

О. И. Глазунова

**ИОСИФ БРОДСКИЙ:
метафизика и реальность**

Факультет филологии и искусств
Санкт-Петербургского государственного университета
Нестор-История
Санкт-Петербург
2008

ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Г52

Ответственный редактор:
д-р филол. наук *Л. В. Миллер*

Глазунова О. И.
Г52 Иосиф Бродский: метафизика и реальность . — СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ; Нестор-История, 2008. — 312 с.
ISBN 978-5-8465-0848-4 (Фак-т филол. и искусств СПбГУ)
ISBN 978-5-98187-312-6 (Нестор-История)

Новая книга О.И.Глазуновой, как и опубликованные ранее «Иосиф Бродский: американский дневник» (2005) и «Люди и боги. О стихотворении “Вертумн” Бродского» (2006), посвящена исследованию лирики поэта периода эмиграции. Автор обращается к наиболее сложным по художественному замыслу, сюжету и средствам поэтического выражения стихотворениям Бродского, рассматривая их с точки зрения философии творчества. Метафизическая основа поэзии Бродского, проявившаяся уже в ранней лирике, окончательно сложилась в условиях эмиграции. Мировоззрение поэта, оригинальное по сути, имеет свои корни и свои формы воплощения.

Книга дает возможность разобраться в поэтической манере автора, сопоставить его взгляды со взглядами русских и западноевропейских мыслителей, проникнуть во внутренний мир поэта, в его размышления о Судьбе, об ответственности человека за принятые решения, о стремлении к совершенству и о вечном противостоянии личности рутине массового сознания. Исследование философской проблематики лирики Бродского не только приближает его стихотворения к читателю, делая их более понятными и доступными, но и позволяет по-новому взглянуть на события, связанные с жизнью и творчеством поэта.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

На ф р о н т и с п и с е:
Иосиф Бродский. Ереван (Армения), май 1972 г.
Фотография любезно предоставлена
Игорем Владимировичем Жуковым

© О. И. Глазунова, 2008
© И. В. Жуков, фотография И. Бродского, 2008
© Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008
© Издательство «Нестор-История», 2009
© С. В. Лебединский, оформление, 2008

ISBN 978-5-8465-0848-4
ISBN 978-5-98187-312-6

НАКАНУНЕ ЭМИГРАЦИИ

И всякий народ — как, впрочем, и всякий человек — представляет собою ценность ровно лишь постольку, поскольку он способен наложить на свои переживания клеймо вечности; ибо этим он как бы обезмирщивается и выявляет свое бессознательное внутреннее убеждение в относительности времени и в вечном, т. е. метафизическом значении жизни.

Фридрих Ницше

Русский привык смотреть на свое существование как на опыт, который ставится на нем Провидением. Это означает, что основная задача российской культуры и российской философской мысли сводится к одному простому вопросу — оправдать свое существование. Желательно, на метафизическом, иррациональном уровне.

Иосиф Бродский

Незадолго до эмиграции в стихотворении «Похороны Бобо» (1972) Иосиф Бродский пишет: «Сорви листок и дату переправь: / ноль открывает перечень утратам»¹. Смысл этих строк можно прокомментировать следующим образом: оторви страницу настенного календаря и вместо даты следующего дня поставь цифру ноль, потому что с этого момента начинается новый период — период утрат в жизни

¹ Цитаты приводятся по: Соч. Иосифа Бродского. СПб: Пушкинский фонд, 2001. Т. I–VII с внесенными исправлениями в соответствии с существующими нормами русской орфографии и пунктуации. — Произведения из других источников имеют специальные ссылки. Жирный шрифт в цитатах всюду мой. — *О. Г.*

поэта. Предчувствия того, что после отъезда отсчет времени пойдет для него в обратном направлении — по оси убывания, определили состояние Бродского на долгие годы эмиграции. Его творчество в США стало возвращением назад, к утраченному прошлому, которое он в течение почти четверти века хранил в своей памяти: «Не горизонт вижу я — знак минуса / к прожитой жизни. Острее, чем меч его, / лезвие это, и им отрезана / лучшая часть» («1972 год», 18 декабря 1972 г.).

Что же послужило причиной для трагического восприятия поэтом будущего и почему в тот момент, когда, казалось бы, перед Бродским открывались новые горизонты, он не ждал от судьбы ничего хорошего?

«Какую биографию делают нашему рыжему! Как будто он кого-то нарочно нанял»². Слова, сказанные Ахматовой после суда над Бродским, часто вспоминали и друзья, и недруги поэта. В то время когда над поэтом спустились тучи, Анна Андреевна думала о будущем, о том, какой подарок приготовили компетентные органы ее молодому коллеге. С таким багажом, как у Бродского, с клеймом отверженного, борца с системой, любого будут носить на руках, особенно на Западе. И здесь можно было рассчитывать не просто на признание, — суд над поэтом должен был стать началом громкого успеха, триумфа, славы.

Если поэта судят, значит, воспринимают серьезно. Время изменилось, хрущевские реформы набирали силу, и власти предпочли действовать с помощью правовых методов. Судебный процесс над Бродским должен был продемонстрировать, что система может обходиться и без жестоких репрессий, предостерегая всех оставшихся на свободе от любых проявлений независимости.

Еще недавно невозможно было даже представить подобное развитие событий. Может быть, поэтому у Ахматовой, которая всегда очень тепло относилась к молодому коллеге и в 1962 году написала о нем замечательные строки: «О своем я уже не заплачу, / Но не видеть бы мне на земле / Золотое клеймо неудачи / На еще безмятежном челе», вырвалась фраза, в которой чувствуется пренебрежительное отчуждение. Суд над поэтом открывал путь к Нобелевской премии, получить которую было заветной мечтой каждого литератора.

В то время Ахматовой было семьдесят пять лет. Она принадлежала к поколению, судьба которого была исковеркана революцией, войной и сталинскими лагерями. Когда жизнь близких висит на волоске, поневоле приходится быть осмотрительным, контролирующим

² *Найман А.* Рассказы об Анне Ахматовой. М.: Вагриус, 1999. С. 17.

каждый шаг, каждое слово. В мае 1954 года на встрече советских писателей с английскими студентами на вопрос, как они относятся к постановлению 1946 года³, Ахматова ответила кратко и холодно — с постановлением партии согласна. Присутствовавший на встрече Зощенко сдержаться не смог. Один из студентов вспоминал: «Зощенко встал и шагнул вперед. Мы сразу почувствовали, что может произойти нечто важное. Аскетические черты его лица были искажены нервным напряжением. Зощенко говорил, что не согласился с постановлением ЦК и написал об этом Сталину, что он не мог принять обвинений Жданова, потому что всегда работал с чистой совестью»⁴.

Иосиф Бродский, рассказывая об этом эпизоде, с грустью комментирует: «В итоге Ахматовой дали возможность существовать литературным трудом — переводами и так далее. А у Зощенко все отобрали окончательно»⁵.

Через десять лет, когда состоялся суд над Бродским, «время было сравнительно вегетарианское»⁶, и поэту выносят достаточно мягкий приговор — пять лет ссылки. Его отправляют на север, в Архангельскую область, в деревню Норенская, о которой, надо сказать, у поэта сохранились самые теплые воспоминания. Он выполняет обычную в крестьянском хозяйстве работу и пишет стихи. Благодаря заступничеству Ахматовой, Шостаковича, Маршака, Паустовского, срок ссылки сокращают, и уже через полтора года Бродский получает разрешение вернуться в Ленинград.

В начале семидесятых произошло еще одно важное событие, которое повлияло на судьбу поэта: советские евреи получили разрешение выезжать на постоянное место жительства в Израиль. Весной 1972 года, во время подготовки к визиту Никсона в Советский Союз, стало известно, что американский президент собирается обсудить судьбу некоторых из них на самом высоком уровне. Среди «счастливиц», удостоенных внимания американского президента, был и Иосиф Бродский.

В мае 1972 года поэта вызвали в ОВИР и предложили заполнить анкету на выезд за рубеж. На вопрос, что произойдет в случае отка-

³ Речь идет о печально знаменитом постановлении ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», направленном, главным образом, против Ахматовой и Зощенко.

⁴ *Игнатова Е.* Записки о Петербурге. Жизнеописание города со времени его основания до 40-х годов XX века. СПб.: Амфора, 2003. С. 677–678.

⁵ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 249.

⁶ В воспоминаниях Ахматовой о Мандельштаме присутствует эта характеристика. См.: *Ахматова А. А.* Листки из дневника: воспоминания, новелла об О. Э. Мандельштаме // *Звезда*, 1989. № 6. С. 29.

за, ему ответили: «Тогда, Бродский, у вас в чрезвычайно обозримом будущем наступит весьма горячее время»⁷. И Бродский принимает решение об эмиграции. О том времени он вспоминал: «Я подумал, что, если я не уеду теперь, все, что мне останется, это тюрьма, психушка, ссылка. Но я уже через это прошел, все это уже не дало бы мне ничего нового в смысле опыта. И я уехал»⁸.

В то время покинуть Советский Союз мечтали многие. За границей отношение к выходцам из России было в высшей степени благожелательным. Отъезд давал возможность начать новую жизнь, забыть о проблемах, найти хорошо оплачиваемую работу. И вот на пороге таких ошеломляющих событий в своей жизни Бродский, вместо того чтобы готовиться к предстоящему празднику, пишет исполненные горечи строки:

Скоро, Постум, друг твой, любящий сложенье,
долг свой давний вычитанию заплатит.
Забери из-под подушки сбереженья,
там немного, но на похороны хватит.

(«Письма римскому другу», март 1972 г.)

Что же видел перед собой молодой тридцатидвухлетний поэт? Каким рисовалось ему его будущее? И почему вместо заслуженного признания, долгожданной возможности опубликовать свои стихи воображение Бродского рисовало ему картину собственной смерти? Может быть, это был каприз талантливого человека или игра на публику? Вряд ли. Текст не обманывает. Он точно передает состояние автора: уныние и тревожное ожидание предстоящих перемен.

Мужество не покидает поэта, речь его льется спокойно и даже деловито (чего стоит, например, забота о том, чтобы его похороны прошли достойно, и даже упоминание о выделенной на это дело сумме!), но в словах ощущается какая-то обреченность.

Каждый человек способен предчувствовать свою судьбу, но лишь немногие находят в себе силы обратиться к этой сфере сознания, потому что любой шаг к неизвестному, потустороннему влечет за собой неотвратимые последствия. Вступая в диалог с Провидением, человек переходит в иное измерение, обретает душевное состояние, в котором он уже не вправе жить так, как хочется. Огля-

⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 125.

⁸ Если хочешь понять поэта... Беседа Б. Езерской с И. Бродским // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 107.

двываясь вокруг, он начинает слышать не голоса из толпы, а дыхание вечности.

«Зощенко всю жизнь помнил предсказание гипнотизера и прорицателя, услышанное им в юности, на войне: “Вы, молодой человек, имеете недюжинные способности в области искусства. Не отрекайтесь от них. В скором времени вы станете знамениты на всю Россию. Но кончите, впрочем, плохо”. Смысл его (Зощенко. — *О. Г.*) трагического предчувствия можно понять из описания встречи с Александром Блоком в его повести “Перед восходом солнца”: “Я никогда не видел таких пустых, мертвых глаз. Я никогда не думал, что на лице могут отражаться такая тоска и такое безразличие... Теперь я почти вижу свою судьбу. Я вижу финал своей жизни. Я вижу тоску, которая меня непременно задушит. <...> Литература — производство опасное, равное по вредности лишь изготовлению свинцовых белил”»⁹.

Литературное творчество в России всегда было существованием на грани жизни и смерти. Принимая вызов, писатель как никто другой осознает всю меру своей ответственности, и у него нет другого выхода, кроме как пройти до конца через все испытания, уготованные судьбой. Ортега-и-Гассет писал: «Жизни вообще не бывает. **Жизнь — неизбежная необходимость осуществить именно тот проект бытия, который и есть каждый из нас.** Этот проект, или “я”, не идея, не план, задуманный и произвольно избранный для себя человеком. <...> Как правило, мы имеем о нем лишь самое смутное представление. И все-таки он — наше подлинное бытие, судьба. **Наша воля в силах осуществить или не осуществить жизненный проект, который в конечном счете есть мы, но она не в силах его исправить, переиначить, обойти или заменить**»¹⁰.

Однако не многих судьба удостаивает подобного выбора. Она — Судьба — не ошибается, она точно знает, кто и чего стоит.

Художница Ирина Кичанова-Лившиц вспоминала, как через месяц после встречи с иностранными студентами на собрании в Ленинграде в Доме писателей, когда на Зощенко посыпались обвинения в том, что он посмел публично не согласиться с постановлением ЦК, он вышел на трибуну, маленький, сухонький, прямой, изжелта-бледный, и обратился к залу: «“Чего вы от меня хотите? Чтобы я сказал, что согласен с тем, что я подонок, хулиган, трус? А я русский офицер,

⁹ *Игнатова Е.* Записки о Петербурге. Жизнеописание города со времени его основания до 40-х годов XX века. СПб.: Амфора, 2003. С. 661–662.

¹⁰ *Ортега-и-Гассет Х.* В поисках Гете // Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания. М.: АСТ, 2003. С. 175–196. — Ср. также у М. Хайдеггера: «Набросок смысла бытия вообще может осуществиться в горизонте времени» (*Хайдеггер М.* Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. СПб.: Наука, 2002. С. 235).

награжден георгиевскими крестами. Моя литературная жизнь окончена. Дайте мне спокойно умереть”. Все смотрели в пол. Сошел с трибуны, направился к выходу. В мертвой тишине раздались одинокие хлопки, аплодировали Кичанова и писатель Израиль Меттер. Странно аплодировать человеку, зовущему смерть, но как иначе выразить сочувствие?»¹¹ Многие из присутствовавших в зале разделяли позицию Зоценко, еще больше коллег ему сочувствовали, но ни один не посмел выйти на трибуну, чтобы заступиться за опального писателя.

В августе 1968 года, после вторжения советских войск на территорию Чехословакии, семь человек — Константин Бабицкий, Лариса Богораз, Наталья Горбаневская, Вадим Делоне, Владимир Дремлюга, Павел Литвинов и Виктор Файнберг, с лозунгами и транспарантами «Да здравствует свободная и независимая Чехословакия!», «Позор оккупантам!», «Руки прочь от ЧССР!», «За вашу и нашу свободу!» — вышли на Красную площадь. Акция продлилась всего несколько минут, после чего все ее участники были арестованы. Всем им, за исключением Горбаневской и Файнберга, которых власти признали невменяемыми, предстояло пройти долгий путь через тюрьмы и лагеря.

Что двигало этими людьми? Героизм? Желание что-то доказать или принести себя в жертву? В одном из фильмов, посвященных этому событию, на вопрос корреспондента, чувствовали ли они себя героями, Лариса Богораз ответила приблизительно следующее: «Не надо делать из нас героев. То, что мы сделали, мы сделали для себя, понимая, что, если не выйдем, перестанем себя уважать».

Этот поступок горстки молодых людей вызвал огромный отклик. Кто-то упрекал их в наивности, настаивая на бессмысленности подобных выступлений, кто-то так и не смог простить себе, что в последний момент оказался в стороне, что не хватило у него смелости пройти до конца этот путь. Строки из песни Галича «Можешь выйти на площадь, / Смеешь выйти на площадь / В тот назначенный час?!» появились не на пустом месте, они обозначили рубеж, проверяющий человека на прочность.

Легко ли было решиться на подобный шаг? Этот вопрос не требует ответа: любому понятно, что не просто, что за этим стоят сломанные судьбы, не только свои, но и близких. Они вышли, потому что понимали, что в случае отказа их ждет расплата гораздо более мучительная, чем пребывание в тюремной камере. Ортега-и-Гассет заметил: «Человек достаточно свободен по отношению к своему “я”, или судьбе. Он может отказаться осуществить свое “я”, изменить

¹¹ Игнатова Е. Записки о Петербурге. С. 679.

себе. При этом жизнь лишается подлинности. <...> Человек, ведущий неподлинное, подменное существование, нуждается в самооправдании»¹².

Но для того чтобы различать знаки, которые посылает Судьба, выбрать единственно верный путь и остаться самим собой, надо быть готовым пройти через все испытания, стать другим человеком, научиться соизмерять свои мысли и поступки совсем с иной шкалой ценностей.

¹² *Ортега-и-Гассет Х.* В поисках Гете. С. 177–198.

«ГОРБУНОВ И ГОРЧАКОВ»

Все, что я сочинял, сводится в той или иной степени к... В «Горбунове и Горчакове» есть две строчки, в которых все более или менее и заключается. Это самые главные строчки, которые я, по-видимому, написал: «Я думаю, душа за время жизни приобретает смертные черты».

Иосиф Бродский

А что же Бродский? Какова была его реакция на вторжение советских войск в Чехословакию? После возвращения из ссылки в Ленинград в сентябре 1965 года молодой поэт учился, осваивал новые рифмы, писал стихи, занимался переводами, выступал на литературных вечерах. Политикой он не занимался, но, надо сказать, что политика его не интересовала и раньше. Вероятно, после возвращения мысли об отъезде стали посещать его все чаще.

Рассказывая Соломону Волкову о своей попытке в возрасте девятнадцати лет убежать за границу на маленьком самолете и о мыслях, которые посещали его в тюрьме и ссылке, Бродский признается:

Когда я говорю, что для русского человека идея побега довольно естественна, то опираюсь и на свой опыт. Я, например, помню, что в тюрьме и ссылке половину времени думал о том, как бы сбежать. Впрочем, как и находясь на свободе.

На вопрос Волкова «Были еще моменты в вашей жизни, когда желание убежать из России резко обострялось?» поэт ответил:

Да, когда в 1968 году советские войска вторглись в Чехословакию. Мне тогда, помню, хотелось бежать куда глаза глядят. Прежде всего от стыда. От того, что я принадлежу к державе, которая такие дела творит. Потому что худо-бедно, но часть ответственности всегда падает на гражданина этой державы. Я тогда был в ужасном состоянии¹.

В октябре 1968 года Бродский закончил работу над стихотворением «Горбунов и Горчаков», которое начал в 1965 году, после возвращения из ссылки. События в стихотворении разворачиваются в психиатрической лечебнице. Больничный быт воссоздан поэтом по собственным воспоминаниям. Его отправляли в больницу дважды: в конце декабря 1963 года в Москве и в феврале 1964 года в Ленинграде, когда после первого судебного процесса он был помещен в лечебницу на набережной реки Пряжки². О том времени Бродский вспоминает:

Это самое важное — пространство, в котором находишься. Помню, когда мне было года двадцать три, меня насильно засадили в психиатрическую больницу, и само «лечение», все эти уколы и всякие довольно неприятные вещи, лекарства, которые мне давали и т. д., не производили на меня такого тягостного впечатления, как комната, в которой я находился. Здание было построено в девятнадцатом веке, и размеры окон были несколько... Отношение величины окон к величине комнаты было довольно странным, несколько непропорциональным, то есть окна были, думается, на какую-нибудь восьмую меньше, чем должны быть по отношению к размерам комнаты. И именно это доводило меня до неистовства, почти до помешательства³.

Стихотворение написано в форме диалога между пациентами психиатрической больницы, коротающими время в постоянных беседах. Горбунов и Горчаков — полные антиподы, и в то же время они крепко привязаны друг к другу. Общение для них — это не просто попытка скрасить больничное заключение, разговоры уже давно превратились для каждого из них в потребность: без них ни один ни другой представить не могут своего существования.

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 182.

² См. об этом стихотворение Бродского «С грустью и нежностью».

³ «Я позволял себе все, кроме жалоб» (беседа с Ларс Клеберг и Сванте Вейлер // *Divertimento sztokholmskie...* Warszawa, 1998): Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 429.

Горбунов — неисправимый романтик, любитель снов: «Не нужно жизни. Знай себе смотри. / Вот это сон! И вправду день не нужен». Его мир — мир метафизических грез — помогает ему относительно легко переносить больничное заточение: «Душа не ощущает тесноты».

Горчаков — прагматик, которого раздражают тяготы быта в лечебнице: скудная еда, постоянный холод, отсутствие отопления. На протяжении всего стихотворения он несколько раз в разговоре с другом упоминает о грелке: «А я / сейчас не отказался бы от грелки...»

Горчаков живет по пословице «Рыба ищет, где глубже, а человек — где лучше». Это нехитрое изречение, которое часто служит оправданием для людей, склонных к конформизму, присутствует в приведенной поэтом одной из фраз Горчакова. В ответ на предложение Горбунова «Давай-ка, Горчаков, без лицемерья; / и знай — реальность высказанных слов / огромней, чем реальность недоверья», приятели, словно следуя психологическим тестам, начинают называть первое, что приходит в голову:

«Да, стужа грандиознее тепла».
«А время грандиознее, чем стрелка».
«А дерево грандиознее дупла».
«Дупло же грандиознее, чем белка».
«А белка грациознее орла».
«**А рыбка... это самое... где мелко**».
«Мне хочется раздеться догола!»
«Где радиус, там вилка и тарелка!»
«А дерево, сгоревшее дотла...»
«Едва ли грандиознее, чем грелка».

Сопоставление образов в данных выше репликах позволяет выявить разницу в мировоззрении друзей. Скорее всего, приведенный диалог воспроизводит один из споров, в котором и стужа, и тепло, и дупло, и дерево, и орел, и белка являются аргументами-метафорами, попытками отстоять свою точку зрения: в них заключены представления друзей об окружающем мире и о своем в нем предназначении.

Стужа противопоставляется теплу, и, с точки зрения Горбунова, она грандиознее, чем тепло. Вилка и тарелка, определяющие радиус, т. е. ближайшее окружение человека, выражают точку зрения Горчакова. Так как первая реплика о стуже принадлежит Горбунову, а последняя, о грелке, — Горчакову, простой подсчет позволяет сделать

вывод о том, что фраза «А рыба... это самое... где мелко» относится к Горчакову.

Горчаков не одобряет возвышенных представлений друга и говорит ему: «Истуканов / тебе подобных просто ждут Кресты⁴, / и там не выпускают из стаканов!» и далее: «Боюсь, что ты застрянешь здесь навечно». На упрек Горбунова «Ты хочешь огорчить меня?» Горчаков отвечает: «Конечно. / На то я, как известно, Горчаков».

Анализ текста позволяет сделать вывод о том, что главные персонажи стихотворения — это одно лицо, сам автор. Данная мысль не является новой, об этом упоминает Карл Проффер в статье, посвященной анализу «Горбунова и Горчакова». Проффер ссылается на слова самого поэта: «Когда Бродского спросили, как управляться с трудностью и различать, кто говорит в данный момент, и высказали предположение, что это, может быть, и неважно, потому что говорит всегда один, он сказал — нет, их двое, и нужно их различать. Но тут же он передумал и сказал: да, пожалуй, говорит один. Сама поэма, — по мнению автора статьи, — не дает однозначного ответа» на этот вопрос⁵.

На самом деле в структуре и содержании стихотворения достаточно доказательств того, что в «Горбунове и Горчакове» диалоги между героями ведутся от лица одного и того же человека. Обстановка психиатрической лечебницы дает возможность поэту, используя идею о раздвоении личности, отразить борьбу, которая происходила в его душе в то время. Тематика и синтаксическое оформление реплик указывают на то, что в самом Бродском больше от Горбунова, но внутренний голос Горчакова время от времени настойчиво дает о себе знать.

Если быть точным, то в стихотворении разговор ведут не два, а три персонажа: один из них автор («он сказал»), другой — автор (он же Горбунов) и третий — автор (он же Горчаков).

В третьей части стихотворения «Горбунов в ночи» в монолог Горбунова постоянно вплетаются слова автора:

⁴Кресты — тюрьма в Ленинграде.

⁵Проффер К. Обстановка в сумасшедшем доме: Поэма Бродского «Горбунов и Горчаков» // Поэтика Бродского / Ред. Л. В. Лосев. Tenefly: Hermitage, 1986. С. 137. — Ср. также: «В романе представлена модернизированная версия диалогов Христа и предающего его Иуды, причем ремарки, указывающие на говорящего, отсутствуют. Голоса сливаются, различить их не всегда возможно. Два голоса романа подразумевают два толкования его персонажей: как пациентов сумасшедшего дома и как две ипостаси расщепленного шизофренического сознания» (Куллэ В. Поэтическая эволюция Бродского в России (1957–1972). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. С. 19).

**Отчаянье раскачивает мне,
как доску, душу надвое, как нож, но**
не я с ним остаюсь наедине.
А если двоедушие безбожно,
то не дрова нуждаются в огне,
а греет то, что противоположно.

Время от времени в сознании автора персонажи сливаются воедино:

Уток теряет собственную нить,
когда под ним беснуется основа.
**Как странно Горчакову говорить
безумными словами Горбунова!**

Вспоминая о спорах, которые долгое время занимали его воображение, поэт пытается их проанализировать, по очереди обращаясь к аргументам, подтверждающим противоположные точки зрения. В силу того, что споры проходили в голове одного и того же человека, они, с точки зрения автора, не нуждаются ни в пояснениях, ни в развернутых комментариях, ни в логических связках.

Рассмотрим, например, пятую часть стихотворения («Разговор в третьем лице»), которая представляет собой хаотическое нагромождение обрывочных реплик:

«И он ему сказал». «И он ему
сказал». «И он сказал». «И он ответил».
«И он сказал». «И он». «И он во тьму
воззрится и сказал». «**Слова на ветер**».
«И он ему сказал». «Но, так сказать,
сказать “сказал” сказать совсем не то, что
он сам сказал». «И он “к чему влезать
в подробности” **сказал; все ясно. Точка**».
«Один сказал другой сказал струит».
«Сказал **греха струит** сказал **к веригам**».
«И молча на столе сказал стоит».
«И, в общем, **отдает татарским игом**».
«И он ему сказал». «А он связал
и свой сказал и тот, чей отзвук замер».
«И он сказал». «Но он тогда сказал».
«И он ему сказал; и время занял».

«И он сказал». **«Вот так булыжник вдруг швыряют в пруд. Круги — один, четыре...»**
«И он сказал». **«И это — тот же круг, но радиус его, бесспорно, шире».**
«Сказал — кольцо». «Сказал — еще кольцо».
«И вот его сказал уткнулся в берег».
«И собственный сказал толкнул в лицо, вернувшись вспять». **«И больше нет Америк».**
«Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал». «Сказал».
«Суть поезда». **«Все дальше, дальше рейсы».**
«И вот уже сказал почти вокзал».
«Никто из них не хочет лечь на рельсы».
«И он сказал». «А он сказал в ответ».
«Сказал исчез». **«Сказал пришел к перрону».**
«И он сказал». **«Но раз сказал — предмет, то так же относиться должно к бну».**

Судя по тому, что в тексте доминируют слова рассказчика («И он ему сказал», «И он ответил», «Один сказал другому», «И он сказал в ответ» и т. д.), можно предположить, что разговоры, о которых упоминается в данном отрывке, занимали воображение автора на протяжении длительного времени. Прочитав насквозь отрывочные реплики в прямой и косвенной речи, можно восстановить смысл того, о чем идет спор.

В ночных разговорах с самим собой автор постоянно возвращается к болезненной для него теме эмиграции, пытается склонить себя в ее пользу, используя в качестве доводов соображения и по существу, и по форме: не стоит бросать слова на ветер, сказал — надо ехать. Но что-то не дает ему покоя, выбор этот слишком мучителен для поэта. И никакие доводы, что эмиграция — это лишь расширение кругозора, возможность избавиться от постоянной угрозы тюремного заключения («вериг») и рабского положения («татарского ига») не могут заставить поэта прийти к окончательному решению; в его душе происходит мучительная борьба между противоположными точками зрения — между взглядами идеалиста Горбунова и прагматика Горчакова: «сказал толкнул в лицо / вернувшись вспять» — «И больше нет Америк».

Однако постепенно с развитием темы сознание автора обращается к образам, однозначно ассоциирующимся с дорогой: «поезд», уходящие «все дальше, дальше рельсы», «вокзал». Последний довод («никто из них не хочет лечь на рельсы») становится решающим. После него поэт описывает ситуацию, которая повторяет конец сти-

хотворения: «„Сказал исчез”. „Сказал пришел к перрону”». Горбунов исчезает, Горчаков «идет к перрону», а сам автор утешает себя тем, что ничего страшного не произошло.

Последние две строки в приведенном выше отрывке о предмете, к которому и надо относиться как к предмету («“И он сказал”. “Но раз сказал — предмет, / то так же относиться должно к óну”»), можно сопоставить с отрывком из раннего стихотворения Бродского «От окраины к центру»:

То, куда мы спешим,
этот ад или райское место,
или попросту мрак,
темнота, это все неизвестно,
дорогая страна,
постоянный предмет воспеванья,
не любовь ли она? Нет, она не имеет названья.

Страна — предмет неодушевленный, а потому не стоит драматизировать свое с ней расставание; относиться к ней следует соответственно: как к любому другому предмету.

Форма пересказа диалогов, которые происходили между героями стихотворения, дает возможность автору выразить самые сокровенные мысли — то, о чем он не решался сказать вслух; вот почему, по словам поэта, «косвенная речь / в действительности — самая прямая». Принимая в стихотворении то сторону Горбунова, то Горчакова, автор вставляет в их монологи и реплики мысли, которые нельзя отнести ни к одному из них. Да Бродский и не скрывает своего прямого отношения к героям стихотворения, отмечая тесную связь между собой и своими персонажами:

И Он Сказал носился между туч
с улыбкой **Горбунова, Горчакова.**

Время от времени самому автору трудно различить, кто в данный момент говорит, Горбунов или Горчаков («Ночь. Губы на два голоса поют»), да и имеет ли смысл различать, так как и тот и другой — это лишь отражения внутреннего «я» поэта:

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

Анализируя свое положение, поэт говорит о противоречиях, раздирающих его душу:

И кровь шумит, как клюквенный сироп.
И щиколотки стынут, обнажаясь.
И делится мой разум, как микроб,
в молчанье безгранично размножаясь!

Интересно отметить, что в стихотворении 1964 года «С грустью и с нежностью» присутствуют все те же персонажи психиатрической лечебницы за исключением Горчакова. То есть Горчаков как второе «я» поэта появился уже после возвращения его из ссылки.

Постоянный спор, который в «Горбунове и Горчакове» идет между друзьями-оппонентами, — это отражение разногласий автора с самим собой, прежним, — таким, каким он был до того, как у него появились мысли об эмиграции. Время от времени, оставшись в одиночестве, автор (на тот момент Горбунов) признается: **«Я голос чей-то слышу в тишине. / Но в нем с галлюцинациями слуха / нет общего: давление на дне — / давление безвредное для уха. / И голос тот противоречит мне».**

В V главе, которая называется «Песнь в третьем лице», воспроизводя в памяти предыдущие разговоры, автор вспоминает реплики своих персонажей и признается в том, что между ними нет разницы: ««И он ему». “И он”. “И он ему”. / “И я готов считать, что вечер начат”. / “И он ему”. “И все это к тому, / что **оба суть одно взаимно значат**”. / “Он, собственно, вопрос”. “Ему — ответ”. / “Потом наоборот”. **“И нет различья”**. / **“Конечно, между ними есть просвет”**. / **“Но лишь как средство избежать двуличья”**».

В VIII части стихотворения — «Горбунов в ночи» — в сознание оставшегося в одиночестве Горбунова вплетаются реплики то Горчакова, то автора:

Уснуть бы... Санитары на посту.
Приносит ли им пользу отраженье?
Оно лишь умножает тесноту,
поскольку бесконечность — умноженье.
Я сам уже в глазах своих расту,
и стекла, подхлестнув воображенье,
сжимают между койками версту...
Я чувствую во внутренностях жженье,
взирая на далекую звезду.
Основа притяженья — торможенье!

Нормальный сон — основа всех основ!

(ГОРЧАКОВ)

Верней, выздоровления основа.

Эй, Горбунов!.. на кой мне Горбунов?!

Уменьшим свою речь на Горбунова! (АВТОР)

Сны откровенней всех говорунов

и грандиозней яблока глазного.

Фрейд говорит, что каждый — пленник снов.

Как странно в это вдумываться снова...

Могилы исправляют горбунов!..

Конечно, за отсутствием иного

лекарства... А сия галиматья — (ГОРЧАКОВ)

лишь следствие молчания соседних

кроватей. **Ибо чувствую, что я**

тогда лишь емь, когда есть собеседник! (АВТОР)

В стремлении улучшить свое положение в больнице Горчаков проявляет заботу не только о себе, но и о Горбунове; неслучайно в конце стихотворения врачи назначают его «ответственным за быт» в палате. Время от времени Горчаков докладывает врачам о поведении и взглядах своего приятеля. Но надо отдать ему должное: даже в тот момент он пытается защитить Горбунова, уверяя врачей в том, что тот совершенно безобиден и даже не помышляет о политической борьбе: «Он выражает беспартийный взгляд / на вещи, на явления, — в основе / своей диалектический; но ряд — / но ряд его высказываний внове / для нас».

Одновременно Горчаков сетует на положение друга, потому что, если бы у Горбунова были четкие политические ориентиры, все было бы намного проще, во всяком случае, его пребывание в лечебнице было бы хоть как-то оправданно. Реплика «Он — беспартийный, вот его беда!» позволяет предположить, что данная точка зрения принадлежит не Горчакову, а самому автору. Возможно, и самому Бродскому после ареста в разговоре со следователями приходилось оправдываться подобным образом.

Хозяйственный Горчаков, пытаясь помочь другу, проявляет избрательность и предлагает различные способы улучшения больничного быта, вплоть до самых фантастических — пустить на дрова крест, который в стихотворении ассоциируется с судьбой Горбунова:

«Я вдруг подумал — но, конечно, праздно —
что если крест да распилить бы на

дрова, взойдет ли дым крестообразно?»
«Ты спятил!» «**Я не спятил, а блюду
твой интерес**». «Похвальная сердечность.
Но что имеешь, собственно, в виду?»
«Согреть окоченевшую конечность».

Образ креста появляется уже в первой части стихотворения: сначала как название печально известной тюрьмы в Ленинграде — Кресты, а затем как метафорическое представление Горбунова о своей судьбе. В XII части, когда друзья в очередной раз обсуждают свое тягостное положение в больнице, Горбунов задает неожиданный вопрос: «А что потом?» На вопрос Горчакова, что он понимает под словом «потом», Горбунов поясняет — «По снятии с креста»:

«В такие нас забросило места,
что ничего не остается, кроме
как постничать задолго до Поста».
«Ты говоришь о сумасшедшем доме?»
«Да, наша география проста».
«**А что потом?**» «Ты вечно о потóме!
Когда — потом?» «**По снятии с креста**».
«О чем ты?!» «Отнесись как к идиоме».
«Положат хоть лаврового листа».
«А разведут по-прежнему на броне».

Крест в стихотворении — это образ, который соотносился не только с судьбой Горбунова, но и с положением поэта (литератора) в сумасшедшем доме (читай — в России). Прагматично настроенный Горчаков предлагает пустить освободившийся (вероятно, после принятия решения об эмиграции) крест на дрова, чтобы добро не пропало даром, чтобы от него была хотя бы какая-то польза.

Образ креста в стихотворении можно соотнести не только с судьбой автора, но и с реальным предметом — массивным деревянным крестом, который после смерти Ахматовой был установлен на ее могиле в поселке Комарово под Ленинградом. Ахматова умерла в марте 1966 года, в марте же под знаком Овна родился и Горчаков. В стихотворении он говорит о себе: «“Я в марте родился. Мне суждены / шатания. Мне сняли отпечатки... / Как жаль, что мы дрожать принуждены: / опоры наши дальние столь шатки...”». На что Горбунов иронически замечает: «Которые под Овном рождены, / должны ходить в каракулевой шапке».

Отсюда можно сделать вывод, по какой причине Горчаков как персонаж отсутствовал в стихотворении Бродского «С грустью и с нежностью», написанном в ссылке в 1964 году. Он и не мог появиться раньше марта 1966 года, потому что пока была жива Ахматова, поэт вряд ли мог помышлять об отступничестве и эмиграции, столь сильное влияние оказывала на него эта женщина, ее несгибаемая воля и мужество.

В интервью Юрию Коваленко Бродский говорил:

Более всего я обязан Ахматовой в чисто человеческом отношении. Мне повезло: два-три раза в жизни я сталкивался с душами, значительно более совершенными, чем вашего покорного слуги. Анна Андреевна была для меня прежде всего примером духовным, примером нравственным, а потом уже чисто профессиональным. Ей я обязан девяноста процентами взглядов на жизнь (лишь десять — мои собственные), умением прощать⁶.

В этой связи уместно вспомнить о том, что после революции Ахматова наотрез отказалась уезжать из России, хотя в то время, в разгар Гражданской войны, было очевидно, что самое худшее впереди.

В марте 1966 года Ахматовой не стало, и в VII части стихотворения словами Горбунова Бродский говорит о восхождении на небосклоне нового созвездия — Овна.

«Я двигаюсь!» «Не ведаю, где старт,
но финиш — ленинградские сугробы».
«Я жив, пока я двигаюсь. Декарт
мне мог бы позавидовать». «Еще бы!
Мне нравится твой искренний азарт».
«А мне твои душевные трущобы
наскучили». «А что твой миллиард —
ну, звездные ковши и небоскребы?»
«**Восходит Овн, курирующий март**».

Изменения, которые описывает поэт, оказали влияние и на Горбунова. В «Горбунове и Горчакове» он уже не тот человек, о котором писал Бродский в 1964 году. На протяжении стихотворения он постепенно меняется, поддаваясь влиянию друга. В этой связи инте-

⁶«Судьба страны мне далеко не безразлична» (беседа с Ю. Коваленко / Неделя. 1990. № 9.) // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 471.

ресно вспомнить еще одно высказывание Бродского. В интервью 1990 года на вопрос, что он оставил на своем пути, что бросал, чему изменял и чему оставался верен, поэт ответил: «Изменял ли я чему-нибудь? Я думаю, что я изменял людям. Я делал это не с умыслом, я надеюсь, то есть не по соображениям, ну, что ли, надеюсь, что не по соображениям низменным. Но это не мне судить. Единственное, что я знаю, что я мог бы сказать с определенной степенью уверенности, — что я никогда не изменял самому себе»⁷. Возможно, измены, о которых говорил поэт, имели отношение и к памяти Анны Ахматовой.

Судя по приведенным в стихотворении репликам, в мировоззрении Горбунова происходят перемены, о которых упоминал Горчаков в разговоре с врачами больницы: «И если день особенно морозен, / он сильно отклоняется туда... / ну, влево, к отоплению...». На замечание Горчакова «смотри, и батарея холодна!» Горбунов отвечает: «Здесь вообще и холодно и грязно...»

Седьмая часть — ключевая в стихотворении. И во взглядах Горбунова, и во взглядах самого автора намечается перелом, который приводит к победе Горчакова в конце стихотворения.

Разговоры между Горбуновым и Горчаковым в больнице часто начинаются с вопроса о еде: «“Ты ужинал?” “Да, миска киселя / и овощи”. “Ну, все повеселее. / А что снаружи?” “Звездные поля”. / “Смотрю, в тебе замашки Галилея”». Но если во второй части Горбунов думает не столько об ужине, сколько о звездном небе и мире за воротами больницы, то уже в VII части стихотворения его начинают раздражать условия их содержания, и в ответ на вопрос Горчакова об ужине он жалуется на скудный рацион лечебницы: «“**Да, прежняя трава. / Все овощи...**” “Не стоит огорчаться. / Нам птичьи тут отпущены права”. / “**Но мясо не должно бы запрещаться**”. / “Взгляни-ка лучше: новые дрова...” / “**Имею же я право возмущаться!**”»

Уже не к звездному небу обращается в своих мыслях романтик Горбунов, а к вопросам вполне приземленным. Вслед за разговором о скудном пайке обитателей лечебницы он вспоминает семью (жену, дочку⁸ и родителей), которые нуждаются в его заботе: «Я радиус расширил до родни». На ехидное замечание Горчакова: «Тем хуже для тебя оно, тем хуже», Горбунов отвечает: «Я только ножка циркуля. Они — / опора неподвижная снаружи».

⁷ Беседа с Ядвигой Шимаков-Рейфер // Там же. С. 498.

⁸ В 1967 г. у Бродского родился сын, а с Марианной Басмановой — матерью его сына, они не были зарегистрированы.

В этой главе герои стихотворения как будто меняются местами, и уже не Горбунов, а Горчаков вынужден останавливать друга. Жалобы Горбунова на больничную еду, разговоры о семье, о которой он должен заботиться, вызывают у Горчакова ехидное замечание: «Тебе необходим холодный душ!» На вопрос Горчакова «Где именно?», звучит ответ: «На станции Опочка». Судя по тому, что Горбунов вслед за этим восклицает «Наверное, приснилось» и даже не знает, где именно расположена эта станция, прозвучавший ответ — это слова самого автора.

Безусловно, название станции выбрано поэтом неслучайно. Трудно сказать, что имел в виду автор, но, скорее всего, «Опочка» соотносится со стихотворением Пушкина 1826 года «Признание»: «Сказать ли вам мое несчастье, / Мою ревнивую печаль, / Когда гулять, порой, в ненастье. / Вы собираетесь вдаль? / И ваши слезы в одиночку, / И речи в уголку вдвоем, / И путешествие в Опочку, / И фортепьяно вечерком?..»

Что же хотел сказать автор в ответ на жалобы Горбунова и его воспоминания о родне? Может быть, то, что у Пушкина тоже были жена и дети, но радиус его мыслей не ограничивались семейным кругом.

