное зеркало, повторяя.

ЧР, с.77

И так можно продолжать очень долго: образ вещи, ее края, стула, белого на белом и соответственно Казимира, морзе, будильника как бомбы, пыли и чего еще - куда ни

посмотреть теперь, узнавание будет раньше, чем остановится взгляд. Новой жизни нет. Это род закрытого мифа, где уже почти ничего не случается; Зевсу этого слога больше не любить земного тела, героям - не плавать и не обманывать циклопа. Как разнятся между собою два определения:

Но в том и состоит искусство  
любви, вернее, жизни - в том,  
чтоб видеть, чего нет в природе,  
и в месте прозревать пустом  
сокровища, чудовищ - вроде  
крылатых женогрудых львов,  
божков невероятной мощи,  
вещающих судьбу орлов...

*КЛЭ, с.82*

и позднейшее: “Многое можно простить вещи - тем паче, там, где эта вещь кончается. В конечном счете, чувство любопытства к этим пустым местам, к их беспредметным ландшафтам и есть искусство” (“Континент“, № 58, с.9, “Новая жизнь“). Беспредметные ландшафты второй формулы и чудная живность первой! Остается только внимательно присмотреться к тому, что в пустоте останется.

Посмотрим же.

Жизнь, без нас, дорогая, мыслима - для чего и  
существуют пейзажи - бор, холмы, кучевое  
облако в чистом небе над полем того сраженья,  
где статуи стынут, праздную победу телосложения.

*“Континент“, № 61, с.12*

Останутся, очевидно, статуи. Они сделаны из “затвердевшей грязи” (“Континент“, № 54, с.8), они - “сгустки чужих, мне не внятных воспоминаний”. Стоит только проследить генеалогию статуи, и узнаешь, что грязь - это мокрый прах, это “апофеоз частиц”, субстанция распада или, вернее, распад субстанции: “мы останемся смятым окурком, плевром в тени под скамьей, куда угол проникнуть лучу не даст, и слежимся в обнимку с грязью, считая дни, в перегной, в осадок, в культурный пласт” (“Континент“, № 54, с.15). Если в сухом виде, то это - пыль, “пыль! эта странная субстанция, летящая вам в лицо. Она заслуживает вни-

мания, она не должна скрываться за словом “пыль”. Просто ли это грязь, не находящая себе места, но составляющая самое существо этой части света? Или она - земля, пытающаяся подняться в воздух, оторваться от самой себя, как мысль от тела...“ (“Путешествие в Стамбул”). Чуть дальше есть и ответ на вопрос: “И эта загадочная субстанция, эта пыль, летящая вам в морду на улицах Стамбула, - не есть ли это просто бездомная материя насильственно прерванных бесчисленных жизней, понятия не имеющая - чисто по-человечески - куда ей приткнуться. Так и возникает грязь“.

Потом - поскольку наступило время бетона “цвета разрытой могилы” - из нее-то и делают статуи. Так что остающееся в пустом створе прежнего мифа - это тема посмертной антропологии; если и телосложения - то сложения тела с себя. Лишь иногда эта посмертная плоть успевает пожаловаться: “не забывай меня” шепчет пыль руке с тряпкой, и мокрая тряпка вбирает шепот пыли“ (“Континент”, № 61, с.18). Собирая в себя эту пыль и грязь, статуи поздней мифологии Бродского собирают давнюю и угрюмую тему: “Зеркала копили там дотемна пыль, оседавшую как зола Геркуланума, на обитателей“ (“Урания”, с.23), тему смерти. Иногда она может обойтись и без этой промежуточной субстанции, без праха: “Это комплекс статуи, слиться с теменью согласной, внутренности скрепя. Человек отличается только степенью отчаяния от самого себя (“Урания”, с.173). Впрочем, полная форма этого позднего мифа тоже принадлежит стихам 1970-х годов - это “Торс“ из “Части речи“:

Воздух, пламень, вода, фавны, наяды, львы,  
взятые из природы или из головы -  
все, что придумал Бог и продолжать устал  
мозг, превращено в камень или металл.  
Это - конец вещей, это - в конце пути  
зеркало, чтоб войти.

Встань в свободную нишу и, закатив глаза,  
смотри, как проходят века, исчезая за  
углом, и как в паху прорастает мох  
и на плечи ложится пыль - этот загар эпох.  
Кто-то отколет руку, и голова с плеча  
скатится вниз, стуча.

Вот и все. В пустеющей перспективе мифа статуя - образ его, мифа, смерти, совершенной и возвышенной. Статуя всегда есть форма смерти мифа - когда его океан начинает спадать, статуи остаются белеть на акрополях или там форуммах и площадях, как гребни твердого песка, той же мокрой пыли, на дне после отлива. Смерть мифа оставляет их за собою, как род палеонтологии - как костяк невероятного существа, неразложимая часть его органики. Больше всего статуй делали в позднеэллинистические времена, когда богам не слишком верили, и их чистые каменные тела заселяли какие-нибудь малоазиатские города с поспешной и тавтологической аккуратностью; потому что статуя - всегда не только смерть, но и всегда - повтор "местных помон, вертумнов, венер, церер", и за нею видишь те самые, о чем знает и автор, неблагоприятные места, где не боятся тавтологии. И тогда места сии зарастают, на манер картины итальянского метафизика, сонмом статуй - частой травой повтора, забвением, данным в форме вечной памяти.

Уже во второй раз - после того, как мы помянули название одной риторической фигуры - мы возвращаемся к поздней античности. Собственно, даже то, как пишется сам наш текст, начинает напоминать один жанр позднеантичной словесности - именно центону. Правда, в отличие от настоящей центоны - скажем, известного сочинения на страдания Иисуса Христа, составленного из фрагментов Еврипида, - моя речь содержит не только фрагменты слога, о котором пишется, но и части собственного изготовления. Но то, что написано о статуе и смерти мифа, можно было бы при известной изворотливости языка написать сплошь, без вставок, одними цитатами из Бродского. И здесь уже моя речь - это повтор, поскольку не она похожа на позднеантичный жанр - а тот предмет, о котором в ней говорится. Позднеантичных аллюзий в современном стихе Бродского очень много. Начнем опять с их жанра. Многие стихи представляют собою, подобно сочинениям III-IV веков, род школьных упражнений на заданные, как бы подчеркнуто непоэтические, темы; и тогда в "Мухе" можно видеть не только влияние английских метафизиков, но и упражнение в предметной риторике. Таковых немало; другие - как бы отыскивают в древности жанры для подражания и следуют им с трогательным вниманием: только эта древность - собственная, своя древность двадцатилетней давности. Иные строятся на географическом описании, ставя жанру измененные условия, - и вдруг так напоминают интонацией "Мозеллу" Ав-

сония. Какие-то еще уходят, напротив, от описания к определению, и в них звучит та характерная для зрелых и поздних стихов Бродского сентенциозность, которая может стать полной заменой описанию - и напомнить о жанре сентенции. И, конечно, больше всего сходства именно в роли повтора: ведь цитируется, воспроизводится узнаваемыми фрагментами, оправляется в новые рамки круг авторитетных - но своих же - источников. Так могли вспоминать Гомера, Вергилия или того же Еврипида - и гордиться уместностью вшитой в текст цитаты, ее просвещенной, обязательной узнаваемости. Здесь чувствуется слог тонкий и ученый, необыкновенный по мастерству и столь же необыкновенный по повторности. Здесь узнается риторика поэты, движение слога и форма слова; здесь чтут миф после смерти его, и воспроизводят тем естественнее, чем дальше от него расстояние. Это вкус посмертной судьбы мифа - так как мифы обычно видны нам в их монументах, статуях, арках, саркофагах и пирамидах; мифа законченного, когда его формы подлежат не развитию - но имитации, или разъятию, или - такое тоже может случиться - опротестованию. Миф воспринимается уже не изнутри, а со стороны, извне: что же, ведь это, вообще говоря, нормальная точка зрения на миф. Почти все известные нам мифы мертвы. Живых, как сказал Лев у Клайва Льюиса, гораздо меньше.

Для подлинного мифа смерть - это нормальная часть его существования. Это форма его утверждения, его смерть в ином, его второе поколение; и поэтому - оставляя теперь все сомнительные аналогии - "смерть мифа" ни в коем случае не равна смерти слога. Авсоний говорит не "хуже" Вергилия, как и Вергилий - Гомера, и миф Гомера у Авсония не мертв, а живет следующей жизнью. Стихи Бродского уже достаточно давно - это большей частью стихи о собственных стихах, второй уровень прежней мифологии. Тогда ясно, что для нее в собственном прошлом отыскивается "классика", служащая предметом дистанцированного, сознательного возобновления. Мы уже приводили достаточно примеров, чтобы не доказывать заново, что "классика" для нынешней речи Бродского - это стихи первой половины 1970-х годов, и в ее центре находится "Колыбельная трескового мыса".