Хотя возможна и другая интерпретация этой фразы: Пушкину, который всю жизнь хотел уехать за границу, так и не удалось осуществить это желание. В стихотворении «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе», написанном, кстати, в 1969 году после вторжения советских войск в Чехословакию, Бродский обращается к этой теме:

Поди, и он
здесь подставлял скулу под аквилон,
прикидывая, как убраться вон,
в такую же — кто знает — рань,
и тоже чувствовал, что дело дрянь,
куда ни глянь.
И он, видать,
здесь ждал того, чего нельзя не ждать
от жизни: воли. Эту благодать,
волнам доступную, бог русских нив
сокрыл от нас, всем прочим осенив,
зане — ревнив.

На протяжении всего стихотворения спор между Горбуновым и Горчаковым то вспыхивает, то угасает. Окончательное решение еще не созрело, герои продолжают обмениваться репликами, пытаясь

склонить один другого к своей точке зрения. В XII части Горбунов на вопрос Горчакова, чего же он добивается, отвечает: «Недоступности Эльбруса». В ответ на это Горчаков предлагает другу поразмышлять не об Эльбрусе, а о Голгофе, потому что, когда он его покинет, рассчитывать ему в больнице будет не на кого.

Представление о страданиях, неизбежно связанных с достижением недоступных высот, представлено в стихотворении в образе «двуглавой снеговой вершины», которая, с одной стороны, объединяет Эверест и Голгофу, а с другой — может соотноситься с образом той же Ахматовой. О царственной осанке этой женщины, о ее сходстве с портретами Екатерины Великой не раз говорили современники.

В следующей, XIII части стихотворения — «Разговоры о море» появляется персонаж, в котором тоже можно уловить отдаленное сходство с Анной Ахматовой⁹, однако на этот раз и образ Ахматовой, и ее судьба описываются уже с точки зрения циника Горчакова, т. е. в карикатурном, уничижительном виде:

Пожалуй, море... Чайки на молу
над бабой, в них швыряющейся коркой.
И ветер треплет драную полу,
хлеща волнообразною оборкой
ей туфли... И стоит она в пылу
визгливой битвы, с выбившейся челкой,
швыряет хлеб и пялится во мглу..
Как будто став внезапно дальнзоркой,
высматривает в Турции пчелу.

Причины гротескного изображения Ахматовой в XIII части стихотворения отчасти можно понять, обратившись к комментарию Бродского относительно высказывания его любимого поэта Уистена Одена о Йейтсе. Оден назвал Йейтса «сукиным сыном», но потом прибавил еще: «обольстителю». Эмоциональная несдержанность

⁹ Слово «баба» по отношению к Ахматовой Бродский употребляет в одном из интервью: «Мы говорили с тобой об Ахматовой и Цветаевой. Я сказал, что бабы были такие чудесные, потому что все мужчины ни к черту не годились» (Самый дерзкий вызов власти... (беседа А. Михника с И. Бродским // «Magazine», приложен. к «Gazeta Vyborgzaia». 1995. № 3. 20 янв.; Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 653. — С образами, встречающимися в приведенном отрывке из стихотворения, можно сопоставить также слова Мандельштама об Ахматовой: «Она — плотоядная чайка, где исторические события — там слышится голос Ахматовой. И события — только гребень, верх волны: война, революция. Ровная и глубокая полоса жизни у нее стихов не дает» (цит. по: *Герштейн* Э. Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 170).

Одена, по мнению Бродского, была вызвана не личными качествами, а творчеством Йейтса. Являясь по существу поэтом бардовского склада, он был обольстителем не только для читателей, но и для других поэтов, для которых соблазн подражать ему был слишком велик.

Слова Одена о Йейтсе, по мнению Бродского, были «реакцией человека, который впал в страшную зависимость от него, а потом еле-еле из-под нее выкарабкался и теперь со злостью смотрит назад»¹⁰. Возможно, влияние, которое оказывала Ахматова на молодого Бродского, время от времени тоже вызывало у него раздражение.

В IX части — «Горбунов и врачи» — вновь возникает образ креста. На замечание врачей относительно воззрений Горбунова: «Со всем, что вы имеете в виду, / вы, в общем, здесь останетесь навеки», Горбунов восклицает «За что?», но тут же соглашается, что ведет себя слишком опрометчиво.

«За что?! а впрочем, следует в узде
держаться себя... нет выхода другого».
«И кликнуть Горчакова». «О звезде
с ним можно побеседовать». «Толково».
«Везде есть плюсы». «Именно. Везде».
«И сам он вездесущ, как Иегова;
хотя он и доносит». «На гвозде,
как правило, и держится подкова».
«Как странно Горбунову на кресте
рассчитывать внизу на Горчакова».
«Зачем преувеличивать?» «К чему,
милейший, эти мысли о Голгофе?»
«Но это — катастрофа». «Не пойму:
вы вечность приравнивали к катастрофе?»
«Он вечности не хочет потому,
что вечность — точно пробка в полуштофе».
«Да, все это ему не по уму».
«Эй, Горбунов, желаете ли кофе?»
«Почто меня покинул!» «Вы к кому
зываете?» «Опять о Горчакове
тоскует он». «Не дочка, не жена,
а Горчаков!» «Все дело в эгоизме».
«Да Горчаков ли?» «Форма не важна».

¹⁰ Наглая проповедь идеализма: Беседа И. Бродского с Д. Бетей // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 543–544.

Эй, Горбунов, а ну-ка покажись мне.
Твоя, ты знаешь, участь решена.
«А Горчаков?» «Предайся укоризне:
отныне вам разлука суждена.
Отпустим. Не вздыхай об этом слизне».
«Отныне, как обычно после жизни,
начнется вечность». «Просто тишина».

В трудную минуту Горбунов ищет поддержки Горчакова, потому что тот больше приспособлен к реальной жизни. Осознавая нелепость своего обращения к человеку, взгляды которого он не разделяет, Горбунов утешает себя тем, что «везде есть плюсы», а значит и общение с Горчаковым может быть полезным. Разлука с товарищем пугает Горбунова, потому что в его положении («на кресте», как он сам говорит о себе) любой разговор приносит облегчение. Своя собственная участь не так беспокоит Горбунова, как разрыв с Горчаковым. Он чувствует, что, когда Горчакова не будет рядом, он (Горбунов) не сможет жить дальше, для него самого «начнется вечность».

Последние слова Горбунова можно воспринимать по-разному: или Горбунов, лишившись поддержки и заботы Горчакова, не вынесет тягот больницы, или Горбунов предчувствует, что автор останется с Горчаковым. Без автора же сам Горбунов — ничто, потому что он существует лишь в воображении поэта. Более реальным представляется второе предположение, потому что, оставшись в одиночестве, Горбунов, легко переносивший тяготы больничного быта, всегда мог предаться сновидениям, забыв о реальности.

Авторитет Горбунова, с точки зрения автора, очень высок, и Горчаков разделяет его чувства. В VIII части автор говорит о Горбунове от лица Горчакова: «Ты, Горбунов, мой высший судия! / А сам я — только собственный посредник / меж спящим и лишенным забытья, / смотритель своих выбитых передних...» Для поэта Горбунов является ориентиром, компасом в жизни, сам он чувствует себя лишь полем («радиусом»), по которому двигается стрелка, указывающая ему направление: «О Горбунов! я чувствую при встрече // с тобою, как нормальный идиот, / себя всего лишь радиусом стрелки!»

Размышляя о своем будущем, автор обращается к своему второму «я» — Горбунову с мольбой не оставлять его в этот трудный час выбора:

«Никто меня, я думаю, не ждет
ни здесь, ни за пределами тарелки,
заполненной цифирью. Анекдот!

Увы, тебе масштабы эти мелки!
Грядет твое мучение! Ты тот,
которому масштаб его по мерке.
Весь ужас, что с тобой произойдет,
ступеньки разновидность или дверки

туда, где заждались тебя. **Грешу
лишь тем, что не смогу тебя дозваться.
Ты, Горбунов! Покуда я дышу,
во власть твою я должен отдаваться!
К тебе свои молитвы возношу!
Мне некуда от слов твоих деваться!
Приди ко мне! Я слов твоих прошу.
Им нужно надо мною раздаваться!
Затем-то я на них и доношу,
что с ними неспособен расставаться,**

когда ты удаляешься... Прости!
Не то, чтобы страшился я разлуки...
Зажав освобождение в горсти,
к тебе свои протягиваю руки».

Как ни мучителен для поэта выбор между Горбуновым и Горчаковым, как ни старается он удержать в себе образ Горбунова даже ценой своей свободы («зажав освобождение в горсти / к тебе свои протягиваю руки»), в конце концов он отказывается от его точки зрения в пользу Горчакова. Далее описывается, как с автором-Горбуновым начинают происходить перемены, о которых упоминает Горчаков в разговоре с врачами больницы.

В пророческом восклицании «Грядет твое мучение!» слышатся отголоски стихотворений 1972 года, когда решение об эмиграции было принято окончательно. Но в «Горбунове и Горчакове» автора еще мучают сомнения: Горбунов как голос его совести постоянно напоминает о том, что подобные мысли не достойны поэта. На протяжении всего стихотворения автор то отказывается от Горбунова: «Не помни, Горбунов, меня, не мсти! / Как эхо, продолжающее звуки, / стремясь их от забвения спасти, / люблю и предаю тебя на муки», то призывает его вернуться: «Приди ко мне! Я слов твоих прошу».

Разлука, мысль о неизбежности которой возникает у Бродского в XI части, по-разному воспринимается его внутренними «я». На вопрос Горбунова: «А что тебе разлука?» Горчаков отвечает: «Трепот-

ня... / Ну, за спиной закрывшиеся двери. / И, если это день, сиянье дня». «А если ночь?» — тревожно спрашивает Горбунов, словно предчувствуя свою судьбу, и вновь обращается к другу: «**“Ты расставался с кем-нибудь, храня / воспоминанья?”** “Лучше на примере”. / **“Ну, что ты скажешь, потеряв меня?”** / “Вообще-то я не чувствую потери”».

Если Горчаков не переживает, что должен будет расстаться с другом, то Горбунов воспринимает предстоящую разлуку очень серьезно:

«Разлука — это судя по тому,
с кем расстаешься. Дело в человеке.
Где остаешься. Можно ль одному
остаться там, подавшись в имяреки?
Коль с близким, — отдаешь его кому?
Надолго ли?» «А ежели навеки?»
«Тогда стоишь и пялишься во тьму
такую, как опущенные веки
обычно создают тебе для сна.
И вздрагиваешь изредка от горя,
поскольку мрака явственность ясна.
И ни тебе лисичек или моря».
«А ежели за окнами весна?
Весной все легче». «Спорно это». «Споря,
не забывай, что в окнах — белизна».
«Тогда ты — словно вырванное с поля».

Решение об отъезде далось поэту не просто. Бродский определил замысел стихотворения следующим образом: «Описана Страстная неделя в сумасшедшем доме. Диалоги — почти с натуры». Последняя Страстная неделя Великого поста перед Пасхой сопровождается особыми скорбными богослужениями. Традиционно это время связано с воспоминаниями о последних днях Иисуса Христа на земле, о его страданиях и мученической смерти.

Для Бродского-Горбунова судьба Иисуса имеет глубоко личное значение. Воскресение для него (по крайней мере, в этом он пытается себя убедить на протяжении всего стихотворения) соотносится с событиями после снятия с креста, т. е. после отъезда в эмиграцию. История страданий Иисуса служит лишь предлогом для описания собственных мучений и трудностей, связанных с принятием решения об отъезде, потому что в конце концов автор отказывается от «Голгофы», принимая точку зрения Горчакова.

Однако надежда на творческое воскресение остается. В XIII части стихотворения автор размышляет о метафизической основе поэзии, которая неподвластна поворотам судьбы или веяниям времени. В «Разговорах о море» диалог ведут три персонажа: автор, Горбунов и Горчаков. Первая строфа передает слова Горбунова, вторая строфа — слова автора, третья — Горчакова, затем вновь говорит автор и далее — Горбунов:

«Есть в жизни нечто большее, чем мы,
что греет нас, само себя не грея,
что громоздит на впадины холмы —
хотя бы и при помощи Борея,
друг другу их несущего взаимно.
Я чувствую, что шествую во сне я
ступеньками, ведущими из тьмы
то в бездну, то в преддверье эмпирии,
один, среди цветущей бахромы —
бессонным эскалатором Нереея».

Но Горчаков сомневается в том, что Горбунову удастся обрести покой в зыбком метафизическом мире снов, он слишком приземлен и не склонен доверять воображению, а потому считает нужным предостеречь друга: «Но море слишком чуждая среда, / чтоб верить в чьи-то странствия по водам».

Композиция «Горбунова и Горчакова» имеет четкое строение:

I часть — «Горбунов и Горчаков» (диалог между Горбуновым и Горчаковым начинается с разговора о снах);

II часть — «Горбунов и Горчаков» (диалог между Горбуновым и Горчаковым начинается с разговора об ужине);

III часть — «Горбунов в ночи» (монолог Горбунова);

IV часть — «Горчаков и врачи»;

V часть — «Песня в третьем лице» (реплики автора, Горбунова и Горчакова);

VI часть — «Горбунов и Горчаков» (диалог между Горбуновым и Горчаковым начинается с разговора о снах);

VII часть — «Горбунов и Горчаков» (диалог между Горбуновым и Горчаковым начинается с разговора об ужине);

VIII часть — «Горбунов в ночи» (монолог Горбунова);

IX часть — «Горбунов и врачи»;

X часть — «Разговор на крыльце» (реплики автора, Горбунова и Горчакова);

XI часть — «Горбунов и Горчаков» (диалог между Горбуновым и Горчаковым начинается с разговора о снах);

XII часть — «Горбунов и Горчаков» (диалог между Горбуновым и Горчаковым начинается с разговора об ужине);

XIII часть — «Разговоры о море» (реплики автора, Горбунова и Горчакова);

XIV часть — «Разговор в разговоре» (драка между Горчаковым и Горбуновым, Горбунов засыпает).

Как видно, образующие стихотворение части можно разделить на три группы в зависимости от их названий и содержания: первая группа включает I–V части, вторая — VI–X части и третья — XI–XIV. Если в первых двух группах и названия частей, и их содержание совпадают (за исключением последней части), то в последней группе (части XI–XIV) в названиях отражаются перемены, которые произошли в мировоззрении автора: нет больше монологов Горбунова, а в эпилоге описывается сцена символического с ним прощания.

В заключительной сцене автор в лице восторжествовавшего в нем Горчакова, сидя на кровати около уснувшего Горбунова, просит у него прощения:

Как все случилось, сам я не пойму.
Прости меня, прости мне, Бога ради.
Постой, подушку дай приподниму...
Удобней так?... Я сам с собой в разладе.
Прости... Мне это все не по уму.
Спи... если вправду говорить о взгляде,
тут задержаться не на чем ему —
тут всё преграда. Только на преграде.

Спи, Горбунов. Пока труба отбой
не пропоет... Всем предпочту наградам
стеречь твой сон... а впрочем, с ней, с трубой!
Ты не привык, а я привык к преградам.
Прости меня с моею похвальбой.
Прости меня со всем моим разладом...
Спи, спи, мой друг. Я посижу с тобой.
Не над тобой, не под — а просто рядом.
А что до сроков — я прожду любой,
пока с тобой не повстречаюсь взглядом...

Оправдываясь перед самим собой (Горбуновым) за принятое решение, автор в лице Горчакова говорит о том, что в настоящей жизни его взгляду не на чем задержаться, что перед собой он видит одни лишь «преграды». Горбунов не умер, а лишь уснул, и поэт надеется,

что его пробуждение будет возможно в будущем; об этом свидетельствуют последние две строки в приведенном выше отрывке.

Образы, встречающиеся в «Горбунове и Горчакове», прочно войдут в эмиграционную лирику Бродского: море как символическое воплощение причины — стремление поэта обрести свободу — и связанных с этой причиной следствий — вырванного с корнем растения; «любви как предисловия к разлуке», «закрытых век», «темноты», «молчания» как воплощения представлений о своем творчестве в будущем.

В III части автор в отчаянии обращается к Богу с просьбой укрепить его волю. Для поэта разговор на два голоса есть не что иное, как возможность выговориться — одержать «победу над молчаньем и удушьем». Чтобы удержать душевное равновесие, автор просит Бога послать ему в качестве собеседника не Горчакова, который является частью его мятущейся души, а небожителя — ангела, которому он сможет открыть душу, не чувствуя ни боли, ни сожалений:

Ты, Боже, если властен сразу двум,
двум голосам внимать, притом бегущим
из уст одних, и видеть в них не шум,
а вид борьбы минувшего с грядущим,
восхит к Себе мой кашляющий ум,
микробы расселив его по кушам,
и сумму дней и судорожных дум
Ты раздели им жестом всемогущим.
А мне оставь, как разность этих сумм,
победу над молчаньем и удушьем.

**А ежели мне впрямь необходим
здесь слушатель, то, Господи, не мешкай:
пошли мне небожителя. Над ним
ни болью не возвышусь, ни усмешкой,
поскольку он для них неуязвим.**
По мне, коль оборачиваться решкой,
то пусть не Горчаков, а херувим
возносится над грязною ночлежкой
и кружит над рыданьями и слезкой
прямым благословением Твоим.

В этой связи представляется интересным проанализировать более позднее стихотворение Бродского «Разговор с небожителем». Сти-

хотворение представляет собой монолог автора, обращенный уже не к самому себе в лице Горбунова или Горчакова, а к Ангелу — тому ангелу, которого он просил послать ему в качестве собеседника.

Поэт не знает, существует ли этот Ангел на самом деле, а если и существует, то захочет ли он его выслушать, но его это мало беспокоит, потому что «Разговор с небожителем» является еще одной возможностью высказаться, прояснить свою позицию накануне предстоящих перемен — эмиграции.

«РАЗГОВОР С НЕБОЖИТЕЛЕМ»

Стихотворение «Разговор с небожителем» было написано в марте — апреле 1970 года. Как видно из текста, решение об эмиграции было уже принято, и автор вновь обращается к теме Страстной недели, разговор о которой был начат в «Горбунове и Горчакове».

«Разговор с небожителем» — это обращенный к Ангелу монолог, в котором поэт подводит итоги своей жизни:

**Здесь, на земле,
где я впадал то в истовость, то в ересь,
где жил, в чужих воспоминаньях греясь,
как мышь в золе,
где хуже мыши
глодал петит родного словаря,
тебе чужого, где, благодаря
тебе, я на себя взираю свыше,**

**уже ни в ком
не видя места, коего глаголом
коснуться мог бы, не владея горлом,
давясь кивком
звонкоголосой падали, слюной
кропя уста взамен кастальской влаги,
кренясь Пизанской башнею к бумаге
во тьме ночной,**

**тебе твой дар
я возвращаю — не зарыл, не пропил;
и, если бы душа имела профиль,
ты б увидал,**

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

Поэт прощается с прошлым и говорит о том, что в нем произошли перемены, которые отныне не позволяют ему жить как прежде. В разговоре с Соломоном Волковым Бродский рассказывает о том времени:

Волков: Возвращаясь к вашей книге «Остановка в пустыне»; что вы ощутили, когда ее увидели? Это был, напомним, 1970 год.

Бродский: Да, но стихи там были, естественно, за более ранние годы. И я помню, что когда посмотрел на эту книжку, я понял, что второй такой у меня не будет. Потому что ваш покорный слуга был к этому моменту уже другим человеком.

Волков: В каком смысле?

Бродский: Автор «Остановки в пустыне» — это еще человек с какими-то нормальными сантиментами. Который расстраивается по поводу потери, радуется по поводу — ну не знаю уж по поводу чего... По поводу какого-то внутреннего открытия, да? А к моменту выхода книжки я уже точно знал, что никогда не напишу ничего подобного — не будет ни тех сантиментов, ни той открытости, ни тех локальных решений¹¹.

В «Разговоре с небожителем» автор говорит ангелу, что он отказывается от «горестного дара», ниспосланного ему свыше. Что стоит за добровольным уходом? Понимание того, что, перешагнув черту — покинув родину, он уже не сможет по-прежнему писать стихи? Или то, что, окончательно став Горчаковым, он потеряет право называться поэтом? А может быть, и то, что отныне поэзия представляется ему чем-то новым, неизведанным, не похожим на то, что было прежде?

Поэт изменился: его «жадный слух, / который прежде не был привередлив», теперь не различает ни «щебет», ни «шум деревьев», к этим нехитрым звукам он «нынче глух». Обращаясь к ангелу, автор благодарит его за то, что тот послал ему новые испытания, изменил его взгляд, не дал навечно «прилепиться / к тем кущам, корпусам и словарю» и не предал его дар во власть «их жалких форм», в которых он пребывал раньше.

Противопоставление «Здесь, на земле» — «Там, на кресте» говорит о том, что после снятия с одного креста поэт предвидит новый «крест» —

¹¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 36.

новые испытания. Возможно, следующее распятие будет гораздо тяжелее того, которое ему пришлось пережить, но это его не пугает:

Смотри ж, как наг
и сир, жлблюсь о Господе, и это
одно тебя избавит от ответа.
Но это — подтверждение и знак,
что в нищете
влачащий дни не устратится кражи,
что я кладу на мысль о камуфляже.

Там, на кресте,

не возоплю: «Почто меня оставил?!»

Не превращу себя в благою весть!

Поскольку боль — не нарушение правил:

страданье есть
способность тел,
и человек есть испытатель боли.
Но то ли свой ему неведом, то ли
ее предел.

Здесь, на земле,
все горы — но в значении их узком —
кончаются не пиками, но спуском
в кромешной мгле,
и, **сжав уста,**
стигматы завернув свои в дерюгу,
идешь на вещи по второму кругу,
сойдя с креста...

На протяжении всего монолога автор сохраняет спокойствие, его не мучают больше сомнения, не раздрают противоречия. Выбор сделан, и он знает, что ждет его в будущем. Как писал Ортега-и-Гассет: «Все мы в какой-то мере осознаем, что в сокровенных глубинах нашего “я”, недоступных для воли, нам заранее предначертан тот или иной тип жизни. Что толку метаться между чужим опытом и общими рассуждениями: наше сердце с астральной непреклонностью будет следовать по предрешенной орбите и, подчиняясь закону тяготения, вращаться вокруг искусства, политических амбиций, плотских удовольствий или же денег»¹².

¹² Ортега-и-Гассет Х. Этюды о любви // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 405.

Будущее, каким бы холодным и одиноким ни представлял его поэт, — есть переход в другую реальность, не менее, а возможно, даже более суровую, чем прежде. Вместе с тем Бродский осознает, что прежним он быть не может, и эта мысль укрепляет его мужество перед лицом новых испытаний.

Горбунова больше нет, но и Горчакова тоже. Автор остается один на один с тем, что ждет его в будущем. Единственным утешением ему служит мысль о том, что каждый «человек есть испытатель боли», а значит, и он сможет пройти через все, что выпадет на его долю. Однако в контексте стихотворения данное замечание не дает повода для оптимизма, потому что сразу же вслед за этим автор с грустью сообщает: «Но то ли свой ему неведом, то ли / ее (боли. — *О. Г.*) предел».

Человек выдержит все, что ему отпущено судьбой, но слова, которыми он себя утешает, — лишь подтверждение того, что либо он не в состоянии представить себе грядущие испытания, либо не осознает, какой силы боль ему предстоит пережить. В «Разговоре с небожителем» просматриваются черты поздней эмиграционной лирики Бродского, внешне спокойной, но полной внутреннего драматизма — «абсолютного спокойствия перед лицом абсолютной трагедии»¹³. Представленный в стихотворении монолог — это исповедь человека, который знает, что сделанный им выбор не сулит ему ничего хорошего, но, несмотря ни на что, он готов бросить вызов судьбе, готов до конца пройти по выбранному пути, чтобы приобщиться к новым, неведомым ранее истинам.

Для поэта творчество — это возможность общения не только с читателями, но и с метафизическими силами, недоступными человеческому сознанию. Слово, написанное или произнесенное, ложится на небесное сукно, расчерченное вариантами судеб, как ставка в игре, подтверждающая, что условия приняты.

В Послесловии к книге Дениса Новикова «Окно в январе» Бродский писал: «Выбор слов всегда выбор судьбы, а не наоборот, ибо определяет сознание — читающего, но еще в большей мере пишущего; сознание, в свою очередь, определяет бытие»¹⁴. Никто не знает, счастливое или несчастливое число выпадет ему в будущем, никто не может остановить колесо фортуны. В игре под названием «жизнь» любые апелляции, жалобы или сожаления об ошибочности или непродуманности сделанного хода бессмысленны.

¹³ Absolute Tranquillity and Absolute Tragedy (An Interview with Aleksey Parshchikov (Glasgow, 1989. 25 November.) in Brodsky through the Eyes of his Contemporaries / Ed. by V. Polukhina // St. Martin's Press. New York, 1992. P. 273: «He achieves absolute tranquillity in the face of absolute tragedy».

¹⁴ *Бродский И.* Послесловие к книге: Новиков Д. Окно в январе. New York: Hermitage Publishers, 1995. С. 98.

О роковом значении творчества в судьбе поэта писал Мартин Хайдеггер: «Оригинальное стихотворение, отличающееся тем, что оно единственное касается нас судьбоносно, поскольку оно поэтически творит судьбу нам самим, именно ту судьбу, в которой мы пребываем, творит, знаем мы об этом или нет, независимо от того, готовы мы или нет предоставить себя этой судьбе»¹⁵.

Мысль о том, насколько пророческим оказалось стихотворение Бродского «Разговор с небожителем», вселяет почти мистический ужас, потому что в то время у поэта не было причин так мрачно смотреть в будущее. Его призыв к ангелу ниспослать ему новые испытания исполнен твердости и решимости. Это не минутная вспышка отчаянной смелости, не легкомысленная бравада. Метафизически чуткий человек знает, как опасно подобное общение с небесами и что может за ним последовать.

Фридрих Ницше в юношеской молитве тоже обращается к небожителям с просьбой: «О, пошлите мне безумие, небожители! Безумие, чтоб я, наконец, сам поверил себе. Пошлите мне бред и судороги, внезапный свет и внезапную тьму, бросайте меня в холод и жар, каких не испытал еще ни один смертный, пугайте меня таинственным шумом и привидениями, заставьте меня выть, визжать, ползать, как животное: только бы мне найти веру в себя. Сомнение пожирает меня, я убил закон, закон страшит меня, как труп страшит живого человека; если я не больше, чем закон, то ведь я отверженнейший из людей. Новый дух, родившийся во мне, — откуда он, если не от вас? Докажите мне, что я ваш — одно безумие может мне доказать это»¹⁶.

Лев Шестов в работе, посвященной творчеству Ницше и Достоевского, подводит итог этого обращения: «Молитва Ницше была услышана: небожители послали ему безумие»¹⁷. Всю жизнь Ницше мучили жесточайшие головные боли, последние десять лет жизни он провел в больнице для душевнобольных. Однако вместе с безумием ему был послан и неукротимый дух, великие помыслы, жажда совершенства и тот дар, который недоступен обычному человеку, — способность воспринимать вещи в их истинной незамутненной сути. Сам Ницше писал: «Что касается моей болезни, — я ей несомненно большим обязан, чем моему здоровью. Я ей обязан высшим

¹⁵ Хайдеггер М. Стихотворение // Хайдеггер М. Положение об основаниях / Пер. с нем. О. А. Коваль СПб.: Алетейя, 1999. С. 240.

¹⁶ Цит по: Шестов Л. Достоевский и Ницше // Шестов Л. Соч. М.: Раритет, 1995. С. 147–148.

¹⁷ Там же. С. 148.

здоровьем, таким, при котором человек крепнет от всего, что его не убивает. Я ей обязан всей моей философией. Только великая боль — последний освободитель духа; она учит великому подозрению, она из каждого U — делает X, — истинный, настоящий X, т. е. предпоследнюю букву пред последней. Только великая боль, та длинная, медленная боль, при которой мы будто стораем на сырых дровах, которая не торопится — только эта боль заставляет нас, философов, спуститься в последние наши глубины, и все доверчивое, добродушное, прикрывающее, мягкое, посредственное — в чем, быть может, мы сами прежде полагали свою человечность — отбросить от себя»¹⁸.

Гения всегда отличает бескорыстное стремление к истине, его путь — это путь конфликтов и мучений, ему чужд конформизм — неизменный спутник успеха и прочного положения в обществе. Поэтому в своей жизни он сознательно выбирает не легкие проторенные дороги, ведущие к процветанию, а узкую каменистую тропинку, вьющуюся между ущелий и скал: «Благоденствие, как вы его понимаете, — ведь это не цель, нам кажется, что это *конец!* Состояние, делающее человека тотчас же смешным и презренным, — заставляющее *желать* его гибели! Воспитание страдания, великого страдания, — разве вы не знаете, что только *это* воспитание возвышало до сих пор человека? То напряжение души в несчастье, которое прививает ей крепость, ее содрогание при виде великой гибели, ее изобретательность и храбрость в перенесении, претерпении, истолковании, использовании несчастья, и всё, что даровало ей глубину, тайну, личину, ум, хитрость, величие, — разве не было даровано ей это под оболочкой страдания, под воспитанием великого страдания? В человеке *тварь* и *творец* соединены воедино: в человеке есть материал, обломок, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твердость молота, божественный зритель и седьмой день — понимаете ли вы это противоречие? И понимаете ли вы, что ваше сострадание относится к «твари в человеке», к тому, что должно быть сформовано, сломано, выковано, разорвано, обожжено, закалено, очищено, — к тому, что *страдает* по необходимости и должно страдать?»¹⁹.

Вряд ли можно ожидать, что слова Ницше будут положительно восприняты большинством, однако стоит отметить, что представ-

¹⁸ Цит. по: Шестов Л. Добро и зло в учении гр. Толстого и Ницше // Шестов Л. Избр. сочинения. М.: Ренессанс, 1993. С. 105.

¹⁹ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла // Ницше Ф. Соч. М.: ЭКСМО-ПРЕСС. Харьков: ФОЛИО, 1999. С. 680.

ленная в них точка зрения о пагубном воздействии спокойной жизни на развитие человека как личности является весьма распространенной в философии.

Шопенгауэр в трактате «О ничтожестве и страданиях жизни» писал: «Всякое удовлетворение, т. е. всякое удовольствие и всякое счастье, имеет отрицательный характер, между тем как страдание по своей природе положительно»²⁰. Счастье делает человека беспомощным, страдания же обостряют его ум, укрепляют волю, открывают путь к духовному прозрению. Ибо о каком душевном совершенствовании можно говорить, пребывая в сытости и безмятежности?

Ортега-и-Гассет в книге «В поисках Гете» писал: «Жизнь — наша реакция на радикальную опасность (угрозу), самую материю существования. И потому для человека нет ничего опаснее очевидной, чрезмерной безопасности. Вот причина вечного вырождения аристократий»²¹. Только страдания, выводящие человека за пределы крошечного островка благоденствия, открывают перед ним новые горизонты, обращают его мысль к решению проблем, не связанных с устройством быта или карьеры, давая возможность приобщиться к чему-то неизмеримо большему, чем он сам.

Однако те истины, которые открываются философам, не всегда находят понимание в обществе, потому что в сознании обычного человека страдание неизменно воспринимается как зло — то, чего непременно надо избегать в своей жизни. Все доводы в защиту страданий имеют смысл только по отношению к тем, кто способен на сопротивление. Для человека слабого и безвольного суровые испытания могут стать непереносимым бременем, способным уничтожить его, поставив всю жизнь на грань катастрофы.

«Человеку, с практической точки зрения, гораздо важнее знать то, что может ему помочь приспособиться к временным условиям его существования, чем то, что имеет значение вневременное. Инстинкт самосохранения всегда оказывается сильнее самой искренней жажды познания»²².

Чем выше требования, тем мучительнее расплата. Пройдя через все мыслимые и немыслимые испытания, Ницше через своих геро-

²⁰ Шопенгауэр А. О ничтожестве и страданиях жизни // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. М.: Terra-Кн. Клуб. Республика, 2001. Т. 2. С. 482.

²¹ Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете // Ортега-и-Гассет Х. Бесхребетная Испания. М.: АСТ, 2003. С. 195.

²² Шестов Л. Предпоследние мысли // Русская мысль. 1907. № 4. С. 184.

ев пытался донести до современников представления о красоте, гармонии и совершенстве в том виде, в каком они открылись его сознанию.

Выбор, который делает человек на пути познания сверхъестественного, — идти ли до конца или остановиться на краю пропасти, дабы не ввергнуть свою жизнь в пучину всевозможных несчастий, — это не плод его размышлений или логических выводов. То, что происходит в этот момент, происходит в самых потаенных глубинах души, на подсознательном уровне.

«Своеобразное отношение Ницше к нравственности не явилось результатом отвлеченных рассуждений. Вопрос о значении нравственности разрешился не в голове Ницше и не путем умозаключений — а в глубоких тайниках его души и через мучительнейшие переживания. И на этот раз, как всегда почти, — чтоб явилась новая истина, потребовалась новая Голгофа. Понять и оценить значение нравственности мог лишь тот, кто всего себя принес ей в жертву. Ницше исполнил все ее требования, во всем подчинился ей, заглушил в себе все протесты против нее, сделал ее своим Богом»²³.

«Чтоб явилась новая истина, потребовалась новая Голгофа». К этой же мысли приходит и Бродский в «Разговоре с небожителем». В этом стихотворении у поэта впервые в полную силу начинает звучать не только тема времени, но и связанные с ней мотивы холода, старения и смерти, определившие все его творчество в эмиграции.

Если в «Горбунове и Горчакове» автор обозначает свои действия как распространение вширь — за пределы циферблата часов («Никто меня, я думаю, не ждет / ни здесь, ни за пределами тарелки, / заполненной цифирью»), то в «Разговоре с небожителем» его представления меняются, он хочет заглянуть вглубь — за каждым циферблатом часов ему видится черный провал туннеля:

Ты за утрату
горазд все это отомщеньем счесть,
моим приспособленьем к циферблату,
борьбой, слияньем с Временем — Бог весть!
Да полно, мне ль!
А если так — то с временем неблизким,
затем что чудится за каждым диском
в стене — туннель.

²³ Шестов Л. Добро и зло в учении гр. Толстого и Ницше. С. 136.

Все личное отходит на второй план, и поэт оказывается один на один с миром, в котором проступают черты всемогущего Времени. Прозрение дается нелегко, и молодой, полный сил человек превращается в старика, которому не остается ничего другого, кроме как терпеливо ждать своего смертного часа. В конце стихотворения в предстоящем слиянии со временем поэт видит отмщение небес за некогда принятое решение — за отказ от обычного образа жизни.

В эмиграции Бродский не раз говорил о том, что все, что выпало и выпадет на его долю, — не дело случая, а результат осознанного выбора, за который он готов нести ответственность. И в «Разговоре с небожителем» поэт не сетует на судьбу, не проклинает небеса — более того, в стихотворении звучит призыв к Ангелу не облегчить, а, наоборот, усугубить его страдания:

Ну что же, рой!
Рой глубже и, как вырванное с мясом,
шей сердцу страх пред грустною порой,
пред смертным часом.
Шей бездну мук,
старайся, перебарщивай в усердьё!
Но даже мысль — о как его! — бессмертье
есть мысль об одиночестве, мой друг.

Тот же самый призыв не щадить его вновь прозвучит в «Портрете трагедии» — стихотворении Бродского, написанном в 1991 г. в эмиграции. Ср.:

Спасибо, трагедия, за то, что ты откровенна,
как колуном по темени, как вскрытая бритвой вена,
за то, что не требуешь времени, что — мгновенна.
Кто мы такие, не-статуи, не-полотна,
чтоб не дать свою жизнь изуродовать бесповоротно?
<...>
Врежь по-свойски, трагедия. Дави нас, меси как тесто.
Мы с тобою повязаны, даром что не невеста.
Плюй нам в душу, пока есть место
и когда его нет! Преврати эту вещь в трясиноу,
которой Святому Духу, Отцу и Сыну
не разгрести. Загусти в резину,
вкати ей кубик аминазину, воткни там и сям осину:
даешь, трагедия, сходство души с природой!

Гибрид архангелов с золотою ротой!
Давай, как сказал Мичурину фрукт, уродуй.

Тот мир, который видится поэту в «Разговоре с небожителем» — мир одиночества и потерь, — все же лучше известного и уже познанного — того, что было на родине. Поэт бросает вызов Судьбе. Он готов переступить черту и заглянуть в метафизическую бездну, чего бы это ему ни стоило, чтобы понять, что скрыто там — по ту сторону отпущенной человеку реальности:

Вот эту фразу
хочу я прокричать и посмотреть
вперед — раз перспектива умереть
доступна глазу —
кто издали
откликнется? Последует ли эхо?
Иль ей и там не встретится помеха,
как на земли?

В «Разговоре с небожителем» уже не чувствуется ни юношеской беспечности, ни иронии, ни бравады, которые присутствовали в раннем творчестве поэта, а сила эмоционального воздействия поэтических строк вполне сопоставима с произведениями зрелого Бродского. Поэт серьезен и пугающе спокоен перед лицом предстоящей трагедии. Выбор сделан, и отступить он не намерен:

Зачем так много черного на белом?
Гортань исходит грифелем и мелом,
и в ней — комок
не слов, не слез,
но странной мысли о победе снега —
отбросов света, падающих с неба, —
почти вопрос.
В мозгу горчит,
и за стеною в толщину страницы
вопит младенец, и в окне больницы
старик торчит...

«Мысль о победе снега», образы младенца, символизирующего начало пути, и старика как предчувствие своей будущей судьбы, завершают стихотворение, предвосхищая рождение новой философии.

Апрель. Страстная. Все идет к весне.
Но мир еще во льду и в белизне.
И взгляд младенца,
еще не начинавшего шагов,
не допускает таянья снегов.
Но и не деться
от той же мысли — задом наперед —
в больнице старику в начале года:
он видит снег и знает, что умрет
до таянья его, до ледохода.

В «*Esse Homo*» Ницше писал: «Философия, как я ее до сих пор понимал и переживал, есть добровольное пребывание среди льдов и горных высот»²⁴. Судя по заключительной части «Разговора с небожителем», Бродский с самого начала осознавал, что тот путь, который он выбрал, ничего хорошего ему не сулит, потому что «младенец», о котором он говорит в заключительной строфе стихотворения, еще слишком мал и ничего, кроме снега, не видел, а следовательно, не может представить, что ждет его в будущем. «Старик» же, выглядывающий из окна больницы, знает, что дни его сочтены и у него нет даже надежды дожидаться весны, увидеть таянье снега.

Однако выбранный поэтом путь, каким бы беспросветным он ему ни казался, все же лучше слепого следования поворотам судьбы, потому что любой осознанный выбор подразумевает самостоятельность и активность, дает возможность проверить себя и свои силы, понять, чего ты стоишь, с тем чтобы в конечном итоге приобщиться к пониманию истины.

Последнее замечание можно рассматривать исключительно в метафорическом плане, потому что истина — это то, что смертному не дано понять до конца. Еще Аристотель заметил, что «искать истину — все равно что гнаться за неуловимым»²⁵. Вместе с тем у каждого человека есть право выбора, ибо, как писал Ортега-и-Гассет: «Философия в высшей степени личный вопрос. В философии философу выпадает жизнь. Разыгрывается его жизнь»²⁶. Человеческий дух, мечущийся в бесплодных попытках разрешить проблемы мироздания, не может остановиться, даже осознавая свои собственные ограничения, потому что каждое новое открытие, каждая новая мысль

²⁴ Ницше Ф. *Esse Homo* // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 695.

²⁵ Аристотель. *Метафизика* // Аристотель. Соч. В 4 т. М.: АН СССР, 1975. Т. 1. С. 136.

²⁶ Ортега-и-Гассет Х. *Что такое философия?* М.: Наука, 1991. С. 334.

расширяют его горизонт, открывая перед ним невероятные творческие возможности.

Талант — один из величайших даров Бога. «Нас мало избранных счастливых праздных». Слова, приписанные Пушкиным Сальери, имеют отношение к любому творчеству, потому что не только музыке, но и поэзии понимают не многие — отсюда ее высокое положение и исключительный статус. Массовость способствует нивелированию, а это в отношении творческого процесса совершенно противоположано.

В одном из интервью Мартин Хайдеггер заметил: «Философия и поэзия стоят на противоположных вершинах, но говорят одно и то же»²⁷. Во «Введении в метафизику» немецкий философ развивает эту идею: «Философия никогда не становится с науками в один ряд. Она скорее предшествует им и не только «логически» или в соответствии с некой таблицей научной систематики. Философия находится в совершенно иной сфере и ином чине духовной сиюбытности. **В одном и том же ряду философия находится только с поэзией**»²⁸.

Задачи у метафизики и поэзии одни и те же («найти и представить знание, которое недоступно эмпирической науке»²⁹), но способы их достижения разные. Поэт не вдается в теории, он в большей степени рассчитывает на бессознательное, в то время как метафизик пытается обосновать свои представления, упорядочив их в соответствии с существующими точками зрения: «Метафизик приводит для своих предложений аргументы, он требует, чтобы с содержанием его построений соглашались, он полемизирует с метафизиками других направлений, ищет опровержения их предложений в своих статьях. Лирик, напротив, в своем стихотворении не пытается опровергать предложения из стихотворений другого лирика; он знает, что находится в области искусства, а не в области теории»³⁰.

Поэты — инстинктивные метафизики. Их всегда занимали вопросы духовного порядка: что такое человек и какова его миссия на

²⁷ Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Избр. статьи позднего периода творчества. М.: Высшая школа, 1991. С. 152.

²⁸ Хайдеггер М. Введение в метафизику / Пер. с нем. Н. О. Гучинской. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. С. 109.

²⁹ Карнан Р. Преодоление метафизики логическими средствами языка // Вестник Москов. гос. ун-та. Сер. 7. Философия. 1993. № 6. С. 23. Ср. также: «Трагедия науки порождает искусство. Там, где научный метод исчерпывает себя, на помощь приходит метод художественный» (Ортега-и-Гассет Х. Адам в раю // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 71).

³⁰ Карнан Р. Преодоление метафизики логическими средствами языка. С. 26.

земле; существует ли некая высшая сила, которая соотносится с Богом; что есть душа и что происходит с ней после смерти; что такое окружающий нас мир: объективная реальность или плод нашего воображения?

Время от времени судьба посылает знаки, за которыми человек чуткий, склонный к метафизике, улавливает веянье Времени. Возможно, такой знак был послан и Бродскому. В разговоре с Соломоном Волковым поэт отмечает:

На самом деле я всю жизнь относился к себе — и это главное! — прежде всего как к некоей метафизической единице, да? И главным образом меня интересовало, что с человеком, с индивидуумом происходит в метафизическом плане. Стихи на самом-то деле продукт побочный, хотя всегда считается наоборот³¹.

«Разговор с небожителем» — это попытка поэта разобраться в том, что с ним произошло и что ждет его в будущем. Предрасположенность к познанию метафизической сущности мира изначально заложена в человеке, однако каждый в состоянии сделать свой выбор: развивать в себе эти качества или старательно избегать всего, что может быть с ними связано.

«Всякая жизнь решает, сама себя выбирая среди многих возможных. *Astra inclinant, non trahunt* — звезды склоняют, но не велят. Жить — в одно и то же время фатальность и свобода, свободное бытие внутри данной фатальности. Эта фатальность предлагает нам определенный, неизменяемый набор возможностей, т. е. предлагает нам различные судьбы. Жизнь — это судьба»³².

Уже в эмиграции, размышляя о прошлом, о причинах, по которым был сделан выбор в пользу эмиграции, и о том, насколько оправданным он для него оказался, поэт писал:

Давайте выключим свет или крепко зажмурим глаза. Что мы видим? Американский авианосец посреди Тихого океана. А на палубе я — машу рукой. Или за рулем «Ситроена» (2 л. с.). Или — в желтой корзинке из песни Эллы. И т. д. и т. п. Ибо человек есть то, что он любит. Потому он это и любит, что он есть часть этого. И не только человек — вещи тоже. Я помню рев, который издала тогда только что открывшаяся, бог знает откуда завезенная американская прачечная-автомат в Ленинграде, когда я бросил в машину свои первые джинсы.

³¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 316–317.

³² См.: *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? С. 184.

В этом реве была радость узнавания — вся очередь это слышала. И так, с закрытыми глазами, давайте признаем: что-то было для нас узнаваемым в Западе, в цивилизации — может быть, даже в большей степени, чем у себя дома. Более того, как выяснилось, мы были готовы заплатить за это чувство узнавания, и заплатить довольно дорого — всей оставшейся жизнью. Что — не так мало. Но за меньшую цену это было бы просто блядство. Не говоря о том, что, кроме оставшейся жизни, у нас больше ничего не было («Трофейное», 1986).

Вступив на путь метафизического познания, человек вместе с открывающимися перед ним возможностями принимает на себя и новые обязательства, которые окружающие не в состоянии ни оценить, ни понять. Входя в круг избранных, поэт осознает, что его новый статус — это не счастливый билет, не гарантия безмятежного существования, а тяжелый крест, который на него возлагается. Отныне все его поступки будут оцениваться по иной шкале, определяемой его персональной ответственностью перед Судьбой, а не шаблонами массового сознания. И это массовое сознание, как камень на дороге, будет постоянно противостоять, препятствовать его продвижению. Об этом с иронией писал Ницше: «Иметь талант недостаточно: нужно также иметь на это ваше позволение, — не так ли? друзья мои?»³³.

Поэзия Бродского долгое время оставалась невостребованной. Кроме нескольких произведений, творчество поэта не находило отклика у массового читателя. Безусловно, решающую роль в этом сыграла сложная метафизическая проблематика стихотворений Бродского, но вместе с тем слишком велико было желание некоторых исследователей упростить точку зрения поэта-эмигранта, сделав ее более привычной и удобной, сгладить острые углы, перенести конфликт в область отвлеченных категорий, не имеющих отношения к фактам реальной жизни. По мнению поэта:

Для чувствительного воображения нет ничего привлекательнее заочной трагедии, обеспечивающей художника кризисным мироощущением без непосредственной угрозы для его собственной анатомии («Поэзия как форма сопротивления реальности», 1989).

Отсутствие четких ориентиров, нежелание Бродского излагать свои взгляды в традиционной форме давало возможность трактовать его произведения с каких угодно позиций. Литературоведение — нау-

³³ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. С. 630.

ка не точная и в высшей степени субъективная. Используемый в ней сопоставительный анализ, апелляция к уже известным художественным формам и образам работают только в системе. В том случае, если произведение не вписывается в существующие рамки, подобный подход не может принести ничего, кроме разочарования. Даже если самого критика его точка зрения вполне устраивает, то читателя, который ориентирован на здравый смысл и свои собственные представления, нелогичность комментариев может привести только к отчуждению. Отсюда такой разнбой во взглядах на поэзию Бродского: от восторга до полного неприятия. Фридрих Ницше, к произведениям которого тоже относились по-разному, с горечью и иронией отмечает: «“Это не нравится мне”. — “Почему?” — “Я не дорос до этого”. — Ответил ли так когда-нибудь хоть один человек?»³⁴.

Тот крест, о котором поэт говорил в «Разговоре с небожителем» — это ведь и отсутствие аудитории, потому что любой поэт в своих произведениях общается с потенциальным читателем; а когда его нет и быть не может в условиях эмиграции, поэтическая речь неизбежно приобретает обрывочный характер дневниковых записей, до конца понятных лишь самому автору.

Возможно, поэтому поэт в своих эссе такое внимание уделял языку. Ведь если речь — любая речь — это не бред сумасшедшего, то в ней должна быть система, подчиняющаяся выработанным автором правилам. То, что в поэтических текстах Бродского такая система существует, не вызывает сомнений. Дело остается за исследователями — за теми, кто не побоится рискнуть, выйти за рамки сложившихся стереотипов и привычных методов, которые талантливый человек отрицает самим своим творчеством.

³⁴ Там же. С. 634.

«НОВЫЙ ЖЮЛЬ ВЕРН»

Когда мы гоняемся за туманными тайнами своих грез или бросаемся в мучительную погоню за демоническими видениями, какие рано или поздно обязательно начинают манить душу всякого смертного, — когда мы преследуем их по всему этому круглому шару, они либо увлекают нас с собой в бесплодные лабиринты, либо награждают пробоиной и бросают на полдороге.

Герман Мелвилл

I

Стихотворение «Новый Жюль Верн» было написано в 1976 году, через четыре года после отъезда Бродского в эмиграцию. Уже тогда было ясно, что «состояние, которое мы называем изгнанием», ничего хорошего не предвещало поэту. В «Новом Жюле Верне» автор в аллегорической форме попытался описать свои представления о жизни в новой для него реальности, выразить отношение к тому, что произошло с ним после переезда в Соединенные Штаты Америки.

Название стихотворения отсылает читателя к творчеству известного французского писателя, основоположника жанра научной фантастики Жюль Верна. События, описанные в стихотворении Бродского, соотносятся с романом «Двадцать тысяч лье под водой» (1870). Вместе с тем надо отметить, что в «Новом Жюле Верне» просматриваются параллели еще с одним произведением — романом-притчей американского писателя Германа Мелвилла «Моби Дик» (1851), известным также под названием «Моби Дик, или Белый кит».

На связь «Нового Жюль Верна» с романом Мелвилла указывает одна из строф в V части стихотворения:

Ничего подобного не происходит в море.
Кита в его первозданном, диком
виде не трогает имя Бори.
Лучше звать его Диком.

Романы Германа Мелвилла и Жюль Верна имеют много общего. Кроме упоминания в начале романа «Двадцать тысяч лье под водой» легендарного Моби Дика, с которым долгое время отождествляли таинственный корабль капитана Немо, и очевидного сходства между сюжетами (в романах описывается охота на неведомое морское чудовище), произведения французского и американского писателей объединяет одна и та же философия. Чтобы понять состояние Бродского и проблематику его стихотворения, необходимо остановиться на этой теме более подробно.

В «Моби Дике» рассказывается о трагических попытках сильной личности — капитана Ахава — бросить вызов Року в лице таинственного Белого кита, с которым никому из смертных не удавалось справиться. В этом ките, как считает автор, воплотились представления человека о непостижимых тайнах Вселенной — не зря молва приписывала чудовищу сверхъестественные силы и даже бессмертие, наделяя его внеземным разумом и недоступными человеческому пониманию способностями: «И потому неудивительно, что раздутые слухи о Белом ките, которые нарастали, словно снежный ком, перекатываясь над бурными морскими просторами, в конце концов вобрали в себя всевозможные глухие намеки и полувысказанные зачатки предположений об участии сверхъестественных сил и что все это придало Моби Дику такую жуткую славу, какую не могла породить одна видимая сторона явлений. И под конец он стал внушать людям такой ужас, что редко кто из тех, кому случалось хоть по слухам познакомиться с Белым китом, отважился бы испытать опасность стычки с этим животным» («Моби Дик»).

Загадочное появление на поверхности океана подводной лодки капитана Немо в романе Жюль Верна вызывало у людей тот же страх и те же самые невероятные слухи, которые сопровождали Моби Дика в романе Мелвилла. Ср.: «В первые месяцы 1867 года вопрос о новоявленном чуде, казалось, был похоронен, и, по-видимому, ему не предстояло воскреснуть. Но тут новые факты стали известны публике. Дело шло уже не о разрешении интересной научной проблемы,

но о серьезной действительной опасности. Вопрос принял новое освещение. Морское чудище превратилось в остров, скалу, риф, но риф блуждающий, неуловимый, загадочный!» («Двадцать тысяч лье под водой»).

То обстоятельство, что Белый кит в «Моби Дике» вышел из океанских глубин, порождало у тех, кто с ним сталкивался, неизъяснимый ужас перед тайнами Вселенной и горечь от бессилия человека когда-нибудь их постичь, «ибо многое в этом видимом мире построено на любви, но невидимые сферы сотворены страхом».

Однако ни смертельная опасность, ни сознание бесплодности любых попыток проникнуть в недоступные человеку сферы не только не останавливали смельчаков, но и придавали их поискам романтический ореол, потому что человека, каким бы слабым он ни был, всегда будет отличать страсть к познанию. И эта страсть по своей силе превосходит любые страхи, ибо только она придает существованию человека осмысленность, вселяет в него гордость и уверенность в том, что он способен прикоснуться к силам, обладающим высшей, по сравнению с ним, властью.

Путь тех, кто решился на противоборство, тернист и опасен. Вселенная хранит свои тайны, пытаясь оградить «неразумных» своих подопечных от малейшего с ними соприкосновения. Не многим удастся найти в себе мужество попытаться проникнуть за пределы того, во что человеку вмешиваться не полагается.

В романе Мелвилл рассказывает о судьбе некоего Балкингтона, который, вместо того чтобы отдохнуть после утомительного морского плавания, вновь пускается в путь, не сулящий ему ничего, кроме гибели. Что двигало этим человеком? И почему с таким нетерпением устремлялся он навстречу опасностям, в которых ему не на кого и не на что было рассчитывать? Вопросы эти не давали покоя Мелвиллу, и он попытался дать на них свой вариант ответа. Вызов, который слабое человеческое существо бросает Вселенной, вступая с ней в смертельную схватку, по мнению Мелвилла, выводит его существование на качественно новый уровень, превращая из подопытного кролика в творца своей жизни и смерти: «Лишь в бескрайнем водном просторе пребывает высочайшая истина, безбрежная, нескончаемая, как Бог, и потому лучше погибнуть в режущей бесконечности, чем быть с позором вышвырнутым на берег, пусть даже он сулит спасение. Ибо жалок, как червь, тот, кто выползет трусливо на сушу. О грозные ужасы! Возможно ли, чтобы тщетны оказались все муки? Мужайся, мужайся, Балкингтон! Будь тверд, о мрачный полубог! Ты канул в океан, взметнувши к небу

брызги, и вместе с ними ввысь, к небесам, прынул столб твоего апофеоза!»¹

Иной путь и иная судьба у капитана Ахава: для него погоня за Белым китом является возможностью отомстить Природе за причиненные ему страдания. Бесстрашие капитана Ахава граничило с безрассудством и было вызвано потребностью удовлетворить тщеславие, дьявольским желанием возвыситься над прочими смертными, почувствовать себя избранным. В самый разгар охоты на чудовище, когда все лодки были разнесены в щепки и надежды на спасение не было, этот человек в слепой ярости, не разбирая ничего вокруг, бросился на кита, чтобы поразить его. Но, как и следовало ожидать, эта схватка ничем хорошим для капитана Ахава не закончилась: лишь чудом он избежал смерти, лишившись ноги. С того времени свою жизнь Ахава подчинил одной цели: найти и жестоко покарать обидчика. Той же целью руководствовался и капитан Немо, построивший свою лодку для того, чтобы потопить корабль, который погубил его семью, а его самого обрек на одиночество и страдания. Злоба капитана Немо тоже не знала границ; по описанию автора, она превосходила все доступные человеческому пониманию нормы, граничила с маниакальной потребностью, с идеей фикс, которая может обуять только человека безумного. Наблюдавшие за капитаном путешественники испытывали перед ним суеверный ужас. Автор писал: «Когда я сравнивал этот глубокий покой стихий с тем чувством злобы, какое таилось в недрах неуловимого “Наутилуса”, все существо мое содрогалось».

Чувства, которые владели капитаном Немо, превратили его самого и всю его жизнь в орудие мести. Ничто не занимало его воображения, кроме желания уничтожить врагов. В момент гибели вражеского корабля, того самого, который послужил причиной всех его несчастий, капитан Немо преображается: «Теперь несчастный корабль стал быстро идти ко дну. Вот показались марсы, облепленные жертвами, реи, согнувшиеся от громоздящихся людей, и, наконец, вершина главной мачты. Темная масса скрылась под водой со всем своим экипажем мертвецов, захлестнутых ужасным водоворотом.

Я обернулся и поглядел на капитана Немо. Этот страшный судия, настоящий архангел мести, не отрывал глаз от тонущего корабля. Когда все кончилось, капитан Немо направился к своей каюте, отворил дверь и вошел к себе. Я провожал его глазами.

¹ Ср. слова главного героя — профессора Аронакса из романа Жюль Верн «Двадцать тысяч лье под водой»: «Я желал бы исчерпать весь кладезь чудес, таящихся в водах земного шара. Я желал бы проникнуть в самое сокровенное, скрытое от глаз человека, рискуя даже поплатиться жизнью за ненасытную потребность познать непознанное!»

На стене против двери, над портретами его героев, я увидел портрет еще молодой женщины и двух детей. Капитан Немо несколько секунд смотрел на них, протянув к ним руки, затем упал на колени и горько зарыдал».

Философское осмысление пути, избранного капитаном Немо, приводит автора романа к грустным выводам. Когда месть наконец осуществилась, в душе бесстрашного капитана происходит надлом. Ненависть, которая до сих пор питала его изнутри, поддерживая силы и волю к жизни, больше не имела значения — все потеряло смысл, его миссия на земле была завершена, а потому печальный конец «Наутилуса», погибшего в смертоносных водах Мальстрима, явился неизбежным исходом этой печальной истории.

Та же неукротимая злоба питала и капитана Ахава. В романах Жюль Верна и Германа Мелвилла образы и судьбы главных героев чрезвычайно похожи, потому что их связывает одно — непреодолимое чувство ненависти, отнимающее силы, превращающее человека в «живой труп», в слепое орудие мести.

В разговоре с профессором Аронаксом капитан Немо на вопрос о том, какое значение для него имеют раскиданные вокруг партитуры Вебера, Россини, Моцарта, Бетховена, Гайдна, Мейербера, Герольда, Вагнера, Обера, Гуно, замечает: «Для меня эти композиторы, — отвечал капитан Немо, — современники Орфея, ибо понятие о времени стирается в памяти мертвых, а я мертв, господин профессор! Я такой же труп, как и те ваши друзья, которые покоятся в шести футах под землей!»

Описывая погоню за китом и реакцию капитана Ахава на долгожданный крик, возвещающий о приближении корабля к Моби Дику, Мелвилл говорит о роковых изменениях, которые происходили во внешнем и внутреннем облике этого человека: «А если бы вы видели в это время лицо Ахава, вы подумали бы, что и в нем столкнулись две враждующие силы. Шаги его живой ноги отдавались по палубе эхом, но каждый удар его мертвой конечности звучал как стук молотка по крышке гроба. Жизнь и смерть — вот на чем стоял этот старик».

Жизнь человека, ослепленного целью разрушения, превращается в существование мертвеца. В его душе происходит раздвоение, и сам он уже не в состоянии ни трезво оценивать то, что происходит вокруг, ни делать осознанный выбор.

Трагическая судьба капитана Ахава, собственноручно вычеркнувшего себя из списка живых, вызывает у Измаила — рассказчика в «Моби Дике» — чувство сострадания, ибо, не ведая, что творит, этот человек обрек себя на муки Прометея с той лишь разницей,

что стервятник, раздирающий его плоть, не был послан ему в наказание богами, а был порождением его собственного тщеславия и больного воображения. Измаил подводит грустный итог жизни капитана Ахава: «Бог да смилуется над тобой, старик, твои мысли породили новое существо внутри тебя; а тот, кого неотступные думы превращают в Прометея, вечно будет кормить стервятника кусками своего сердца; и стервятник его — то существо, которое он сам порождает».

Еще до эмиграции в стихотворениях «Горбунов и Горчаков» и «Разговор с небожителем» Бродский предсказал, что его творчество в эмиграции должно выйти на иной уровень, что темы, которые до сих пор занимали его воображение, останутся в прошлом, потому что для того, кто вплотную подошел к пропасти и готов заглянуть в бездну, возврат к прежнему состоянию невозможен.

Стихотворение «Новый Жюль Верн» написано человеком, для которого метафизические размышления стали единственной доступной реальностью. Философское осмысление выбора собственного пути и неотвратимость наказания, которое за этим выбором следует, представлены в стихотворении в аллегорической форме — через описание путешествия на корабле, который становится добычей чудовищного спрута. Обращение к теме кораблекрушения и образу гигантского спрута свидетельствуют о поисках автором символов, которые соответствовали бы его новому восприятию действительности.

Евгений Рейн вспоминает об отношении Анны Ахматовой к нетрадиционным поэтическим формам: «Когда при Ахматовой заговаривали о герметизме, запутанных стихах, усложненных ассоциациях, она отмалчивалась, не восхищаясь, но и не порицая. И повторяла одну и ту же фразу: “Важно только одно: чтобы сам автор имел нечто в виду”»².

Бродский в «Новом Жюле Верне», несомненно, имел «нечто» в виду, а потому обратимся к тексту самого стихотворения и попытаемся разобраться в том, о чем хотел поведать нам автор.

II

Стихотворение называется «Новый Жюль Верн», и первый вопрос, который возникает в связи с этим: почему Бродский выбрал эпитет «новый»? События, которые описаны в стихотворении, с полным правом можно отнести и к XIX веку, в котором жил настоящий Жюль

²Цит. по: *Зверев А.* Смена кожи // Иностранная литература. 1997. № 12. С. 231.

Верн. Кого же имел в виду автор под столь необычным псевдонимом: штурмана Бенца, капитана Немо или себя самого (ведь судьба поэта во многом соотносится с судьбой штурмана)?

Если Бродский рассказывает о себе, то, возможно, в «Новом Жюле Верне» речь идет о его новом мировоззрении, об ином отношении к «путешествиям». В романах Жюль Верна описание путешествий дается в романтическом ракурсе, а человек, дерзнувший отправиться в погоню за неизведанным, рассматривается как герой. У Бродского же в «Новом Жюле Верне» отчетливо звучит предостережение тем, кто помышляет о морских странствиях, об открытии новых земель.

В стихотворении говорится о том, что «корабль не отличается от корабля», отличаются пассажиры, и все они неизбежно идут ко дну, как команда «Черного принца» или «Витязя». Стремление увидеть нечто новое, неизведанное, заканчивается трагедией — человек тонет или разделяет участь капитана Немо, запертого от всего остального мира внутри своего собственного изобретения. И никто не виноват в том, что произошло, ни «Бог», ни «черт»; окружающие даже не могут понять, что случилось, потому что океан хранит свои тайны, не оставляя после кораблекрушения ни «следов», ни «отпечатков пальцев». Обломки судна, разбросанные по воде, — единственное, что будет напоминать о трагедии, а одинокие «скитальцы», выброшенные на поверхность, еще долго будут вынуждены бороться с волнами, пытаясь спастись.

Однако в самом начале стихотворения, когда человек только отправляется в путешествие, ничто не предвещает драматической развязки. «Безупречная линия горизонта» свидетельствует о штиле, а образ корабля, стремительно разрезающего океанскую гладь, вселяет уверенность и спокойствие:

Безупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна.
Корвет разрезает волны профилем Франца Листа.
Поскрипывают канаты. Голая обезьяна
с криком выскакивает из кабины натуралиста.
Рядом плывут дельфины. Как однажды заметил кто-то,
только бутылки в баре хорошо переносят качку.
Ветер относит в сторону окончание анекдота,
и капитан бросается с кулаками на мачту.
Порой из кают-компания раздаются аккорды последней
вещицы Брамса.

Штурман играет циркулем, задумавшись над прямою
линией курса. И в подзорной трубе пространство
впереди быстро смешивается с оставшимся за кормою.

Корвет — легкий трехмачтовый корабль — предназначен для разведки или выполнения вспомогательных задач — на нем не бывает пассажиров. Но Бродский говорит о том, что пассажиры на корабле были, а значит, возможно двойное представление описываемой ситуации. Корабль может рассматриваться и как место пребывания тех, кто на нем плывет, и как отдельно взятое путешествие каждого из присутствовавших, потому что вне зависимости от того, в каком обществе человек живет, он проживает свою жизнь самостоятельно и с каждой проблемой вынужден справляться в одиночестве.

Образ корабля как символ метафорического представления жизни не раз возникал в философии, например у Шопенгауэра: «**Наш жизненный путь можно приравнять к бегу корабля.** Судьба играет роль ветра, благоприятствуя нашему ходу или отбрасывая нас далеко назад, причем усилие наши и старания мало что значат. Они именно играют при этом роль весел: если они после многих часов работы продвинули нас на некоторое расстояние вперед, то один неожиданный порыв ветра настолько же отбросит нас назад. Если же, напротив, ветер благоприятный, то он так нас несет вперед, что весла становятся не нужны»³.

Сравните у Ницше: «Я полагаюсь на ту вдохновляющую силу, которая, как гений, направляет мой корабль»; «Упомянувши здесь о юности, я готов воскликнуть: земля! земля! Довольно, слишком довольно этих страстных исканий и блуждания по чужим незнакомым морям!»⁴.

Однако судьба не всегда благосклонна, и, несмотря на штиль, путешествие, описанное в стихотворении Бродским, проходит не так уж гладко для пассажиров. «Ветер относит в сторону окончание анекдота», а значит, доступным остается лишь начало, которое, как правило, не содержит в себе ничего смешного. Качка, которую хорошо переносят только бутылки (а возможно, и люди, которые охотно употребляют их содержимое), и капитан, который «бросается с кулаками на мачту», тоже свидетельствуют о том, что плавание не обходится без проблем.

Образ венгерского композитора и пианиста-виртуоза Ференца Листа, профиль которого напоминает Бродскому несущийся по волнам корвет («Корвет разрезает волны профилем Франца Листа»), в

³ Шопенгауэр А. Афоризмы для усвоения житейской мудрости. М.: АСТ, 2004. С. 222.

⁴ Ницше Ф. Несвоевременные мысли. О пользе и вреде истории для жизни. Сумерки кумиров. М.: АСТ, 2000. С. 105–106.

контексте стихотворения можно интерпретировать в прямом и в переносном значении. Изобретатель сольных концертов и особого патетического концертного стиля, Лист первым из пианистов развернул рояль на сцене таким образом, чтобы слушатели во время игры могли видеть четкий, вдохновенный профиль музыканта и его руки.

В переносном значении профиль Листа (по Бродскому, профиль воплощает в себе суть человека или предмета) напоминает о судьбе венгерского пианиста. Чтобы понять смысл упоминания в стихотворении имени Листа, необходимо обратиться к работе Ортеги-и-Гассета «В поисках Гете», в которой испанский философ размышляет о судьбе великого немецкого поэта и мыслителя Иоганна Вольфганга Гёте.

В 1775 году, в возрасте 26 лет, на самой вершине развития своих творческих сил, Гёте переехал в Веймар, где был представлен герцогу Карлу Августу. Этот город стал второй родиной поэта, там он и умер, оставаясь до конца жизни придворным поэтом.

Ортега-и-Гассет говорит о том, что переезд Гёте стал роковым не только для него самого, но и для немецкой литературы, потому что он изменил этого человека до неузнаваемости: «В тот решительный час, когда в гордую душу Гёте ворвалась героическая весна подлинной немецкой литературы, Веймар отрезал его от Германии, вырвал с корнем из родной почвы и пересадил в бесплодный, сухой горшок смешного двора лилипутов. <...> Мы можем проследить практически день за днем то своеобразное окаменение, в которое подвергает его Веймар. Человек превращается в статую. Статуи не могут дышать, ибо лишены атмосферы. Это как бы лунная фауна. Жизнь Гёте движется против его судьбы и начинает себя *изживать*. Мера становится чрезмерной и вытесняет материю его судьбы. Гёте — костер, который требует много дров. Но в Веймаре нет атмосферы, а значит, и дров. Веймар — геометрическое построение. Великое Герцогство Абстракции, Имитации, неподлинного. Это царство “как будто бы”»⁵.

Точка зрения Ортеги-и-Гассета находит подтверждение и в книге И. П. Эккермана, описывающего последние годы жизни великого немецкого писателя: «Потом он (Гёте. — *О. Г.*) заговорил о *Мерке* и прочитал мне его послание к Виланду от 1776 года, написанное ломаным стихом. <...> Далее — об уровне тогдашней культуры, о том, сколь труден был необходимый переход от так называемого периода «Бури и натиска» к более высокому развитию.

⁵ Ортега-и-Гассет *Х. В поисках Гете*. С. 195–196.

О своих первых годах в Веймаре. Поэтический гений в конфликте с реальной жизнью. Разнообразные и многочисленные занятия, к которым его понуждала жизнь при дворе, а также обязательства, взятые им на себя во имя пользы государства. Посему в первые десять лет не создано ничего поэтически значительного. Он прочитал мне кое-какие фрагменты. Любовные истории, омрачавшие ту пору. Отец, постоянно недовольный его жизнью при дворе.

Преимущества, проистекшие из того, что он оставался на месте и не должен был вторично проходить через такие же испытания»⁶.

То, что в своей статье Ортега-и-Гассет пишет о Гёте в Веймаре, в полной мере можно было бы отнести к жизни Бродского в эмиграции (во всяком случае, с его, Бродского, точки зрения): «Ничто так не ослабляет глубинных механизмов жизни, как избыток легких возможностей. В решающую для Гёте пору эту роль сыграл Веймар. <...> То, что было его судьбой, выродилось в увлечения. Даже в последних днях его жизни я не вижу ни малейшего болезненного усиления. Усилие возникает только при ощущении боли; все прочее... “деятельность”, усилие без усилия, производимое растением с целью цвести и плодоносить. Гёте становится вегетативным образованием. Растение — органическое существо, не преодолевающее свое окружение. Вот почему оно может жить только в благоприятной среде, которая его поддерживает, питает, балует. Веймар — шелковый кокон, сплетенный личинкой, чтобы укрыться от внешнего мира. <...> Веймар надежно спрятал его от мира, а значит, и от себя самого»⁷.

В стихотворениях Бродского, написанных в эмиграции, тема растительного образа жизни присутствует как постоянный раздражающий поэта фактор, как один из способов обвинения себя в том, что не смог устоять, поддался соблазну выжить, выбрал наиболее легкий путь для существования. Сравните: «**Вечнозеленое невращение**, слыша жжу / це-це будущего, я дрожу, / **вцепившись ногтями в свои корни**» («Квинтет», 1977); «Немыслимый как итог ходьбы, / остров как вариант судьбы / устраивает лишь сирокко. <...> Крутя бугенвиллей вензеля, / ограниченная земля, / их письменностью прикрывая стыд, / **растительностью пространству мстит**» («Иския в октябре», 1993); «Жертва кораблекрушенья, / за двадцать лет я достаточно обжил этот / остров (возможно, впрочем, что — континент), / и губы сами шевелятся, как при чтеньи, произнося / “тропи-

⁶ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы жизни / Пер. с нем. Н. Манн. М.: Худ лит., 1986. С. 278.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете. С. 204–205.

ческая растительность, тропическая растительность”. // Скорей всего, это — бриз; во второй половине дня / особенно. То есть, когда уже / остекленевший взор больше не отличает / оттиска собственной пятки в песке от пятки / Пятницы. Это и есть начало / письменности. Или — ее конец. / Особенно с точки зрения вечернего океана» («Робинзонада», 1994).

Неизвестно, как сложилась бы жизнь Гёте, если бы он не переехал в Веймар. Судьба человека — понятие мистически неопределенное. Зависит ли что-либо в осуществлении жизненных планов от самого человека, или все в этой жизни предопределено заранее? Оказывают ли наши поступки влияние на будущее, и если да, то каким образом? На все эти вопросы нет и не может быть однозначных ответов. Ортега-и-Гассет пишет: «Наша реальная жизнь — большая или меньшая, но всегда существенная деформация нашей возможной жизни. Поэтому <...> надо определить, в какой степени человек остался верен собственной уникальной судьбе, своей возможной жизни.

Самое интересное — борьба не с миром, не с внешней судьбой, а с призванием. Как ведет себя человек перед лицом своего неизбежного призвания? Посвящает ли он ему все себя или довольствуется всевозможными суррогатами того, что могло бы стать его подлинной жизнью? Вероятно, самый трагический удел — всегда открытая человеку возможность подменить самого себя, иными словами, фальсифицировать свою жизнь. Существует ли вообще какая-то другая реальность, способная быть тем, что она не есть, отрицанием самой себя, своим уничтожением?»⁸.

Для Ортеги-и-Гассета решение Гёте принять приглашение герцога явилось поворотным моментом, после которого великая жизнь поэта и мыслителя превратилась в карикатурное оранжерейное существование, а подлинная судьба стала судьбой мнимой, за которую Гёте пришлось жестоко расплачиваться: «Вот страшное подтверждение тому, что человек располагает лишь одной подлинной жизнью, той, которой требует от него призвание. Когда же свобода заставляет Гёте отрицать свое неустрашимое “я”, подменяя его на произвольное другое — произвольное, несмотря на самые почтенные “основания”, — он начинает влачить призрачное, пустое существование между... “поэзией и правдой”»⁹.

В качестве противопоставления призрачному существованию Гёте испанский философ обращается к судьбе современника Гёте немецкого поэта Фридриха Шиллера: «Шиллер — полная противо-

⁸ Там же. С. 178.

⁹ Там же. С. 445.

положность (Гёте. — О. Г.). Бесконечно менее одаренный, **он обращает к миру свой четкий профиль — покрытый пеной таран боевой триремы, бесстрашно взрезающей волны судьбы.** А Гете! «Er “bekennt” sich zu Nichts». — “Он ни к чему не привязан”. “Er ist an Nichts zu fassen”. — “Его не за что зацепить”¹⁰.

В приведенном выше отрывке просматривается параллель с образом разрезающего («врезающего») волны корвета, напоминающего профиль Листа, который использует в стихотворении Бродский. Однако в «Новом Жюле Верне» при описании профиля корабля Бродский говорит не о Шиллере, а о Листе. В чем же тут дело? Надо отметить, что упоминание Бродским Листа имеет более точное, чем упоминание Шиллера, соответствие с историей, описанной Ортегой-и-Гассетом.

Шиллер прожил в Веймаре всего два года, с 1787 по 1789 год, не будучи придворным поэтом, а Лист, получив приглашение герцога, провел при его дворе десять лет, но затем нашел в себе силы откatzаться от спокойного и безбедного существования.

В «Новом Жюле Верне» Бродский говорит не о Ференце, а о Франце Листе. Франц — немецкий вариант венгерского имени композитора. А значит, наше предположение об использовании в стихотворении имени композитора на основании не только визуального сходства не так уж и безосновательно. Даже если Бродский к моменту написания «Нового Жюля Верна» не был знаком с работой Ортеги-и-Гассета «В поисках Гете», образ Франца Листа, с которым он сравнивает профиль несущегося по волнам корвета, все равно имеет символическое значение: согласно метафизическим представлениям, талантливые произведения пишутся на небесах и лишь потом спускаются на землю к их создателям.

Но не все, по мнению Бродского, зависит от человека. Наша жизнь предопределяется свыше. Человек, по мнению поэта, — та же обезьяна, только без шерсти, и Бог — «натуралист» волен распоряжаться его судьбой, ставить над ней какие угодно опыты. Человеку не дано знать причину и цель того, что с ним происходит; единственная доступная для него реакция — возмущение, о чем и говорит Бродский, описывая «голую обезьяну», которая «с криком выскакивает из кабины натуралиста», т. е. из того места, куда он был помещен без его ведома и согласия. В одной из своих работ Ортега-и-Гассет приводит слова Платона: «Человек <...> — это какая-то игрушка в руках Бога»¹¹.

¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете. С. 448.

¹¹ Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? С. 111.

Описывая плавание, поэт говорит о том, что рядом с корветом плывут дельфины. Дельфин — существо, живущее в двух стихиях, морской и воздушной. В преданиях и мифах он служит связующим звеном между морскими и небесными сферами. Дельфин является царем рыб, спасителем людей, потерпевших кораблекрушение, и проводником душ в потустороннем мире. В древнегреческой мифологии дельфины часто сопровождают богов — Афродиту, Посейдона, Аполлона, Диониса.

В стихотворении Бродского «Одной поэтессе» (1965) дельфин изображается как помощник покровителя искусств Аполлона:

<...> Пирожник
сооружает крендель. Черно книжник
листает толстый фолиант. А грешник
усугубляет, что ни день, грехи.
Влекут дельфины по волнам треножник,
и Аполлон обозревает ближних —
в конечном счете, безгранично внешних.
Шумят леса, и небеса глухи.

Штурман Бенц, с образом которого в «Новом Жюле Верне» отождествляет себя автор, склонившись над картой, раздумывает над тем, как лучше проложить курс корабля. Эту ситуацию можно рассматривать не только в прямом, но и в метафорическом смысле, как естественное для любого молодого человека занятие — размышление над своим будущим.

Если понимать ситуацию метафорически, то пространство за кормой корвета будет соответствовать прошлому поэта, а пространство впереди — его будущему. Согласно описанию Бродского, в то время, о котором говорится в начале стихотворения, прошлое, плавно перетекая в будущее, ничем от него не отличалось, составляя с ним единое целое: «в подзорной трубе пространство / впереди быстро смешивается с оставшимся за кормою».

Соответствие прошлого будущему, их неразличение позволяет соотнести данный в начале стихотворения отрывок с жизнью поэта до эмиграции, потому что только после отъезда в произведениях Бродского начинает настойчиво звучать мысль о пропасти, которая образовалась между тем, что было на родине, и тем, что ждет его в будущем. Сравните: «Можно смириться с невзрачной дробью / **остающейся жизни**, с влеченьем **прошлой / жизни** к законченности, к подобью / целого» («Римские элегии», 1981); «Жизнь / в сущности, есть расстояние — между сегодня и / завтра, иначе — **будущим**.

И убыстрять свои / шаги стоит, только ежели кто гонится по тропе / сзади: убийца, грабители, **прошлое** и т. п.» («Назидание», 1987); «Но ты был богом субтропиков с правом надзора над / смешанным лесом и черноземной зоной — / над этой **родиной прошлого**. В будущем его нет, / и там тебе делать нечего» («Вертумн», 1990).

В начале стихотворения «Новый Жюль Верн» говорится о том, что лейтенант — штурман Бенц — был обычным молодым человеком: читал Мопассана, Маркса и Гегеля, был влюблен и с оптимизмом смотрел в будущее. В его жизни было много приятных моментов, связанных с музыкой («последняя вещичка Брамса»), анекдотами, дружескими вечеринками («восхитительный херес») и общением с женщинами («я сожгла себе плечи»).

Если фразу «последняя вещичка Брамса» понимать буквально, то речь в ней идет о последнем по времени написании произведении композитора — вокальном цикле для баса и фортепьяно «Четыре строгих напева», созданном на библейские тексты: на книгу Екклесиаста и одного из Посланий святого апостола Павла к Коринфянам.

Екклесиаст, как известно, — одна из канонических книг Ветхого завета, которая вместе с «Притчами» и «Песнью песней» составляет «соломоновский» цикл ветхозаветной литературы. В книге Екклесиаста приводятся афоризмы, размышления и сентенции абстрактно-философского характера. Основное содержание книги — глубокий пессимизм в отношении религиозной идеи, жалобы на тщетность человеческого существования, скорбь от сознания человеческого бессилия и невозможности преобразить природу мира и вещей.

Таким образом, фраза Бродского «Порой из кают-компания раздаются аккорды последней вещички Брамса» может свидетельствовать о том, что уже в самом начале «плавания» герой предчувствовал, что оно не пройдет для него безмятежно; тревожные отзвуки мыслей и чувств, которые приходят к человеку в конце его жизненного пути, не давали ему покоя. К имени Екклесиаста, или Проповедника, мы еще вернемся в конце раздела, а пока продолжим размышления.

На корабле, отправившемся в путешествие, присутствуют «матросы», на которых лежит основное бремя забот; «пассажиры», которые мало что понимают в морском деле, ни за что не отвечают, но имеют вполне комфортные условия проживания («Пассажир отличается от матроса / шорохом шелкового белья, / условиями питания и жилья, / повтореньем какого-нибудь бессмысленного вопроса»); молодые, романтически настроенные офицеры и умудренный жизненным опытом капитан с «одинокими мыслями о себе, / отвращением к синеве» и т. д. Каждый из присутствующих занимает опре-

деленное, предписанное ему штатным расписанием (или Судьбой, если речь идет о жизненном пути) положение, и «только корабль не отличается от корабля», по словам поэта.

Корабль, который символизирует путь человека от рождения до смерти, «переваливаясь на волнах», преодолевает препятствия и «выглядит одновременно как дерево и журавль, / из-под ног у которых ушла земля». В образах, с которыми поэт сравнивает плывущий корабль, усматриваются личные мотивы. Вырванное из земли дерево и взлетевший к небесам журавль, по сути, обозначают одно и то же — представления поэта о своей собственной судьбе в эмиграции: оторванность от корней и взлет поэтического дарования.

III

В третьей части стихотворения от толкования судьбы человека на метафизическом уровне Бродский переходит к историческим реминисценциям. Пустая светская болтовня в кают-компанин сменяется столь любимыми в России разговорами о политике. Темы разговоров свидетельствуют о том, что в воздухе витает предчувствие катастрофы.

Интересно отметить, что о возможности кораблекрушения начинают говорить пассажиры — те, кто на корабле пользуется относительно комфортными условиями.

Разговор в кают-компанин

«Конечно, эрцгерцог монстр! но как следует разобраться — нельзя не признать за ним некоторых заслуг...»

«Рабы обсуждают господ. Господа обсуждают рабство. Какой-то порочный круг!» «Нет, спасательный круг!»

«Восхитительный херес!» «Я всю ночь не могла уснуть. Это жуткое солнце: я сожгла себе плечи».

«...а если открылась течь? я читал, что бывают течи.

Представьте себе, что открылась течь, и мы стали тонуть!»

Вам случалось тонуть, лейтенант?» «Никогда. Но акула меня кусала».

«Да? любопытно... Но, представьте, что — течь... И представьте себе...»

«Что ж, может, это заставит подняться на палубу даму в 12-б».

«Кто она?» «Это дочь генерал-губернатора, плывущая в Кюрасао».

В начале приведенного выше отрывка упоминается об эрцгерцоге. Вероятно, речь идет о наследнике австро-венгерского престола

эрцгерцоге Франце-Фердинанде, который накануне Первой мировой войны проводил политику, направленную против России.

Кайзер Германии Вильгельм подталкивал Австро-Венгрию к началу войны, требуя от нее первой ударить по Сербии, вслед за этим Германия должна была втянуть в войну Россию и Францию. После убийства летом 1914 года в Сараево Франца-Фердинанда и его супруги, многие русские газеты поместили некрологи, в которых не скрывалось отрицательного отношения к личности эрцгерцога, но вместе с тем выражалось и сочувствие его семье. Газета «Новое время» писала: «Русское общественное мнение не считало покойного эрцгерцога в числе друзей России, но оно не может не испытывать чувства глубокой скорби перед его трагическим концом и негодование к убийцам»¹².

Эрцгерцог не был другом России, но, как видно из приведенных в стихотворении реплик, его личность и деятельность не вызывали возмущения у представителей высшего общества: «Конечно, эрцгерцог монстр! но как следует разобраться / — нельзя не признать за ним некоторых заслуг...» Враги России не рассматривались беседующими в кают-компаниях как личные враги, может быть, в этом была причина противоречивой политики, которую русское правительство проводило накануне Первой мировой войны — политики, которая в итоге явилась одной из главных причин поражения страны в этой войне.

Чтобы дать более точное представление о том, что происходило в то время, поэт считает необходимым обратиться к событиям еще более далекого прошлого. Фраза «рабы обсуждают господ» свидетельствует о том, что сами рабы, с точки зрения Бродского, больше интересовались жизнью господ, чем своим положением, в то время как другая фраза, «господа обсуждают рабство», указывает на то, что именно в высших кругах зародилась идея переворота, приведшего в конечном итоге к трагическим событиям октября 1917 года.

В то время как для одних представителей общества разговоры об отмене рабства (крепостного права) были «порочным кругом», способным привести еще к более тяжелому положению в стране, для других это был «спасательный круг» — путь к свободе. К возможности «течи» на корабле в то время в России никто серьезно не относился. Тема кораблекрушения была для пассажиров лишь поводом для шуточных замечаний: «Что ж, может, это заставит подняться на палубу даму в 12-б».