И теперь, когда все уже сказано, становится легче, и воздух счастливо редеет. "Колыбельная трескового мыса", "Конец прекрасной эпохи", "Флоренция", "Венецианские

строфы“... где-то здесь лежит большинство тех образов, которым суждено потом разбежаться в будущее и даже, кажется, уходить отсюда в прошлое его слога. Именно они, от предметов до невидимых связей между словами, подлежат теперь “Новой жизни“ и попадают в ее круг в странно, болезненно изменившемся по своей интонации, но дословном повторе. Перемена в области географии природной или политической ничего не значит, но главное и первое - смена языкового мира, которая является их неизбежным следствием, - значит более, чем только “что-то“. В области этого, по видимости, самого сильного возмущения эмоций осталась область языка, соотнесенная с ним, та форма речи, которая стала слепком этого события. Совершившееся тогда стало местом единственного возврата, местом, на которое вернуться тянет, видимо, больше, чем в место прежней жизни. “Метафора“, или перенесение, становится перенесением обратно - и от новых стихов автора мы возвращаемся назад, к тому вечному их источнику, который для них необходим. Возвращаемся с радостью - и, слагая по дороге с себя риторические одежды условного “мы“, я должен сознаться, что движение в эту сторону мне дается легче, чем движение по ходу времени. Я боюсь, что все сказанное выше есть форма самозащиты. Стихи того “классического“ мифа поразили меня тогда настолько, насколько вообще взрыв некоей новой реальности в одной части вселенной может быть различим в другой (что было тогда, кстати, даже географически именно так). Как частному лицу мне бывает страшно: как те слова приходят в новую жизнь; как разнимается на части и меняет места та слитная, абсолютная языковая реальность, которую я не хотел бы видеть во второй раз! Защищая ее новую жизнь, я защищаю ее от своего неприятия и в то же время защищаюсь и сам от позднего холода этой второй жизни. Как и всякая защита, в конце концов она проигрывает. Но это уже никому не интересно.

Все остальное я хотел бы сказать уже в другой модальности: мне кажется. Мне кажется, что новая жизнь этой поэзии стала для самой себя то смутно, то отчетливо припоминаемым мифом. Что повтор ей нужен для того, чтобы утвердиться в соскальзывающем куда-то прочь, уходящем праве прямой речи. Что она, эта поэзия, сейчас действительно очень не благополучна, теряя структуру стиха, заменяя и стих, и прозу одним слитным, почти непрерывным высказыванием с устоявшейся, неизменной интонацией.

Что признак поврежденности - не сам даже повтор, а слог, частью которого он является. Что лучшие вещи бегут повтора и в теме - как, может быть, "Дождь в августе", поскольку детство и вообще чистое прошлое не подлежит повтору, и в языке. Что есть примеры, в которых сквозит желание сломать устоявшийся "позднелатинский" строй речи - как "Представление" с его грохочущей иронией. Что эти примеры не спасают. И уже совсем вполголоса - что в полном круге мифа смерть содержится всегда, и этого не нужно бояться; но в ней же есть и воскресение, не бояться которого значительно труднее. Наконец, что лучших стихов на этом языке еще никто не пишет, и потеря слога здесь - пока еще слишком страшно, чтобы в это поверить.

## ДРУГОЙ БРОДСКИЙ

Россия, как известно, страна крайностей. В том числе и в отношении к гонимым, и в отношении к хвалимым.

Большой знаток нашей родины - историк С.М.Соловьев недоумевал по поводу судьбы Чернышевского: "Ну, какой тут может быть правильный рост образованности? Третьего дня ты принялся за серьезное дело в науке и литературе, вчера тебя потащили на дельфийский треножник: не нужно, мол, нам твоего умственного труда, давай нам только прорицания; а сегодня, еще не прочтавшись от фимиама, ты уже на каторге..."

Разумеется, этот сюжет мало совпадает с судьбой нашего пятого Нобелевского лауреата. Но принцип безудержных метаний из крайности в крайность и стремление любое действие подменить священнодействием схвачены Соловьевым точно.

Недавно еще - по историческим масштабам! - Иосиф Бродский был для очень многих наших сограждан обыкновенным тунеядцем, потом - после отъезда за границу - антисоветчиком и отщепенцем, теперь же у него есть все шансы превратиться в сознании людей, его не знающих, в бронзовую статую, памятник самому себе.

Злой Сельвинский сказал в двадцатые годы о Маяковском: "Ему срочно требовался Дантес, но все дуэлянты эмигрировали за границу и вождь футуристов заживо бронзовел". (Сельвинский, разумеется, не подозревал, какой горький смысл приобретет его острота после выстрела тридцатого года.)

Бродский ничем не заслужил столь нелегкой участи - прижизненного бронзовения. Поэт он - трагический, но человек - веселый. Он один из самых естественных, остроумных и веселых людей, которых я знаю.

Уверен - он так жестоко относится к своим ранним стихам потому, что они дают некоторые основания для восприятия автора как романтического персонажа. А отсюда недалеко и до поклонения. Между тем поэт не нуждается в поклонении. Он - испокон века - нуждается в понимании. И - все.

Дело тут не в конкретном случае, а в самом принципе мировосприятия - коленопреклоненного.

Недаром уже много лет самоирония - постоянный мотив в его стихах. Это - помимо всего прочего - самозащита от самого себя, от стопроцентного серьезного самовосприятия.

Для поэта самоирония реализуется и в самопародии.

Когда-то, в конце пятидесятых, у Бродского были стихи:

Прощай,  
позабудь  
и не обессудь.  
А письма сожги,  
как мост...

Они были опубликованы в первой его зарубежной книге 1965 года, выпущенной без его участия, когда он был в ссылке.

Недавно мне попался текст, который воспринимается именно как интонационная пародия на эти романтические стихи и вообще на собственную лирику подобного рода. Осознанно делал это Бродский или нет - не знаю.

Сначала в бездну свалился стул,  
потом - упала кровать,  
потом - мой стол. Я его столкнул  
сам. Не хочу скрывать.

Потом - учебник "Родная речь",  
фото, где вся семья.  
Потом - четыре стены и печь.  
Остались пальто и я.

Прощай, дорогая. Сними кольцо,  
выпиши вестник мод.  
И можешь плюнуть тому в лицо,  
кто место мое займет.

Есть совершенно неизвестный читателю пласт поэзии Бродского, в то же время для понимания его очень важный. Это - стихи на случай. Аналог альбомных стихов прошлого века. Имеются в виду, разумеется, альбомные стихи больших поэтов.

В этом стиховом пласте “веселый Бродский” проявляется во всем своем обаянии. Причем он мог быть веселым в обстоятельствах, вовсе не располагающих к веселью. Но если его “высокие стихи” ссыльного периода отнюдь не веселы, то “низкие стихи” того же времени совершенно иные.

В октябре 1964 года мы с Игорем Ефимовым были у Иосифа в Норенской. Уезжать было тяжело, а ему оставаться одному - приближалась первая ссылочная зима - еще стократ тяжелее. Но на автопортрете, подаренном мне в канун нашего отъезда, он написал чрезвычайно элегантный стишок, никак не выдававший его настроения:

Герой трагедий, оперетт,  
вообще - литературы,  
вам дарит свой автопортрет,  
увы, взамен натуры.

Через некоторое время в Норенскую приехал Анатолий Найман. И они вдвоем сочинили замечательные стихи, в которых горечь удивительнейшим образом снимается иронией и остроумием:

Если б не Осин желудок,  
если б не Толин рассудок,  
то-то бы вышли стихи -  
в рай не пускают грехи.  
Если бы Бродский работал,  
он бы по фене не ботал.  
Если бы Бродский старался,  
Найман сюда б не забрался...

В доме угрюмо и пусто,  
в доме ни юбки, ни бюста,  
и в Сыктывкаре, не ближе -  
все, что находится ниже.  
И вдохновляются ныне  
в мужеской этой пустыне  
лирики русской тузы  
бедами белой козы...

И так далее.

Импровизации Бродского бывали просто изящны, как, например, восьмистишие, сочиненное на день рождения нашей общей приятельницы Марины Рачко, жены Игоря Ефимова:

Дорогой месье Ефимов,  
в день рождения жены  
среди прочих серафимов  
Вы принять меня должны.

И за это в скромной позе  
обязуюсь, так сказать,  
Вашей прозе, словно розе,  
лепестков не обрывать.

Но были случаи, когда импровизации наполнялись смыслом отнюдь не сиюминутным.

В 1969 году мы с Иосифом собирались на день рождения Александра Кушнера, нашего общего друга. За неимением денег на подарок решено было поднести ему стихи. Мы совместно импровизировали сюжет, и Бродский с необыкновенной легкостью перекладывал его в стихотворные строки.

Ничем, Певец, твой юбилей  
мы не отметим, кроме лести  
рифмованной, поскольку вместе  
давно не видим двух рублей.

Суть жизни все-таки в вещах.  
Без них - ни холодно, ни жарко.  
Гость, приходящий без подарка,  
как сигарета натошак.

Подобный гость дерьмо и тварь  
сам по себе. Тем паче в массе.  
Но он - герой, когда в запасе  
имеет кой-какой словарь.

Итак, приступим. Впрочем, речь  
такая вещь, которой, Саша,  
когда б не эта бедность наша,  
мы предпочли бы пренебречь.

Мы предпочли бы поднести  
перо Монтеня, скальпель Вовси,  
скальп Вознесенского, а вовсе  
не оду, Господи, прости.

Вообще, не свергни мы царя  
и твердые имей мы деньги,  
дали бы мы по деревеньке  
Четырнадцатого сентября.

Представь: имение в глуши,  
полсотни душ, все тихо, мило;  
прочтешь стишки иль двинуть в рыло  
равно приятно для души.

А девки! девки как одна.  
Или одна на самом деле.  
Прекрасна во поле, в постели,  
да и как Муза недурна.

Но это грезы. Наяву  
ты обладатель неименья  
в вонючем Автово, - камня,  
напоминающий ботву

гнилой капусты небосвод,  
заводы, фабрики, больницы  
и золотушные девицы,  
и в лужах радужный тавот.