В III части присутствуют мотивы, которые можно соотнести с биографией автора стихотворения. Обсуждая возможность корабле-

¹²Новое время. 1914 г. 16 июня.

крушения, пассажиры обращаются за консультацией к более опытному, с их точки зрения, лейтенанту (штурману Бенцу), но он отвечает, что никогда не тонул, однако ему приходилось подвергаться нападению акулы: «Вам случалось тонуть, лейтенант?» “Никогда. Но акула меня кусала”».

В следующей части стихотворения автор приводит отрывки из разговоров, которые ведутся среди пассажиров на палубе. Преподаватели, купцы, рабочие, иностранцы, мелкопоместные дворяне далеки от политики. Их занимают гораздо более прозаические проблемы. Диалог, который происходит на палубе между Вольдемаром и его кузиной («“Вольдемар, перестаньте! Вы кусаетесь, Вольдемар! / Не забывайте, что я...” “Простите меня, кузина”») очень напоминают отношения между двоюродными братом и сестрой, описанные в романе Владимира Набокова «Ада».

Знаменитая фраза из пьесы Горького «На дне»: «Человек звучит гордо!», в интерпретации обитателей палубы (у которых, кстати сказать, много общего с персонажами пьесы) получает иное философское осмысление: ««Человек, он есть кто?! Он — вообще — комар!»».

Палуба — это наиболее открытое и уязвимое место на корабле. Именно с палубы впервые замечают приближающийся к кораблю странный объект, который все принимают за обычного кита, пока не становятся очевидными огромные размеры чудовища:

«Слышишь, кореш?» «Чего?» «Чего это там вдали?»
«Где?» «Да справа по борту». «Не вижу». «Вон там». «Ах, это...
Вроде бы кит. Завернуть не найдется?» «Не-а, одна газета...
Но Оно увеличивается! Смотри!.. Оно увели...»

Стремительно растущий на горизонте силуэт «кита» прерывает разговоры и вызывает у прогуливающихся пассажиров чувство изумления: никто не в состоянии был представить, что «кит» может иметь такие чудовищные размеры.

Если встречу с чудовищем, погубившим впоследствии судно, соотнести с разговорами в кают-компании и на палубе, которые Бродский счел нужным включить в стихотворение, можно сделать вывод о том, что кораблекрушение как поворотный момент судьбы воспринимается автором стихотворения в двух аспектах: как трагические события Октябрьской революции 1917 года, изменившие судьбы людей, и как поворотный момент в его собственной судьбе — эмиграцию.

«Жертва кораблекрушенья» — так поэт говорил о себе в эмиграции («Жертва кораблекрушенья, / за двадцать лет я достаточно обжил этот / остров (возможно, впрочем, что — континент)»). Это определение соотносится с восприятием судеб Ахматовой и Пастернака известным философом Исайей Берлином. Бродский встретился с ним в Лондоне в 1972 году сразу после отъезда из Советского Союза. Вспоминая о той встрече, он пишет:

В записках о встречах с Ахматовой и Пастернаком в 1946 году, когда «иссякли мира силы и были свежи лишь могилы», сэр Исайя сам сравнивает своих русских хозяев с жертвами кораблекрушения на необитаемом острове, расспрашивающими о цивилизации, от которой они отрезаны уже десятки лет («Исайя Берлин в восемьдесят лет», 1989).

У Ахматовой и Пастернака не было изгнания, однако они тоже стали «жертвами кораблекрушенья». Только «кораблекрушенья» у них и у Бродского были разные: для Ахматовой и Пастернака это была революция, для Бродского — отъезд из России.

В качестве связующего звена между IV частью, соотносящейся с событиями, предшествующими 1917 году в России, и VI частью стихотворения, в которой поэт рассказывает о своей судьбе, выступает V часть, написанная в виде лирического отступления. В ней Бродский пытается осмыслить причины того, что произошло, и приходит к выводу, что в поворотные моменты (истории и судьбы отдельного человека) нет и не может быть соответствующих логике объяснений.

В V части поэт вновь обращается к метафизике.

Море гораздо разнообразней суши.
Интереснее, чем что-либо.
Изнутри, как и снаружи. Рыба
интереснее груши.

На земле существуют четыре стены и крыша.
Мы боимся волка или медведя.
Медведя, однако, меньше и зовем его «Миша».
А если хватает воображенья — «Федя».

Ничего подобного не происходит в море.
Кита в его первозданном, диком
виде не трогает имя Бори.
Лучше звать его Диком.

Море полно сюрпризов, некоторые неприятны.
Многим из них не отыскать причины;
ни свалить на Луну, перечисляя пятна,
ни на злую волю женщины или мужчины.

Кровь у жителей моря холодней, чем у нас; их жуткий
вид леденит нашу кровь даже в рыбной лавке.
Если б Дарвин туда нырнул, мы б не знали «закона джунглей»
либо — внесли бы в оный свои поправки.

Если на земле у человека есть убежище («четыре стены и крыша») и его страхи связаны с событиями известными или, по крайней мере, предсказуемыми, то в открытом море никто никогда не знает, какая опасность может ему угрожать. В море нельзя ничего ни предсказать, ни предотвратить, потому что обстоятельства кораблекрушения вместе с останками судна и пассажиров бесследно исчезают в морской пучине. Море — это та метафизическая реальность, которая живет по своим собственным, не согласующимся с земными законам.

Кроме приведенного выше отрывка лирические отступления присутствуют в VIII и X частях стихотворения. Но если в V части поэт рассуждает об опасностях морских путешествий с теоретической точки зрения, то в VIII он говорит о них от имени человека, который идет ко дну. Этому эпизоду в стихотворении предшествуют события, которые разворачиваются на корабле непосредственно перед встречей с чудовищем.

В VI части описывается разговор между капитаном корвета и штурманом Бенцем, в котором штурман высказывает свои опасения относительно благополучного исхода плавания:

«Капитан, в этих местах затонул „Черный принц”
при невыясненных обстоятельствах». «Штурман Бенц!
Ступайте в свою каюту и хорошенько проспитесь».
«В этих местах затонул также русский „Витязь”».
«Штурман Бенц! Вы думаете, что я
щучу?» «При невыясненных обстоя...»

Неукоснительно двигается корвет.
За кормою — Европа, Азия, Африка, Старый и Новый Свет.
Каждый парус выглядит в профиль, как знак вопроса.
И пространство хранит ответ.

Названия кораблей «Черный принц» и «Витязь», которые штурман приводит капитану в качестве доказательства неблагоприятной обстановки в этом районе, выбраны поэтом неслучайно. Штурман говорит о том, что «Витязь» — русский корабль. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что «Черный принц» принадлежит не России. Обратимся к фактам.

В ноябре 1854 года, в первый год обороны Севастополя и начала многолетней Крымской войны, во время урагана под Балаклавой разбился о скалы железный винтовой пароход «Черный принц» — гордость флота Великобритании. Пароход вез амуницию, медикаменты и тридцать бочонков золота в английской и турецкой валюте на сумму два миллиона рублей — награду английским частям за будущее взятие Севастополя.

Итак, в стихотворении Бродский говорит о том, что в этом районе уже потерпели кораблекрушение два корабля: английский «Черный принц» и русский «Витязь». То, что названия кораблей имеют метафорическое значение, не вызывает сомнений, потому что в стихотворении речь идет не о Балаклавской бухте, в которой затонул «Черный принц», а об Америке — поэт точно обозначил путь следования корвета: «Неукоснительно двигается корвет. / За кормою — Европа, Азия, Африка, Старый и Новый Свет». Соответственно место, где в настоящее время пребывает корабль, — это и есть последний из перечисленных пунктов: Новый Свет, или Америка. На что же намекает поэт, используя названия кораблей?

Очевидно, что в стихотворении речь идет о двух титанах русской литературы — о Владимире Набокове и Александре Солженицыне. В автобиографической повести «Другие берега» Владимир Набоков вспоминает о своем английском воспитании в семье, о том, что читать по-английски он научился раньше, чем по-русски. Надо отметить, что в эмиграции многие его произведения были написаны сначала по-английски и лишь затем переведены на русский язык самим же писателем.

Защитник русской идеи и борец за права человека Александр Солженицын уехал в эмиграцию в середине семидесятых: с 1974 года он жил в ФРГ, а в октябре 1976 года переехал в США в штат Вермонт. Герои Солженицына — это всегда благородные витязи. Среди писателей-коллег это обстоятельство не раз служило поводом для иронии. Так, например, в сатирическом романе Владимира Войновича «Москва 2042» в образе Сим Симыча, победно въезжающего в Москву, писатель изобразил Солженицына в виде одетого во все белое витязя: «Он был весь в белом. Белая накидка, белый камзол, белые штаны, белые сапоги, белая борода, а на боку длинный меч в белых ножнах.

Я открыл окно настежь и высунул голову, чтобы лучше видеть и

слышать. Пристально взглядевшись, я узнал во всаднике Сим Сими-ча. Лицо его было одухотворенным и строгим».

Тревожные предчувствия Бродского накануне эмиграции были основаны не только на догадках и предположениях, но и на судьбах тех писателей, которые в разное время вынуждены были покинуть Россию. Пересечение океана, надежда на новую жизнь, попытка разрешить проблемы не давали желаемых результатов, потому что «пространство» остается враждебным и не открывает своих тайн человеку — «хранит ответ», по словам Бродского.

В VII части автор стихотворения вновь возвращается к судьбе своих героев — пассажиров корабля. Диалог в каюте между Ириной и ее подругой или родственницей напоминает разговор между Наташей и Соней из романа «Война и мир», когда Наташа зовет Соню полюбоваться ночным небом. Но в «Новом Жюле Верне» внимание героини привлекает не красота природы, а «гигантский спрут», который пытается потопить их корабль. Возможно, изменив обстоятельства хрестоматийной сцены, поэт хотел выразить мысль о том, что если бы в свое время в России смотрели не на небо, а на землю под ногами, анализируя предстоящие события и возможные их последствия, трагедии 1917 года не произошло бы.

Исследование проблемы «кораблекрушения» в историческом ракурсе дается параллельно с описанием личного опыта, с размышлениями автора о своей судьбе. В VIII части стихотворения в лирическом отступлении поэт в аллегорической форме пытается проанализировать то, что с ним произошло. Корабль, на котором он плыл, пошел ко дну, и автор описывает свое состояние после погружения в воду:

Находясь на поверхности, человек может быстро плыть.
Под водою, однако, он умеряет прыть.
Внезапно он хочет пить.

Там, под водой, с пересохшей глоткой,
жизнь представляется вдруг короткой.
Под водой человек может быть лишь подводной лодкой.

Изо рта вырываются пузыри.
В глазах возникает эквивалент зари.
В ушах раздается бесстрастный голос, считающий: раз, два, три.

Парадокс ситуации, описанной Бродским, заключается в том, что, находясь в воде, человек начинает испытывать мучительную жажду, осознавая, что с этого момента он может быть только «подводной

лодкой» — наглухо закрытой от всего остального мира системой. Состояние, в котором он оказался, не предвещает ничего хорошего: изо рта, вместо членораздельной речи, у него «вырываются пузыри», перед глазами возникают красные круги, которые с этого момента будут служить суррогатом недоступной под водой «зари» творческого обновления, а в ушах вместо божественной музыки поэтических строк отныне «раздается бесстрастный голос, считающий: раз, два, три».

О замене слов цифрами Бродский писал во многих эмиграционных стихах. Цифры, в отличие от слов, бесстрастны, лишены эмоций и оценочных значений. И потому человек, оторванный от реальной жизни, воспринимает их лучше, чем слова. Сравните стихотворение поэта «Полдень в комнате» (1978):

<...>

Пыль, осевшая в порах скул.
Калорифер картав.
Тело, застыв, продлевает стул.
Выглядит, как кентавр

II

вспять оглянувшийся: тень, затмив
профиль, чье ремесло —
затвердевать, уточняет миф,
повторяя число

членов. Их переход от слов
к цифрам не удивит.
Глаз переводит, моргнув, число в
несовершенный вид.

Воздух, в котором ни встать, ни сесть,
ни, тем более, лечь,
воспринимает «четыре», «шесть»,
«восемь» лучше, чем речь.

«Подводная лодка», «дымящий миноносец», «кентавр», «абсолютный никто», «капитан Немо» — вот те образы, с которыми поэт соотносит себя в эмиграции. Воздух, который необходим для любого творчества (Вспомните у Блока: «Поэт умирает, потому что

дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл»¹³), в эмиграции не может вдохновить на поэтическую речь, вызывая в памяти «обернувшегося вспять» поэта только ассоциации на уровне цифр, за которыми стоят предметы из прошлого или связанные с ними воспоминания.

IV

В IX части «Нового Жюля Верна» Бродский описывает жизнь своего лирического героя — штурмана Бенца — после кораблекрушения «внутри гигантского осьминога», которого он ласково называет Ося. Образ осьминога в поэтическом словаре Бродского соотносится с пожирающим человека желанием путешествовать, увидеть новые страны и континенты.

В эссе «Место не хуже любого» (1986) поэт писал:

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

Живущий внутри человека осьминог, подталкивающий его к передвижению в пространстве, часто является причиной трагедии, а значит, нет смысла искать внешние обстоятельства или обвинять кого-то другого в том, что произошло. Человек становится жертвой своих собственных желаний. Ося — это ведь уменьшительное от Иосиф, и это совпадение в контексте стихотворения неслучайно.

С другой стороны, в эссе «После путешествия, или Посвящается позвоночнику» (1978) при описании своего пребывания в Рио-де-Жанейро Бродский сравнивает гостиницу, в которой он остановился, с внутренностями осьминога:

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.

¹³ Блок А. А. О назначении поэта // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Худ. лит., 1962. Т. 6. С. 167.

Пребывание в гостинице (не дома), в абсолютно закрытом от внешних раздражителей мире — это и есть утробное существование, жизнь внутри самого себя или вскормленного в себе осьминога. Подобная участь не может радовать, и только оказавшиеся внутри осьминога «дикари» довольны: «скалят зубы» и «играют на укалеле»¹⁴.

В 1976 году, когда был написан «Новый Жюль Верн», эмиграционная одиссея Бродского только начиналась. Судьба капитана Немо¹⁵, описанная в стихотворении, — это предвидение поэтом своего будущего. В пользу этого предположения свидетельствует тот факт, что описание обстоятельств жизни капитана («Раньше была семья, / но жена и т. д. И ему ничего иного / не осталось») не соответствуют сюжету романа Жюль Верна, но соотносятся с событиями, которые имели место в жизни Бродского, — в частности с изменой любимой женщины.

Французское имя возлюбленной штурмана — Бланш, возможно, тоже намек на эту историю из прошлого. Французское легкомыслие стало таким же штампом национального характера, как лень русских и отсутствие чувства юмора у немцев. Многие стихотворения Бродского, написанные в эмиграции, стали обращением к той женщине, которая навсегда осталась для него в прошлом. Возможно, письма, которые штурман Бенц пишет Бланш, не имея надежды на то, что она когда-нибудь их получит, тоже имеют отношение к судьбе поэта.

Рассказ Бродского о жизни капитана Немо внутри «гигантского осьминога» заканчивается фразой, обращенной к читателям: «Сердце сжимается, как подумаешь, как он тут одинок...» На первый взгляд кажется, что автор (он же штурман Бенц) имеет в виду судьбу капитана Немо. Но у Немо из «Двадцати тысяч лье под водой» не было голубых глаз, как описывается в стихотворении Бродского: «Немо с его бородой и глазами голубыми, как у младенца». В романе Жюль Верна говорится о том, что глаза капитана Немо были черными. Глаза же голубого цвета были у самого Бродского: «Свобода — / это когда забываешь отчество у тирана, / а слюна во рту слаще халвы Ширази, / и, хотя твой мозг перекручен, как рог барана, / ничего не каплет из голубого глаза» («Я не то что схожу с ума, но устал за лето...», 1975–1976).

Вполне вероятно, что вырвавшееся из самой глубины сердца восклицание, похожее скорее на причитание по тому, кто заперт

¹⁴ Укалеле (ukulele) — небольшой четырехструнный музыкальный инструмент, получивший распространение с Гавайских островов.

¹⁵ Немо (лат.) — никто.

внутри осьминога, — это предчувствие поэтом своей судьбы. Показательным в этом плане является последнее в стихотворении предположение «И колокол глухо бьет / в помещении Ллойда¹⁶», соотносящееся с известным по роману Хемингуэя высказыванием английского поэта и проповедника Джона Донна: «Не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе».

В океане все происходит вдруг.
Но потом еще долго волна теребит скитальцев:
доски, обломки мачты и спасательный круг;
все — без отпечатка пальцев.

И потом наступает осень, за ней — зима.
Сильно дует сирокко. Лучшего адвоката
молчаливые волны могут свести с ума
красотою заката.

И становится ясно, что нечего вопрошать
ни посредством горла, ни с помощью радиозонда
синюю рябь, продолжающую улучшать
линию горизонта.

Что-то мелькает в газетах, толкующих так и сяк
факты, которых, собственно, кот заплакал.
Женщина в чем-то коричневом хватается за косяк
и оседает на пол.

Горизонт улучшается. В воздухе соль и йод.
Вдалеке на волне покачивается какой-то
безымянный предмет. И колокол глухо бьет
в помещении Ллойда.

¹⁶ Ллойд (Lloyd) – английская страховая компания. Широко известны два легендарных ее атрибута: «Регистр Ллойда» — книга, в которую заносят сведения о всех погибших или пропавших без вести кораблях, и колокол с французского фрегата «Ла Лутайн». В 1799 г. фрегат, перевозивший золото и серебро, затонул. Компания «Ллойд» выплатила владельцам груза огромную страховку и получила право собственности на судно. В 1859 г. после многократных безуспешных попыток удалось поднять на поверхность только судовой колокол. С тех пор по традиции, когда представитель фирмы «Ллойд» должен объявить плохую новость, он бьет в этот колокол один раз, когда хорошую — два (по материалам книги: *Г. Р. Громов* Национальные информационные ресурсы: проблемы промышленной эксплуатации. М.: Наука, 1984).

В последней части стихотворения поэт рассказывает о событиях, которые происходили после катастрофы. Он оценивает ситуацию и с точки зрения окружающих, и с точки зрения себя самого, вынужденного после кораблекрушения описывать свою жизнь в качестве стороннего наблюдателя. Фраза о зиме, во время которой «сильно дует сирокко»¹⁷, соотносится с Венецией, куда в эмиграции во время зимних каникул любил приезжать Бродский. Венеция напоминала ему его родной город, в который у него не было надежды вернуться.

Образ женщины «в чем-то коричневом», которая, получив известие о кораблекрушении, «хватается за косяк и оседает на пол», можно соотнести с Марией Моисеевной — матерью поэта.

«Безымянный предмет», покачивающийся на волне, — вот все, что осталось от гордо взрезающего волны корвета. «Безымянный», «абсолютный никто», «имярек» — так в стихотворениях говорил о себе Бродский в эмиграции. Название стихотворения «Новый Жюль Верн» соотносится с названиями других эмигрантских стихотворений поэта и мотивами, которые в них присутствуют: «новая жизнь», «новые времена».

Стихотворение «Новый Жюль Верн» нельзя отнести к шедеврам Бродского, да и сам поэт, по свидетельству Александра Кушнера, был им недоволен¹⁸. И все же это произведение имеет принципиально важное значение для исследования творчества поэта, так как в нем нашли отражение перемены, которые произошли с ним после отъезда.

В «Новом Жюле Верне» Бродский продолжает развивать тему метафизического представления о действительности. Аллегии, метафоры, аллюзии отныне станут неотъемлемой частью его творчества, позволяя работать в новых условиях абсолютно закрытого, автономного существования. Из того, что случилось, поэт пытается извлечь максимум пользы, осмысливая ситуацию с точки зрения человека, которому удалось пройти через испытания, не погибнуть и не предаться отчаянию. В том, что с ним произошло, Бродский никого не винит, он сам считает себя ответственным за принятое решение.

История капитана Немо, описанная в «Новом Жюле Верне», позволила обозначить новый этап в творчестве и отношении поэта

¹⁷ Сирокко (итал. scirocco) — теплый, сильный, сухой южный или юго-восточный ветер в Средиземноморье, приносящий в Южную Европу большое количество пыли из пустынь Северной Африки и Аравийского полуострова.

¹⁸ Кушнер А. Здесь, на земле // Иосиф Бродский: Труды и дни / Сост. Л. Лосев, П. Вайль. М., 1998. С. 172.

к тем, кто послужил причиной его несчастий. Можно говорить о том, что в стихотворении Бродский разделяет позиции Измаила, рассказчика в «Моби Дике», и профессора Аронакса в «Двадцати тысячах лье под водой», чудом уцелевших после кораблекрушений, чтобы передать потомкам истории жизни и смерти двух незаурядных личностей, которые стали жертвами своих собственных страстей и амбиций.

Не злора и ярость капитана Ахава в «Моби Дике» и капитана Немо в «Двадцати тысячах лье под водой» отныне владеют поэтом, а желание исследовать неведомую для него стихию. Анализ и размышления над тем, что происходит вокруг, — это единственная возможность выжить и остаться человеком в тяжелейших условиях, потому что силы, управляющие Вселенной и судьбами людей, бесполезно оценивать с точки зрения слабого человеческого разума. В них нет ни добра, ни зла, ни красоты, ни уродства в том понимании, которое доступно человеческому сознанию. Только пустота и безразличие к тому, что происходит вокруг.

А раз так, то судьба человека зависит от него самого, и ему решать, что сделать со своей жизнью: швырнуть ее в гнев ради мимолетного наслаждения мезью или потратить с пользой даже в тех условиях, когда все вокруг не представляет интереса и не занимает воображения. Выдержать все испытания, пройти до конца отпущенное ему время, вписав свою судьбу в единственно доступный для него «пейзаж», — не это ли цель, достойная человека?

В контексте нового мировоззрения поэта финал романа Жюль Верна «Двадцать тысяч лье под водой» приобретает особый смысл: «Однако что же случилось с “Наутилусом”? Устоял ли он против могучих объятий Мальстрима? Жив ли капитан Немо? Продолжает ли он плавать в глубинах океана и вершить свои ужасные возмездия, или же его путь пресекался на последней гекатомбе? **Донесут ли волны когда-нибудь до нас ту рукопись, где описана история его жизни?** Узнаю ли я, наконец, его настоящее имя? Не выдаст ли исчезнувший корабль своей национальностью национальность самого капитана Немо?

Надеюсь. **Надеюсь и на то, что его могучее сооружение победило море даже в самой страшной его бездне и «Наутилус» уцелел там, где погибало столько кораблей. Если это так и если капитан Немо все еще живет в просторе океана, как в своем избранном отечестве, пусть ненависть утихнет в этом ожесточенном сердце! Пусть созерцание такого множества чудес природы затушит огонь мести! Пусть в нем грозный судья уступит место мирному ученому, который будет продолжать свои исследования морских глубин».**

Не мститель, а исследователь должен прийти на смену борцу, не ненавистью, а желанием исследовать открывшиеся перед ним бездны должен он руководствоваться в своем творчестве. И если реальное отечество стало недоступно поэту, надо воздвигнуть в своем сердце «избранное отечество», пройти до конца и донести до читателей историю своей жизни. Как писал Ортега-и-Гассет, «жизнь сама по себе и всегда — кораблекрушение. Терпеть кораблекрушение не значит тонуть. Несчастный, чувствуя, с какой неумолимой силой затягивает его бездна, яростно машет руками, стремясь удержаться на плаву. Эти стремительные взмахи рук, которыми человек отвечает на свое бедствие, и есть культура — плавательное движение. Только в таком смысле культура отвечает своему назначению — и человек спасается из своей бездны»¹⁹.

В статье «Амхерст колледж: 1974–1975» Дж. Коппера говорится о переменах, которые происходили с Бродским в то время: «Иосиф вообще выглядел куда мягче, <...>. Хью Маклин <...> даже сказал: “Бродский принял решение жить”. Два года спустя Бродский опять приехал в Беркли, и я читал английские переводы на его вечере. <...> Иосиф был одержим идеей взять машину напрокат и прокатиться по побережью. Штат Мэн или графство Марин в Калифорнии — все равно, и он выкачивал из меня сведения насчет маршрутов. Может быть, он репетировал поездку в Комарово? Мы вспоминали Амхерст и округу, и Иосиф заявил, что, поселившись в Южном Хедли, он станет джентльменом-фермером»²⁰.

В дальнейшем, рассказывая о еще одной встрече с Бродским, Дж. Коппер отмечает различие во взглядах поэта на Америку середины семидесятых годов и конца восьмидесятых: «В 1989 году Иосифа пригласили в Дартмутский колледж, где я к тому времени преподавал, выступить с напутственным словом на выпускной церемонии. <...> Я совершил роковую ошибку, заговорив с ним по-русски и начав с обычного шутиwego вопроса: “Ну, как ваша усадьба в Южном Хедли?” Он ответил двуязычным каламбуром: “Usadba? U. S. ad!”²¹. Я представил себе поместье, где пасутся те самые коровы, что выводили его из себя в 1974 году. Речь он произнес изуми-

¹⁹ Ортега-и-Гассет Х. В поисках Гете. С. 171.

²⁰ Название, даваемое образованным людям (первоначально в Англии, дворянам), которые живут в сельской местности и перемежают интеллектуальную деятельность с фермерством. «Джентльменом-фермером», например, обычно называют Роберта Фроста.

Коппер Дж. Амхерст колледж: 1974–1975 // Иосиф Бродский: Труды и дни. С. 53.

²¹ U. S. ad. (advertisement) — американская реклама. То есть «усадьба как на американской рекламе», а также каламбур: американское «ad» (реклама) и русское «ад» (примеч. составителей).

тельную, речь поэта о скуке быть самим собой. Жизнь Америки перестала его раздражать, он пытался теперь лечить ее душу»²².

Шутливое сопоставление Соединенных Штатов со словом «ад» свидетельствует о том, что жизнь Бродского в эмиграции была далека от идиллии. И вместе с тем его собеседник говорит о переменах, которые произошли в душе поэта. Раздражение сменилось желанием действовать, и то, что «выводило его из себя» в начале эмиграции, постепенно превратилось в объект для исследований, которые могли помочь не только самому поэту справиться со своими чувствами, но и принести пользу стране, которая дала ему возможность жить и работать.

Жюль Верн завершает роман «Двадцать тысяч лье под водой» размышлениями профессора Аронакса о капитане Немо: «Если судьба его причудлива, то и возвышенна. А разве я его не понял? Разве не жил я десять месяцев его сверхъестественною жизнью? **Уже шесть тысяч лет тому назад Екклесиаст задал такой вопрос: “Кто мог когда-нибудь измерить глубины бездны?” Но дать ему ответ из всех людей имеют право только двое: капитан Немо и я.**»

Надо отметить, что в «Книге Екклесиаста» нет фразы, которую приписывает ему Жюль Верн, в то время как к творчеству Бродского в эмиграции она имеет прямое отношение. Вполне вероятно, что «Новый Жюль Верн», в котором рассказывается о человеке, потерпевшем кораблекрушение и оказавшемся во власти враждебной стихии, было написано с тем, чтобы донести до читателя заключительные строки романа. Имя Жюля Верна, которое Бродский выносит в название стихотворения, указывает на источник поэтических образов, а эпитет «новый» обозначает преемственность в творческих поисках.

Слова, которыми Жюль Верн заканчивает рассказ о судьбе мятежного капитана Немо, для Бродского приобретают иное значение — становятся началом нового пути, поворотным моментом, который определил смысл и цель его существования в эмиграции: «Измерить глубины бездны».

²² Там же. С. 53–54.

СМЕРТЬ И ИГРА В «НИЧТО»

Утвердилась и правит изнеженная мораль: все что угодно, лишь бы не смерть. Да почему, если жизнь так невыносима? В конце концов, жизнью, как монетой, дорожат единственно для того, чтобы истратить ее с толком. Если жизнь не ставить на карту, никогда и ни на какую, что проку длить и длить ее пустоту? Разве наш идеал — это всемирная богадельня?

Хосе Ортега-и-Гассет

Трансцендентная метафизика — философия трагедии — есть отрицание всякого предела человеческих стремлений и переживаний, всякой системы окончательного успокоения и окончательной устойчивости.

Николай Бердяев

Смерть как форма небытия, окутанная мистическим ореолом Вечности, является излюбленной темой лирических стихотворений. В ранних стихах Бродского слово «смерть» встречалось часто, однако в то время его смысл имел для поэта скорее отвлеченно-теоретическое, чем практическое значение.

Впервые в качестве возможного выхода из создавшейся ситуации мысль о смерти прозвучала в стихотворении Бродского «Горбунов и Горчаков» (1965–1968). В VIII части Горбунов, мечтая забыться и отдохнуть от невеселых мыслей, обращаясь к самому себе, говорит о самоубийстве:

«Но сон меня сегодня не берет.
Уснуть бы... и вообще — самоубиться!
Рискуя — раз тут всё наоборот —
тем самым в свою душу углубиться!»

Однако в данном контексте мысль о самоубийстве имеет скорее метафорическое значение. Инфинитивная модальная конструкция с частицей бы «Уснуть бы... и вообще — самоубиться (бы)!» имеет в русском языке значение неосуществимого желания, работая по принципу: хотелось бы, но вряд ли получится. В последующих строках автор рассуждает о том, что смерть для него — не что иное, как возможность заглянуть себе в душу. Таким образом, в конце шестидесятых годов самоубийство как выход из создавшегося положения автором серьезно не рассматривалось.

После отъезда в эмиграцию мысли о смерти все чаще посещают поэта. Однако в стихотворениях 1972 и 1973 годов эти мысли имеют гипотетическое значение и относятся не к настоящему, а к будущему:

Старение! Здравствуй, мое старение!
Крови медленное струение.
Некогда стройное ног строение
мучает зрение. Я заранее
область своих ощущений пятаю,
обувь скидая, спасаю ватою.
**Всякий, кто мимо идет с лопатой,
ныне объект внимания.**

Правильно! Тело в страстях раскаялось.
Зря оно пело, рыдало, скалилось.
В полости рта не уступит кариес
Греции Древней, по меньшей мере.
Смрадно дыша и треща суставами,
пачкаю зеркало. **Речь о саване
еще не идет. Но уже те самые,
кто тебя вынесет, входят в двери.**
<...>

В мыслях разброд и разгром на темени.
Точно царица — Ивана в тереме,
чую дыхание смертной темени
фибрами всеми и жмусь к подстилке.

(«1972 год», 18 декабря 1972)

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу¹,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще.

(«Лагуна», 1973)

В русском фольклоре образ осины традиционно символизирует горе и тоску. Существующие в языке фразеологизмы «забить осино-вый кол», «удавиться на осине» соотносят этот образ с темой смерти. Согласно версии, распространенной в славянской мифологии, этот образ связан с «Божьим проклятием, наложенным на Осину за то, что из нее был сделан крест, на котором распяли Христа». У восточных славян существует поверье, что Иуда, предавший Иисуса Христа, повесился на осине².

В стихотворении «Барбизон Террас» (1974) Бродский уже открыто говорит о том, что «секретная мысль о смерти» отныне стала для него реальностью:

Небольшая дешевая гостиница в Вашингтоне.
Постояльцы храпят, не снимая на ночь
черных очков, чтоб не видеть снов.
Портье с плечами тяжелоатлета
листает книгу жильцов, любуясь
внутренностями Троянского подержанного коня.

Шелест кизилового куста
оглушает сидящего на веранде
человека в коричневом. Кровь в висках
стучит, как не принятое никем
и вернувшееся восвоися морзе.
Небо похоже на столпотворение генералов.

Если когда-нибудь позабудешь
сумму углов треугольника или площадь
в заколдованном круге, вернись сюда:
амальгама зеркала в ванной прячет

¹ Граппа — итальянская виноградная водка.

² Славянская мифология. Энциклопедический словарь (Ин-т славяноведения и балканистики РАН). М.: Эллис, 1995. С. 292–293.

**сильно сдобренный милой кириллицей волапюк³
и совершенно секретную мысль о смерти.**

В стихотворении «Темза в Челси» (1974) в разговоре с самим собой поэт признается, что смерть больше не пугает его: «“Ты боишься смерти?” — “Нет, это та же тьма; / но, привыкнув к ней, не различишь в ней стула”».

Неудовлетворенность, отвращение, ощущение бессмысленности того, что он делает, проникают в творчество поэта, становятся постоянными мотивами его лирики. «Не принятое никем / и вернувшееся восвоися морзе» как метафорическое выражение крика о помощи, о котором поэт говорил в «Барбизон Террас» в самом начале эмиграции, будет присутствовать в его лирических стихотворениях до самой смерти. Ср.:

Сильный мороз суть откровенье телу
о его грядущей температуре
либо — вздох Земли о ее богатом
галактическом прошлом, о злом морозе.
Даже здесь щека пунцовеет, как редиска.
Космос всегда отливает слепым агатом,
**и вернувшееся восвоися «морзе»
попискивает, не застав радиста.**

(«Эклога 4-я (зимняя)», 1980)

**Питомец Балтики предпочитает Морзе!
Для спасшейся души — естественней петит!**
И с уст моих в ответ на зимнее по морде
сквозь минные поля эх яблочко летит.

(«Чем больше черных глаз, тем больше переносиц...», 1987)

Всякий звук, будь то пенье, шепот, дутье в дуду, —
следствие тренья вещи о собственную среду.
**В клёкоте, в облике облака, в сверканьи ночных планет
слышится то же самое «Места нет!»,
как эхо отпрыска плотника либо как рваный SOS,
в просторечии — пульс окоченевших солнц.**

(«Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...», 1990)

³ Волапюк — международный язык, разработанный и представленный в 1879 г. немецким священником И. М. Шлейером; в разговорном языке это слово приобрело значение набора странных, малопонятных слов.

«Рванный SOS», который слышит Бродский, отождествляя его с отголоском «пульса окоченевших солнц», можно рассматривать как вернувшийся на землю отверженный небесами голос поэта. Пренебрежительный эпитет «отпрыск плотника», который Бродский употребляет в этом отрывке по отношению к Богу, выражает раздражение и придает стихотворению богоборческий оттенок.

Но сколько ни обращался поэт к небесам, помощи не последовало, не осталось даже надежды на то, что когда-нибудь что-то изменится в его жизни. В одном из лучших стихотворений «Осенний крик ястреба» (1975) крик охваченной ужасом слишком высоко залетевшей птицы, которая понимает, что ей не вернуться на землю, раздается в осеннем небе уже не как призыв о помощи, а как вопль отчаяния, предсмертный душераздирающий крик того, кто понимает: для него все кончено, надежды на спасение нет.

Не мозжечком, но в мешочках легких
он догадывается: не спастись.

И тогда он кричит. Из согнутого, как крюк,
клюва, похожий на визг эриний,
вырывается и летит вовне
механический, нестерпимый звук,
звук стали, впившейся в алюминий;
механический, ибо не

предназначенный ни для чьих ушей:
людских, срывающейся с березы
белки, твякающей лисы,
маленьких полевых мышей;
так отливаться не могут слезы
никому. Только псы

задирают морды. Пронзительный, резкий крик
страшней, кошмарнее ре-диза
алмаза, режущего стекло,
пересекает небо.

В крике одинокой птицы поэту слышится «визг эриний» — богинь проклятия и возмездия. Состояние ястреба передается с помощью сопоставления: «так отливаться не могут слезы / никому», перефразируя известную русскую поговорку «Отольются кошке мышьи слезки». Нечеловеческий, душераздирающий голос птицы свидетельствует о том, что «слезки отлились» для нее в избытке — в таком

избытке, в котором они ни для кого отливаться не могут, потому что никто, даже самый закоренелый преступник и злодей, подобного наказания не заслуживает.

Кроме темы смерти, в стихотворениях Бродского семидесятых годов звучит тема боли как постоянного атрибута жизни. В стихотворении «Над восточной рекой» (1974) поэт рассказывает о том, как он выходит на набережную, возможно, в надежде, что и его боль вместе с грязью река унесет в океан, а через него в другое полушарие, где любимая женщина сможет наконец узнать о его состоянии:

**Боясь расплескать, проношу головную боль
в сером свете зимнего полдня вдоль
оловянной реки, уносящей грязь к океану,
разделившему нас с тем размахом, который глаз
убеждает в мелочных свойствах масс.
Как заметил гном великану.**

В на попа поставленном царстве, где мощь крупниц
выражается дробью подметок и взглядом ниц,
испытующим прочность гравия в Новом Свете,
все, что помнит твердое тело pro
vita sua — чужого бедра тепло
да сухой букет на буфете.

Авгостадо гремит; и глотает свой кислород,
схожий с локтем на вкус, углекислый рот;
свет лежит на зрачке, точно пыль на свечном огарке.

Голова болит, голова болит.

Ветер волосы шевелит

на больной голове моей в буром парке.

Стихотворение начинается и заканчивается темой боли. Эта боль, на первый взгляд, ничем особым не отличающаяся (каждый человек время от времени страдает от головной боли), в контексте стихотворения сопряжена с другими темами, которые не только раскрывают причину состояния поэта, но и придают ему характер вневременности. Поэт говорит о разлуке с любимой женщиной («оловянной реки, уносящей грязь к океану, / поделившему нас с тем размахом, который глаз / убеждает в мелочных свойствах масс»), о воспоминаниях, которые стали для него единственной реальностью («все, что помнит твердое тело pro / vita sua — чужого бедра тепло / да сухой букет на буфете»), о творческом кризисе («свет лежит на зрачке, точно пыль на свечном огарке»). Прежде подвижный зрачок поэта ни на что уже

больше не реагирует, и попадающий на него свет постепенно превращается в пыль, покрывая то, что осталось от некогда горящей свечи — символа поэтического вдохновения.

Прогулка вдоль реки не приносит облегчения — боль не утихает. Повторение фразы «голова болит» в конце стихотворения и стремительное падение голоса в последней строке «на больной голове моей в буром парке» вызывает у читателя ощущение безнадежности — эта боль для поэта никогда не кончится.

Причину состояния Бродского можно понять, обратившись к его стихам и прозе, но наиболее определенно поэт высказался о нем в разговоре с Соломоном Волковым. Выразив недоумение по поводу того, что Цветаева стала «поэтом юности Бродского» и, судя по словам поэта, оказала на него неизмеримо большее влияние, чем Ахматова, которой он многим был обязан в жизни, Волков поинтересовался, в чем причина этого и почему в отношении поэзии Цветаевой поэт использует парадоксальное, с его точки зрения, определение «кальвинистская». Бродский пояснил:

Кальвинизм, в принципе, чрезвычайно простая вещь: это весьма жесткие счета человека с самим собой, со своей совестью, сознанием. В этом смысле, между прочим, и Достоевский — кальвинист. Кальвинист — это, коротко говоря, человек, постоянно творящий над собой некий вариант Страшного суда — как бы в отсутствие (или же не дожидаясь) Всемогущего. В этом смысле второго такого поэта в России нет⁴.

Мы познаем внешний мир через самих себя и не можем проникнуть в душу другого человека глубже, чем в свою собственную. В других людях нас, как правило, привлекает то, что вызывает отклик, что является частью нашего собственного сознания, а потому самоосуждение Цветаевой, о котором говорит поэт, можно рассматривать и как свойство личности Бродского.

В стихотворении «Новая жизнь» (1988) поэт выносит себе беспощадный приговор, смысл которого становится ясным в контексте приведенных выше его размышлений:

Представь, что эпос кончается идиллией. Что слова —
обратное языку пламени: монологу,
пожиравшему лучших, чем ты, с жадностью, как дрова;
что в тебе оно видело мало проку,

⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 43.

мало тепла. Поэтому ты уцелел.
 Поэтому ты не страдаешь слишком от равнодушья
 местных помон, вертумнов, венер, церер.
 Поэтому на устах у тебя эта песнь пастушья.

«Эпос» прошлой жизни закончился «идиллией» настоящего. Творчество («слова») в настоящем поэта не имеет ничего общего с «пламенем» — «монологом, пожиравшим лучших» в его прошлой жизни.

Осуждение, с которым поэт относился к себе и к своей жизни, в поэзии находит отражение на метафорическом уровне. Абстрактный образ «наполовину инвалида», с которым накануне отъезда автор сравнивает себя в поэме «Горбунов и Горчаков», в эмиграции получает дальнейшее развитие. Культя в стихотворении «Роттердамский дневник» (1973) («Как время ни целебно, но культя, / не видя средств отличия от цели, / саднит. И тем сильнее — от панацеи») и образ «инвалида — зане / потерявшего конечность, подругу, душу» в «Элегии» (1982) к середине восьмидесятых годов приобретает в лирике Бродского облик окровавленного, не способного ни к чему, испытывающего невероятные страдания человеческого тела.

В последней строке стихотворения «В этой комнате пахло тряпьем и сырой водой...» (1986), в аллегорической форме рассказывающем о жизни поэта, возникает страшный образ истерзанного пытками «обрубка» человеческого тела, который, несомненно, выражает представления автора о себе самом.

Символическое значение образа человека, лишившегося конечностей, который использует Бродский в своем творчестве, раскрывается в работе Ортеги-и-Гассета «Что такое философия?»: «Двенадцать лет назад, выступая в Буэнос-Айресе, я определил неудовлетворенность “как любовь без возлюбленного и как боль в отсутствующих у нас членах”. Это тоска по тому, чем мы не являемся, признание нашей неполноты и искалеченности»⁵.

Боль в отсутствующих членах в метафорическом смысле можно сопоставить с неудовлетворенностью автора. Судя по эмиграционным стихотворениям Бродского, эта неудовлетворенность с каждым годом становилась для поэта все мучительнее. Рада Аллой вспоминает о том, как в конце 80-х после второй операции на сердце Бродский «неожиданно произнес: я знаю, что живу сейчас не мою, не ту, которая мне была отпущена, а какую-то лишнюю жизнь...»⁶

⁵ Ортега-и-Гассет. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 97.

⁶ Аллой Р. Веселый спутник... Воспоминания об Иосифе Бродском. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 98.

II

Когда человек осознает всю бессмысленность и иллюзорность того, что происходит вокруг, он начинает остро чувствовать свое одиночество, из которого для него нет и не может быть выхода, потому что окружающие его люди воспринимают мир по-прежнему: как нечто незыблемое и единственно возможное. Именно с этого момента, как писал Лев Шестов, жизнь превращается для него в трагедию: «Человек, столкнувшись волей судеб лицом к лицу с настоящей жизнью, вдруг, к своему ужасу, видит, что все красивые априори были ложью, тогда только впервые овладевает им тот безудерж сомнения, который в одно мгновение разрушает казавшиеся столь прочными стены старых воздушных замков. Сократ, Платон, добро, гуманность, идеи — весь сонм прежних ангелов и святых, оберегавших невинную человеческую душу от нападений злых демонов скептицизма и пессимизма, бесследно исчезает в пространстве, и человек пред лицом своих ужаснейших врагов впервые в жизни испытывает то страшное одиночество, из которого его не в силах вывести ни одно самое преданное и любящее сердце. Здесь-то и начинается философия трагедии. Надежда погибла навсегда, а жизнь — есть, и много жизни впереди. Умереть нельзя, хотя бы и хотел»⁷.

В состоянии обособленности от мира у отчаявшегося есть несколько возможностей: впасть в безнадежную тоску, как правило, оканчивающуюся мыслями о самоубийстве, или попытаться взять себя в руки, пойти ва-банк и начать свою игру, в которой уже не Судьба, а он сам будет осуществлять выбор и устанавливать правила.

Из пассивного наблюдателя — «игрального мяча обстоятельств и происшествий» (М. Хайдеггер) — человек, выбравший путь борьбы, превращается в нападающего. Чем больше риск, чем выше ставки в предстоящей игре, тем интереснее противостояние: «В глазах мира опасность — это риск, поскольку можно ведь и проиграть. Никакого риска — вот вся житейская мудрость. Однако **на деле совсем не рисковать — значит иметь ужасную возможность потерять то, что не потеряешь, рискуя, разве что с трудом,** — а если и потеряешь, то ведь, во всяком случае, не так, не столь легко, как нечто неважное, — **что же это такое, что можно потерять? Само-го себя.** Ибо, если я рискую и ошибаюсь — ну что ж! — жизнь наказывает меня, чтобы меня спасти. Но если я не рискую — кто мне

⁷ Шестов Л. Достоевский и Ницше // Шестов Л. Соч. М.: Раритет, 1995. С. 71.

тогда поможет? Между тем как **не рискуя ни в чем главном (а это и значит — осознавать собственное Я), я выигрываю и трусливо получаю сверх всего все блага мира, — но теряю свое Я. Таково отчаяние конечного**⁸.

Возможность потерять все, что у него имелось, включая жизнь, отныне не страшит человека, потому что с этого момента в его душе происходит переоценка ценностей: то, что было дорого, утрачивает свое значение. В безумном состязании с Судьбой риск из средства достижения результата становится самоцелью, проверкой сил и способностей человека наперекор обстоятельствам следовать своим целям, устанавливая в мире порядок, соответствующий его собственным представлениям. Погоня за новыми целями не дает игроку расслабиться, поддерживает интерес к жизни, выступая в качестве своеобразного суррогата природного оптимизма, утраченного им под воздействием трагических обстоятельств прошлого.

Реальность, которую человек видит перед собой, с ее повседневными заботами, обязанностями и нормами поведения, превращается для него в фантом, в Ничто, и только обращение к своему внутреннему миру, познание себя и своих возможностей, открывает перед ним новые горизонты. Ортега-и-Гассет писал: «Ничто, которое есть Жизнь, обладает особым свойством: в нем возникает безудержное стремление к наслаждению великолепной игрой теории, философии, открывающей нам, что Жизнь есть Ничто. Если бы Жизнь и в самом деле была одним Ничто, то нам не оставалось бы ничего, кроме самоубийства. Но получается иначе: вместо самоубийства Жизнь принимается философствовать, т. е. неизбежно испытывает удовольствие от перетасовки идей, от игры в точность понятий»⁹.

Ортега-и-Гассет был оптимистом, что, надо отметить, довольно редко встречается среди людей философского склада мышления. У него не было сомнений в том, что выход можно найти из любой, даже самой безнадежной ситуации, а «идея трагического восприятия жизни» казалась ему надуманной позой, театральщиной, «плохой мелодрамой», порожденной склонным к экзальтации романтическим воображением. И даже смерть для Ортега-и-Гассета не являлась абсолютным концом, а соответствовала промежуточному состоянию, ведущему к возрождению. Шопенгауэр, уподобляя жизнь человека игре в шахматы, подчеркивает творчески-непредсказуемый характер жизненного пути, его отдаленность от первоначального проекта и

⁸ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1998. С. 271–272.

⁹ Ортега-и-Гассет Х. Идея начала у Лейбница и эволюция дедуктивной теории // Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? С. 317.

О. И. Глазунова. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность

роковую роль Судьбы в его осуществлении: «В жизни бывает то же, что в шахматной игре. Мы составляем себе план, но он обуславливается тем, что вздумается сделать, в игре — противнику, а в жизни — судьбе, року. Видоизменения, которым подвергается при этом наш план, большею частью так велики, что при осуществлении его едва можно узнать только по некоторым основным чертам»¹⁰.

Описывая свою жизнь в эмиграции, Бродский часто сравнивал ее с игрой в шахматы, однако образ шахматной партии в представлении поэта имел негативное значение, так как соотносился с типичным поведением представителя массового сознания. Ср.:

Легионы стоят, прислонясь к когортам,
форумы — к циркам. Луна вверху,
как пропавший мяч над безлюдным кортом.
Гольй паркет — как мечта ферзя.
Без мебели жить нельзя.

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

Дорогая, что толку
пререкаться, вникать
в случившееся. Иголку
больше не отыскать
в человеческом сене.
**Впору вскочить, разя
тьень; либо — вместе со всеми
передвигать ферзя.**

(«Строфы», 1978)

По положению пешки догадываешься о короле.
По полоске земли вдалеке — что находишься на корабле.

(«Примечания папоротника», 1989)

<...> По мне,
движущееся вовне
время не стоит внимания. **Движущееся назад
стбит, или стоит, как иной фасад,
смахивая то на сад,
то на партию в шахматы.**

(«Fin de Siècle», 1989)

¹⁰ Шопенгауэр А. Афоризмы для усвоения житейской мудрости. М.: АСТ, 2004. С. 223.

Осень — хорошее время, если вы не ботаник,
если ботвинник паркета, ищет ничью ботинок.
У тротуара явно ее оттенок,
и всюду — деревья как руки, оставшиеся от денег.

(«Осень — хорошее время...», 1995)

Как видно из приведенных отрывков, для Бродского игра в шахматы как символ жизненного пути человека лишена философской значимости. Поэт с горечью говорит о том, что жизнь как игра превращается в бессмысленное противостояние, в гонку на выживание. «Шахматы существования»¹¹, в которых человеку остается «вместе со всеми передвигать ферзя» в надежде заработать очко или получить преимущество перед соперником, не кажутся поэту достойным занятием, потому что спортивный азарт будоражит кровь, но не способствует духовному развитию личности.

В стихотворении 1977 года «В Англии» образ орущих на трибунах зрителей вызывает у Бродского отвлечение:

Как я люблю эти звуки — звуки бесцельной, но
длящейся жизни, к которым уже давно
ничего не прибавить, кроме шуршащих галькой
собственных грузных шагов. И в небо запустишь гайкой.
Только мышь понимает прелести пустыря —
ржавого рельса, выдернутого штыря,
проводов, не способных взять выше сиплого до-диеза,
поражения времени перед лицом железа.
Ничего не исправить, не использовать впредь.
Можно только залить асфальтом или стереть
взрывом с лица земли, свыкшегося с гримасой
бетонного стадиона с орущей массой.

Однако неверно было бы утверждать, что такие понятия, как игра, спорт, были чужды поэту в его повседневной жизни. Поведение игрока подразумевает нападение, противостояние рутине общественного сознания и сопровождается неизбежными конфликтами с окружающими. При всем отвращении Бродского к подобному обра-

¹¹ Ср. в эссе Бродского «Речь на стадионе» (1988): «Знаю ли я нечто о жизни, что могло бы помочь вам или иметь для вас значение? <...> Я думаю, “да” — не столько потому, что человеку моего возраста положено быть хитрее любого из вас в шахматах существования, сколько потому, что он, по всей вероятности, устал от массы вещей, к которым вы только стремитесь».

зу жизни его поступки нельзя было назвать осторожными или благоразумными ни в Советском Союзе, ни в эмиграции.

Хелен Бенедикт рассказывает об участии Бродского в акции протеста против введения военного положения в Польше, которая проходила в здании городского совета в Нью-Йорке. «Организаторы — “Рабочие и художники Америки за “Солидарность”» — пригласили его, потому что он был изгнанный русский поэт, занимающий самое высокое положение и громогласно провозглашающий свои антисоветские взгляды. <...> На сцене вместе с ним были Сьюзен Зонтаг, Э. Л. Доктороу, Курт Воннегут, Алэн Гинзберг, Пол Робсон-младший, Пит Сигер и другие, но Бродский сидел особняком, мрачно уставясь в пол. <...> Он много курил и хмурился»¹².

Когда пришла его очередь говорить, Бродский неожиданно выступил с резкой критикой пригласивших его американских либералов, обвинив их в непонимании того, что происходило в тот момент в Восточной Европе, и в демагогии, которая, по его мнению, «отвлекает внимание людей от реальных проблем, ставит Польшу в дурацкое положение, в котором она уже оказалась»¹³. Реакция зала на слова Бродского была крайне негативной. Вряд ли поэт в тот момент не знал или не предполагал, чем закончится его речь.

«Когда в декабре 81-го генерал Ярузельский ввел военное положение в Польше, Бродский обмолвился: “Это не наши танки, а ваши банки”: по его мнению, Запад боялся, что если коммунистический режим в Варшаве рухнет, то некому будет выплачивать колоссальный польский внешний долг»¹⁴.

Негативное отношение Бродского к образу шахматной партии («шахматы существования») как одному из вариантов жизненного пути вызвано неудовлетворенностью поэта внешними показателями, нежеланием «вместе со всеми передвигать ферзя», рассчитывая на безмятежное существование.

Отказ следовать массовым представлениям отличает человека мыслящего, наделенного достаточным мужеством, потому что подобное поведение вряд ли найдет понимание в обществе. В глазах тех, для кого эти представления служат надежной опорой, противостояние одиночки лишено смысла, так как всегда ведет к поражению.

В обществе человек, рискнувший бросить вызов традициям, становится или изгоем, или героем, в зависимости от того, с каких

¹² Бегство от предсказуемости (беседа Х. Бенедикт с И. Бродским // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 206.

¹³ Там же. С. 207.

¹⁴ Плешаков К. Бродский в Маунт-Холиоке // Дружба народов. 2001. № 3. С. 185.

позиций его поведение рассматривается. Для людей, втянутых в конфликт, он — источник раздражения, неприятная личность, изгой; для сторонних наблюдателей, у которых бескорыстные борца-одиночки не вызывает сомнений, он — герой, которым можно восхищаться, но поведению которого лучше не следовать.

Однако и в том и в другом случае для представителя массового сознания причина проблем человека, решившего бросить вызов общественному мнению, заключается в нем самом и объясняется его личностными качествами — упрямством или тщеславием: «С обывательской точки зрения трагедия всегда мнима. Все страдания героя происходят из-за его нежелания отказаться от идеальной, вымышленной роли, “role”, которую он взялся играть»¹⁵.

Конфликт с внешним миром происходит в том случае, если человек хочет сохранить право на самостоятельное мышление. Воля, которую он проявляет в этом случае, из положительного свойства характера превращается не только в тяжкое бремя для него самого, но и становится объектом для критики со стороны окружающих: «Несколько парадоксально можно сказать, что герой в драме играет роль, которая в свою очередь является ролью. Во всяком случае, именно свободное волеизъявление — источник трагического конфликта. И это «воление», создающее определенный трагический порядок, новое пространство реальностей, которое только в силу этого существует, безусловно, пустая фикция для всех, кто не знает иных желаний, кроме направленных на удовлетворение самых элементарных потребностей, и кто всегда довольствуется тем, что есть»¹⁶.

Выстраивая оппозицию «герой — представитель массового сознания», нельзя забывать о том, что волевые качества от природы заложены в характере любого человека. Однако часто под давлением обстоятельств многие предпочитают катиться по наклонной плоскости, вместо того чтобы бороться с ветряными мельницами, отстаивая свои взгляды в ситуации, когда нет ни малейшей надежды быть услышанным или понятым. В этом случае, при выборе пути наименьшего сопротивления, уже не природа, а сам человек несет ответственность за проявление слабости. Осознавая свою неспособность к решительным действиям, он ищет спасения в нехитрой житейской мудрости «все так делают», которая не только помогает ему справиться со своей совестью, но и дает возможность почувст-

¹⁵ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон-Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 143.

¹⁶ Там же. С. 143–144.

воват что-то вроде гордости за то, что отныне он один из многих — представитель формирующего общественное мнение большинства.

Герой и трагедия всегда неразделимы. И далеко не всякий человек откажется бросить вызов судьбе. Что же движет им в этом случае, в чем состоит суть конфликта? «Трагедия предполагает известное расположение нашего духа к восприятию великих деяний. В противном случае она покажется недостойным фарсом. Трагедия не предстает нам с неизбежной очевидностью реализма, который разворачивает произведение прямо у нас под ногами и исподволь, без усилий вводит нас в его мир. В известном смысле наслаждение трагедией требует от нас, чтобы мы немного ее любили, как герой любит свою судьбу. Трагедия взывает к нашему атрофированному героизму»¹⁷.

Теоретически героем может стать каждый, у каждого из нас для этого есть все, что необходимо для этого, — и воля, и характер. Бердяев считал, что «объективно всякая человеческая жизнь трагична, но субъективно ощущают трагедию лишь те, перед которыми сознательно и остро предстал вопрос об их индивидуальной судьбе и которые бросили вызов всем признанным универсальным ценностям. Провал в том месте, в котором сплетается индивидуальное и универсальное, — вот сущность трагедии»¹⁸. Однако на практике при принятии основополагающих решений лишь немногие выбирают путь противостояния.

Сознательное решение пойти на обострение в условиях, когда на победу не остается ни единого шанса, вряд ли можно объяснить с физиологической точки зрения, например физической необходимостью или инстинктом самосохранения — основными движущими силами, позволяющими организму приспособиться к природной среде. Физическая необходимость, целесообразность — это категории из области биологии, в то время как с точки зрения философии любое приспособление — это всегда «капитуляция и покорность». Возможно, в этом несовпадении кроется причина непримиримого отношения метафизиков к разного рода эволюционным теориям и доктринам. Ортега-и-Гассет в «Размышлениях о Дон-Кихоте» говорит о том, что подобные взгляды на природу человека приносят обществу больше вреда, чем пользы, так как своей теорией «Дарвин сметает героев с лица земли».

¹⁷ Там же. С. 144.

¹⁸ Бердяев Н. А. Трагедия и обыденность // Шестов Л. Соч. В 2 т. Томск: Водолей, 1996. Т. 1. С. 475.

Мир без героев, мир голой целесообразности, борьбы за выживание и торжества инстинктов самосохранения не может породить ни метафизики, ни поэзии, так как их цели и задачи лежат совершенно в иной плоскости. Не примирение с обстоятельствами, не помощь в приспособлении к ним, а вечное противостояние рутине общественного сознания, поиск духовных ценностей, развитие воображения, самостоятельности и ответственности человека за свои поступки лежат в основе метафизического восприятия действительности. И этот подход может быть доступен каждому, ибо в каждом из нас изначально заложено и материальное, и духовное в равной степени.

Сравните со словами Бердяева: «Человек есть загадка в мире, и величайшая, может быть, загадка. Человек есть загадка не как животное и не как существо социальное, не как часть природы и общества, а как личность, именно как личность. Весь мир ничто по сравнению с человеческой личностью, с единственным лицом человека, с единственной его судьбой. Человек переживает агонию, и он хочет знать, кто он, откуда он пришел и куда он идет»¹⁹.

Рано или поздно каждый из нас встает перед выбором: остаться в рамках традиций или двигаться дальше. От решения, которое мы примем, зависит наше существование в будущем. Характер и волевые качества имеют в этом случае основополагающее значение. Безусловно, данный выбор во многом осуществляется подсознательно, инстинктивно, но это инстинкты не имеют ничего общего с инстинктами самосохранения. Исследовать механизмы их воздействия на человека крайне сложно, потому что обычные, доступные для восприятия и анализа методы здесь не действуют. Если физиологическая сторона личности открыта для изучения, то духовную составляющую не так-то просто распознать и еще труднее интерпретировать. Для многих дисциплин, включая психологию, эта составляющая вообще не представляет интереса, так как лежит за пределами доступного человеку опыта. «О метафизическом мире нельзя было бы высказать ничего, кроме того, что он — иной мир, что это есть недоступное, непостижимое иное бытие; это была бы вещь с отрицательными качествами. Если бы существование такого мира было доказано совершенно точно, то все же было бы несомненно, что самое безразличное из всех познаний есть именно его познание; еще более безразличное, чем моряку среди опасностей бури — познание химического анализа воды»²⁰.

¹⁹ Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Paris: YMCA-PRESS, 1972. С. 19.

²⁰ Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое // Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. С. 26.

Только люди творчески мыслящие способны в этом хаосе увидеть суть, приоткрыть завесу, проникнуть в тайны метафизики, существующей по законам, недоступным человеческому сознанию. «Культура есть дитя самопознания каждого отдельного человека и его неудовлетворенности самим собой. Каждый верующий в культуру тем самым утверждает: “я вижу над собой нечто более высокое и человеческое, чем я сам; помогите мне все достигнуть этого, как я хочу помочь каждому, кто исполнен того же познания и страдания, — чтобы наконец возник снова человек, который чувствовал бы себя завершенным и бесконечным в познании и любви, в созерцании и действовании, и всем своим целостным существом был бы связан с природой, как судья всех вещей и мерило их ценности”»²¹.

Дж. Коппер вспоминал об одном эпизоде, крайне показательном в этом отношении. Коппер обратился к Бродскому с вопросом, стоит ли ему продолжать аспирантуру, занятия в которой казались ему нудными и бессмысленными. Бродский взглянул на него с веселым удивлением:

«Конечно, вам надо заниматься литературой! Посмотрите вокруг, — широким жестом он обвел китчевые “марокканские” кресла, неумолимо любезных дежурных у входа, динамики, льющие музыку наподобие той, которую слышишь в приемной у зубного врача, заспанных гостей университета, поспешающих на свои деловые завтраки, — литература дает нам возможность сказать всему этому: нет». И добавил, вновь оглядев комнату: «Говорят, что мы живем в постхристианскую эру. Скорее в дохристианскую»²².

Когда Кант говорит, что две вещи наполняют его все большим благоговением: звездное небо над ним и моральный закон в нем²³, то никаким инстинктом самосохранения это чувство объяснить невозможно. А следовательно, ни у героя, ни у философа, ни у поэта нет ни малейшего шанса быть услышанными и понятыми представителями массового сознания. В то же время их путь — это путь борьбы не только с обстоятельствами, но и с самими собой, потому что, несмотря на отличия, они выросли в системе общепринятых ценностей, а значит в той или иной степени исповедуют те же самые

²¹ Ницше Ф. Шопенгауэр как воспитатель // Ницше Ф. Странник и его тень. М.: REFL-book, 1994. С. 46.

²² Коппер Дж. Амхерст колледж: 1974–1975 // Иосиф Бродский: труды и дни / Сост. Л. Лосев, П. Вайль. М., 1998. С. 53.

²³ Кант И. Собр. соч.: В 6 т. М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. 1. С. 449.

принципы большинства. Ортега-и-Гассет заметил: «Вокруг героя-обрубка, которого мы заключаем в себе, суется целая толпа плебейских инстинктов. В силу достаточно веских причин мы не питаем доверия к сторонникам перемен. Мы не требуем объяснений у того, кто остается в границах привычного, но мы их неуклонно требуем у того, кто хочет выйти за пределы этого привычного. Для нашего внутреннего плебея нет никого ненавистнее честолюбца. А герой, понятно, начинает с честолюбия. Вульгарность не раздражает нас так, как претензия»²⁴.

Противоречия между героическими помыслами человека и практическими соображениями, позволяющими ему лучше приспособиться к обстоятельствам, описаны в стихотворении «Горбунов и Горчаков». Постоянные споры, которые ведут главные герои, передают борьбу, происходящую в душе автора накануне принятия решения об эмиграции. Эти споры и противоречия хорошо знакомы каждому человеку, который хотя бы раз в жизни, принимая ответственное решение, вынужден был выбирать между целесообразностью и велением совести. Позволив Горчакову одержать победу, отказавшись от противостояния, Бродский в эмиграции вновь и вновь возвращался к этой болезненной для него теме выбора, беспощадно осуждая себя за некогда принятое решение.

Уверенность поэта в том, что состояние-следствие, к которому он пришел после отъезда, не может быть оправдано никакими причинами, заставившими его уехать, настойчиво звучит в его поэзии 1970–1990-х годов. Ср.: «Муза, прими / эту арию следствия, петую в ухо причине, / то есть песнь двойнику, / и взгляни на нее и ее доре-ми / там, в разреженном чине, / у себя наверху / с точки зрения воздуха» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», 1971–1984); «Причин на свете нет, / есть только следствия. И люди жертвы следствий» («Бюст Тиберия», 1985); «Склока следствия с причиной / прекращается с кончиной» («Представление», 1986); «Знать, ничто уже, цепью гремя / как причины и следствия звенья, / не грозит тебе там, окромя / знаменитого нами забвенья» («Памяти Геннадия Шмакова», 1989); «хрипящая ария следствия громче, чем писк причины» («Портрет трагедии», 1991).

Философия трагедии и философия обыденности образуют два полюса, в равной степени доступные человеческому сознанию. На протяжении всей истории существования человечества между ними идет постоянная борьба, в которой, к сожалению, у философии трагедии не так много шансов на успех, так как противостояние

²⁴ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон-Кихоте». С. 145.

одинокое обществу даже в том случае, если находит поддержку и сочувствие, неспособно изменить природу общественного сознания.

Платон, рассказывая о суде над Сократом за неуважение к богам и порочное влияние на молодежь, приводит слова обвиняемого в свою защиту: «Желать вам всякого добра — я желаю, о мужи афиняне, и люблю вас, а слушаться буду скорее бога, чем вас, и, пока есть во мне дыхание и способность, не перестану философствовать, уговаривать и убеждать всякого из вас, кого только встречу, говоря то самое, что обыкновенно говорю: о лучший из мужей, гражданин города Афин, величайшего из городов и больше всех прославленного за мудрость и силу, не стыдно ли тебе, что ты заботишься о деньгах, чтобы их у тебя было как можно больше, о славе и о почестях, а о разумности, об истине и о душе своей, чтобы она была как можно лучше, не заботишься»²⁵.

Сократ не боится умереть, потому что, по его словам, никому не ведомо, что ждет человека за последней чертой, отделяющей жизнь от смерти, а следовательно, смешно лгать и молить о пощаде, как если бы ты после прощения стал бессмертным. «Избегнуть смерти не трудно, афиняне, а вот что гораздо труднее — избежать нравственной порчи: она настигает стремительней смерти».

Свою миссию на земле Сократ видит в постоянном обращении к согражданам, в напоминании им о том, что, кроме материальных, существуют другие ценности, о которых так легко забыть в погоне за богатством, удачей или успехом. Просвещение, подвижничество Сократ считает не только делом своей жизни, но и великим благом для города: «Если вы меня убьете, то вам нелегко будет найти еще такого человека, который, смешно сказать, приставлен к городу как овод к лошади, большой и благородной, но обленившейся от тучности и нуждающейся в том, чтобы ее подгоняли. В самом деле, мне кажется, что бог послал меня городу как такового, который целый день, не переставая, всюду садится и каждого из вас будит, уговаривает, упрекает. Другого такого вам нелегко будет найти, о мужи, а меня вы можете сохранить, если вы мне поверите. Но очень может статься, что вы, как люди, которых будят во время сна, ударите меня и с легкостью убьете, послушавшись Анита, и тогда всю оставшуюся вашу жизнь проведете во сне, если только бог, жалев вас, не пошлет вам еще кого-нибудь»²⁶.

²⁵ Платон. Апология Сократа // Платон. Апология Сократа. Критон, Ион, Протагор. М.: Мысль, 1999. С. 83–84.

²⁶ Там же. С. 85.

Несмотря на все аргументы в защиту Сократа, суд приговорил его к смертной казни. Массовое сознание восторжествовало, город поспешил избавиться от того, кто не давал ему покоя своими проповедями. Покидая суд, Сократ сказал: «Но вот уже время идти отсюда, мне — чтобы умереть, вам — чтобы жить, а кто из нас идет на лучшее, это ни для кого не ясно, кроме бога»²⁷.

Трагедия Сократа, который после столь долгих лет служения городу, был послан на смерть, состояла еще и в том, что он прекрасно понимал всю тщетность своих попыток сделать жизнь лучше. Он занимался просветительством даже не с целью достичь каких-то ощутимых результатов, изменить сограждан, а для того, чтобы не дать им скатиться в яму лицемерия и абсолютной бездуховности. В ответ на упреки в том, что он — один из самых мудрых граждан города, отказался пойти на государственную службу, чтобы принять участие в реальных событиях, в политической жизни города, Сократ грустно заметил: «Будьте уверены, о мужи афиняне, что если бы я попытался заняться государственными делами, то уже давно бы погиб и не принес бы пользы ни себе, ни вам. И вы на меня не сердитесь, если я вам скажу правду: **нет такого человека, который мог бы уцелеть, если бы стал откровенно противиться вам или какому-нибудь другому большинству и хотел бы предотвратить все то множество несправедливостей и беззаконий, которые совершаются в государстве.** Нет, кто в самом деле ратует за справедливость, тот, если ему и суждено уцелеть на малое время, должен оставаться частным человеком, а вступать на общественное поприще не должен»²⁸.

Но где же та граница, переходя которую, человек из представителя массового сознания превращается в мыслителя? Что лежит в основе духовного возрождения и какие условия необходимы для перехода от одного состояния в другое? Почему над одними небеса раскрываются, давая возможность увидеть бесконечность Вселенной, а над другими то же самое небо до самой смерти остается затянутым беспросветными тучами так, что ни о каких метафизических дырах и помышлять не приходится?

Мудрость — не дар богов, не случайность, внезапно сваливающаяся на голову, это выстраданное человеком право мыслить и говорить то, что думаешь. Но одних страданий в данном случае недостаточно. Если один ребенок растет в комфортных условиях, а другой терпит нужду и лишения, то ничего, кроме ненависти и зависти,

²⁷ Там же. С. 96.

²⁸ Там же. С. 86.

у того, кому не повезло в этой жизни, проявиться не может. Даже если, повзрослев, человек, испытывающий нужду, решится бороться с обстоятельствами, эта борьба, скорее всего, будет сводиться к стремлению занять свое место под солнцем с помощью хитрости. Но хитрость не имеет ничего общего с мудростью. Это категория из области приспособления, основа житейской мудрости представителя массового сознания. Опасность подобного поведения заключается в том, что человек, остро чувствуя несправедливость, допущенную по отношению к нему в детстве, будет находить оправдание для любых, даже самых неблагоприятных своих поступков, действуя по принципу «все дозволено».

Для того чтобы произошло перерождение, чтобы в шкале ценностей материальная сторона существования уступила место чему-то другому, человек должен дойти до самого конца, почувствовать, что в этом мире ему абсолютно не на что опереться, что все, что окружало и окружает его, настолько ничтожно, что не стоит с его стороны ни малейших усилий, а жизнь, которую он вел до сих пор, не только не имеет значения, но и вызывает у него отвращение. Чем глубже падение в пучину сомнений, тем более ясным может оказаться прозрение. Только осознав всю бессмысленность окружающей действительности, можно перейти в иную плоскость — обратиться к миру духовному. «Философия зарождается и возрождается, когда человек теряет веру или систему традиционных верований и, стало быть, впадает в сомнение; когда считает, что нашел новый метод или *via*²⁹, чтобы уйти от сомнения. Человек существует в вере, впадает в сомнение и через философию выходит из него во Вселенную»³⁰.

Оказавшись на другом континенте, в непривычной обстановке, о которой на родине у него были лишь смутные представления, Бродский прошел через все стадии сомнений и разочарований в себе самом и в окружающей его жизни. Самоубийство как выход из создавшегося положения рассматривалось поэтом очень недолго, возможно, потому, что самоубийство — это всегда проявление слабости, капитуляция перед действительностью. Единственная возможность, которая оставалась у него в этих условиях, — обратиться к философии и отстраненно, с теоретической точки зрения, наблюдать за тем, что изменить он был не в состоянии, ибо, как писал Ортега-и-Гассет, «воля к смерти — всегда залог воскресения. Отказ от жизни становится высшим утвержде-

²⁹ Путь, способ (*лат.*).

³⁰ Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? С. 307.

нием личности — возвращением с периферии существования к духовному центру»³¹.

Все, что было дорого, что составляло смысл жизни поэта, осталось в прошлом. А значит, надо было искать замену утраченному, обращаться к другим темам, выбирать новые цели, чтобы не превратить свою жизнь в бессмысленное и бесполезное «доживание до срока», пусть даже приятное во всех отношениях, но для человека с душой абсолютно неприемлемое. Вот строки из стихотворения «Мексиканский романсеро» (1975):

Жизнь бессмысленна. Или
слишком длинна. Что в силе
речь о нехватке смысла
оставляет — как числа
в календаре настенном.
Что удобно растениям,
камню, светилам. Многим
предметам. Но не двуногим.

В эмиграции жизнь поэта превратилась в Ничто, но это Ничто открывало перед ним новые возможности, не столько желанные, сколько необходимые для того, чтобы не впасть в отчаяние. Окружающая обстановка не радовала и не занимала его воображение, но она позволяла приобрести новый опыт, прожить в другой реальности, неизвестной ранее, а потому требующей пристального внимания.

В одном из интервью на вопрос об отношении к Америке и к Нью-Йорку Бродский ответил:

Я, например, с большим уважением и симпатией отношусь к американской литературе, и поэтому жизнь здесь для меня с самого начала представляет интерес. Как я отношусь к Нью-Йорку? Это замечательный город. И монструозный в то же время. Он чудовищен во многих своих проявлениях, но в его чудовищности есть то преимущество, что это тенденция, доведенная до абсолюта. А по крайним ситуациям мы как раз судим о том, что находится посередине. Как лаборатория познания жизни Нью-Йорк великолепен. Лучшего места себе придумать нельзя. Хотя, конечно, можно и обойтись без этого опыта на самом себе³².

³¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Смерть и воскресение // Ортега-и-Гассет Х. Камень и небо. М.: Гранитъ, 2000. С. 152.

³² Если хочешь понять поэта... Беседа Б. Езерской с И. Бродским // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 194.

В условиях одиночества в поэте проснулся исследователь — «Новый Жюль Верн», о котором он писал в стихотворении 1976 года. Наблюдая за тем, что происходит вокруг и скрупулезно описывая в стихах свое состояние, Бродский создает философию выживания, уподобляясь Шопенгауру, о котором Ницше писал: «Он потерял всякую надежду, но он жаждал истины. Нет ему равного»³³.

Не находя ничего достойного внимания на земле, мысль поэта устремлялась в небо, к метафизическим загадкам Вселенной.

В поэзию Бродского входят образы космоса, воздуха, звезд и Вселенной как символы устремления человека ввысь, подальше от надоевшей земной реальности. Предаваясь размышлениям, поэт старался преобразить мир хотя бы в своем сознании, тем самым постигая смысл того, что происходило с ним в эмиграции. В этом вынужденном времяпрепровождении не было ни гордыни, ни высокомерия, только кропотливая работа исследователя в условиях, когда все остальные варианты существования были поэту заказаны.

³³ Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1996. Т. 1. С. 138.

БЫТИЕ, НЕБЫТИЕ И МИР КАК ФЕНОМЕН СОЗНАНИЯ

Бытие есть подлинная и единственная тема философии.

Мартин Хайдеггер

Именно постоянная возможность небытия вне нас и в нас обуславливает наши вопросы о бытии.

Жан-Поль Сартр

I

Философские взгляды Бродского, метафизические в своей основе, окончательно сложились в условиях эмиграции, когда поэт оказался отрезанным от привычного ему окружения, когда в его стихотворениях все чаще стали проявляться «смертные черты» и мотивы оледенения, а размышления над жизнью неизбежно сводились к ожиданию скорого ухода, слияния с Вечностью.

Любое познание начинается с сопоставления; соответственно и осмысление бытия возможно лишь в том случае, если человек осознает другую реальность. В качестве противоположной сущности по отношению к бытию выступает небытие — недоступный для опыта потусторонний мир, в который человек попадает после завершения жизненного пути. Достаточно часто в философских исследованиях небытие и смерть рассматриваются как синонимы. Невидимые связи, соединяющие две столь важные для человека сферы обитания, скорее угадываются, чем осознаются, хотя для любого из живущих на земле вопросы о том, откуда он пришел, куда уйдет после смерти и какое значение имеет его жизнь в сопоставлении с бесконечностью

Вселенной и времени, вызваны не праздным любопытством: «трагические, трансцендентные проблемы никогда не были бы поставлены, если бы некоторый бытийственный опыт к ним не приводил, а в опыте этом, думается, уже заключено признание трансцендентного бытия»¹.

Одной из причин обращения к философии является обособленность существования. В состоянии одиночества, когда рядом нет никого и ничего, заслуживающего внимания, человек обращается к осмыслению бытия, пытаясь найти закономерность в том, что с ним произошло, понять истоки своего состояния, ответить на вопрос, в чем заключается смысл его жизни. По мнению Ортеги-и-Гассета, «нет другого способа оказаться близ Бога, как через одиночество, потому что только в состоянии одиночества душа находит свое истинное бытие»².

Философия как один из способов разрешения бесчисленных противоречий в сознании человека и в окружающем его мире часто начинается с трагедии, а «трагедия в конечном счете есть ужас небытия, но в самом бунте против небытия заключено уже некоторое бытие, некоторое утверждение, творчество»³. Осознание небытия как возможной формы существования до и после отпущенного на земле срока приводит к желанию сопоставить его с тем, что уже знакомо, — т. е. с бытием.

В стихотворении «Бабочка» (1972)⁴ вопросы жизни и смерти, кратковременности бытия и вечности небытия рассматриваются поэтом на примере существования бабочки-однодневки.

Сказать, что ты мертва?
Но ты жила лишь сутки.
Как много грусти в шутке
Творца! едва
могу произнести
«жила» — единство даты
рожденья и когда ты

¹ Бердяев Н. А. Трагедия и обыденность // Шестов Л. Соч.: В 2 т. Томск: Водолей, 1996. Т. 1. С. 486.

² Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 145.

³ Бердяев Н. А. Трагедия и обыденность. С. 486.

⁴ По свидетельству Д. Бетя, «стихотворение “Бабочка” <...> было начато в 1972 году, когда поэт еще жил в Ленинграде, и закончено позже в том же году, но уже в эмиграции. Поэтому мотив изгнания буквально обрамляет стихотворение» (Бетя Д. Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского // Русская литература. 1991. № 3. С. 170).

Бытие, Небытие и мир как феномен сознания

в моей горсти
рассыпалась, меня
смущает вычьсть
одно из двух количеств
в пределах дня.

Краткий миг, который находится в распоряжении живущих на земле, является ничем по сравнению с бесконечностью Вселенной, и в этом несоответствии поэт видит грустную «шутку Творца», замысел которого не дано постичь человеку. Но не только жизнь не имеет значения, но и дни, которые летят один за другим, не оставляя видимого следа, превращаются для тех, кто их проживает, в ничто, в пустоту, в прах, растворяясь в небытии пространства и времени:

Затем, что дни для нас —
ничто. Всего лишь
ничто. Их не приколешь,
и пищей глаз
не сделаешь: они
на фоне белом,
не обладая телом,
незримы. Дни,
они как ты; верней,
что может весить
уменьшенный раз в десять
один из дней?

Каждый день приближает человека к смерти. Наблюдая за бабочкой-однодневкой, образ которой, с одной стороны, символизирует один прожитый день, а с другой — кратковременность человеческой жизни в целом, поэт размышляет о смысле своего существования. Безжизненное насекомое прекрасно. На крыльях бабочки нанесены неземные узоры, портреты и пейзажи, завораживающие своим совершенством: «тот мир, / что сводит нас с ума, / берет нас в клещи, / где ты, как мысль о вещи, / мы — вещь сама».

Идеи трансцендентального идеализма в философии Бродского получают иное осмысление. Предметы окружающего мира являются не плодом воображения человека, вне которого они не существуют (ср. у Канта: «все созерцаемое в пространстве или времени, стало быть, все предметы возможного для нас опыта суть не что иное, как явления, т. е. только представления, которые в том виде, как они представляются нами, а именно как протяженные сущности

или ряды изменений, не имеют существования сами по себе, вне нашей мысли»⁵), а представляют собой первичные по отношению к человеку сущности — «мысли о вещи».

Человек с его разумом, талантом, воображением и способностями предстает всего лишь как вещь, игрушка в руках неведомых сил, прихоть которых делает возможным его существование. Все в этом мире предопределено, и каждый должен пройти путь, назначенный ему судьбой, не зная ни обстоятельств, которые вырвали его из небытия, ни даты ухода, ни смысла своего краткого пребывания на земле. В представлениях Бродского, трансцендентальных по своему характеру, меняется сама основа экзистенции, и человек из центра мироустройства, вершины развития превращается в одно из вспомогательных звеньев, необходимых для достижения чуждых и непонятных ему целей.

Мысль о быстротечности жизни и обращении в прах того, что некогда радовало глаз своим совершенством, приводит поэта к выводу о зависимом и крайне беспомощном положении человека в этом мире:

Такая красота
и срок столь краткий,
соединясь, догадкой
кривят уста:
не высказать ясней,
что в самом деле
мир создан был без цели,
а если с ней,
то цель — не мы.
Друг-энтомолог,
для света нет иголок
и нет для тьмы.

Пессимистический взгляд Бродского на природу человеческого существования соответствует взглядам Шопенгауэра: «Так как наше положение в мире представляет собою нечто такое, чему бы лучше вовсе не быть, то все окружающее нас и носит следы этой безотрадности, подобно тому как в аду все пахнет серой; все на свете несовершенно и обманчиво, все приятное перемешано с неприятным, каждое наслаждение услаждает только наполовину, всякое удоволь-

⁵ Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 450.

ствии разрушает само себя, всякое облегчение ведет к новым тягостям, всякое средство, которое могло бы помочь нам в нашей ежедневной и ежечасной нужде, каждую минуту готово покинуть нас и отказать в своей услуге; ступеньки лестницы, на которую мы поднимаемся, часто ломаются под ногами; большие и малые невзгоды составляют стихию нашей жизни, и мы, одним словом, уподобляемся *Финею*, которому гарпии обгаживали все яства и делали их несъедобными⁶.

В стихотворении Бродского «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (1989) есть строчки: «Закат догорал на галерке китайским веером, / и туча клубилась, как крышка концертного фортепьяно». Если представить, где должен находиться лирический герой, перед глазами которого открыта крышка фортепьяно, а «на галерке» догорает закат, становится очевидным, что он должен стоять на сцене лицом к зрительному залу. Тогда, возможно, зрители и есть те самые неодушевленные предметы и явления, мир которых мы так до конца и не смогли постичь. И не по своей вине. «Если истина о вещах не была добыта до сих пор, — писал Бродский, — мы должны приписать это чрезвычайной неуступчивости мира, а не отсутствию усилий с нашей стороны».

«Человеческое исследование», по словам Бродского, сводится «к вопрошанию одушевленным неодушевленного», и в этом процессе у нас нет союзников, так как методы и язык, которые мы используем, «все больше и больше напоминают саму материю». В этом случае, «учитывая наш статус позднейших пришельцев в мир», не только методы и язык, но и сама истина «обязана быть нечеловеческой». «В идеале, — иронизирует Бродский, — возможно, одушевленному и неодушевленному следует поменяться местами» («Кощачье “Мяу”», 1995).

Если цель создания мира — не человек, то и его существование, и его представления о том, что происходит вокруг, утрачивают значение. Все, что составляло предмет гордости личности, — способность к противостоянию, свобода выбора и волеизъявления — переходит в разряд заблуждений, а вера в свои силы и особое предназначение является не более чем высокомерием «подопытных кроликов». Ницше писал: «*Человек, комедиант мира*. — Должны были бы существовать существа, более возвышенные, чем человек, хотя бы только для того, чтобы понятнее стал весь юмор, заключающийся в том, что человек считает себя за цель всего мирового

⁶ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Дополнение к 4-м книгам первого тома // Шопенгауэр А. Собр. соч.: В 6 т. М.: ТЕРРА-Республика, 2001. Т. 2. С. 484–485.

бытия и что человечество может примириться только с мыслью о какой-то мировой миссии»⁷.

В стихотворении «Бабочка» мысль о бессмысленности бытия еще не вызывает у Бродского того беспросветного пессимизма, который прослеживается в его поздней лирике. Рассматривая яркий узор на крыльях бабочки, поэт фантазирует, пытаясь увидеть то, что недоступно ему в реальности, что можно постичь лишь в воображении. И не важно, «кто был тот ювелир, / что, бровь не хмурия, / нанес в миниатюре / на них тот мир» и что скрывается за местоимением «тот»: потусторонний, гармоничный, божественно-прекрасный, потому что, даже если человеку не дано его понять, он может наслаждаться его красотой в течение жизни. Для действительного Творца этого мира мы — образы и художественные проекции, и в этом значении художественных произведений лежит наше высшее достоинство.