Не слышно даже петуха.  
Ларьки, звучанье похабеля.  
Приходит мысль о Коктебеля -  
но там болезнь на букву "х".

Паршивый мир, куда ни глянь.  
Куда поскачем, конь крылатый?  
Везде дебил иль соглядатай  
или талантливая дрянь.

А эти лучшие умы  
Иосиф Бродский, Яков Гордин -  
на что любой из них пригоден?  
Спасибо, не берут займы.

Спасибо, поднесли стишок,  
а то могли бы просто водку  
глотать и драть без толку глотку,  
у ближних вызывая шок.

Нет, европейцу не понять,  
что значит жить в Петровом граде,  
писать стихи пером в тетради  
и смрадный воздух обонять.

Довольно, впрочем. Хватит лезть  
в твою нам душу, милый Саша.  
Хотя она почти как наша,  
но мы ведь обещали лезть,

а получилось вон что. Нас  
какой-то бес попутал, видно,  
и нам, конечно, Саша, стыдно,  
а ты - ты думаешь сейчас:

спустить бы с лестницы их всех,  
задернуть шторы, снять рубашку,  
достать перо и промокашку,  
расположиться без помех

и так начать без суеты,  
не дожидаясь вдохновенья:  
“я помню чудное мгновенье,  
передо мной явилась ты“.

Не сомневаюсь, что “низкая“, “частная“ поэзия Бродского дает немало материала для раздумий и анализа как теоретикам-стиховедом, так и биографам пятого Нобелевского лауреата. Им не миновать многомерности личности поэта и его мировосприятия, уравновешенности трагизма и жизне-

любия у людей такого культурного масштаба - всего не перече-  
сlishь.

Моя же задача была скромна и вполне конкретна - показать, хотя бы слегка, живого и веселого человека, не дающего никаких оснований для сакрализации и не поддающегося бронзовению.

## ИЗ РИМА В РИМ

(Стихотворение Иосифа Бродского "Пьяцца Маттеи")

Чего только не говорят о поэтах, но всегда забывают сказать об их уме. Хотя истинные стихотворцы, по выражению Николая Гумилева, "самые умные из людей", жизнь бессознательно исходит из того положения, что поэзия "прости, Господи, должна быть глуповата". Иначе бы жизнь, которая посильнее и пострашнее гетевского "Фауста", ее бы попросту не потеряла.

Поэзия и действительно "глуповата", ибо не занята всерьез ни общественным устройством, ни религиозным делом спасения и вообще отстраненно смотрит на чужой, "помогающий жить" опыт. Можно даже сказать так: поэт приобретает *свой* опыт, непозн - перенимает *чужой*.

У лирика в особенности внутренняя жизнь довлеет себе. И в этом плане имеют под собой основания суждения о женственной природе художника. Но нужны исключительные мужество и сила, чтобы попытаться непрестанно выражать и утверждать ценности внутреннего бытия. В чем, собственно говоря, и заключается процесс лирического творчества. Поэт вовсе не такой же, "как все", потому что говорит на ином, чем остальной мир, языке. Ближние узнают его скорее по родственной мелодии, чем по точному разумению смысла.

Конечно, сами поэты, даже гениальные, склонны порой впадать в соблазн лицедейства, желать "труда со всеми сообща и заодно с порядком". Иосиф Бродский в эту сторону не сделал, кажется, ни одного шага. Не только политическая, но и любая система для него - тупик, "конец перспективы". Антисистемный и даже антипространственный характер поэзии Бродского удивителен - но и закономерен при его часто панорамирующем взгляде, при взгляде, постоянно наводимом на резкость. "...Всякая система вообще, - говорит поэт в Нобелевской лекции, - есть... форма прошедшего времени, пытающаяся навязать себя настоящему (а зачастую и будущему), и человек, чья профессия язык, последний, кто может позволить себе позабыть об этом".

Я бы сказал, что если поэты не всегда “самые умные из людей”, то всегда самые мыслящие из людей. Поэтическая мысль - это и есть единственно *мысль*. Прочие высказывания сверх меры отдадут тавтологией, полны вольных и невольных заимствований. Только поэтическая мысль есть *своя* мысль. Все остальные суть плод мимикрии, необходимой для общения никак не понимающих друг друга людей. Они предназначены лишь для того, чтобы вогнать бытие в систему, расплатать его в определенном пространстве и удержать его там. Мыслители-профессионалы - от бизнесмена до философа и от коммунальной соседки до министра безопасных дел - заняты именно этим.

Определить поэзию словосочетанием “мышление в образах” - это значит еще раз представить ее более глуповатой, чем она есть на самом деле. Поэзия есть пронизывающая бытие жизнь мысли, ее гармонически организованное бие, а не радужный мыльный пузырь. Разум у Бродского не то чтобы подчинен поэзии, как, скажем, у Новалиса и вообще у немецких романтиков, но поэзия является единственной свободной областью его развития. Потому что поэзия есть высшее проявление музыкально-языковой стихии, в которую погружено человеческое “я”.

Человек опасается свободы, поскольку она связана с одиночеством. Поэзия есть путь к свободе через это одиночество. И говорить об уме Иосифа Бродского - это значит говорить о его дерзости. Прежде всего он человек бесстрашный. Он знает: если бояться, то бояться придется всего - и того, что впереди, и тех, кто сзади. Представив его фигуру в пейзаже, получим еле видную в бесцветной дали пространства черную точку, влекомую по косой - куда-то вверх. Его коннектикутский ястреб забрал над Новой Англией уже так высоко, что неизвестно, поможет ли ему благословившая его Урания.

Бродский идет на побитие абсолютного “мирового рекорда одиночества”, регистрацию которых в русском XX веке задумал Георгий Иванов. Летящий к нам над океаном пронзительный картавый птичий крик уже “не предназначен ни для чьих ушей”. Его раскаты давно обогнали барахлящую жизнь и, видимо, родились “прежде слов”. Судьба поэта закодирована не в генах, а в речи. Потому он и думает: “Человек есть конец самого себя и вдается во Время”.

В “Колыбельной Трескового Мыса” прояснился интеллектуально важный для усвоения смысла поэтической речи Бродского цикл мыслей. Сводится он, грубо говоря, к тому, что пространство, наваливаясь на время, поглощается им, аннигилирует: “И пространство пятится, точно рак, пропуская время вперед”. В общем “гуле языка” поэтическая речь перекрывает жизнь нереализованным в ней, некупленным ею избытком смысла. Этот избыток, звучащий сначала как невнятный, почти неудобоваримый диалект, продвигает общенациональную литературную речь за границы, очерченные общественной потребностью, и вообще является гарантом ее выживания. “Только если мы решили, - говорит поэт в Нобелевской лекции, - что “сапиенсу” пора остановиться в своем развитии, следует литературе говорить на языке народа. В противном случае народу следует говорить на языке литературы”.

Небесный диалект Бродского - это уже не речь, а действительно, лишь “часть речи”, непосредственная запись бытия “сердца, обросшего плотью”. Это часть, которая выше целого, важнее его.

Целое, пространство - область несущественная. “В нем места нет столпу, фонтану, пирамиде. В нем, судя по всему, я не нуждаюсь в гиде”. Если в былые, молодые годы пространство раздражающе “торчало прейскурантом”, то в возрасте зловещей для отечественного поэта зрелости - в тридцать семь лет - пространство явилось перед ним “в чистом виде”.

В сущности говоря, пространство Бродскому нужно лишь “для мебели”. Оно оживает лишь тогда, когда вместе с поэтом в него вторгается “всесильный бог деталей”. Всякая вещь в поэзии Бродского хороша уже тем, что завоевывает пространство, оставляя в нем знак того или иного времени. Вещь - это подробность бытия, отнятая временем у пространства.

Поэзия Бродского - это экзистенциальное (в кьеркегоровском духе) преодоление целостности, прорыв сквозь нее. Если перед кем человек и предстоит, то прямо перед Богом. Бродский знает, что больше ему предстоять совершенно не перед кем. Существенно только *это* - предстояние-непредстояние. Лишь апофатическое определение Бога более или менее надежно.

Предстояние Бродского внеконфессионально. Тем более оно вне мира идей, понятий и всего прочего, что мы связываем с целостностью мировосприятия и самой человеческой жизни. Я не хочу, разумеется, этим сказать, что Бродскому никакие философские категории вовсе неведомы. Дело тут в том, что поэт явно осознает их агрессивность по отношению к поэтическому слову, попытку закабалить его. Предстояние возможно у Бродского лишь в акте Свободы. Одна врожденная интуиция о Свободе не противоречит бытию Бога.

Есть соблазн увидеть в этом мироощущении бердяевский дуализм Свободы и Бога. И все-таки Бог этого русского философа - канонический христианский Бог, Свобода его не умаляет, не затмевает. Доводы Бродского и проще и резче христианской (и любой составляющей ей конкуренцию) философии.

В стихотворении "Пьяцца Маттеи" из сборника "Ура-ния", к тексту которого мы наконец обращаемся, о Свободе говорится с энтузиазмом, редким для суждений поэта об абстрактных категориях:

Она послаше  
любви, привязанности, веры  
(креста, овала),  
поскольку и до нашей эры  
существовала.