Мир как эстетический феномен («ибо только как *эстетический феномен* бытие и мир *оправданы* в вечности», — утверждает Ницше⁸), мир поэзии, литературы, живописи — вот подлинный смысл существования человека, то, ради чего стоит жить, что остается после ухода. В состоянии, близком к отчаянию, в вечном страхе перед смертью, человеческое существо ищет выход, и этот выход в виде спасательного круга под названием «творчество» великодушно даруется ему провидением. «Величайшие страдания отдельной личности: отсутствие общности знания у людей, неопределенность конечных выводов, неравномерность способностей — все это порождает потребность в искусстве»⁹.

Создавая иную реальность — вымышленную, но эстетически безупречную, человек приобретает возможность примириться с безнадежным фактом своего существования на земле. Взлеты и падения, разочарования и сомнения, отчаянные поиски и стремление постичь другой мир, мир небесного «ничто», становятся для него и целью, и средством, позволяющим ощутить себя как личность, оторваться от земной поверхности, приобщиться к вечности.

Образ бабочки в одноименном стихотворении перекликается с таинственным образом Бобо из стихотворения «Похороны Бобо», написанном в том же, 1972, году. «Бобо» (в фонетической транскрипции [бабó]) можно истолковать как сокращение от слова «бабочка». Мной было высказано предположение, что этот образ олицетворяет

⁷ Ницше Ф. Странник и его тень. М.: REFL-book, 1994. С. 278.

⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 1. С. 75.

⁹ Ницше Ф. Рихард Вагнер в Байрейте // Ницше Ф. Странник и его тень. С. 96.

Музу поэта, вдохновительницу его юношеских стихотворений¹⁰. В начале «Похорон Бобо» есть строчки, прямо указывающие на связь между Бобо и бабочкой: «**Бобо** мертва, но шапки недолой. / Чем объяснить, что утешаться нечем. / Мы не проколем **бабочку** иглой / Адмиралтейства — только изувечим».

Есть нечто в нашей жизни, что недоступно логическому познанию, что существует в видениях, снах, смутных догадках, что невозможно поймать, изучить под микроскопом, поместить в музей или колллекцию: «Друг-энтомолог, / для света нет иголок / и нет для тьмы» («Бабочка»). Ни свет как основа бытия, ни тьма как символ небытия и смерти не поддаются исследованию, так как существуют независимо от воли и желания человека.

Бабочка как мимолетный образ — символ красоты и гармонии — легкий и почти бестелесный, в качестве метафорического источника поэтического вдохновения соотносится, в представлении Бродского, с Музой поэта. Бытие (жизнь) и небытие (смерть) — две противоположные формы существования человека, — соединяются между собой в его творчестве.

Несмотря на весь наш церебральный прогресс, мы еще склонны впадать в романтическое (а следовательно, равно и реалистическое) представление, что «искусство подражает жизни». Если искусство и делает что-нибудь в этом роде, то оно пытается отразить те немногие элементы существования, которые выходят за пределы «жизни», выводят жизнь за ее конечный пункт, — предприятие, часто ошибочно принимаемое за поиски бессмертия самим искусством или художником. Другими словами, искусство «подражает» скорее смерти, чем жизни; то есть оно имитирует ту область, о которой жизнь не дает никакого представления: сознавая собственную брэнность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариантов времени. В конце концов, искусство отличается от жизни своей способностью достичь той степени лиризма, которая недостижима ни в каких человеческих отношениях. Отсюда родство поэзии с идеей загробной жизни, возможно, ею же — поэзией — и порожденной («В тени Данте», 1977).

Произведения искусства, порождаемые существом слабым и несовершенным, переживают своего создателя, становятся достоянием Времени, так же как небесный узор на крыльях хрупкого безжизнен-

¹⁰Глазунова О. И. Иосиф Бродский: американский дневник. СПб.: Нестор-История, 2005.

ного насекомого и после смерти сохраняет красоту, даруя тем, кто на него смотрит, поэтическое вдохновение.

Искусство как связующее звено между существованием человека на земле и в вечности наполняет жизнь смыслом, служит преградой на пути к смерти, дает уникальную возможность заглянуть за пределы земной реальности.

В конце стихотворения поэт обращается к мертвой бабочке со словами ободрения:

Ты лучше, чем Ничто.

Верней: ты ближе
и зримее. Внутри же
на все на сто
ты родственна ему.

**В твоём полете
оно достигло плоти;**

и потому

**ты в сутолке дневной
достойна взгляда
как легкая преграда
меж ним и мной.**

Размышляя о красоте окружающего мира, человек забывает о своих горестях. Элегический характер стихотворения «Бабочка», легкая печаль, которая сопровождает речь автора накануне эмиграции, свидетельствуют о примирении поэта с действительностью, о его желании принять судьбу и научиться жить в условиях, изменить которые он был не в состоянии.

II

В начале стихотворения «Муха», написанного в 1985 году, поэт продолжает размышлять о проблемах соотношения Бытия и Небытия, но после первой элегически-размеренной строфы становится ясно, что за тринадцать лет, которые прошли со времени написания «Бабочки», мировоззрение автора существенно изменилось. В словах поэта чувствуются усталость и раздражение:

Пока ты пела, осень наступила.

Лучина печку растопила.

Пока ты пела и летала,
похолодало.

Бытие, Небытие и мир как феномен сознания

Теперь ты медленно ползешь по глади
замызанной плиты, не глядя
туда, откуда ты взялась в апреле.
Теперь ты еле

передвигаешься. И ничего не стоит
убить тебя. Но, как историк,
смерть для которого скучней, чем мука,
я медлю, муха.

Не мертвая бабочка, а оцепеневшая, еле передвигающаяся муха становится предметом изучения автора. И уже не судьба или жизненные обстоятельства, а сам поэт раздумывает о том, чтобы прервать бессмысленное существование малоподвижного, утратившего интерес к жизни насекомого. Но что-то заставляет его медлить, и, как историк, для которого любое событие представляет ценность, поэт начинает размышлять о том, что произошло.

Изменения в природе — осеннее запустение, мелкий дождь и серость окружающего пейзажа — как нельзя лучше соответствуют состоянию мухи, которая «совсем ослепла», «потеряла юркость» и уже не в силах ни на что реагировать. Описываемую ситуацию можно соотнести не только с осенней мухой, но и с самим автором:

А ты, видать, совсем ослепла. Можно
представить цвет крупинки мозга,
померкшей от твоей, брусчатке
сродни, сетчатки,

и содрогнуться. Но тебя, пожалуй,
устраивает дух лежалый
жилья, зеленых штор понурость.

Жизнь затянулась.

<...>

Пока ты пела, за окошком серость
усилилась. И дверь расселась
в пазах от сырости. И мерзнут пятки.

Мой дом в упадке.

Но не пленить тебя ни пирамидой
фаянсовой давно не мытой
посуды в раковине, ни палаткой
сахары сладкой.

Тебе не до того. Тебе не
до мельхиоровой их дребедени;
с ней связываться — себе дороже.
Мне, впрочем, тоже.

Восьмидесятые годы связаны с наступлением кризиса во взглядах поэта. Мотивы раздражения и усталости все настойчивее звучат в его творчестве. На смену бабочке-Музе, крылья которой и после смерти поражают красотой и гармонией запечатленного на них узора, приходит обессиленная, полусонная муха. В стихотворениях этих лет просматриваются прямые параллели между мухой и Музой поэта: «**Жужжанье мухи**, / увязшей в липучке, — не голос муки, / но **попытка автопортрета в звуке / “ж”**» («Эклога 5-я (летняя)», 1981); «Еле слышный / **голос, принадлежащий Музе**, / звучащий в сумерках как ничей, но / **ровный, как пенье зазимовавшей мухи**, / нашептывает слова, не имеющие значенья» («Жизнь в рассеянном свете», 1987); «Причисли / привиденье к родне, / к свойствам воздуха — так же, как **мелкий петит**, / рассыпаемый в сумраке речью картавой / **вроде цокота мух**, / неспособный, поди, утолить аппетит / новой Клио, одетой заставой, / но ласкающий слух / обнаженной Урании» («Литовский ноктюрн», 1971–1984¹¹).

На метафорическое значение образа мухи в одноименном стихотворении Бродского указывают строчки, в которых поэт говорит о бестелесности и полной зависимости насекомого от своей воли:

Надеюсь все же, что тебе не больно.
Боль места требует и лишь окольно
к тебе могла бы подобраться, с тыла
накрыть. Что было бы, видимо, моей рукою.
Но пальцы заняты пером, строкою,
чернильницей.

«Боль места требует», а у мухи, о которой пишет Бродский, этого места нет. Единственный, кто может убить ее, — он сам, наблюдающий за ее мучениями. Только творчество подвластно поэту в этом мире. Именно его можно уничтожить, когда наступает кризис и ра-

¹¹ Евгений Рейн пишет о том, что в сб. «Урания», подаренном ему автором, под «Литовским ноктюрном» рукой Бродского выведено: «1971–1984» (*Рейн Е. Б.* Мне скучно без Довлатова. Новые сцены из жизни московской богемы. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. С. 192).

бота перестает приносить радость, превращаясь в механическое, лишенное смысла прохождение времени. Таким образом, описываемая в стихотворении реальная ситуация обретает метафорическое значение, служит основанием для размышлений поэта о себе и о своей жизни.

Вид умирающего насекомого напоминает автору о его собственном состоянии. То, что произошло, кажется ему чудовищной несправедливостью, но поэт далек от того, чтобы обвинять кого бы то ни было в наступившем кризисе, — разве что судьбу, которая оказалась к нему столь неблагоприятной:

<...> Мной овладело
оцепенение — сиречь твой вирус.
Ты б удивилась,
узнав, как сильно заражает сонность

и безразличие, рождая склонность
расплачиваться с планетой
ее монетой.

Муха — «неполная тезка» Музы, по словам поэта, даже отяжелевшая и потерявшая интерес к жизни, сохраняет очарование, своим внешним видом возвращая того, кто на нее смотрит, к истокам — к XIX веку, воплотившему в себе любовь к французским романам и романтические представления о действительности:

Как старомодны твои крылья, лапки!
В них чудится вуаль прабабки,
смешавшаяся с позавчерашней
французской башней —
век номер девятнадцать, словом.

Воспоминания о прошлом веке — золотом веке русской литературы — не приносят поэту облегчения, потому что неизбежно заставляют задумываться о настоящем — о том, что он наблюдает в своей жизни. Описание агонии умирающей мухи-Музы не кажется Бродскому бесполезным, так как приносит «прибыль» в виде стихотворных строк. С другой стороны, размышления автора о том, что происходит с ним и с его поэзией, вызывают у него вполне естественное желание ускорить конец — «раньше срока» перейти в другую реальность, к «полной неосвязаемости»:

Но, сравнивая с тем и овом¹²
тебя, я обращаю в прибыль
твою погибель,

подталкивая ручкой подлой
тебя к бесплотной мысли, к полной
неосвязаемости раньше срока.
Прости: жестоко.

Безусловно, попытки переломить судьбу, добровольно уйти из жизни — это вынужденный шаг в условиях, когда все остальные варианты существования потеряли смысл. Размышляя о последствиях возможного преждевременного ухода, Бродский пишет:

Снаружи пасмурно. Мой орган тренья
о вещи в комнате, по кличке зренье,
сосредоточивается на обоях.
Увы, с собой их

узор насиженный ты взять не в силах,
чтоб ошарашить серафимов хилых
там, в эмпиреях, где царит молитва,
идеей ритма

и повторимости, с их колокольни —
бессмысленной, берущей корни
в отчаянье, им — насекомым
туч — незнакомым.

С иронией описывая неземную реальность: «эмпиреи, где царит молитва», и «хилых серафимов», которых поэт называет «насекомыми туч» в противовес «насекомым земли» (мухам), он говорит о том, что его обращение к «их колокольне», которая в земных условиях кажется ему «бессмысленной», берет истоки «в отчаянье» — чувстве глубоко земном и недоступном для райских обитателей.

Упоминание серафимов в стихотворении «Муха» отсылают читателя к пушкинскому «шестикрылому серафиму», который явился поэту в дни сомнений и творческого кризиса: «Духовной жаждою томим, / В пустыне мрачной я влачился, / И шестикрылый серафим / На перепутьи мне явился» («Пророк»). Тысяча восемьсот двадцать

¹² Овый (*церк.*) — местоимение «иной».

шестой год, когда было написано стихотворение, стал наиболее мрачным в жизни Пушкина. Поражение восстания на Сенатской площади и расправа над декабристами, многие из которых были друзьями поэта, привели его к переосмыслению своей жизни и творчества. Однако не только внешними обстоятельствами была вызвана «духовная жажда», но и чувством вины, которое Пушкин испытывал за то, что остался в стороне, не вышел на Сенатскую площадь, а возможности для этого у него были.

Свое состояние после разгрома декабристов Пушкин описывает как состояние мертвеца — «труса», но в это тяжелое для него время ему является «шестикрылый серафим», который не только возрождает поэта к жизни, но дает ему новые идеи для творчества:

Как труп в пустыне я лежал,
И бога глас ко мне возвал:
«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей,
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей!»

В стихотворении «Муха» цифра «шесть» упоминается дважды: при упоминании количества лапок у насекомого («сдает твоя шестерка, Шива. / Тебе паршиво») и при описании «шестирукой» Ж — буквы русского алфавита, не имеющей в английском языке знакового соответствия. Несущая на себе «кириллицын отголосок» буква Ж как символическое воплощение голоса мухи (она же — Муза) ассоциируется у поэта с его творчеством:

О чем ты гредишь? О своих избитых,
но не рассчитанных никем орбитах?
О букве шестирукой, ради
тебя в тетради

расхристанной на месте плоском
кириллицыным отголоском
единственным, чей цвет, бывало,
ты узнавала
и вспархивала.

В стихотворении «Квинтет» (1977) Бродский пишет о том, что и для него жужжанье осталось единственным звуком, который он способен различать в окружающем шуме: «Я понимаю только жуж-

жанье мух / на восточных базарах! На тротуаре в двух / шагах от гостиницы, рыбой, попавшей в сети, / путешественник ловит воздух раскрытым ртом: / сильная боль, на этом убив, на том / продолжает-ся свете».

Муха издавна считается разносчиком зла и заразы, а в христианской символике этот образ воплощает в себе еще и идею греха. Упоминая об этом в стихотворении, поэт неожиданно сопоставляет себя с распространяющими заразу насекомыми:

И только двое нас теперь — заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.
Нас только двое:

твое страшщееся смерти тельце,
мои, играющие в земледельца
с образованием, примерно восемь
пудов. Плюс осень.

Размышляя над смыслом творчества, Бродский, вероятно, думал о том, что, утратив связь с реальной жизнью, его поэзия превратилась в мертвое собрание никому не нужных фраз. Опыт эмигранта, болезненно переживающего разрыв с прошлым, вряд ли может для кого-нибудь оказаться полезным. Подобные откровения не только не приносят облегчения, но, как микробы, способны «поражать живое», превращая его в ничто, в пустоту и неосязаемость.

Ироническое описание Бродским самого себя в виде восьми пудов, «играющих в земледельца с образованием», усиливает трагизм описываемой ситуации, позволяя проникнуть во внутренний мир автора, понять причины его негативного отношения к настоящему.

Интересно рассмотреть образ мухи с точки зрения психологических коннотаций. В психологии мухи олицетворяют угрызения совести, символизируя вину, которая изнутри пожирает человека. В одноименной пьесе Сартра мухи, наводнившие город Аргос, как напоминание о грехах, содеянных людьми, отравляют жизнь всему живому, превращая граждан в рабов совершенных и не совершенных ими преступлений прошлого:

Э л е к т р а. Слышишь! Слышишь шум их крыльев, подобный гудению кузнечного горна? Они окружают нас, Орест. Они нас подстерегают. Сейчас они обрушатся на нас, я почувствую на коже тысячи липких лапок. Куда бежать, Орест? Они разбухают, они раз-

бухают — смотри, они уже как пчелы, их плотный рой будет нас сопровождать повсюду. Какой ужас! Я вижу их глаза, миллионы глаз, устремленных на нас.

О р е с т. **Что нам за дело до мух?**

Э л е к т р а. **Это эринии, Орест, — богини угрызений совести**¹³.

Возвратившись в родной город, который он покинул малолетним ребенком, Орест, сын убитого царя, думает о том, каким тяжким бременем стало для него изгнание:

Состояние Ореста, который говорит о себе **«Я, слава богу, свободен. Ах, до чего же я свободен. Моя душа — великолепная пустота»**, сходно с состоянием поэта: на вопрос Педагога «Что б вы выиграли, живя здесь? Ваша душа была бы теперь загравлена гнусным раскаянием» Орест отвечает: **«Во всяком случае, она принадлежала бы мне, эта душа»**.

Вина, которую чувствует Орест за то, что в тяжелое для жителей Аргоса время его не было в городе и он не смог предотвратить нашествие мух, не дает ему покоя.

В пьесе «Мухи» Сартр говорит об ответственности человека не только за себя, но и за тех, кто, будучи слабее его, не способен к противостоянию, кого судьба не наделила волей, талантом, силой, кто может лишь покорно переносить обрушивающиеся на него страдания. Вернувшись в родной город, Орест чувствует сострадание к несчастным своим согражданам и ответственность за их бедственное положение.

И хотя не по своей воле он оказался вдали от родного города, после долгих раздумий Орест приходит к выводу, что не может оставаться в стороне, зная, что Аргос умирает, съедается мухами. Он должен взять на себя все страхи и преступления, которые совершались в городе, должен стать таким же отверженным, как проклятые богами жители Аргоса. Только в этом случае он может отвести кару богов от жителей города. Убив Эгисфа и свою мать, которая после смерти его отца вышла за Эгисфа замуж, он вызывает на себя гнев эриний — богинь проклятия, кары и возмездия — и, как Крысолов, уводит их за собой из города.

Безусловно, нельзя однозначно ответить на вопрос, вкладывал ли Бродский в описание поведения осенней мухи все те значения, которые раскрываются в пьесе Сартра, но тема сознания своей вины и ответственности за то, что произошло в его жизни, прослеживаются в эмиграционной лирике поэта.

¹³ Здесь и далее перевод с фр. Л. Зониной.

В стихотворении «Новая жизнь» (1988), написанном через шестнадцать лет после переселения в США, Бродский вновь возвращается к тому рубежу, к «войне», которая с отъездом в эмиграцию для него закончилась. Стихотворение является монологом — обращением к неизвестному собеседнику. Тот факт, что оно никому не посвящено, а его тематика связана исключительно с событиями из жизни автора, позволяет предположить, что в стихотворении поэт обращается к самому себе.

За описанием наступившего мира, где «скучает луна», где противостояние сводится к «натиску мимозы» и «взрыву агавы» в «чугунной вязи» оград, где люди «не нужны никому, только самим себе» и поэтому в лучшем случае превращаются в статуи, олицетворяющие «если не святость, то хоть ее синоним», следует признание поэта в том, что в этой жизни он чувствует себя «лишним», «посторонним».

Возникающие в памяти поэта драматические картины прошлого («изверженья вулкана», «шлюпки, попавшей в бурю») в новой жизни становятся безобидными видениями, о которых в любой момент можно забыть — «отвернуться» к благополучию настоящего. И хотя вещи, которые окружают поэта, по-прежнему «предупреждают о катастрофе», но происходит это лишь потому, что они «холопы мысли» и их «формы, взятые из головы», несут в себе отголоски бури, которая продолжает бушевать в душе поэта.

«Новая жизнь» ассоциируется у Бродского с гостиницей, где, «выходя из ванной, / кутаясь в простыню», он выглядит уже не как пророк, пастырь — духовный наставник внимающих ему людей¹⁴, а «как пастух / четвероногой мебели, железной и деревянной», которая окружает его в гостиничном номере. Возможно, поэтому в своих мыслях Бродский вновь и вновь возвращается к прошлому.

Бродский с горечью пишет о том, что пламя пощадило его потому, что в нем «увидело мало проку, мало тепла». То, что поэт «уцелел», не приносит ему радости, так как за возможностью выжить последовала неизбежная расплата: вне пламени его «слова» превратились в безобидную «пастушью песнь», которая годится лишь для услаждения слуха «местных» богов и богинь плодородия («вертуманов», «помон», «венер», «церер»), — вот почему, как считает поэт, они не обходят его вниманием в новой жизни.

Стихотворение «Муха», как уже отмечалось, относится к 1985 году и, несомненно, связано с событиями, которые происходили в то время в России. Начавшаяся «перестройка» открывала перед

¹⁴ Ср.: «Поэты не столько образцы для подражания, сколько духовные пастыри» («Нескромное предложение», 1991).

поэтом-эмигрантом новые возможности, но он не спешил ими воспользоваться. Судя по стихотворению, в его настроении того времени преобладали апатия и усталость.

Возможно, отказ Бродского вернуться на родину в конце жизни обусловлен теми же причинами, о которых говорится в пьесе Сартра: сознанием своей непричастности к тому, что происходило на родине в его отсутствие. Отказавшись в свое время от борьбы, поэт не чувствовал за собой права явиться в качестве «свадебного генерала» туда, где столько событий произошло без его участия.

В «Мухе» Бродский с иронией говорит о своем творчестве как о «сдаче с существования», оставшихся после рубки леса «опилках, чьим шорохом» они с мухой-Музой «весь мир морочат». Его поэзия связана лишь с воспоминаниями и выглядит «как черный кадр документальный / эпохи дальней» — того времени, которое осталось в прошлом.

Кьеркегор, размышляя о состоянии человека, жизнь которого состоит из воспоминаний, пишет: «Подобно тому как болезненный человек, который подвластен своим ощущениям, настолько попадает под власть ветров и климата, что его тело инстинктивно ощущает малейшую перемену в погоде и т. д., так и человек, чувства которого погрязли в воображаемом, все больше погружается в бесконечное, однако не становится при этом самим собою, поскольку беспреестанно удаляется от своего Я. <...>

Дух состоит в том, чтобы придавать бесконечную ценность безразличным вещам. Рефлексия людей всегда прикована к нашим маленьким различиям, не заботясь по-настоящему о нашей единственной великой нужде (ибо духовность как раз и состоит в том, чтобы заботиться о ней), потому что она ничего не понимает в той скудости и узости, которая заключена в потере Я, — потерянного уже не оттого, что оно испаряется в бесконечном, но оттого, что, вместо того чтобы быть Я, оно становится всего лишь шифром, еще одним человеческим существом, еще одним повторением вечного нуля»¹⁵.

Образ нуля часто возникал в эмиграционной лирике Бродского: «Одна ли тысяча ли, две ли тысячи ли — / тысяча означает, что ты сейчас вдали / от родимого крова, и зараза бессмысленности со слова / перекидывается на цифры; особенно на нули» («Письма династии Минь», 1977).

Усталость и оцепенение, которые овладели поэтом, тяготят его, отравляя существование. Но мысль о том, что надо что-то менять, не находит в его душе отклика, потому что в своей жизни он чувст-

¹⁵ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1998. С. 269–270.

вует наступление осени. Одряхлевшая муха-Муза стала ближе поэту, чем проворная и «юркая» «цокотуха» его молодости.

Но даже в это тягостное для него время поэт не хочет сдаваться и подбадривает одряхлевшее насекомое, стараясь вывести его из оцепенения:

Не умирай! сопротивляйся, ползай!
Существовать неинтересно с пользой.

Тем паче для себя: казенной.
Честней без оной

смущать календари и числа
присутствием, лишенным смысла,
доказывая посторонним,
что жизнь — синоним

небытия и нарушенья правил.
Будь помоложе ты, я б взор направил
туда, где этого в избытке. Ты же
стара и ближе.

Пребывание на «казенном» посту не воодушевляет поэта. Ему ближе мысль о том, что «жизнь — синоним небытия и нарушенья правил». В условиях же, когда возможность «нарушать правила» осталась в прошлом, присутствие на земле, «лишенное смысла», кажется поэту более честным, чем обеспеченный, «казенный» вариант существования.

В последней строфе приведенного выше отрывка присутствует свойственная эмигрантским стихам Бродского недосказанность. В разговоре о жизни неожиданно возникает второй план — некая другая реальность, которая, судя по контексту, соотносится с «небытием и нарушеньем правил» в большей степени, чем настоящее поэта. Однако желание направить взор «туда, где этого в избытке», имеет в стихотворении гипотетическое значение, потому что поэт не чувствует себя способным что-либо изменить в своей жизни. Единственное, что ему остается, — подбадривать оцепеневшую «цокотуху», не обращая внимания ни на свое, ни на ее дремотное состояние:

<...> Не умирай, покуда
не слишком худо,

покамест дергаешься. Ах, гумозка!

Плевать на состоянье мозга:
вещь, вышедшая из повиновенья,
как то мгновенье,

XV

по-своему прекрасна. То есть
заслуживает, удостоясь
овации наоборот, продлиться.
Страх суть таблица

зависимостей между личной
беспомощностью тел и лишней
секундой. Выражаясь сухо,
я, цокотуха,

пожертвовать своей согласен.
Но вроде этот жест напрасен:
сдает твоя шестерка, Шива.
Тебе паршиво.

В представлении Бродского парадоксальная, на первый взгляд, связь между беспомощностью, которую ощущает человек, и желанием продлить время, отпущенное ему судьбой, осуществляется через понятие страха: «Страх суть таблица / зависимостей между личной / беспомощностью тел и лишней / секундой».

Чем безнадежнее ситуация, чем беспомощнее чувствует себя человек, чем меньше у него возможностей предотвратить или изменить неблагоприятные обстоятельства — тем сильнее его страх. И это естественно, потому что, если человек готов к противостоюнию, для страха не остается времени и его заменяет надежда, сопутствующая предпринимаемым усилиям изменить ситуацию к лучшему. «В отличие от страха, относящегося к *malum futurum*, надежду характеризуют как ожидание *bonum futurum*»¹⁶.

Согласно Аристотелю, «страх определяют как ожидание зла»¹⁷. В качестве первичного страха, заложенного в человеке на физиологическом уровне, выступает страх смерти. Смерть для живущего — худшее, что может с ним случиться, «ибо это предел, и кажется, что за ним для умершего ничто уже ни хорошо, ни плохо»¹⁸. Неизбежность конца отвращает сознание, предписывая человеку любой ценой продлить свое существование на земле. Чем выше

¹⁶ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2002. С. 345.

¹⁷ Аристотель. Никомахова этика // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 108.

¹⁸ Там же. С. 109.

страх смерти, тем больше усилий готов он предпринять для спасения своей жизни.

Таким образом, абсолютная невозможность изменить что-либо к лучшему, которая, с точки зрения логики, должна была бы подталкивать человека к сознательному выбору смерти, на деле оборачивается бесполезным, лишенным смысла стремлением выжить любой ценой. На этом основана зависимость, о которой говорит в стихотворении Бродский, — между «личной беспомощностью тел» и желанием продлить время, отпущенное судьбой: прожить на земле еще одну «лишнюю секунду».

Обращаясь к мухе-Музе, Бродский говорит о том, что он со своей стороны, «пожертвовать своей (лишней секундой. — О. Г.) согласен», но мухе-Музе не до него, ей «паршиво», и потому предложение поэта остается невостребованным. В ситуации, когда настоящее не находит в душе никакого отклика, поэт обращается к прошлому — к воспоминаниям, которые продолжают жить в его памяти.

В провалах памяти, в ее подвалах,
среди ее сокровищ — палых,
растаявших и проч. (вообще их
ни при кощехах

не пересчитывали, ни, тем паче,
позднее), среди этой сдачи
с существования, приют нежесткий
твоєю тезкой

неполною, по кличке Муза,
уже готовится. Отсюда, муха,
длинноты эти, эта как бы свита
букв, алфавита.

В начале отрывка Бродский употребляет слово «провал» («провалы памяти»), значение которого противоречит следующему за ним словосочетанию: «подвалы памяти». В сочетании со словом «память» «провал» и «подвал» имеют противоположные значения: «провал» — это то, чего нет, «подвал» — место для хранения. Таким образом, «провал», скорее, связан не с воспоминаниями, а с забыванием — с разрывом связей между прошлым и настоящим в результате сознательного или бессознательного отстранения от того, что прошло и утратило свое значение. «Экстазис забывания чего-то, — пишет Хайдеггер, — имеет характер отстранения от самого собственного

бывшего и именно так, что это отстранение от... замыкает то, от чего забывание отстраняется»¹⁹.

Возможно, используя в начале строфы слово «провал», Бродский хотел передать мысль о бесполезности своего обращения к прошлому, о необходимости забыть, вычеркнуть из памяти то время, которое в настоящем ему ничего, кроме болезненных ощущений, дать не может. На постепенный процесс стирания воспоминаний указывает словосочетание «палые, растаявшие сокровища» со значением убывания и слово «длинноты», которые обычно возникают в речи лишь в том случае, когда мысли и чувства утрачивают полноту и яркость. Но в мухе-Музе поэта жизнь еще теплится, а значит, обращение к прошлому как «сдача с существования» остается неизбежным в творчестве.

Утрата, о которой писал Бродский в эмиграционной лирике²⁰, в философии рассматривается как «особый способ открытия того, что некоторым специфическим образом не-под-рукой»²¹. Чувство утраты возникает в том случае, если «то, что не-под-рукой» имеет для человека чрезвычайно важное значение. «Утрата, — писал Хайдеггер — это не-обнаружение того сущего, которое мы вовлекаем в настоящее, **когда у нас в этом сущем есть нужда**, или — если иметь в виду обхождение с утварью — не-обнаружение того, **что нам самим потребно в употреблении утвари**»²². Поток воспоминаний о том, что осталось в прошлом, но в чем поэт чувствовал насущную потребность, в поэзии Бродского начала восьмидесятых годов получило символическое воплощение в образе Музы утраты — Урании.

В разговоре Бродского с Евгением Рейном в сентябре 1988 года поэт признается в том, что воспоминания стали для него единственной реальностью:

¹⁹ Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. С. 412.

²⁰ Ср.: «Сорви листок, но дату переправь: / **нуль открывает перечень утратам** («Похороны Бобо», 1972); «И глаз, привыкший к уменьшению тел / на расстоянии, иной предел / здесь обретает — где вообще о теле / речь не заходит, **где утрат не жаль**: / затем, что большую предполагает даль / потеря из виду, чем вид потери («Песчаные холмы, поросшие сосной...», 1974); «**Нет, я вам доложу, утрата, / завал, непруха / из вас творят аристократа / хотя бы духа** («Пьяцца Маттеи», 1981); «**Знающий цену себе квадрат, / видя вещей разброд, / не оплакивает утрат; / ровно наоборот**: / празднует прямому угла, / желтую рвань газет, / мусор, будучи догола, / до обоев раздет («Раньше здесь щебетал щегол...», 1983); «Снятой комнаты квадрат. / Покрывало из холста. / **Геометрия утрат, / как безумие, проста**» («В горах», 1984).

²¹ Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. С. 413.

²² Там же.

Е. Р.: А вот скажи, та атмосфера детства, послевоенный Ленинград — это сохраняется в тебе достаточно трогательно, или, так сказать, отошло?

И. Б.: Наоборот — это единственная реальность. <...>

Е. Р.: Наверное, в поисках той красоты надо вернуться на родину.

И. Б.: Для меня то время и есть родина²³.

«Память, собранное воспоминание о том, что требует осмысления, — это источник поэзии»²⁴. Постоянное обращение к памяти стало для поэта основой поэтического творчества; через прошлое он воспринимал и настоящее, и будущее: «С точки зрения времени, нет “тогда”: / есть только “там”» («Келломяки, 1982); «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии. / Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива» («Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», 1989).

Вопрос об отношении воспоминаний (того, чего уже нет) к реальности имеет давнюю историю в философии. В одном из речений Парменид сказал: *to gar auto noein estin te kai einai* («Ибо одно и то же — как внимать (мыслить), так и быть»). Тожество между бытием и сознанием, которое было отмечено еще в древности, получило развитие в западноевропейской философии.

Начиная с Декарта, мышление получает новое обозначение — ‘сознание’ в соответствии с сущностью определяющего его процесса: приобретение знаний о себе и о том, что происходит вокруг. Свое исследование природы человека Декарт строит на присутствии в нем идеи Бога — «Вечного, Бесконечного, Всеведущего, Всемогущего, Создателя всех вещей, кроме Него Самого»²⁵. Человек, по Декарту, есть «вещь мыслящая», и то, что он воспринимает, чувствует, желает и т. д., фиксируется на уровне хранящихся в памяти рефлексивных эквивалентов и в качестве принадлежащего достоверности *cogito*. Отсюда вывод о том, что все, что возникает в сознании, не может быть ложным: «Пусть я воображаю себе козу или, скажем, Химеру, — писал Декарт, — остается одинаково истинным то, что я воображаю себе одну так же, как и другую»²⁶.

Позднее Гуссерль в работе «Философия как строгая наука» сформулировал эту мысль в более категоричной форме: «Всякая данная

²³ Человек в пейзаже (Беседа И. Бродского с Е. Рейном) // Арион. 1996. № 3. С. 38–39.

²⁴ Хайдеггер М. Что значит мыслить? // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. М., 1991. С. 140.

²⁵ Декарт Р. Размышления о первоначальной философии. СПб., 1995. С. 69.

²⁶ Там же. С. 63.

вживе вещь может и не существовать... [тогда как] ни одно данное вживе переживание не существовать не может» (Ideen I, S. 86 (109)). Поддерживая идею Гуссерля, Хайдеггер указывает на то, что «переживания даны имманентно, тогда как все прочее сущее только представляет себя в сознании»²⁷.

В отличие от бытия-покоя, мышление представляет собой бытиедвижение, направленное на поиск истины. Начиная с Лейбница и Канта, в качестве источника приобретения высшего знания рассматривается рефлексия, основу которой составляют размышления человека о своем внутреннем состоянии²⁸. Согласно Гегелю, только рефлекслирующая способность дает человеку возможность выйти на качественно новый уровень существования: из сферы необходимого в сферу свободы. Таким образом, знания, приобретенные эмпирически и с помощью рефлекслирующего мышления, в философии трактуются как равнозначные. Ср. у Бродского:

Мы вполне сознаем способность нашего мозга не только усваивать понятия относительно внешнего мира, но и генерировать их; мы также сознаем относительную зависимость этой способности от, скажем, наших моторных или метаболических функций («Кошачье “Мяу”», 1995).

Размышляя, рефлекслируя, человек возвращается к своим истокам, к своей метафизической основе. Согласно Юнгу, «душа делает свои метафизические высказывания благодаря врожденной божественной творческой силе, — это она “полагает” дистрикции метафизических сущностей. Она — не только условие метафизической реальности, но и сама эта реальность»²⁹.

В античной философии к интерпретации понятия души впервые обращается Платон. Рассматривая душу как форму — способ организации тела, а не как субстанцию, Платон в «Федоне» от мифологических представлений переходит к обоснованию ее философской концепции. Бессмертие души, наличие в ней априорных знаний (знание как припоминание того, что было до рождения человека) обогащают возможности человека, позволяя ему не только ориентироваться в окружающем мире, но и познавать то, что скрыто от визуального наблюдения.

²⁷ См. об этом: *Хайдеггер М.* Прологомены (К истории понятия времени). Томск, 1998. С. 108, 112.

²⁸ *Лейбниц Г. В.* Новые опыты о человеческом разуме. М., 1996; *Кант И.* Критика чистого разума. М., 1994. С. 442–513.

²⁹ *Юнг К. Г.* Психологический комментарий к «Бардо Тходол» // Юнг К. Г. О психологии восточных религий. М., 1994. С. 68.

В стихотворении «Муха» метафизические представления Бродского о существовании души после смерти приобретают ироническое освещение. Причина этого, возможно, связана с убеждением поэта в том, что райская жизнь является отражением змного существования (ср.: «У рая и каникул то общее, что за них надо платить и монетой служит твоя прежняя жизнь» («Fondamenta degli incurabili», 1989)), а значит, лишенный смысла образ жизни на земле не может измениться и после смерти.

Описывая «мушиный рай», Бродский использует слова со сниженным значением и ироническим подтекстом («пасека», «сарай», «малиновое варенье сонное»), тем самым подчеркивая дремотное состояние, в котором пребывают его обитатели:

Чем это кончится? Мушиным Раем?
Той пасекой, верней — сараем,
где над малиновым вареньем сонным
кружатся сонмом
твои предшественницы, издавая
звук поздней осени, как мостовая
в провинции.

То место, которое описывается в стихотворении, нельзя назвать раем в общепринятом смысле этого слова. По мысли Бродского, последним пристанищем поэта становится рай поэтический, в котором его душа продолжает находиться в постоянном движении:

В отличие от стандартного христианского рая, представляющего собой некую последнюю инстанцию, тупиком 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 («Об одном стихотворении», 1980).

Души, обитающие в «мушином» раю, не застывают, не погружаются в вечный покой, а продолжают, как пчелы, творить свое дело, и при любой возможности готовы вновь возвратиться на землю:

<...> Но дверь откроем —
и бледным роем

они рванутся мимо нас обратно
в действительность, ее опрятно
укутывая в плотный саван
зимы — тем самым

XIX

подчеркивая — благодаря мельканью, —
что души обладают тканью,
материей, судьбой в пейзаже;
что, цвета сажи,

вещь в колере — чем бить баклуши —
меняется. Что, в сумме, души
любое превосходят племя.
Что цвет есть время

или стремление за ним угнаться,
великого Галикарнасца
цитируя то в фас, то в профиль
холмов и кровель.

Жизненные обстоятельства меняют облик души. Попадая на землю в новом качестве, душа может стать совершенно иной: «цвета сажи, / вещь в колере — чем бить баклуши — / меняется», а потому всегда остается надежда на поэтическое ее возрождение.

В интервью Петеру Вайлю Бродский отметил: «Цвет ведь на самом деле — это духовная информация»³⁰. Духовная информация, по мнению поэта, является достоянием не пространства и не человека, а времени.

Упоминание в стихотворении «великого Галикарнасца» отсылает читателя к «отцу истории» Геродоту, который предварил свое повествование о Греко-персидских войнах следующими словами: «Вот изложение истории галикарнасца Геродота <...> для того, чтобы с течением времени не пришли в забвение прошлые события и чтобы не остались в неизвестности великие и удивления достойные деяния,

³⁰ Поэты с имперских окраин (интервью с И. Бродским П. Вайля // Панорама. 1992 г. 28 окт.); Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 596.

совершенные как эллинами, так и варварами, а в особенности то, по какой причине они вели войны друг с другом»³¹.

Угнаться за временем, запечатлеть события, сделать их достоянием истории, передать свой опыт другим поколениям — вот смысл человеческого существования. Но сколько бы ни старался человек, что бы он ни предпринимал, его желание никогда не осуществится, потому что никому не дано вырваться за пределы отпущенного ему на земле пространства и времени.

В последней строфе приведенного выше отрывка из стихотворения присутствует лингвистический парадокс. Говоря о стремлении человека угнаться за временем, поэт использует в сочетании с глаголом «цитировать» винительный падеж (куда?) вместо предложного (где?): «великого Галикарнасца / цитируя то в фас, то в профиль / холмов и кровель».

Чтобы понять, чем вызвано неточное употребление падежной формы, рассмотрим значение использованных в предложении существительных. Выбор их не случаен. Холмы и кровли, в представлении поэта, — это то, что закрывает перспективу, препятствуя распространению взгляда в пространстве: холм заслоняет горизонт, крыша не дает взглянуть на небо.

Смысл используемого в «Мухе» поэтического образа проясняется в одном из диалогов Бродского с Соломоном Волковым. Вспоминая место своей ссылки — Архангельскую область, поэт рассказывает о том, какое впечатление производила на него обстановка, в которой он оказался:

Отсутствие горизонта сводило меня с ума. Потому что там были только холмы, холмы бесконечные. Даже не холмы, а такие бугры, знаете? И ты посреди этих бугров. Есть отчего сойти с ума. И если вернуться к нашему давешнему разговору, то родной город чем особо приятен — тем, что там огромные просторы, да? Стоишь на Литейном мосту — и все, что творится за Троицким мостом, это уже конец мира. Или наоборот — выход в новый мир. И, конечно, солнце заходит за горизонт, а ты балдеешь от этого. Но в этом кроется опасность банальной интерпретации. Ты смотришь на закат и видишь в нем знамение. И тебе невдомек, что все эти невероятные краски связаны с пространством, с преломлением света. Это, знаете ли, колоссально интересное явление³².

³¹ Цит. по: Фролов Э. Д. Факел Прометея. Очерки античной общественной мысли. Л., 1991. С. 108.

³² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 88.

В «Путешествии в Стамбул» (1985), описывая мечети, Бродский говорит об их приземленной архитектуре и плоских куполах, закрывающих небо:

Но мечети Стамбула! Эти гигантские, насевшие 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 небом: скорей предохраняющие содержимое, нежели поощряющие взлететь от горе. Этот комплекс шатра! придавленности к земле! намаза.

В стихотворении «Муха» использование в сочетании с глаголом «цитировать» винительного падежа вместо предложного, указывает на значение распространения. Пытаясь вслед за Геродотом угнаться за невозможным — за Временем, человек старается преодолеть физические ограничения, чтобы заглянуть за пределы отпущенной ему реальности, но все его усилия остаются тщетными, так как пространство, оказывая сопротивление, нагромождает на его пути препятствия в виде холмов и крыш.

Пессимистический взгляд Бродского на возможности человека соответствует существующим в философии метафизическим представлениям. Ср. у Юма: «Нужно сознаться, что природа держит нас на почтительном расстоянии от своих тайн и предоставляет нам лишь знание немногих поверхностных качеств объектов, скрывая от нас те силы и начала, от которых всецело зависят действия этих объектов»³³.

В одном из своих поздних эссе («Кошачье “Мяу”», 1995) Бродский, размышляя о природе познания и значении рефлексии в жизни человека, приходит к неутешительным выводам:

Приходит в голову, что **так называемое открытие — всего лишь проекция внутреннего на внешний мир.** Что физическая реальность мира, или природы, или, как его там назвать, — всего лишь экран, или, если угодно, стенка — с нашими собственными структурными императивами и неправильностями, написанными крупно или мелко на них. Что **внешний мир — школьная доска или резонатор для наших идей и представлений о нашей собственной, в большой степени непостижимой ткани.**

³³ Юм Д. Исследование о человеческом разумении. М., 1995. С. 43.

Что в конечном счете человеческое существо не столько получает знания снаружи, сколько выделяет их изнутри. Что человеческое исследование — система с замкнутой цепью, в которую не могут вторгнуться ни какое-либо Высшее Существо, ни иная разумная система. Если б они могли, они не были б так желанны, хотя бы потому, что Оно или она стали бы одним из нас, а нас и так хватает.

Но для того чтобы открытие состоялось, человек должен быть допущен в лабораторию Природы:

Ибо то, что составляет открытие или, шире, истину как таковую, есть наше признание ее. <...> Признание в конечном счете есть отождествление реальности внутри нас с внешней реальностью: допуск последней в первую. Однако, чтобы быть допущенным во внутреннюю святая святых (скажем, разум), гость должен обладать, по крайней мере, некоторыми структурными характеристиками, сходными с характеристиками хозяина.

Именно это, конечно, объясняет значительный успех всевозможных микрокосмических исследований, поскольку все эти клетки и частицы приятно вторят нашему самоуважению. Однако отбросим ложную скромность: когда благодарный гость в конце концов платит взаимностью, приглашая своего любезного хозяина к себе, последний часто чувствует себя вполне уютно в этих теоретически чуждых краях, а иногда даже извлекает пользу от пребывания в деревне прикладных наук, выходя оттуда то с банкой пенициллина, то с баком преодолевающего гравитацию топлива.

Представления Бродского о субъективности сознания и зависимости человека от неведомых сил Природы соответствуют взглядам Гегеля. В «Науке логики», размышляя о том, что процесс мышления, направленный на изучение предметов и явлений окружающего мира, полностью определяется ими, в то время как сами объекты рассмотрения существуют автономно, Гегель приходит к выводу, что для достижения истинных знаний мышлению необходимо приспособиваться к объектам изучения, становясь адекватным изучаемой материи³⁴.

В последних двух частях стихотворения, рассказывая о возвращении мухи из «мушиного рая» на землю, поэт уже не надеется на то, что она вновь станет его спутницей. Спешащая назад Муза должна соединиться уже с другим телом — другой «личинкой», по словам поэта:

³⁴ Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М.: Мысль, 1999. С. 25.

<...> Я тебя увижу
весной, чью жижу
топча, подумаю: звезда сорвалась,
и, преодолевая вялость,
рукою вслед махну. Однако
не Зодиака
то будет жертвой, но твоей душою,
летающею совпасть с чужою
личинкой, чтоб явить навозу
метаморфозу.

Присутствующая в последних двух строках ирония имеет отношение к взглядам на поэтическое творчество, изложенным в заключительной книге Овидия «Метаморфозы» и в стихотворении Пушкина «Памятник»:

Вот завершился мой труд, и его ни Юпитера злоба
Не уничтожит, ни меч, ни огонь, ни алчная старость.
Пусть же тот день прилетит, что над плотью одной возымеет
Власть, для меня завершить неверной течение жизни.
Лучшею частью своей, вековечен, к светилам высоким
Я вознесусь, и мое нерушимо останется имя.
Всюду меня на земле, где б власть ни раскинулась Рима,
Будут народы читать, и на вечные веки, во славе —
Ежели только певцов предчувствиям верить — пребуду.

(Овидий. «Метаморфозы») ³⁵.

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит, —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикий
Тунгус, и друг степей калмык

(А. С. Пушкин. «Памятник»).

Уверенность или, по крайней мере, надежда на то, что произведения переживут автора и будут востребованы, сопровождает твор-

³⁵ Пер. С. Шервинского.

чество любого автора. Однако у Бродского эта мысль вызывает сомнения (ср. описание поэтом собственного «монумента» в «Элегии» (1986) или строчку из «Римских элегий» (1981): «Я не воздвиг уходящей к тучам / каменной вещи для их остратки»).

В пьесе «Мрамор» устами одного из героев, размышляющего над заключительными строкам «Метаморфоз» Овидия, Бродский говорит о том, что залогом литературного успеха являются сомнения поэта в своей собственной значимости:

Туллий (*продолжая*). **Обрати внимание на оговорку эту: про предчувствия. Да еще — певцов. Вишь, понесло его вроде: «...и на вечные веки во славе...» Так нет: останавливается, рубит, так сказать, сук, сидючи на коем, распелся: «ежели только певцов предчувствиям верить» — и только потом: «пребуду». Завидная все-таки трезвость.**

Публий (*с отчаянием*). Да какое это имеет отношение?! Ты — про предчувствия, а они — новую сечку устанавливают! Это и есть предчувствие!

Туллий. А то отношение, что он прав оказался. Действительно, «на веки вечные» и действительно «во славе». А почему? Потому что сомневался. Это «ежели только певцов предчувствиям верить» — от сомнения. Потому что у него тоже впереди ничего, кроме «вечных веков», не было. Кроме Времени то есть. Потому что тоже на краю пространства оказался — когда его, пацана твоего, тезка, Октавиан Август, из Рима попер. Только он на горизонтальном краю был, а мы — на вертикальном... «Всюду меня на земле, где б власть ни раскинулась Рима...» Что да, то да: раскинулась. Все-таки тыща почти метров над уровнем моря. Да еще две тыщи лет спустя... А если их еще перемножить... Этого он, конечно, не предполагал — что его в разреженном воздухе читать будут.

Публий. Что значит быть классиком!

Туллий. Осел ты, Публий; осел, а не варвар. Верней — варвар и его осел... Как сказано — у поэта. Про другого поэта... **Классик классиком становится, Публий, из-за времени. Ни того, которое после его смерти проходит, а того, которое для него и при жизни и потом — одно. И одно оно для него, заметь, уже при жизни.** Потому что поэт — он всегда дело со временем имеет. Молодой или старый — все равно. Даже когда про пространство сочиняет. Потому что песня — она что? Она — реорганизованное время...

Трезвая самооценка и отсутствие притязаний на славу или успех, по мнению Бродского, определяют существование поэта во

Времени. Особое отношение Бродского к Публию Овидию Назону связано со сходством их судеб: в VIII году н. э., по распоряжению императора Августа, Овидий был выслан из Рима на север в Скифию, где и провел в изгнании последние десять лет жизни.

В заключительной части «Мухи» («Однако / не Зодиака / то будет жертвой, но твоей душою, / летящею совпасть с чужою / личинкой, чтоб явить навозу / метаморфозу») присутствует мысль о преемственности судеб поэтов:

В этом состоит главное различие между возлюбленной и Музой: последняя не умирает. То же относится к Музе и поэту: когда он умирает, она находит себе другого глашатая в следующем поколении («Altra Ego», 1990).

Являясь отголосками вечных поисков и сомнений, произведения продолжают жить и после смерти создателя. Как маяки, они ведут за собой читателей, давая им представления об идеальных сущностях, красоте и божественной составляющей человеческой личности. Ведь недаром, писал Бродский в «Altra Ego», в античности «поэтов почитали за лиц, приближенных к божествам: в общественном сознании они занимали место где-то между предсказателями и полубогами». На смену одним поэтам приходят другие, чтобы начать все снова, не обращая внимания на удары судьбы и равнодушные окружающих.

Возможно, в этом и состоит смысл творчества: продолжить прерванную мысль, сделать шаг вперед по сравнению со своими предшественниками и, несмотря на запреты, попытаться проникнуть за пределы физических ограничений, чтобы передать потомкам свою, не похожую на другие историю поисков и ошибок.

ЛЮДИ И БОГИ

К вопросу о философии творчества

Когда пишешь стихи, обращаешься в первую очередь не к современникам, не говоря уже о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы.

Иосиф Бродский

I

Стихотворение «Верту́мн» посвящено другу поэта Джанни Буттафаве. Критик театра и кино, переводчик, он открыл итальянскому читателю романы Достоевского и произведения современных российских прозаиков и поэтов. «Верту́мн» написан в декабре 1990 года, через полгода после смерти Джанни.

Название стихотворения отсылает читателя к римской мифологии. Верту́мн (лат. *Vertumnus*) — бог времен года и превращений, происходящих с земными плодами и растениями. В мифологических словарях указывается на то, что имя божества происходит от латинского глагола *vertere* (поворачивать). Согласно римской мифологии, Верту́мн мог принимать любой образ, и именно этот дар позволил ему добиться благосклонности богини плодородия Помоны. В живописи и скульптуре Верту́мн традиционно изображается молодым юношей с венком из плодов на голове.

Информацию о римском боге превращений можно найти в любом словаре, однако Бродский, который обычно не заботился о комментариях к своим произведениям, на этот раз, передавая стихотворение в журнал «Огонек», попросил сделать к нему сноску: «Верту́мн — языческое божество, в римской мифологии бог перемен

(будь то времена года, течение рек, настроения людей или созревание плодов). Был одним из мужей Помоны, олицетворяющей плодородие»¹. Очевидно, что в примечании поэта каждое слово имеет значение.

Начнем с того, что Вертумн — божество языческое. В отличие от христианства, ислама, иудаизма, язычество было основано на политеизме — почитании многих богов. В представлении Бродского, «политеизм синонимичен демократии», в то время как «абсолютная власть, автократия, синонимична, увы, единобожию». В «Путешествии в Стамбул» поэт пишет:

Ежели можно представить себе человека непредвзятого, то ему, из одного только инстинкта самосохранения исходя, политеизм должен быть куда симпатичнее монотеизма.

В «Вертумне» исследуется природа поэтического творчества, поднимаются проблемы, связанные с его происхождением, статусом и предназначением, говорится о преемственности и развитии поэтического дарования. Образ римского божества проходит через все части стихотворения, объединяя их в единое художественно-эстетическое целое, определяя не только сюжет, но и философскую проблематику произведения. Аллюзии, которые сопровождают обращение к теме Вертумна, к теме метаморфоз, чрезвычайно разнообразны, но все они связаны между собой и все, по мнению Бродского, имеют отношение к поэзии.

Название стихотворения позволяет соотнести его содержание с системой эстетических взглядов поэта и отношением к тому, что происходит вокруг. Следующее в комментарии Бродского словосочетание «в римской мифологии» отсылает читателя к «Метаморфозам» римского поэта Публия Овидия Назона. Название поэмы Овидия чрезвычайно точно отражает то, о чем в ней говорится. Метаморфоза — преобразование, изменение, переход в другую форму. В пятнадцати песнях рассказывается о различного рода мифических превращениях героев в животных, растения и т. д., начиная от сотворения мира, которое является первым «превращением» — превращением первозданного хаоса в космос — и вплоть до Юлия Цезаря, душа которого, согласно легенде, переселилась в комету, появление которой совпало с погребальными играми в его честь.

¹ *Ажгихина Н.* Поэт в начале июня. Предисловие к стихотворению «Вертумн» И. Бродского // *Огонек.* 1991. № 30. С. 20.

Большинство метаморфоз Овидия созданы по мотивам греческих мифов, хотя история о сватовстве Вертумна к красавице Помоне была придумана, по мнению исследователей, римским поэтом — со своим греческим прототипом сонливым старичком Протеем, который тоже обладал способностью принимать различные облики, Вертумн имеет весьма условное сходство.

«Метаморфозы» принесли Овидию всемирную славу и стали неисчерпаемой сокровищницей преданий и мифов для многих писателей, поэтов, художников, обеспечивая преемственность мировой культуры от средневековья до наших дней. И это неслучайно. В самой идее метаморфозы (превращения), в мифологической ее оболочке, по мнению М. М. Бахтина, «содержится идея развития, притом не прямолинейного, а скачкообразного, с узлами, следовательно, определенная форма временного ряда»².

Истории о превращениях во многом отражают идею, заложенную в философии античности, когда люди и боги сосуществовали друг с другом в одном и том же мире, вмещающем человеческое и божественное в равной степени. Мир богов не только не превосходил мир людей, но и мало чем от него отличался, — он был во всех отношениях ему родственен. И нет ничего странного в том, что в античной мифологии боги похожи на людей, а люди — на богов. «Мифы по своей сути, — отмечал Бродский, — жанр откровения. Они говорят о взаимодействии богов и смертных или же, иными словами, — бесконечностей с конечным» («Девяносто лет спустя»), 1994).

Отсутствие принципиальных различий между обитателями неба и земли открывает перед человеком неограниченные творческие возможности, позволяя ему проникнуть в недоступные в реальном мире потусторонние сферы. По мнению Бродского, основу язычества как философии и религии составляют принципы сосуществования и взаимодействия человеческого и божественного. И хотя в «Путешествии в Стамбул» поэт предваряет свои размышления об античном взгляде на духовное развития личности замечанием о том, что его представления весьма субъективны и ни в коей мере не могут рассматриваться как единственно возможные, высказанная точка зрения заслуживает самого серьезного внимания:

Я понимаю политеизм весьма простым — и поэтому, вероятно, ложным образом. Для меня это система духовного существования, в которой любая форма человеческой деятельности, от рыбной лов-

² Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975. С. 264.

ли до созерцания звездного неба, освящена специфическими божествами. Так что индивидуум, 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.

Творчество, по мнению Бродского, может обладать божественным статусом. В нем, как и в других формах деятельности, все зависит от человека, от его желания и готовности посвятить себя и свои силы достижению высшей цели. Вместе с тем, если мы говорим о религии, то паломничество, жертвоприношение или обет могут выступать в качестве «очищения» перед приобщением человека к божественному началу, однако по отношению к поэтическому творчеству подобного рода ритуалы вряд ли окажутся действенными.

В беседе с Соломоном Волковым Бродский предлагает свой вариант поэтического «очищения», уточняя, что именно, по его мнению, позволяет достичь высоты и чистоты звучания поэтического голоса:

Волков: Значит, вы считаете, что земное существование поэта очищается благодаря соприкосновению с ритмом, со временем?

Бродский: Когда мы произносим слово «очищение», то сразу привносим качественную категорию. На самом деле речь идет не об очищении. Очищение от чего — от жизни, что ли? Сейчас часто употребляется слово «отстранение». Вот это-то и происходит. Отстранение от клише...³

Задача поэта — выйти за пределы реальности, слиться со временем, во всяком случае, именно в этом Бродский как поэт видит свое предназначение. В поступательном движении времени заложена идея вечного развития. Исходя из того, что «поэтическая концепция существования чуждается любой формы конечности и статики» («Об одном стихотворении», 1980), она может быть созвучна только Вре-

³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 152–153.

мени. Метаморфозы — постоянно развивающиеся и совершенствующиеся поэтические образы — тоже относятся к категориям временного ряда. Являясь неотъемлемой частью любого творчества, метаморфозы выводят его на качественно новый уровень.

В античной поэзии, по мнению Бродского, первым это понял Овидий.

Для него язык был божьим даром, точнее, его грамматика. Еще точнее, для него мир был языком: одно было другим, а что реальнее — еще неизвестно. В любом случае, если ощущалось одно, другое также обязано было стать ощутимым. Часто в той же строчке, особенно в гекзаметрах: массивная цезура. А если не получилось, то в следующей строчке; особенно если это элегический дистих. Ибо метры для него также были божьим даром («Письмо Горацию», 1995).

«Гений метаморфозы» — Овидий одним из первых осознал, что реальный и поэтический мир составляют одно целое и подчиняются единому замыслу божественного провидения:

Он сумел понять простую истину, что все мы состоим из той же материи, из которой создан мир. Ибо мы от мира сего. Так что все мы содержим, хотя и в разной пропорции, воду, кварц, водород, клетчатку и так далее. Которые могут быть перетасованы («Письмо Горацию»).

Отсюда берет начало поэтическая идея превращений, перехода одного в другое, обеспечивающего преобразование не только в количественном, но и в качественном отношении. «Сдвиг от одушевленного к неодушевленному — общая тенденция нашего вида», — писал Бродский. Биологические метаморфозы, в основе которых лежит принцип вечного изменения и возрождения в новом качестве, стали основой для поэтического осмысления поэтом действительности:

Именно об этом весь Назон. Для него одно было другим; для него, я бы сказал, А было В. У него тело, особенно девичье, могло стать — нет, *было* — камнем, рекой, птицей, деревом, звуком, звездой. И угадай почему? Потому что, скажем, бегущая девушка с неубранной гривой похожа в профиль на реку? Или спящая на ложе подобна камню? Или поднявшая руки похожа на дерево или птицу? Или исчезнувшая из виду пребывает теоретически повсюду, подобно

звуку? А торжествующая или отдаленная подобна звезде? Вряд ли. Этого было бы достаточно для хорошего сравнения, тогда как целью Назона была даже не метафора. Полею его игры была морфология, а выигрышем — метаморфоза. Когда прежняя материя принимает новую форму («Письмо Горацию»).

Мысль Овидия о всеобщей взаимосвязи явлений, по мнению Бродского, стала одним из самых важных открытий, оказавших влияние на поэтическое творчество от античности до наших дней. Поэзия обрела свою концептуальную основу и возможности для реализации и развития в бесконечном ряду сосуществующих и плавно перетекающих один в другой образов, в которых находит отражение взгляд художника на то, что он видит, чувствует или осознает.

Идея превращений открывает перед поэтом безграничные перспективы. По духовному потенциалу поэтический мир — мир воображаемых образов — намного превосходит отпущенную человеку реальность, позволяя одновременно рассматривать множество объектов и смысловых значений, комбинируя их в разных соотношениях, передвигаясь от одного к другому с огромной скоростью, дающей поэту возможность совершать путешествие во Времени:

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 («Об одном стихотворении», 1980).

По мнению Ортеги-и-Гассета, «миссия искусства» состоит именно в том, чтобы «создавать ирреальные горизонты»⁴. Остановимся на этой идее подробнее, потому что данная интерпретация соответствует философским взглядам Бродского, в творчестве которого понятие горизонта имеет основополагающее значение.

Горизонт — линия кажущегося человеку соприкосновения неба с земной или водной поверхностью, является для него символом выхода за пределы реальности в небесные сферы и одновременно напоминанием о том, что его физическое существование всегда будет ограничено пребыванием на земле. По мнению Бродского, «способность создавать — пассивная способность: реакция песчинки на горизонт. Ибо именно ощущением открытого горизонта действует

⁴ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 242.

на нас произведение искусства или научное открытие» («Кошачье “Мяу”»).

Наличие горизонта, по Бродскому, является критерием, который позволяет отделить талантливую поэту от ремесленника. Если горизонт существует, то его бесконечная перспектива, завораживая читателей, оказывает на них гипнотическое воздействие. В разговоре об Анне Ахматовой Бродский отмечает именно это качество ее творчества:

Сила Ахматовой — в умении выразить надличностную эпическую стихию музыки в гармонии с действительным содержанием, особенно начиная с 20-х. Эффект подобной инструментовки страшен: словно привыкнув опираться о стену, вы обнаруживаете вдруг, что опереться можно только о горизонт⁵.

Сравним также строчку из стихотворения Бродского «Эклога 5-я (летняя)»: «Подобие алфавита, / **тело есть знак размноженья вида / за горизонт**». Человек что-то значит, если он способен выйти за пределы опущенной ему реальности, заглянуть за горизонт, почувствовать дыхание вечности.

Метаморфоза, или превращение, по своей природе может служить символом поэтического творчества. Данная интерпретация касается не только насыщенного метафорами, сравнениями, аллюзиями содержания поэтического произведения. По мнению Бродского, форма стихотворения обладает ничуть не меньшими возможностями для преобразования и развития.

Начнем с рифмы как неотъемлемого атрибута большинства поэтических произведений. Слово «рифма», обозначающее созвучие концов стихотворных строк, происходит от греческого *rhythmos*, что значит ‘стройность’, ‘соразмерность’. С формальной точки зрения рифма является приемом, который превращает прозу в поэзию, что само по себе можно рассматривать как метаморфозу жанра. Однако значение рифмы данной функцией не исчерпывается. Фоническое, метрическое и композиционное оформление текста с помощью рифмы выводит его на качественно новый уровень, преобразуя разрозненные части в единое структурное целое — в художественное произведение, в котором оболочка имеет значение не меньшее, а иногда даже большее, чем содержание.

О значении рифмы в стихотворении писали многие поэты и исследователи поэтического творчества. Маяковский, в частности,

⁵ Юность. 1989. № 6. С. 65–68.

обратил внимание на ее организующую функцию: «Рифма возвращает вас к предыдущей строке, заставляет вспомнить ее, заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе»⁶. Таким образом, рифма, сохраняя неизменным звуковое оформление конечных строк, наполняет их новым содержанием, соединяя между собой слова, которые в обычной речи не имеют ничего общего. По мнению Бродского, «язык рифмой сближает, казалось бы, далекие предметы, а внешнее “Я” с высоты человеческого роста глазами, зрением видело их родственность. Оно соединяло то, что уже было связано раньше в жизни и в языке — предвечно, на небесах» («Скорбная муза»).

Если в «Метаморфозах» Овидия боги, принимая облик животных или растений, приобретали иную форму, сохраняя свое внутреннее содержание, то в стихотворении происходит обратный процесс: звуковая форма остается, а смысл меняется. Бродский писал:

Рифма, мой дорогой Флакк, сама по себе есть метаморфоза, а метаморфоза не зеркало. Рифма — это когда одно превращается в другое, не меняя своей материи, которая и есть звук. По крайней мере, в том, что касается языка. Это конденсация назовского подхода, если угодно, — возможно, квинтэссенция («Письмо Горацию»).

Постоянное возвращение к звуковому ряду предыдущей строки в новом языковом качестве, по мнению поэта, придает тексту движение, задавая определенную ритмическую организацию и согласованность.

Всякое сказанное слово требует какого-то продолжения. Продолжить можно по-разному: логически, фонетически, грамматически, в рифму. Так развивается язык, и если не логика, то фонетика указывает на то, что он требует себе развития. Ибо то, что сказано, никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует. И то, что следует, всегда интереснее уже сказанного («Поэт и проза», 1979).

Современная поэзия, безусловно, наследует поэтические традиции античности. И хотя поэты в то время писали белым стихом, не используя рифму, в самой идее стихотворного текста, в его развитии, как считал Бродский, заложен принцип греческого письма:

⁶ *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. В 12 т. М., 1959. Т. 12. С. 235.

Стандартная греческая форма письменности называлась «бустрофедон». Буквально это слово значит «бычий ход» и означает форму письма, которое похоже на пахоту, когда плуг, достигнув конца поля, разворачивается и движется в обратном направлении. На письме это означает строку, которая бежит, слева направо, затем, достигнув поля, поворачивается и бежит, справа налево, и т. д. <...> И, как часть эволюции, возникновение поэзии в греческом языке многим обязано этому археологическому раритету, ибо трудно не распознать в бустрофедоне, по крайней мере визуально, предтечу стиха.

Ибо *verse*⁷, происходящее от латинского *versus*, означает «поворот». Изменение направления, переход одной вещи в другую: левый поворот, правый поворот, разворот; ход от тезиса к антитезису, метаморфоза, сопоставление, парадокс, метафора, если угодно, — в особенности — удачная метафора; наконец, рифма, когда два слова звучат похоже, а значат разное («Девяносто лет спустя», 1994).

В комментариях к шестой книге «Фастов» Овидия Вертумн обозначается как «Поворотник»⁸.

Цикличность ритмической организации стихотворного текста восходит к заложенному в природе принципу чередования, или перемены (чередование дня и ночи, сна и бодрствования, смена времен года), что, по сути, соответствует идее, воплощенной в образе Вертумна.

Бродский полагал, что «время — источник ритма». Восприятие поэтического текста обусловлено его звучанием, во всяком случае, звуковая оценка в стихотворении всегда предшествует семантической. Размер, ритмическое построение являются существенными элементами, определяющими не только структуру, но и содержание поэзии:

То, что зовется музыкой стиха, — на самом деле время, перекроенное так, чтобы переместить содержимое рифмованных строк в фокус лингвистической неповторимости.

Мелодия становится вместилищем времени, фоном, на котором стихам дается стереоскопическое строение («Скорбная муза»).

Как «Метаморфозы» Овидия в свое время отразили природу мифа с присущей его героям божественной способностью принимать разные облики, так и образ бога перемен Вертумна дал поэту возмож-

⁷ Стих (англ.).

⁸ Овидий. Фасты // Овидий. Собр. соч. В 2 т. СПб., 1994. Т. 2. С. 523.

ность обратиться к обсуждению разнообразных проблем, связанных с концептуальным осмыслением поэтического творчества.

Тема мифа, заданная в самом названии стихотворения, открывает еще одно направление в философской интерпретации поэтического творчества, ведь «миф всегда начало любой поэзии»⁹, как, впрочем, и метафизики, потому что метафизические представления отражают мифологические принципы сосуществования человека и природы.

У поэзии и мифа есть еще одно объединяющее начало — память. В эссе, посвященном стихотворению Райнера М. Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес», Бродский писал:

Для мифов у человека нет иного вместилища, кроме памяти. <...> Давайте поэтому перепрыгнем через ступеньку и приравняем миф к памяти; таким путем мы избавим себя от приравнивания жизни нашей души к растительному царству; таким путем мы хоть как-то объясним неодолимую власть над нами мифов и очевидную регулярную их повторяемость в каждой культуре («Девяносто лет спустя»).

Обращаясь к теме «миф — поэзия — память», необходимо вспомнить о том, что Муза, богиня поэзии, была дочерью Зевса и Мнемосины — богини памяти. Если мышление — процесс сознательный, подчиняющийся воле человека, то обращение к памяти, которое лежит в основе любого творчества, во многом отражает природно-инстинктивное начало личности. Ср. у Бродского:

Будто осознавая бренность и вероломство способностей и разума, стихотворение взывает к человеческой памяти («Сын цивилизации», 1977).

Мнемонические процессы, как правило, не зависят от воли человека и осуществляются без его сознательного участия, если, конечно, с помощью многократного повторения он не стремится удержать какую-то информацию в памяти. По мнению Хайдеггера, сведения, которые сохраняются в сознании человека, не случайны и беспорядочны — они обладают внутренней логикой, предопределяющей их возникновение, присутствие и стирание — уничтожение, ибо «память — это собрание воспоминаний о том, что должно осмыслиться прежде всего другого. Это собрание прячет в себе и укрывает у себя то, что всегда следует мыслить в первую очередь, все, что существ-

⁹ *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о «Дон Кихоте». СПб., 1997. С. 147.

вует и обращается к нам, зовет нас как существующее или побывшее. Память, собранное воспоминание о том, что требует осмысления, — это источник поэзии»¹⁰.

В творчестве память обладает уникальными возможностями, позволяя человеку извлекать из глубины прошлого многочисленные события, факты и впечатления, рассматривая их каждый раз по-новому, в различных соотношениях в зависимости от их последовательности и причинных связей. По мнению Бродского, «источник могущества памяти (часто затмевающей для нас самую реальность) — это ощущение незавершенного дела, ощущение прерванности. Это же ощущение лежит и в основе понятия истории. Память, по сути, есть продолжение того самого дела — будь то жизнь вашей возлюбленной или политика какой-нибудь страны — другими средствами. Отчасти из-за того, что мы знакомимся с мифами в детстве, отчасти из-за того, что они принадлежат древности, они составляют неотъемлемую часть нашего частного прошлого» («Девяносто лет спустя», 1994).

Постоянное обращение к памяти в творчестве Бродского в эмиграции, возможно, тоже было связано с «ощущением незавершенного дела, ощущением прерванности» того, что происходило с ним на родине. До конца жизни главной и, пожалуй, единственной темой его поэтического творчества оставалось прошлое — в виде воспоминаний о родном городе и людях, которые в нем остались, как противопоставление тому, что вызывало раздражение в настоящем.

В контексте высказывания о могуществе памяти по-новому начинает звучать фраза из эссе, посвященного поэзии Манделштама: «примирение с новой действительностью и адаптация к ней» начинается «всегда с забвения и с отречения от прошлого» («С миром державным...», 1991). Если же отречения не произошло, то и примирение невозможно. Скорее всего, в этом изречении кроется причина трагических мотивов одиночества и утраты в эмиграционной лирике Бродского, тема бездомности и ощущение внутреннего разлада, сопровождающего его творчество до самой смерти.

Но не только обстоятельства личной жизни остаются в памяти художника, но и опыт тех, кто жил и творил раньше него, потому что «всякий поэт, — по мнению Бродского, — является прежде всего реакцией на ситуацию в литературе, предшествующую его появлению» («Памяти Константина Батюшкова», 1981)¹¹. Обращение поэта к

¹⁰ Хайдеггер М. Что значит мыслить? // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге: Избр. статьи позднего периода творчества. М.: Высшая школа, С. 140.

¹¹ Бродский И. Памяти Константина Батюшкова // Альманах. Поэзия. М., 1990. № 56. С. 201.

прошлому, с одной стороны, вызвано нежеланием повторять то, что было создано раньше, а с другой — уважением к творчеству великих предшественников:

Никто не вбирает в себя прошлое с такой полнотой, как поэт, хотя бы из опасения пройти уже пройденный путь. (Вот почему поэт оказывается так часто впереди «своего времени», занятого, как правило, подгонкой старых клише.) Что бы ни собирался сказать поэт, в момент произнесения слов он сознает свою преемственность. Великая литература прошлого смиряет гордыню наследников мастерством и широтой охвата («Скорбная Муза»).

«Нобелевскую лекцию» (1987) Бродский начал с заявления о том, что его присутствие на этой сцене было бы невозможно без поэтов, определивших его творческую судьбу. Осип Мандельштам, Марина Цветаева, Роберт Фрост, Анна Ахматова и Уинстон Оден; «не будь их, — сказал Бродский, — как человек и как писатель я бы стоил немногого». Назвав тех, чье творчество и чьи судьбы были ему дороги, чьи великие тени смущали его постоянно, поэт перешел к разговору о преемственности в литературе:

Их, этих теней — лучше: источников света — ламп? звезд? — было, конечно же, больше, чем пятеро, и любая из них способна обречь на абсолютную немоту. Число их велико в жизни любого сознательного литератора; в моем случае оно удваивается, благодаря тем двум культурам, к которым я волею судеб принадлежу.

Любое серьезное чувство начинается неожиданно — с удара, с потрясения, со встречи с чем-то незнакомым, о чем раньше не думал или чего просто не замечал, и в этом смысле увлечение поэзией напоминает любовь. И то, и другое оставляет в человеке воспоминание о соприкосновении с чем-то неизмеримо большим, чем он сам, с «воплощением бесконечности в Конечном». Столкнувшись с новым для себя ощущением, человек уже не может забыть о нем; мысль независимо от его желания постоянно возвращается к тому, что он узнал, увидел, почувствовал или испытал. Потому что понять до конца то, что с ним произошло, он не в состоянии, для этого требуется слишком много сил и времени; иногда — вся жизнь. Именно с этого момента, по мнению Бродского, начинается творчество.

Вообще есть что-то совершенно потрясающее в первом чтении великого поэта. Ты сталкиваешься не просто с интересным содер-

жанием, а прежде всего — с языковой неизбежностью. Вот что такое, наверное, великий поэт. Да? После этого ты уже говоришь другим языком¹².

Разговор о поэзии не может состояться без воспоминаний о тех, кто подарил поэту мир творчества, и в этом смысле образ Вертумна — друга и проводника, к которому на протяжении всего стихотворения обращается Бродский, — может быть соотнесен с каждым из тех, кто в разное время оказывал на него влияние, чья жизнь и творчество становились примером для подражания. Каждая встреча с таким человеком означала новый поворот в жизни поэта, определяя его творческую судьбу.

После анализа основной информации в определении, которое Бродский дал Вертумну, можно обратиться к деталям. Необходимо отметить, что каждая дополнительная характеристика римского божества, о которой читателю сообщает поэт, имеет отношение к его творческому замыслу, позволяя проникнуть в особенности структурной организации и содержания стихотворения.

Как уже отмечалось, в комментарии сказано: «Вертумн — языческое божество, в римской мифологии бог перемен (будь то времена года, течение рек, настроения людей или созревание плодов)». О чередовании времен года говорится практически во всех словарях при упоминании имени Вертумна. Со времен античности времена года традиционно служат метафорой для обозначения возраста человека: за детством идет юность, затем зрелость и наконец старость. Однако надо отметить, что в «Вертумне» описание времен года соответствует скорее не возрасту, а настроению и мировосприятию, которые у каждого человека меняются с течением времени.

Наиболее сложным для интерпретации в определении, которое Бродский дал Вертумну, является словосочетание «бог перемены течения рек». Повернуть реки еще не удавалось, так что, скорее всего, в контексте стихотворения этот образ имеет метафорическое значение. В «Северных элегиях» Ахматовой есть строки: «Меня, как реку, / Суровая эпоха повернула. / Мне подменили жизнь. В другое русло, / Мимо другого потекла она, / И я своих не знаю берегов»¹³. Жизнь человека традиционно сопоставляется с рекой: под воздей-

¹² Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 225.

¹³ Эти строки Бродский цитирует в эссе «Полторы комнаты» и в беседе с А. Михником (Самый дерзкий вызов власти... (беседа А. Михника с И. Бродским) / Magazine. Прилож. к «Gazeta Wyborczaya». 1995. № 3. 20 янв.); Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 649.

ствием событий или обстоятельств ее течение может меняться ко-ренным образом.

С другой стороны, если речь идет о судьбе, то изменение направ-ления рек в комментарии Бродского можно соотнести еще с одним любопытным фактом. Известно, что большинство рек России (среди них — самые протяженные реки Обь и Лена и самая полноводная река Енисей) текут с юга на север, повторяя, по мнению Бродского, развитие цивилизации¹⁴. На североамериканском же континенте ситуация иная: практически все американские реки, включая «вели-кую» Миссисипи, текут с севера на юг.

Возможно, говоря о перемене течения рек, Бродский имел в виду обстоятельства своей жизни. Эмиграция из Советского Союза в США метафорически может быть представлена как изменение направления течения воды в реках. Во всяком случае, в словарных определениях римского божества упоминание о переменах течений рек отсутству-ет, а значит, ремарка Бродского имеет субъективное значение.

Характеристика Вертумна «Бог перемены созревания плодов», которое Бродский приводит в конце комментария, тоже не соответствует каноническому варианту. Согласно мифологии, Вертумн является богом превращений, происходящих с земными плодами: сначала они цветут, затем зреют и наконец опадают. В определении, которое дает Бродский, речь идет о другом: не о периодичности, а об изменении самого про-цесса созревания. И эти изменения могут касаться чего угодно: и плодородия фруктовых деревьев, и плодотворности писателя.

Принимая во внимание тот факт, что Вертумн «был одним из мужей Помоны, олицетворяющей плодородие», а также значение этого образа как символа поэтического творчества в стихотворении Бродского, можно предположить, что «перемена течения рек» в судьбе поэта повлекла за собой изменения в настроении и творчест-ве, потому что «перемену созревания плодов» с полным основанием можно соотнести с изменением процесса написания стихов. Приве-дем отрывок из интервью Бродского газете «Московские новости»:

— Как проходит ваш день?

— Я просыпаюсь, пью кофе и смотрю, что у меня лежит на сто-ле. В основном там лежит не то, что хотелось бы. Или письмо, на

¹⁴ Ср.: «Тематически поэзия Мандельштама повторяет развитие нашей цивилизации: она течет к северу, причем параллельные струи в этом течении смешиваются с самого начала. К двадцатым годам римские темы постепенно оттеснили греческие и библейские мотивы в большой мере из-за возросшего осознания им архетипической драмы “поэт против империи”» («Сын цивилизации», 1977).

которое надо отвечать, или книга, которую надо рецензировать, или речь, которую надо будет произносить. Я бы предпочел сесть и начать царапать свои стишки, но чем старше ты становишься, тем сложнее твоя жизнь.

— Как проходит ваша светская жизнь?

— Если приглашают на обед, чаще всего отказываюсь. В кино хожу редко, иногда на джаз. В мою жизнь последние годы происходит так много вторжений, что у меня почти нет времени заниматься тем, чем я хочу. Я вынужден выкраивать, урывать время, где возможно. Иногда это оказывается более плодотворным, чем выход в свет. Остаться дома и почитать. И не потому, что я такой книжник. Просто книги довольно часто интереснее того, что снаружи.

— А если у вас есть настроение сесть и написать стихотворение, вы можете отложить в сторону все письма?

— Больше не могу. В начале восьмидесятых я писал пятьдесят-шестьдесят стихотворений в год. Сейчас я пишу десять-пятнадцать. Иногда больше, но ненамного, и тогда они короткие. Я опутан, как паутиной, сроками сдачи рецензий, статей и т. д. При том, что я делаю только двадцатую часть того, что предлагается. Но я не могу полностью отгородиться, потому что за всеми этими письмами стоят люди: просто индивидуумы, которым ты своим отказом доставишь неприятности той или иной степени серьезности¹⁵.

Творческая биография человека зависит от событий, которые происходят в его жизни. Неслучайно спутником Помоны — богини плодородия (а если говорить о творчестве, то и плодотворности писателя) — является бог перемен.

Имя Вертумна, вынесенное Бродским в название, определило тематику стихотворения. Обращаясь к образу римского божества, поэт размышляет об истоках поэзии, о своей судьбе и о том, что составляет основу творчества.

II

Стихотворение начинается с воспоминаний о юности поэта:

Я встретил тебя впервые в чужих для тебя широтах.
Нога твоя там не ступала; но слава твоя достигла

¹⁵Надеюсь, что делаю то, что он одобряет (интервью И. Бродского Д. Радышевскому // Московские новости. 1995. № 50. 23–30 июля) // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 666–667.

мест, где плоды обычно делаются из глины.
По колено в снегу, ты возвышался, белый,
больше того — нагой, в компании одноногих,
тоже голых деревьев, в качестве специалиста
по низким температурам. «Римское божество» —
гласила выцветшая табличка,
и для меня ты был богом, поскольку ты знал о прошлом
больше, нежели я (будущее меня
в те годы мало интересовало).

Как уже говорилось, адресатом стихотворения является Джанни Буттафава. Первая строчка «Я встретил тебя впервые в чужих для тебя широтах» соответствует реальным событиям. Бродский вспоминает:

Я познакомился с ним в родном городе. Они приехали в 64-м году, я тогда еще сидел. «Они» — это Фаусто Мальковати, Джанни Буттафава, Сильвана де Видович и Анна Донни: две дамы в компании. Главным каналом знакомства был Шмаков, они стали приезжать, и возникла дружба на всю жизнь¹⁶.

Итальянец по происхождению, Джанни Буттафава родился и большую часть жизни прожил в Милане. К Италии Бродский всегда испытывал особые чувства. В разговоре с Петром Вайлем поэт говорит об этом так:

Что для меня Италия? Прежде всего то, откуда все пошло. Колыбель культуры. В Италии произошло все, а потом полезло через Альпы. На все, что к северу от Альп, можно посмотреть как на некий Ренессанс. То, что было в самой Италии, разумеется, тоже Ренессанс — вариации на греческую тему, но это уже цивилизация. А там, на севере — вариации на итальянскую тему, и не всегда удачные¹⁷.

Для многих русских поэтов, писателей, художников и архитекторов XIX–XX веков классическое итальянское искусство стало символом гармонии, духовного совершенства и идеального миропорядка, которые были навсегда утеряны в современном мире, но продолжали жить в памяти людей, в архитектуре, в поэзии, в живописи.

¹⁶ Бродский И. Пересеченная местность. Путешествие с комментариями. М.: Независимая газета, 1995. С. 179.

¹⁷ Там же. С. 183.

В разговоре с Соломоном Волковым Бродский делится впечатлениями о своих поездках в Италию:

Сколько ни путешествуй по той же Италии, стать частью этого ландшафта довольно трудно — именно потому, что это тот самый ландшафт, частью которого охота быть. Тут таится колоссальный соблазн — вполне естественный, если учесть, сколь многим русские и Россия обязаны Италии¹⁸.

«Тоску по мировой культуре», о которой говорил Мандельштам, определяя акмеизм, с полным правом можно отнести ко всему Серебряному веку русской поэзии. Взлет поэтической мысли в России в конце XIX — начале XX века был вызван преклонением перед античными образцами, стремлением постичь законы классического искусства.

За все время моих путешествий по Италии видел я там довольно мало. Потому что на полное усвоение увиденного у меня действительно уходило довольно-таки много времени и энергии. И я, в итоге, не думаю, что увиденное я понял. Не думаю, что я это знаю. Потому что за любым явлением культуры, будь то фасадик или там картинка, стоит масса информации, которую нужно усвоить. На каждый собор, на каждую фреску смотришь довольно долго и пытаешься понять: что же тут произошло, что вызвало к жизни это чудо? Подобные чувства у меня особенно сильны в Италии, поскольку это колыбель нашей цивилизации. Все прочее — вариации, причем не всегда удачные. А итальянские впечатления ты впитываешь с особой остротой, поскольку они относятся непосредственно к тебе, к твоей культуре. И этим нужно заниматься серьезно, а не скользить по поверхности. И у меня ощущение постоянное, что я всей этой массы информации усвоить и осознать не в состоянии¹⁹.

Античной идее в русской культуре, в представлении Бродского, соответствовал Петербург с его классическими архитектурными ансамблями и бесконечными перспективами прямых, как стрела, проспектов и улиц. В прозе поэт не раз обращался к теме античного, эллинистического начала русской классической литературы, становление и развитие которой было связано с его родным городом:

¹⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 216.