Понятно, что подобное мироощущение в знаменателе имеет отторженность от мира: "Одиночество учит сути вещей, ибо суть их то же одиночество". Стихотворение "Пьяцца Маттеи" тем еще привлекательно, что состояние одиночества переживается поэтом как раз в центре христианского мира - в Риме. То есть, комментирует поэт, "в центре мироздания и циферблата" (центр циферблата - это недоступное пространству острие времени; едва герой утверждается в этой метафизической точке, он становится неуязвимым для внешнего воздействия; при сюжете, в котором он - лицо, по всем литературным канонам страдательное, в стихотворении нет и намек на то, что "в центре мироздания" герой хоть кем-нибудь опознан или просто замечен; собственно говоря, в стихотворении описан переход личности в иное измерение, запечатлен неуловимый процесс превращения "реального в реальнейшее", одиночества - в свободу).

Вряд ли где-нибудь еще пространство так хорошо меблировано, как в Риме. Но и в нем оно уступает:

глядишь в невидимую точку:  
почти что юность.

Путешествовать во времени для поэта занимательнее и, так сказать, душеспасительнее, чем в пространстве:

Как возвышает это дело!

Столь простодушное высказывание для Бродского исключительная редкость. Тем более, что особенной радости нет, конечно, и в самой по себе юности. С самого начала поэту было ведомо:

Все тот же вальс в провинции звучит,  
летит, летит в белесые колонны...

Положительной информации ноль. И все же она благотворна как никакая другая. Ей, может быть, лучшим для поколения Бродского образом передано “печальное очарование вещей”, омытых временем. Это “печальное очарование” Римом не монополизировано, да и не в нем родилось...

Бродский и вообще не уверен, что центр мироздания, тем более - циферблата, христианский. В Риме Бродского сквозь христианское обличье проступают древнейшие черты:

...Передо мною  
не купола, не черепица  
со Св.Отцами:  
то - мир вскормившая волчица  
спит вверх сосцами!

На этой грандиозной метаморфозе поэт настаивает, более доступно описывая ее в “Римских Элегиях”:

И купола смотрят вверх, как сосцы волчицы,  
накормившей Рема и Ромула и уснувшей.

В конце концов, лишь откровение и благодать говорят нам достоверно о едином Боге. Что если возможны откровение и благодать Политеизма? Во всяком случае, поэзия

Бродского доказывает, что драматическое откровение Свободы и Бога в XX веке дано не только в умозрении... Сошлемся и на ценимую Бродским Цветаеву: поэт "...никогда не атеист, всегда многобожец, с той только разницей, что высшие знают старшего... Большинство же и этого не знает и слепо чередуют Христа с Дионисом...".

Любая конфессия для Бродского не больше, чем конвенция и, следовательно, не может быть всепобедной. Движимый счастливой идеей посетить "места, где география вызывает историю к жизни", и увидев "Второй Рим" - Константинополь, поэт отважился на совсем уж шокирующее современному культурного человека по сему поводу суждение. Эссе "Путешествие в Стамбул" содержит бесстрашное умозаключение: "...в сфере жизни сугубо политической политеизм синонимичен демократии. Абсолютная власть, автократия синонимична, увы, единобожию. Ежели можно представить себе человека непредвзятого, то ему, из одного только инстинкта самосохранения исходя, политеизм должен быть куда симпатичнее монотеизма... Не стоит, наверное, называть вещи своими именами, но демократическое государство есть на самом деле историческое торжество идолопоклонства над Христианством".

Дилемма неразрешимая - не в том плане, что решение ее недоступно человеку, отнюдь нет, просто трудно себе представить поэта, склонившегося к одному из вариантов. Из уже предложенного другим Бродский выбирает без энтузиазма. Может быть, его выбор - не выбирать вовсе. Правда, ежегодно на Рождество он пишет стихотворение. Но, верно, не для того, чтобы прослыть добрым христианином. Вот и в "Третьем Риме" - в Москве - ему на Рождество привиделся не Предвечный Младенец, а мертвецы, стоящие "в обнимку с особняками". В рождественскую ночь молодому поэту открылся иной закон: "мир, качнувшись вправо, качнется влево".

Этот закон подразумевает, что поэт всегда окажется на противоположном полюсе по отношению к тому, на котором сегодня разместился здравый и бравый новый мир. И если он говорит об идолопоклонстве демократий, то вряд ли нужно разъяснять, где он живет сам, ни на йоту, между тем, идолопоклонством не зараженный. В демократии, как в большом городе, в мегалополисе, его устраивает, видимо, шанс на анонимное, бесконтрольное существование. Судя по стихотворению "Пьяцца Маттеи", этот шанс, дарующий

свободу, не упущен. О нем же говорит первый абзац Нобелевской лекции: "...лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии..." Конечно, от одинокого человека удача в демократии может отвернуться, в деспотии же - не может не отвернуться...

Отрицая любые виды автократий и деспотий, Бродский, порой, бывает все же впечатлен красотой и мощью имперских традиций, готов

остаток плоти терракоте  
подвергнуть, сини,  
исколотой Буанаротти  
и Боромини.

Вряд ли тут одна "эстетика". Важно предшествующее замечание, выдающее чувства, так сказать, простака-демократа. Хорошее самочувствие героя подкреплено грубоватым обстоятельством: рука его "обручена" с "котлом швейцарским", то есть с дорогими часами. Демократия тем и хороша в культурном плане, что не склонна впадать ни в маньеризм, ни в декаданс. Мировоззрение Бродского можно определить, видимо, как "аристократический демократизм" (хотя кто-нибудь тут же скажет, что это "демократический аристократизм", - и я возражать не буду). Как демократ он принимает все элементарные основания жизни, не стесняется их. Простая физическая мощь должна наличествовать в жизни, Бродскому она не кажется отвратительной и внеэстетичной. Но она должна быть яркой. Знаменитый футболист, танцовщик, император равно могут вызвать в нем чувство заинтересованного участия, а порой и восхищения. Но и его не нужно преувеличивать: восхищение преходяще. Демократия с поэзией может совпадать едва ли не в меньшей степени, чем аристократия. Человечество в целом представлено в стихах Бродского двумя-тремя десятками "не всегда привлекательных, но человеческих рожиц". Две из них помянули в экспозиции стихотворения "Пьяцца Маттеи", раскрутив было драматический сюжет. Да вот только автор тут же махнул рукой и на них самих, и на своего заведомо лирического героя, и на всю эту пикантную историю...

Что же касается победителей, призеров естественного отбора, чемпионов борьбы за существование, то мера любова-

ния ими сильно ограничена знанием ужасной тайны:

...Но именно чудовищ -  
отнюдь не жертв - природа создает  
по своему подобию.

Бродский несколько раз высказывался в том духе, что человечеству осталось выбирать лишь между злым и ужасным. Суждение не обнадеживающее, если не вовсе безнадежное. Но нужно понять, что за ним стоит не бессилие, а неприятие и того и другого. Достойнее, по Бродскому, вместо благодушного упования на неодолимость сил добра признать, что единственная в наше время нелживая периодизация исторического времени - это длина человеческой жизни. А жизнь кончается "известно чем". Глобальный исторический опыт не учит ничему. Века идут, а нормальных человеческих отношений между людьми нет. Видимо, в систему отношений и заложен непреодолимый изъян. Возможно, что это и есть страшный суд, мы на нем уже присутствуем. Достоверно прослеживаются и не прерываются на Земле лишь отношения победитель-побежденный. Задача культуры - превратить их в диалог. Задача гения - эти отношения прервать. Конечно, и диалог - это путь к свободе. Но всегда ли он делает свободной жертву? Ту меру иллюзий, которые все еще может питать современный человек, Бродский в Нобелевской лекции обозначил так: "Мир, вероятно, спасти уже не удастся, но отдельного человека всегда можно".

Быть свободным вне диалогических отношений - бремя. Тем более, что спутник объявляется все равно. Это одиночество. Иначе еще одиночество поэта именуется экзистенциальным страхом. Я потому и говорю о дерзости, смелости Бродского, что эта его смелость есть презрение к страху, преодоление его. Здесь, на земле, "ничего не бояться" лишь редкие из собак, а именно - доги.

Стихотворение "Пьяцца Маттеи" тем и замечательно, что в нем явлено и запечатлено освобожденное время. Освобожденное от страха, а тем самым от всего злого и ужасного. Для того, чтобы оно не осталось незримым, к нему подмешан окрашивающий состав - римский ландшафт, синь римских небес. "И географии примесь к времени есть судьба", - говорит поэт.

Неожиданно оказывается: адекватное описание судьбы поэта равнозначно выведению формулы блаженства:

Сорвись все звезды с небосвода,  
исчезни местность,  
все ж не оставлена свобода,  
чья дочь - словесность.  
Она, пока есть в горле влага,  
не без приюта.  
Скрипи, перо. Черней, бумага.  
Лети, минута.

Не ясно ли, что генеалогическое древо лирики притягательнее и долговечней многоветвистой родословной?

Чернила у Бродского и впрямь “честнее крови”, как он говорит в других итальянских стихах, и потеря мысли для него опаснее потери крови.

Отсюда и невиданное у других поэтов благоволение к черному цвету - по крайней мере в “Урании”. Черное он явно предпочитает белому. Черный цвет - цвет письменности:

О своем - и о любом - грядущем  
я узнал у буквы, у черной краски.

Рядами черных строчек покрываемый белый лист - вот апофеоз творения: “Черней, бумага”!

Можно даже сказать, что действие это символическое: время подчиняет себе пространство. “Черный вертикальный сгусток слов”, как смерч, владычествующий над пространством листа, поэт не забыл упомянуть даже в Нобелевской лекции.

С вертикалью у Бродского, видимо, вообще ассоциируется представление о жизни, с горизонталью - о смерти. Достаточно вспомнить его раннюю вещь, “Холмы”, их заключительные две строчки:

Смерть - это только равнины.  
Жизнь - холмы, холмы.

Вернемся ж, однако, на холмы римские, глянем на площадь. Драма, случившаяся на ней, столь же плоска, как и само ристалище. Здесь в ходу отношения горизонтальные,

пространственные. Пейзаж, в миг сладостного успеха мнившийся горной областью с водопадом, в минуту для героя злую оказался не стоящей внимания декорацией. Произошло то, что должно было произойти по законам площадного искусства, волновавшего публику разве что на дешевой за-ре кинематографа: ветреная красotka бросила романтиче-ского поэта ради пустого красавца “с манерами”. “Деше-вый граф” этот не может не вызвать в памяти “лубочный роман”, представленный некогда Мандельштамом. Да и во-обще “граф” в русской поэзии - это всегда как-то несерьез-но, вспомним хоть “Графа Нулина”... Замечательно тут другое - острейший авторский психологический коммента-рий, преобразивший этот залапанный сюжет:

То, что трагедия, измена  
для славянина,  
то ерунда для джентльмена  
и дворянина.

То есть мы все еще способны воспринимать как ужасные обстоятельства, в которых западный цивилизованный че-ловек не видит ничего, кроме приватной интрижки. Брод-ский эту нашу чувствительность склонен, кажется, оцени-вать как преимущество. “Недостатком системы, выработав-шейся в Риме, - пишет автор “Путешествия в Стамбул”, - недостатком Западного Христианства явилось его невольное ограничение представлений о Зле”.

В этом контексте приобретает, мне кажется, изысканно амбивалентный смысл и строчка “Граф выиграл... в игре без правил”. Любовные коллизии представляются “игрой без правил” лишь “славянину”. Для графа же все произош-ло как раз по правилам: он хорошо знал, что вилла с пав-линами плюс аристократическое происхождение неизбежно сыграют для лукавого создания решающую роль... Наивный же “славянин” поверить в железную силу меркантильных обстоятельств не в состоянии.

Еще один штрих, может быть, сделанный поэтом бесконт-рольно, свидетельствует, что для лирического героя образ ветреной возлюбленной значил нечто большее, чем он сам мог предполагать. В момент поэтического откровения, когда он в счастливом одиночестве устраивается с чашкой шоко-лада “в центре мироздания и циферблата”, в этот момент с ним за столиком появляется и женственный призрак. Пото-

му что для русского зрения и слуха в выражении “кон панна” значимо польское “панна”, а не итальянское “сливки”.

Ну а вообще-то, “подружка Микелина” - в контексте всей книги - может обнаружить и в некотором роде архетипические черты. В “Римских Элегиях” выстраивается ряд: “Лесбия, Юлия, Цинтия, Ливия, Микелина”... А если учесть, что муза астрономии в “Пьяцца Маттеи” поэтом покинута и даже оскорблена (“Сорвись все звезды с небосвода”), то весь этот сюжет можно толковать весьма своеобразно. В назидание неосторожному поэту сорвавшаяся с... небосвода Малая Медведица (Микелина - по-русски Мишенька), как это для животных, хоть бы и небесных, естественно, принимает позу другого популярного созвездия. В этом варианте поэту мстит сама Урания. Добавив, что другое имя Урании - Афродита, можно растолковать текст и еще острее...

Это звучит шутливо, но склонно ли к шуткам бессознательное поэта? Шутить ведь бессознательное не умеет, ибо не умеет врать.

Я вообще думаю, что кардинальным недостатком литературоведческого анализа и критики является следующее: им ведомы все виды толкований, опричь шутливого.

Указав на явную связь стихотворения “Пьяцца Маттеи” с восхитительной “Пятой годовщиной”, переведем вновь рассуждение в высокую и отечественную область. В обеих пьесах есть очень существенные для понимания позиции Бродского ассоциации с пушкинскими текстами. Помимо прямых цитаций и парафраз, оба стихотворения венчают реалии, неотделимые скорее от пушкинской, чем от нашей, эпохи: “Скрипи, мое перо, мой коготок, мой посох...”, “Скрипи, скрипи, перо!”, “Скрипи, перо...” Вряд ли кто-нибудь из наших современников - в том числе и сам Бродский - когда-нибудь слышал этот старинный скрип. Тем, однако ж, и лучше - он уводит нас от суеты в глубь времени и поэзии.

Сравнив себя с петербургским “усталым рабом”, глотнувшим, хотя бы “под занавес”, свободы, Бродский (как и в “Пятой годовщине”) наводит свой взгляд “на резкость” и

глядит далеко -  
на Север, где в чаду и дыме  
кует червонцы  
Европа мрачная. Я - в Риме,  
где светит солнце!

Этот “Север“, эта “Европа“, конечно, никакие не “Европа“ и не абстрактный “Север“, а Россия, город на берегах Невы.

Это та же самая не названная прямо область, о которой писал на “Юге“, в Болдине, Пушкин, обозначая ее словом “Париж“, и до которой ему якобы не было дела:

Недвижим теплый воздух, ночь лимоном  
И лавром пахнет, яркая луна  
Блестит на синеве густой и темной,  
И сторожа кричат протяжно: “Ясно!..“  
А далеко, на севере - в Париже -  
Быть может, небо тучами покрыто,  
Холодный дождь идет и ветер дует.  
А нам какое дело?..

Что на все это можно сказать?

“Только с горем я чувствую солидарность“, - написал Бродский в день своего сорокалетия. А где же его еще столько найдешь? Вряд ли - в Нью-Йорке...

## ЦИКЛ СТИХОТВОРЕНИЙ

Признаться, я и сам не подозревал, что мной написано столько стихотворений, связанных с Бродским или адресованных ему. Лишь одно из них, "В кафе", было опубликовано в моей книге 1974 года, а затем вошло в "Избранное". И лишь два из них, первое и последнее, были отправлены Бродскому: одно с okazjiей - в Норенскую, другое - в Нью-Йорк в 1988 году.

Стихи для меня - не специальное занятие, не профессия, а образ жизни. И пишутся они не для кого-то, а для самого себя, - вот почему, наверное, я до сих пор не удосужился довести их до сведения Бродского, тем более - читателя.

Сейчас, собрав их по просьбе издателей юбилейного сборника, с удивлением вижу, что возник едва ли не цикл стихов. Ну что ж, хорошо, что это - непреднамеренное сочинение, что оно само сложилось и нет в нем иной заданности, кроме хронологического порядка.

\* \* \*

Заснешь с прикушенной губой  
Средь мелких жуликов и пьяниц.  
Заплачет ночью над тобой  
Овидий, первый тунеядец.

Ему все снился виноград  
Вдали Италии родимой.  
А ты что видишь? Ленинград  
В его зиме неотразимой?

Когда по набережной снег  
Метет, врываясь на Литейный,  
Спиною к ветру человек  
Встает у лавки бакалейной.

Тогда приходит новый стих,  
Ему нет равного по силе,  
И нет защитников таких,  
Чтоб эту точность защитили.

Такая жгучая тоска,  
Что ей положено по праву  
Вагона жесткая доска,  
Опережающая славу.

1964

\*\*\*

Из России, с любовью!  
Как в английском романе дурном  
С Джеймсом Бондом и кровью,  
И стрельбой в переулке ночном.  
Из России, с приветом!  
Из России, с дождем и листвою!  
С ленинградским балетом,  
С багажом и пылинкой любой.

С ветерком, из России!  
Горе сжало - отпустит само.  
О, надежды пустые  
На скользнувшее в ящик письмо!  
На продутом Литейном  
Обхожу я твой дом угловой.  
Из России, с идейным  
Спором, нефтью и красной икрой.

Из России, с листвою,  
Облетевшей с карпатских дубов,  
Сумасшедшей судьбою,  
Захотевшей узнать из стихов,  
Так ли родина крепко  
В нас сидит, как заноза в руке?  
Из России, где репка  
Тянет бабку на трату в ларьке.

Из России, с дождями  
Среди мглистых приокских равнин.  
Как ты там, с господами?  
И тебе говорят: господин?  
Из России, с печалью,  
Со слезой на дрожащей губе,  
С интуристскою швалью  
Из России, с любовью к тебе!

июль 1972

## В КАФЕ

В переполненном, глухо гудящем кафе  
Я затерян, как цифра в четвертой графе,  
И обманут вином тепловатым.  
И сосед мой брезглив и едой утомлен,  
Мельхиоровым перстнем любитесь он  
На мизинце своим волосатом.

Предзакатное небо висит за окном  
Пропускающим воду сырым полотном,  
Луч, прорвавшись, крадется к соседу,  
Его перстень горит самоварным огнем.  
“Может, девочек, - он говорит, - позовем?”  
И скучает: “Хорошеньких нету”.

Через миг погружается вновь в полутьму.  
Он молчит, так как я не ответил ему.  
Он сердит: рассчитаться бы, что ли?  
Не торопится к столику официант,  
Поправляет у зеркала узенький бант.  
Я на перстень гляжу поневоле.

Он волшебный! Хозяин не знает о том.  
Повернуть бы на пальце его под столом -  
И, пожалуйста, синее море!  
И коралловый риф, что вскипал у Моне  
На приехавшем к нам погостить полотне,  
В фиолетово-белом уборе.

Повернуть бы еще раз - и в Ялте зимой  
Оказаться, чтоб угольщик с черной каймой  
Шел к причалу, как в траурном крепе.  
Снова луч родничком замерцал и забил,  
Этот перстень... На рынке его он купил  
Иль работает сам в ширпотребе?

А как в третий бы раз, не дыша, повернуть  
Этот перстень - но страшно сказать что-нибудь:  
Все не то или кажется - мало!  
То ли рыжего друга в дверях увидеть?  
То ли этого типа отсюда убрать?  
То ли юность вернуть для начала?

ноябрь 1972

\*\*\*

Смотри же нашими глазами  
На Лондон в сетке дождевой  
Под шеостянными небесами.  
И в Амстердаме в час дневной  
На разворот цехов картинный,  
Запечатленный столько раз,  
Вертя тюльпан на ножке длинной,  
Взгляни - и охни, вспомнив нас.

Ты обзавелся ежечасной,  
Загар сгоняющей с лица,  
Сплошной, сродни любви несчастной,  
Бедой, которой нет конца,  
И потому любая малость,  
Мотив какой-нибудь, баркас  
Надрывно так, что сердце сжалось,  
Тебе напомнить могут нас.

Взойдя по лестничке с опаской  
На современный пироскаф,  
Дуреху с кафедры славянской  
Одной рукой полубождая,  
Для нас, тебя на горизонте  
Распознающих по огням,  
Проверь строку из Пиндемонти,  
Легко ль скитаться здесь и там?

И в номерах, где одинаков  
Всеевропейский общий быт,  
В одном - запев, в другом - заплакав,  
А в третьем - гордость не велит,  
Подумай так: что ты разведка  
Своих друзей в краю чужом,  
За прутья вылезшая ветка  
На общем дереве большом.

1974

\*\*\*

Где несколько колонн держать небесный свод  
Оставлены, где куст в развалинах колючий  
Топорщится, - и я Афинам в пыльный рот  
Хотел бы заглянуть, когда б счастливый случай

Привел меня туда, - попробовать рукой  
Те трещины, как зуб, изъеденный веками,  
Те несколько колонн у неба за щекой,  
Расшатанный, гнилой, потрескавшийся камень.

Как четки, долго я в уме перебирал  
Далеких городов соблазны и приметы,  
В Париже перед сном я в мыслях побывал -  
Бог с ним! Я старше стал, меня влекут просветы  
Меж нескольких колонн, густая сушь и высь.  
А ты, кому дано приблизиться к миражу,  
Как в детстве, добеги, ладонью дотянись,  
Скажи: "Чур за себя! За Женю и за Сашу!"

1976

\*\*\*

Свет мой зеркальце, может быть, скажет,  
Что за далью, за кружевом пляжей,  
За рогожей еловых лесов,  
За холмами, шоссе, заводскими  
Корпусами, волнами морскими,  
Чередой временных поясов,  
Вавилонскою сменой наречий  
Есть поэт, взгромоздивший на плечи  
Свод небесный иль большую часть  
Небосвода, - и мне остается  
Лишь придерживать край, ибо гнется,  
Прогибается, может упасть.  
А потом на Неву налетает  
Вздор, и лицо его тает,  
Пропадает, - сквозняк виноват,  
Нашей северной мглой отягченный, -  
Только шпиль преломлен золоченый,  
Только выгиб волны рыжеват.

1981

\*\*\*

Мы свиделись. И мы, смутясь, поговорили.  
Пятнадцать лет кипел, с поземкой на волнах,  
Меж нами океан, с клоками белой пыли.  
Но лучший разговор не в жизни, а в стихах.

Разочарован? - Нет. Чуть-чуть. А ты? - Не слишком.  
Пятнадцать лет я жил к тебе вниз головой.  
Чиновный Вашингтон с приглаженным умишком  
Сухим, припав к окну, в нем видит нас с тобой.

Не сон ли? Ущипни. Какая-то церквушка,  
Под готику, в окне, как рыцарь на часах.  
При чем тут Вашингтон? В глазах светло и сухо.  
Но лучший разговор не здесь, а в небесах.

Поэт поэту - столп лучей невыносимый,  
В безжизненных песках синеющий мираж.  
Как жажду утолить? Живой, невозмутимой  
Дай мне воды со дна. Где ручка, карандаш?

Сверкай, сверкай, денек, - зимы американской,  
Бесснежной, ноша мне все кажется легка.  
Я кротостью смущен, ее бесстрастной лаской.  
Что ж взгляд печален твой, улыбочка горька?

Твой жест, твой детский, - так царапается кошка.  
Как будто коготки точа о мой рукав.  
Жизнь-жмотина, смотри, расщедрилась немножко.  
Ты к ней несправедлив. А я, прильнув, неправ.

1987

*АЛЕКСАНДР КУШНЕР*

## НЕСКОЛЬКО СЛОВ

Что напоминает мне поэзия Бродского? Снежную лавину, обвал в горах (ничего, что я никогда не видел его наяву, - на то и дано нам воображение!), увлекающий за собой, подминающий все на пути.

Для Бродского характерно длинное стихотворение с множеством строф; даже внешний, графический вид этих сложных строф с их разноstopными, изломанными стихами говорит о той трансформации, через которую прошел русский стих в его руках.

А если стихотворение короткое, то все равно оно поражает громоздкостью и сложностью речевых конструкций, синтаксической запутанностью, нагромождением придаточных, обилием обособленных обстоятельств и определений. Такое впечатление производит обломок скалы, далеко откатившийся от нее. Виртуозность стиха бросается в глаза. Мощь и виртуозность.

Эта интонационная, синтаксическая, речевая изощренность как нельзя лучше соответствует небывалому лексическому богатству и разнообразию, связана с колоссальным количеством подробностей, деталей: обвал не спрашивает, что перед ним: куст или каменная кладка, заблудившаяся корова или линия электропередачи.

Все богатство мира проходит перед глазами, циклопическая строфа набита вещами и понятиями - впечатление такое, что читаешь зарифмованный энциклопедический словарь - и это ощущение, пожалуй, даже угнетало бы сознание, если бы то и дело через строку не пробегала дрожь подавленной скорби, или прекрасной печали, или холодного гнева, а то и отвращения.

И, конечно, мысль, но не та, обыденная, прозаическая, которой пользуемся в повседневной жизни, а поэтическая мысль, неотделимая от стиховой мелодии, ритма, разогретая им, мысль метафорическая, образная, не чуждающаяся, впрочем, иронии, а то и прелестной, очень тонкой, очень "бродской" игры ума - в последних стихах ее все больше.

Мимходом замечу, что поэтическая мысль Бродского всегда отвечает за себя, всегда бодрствует, никогда не расстается со смыслом, столь презиравшимся нынешними авангардистами. Для большого поэта, каким является Бродский, нет ничего соблазнительного в авангардизме, этом массовом движении с его расхожей претенциозностью.

Бродский - поэт безутешной мысли, поэт едва ли не романтического отчаяния. Нет, его разочарование, его скорбь еще горестней, еще неотразимей, потому что в отличие от романтического поэта ему нечего противопоставить холоду мира: "небеса пусты", на них надежды нет, а "холод и мрак" в своей душе едва ли не сильнее окружающей стужи.

И все-таки утешение есть - оно в "явлении самого стиха народу", ведь поэзия, как бы она ни была трагична и мрачна, дарит нам почти физиологическое наслаждение самим своим фонетическим, интонационным завораживающим обилием. И в этом смысле мало что сравнится с тем наслаждением, которое способна внушить, едва ли не вопреки намерению автора, поэзия Бродского.

Таким образом, если наивно полагать, что поэт ставит перед собой задачу возбудить в нас неверие и отчаяние, то можно сказать, что со своей задачей Бродский не справляется. Изумление, радость, благодарность - вот чувства, которые испытываешь, читая его стихи.

А затем, пристальнее вглядываясь в текст, начинаешь понимать, что и лексическая, предметная избыточность стиха - тоже не что иное, как свидетельство великой вовлеченности в жизнь, зачарованности ее многообразием; в конце концов такое отчаяние куда сильнее привязывает к миру, чем иные восторги перед ним в пустопорожних стихах.

Говорю об этом на тот случай, если кто-то, читая Бродского, остановится на первом, самом поверхностном уровне понимания его поэзии: нет ничего соблазнительней, проще и, может быть, губительней для души, чем романтическое отрицание.

Не стану приводить примеры, подкреплять сказанное здесь - цитатами. Я не знаю, какие стихи Бродского вспомнит читатель, пробегая глазами эти строки, какие камни из грандиозного обвала способен он отметить (не скажу: удержать) в их падении, - мое дело лишь предупредить незадачливого скалолаза.

1990

## ЧИТАЯ БРОДСКОГО

Все надличное и надчеловеческое у Бродского не располагается в его стихах над лирическим субъектом, но распирает его мир изнутри. Общечеловек не вытесняет конкретного человека, но в нем прорезывается. Я все время держу в ощущении этого конкретного и совершенно неповторимого человека - Иосифа Бродского.

Монументальность его мира создает иллюзию такой подмены. Эпическая громоздкость гнездится, как ни трудно ухватить это воображению, внутри лиризма, даже если рвет его по швам, распирая. Стихи Бродского это бесконечный лирический монолог. При всех поэзных длиннотах. В письме Гордину из ссылки в 1965 году он формулирует этот лирический принцип развертывания текста и своего поэтического мира: "Связывай строфы не логикой, а движением души - пусть тебе одному понятным".

Соглашусь с Гординым: даже "Горбунов и Горчаков" никак не поэма. "Проблему одиночества вполне решить за счет раздвоенности можно" - лирическое "я" дробится, дробится до бесконечности, но все это безумный и невиданный доселе лирический марафон. По ассоциативной спонтанности словоизвержения (именно так в случае Бродского) он редчайший случай чистейшего монологизма. Лирического сомнамбулизма, безумно раскручиваемого до эпического формата.

Да и чем, как не монологом может быть глубочайшее чувство экзистенциального (не житейского) одиночества? Но этот монолог с естественностью дробится на фрагменты, те - на осколки помельче, еще мельче, еще... И каждый дает нервный излом. Внезапное смещение смысла. Мгновенную семантическую конвульсию. Сталкиваются спонтанные семантические фрагменты и крошечные фрагментики, и в самом коренном смысле лирический монолог Бродского драматургичен.

Цитировано. Мечущаяся бабочка—капустница. Мгновенное озарение сходства - корабль, тонущий в бурю. А к чему? Тема тупика. Тоже мечемся? Тупик, который всегда носим с собой. Какая микродраматургия, если остановить кадр и навести на него лупу. Но свойство лирического по-

тока вовлекать драматические первоэлементы в дальнейшее движение композиции.

Пожалуй, это меня всегда более всего поражало в Бродском. Свойства и вершинные образцы партитурного лиризма. И как мне сейчас открывается, это краеугольное свойство он сформулировал еще в 1965 году в уже цитированном письме Гордину: "Главное - это тот самый драматургический принцип - композиция. Ведь и сама метафора - композиция в миниатюре... Черт знает почему, но этого никто не понимает".

Бродский тут же рекомендует прием композиционных вставок, отвлечений - "разрыв". Якобы вставок. Якобы отвлечений. Уже написан к этому времени "Исаак и Авраам". "По сути дела, куст похож на все". Хорошенькое отвлечение или вставка, деталь, разросшаяся до небывалого образа всего сущего. Беременная целым мирозданием. Как говаривал Пастернак, "часть, превосходящая целое".

Часть, сама набитая до отказа частностями, которые взаимозаменяемы и несущественны по отдельности перед этой идеей грандиозного целого. Но каково же в этом случае внутреннее напряжение такого внутренне избыточного целого?

Вопрос сместился в иную плоскость. Надо говорить о духовном кризисе человечества. О высочайшей мере его напряжения в стихах Бродского, в которых "человек есть испытатель боли", муки проклятых вопросов. И тут же, в том же "Разговоре с небожителем" - "Как на сопле, все виснет на крюках своих вопросов". Не от мук ли тщеты тут же такое "хулиганское" передразнивание этих мук - все в мире держится на соплях, мудрость идиомы, мудрость здравого смысла.

Но духовное напряжение множественности идей и вопросов требует оправдания в буквальном энергетическом напряжении творчества. Это тот новый ракурс, в котором надо взглянуть на дело. Ведь без этой внутренней энергетики порыв духа и не назовешь порывом. Это будет его имитация. Его бледная копия, шестой экземпляр на машинке.

Темперамент, внутренняя энергетика таланта есть одно из главнейших ручательств его высоких возможностей. Иначе гармонизация идей подменяется их схематизацией и систематизацией. Здесь я тоже обнаруживаю сталкивающиеся точки зрения. Гордин подхватывает сравнительно не-

давнее заявление Бродского о стремлении к гармонизации. Виктор Ерофеев несколько скептичен к позднему Бродскому - "мне кажется, что у Бродского сейчас наступил момент складывания в систему - в самом худшем смысле этого слова, хотя и в систему на высоком уровне".

Я не касаюсь эволюции. Само собой с годами все впритык подходит к отчетливому контуру самоосознания. Бесспорно, метафизика растворена и циркулирует в крови стихов Бродского. И с годами же неизбежно кое-где метафизическое отложение солей.

Я вовсе не лелею мысли о художественной непогрешимости Бродского. Иногда у него нарушается внутреннее равновесие элементов. Метафизика сама по себе. Подробности пейзажа и путешествий сами по себе. На какой-то миг случается энергетический спад, но тут же обещающий подъем.

Бродский как раз не утратил энергию духовного искания, как и своего изначального свойства - внутреннего напряжения лиризма. Самого процесса гармонизации или акта творчества. У этого процесса высокая температура. И когда твердят все об остывании, остывании его стихов, об их холоде, я скажу - пусть так. Как сам он говорит, ниже нуля, но это высокая температура ниже нуля.

Я имею в виду высокую температуру метафоричности. Высокое напряжение ассоциативного поля. Это и делает Бродского Бродским. Без этого он был бы слабой копией с самого себя. Смотрите, какой ассоциативный объем, какая динамическая энергия во фрагменте, темой которого выбрана как раз статика:

Существуют места,  
где ничто не меняется. Это -  
заменители памяти, кислый триумф фиксажа.  
Там шлагбаум на резкость наводит верста.  
Там чем дальше, тем больше в тебе силуэта.  
Там с лица сторожа  
моложавей. Минувшее смотрит вперед  
настороженным глазом подростка в шинели.  
И судьба нарушителем пятится прочь  
в настоящую старость с плевком на стене...

Господи, неужели вы, твердящие об остывании Бродского, не почувствовали, как даже на этом маленьком лирическом пятачке, буквально на игольном острие толпится сонмище

соднящих душу новелл о беззащитности человека перед карающим Хроносом.

Это только одна из них, если пленку прокрутить назад. Беспомощный плевок старика. А при этом в нем ворочается неотвязное воспоминание, которое уже не навести на резкость, - о самом себе. О подростке в шинели. О беспредельном дыхании. О верстах, о тысячаеликом шлагбауме. О бессознательно провидческой настроенности подростка - перед ликом будущей старости, уткнувшейся в стену. С бесильной харкотиной. "Кислый триумф фиксажа!"

Это одна из тыщи версий. Прелесть лирики в том, что они правомочны все разом. Так возвращается лирике ее величие на зависть всем новеллистам, кои тоже грезят краткостью.

А при этом все здесь - цитатные осколки лирического мотива, своей кружащей неотвязностью напоминающего комариною песнь над ухом засыпающего. И можно без конца кружить над "Литовским ноктюрном", обнаруживая все новые соображения о волшебстве лиризма, по-детски щедро-ми горстями разбрасываемого Бродским:

В паутине углов  
микрофоны спецслужбы в квартире певца  
пишут скрежет матраца и всплески мотива  
общей песни без слов.  
Здесь панует стыдливость. Листва, норovia  
выбрать между своей лицевой стороной и изнанкой,  
возмущает фонарь. Отменив рупора,  
миру здесь о себе возвещают, на муравья  
наступив ненароком, невнятной морзянкой  
пульса, скрипом пера.

А ведь это "обличительная" тема телефонного прослушивания, на зависть Коротичу, на зависть всем нам прозвучавшая "невнятной морзянкой" лиризма или всплеском "мотива общей песни без слов". Или вот еще:

...Муза, прими  
эту арию следствия, петую в ухо причине,  
то есть песнь двойнику,  
и взгляни на нее и ее до-ре-ми,  
там, в разреженном чине,  
у себя наверху

с точки зрения воздуха  
Воздух и есть эпилог  
для сетчатки - поскольку он необитаем...

Я вспоминаю Гейне, обнаружившего у Шиллера “вакхический танец понятий”. Бродский, безусловно, - Вакх с повадками сдержанной щедрости, Вакх метафизики. Ведь если прозреть сердцевину его писаний, то все они устремляются к метафизической точке центральных категорий - Время, Пространство, Культура, Память, Вера, Отчаянье, Язык...

Дело философии собирать эти понятия в кулак. Дело поэзии для Бродского находить им тысячеликкие синонимические уподобления и не видеть стихии этих уподоблений конца. Сначала думаешь, что идешь сквозь строфические периоды Бродского, как сквозь прохладную анфиладу - насквозь. Но так не сразу догадываешься подошвой о сферичности подстилаемого под нее пространства.

Бродский открывается по-настоящему лишь тому, кто осознал, что попал в плен “анфиладному” кружению, и отдался этому вихрю. По одной ли колее?

С той дурной карусели,  
что воспел Гесиод,  
сходят не там, где сели,  
а где ночь застает.

Но прежде колея все ширится и ширится:

“Я радиус расширил до родни”.  
“Тем хуже для тебя оно, тем хуже”.  
“Я только ножка циркуля. Они -  
опора неподвижная снаружи”.  
“И это как-то скрашивает дни,  
чем шире этот радиус?” “Чем уже...”

Да, вот так у Бродского. Чем шире, тем уже. Чем уже, тем шире. Бродский спонтанно живет в языке, “центробежной иглой разгоняя масштаб круговерти”. Но где это, простите, кроме как у Бродского, граммофонная игла была центробежной? Она влекома силой центростремительной, если это граммофон не допотопного гесиодова образца, если его не заело на вечном повторе.

Но тем и замечателен Бродский. Чем шире раскрут круговерти, тем ближе к метафизической точке, к нулю. Чем к нему ближе, тем шире разгон круговерти. И о любой жизни можно сказать так - "Чем пластинка черней, тем ее доиграть невозможней"...

Бродский провоцирует толкователей на геометрические аналогии. Гордин предлагает обратить внимание на иерархическую вертикаль. Ерофеев говорит об эмоциональном квадрате, в котором швыряло бы поэта в качку, не ухватись он за веру в абсолют Языка. Лурье гораздо точнее говорит о его многоугольности. И все-таки это еще планиметрия.

Горизонталь и вертикаль. Архитектурные объемы. Как это всегда бывает, принцип обнажен в тех стихах, что послабее. В конце концов имеет принцип право на самовыражение в чистом виде?

...итак, разлука  
есть проведение прямой,  
и жаждущая встречи пара  
любowników - твой взгляд и мой -  
к вершине перпендикуляра  
поднимется, не отыскав  
убежища, помимо горних  
высот...

И это место встречи или "грот заоблачный" - вершина треугольника или конуса, точка или звезда, "мозоль, натертая в пространстве светом". Один из любимейших образов Бродского - перспективы и тупика. Было бы интересно обнажить умозрительные осевые линии этого гигантского архитектурного сооружения, но оно обрастает плотью. Ибо даже "призрак... суть пространство в квадрате". Даже тупик, подстерегший перспективу, может на миг закрыться волнующей лирической паранджой в добропорядочном духе прежней лирики - "Ни один живописец не напишет конца аллеи"...

И анфилада рефренов, любимых Бродским, превратилась в кружение интерьеров внутри и пейзажей снаружи. Как же это грандиозное здание выглядит? Здесь все-таки прелюдия из Мандельштама, столь подвластного архитектоники. Его впечатление от нотр-дамского собора:

Стихийный лабиринт, непостижимый лес,  
Души готической рассудочная пропасть,  
Египетская мощь и христианства робость,  
С тростинкой рядом - дуб, и всюду царь -  
отвес.

Стройная твердыня при внимательном рассмотрении оказывается кричащим конгломератом несоответствий, требующих нечеловеческих усилий для их гармонизации. Не так ли и с Бродским, от интерьерного, “этикеточного” слепка с этого сооружения не легче:

Старый буфет извне  
также, как изнутри,  
напоминает мне  
Нотр-Дам де Пари...

Конечно, “нормальный классицизм” Бродского - это лишь тот умозрительный “отвес”, который укрощает “стихийный лабиринт” его поэзии. Скорее это модерн с причудливой конфигурацией пространства и барочным напряжением жил метафорической лепки.

Жаль, нет места вглядываться в архитектурные капилляры, но с них эта архитектура начинается. Метафора - композиция в миниатюре. А что такое фонема? Любопытен сохранившийся у Гордина черновик неотправленного письма Бродского, протестующего против языковой реформы, одержимой идеей упрощения письменности:

“Утилитаризм и стандартизация, повторяем, столь же вредны, как перегрузка деталями. Манеж, лишенный колонны, превращается в сарай; колоннада функциональна: она играет роль подобную фонетике. А фонетика - это языковой эквивалент осязания, это чувственная, что ли, основа языка...” Далее в этом письме 1963 года поэт рассуждает о том, как жизненно необходимо двойное “н” в слове “деревянный”.

А я тут же вспоминаю начало знаменитого стихотворения, помеченного тем же годом, - “Идем, Исаак...”

По-русски Исаак теряет звук.  
Ни тень его, ни дух (стрела в излете)  
не ропщут против буквы вместо двух...

Но ропщет эхо отчаянного одиночества человека, затерянного в этой пустыне мироздания:

И звук вернуть возможно - лишь крича:

“Исак! Исак” - и эхо справа, слева:

“Исак! Исак!”...

Вот какая акустика в этом огромном миро-здании, еще недостроенном. Еще в 1963 году. И невольно ужаснешься за себя и целое поколение перед таким масштабом. А что я делал, что делали вы в то лето 1963, 1964, 1968, 1978 и т.д. Все ближе к порогу нового, постхристианского тысячелетия. Не есть ли Бродский одно из немногих оправданий той безумной проволоочки, в которую мы все превратили жизнь при известном ее содействии.

## БРОДСКИЙ - ГЕОЛОГ

Давным-давно, когда Иосиф Бродский не был всемирно известным поэтом и академиком и не опубликовал еще ни единой строчки, - он зарабатывал на жизнь чем попало. Вылитый Джек Лондон. В частности, работал и техником-геологом. В этом смысле мы с ним как бы коллеги, что наполняет меня понятной гордостью.

Между прочим, в 1964 году советское правительство забеспокоилось, что Иосиф зарабатывает недостаточно и не может прокормить себя. Доказав этот печальный факт на двух судах (закрытом и открытом), власти сослали Бродского в деревню Норенскую Архангельской области, где, по их мнению, поэт мог бы легко свести концы с концами.

Однажды Бродский попросил меня устроить его в геологическую экспедицию. Мой шеф, унылый мужчина по имени Иван Егорыч Богун, пожелал лично побеседовать с будущим сотрудником.

Я позвонила Иосифу:

— Приходи завтра на смотрины. Прихорошись, побрейся и прояви геологический энтузиазм.

Бродский явился обросший трехдневной щетиной, в невдомых утыгу парусиновых брюках. Нет, франтом он в те годы не был...

Итак, Иосиф плюхнулся, не дожидаясь приглашения, в кресло и задымил в нос некурящему Богуну смертоносной сигаретой "Прима".

— Ваша приятельница утверждает, что вы любите геологию, рветесь в поле и будете незаменимым работником, - любезно сказал Иван Егорыч.

— Могу себе представить... - пробормотал Бродский и залил румянцем (в юности он был мучительно застенчив).

— В этом году у нас три экспедиции: Кольский, Зауралье и Магадан. Куда бы вы хотели?

— Абсолютно без разницы, - хмыкнул Иосиф и схватился за подбородок.

— Вот как! А что вам больше нравится - картирование или поиски и разведка полезных ископа...

— Один черт, - перебил Бродский, - лишь бы вон отсюда!

— Может, гамма-каротаж? - не сдавался начальник.

— Хоть - гамма, хоть - дельта, - не имеет значения, - парировал Бродский.

Богун поджал губы.

— И все-таки, какая область геологической деятельности вас интересует?

— Геологической? - переспросил Иосиф и хохотнул.

Богун опустил очки на кончик носа и поверх них пристально взглянул на поэта. Под его взглядом Бродский совершенно сконфузился, зарделся и заерзал в кресле.

— Позвольте спросить, - ледяным тоном произнес Иван Егорыч. - А что-нибудь вас вообще интересует?

— Разумеется, - оживился Иосиф. - Еще как! Больше всего меня интересует проблема духа... как бы объяснить вам попроще... Точнее, сейчас меня занимает метафизическая сущность поэзии...

Наконец-то предмет беседы заинтересовал Бродского. Он уселся поудобнее и собрался было развить свою мысль, но ошеломленный Богун пробормотал: "Минуточку", - привстал с места и поманил меня рукой.

— Пожалуйста, будьте добры, проводите вашего знакомого до лифта.

Выходя вслед за Иосифом из кабинета, я обернулась. Иван Егорыч глядел на меня безумным взглядом и энергично крутил пальцем у виска.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Иосиф Бродский. Неотправленное письмо</i>	5
<i>Иосиф Бродский. Азиатские максимы</i>	8
<i>Иосиф Бродский. Путешествие в Стамбул</i>	10
<i>Иосиф Бродский. Посвящается позвоночнику</i>	53
<i>Иосиф Бродский. Об одном стихотворении</i>	65
<i>“Никакой мелодрамы...” Беседа с Иосифом Бродским</i>	113
<i>А.Найман. Интервью</i>	127
<i>А.Забалуев. Коношский период поэта</i>	154
<i>В.Уфлянд. Парнас, Иосифу Бродскому (стихотворение)</i>	162
<i>В.Уфлянд. От поэта к мифу</i>	163
<i>С.Лурье. Свобода последнего слова</i>	165
<i>И.Ефимов. Крысолов из Петербурга</i>	176
<i>В.Тележинский (А.Расторгуев). Новая жизнь, или Возвращение к колыбельной</i>	193
<i>Я.Гордин. Другой Бродский</i>	215
<i>А.Арьев. Из Рима в Рим</i>	222
<i>А.Кушнер. Цикл стихотворений</i>	234
<i>А.Кушнер. Несколько слов</i>	239
<i>А.Пикач. Читая Бродского</i>	242
<i>Л.Штерн. Бродский - геолог</i>	250



**Ленинград. Иосиф Бродский на балконе своего дома.  
1967 год.**

**Фото А.И. Бродского.**



Париж, октябрь 1981 года.

Фото М. Мильчика.

Азвистание Максимъ.

"В России карошить дого" замечен  
и.и. "Да, и ответи е. и. и. и.  
Все фавине живине, тем  
тоже становится "трое досе"

\* Диалектика есть наука  
о превращении того до го  
ны было в свою проща  
противопол.

на Западе, esp. in States,  
есть (средства, слух и т.п.)  
вошел в литературу, в газету  
в жару. Там же оор, и мигера  
сидя крадет мат у покупателя;  
и то стали бы употреблены и  
"едени мот" если бы оор ка-  
хорили ее в "Трагедии".

на томного моск- своё досе.

Страница из записной книжки. 1970 год.

Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный  
50-летию Бродского. Заказ № . Печать офсетная. Тираж 50000.  
Первый завод 5000. Таллиннская типография №1. Переплетено в  
Тартуской типографии им.Х.Хейдеманна. Цена 6р.