¹⁹ Там же.

Средоточием русского эллинизма был Санкт-Петербург. Если Запад был Афинами, то Петербург десятих годов был Александрией. Это «окно в Европу», как прозвали Петербург добрые люди в эпоху Просвещения, этот «самый умышленный город в мире», как позднее определил его Достоевский, лежащий на широте Ванкувера, в устье реки, равной по ширине Гудзону между Манхэттеном и Нью-Джерси, был и есть прекрасен тем типом красоты, что бывает вызвана безумием — или попыткой это безумие сокрыть. Классицизм никогда не осваивал таких пространств, и итальянские архитекторы, постоянно приглашавшиеся сменяющимися русскими монархами, отлично это понимали («Сын цивилизации», 1977); Такова была история развития русской эстетической мысли, что архитектурные ансамбли Санкт-Петербурга, включая церкви, были — и продолжают оставаться до сих пор — самым близким из возможных вариантов воплощения такого порядка. Во всяком случае, человек, который прожил в этом городе достаточно долгое время, будет обязательно соотносить добродетель с гармонией. Это старая греческая идея; однако, реализованная под северным небом, она приобретает особую власть приведенного в боевую готовность духа, и без преувеличений заставляет художника уделять особое внимание форме («Путеводитель по переименованному городу», 1979)²⁰.

Для того, кто родился и вырос в Петербурге, знакомство с античностью начиналось с первых шагов по городским улицам. Стройные силуэты архитектурных ансамблей, строгость линий и причудливые лепные украшения на фасадах зданий запечатлевались в памяти человека, определяя его мироощущение и отношение к окружающей миру. Вспоминая о послевоенном времени, Бродский писал:

Помню, как по дороге в школу, проходя мимо этих фасадов, я погружался в фантазии о том, что творится внутри, в комнатах со старыми вспученными обоями. Надо сказать, что из этих фасадов и портиков — классических, в стиле модерн, эклектических, с их колоннами, пилястрами, лепными головами мифических животных и

²⁰ *Brodsky J. A Guide to a Renamed City in Brodsky J. Less Than One. New York, 1986. P. 83: "Such was the history of Russian aesthetics that the architectural ensembles of St. Petersburg, churches included, were — and still are — perceived as the closest possible incarnation of such an order. In any case, a man who has lived long enough in this city is bound to associate virtue with proportion. This is an old Greek idea; but set under the northern sky, it acquires the peculiar authority of an embattled spirit and, to say the least, makes an artist very conscious of form"* (здесь и далее при параллельном воспроизведении английского текста пер. мой. — О. Г.).

людей — из их орнаментов и кариатид, подпирающих балконы, из торсов в нишах подъездов я узнал об истории нашего мира больше, чем впоследствии из любой книги. Греция, Рим, Египет — все они были тут («Меньше единицы», 1976).

Рассказ о встрече с Джанни Буттафавой, с которого Бродский начинает стихотворение, вызывает в памяти поэта и другие воспоминания, связанные с родным городом. Семья Бродских жила на улице Пестеля, в десяти минутах ходьбы от Летнего сада, и поэтому естественно предположить, что с детства главным местом прогулок поэта был именно этот небольшой островок зелени в центре города.

На главной аллее Летнего сада напротив богини Помоны была установлена скульптура Вертумна, выполненная итальянским мастером Ф. Кабианкой в 1717 году. Строки «По колено в снегу, ты возвышался, белый, / больше того — нагой, в компании одноногих, / тоже голых деревьев, в качестве специалиста / по низким температурам» относятся к этому изображению римского божества.

В первой части стихотворения говорится о зиме, но определение, которое Бродский дает Вертумну, — «специалист по низким температурам» — вряд ли обусловлено только временем, когда поэт впервые увидел статую. Безусловно, эта ремарка имеет отношение и к богу перемен, который отвечает за смену времен года, и к Джанни Буттафаве, специалисту по северной — русской литературе и культуре. Но все же данные объяснения выглядят недостаточно убедительными.

Исходя из того, что Вертумн у Бродского — образ собирательный, можно предположить, что в качестве «специалиста по низким температурам» в первой части стихотворения выступает Овидий — один из самых почитаемых Бродским поэтов «золотой латыни».

Сосланный на север императором Августом, Публий Овидий Назон провел там последние десять лет жизни. «Ты был первым, с кем это случилось, правда?» — писал Бродский в «Римских элегиях». На то, что эти слова относятся к Овидию, указывает строфа из предыдущей, X части стихотворения:

Так на льду Танаиса
пропадая из виду, дрожа всем телом,
высохшим лавром прикрывши темя,
бредут в лежащее за пределом
всякой великой державы время.

Упомянутая в произведениях Овидия Скифия занимала территорию севернее Понта Эвксинского (Черное море), простиравшуюся

ся от гор Кавказа, Меотиды (Азовское море) и реки Танаис (Дон) до реки Гипанис (Южный Буг) на западе²¹.

В «Скорбных элегиях» (*Tristia*) Овидий рассказывает о суровом климате Скифии и бедах, постигших его в изгнании, жалуется на холод и ненастную погоду, которые стали для него воплощением его горькой судьбы: «Снега навалит, и он ни в дождь, ни на солнце не тает — / Оледенев на ветру, вечным становится снег»; «Для наказания мне этот назначили край!»²².

Если предположить, что в первой части стихотворения образ Вертумна соотносится не только с Джанни Буттафавой, но и с Овидием, строки «Нога твоя там не ступала; но слава твоя достигла / мест, где плоды обычно делаются из глины» обретают смысл, потому что в 1960-х годах, о которых рассказывает Бродский, о Джанни Буттафаве в Советском Союзе никто, за исключением нескольких его друзей, не слышал.

Интересно отметить, что до нашего времени не дошло ни одного прижизненного портрета Овидия. В «Письме Горацию» Бродский пишет:

Кого я никак не могу представить — это Овидия. Даже Проперция легче: тощий, болезненный, одержимый своей столь же тощей и болезненной рыженькой, он видится яснее. Скажем, помесь Уильяма Пауэлла и Збигнева Цибульского. Не то с Овидием, хотя он прожил дольше вас всех. Увы, не в тех краях, где ваяли статуи. Или выкладывали мозаики. Или утруждали себя фресками. А если что-то в этом роде было сделано до того, как твой возлюбленный Август вышвырнул его из Рима, то все, несомненно, было уничтожено.

Если не осталось никаких свидетельств внешности Овидия, то каждый волен представлять его как угодно. Для Бродского важно внутреннее содержание — суть, а потому нет ничего странного в том, что для него автор «Метаморфоз» воплотился в образе одного из его героев — бога Вертумна, способность которого к перевоплощениям легла в основу идеи создания одного из самых известных произведений Овидия. Бродский полагал, что «Назон был чрезвычайно многоликим, и, без сомнения, над его ларами царил Янус» («Письмо Горацию»).

²¹ Подосинов А. В. Овидий и Причерноморье: Опыт источниковедческого анализа поэтического текста // Древнейшие государства на территории СССР. 1983. М., 1984. С. 8, 22–23.

²² Здесь и далее «Скорбные элегии» даются в пер. С. Шервинского.

Рассказ о посещении Летнего сада и о встрече с Вертумном дает поэту возможность начать разговор о поэзии, совмещая сразу несколько временных планов: историческую перспективу — размышления об античных началах поэзии, факты автобиографии — рассказ о пробуждении интереса к творчеству у молодого поэта, метафизические представления о поэзии. В образе «кудрявого и толстощекого» Вертумна, кроме указания на истоки поэтической мысли, воплотились воспоминания поэта о тех, кто открыл для него мир античности.

Возможно, в разговорах с Джанни застывшие образы античности стали оживать в сознании Бродского, как оживала в Летнем саду скульптура Вертумна:

С другой стороны, кудрявый и толстощекий,
ты казался ровесником. И хотя ты не понимал
ни слова на местном наречьи, мы как-то разговорились.
Болтал поначалу я; что-то насчет Помоны,
петляющих наших рек, капризной погоды, денег,
отсутствия овощей, чехарды с временами
года — насчет вещей, я думал, тебе доступных
если не по существу, то по общему тону
жалобы. Мало-помалу (жалоба — универсальный
празык; вначале, наверно, было
«ой» или «ай») ты принялся отзываться:
щуриться, морщить лоб; нижняя часть лица
как бы оттаяла, и губы зашевелились.
«Вертумн», — наконец ты выдавил. «Меня
зовут Вертумном».

«Метаморфозы» были написаны Овидием до ссылки на север, возможно, поэтому свой разговор с Вертумном Бродский начинает с упоминания имени богини плодородия. Темы, которые в дальнейшем выбирает поэт, — о коварных реках, о путанице с временами года и отсутствии овощей — взяты из написанных в изгнании стихотворений Овидия. Сравните, например, отрывок из стихотворения «Ежели кто-нибудь там об изгнаннике помнит Назоне» (третья книга «Скорбных элегий» (*Tristia*)): «Здесь под тенью лозы не скрываются сладкие гроздья, / Емкий сосуд не шипит, полный вином до краев, / Нет тут сочных плодов».

Совмещение различных временных планов и отсутствие в тексте прямых указаний на то, кто в данный момент выступает в образе Вертумна, позволяет Бродскому, наряду с обобщенно-философской

интерпретацией поэтического творчества, рассказать о своей судьбе. Косвенные характеристики, имеющие отношение к Вертумну, дают возможность читателям в каждой части стихотворения соотнести этот образ с конкретным человеком — одним из тех, кого поэт считал своим предшественником. История зарождения, развития и становления поэтической мысли дана в «Вертумне» через призму судьбы автора стихотворения:

Это был зимний, серый, вернее — бесцветный день.
Конечности, плечи, торс,
по мере того как мы переходили от темы к теме,
медленно розовели и покрывались тканью:
шляпа, рубашка, брюки, пиджак, пальто
темно-зеленого цвета, туфли от Балансиаги.
Снаружи тоже теплело, и ты порой, замерев,
вслушивался с напряжением в шелест парка,
переворачивая изредка клейкий лист
в поисках точного слова, точного выраженья.
Во всяком случае, если не ошибаюсь,
к моменту, когда я, изрядно воодушевившись,
витийствовал об истории, войнах, неурожае,
скверном правительстве, уже отцвела сирень,
и ты сидел на скамейке, издали напоминая
обычного гражданина, измученного государством;
температура твоя была тридцать шесть и шесть.
«Пойдем, — произнес ты, тронув меня за локоть. —
Пойдем; покажу тебе местность, где я родился и вырос».

Очевидно, что во второй части образ Вертумна соотносится уже не с Овидием. Об этом свидетельствует упоминание модных туфель от испанского кутюрье Балансиаги²³, парка, в тени которого черпал вдохновение собеседник Бродского, и тем для разговоров, которые на этот раз выбирает поэт: история, война, неурожай и скверное правительстве. Все перечисленные выше детали указывают на то, что во второй части стихотворения под своим воображаемым собеседником Бродский имел в виду Пушкина.

²³ Дом Balenciaga был основан в Испании в 1920-е годы. В 1937 г. Кристоаль Балансиага открыл в Париже магазин, который стал одним из центров парижской моды. Упоминание имени испанского кутюрье дает возможность Бродскому обозначить время действия в стихотворении: между 1965 г. — возвращением поэта из ссылки и встречей с Джанни Буттафавой — и 1968 г., когда Кристоаль Балансиага перестал заниматься высокой модой.

Начнем с того, что Пушкин чрезвычайно серьезно относился к своей одежде. Знаменитая фраза из «Евгения Онегина» — «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей» — или описание «панталонов, фрака, жилета» Онегина свидетельствуют о том, что в вопросах моды поэт был истинным знатоком. Так, например, на картине братьев Чернецовых «Парад на Царицыном лугу», изображающей Пушкина в компании известных литераторов Крылова, Жуковского, Гнедича, все одеты достаточно просто и только Пушкин при полном параде — во фраке.

Парк, о котором говорится в приведенном выше отрывке, — это Царскосельский парк, на территории которого находился лицей, где учился Пушкин. Ср. из стихотворения поэта 1830 года «В начале жизни школу помню я...»: «И часто я украдкой убегал / В великолепный мрак чужого сада, / Там нежила меня теней прохлада; / Я предавал мечтам свой юный ум, / И праздномыслить было мне отрада».

Во второй части стихотворения, беседуя с оживающим Вертуном, Бродский старался говорить о том, что было интересно его собеседнику: «витийствовал об истории, войнах, неурожае / и скверном правительстве». Пушкин очень много работал в архивах, изучал материалы по истории пугачевского бунта и Петра Великого; в 1833 году поэт завершил работу над «Историей Пугачева». Войны, о которых упоминает Бродский, — это прежде всего война 1812 года, оказавшая огромное влияние на пушкинское поколение, а также войны, которые Российской империя вела на Кавказе на протяжении первой половины XIX века.

Среди тем, выбранных автором стихотворения для беседы с Вертуном, нет ни одной случайной или непродуманной. За упоминанием войн следует разговор о неурожае. Тысяча восемьсот тридцать третий и тридцать четвертый годы в России сопровождался неблагоприятными погодными условиями, вызвавшими неурожай и голод среди крестьян. В дневниках Пушкина в записи от 27 ноября 1833 года читаем: «Настоящее время, бедное и бедственное»²⁴. 17 марта 1834 года, сообщая «о бале, который должно дать дворянство по случаю совершенноголетия г. <осударя> наследника», Пушкин приписывает: «Праздников будет на полмиллиона. Что скажет народ, умирающий с голода?»²⁵

Отношения Пушкина с царем складывались непросто, а потому замечание Бродского о скверном правительстве в разговоре с поэтом более чем оправданно. Как и Овидий, Пушкин был сослан. Разгневанный его поведением и стихами, царь намеревался сослать поэта на Соловки

²⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1949. С. 314.

²⁵ Там же. С. 322.

или в Сибирь, но заступничество Н. Карамзина, П. Чаадаева и Ф. Глинки помогло ему избежать этой участи. Пушкину было предписано отправиться на юг, в Екатеринослав, под надзор генерала И. Н. Инзова.

В стихотворении «К Овидию» (1821) Пушкин размышляет о сходстве своей судьбы с судьбой Овидия, который много лет назад тоже был сослан в эти края императором Августом:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их; изгнанник самовольный,
И светом, и собой, и жизнью недовольный,
С душой задумчивой, я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.
Здесь, оживив тобой мечты воображенья,
Я повторил твои, Овидий, песнопенья
И их печальные картины поверял; <...>
Как ты, враждующей покорствуя судьбе,
Не славой — участью я равен был тебе.

В поэме «Цыганы», над которой Пушкин начал работать в Бесарабии во время ссылки, в рассказе старого цыгана есть упоминание об Овидии: «Меж нами есть одно преданье: / Царем когда-то сослан был / Полудня житель к нам в изгнанье».

В отличие от поэтов античности, образы которых для современников Бродского были лишены реальности и могли существовать лишь в виде мраморного бюста или мозаичного изображения, Пушкин оставался вполне реальным человеком. После его смерти сохранились дневники и письма поэта, воспоминания его друзей, поэтому во второй части стихотворения статуя Вертумна начала оживать и преобразилась, в представлении Бродского, в «обычного гражданина, измученного государством».

Проблемы, о которых в стихотворении говорит Бродский, преследовали Пушкина до конца жизни. Отсутствие денег и оскорбительный для него чин камер-юнкера, пожалованный царем, не давали поэту покоя. В письме жене, написанном не позднее 14 июля 1834 года, Пушкин с горечью замечает: «Хорошо, коли проживу я лет еще 25; а коли свернусь прежде десяти, так не знаю, что ты будешь делать». По поводу получения ненавистного чина Пушкин пишет: «Подал я в отставку. Но получил от Жуковского такой нагоняй, а от Бенкендорфа такой сухой абшид, что я вструхнул, и Христом и богом прошу, чтоб мне отставку не давали»²⁶.

²⁶ Пушкин А. С. Письма к жене. Л., 1986. С. 67. Сер. «Литературные памятники».



Образ, который возникает в конце строфы, «ты сидел на скамейке, издали напоминая / обычного гражданина, измученного государством» тоже имеет прямое отношение к Пушкину. Это описание можно соотнести со знаменитым памятником, который в 1899 году был установлен в Царском Селе по случаю 100-летнего юбилея со дня рождения поэта. На памятнике Пушкин изображен сидящим на скамье в Царскосельском парке в свободной позе, подперев правой рукой голову. Левая рука небрежно опущена на спинку скамьи. Поза поэта действительно напоминает уставшего, «измученного» человека.

Кроме того, Пушкин по праву считается основоположником русской классической литературы, и интерес к античным традициям берет начало именно в его творчестве. В беседе с Соломоном Волковым Бродский отмечает:

Не будем сейчас говорить обо всей петербургской культуре, потому что это нечто необъятное, хотя, конечно, можно было бы засесть и вычислить: кто к ней принадлежит, а кто — нет. Но если говорить только об изящной словесности в Петербурге, то ей свойственен совершенно определенный тон. Кажется, это Манделъштам сказал об «эллинистической бледности» Пушкина, да? Существует такое понятие — гений или дух места, *genius loci*. Кстати, потому мы и говорим о гении места, что место-то само уже другое, оно изменилось. Но тем не менее, если говорить о *genius loci* Петербурга, то он действительно сообщает литературе этого города некоторую «бледность лица»²⁷.

Наиболее загадочной во второй части «Вертумна» является замечание поэта относительно температуры тела его собеседника: «температура твоя была тридцать шесть и шесть». Даже те читатели, которые угадали в собеседнике поэта Пушкина, вряд ли смогут однозначно сказать, что имел в виду Бродский. Конечно, с одной стороны, указание на температуру может служить подтверждением того,

²⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 288.

что процесс «очеловечивания» статуи состоялся. В ситуации, описанной в стихотворении, это выглядит весьма правдоподобно, но, с другой стороны, принимая во внимание особенности поэтической манеры Бродского, вряд ли стоит ограничиваться только этим предположением.

Метафора у Бродского работает сразу по нескольким направлениям и отличается многочисленными аллюзиями, которые лишь во взаимодействии друг с другом раскрывают свое значение. Мандельштам очень точно заметил: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»²⁸.

Достоинство поэзии Бродского состоит в многозначности метафорических переносов. Один и тот же образ, совмещая в себе разные значения, дополняющие или качественно преобразующие друг друга, позволяет расширить содержание выражаемых им метафорических признаков до невероятных размеров. На поэтическом уровне эта мысль находит воплощение в часто встречающемся у Бродского образе грампластинки, из которой игла граммофона круг за кругом извлекает устремляющиеся ввысь звуки, разгоняющие мрачную «круговерть» действительности.

Попробуем понять, что скрывается за фразой Бродского о температуре тела Вертумна. Тридцать шесть и шесть — это нормальная, обычная для среднего человека температура. Возможно, Бродский имел в виду, что Пушкин, который, согласно весьма распространенному определению, был и остается «нашим всем», стал своеобразной точкой отсчета — эталоном для оценки произведений русской литературы прошлого и будущего, потому что в общественном сознании еще никому не удавалось с ним сравниться.

С другой стороны, возможна еще одна интерпретация данного изречения. Приведем отрывок из разговора Бродского с Соломоном Волковым о творчестве Пушкина:

Бродский: Принято думать, что в Пушкине есть все. И на протяжении семидесяти лет, следовавших за дуэлью, так оно почти и было. После чего наступил XX век... Но в Пушкине многого нет не только из-за смены эпох, истории. В Пушкине многого нет по причине темперамента и пола: женщины всегда значительно беспощадней в своих нравственных требованиях. С их точки зрения — с цветаевской, в частности, — Толстого просто нет. Как источника суждений о Пушкине — во всяком случае. В этом смыс-

²⁸ Мандельштам О. Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967. С. 18.

ле я — даже больше женщина, чем Цветаева. Что он знал, многого-мный наш граф, о самоосуждении?

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

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

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

Бродский: Нет; это — огромная тема, и ее, может, лучше и не касаться. **Речь идет действительно о суде, который страшен уже хотя бы потому, что все доводы в пользу земной правды перечислены. И в перечислении этом Цветаева до самого последнего предела доходит; даже, кажется, увлекается.** Точь-в-точь герои Федора Михайловича Достоевского. **Пушкин все-таки, не забывайте этого, — дворянин. И, если угодно, англичанин — член Английского клуба — в своем отношении к действительности: он сдержан. Того, что надрывом называется, у него нет.** У Цветаевой его тоже нет, но сама ее постановка вопроса а ля Иов: или — или, порождает интенсивность, Пушкину несвойственную. Ее точки над «ё» — вне нотной грамоты, вне эпохи, вне исторического контекста, вне даже личного опыта и темперамента. Они там потому, что над «е» пространство существует их поставить²⁹.

Говоря о сдержанности пушкинской поэзии, Бродский, вероятно, имел в виду знаменитые строки, свидетельствующие о желании поэта обрести душевное равновесие в несовершенном мире: «На свете счастья нет, но есть покой и воля» («Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...»); «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше. / Для меня / Так это ясно, как простая гамма» («Моцарт и Сальери»).

Свойственные пушкинской поэзии мудрая лиричность и «светлая печаль» как единственно допустимая для дворянина реакция на все происходящее легли в основу этических норм русской классической литературы с ее, по мнению Бродского, «главной тенденцией утешительства, оправдания (по возможности, на самом высоком

²⁹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 44.

уровне) действительности и миропорядка вообще» («Поэт и проза», 1979).

Поэзия же Марины Цветаевой с ее нежеланием мириться с несправедливостью, с надрывным плачем и голосом, «выходящим за пределы нотной грамоты», не могла найти себе места в классических канонах античной сдержанности.

Русская поэтическая традиция всегда чуждается 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 («Об одном стихотворении», 1980).

Творчество Цветаевой, по мнению Бродского, явилось свидетельством того, что события, которые произошли в России в XX веке, потребовали совершенно нового звучания, новых поэтических форм для адекватного выражения невиданного ранее содержания. Гибель людей, сталинский террор, который невозможно было даже представить в пушкинскую эпоху, требовали принципиально иного лингвистического воплощения.

Новая семантика нуждалась в новой фонетике, и Цветаева ее дала. В ее лице русская словесность обрела измерение, дотоле ей не присущее: она продемонстрировала заинтересованность самого языка в трагическом содержании. В этом измерении оправдание или приятие действительности невозможно уже потому, что миропорядок трагичен чисто фонетически. По Цветаевой, самый звук речи склонен к трагедийности, даже как бы выигрывает от нее: как в плаче («Поэт и проза»).

Трагедийная тема в поэзии Цветаевой получает новое осмысление, при котором не смерть, а жизнь становится высшей ее формой воплощения. По мысли Бродского, для Цветаевой «трагедия состоит не в немыслимости существования без него (стихотворение написано на смерть Райнера Марии Рильке. — *О. Г.*), но именно в мыслимости такого существования», в том, что существование продолжается, хотя с тем, что произошло, примириться нельзя. Сравните у Мандельштама «Я должен жить, хотя я дважды умер...» (1935).

Только два поэта, Мандельштам и Цветаева, создали качественно новое содержание, и судьба их ужасающим образом отразила степень их духовной автономии («Сын цивилизации», 1977).

Парадокс, по словам Бродского, заключался в том, что «духовная автономия», одиночество и не востребованность поэзии Марины Цветаевой сложились не вопреки, а благодаря традициям.

То, что явилось новостью для словесности, не было таковой для национального сознания. За исключением Н. Клюева, из всей плеяды великих русских поэтов XX века Цветаева стоит ближе других к фольклору, и **стилистика причитания — один из ключей к пониманию ее творчества** («Поэт и проза»).

Возвращение поэзии в XX веке — на гребне ее развития — назад к истокам, к фольклору, но уже в совершенно ином качестве, создавало невиданный эффект ускорения, способствующий появлению новой этической и эстетической философии творчества и новых форм общения, соответствовавших эпохе.

Безадресность речи Цветаевой, ее монологичность «как результат отсутствия собеседника» тоже берет начало в фольклорных традициях:

Особенность подобных речей в том, что говорящий — он же и слушатель. Фольклор — песнь пастуха — есть речь, рассчитанная на самого себя, на самое себя: ухо внемлет рту. Так, через слышание самого себя, и происходит процесс самопознания языка («Поэт и проза»).

Возможно, именно тот факт, что «женщины всегда значительно беспощадней в своих нравственных требованиях», о котором говорил Бродский в беседе с Соломоном Волковым, сделали возможным появление в XX веке женской лирики, которая по силе и эмоциональности воздействия превосходила «мужскую» поэзию. Трагедия, описанная женщиной, с ее бескомпромиссностью и нежеланием мириться с обстоятельствами, ее глубинными представлениями об истинной и исходной форме бытия, жесткими императивами и требованиями к себе и окружающему миру, которые нельзя ни обойти, ни оспорить, воспринимается иначе — как нечто неопровержимое, возвращая сознание читателя к тому, как должно быть на самом деле, к вопросам, о которых он предпочитал не задумываться. Боль, которую нельзя забыть, и трагическая безысходность женского взгляда на мир в XX веке стали символом противостояния тоталитарной власти.

Надо сказать, что причина «превосходства» женского взгляда на мир далека от мистических начал и вполне объяснима с исторической

точки зрения. Казуистический подход свойственен мужскому сознанию в большей степени не в силу природного склада его мышления. Кормилец семьи, мужчина должен был работать, а значит, считаться с обстоятельствами, начальством и мнением окружающих. По словам Бродского, «мужчина по своей биологической роли — приспособленец»³⁰, т. е. зависит от окружающих в большей степени, нежели женщина.

Неслучайно в русской литературе XIX века возникла целая галерея женских образов, которые по силе характера превосходили героев-мужчин. И в этом смысле появление в XX веке Анны Ахматовой и Марины Цветаевой стало закономерным. Когда патриархальный уклад был разрушен, женщина получила возможность действовать.

Трагическая тональность поэзии Цветаевой, по мнению Бродского, не конец, не тупик развития строки, а лишь начало нового восхождения: «Цветаева — максималист <...> “крайность” для нее не столько конец познанного мира, сколько начало непознаваемого» («Об одном стихотворении», 1980).

По сравнению с творчеством Марины Цветаевой поэзия Анны Ахматовой, основанная на петербургских традициях, эмоционально более сдержанна, но и в ней сквозь классическую форму стихотворных строк прорываются боль и хаос. «Трагедийность “Реквиема” не в гибели людей, а в невозможности выжившего эту гибель осознать»³¹. Ситуация, когда «осознать» нельзя, но жить надо, и не просто жить, а тщательно скрывая свое горе от окружающих, противоречит самой природе человеческого сознания и не может быть выражена старыми формами.

Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинны слезы, не есть подлинны седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. И осознание этой отстраненности создает действительно безумную ситуацию. «Реквием» — произведение, постоянно балансирующее на грани безумия, которое привносится не самой катастрофой, не утратой сына, а вот этой нравственной шизофренией, этим расколом — не сознания, но совести³².

Мандельштам, Цветаева, Ахматова были непосредственными предшественниками Бродского. Их творчество оказало на поэта

³⁰ Там же. С. 47.

³¹ Там же. С. 245.

³² Там же. С. 244.

самое большое влияние. Неслучайно в своих прозаических произведениях Бродский уделяет так много внимания анализу их произведений, пытаясь донести до читателя глубину и новаторство их поэтической формы и содержания.

«Каждый автор развивает — даже посредством отрицания — постулаты, идиоматику, эстетику своих предшественников» («Поэт и проза»), и в этом смысле сложность языка Бродского является продолжением поэтических традиций, складывающихся в русской поэзии на протяжении XX века, начиная с творчества Мандельштама. Но если у Мандельштама сквозь метафорическую оболочку и рваный синтаксис предложений угадывается смысл, то в поэтическом творчестве Бродского разрыв между автором и читателем достигает невероятных размеров. Многие из стихотворений, написанных Бродским в эмиграции, часто воспринимаются исключительно на звуковом и эмоциональном уровне. Язык поэта обретает ускорение, отбрасывающее его творчество так далеко, что оно часто оказывается недоступным для современников.

Образ Мандельштама возникает в начале третьей части стихотворения Бродского, в которой описывается путешествие поэта в Италию — на родину Вертумна и классической поэзии.

III

Путешествие Бродского в Италию напоминает описанное в «Божественной комедии» странствие Данте по загробному миру в сопровождении Вергилия.

«Пойдем, — произнес ты, тронув меня за локоть. —
Пойдем; покажу тебе местность, где я родился и вырос».

Символично, что тема, связанная с «Божественной комедией», возникает в стихотворении вслед за разговором о творчестве Пушкина, который впервые открыл для русского читателя произведения Данте. Бродский не называет имен прототипов Вертумна, и все его предшественники и современники проступают сквозь стихотворные строки как тени в «Божественной комедии».

С первой до последней части стихотворение подчиняется единому сюжету, основу которого составляет тема путешествия — путешествия по мировой литературе длиною в жизнь. Все образы, возникающие в тексте, взаимосвязаны. Бродский является не только автором, но и лирическим героем, связующим звеном между всеми остальными участниками описываемых событий.

Поэт выстраивает сюжет таким образом, чтобы дать читателю возможность выявить различные связи и причинно-следственные соответствия, существующие между прототипами Вертумна. О том, что русскому читателю Овидия открыл Пушкин, было упомянуто. Если говорить о Данте, то, кроме общности судеб изгнанников, его объединяет с Овидием манера поэтического письма. По мнению Мандельштама, «Дант — орудийный мастер поэзии, а не изготовитель образов. Он стратег превращений и скрещиваний»³³.

В отличие от предыдущих частей стихотворения, в которых в образе Вертумна выступал один или максимум два персонажа, в третьей части, посвященной путешествию по Италии, с Вертумном, кроме Мандельштама, можно сопоставить многих современников и предшественников поэта. И это не случайно. Летнее буйство природы и красок, которые описывает Бродский, рассказывая об Италии, соответствует самому интенсивному периоду в жизни любого поэта, связанному с окончанием учебы, становлением и началом профессиональной деятельности.

«Вертумн» посвящен памяти близкого друга Бродского итальянца Джанни Буттафавы, который переводил на итальянский язык произведения поэта и которому, по его словам, он «обязан Италией»³⁴: «Бродский очень его любил. Повез с собой в Стокгольм на Нобелевские дни. Летал к нему в Рим, приглашал в Америку и даже как-то помогал ему. Долгие годы Джанни был беден, так и не успел жениться. Он умер в 1990 году, молодым, ему не было и пятидесяти. Умер в кресле, в парикмахерской, от тромба. Это о нем написано замечательное стихотворение Бродского “Вертумн”. Живее и отзывчивее этого человека, остроумнее, экспансивнее его я никого не встретил в жизни, а теперь уже и подавно не встречу»³⁵.

С Италией у Бродского связаны воспоминания еще об одном друге — балетном критике, искусствоведе и переводчике Геннадии Шамакове, который умер в 1988 году в Нью-Йорке. Шамакову посвящены «Венецианские строфы (2)». У поэта была даже идея «выпустить книжку итальянских стихотворений, то есть стихов, написанных об Италии. И всю эту книжку посвятить ему», потому что, по его словам, взгляды друзей на эту страну были абсолютно схожими. «Италия была для нас раем на земле, в некотором роде», — говорит Бродский и поясняет:

³³ Мандельштам О. Разговор о Данте. М.: Искусство, 1967. С. 5.

³⁴ Бродский И. Пересеченная местность. Путешествие с комментариями. М.: Независимая газета, 1995. С. 179.

³⁵ Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. С. 198–199.

Почему я говорю про Италию, что это, действительно, единственное место, которое можно было бы назвать раем на земле? Да потому что, живя в Италии, я понимаю: это то, каким миропорядок должен быть, да? И каким он, видимо, был когда-то. Может быть, в Древнем Риме. И в этом смысле мы со Шмаковым были — я уж не знаю — римлянами, в некотором роде³⁶.

Бродский часто повторял фразу Анны Ахматовой: «Италия — это сон, который возвращается до конца твоих дней» («Набережная неисцелимых», 1989). Интересно, что и в этом определении прослеживается преемственность поэтического творчества, потому что с «Божественной комедией» Бродского познакомила Ахматова. В беседе с Соломоном Волковым поэт вспоминает: «По части языков у Ахматовой дело обстояло в высшей степени благополучно. Данте я услышал впервые в ее чтении, по-итальянски»³⁷. Современники вспоминают о том, что Ахматова начала изучать итальянский язык в 1924 году в возрасте тридцати пяти лет специально для того, чтобы читать произведения Данте в подлиннике³⁸.

Путешествие в Италию, на родину античности и поэзии, начинается с полета среди облаков:

Дорога туда, естественно, лежала сквозь облака,
напоминавшие цветом то гипс, то мрамор
настолько, что мне показалось, что ты имел в виду
именно это: размытые очертанья,
хаос, развалины мира. Но это бы означало
будущее — в то время, как ты уже
существовал.

«Ты» в приведенном выше отрывке — это Осип Мандельштам, который в III части стихотворения выступает в образе Вертумена. Выбор Мандельштама в качестве проводника по Италии вполне закономерен: античные образы и стихотворные размеры были отличительной чертой поэзии Мандельштама. В его произведениях стирались языковые и культурные границы между эпохами, античность соседствовала с современностью, что создавало ощущение бесконечного полета во времени. У Мандельштама есть строки, в

³⁶ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 212.

³⁷ Там же. С. 138.

³⁸ Лукницкий П. Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. 2: 1926–1927. Париж; М., 1997. С. 194.

которых поэт говорит о том, что Италия стала для него духовной родиной:

Да будет в старости печаль моя светла:
Я в Риме родился, и он ко мне вернулся;
Мне осень добрая волчицею была
И — месяц Цезаря — мне август улыбнулся.

(«С веселым ржанием пасутся табуны...», 1915)

В «Tristia» («Я изучил науку расставанья...»), названном Мандельштамом так же, как элегия и сборник стихов Овидия, слышатся отголоски судьбы великого римского изгнанника.

Надежда Мандельштам, жена поэта, вспоминает: «Крым, Грузия и Армения в понимании О. М. были только Черноморьем, приобщением через связи с Средиземноморьем к мировой культуре, мерилом же всех явлений оставалась Италия. Он не случайно выбрал Данте, чтобы изложить свою поэтику: Данте для О. М. — это источник, от которого пошла вся европейская поэзия, и мера поэтической правоты»³⁹. То, что Данте в третьей части стихотворения Бродского напрямую не соотносится с Вертумном, не случайно. По словам того же Мандельштама, «русская поэзия выросла так, будто Данта не существовало. Это несчастье нами до сих пор не осознано»; «один только Пушкин стоял на пороге подлинного, зрелого понимания Данта»⁴⁰.

Третья часть стихотворения посвящена 1960 годам — самому яркому и интенсивному периоду в жизни Бродского. В его творчество входит тема Петербурга, который, по мнению поэта, был не только «сосредоточием русского эллинизма», но и «колыбелью русской поэзии — точнее, стихосложения».

Говоря о петербургской теме в русской поэзии XX века, нельзя не отметить наиболее ярких ее представителей — Осипа Мандельштама и Анну Ахматову, которых Бродский считал не только своими предшественниками, но и учителями. Возникает вопрос, почему в стихотворении в качестве Вертумна выступает Мандельштам, а не Ахматова. Очевидно, что выбор поэта был продиктован не только формальными причинами. По мнению Бродского, в творчестве Мандельштама воплотилась сама идея города на Неве, античный облик

³⁹ Мандельштам О. Статьи о литературе и рецензии // Мандельштам О. Собр. соч.: В 3 т. New York: Международное Литературное Сотрудничество, 1971. Т. 2. С. 651.

⁴⁰ Мандельштам О. Черновые наброски к «Разговору о Данте // Мандельштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 156.

которого — классическая соразмерность архитектурных ансамблей и бесконечная перспектива проспектов и улиц — стал символом новой государственности, олицетворением могущества зарождающейся Российской империи.

Мандельштам был евреем, живущим в столице имперской России, где господствующей религией являлось православие, где политическое устройство было прирожденно византийским и чей алфавит придуман двумя греческими монахами. В историческом смысле эта органическая смесь сильнее всего ощущалась в Петербурге, который стал для Мандельштама «знакомой до слез» эсхатологической нишей на остаток его недолгой жизни.

Достаточно долгой, однако, для того, чтобы увековечить город, и если его поэзию называли иногда «петербургской», то причин рассматривать это определение как одновременно точное и лестное больше чем одна. Точное — потому что, будучи административной столицей империи, Петербург являлся также духовным центром оной, и в начале века эти струи смешивались там так же, как и в стихах Мандельштама. Лестное — потому что и поэт, и город выигрывали в значительности от их сопоставления («Сын цивилизации», 1977).

В беседе с Соломоном Волковым Бродский пытается объяснить, что значит «петербургский» в его представлении и в чем он видит причину неожиданного взлета поэтической мысли в холодной столице Российской империи:

Мне вот самому захотелось попробовать определить, что есть «петербургское» в данном контексте. Это — ясность мысли и чувство ответственности за содержание и благородство формы. Вот так. Нет, я попробую снова... Поскольку «благородство формы» — это как-то не очень убедительно звучит... Если попробовать точнее, то это — трезвость формы. Трезвость сознания и трезвость формы, если угодно. Это не стремление к свободе ради свободы, а идея — вызванная духом места, архитектурой места — идея порядка, сколько бы он ни был скомпрометирован. Это стремление к жанровому порядку, в противовес размыванию границ жанра, размыванию формы. Если угодно, это то, что греки называли «космос», то есть порядок. Ведь когда греки говорили о космосе, то имелся в виду не только космос небесных тел, но и космос военных построений, и космос мысли. И тут петербургское в культуре смыкается, по Мандельштаму, с эллинизмом. Это идея о том, что порядок важнее, чем беспорядок.

док, сколько бы последний ни был конгениален нашему ощущению мира. Эстетический эквивалент стоицизма — вот что такое Петербург и его культура⁴¹.

В «Предисловии к “Избранному” Евгения Рейна» (1993) Бродский писал о том, что «у всякого крупного поэта есть свой собственный излюбленный идеосинкратический пейзаж». Идиосинкратический, свойственный только этому поэту, пейзаж связан с тем местом, в котором он хорошо себя чувствует. По мнению Бродского, «у Ахматовой это, видимо, длинная аллея с садовой скульптурой. У Мандельштама — колоннады и пилястры петербургских дворцовых фасадов, в которых как бы запечатлелась формула цивилизации»⁴². Очевидно, что в представлении Бродского, петербургская тема как часть мирового культурного процесса в большей степени воплощается в творчестве Мандельштама.

В одном из интервью Бродский вспоминает о разговоре с Ахматовой о поэзии Мандельштама:

Она спросила, кто, по моему мнению, был предшественником Мандельштама. Для меня это было очевидно, я сказал: «Пушкин», — и Ахматова ответила: «Ну конечно!»⁴³

В эссе «Сын цивилизации» Бродский говорит о том, что поэзия Мандельштама стала частью мировой культуры и в то же самое время сохранила свой неповторимый петербургский колорит.

Вероятно, лучшей эмблемой мандельштамовского отношения к этой, так сказать, мировой культуре мог бы быть строго классический портик Санкт-Петербургского Адмиралтейства, украшенный изображениями трубящих ангелов и увенчанный золотым шпилем с очертанием клипера на конце («Сын цивилизации», 1977).

Определение, которое Мандельштам дал акмеизму, — «тоска по мировой культуре» — представляется Бродскому «явлением совершенно замечательным»:

⁴¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 292.

⁴² Бродский И. Предисловие к «Избранному» Евгения Рейна // Рейн Е. Избранное. М.; Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1993. С. 11.

⁴³ Я был там лишним (интервью И. Бродского Д. М. Томас (ж-л «Quarto»). 1981. дек.) // Большая книга интервью. С. 171.

Потому что, когда вы тоскуете по мировой культуре, то спускаете свое воображение с поводка. И оно, что называется, несется вскачь. И иногда при этом оно наверстывает то, что происходит в западной культуре. Потому что мировая культура — это, естественно, культура Запада, да? По крайней мере, по тем временам. Да и по нашим временам тоже. Это как на стрельбище — иногда недолет, иногда точное попадание. А зачастую, как в случае с Мандельштамом, имеет место перелет. И, в отличие от настоящего стрельбища, в культуре такие перелеты — самое ценное⁴⁴.

Метафорическое представление о литературном процессе как о стрельбище, на котором, кроме точного попадания в цель в соответствии с существующими на данный момент нормативами, возможен и «перелет» в нормативы будущего, воплотившиеся для Бродского в творчестве Мандельштама, в III части «Вертумна» реализуется в описании путешествия поэта и его спутника в Италию на родину классической поэзии. Возвращение к истокам поэтической мысли можно сопоставить с путешествием по сокровищнице мировой литературы.

Надо отметить, что само словосочетание «путешествие по литературе» тоже принадлежит Мандельштаму. В Тенишевском училище, где он учился, преподавателем русской словесности был Владимир Васильевич Гиппиус — известный поэт-символист, автор исследований о Пушкине. Через двадцать лет после окончания училища Мандельштам напишет: «Власть оценок В. В. длится надо мной и посейчас. Большое, с ним совершенное, путешествие по патриархату русской литературы от Новикова с Радищевым до Коневца раннего символизма так и осталось единственным»⁴⁵.

Человек знакомится с литературой, в которой наряду с «мраморными» шедеврами встречаются и произведения классом пониже, достойные лишь «гипсовых слепков», если говорить в переносном значении. Слова Бродского о том, что «дорога туда, естественно, лежала сквозь облака, / напоминавшие цветом то гипс, то мрамор» может соотноситься метафорически — с уровнем литературных произведений, и напрямую — с выполненными из мрамора и гипса скульптурными изображениями писателей, которые обычно украшают интерьеры библиотечных залов.

С другой стороны, гипс — это мрамор для бедных. Метафорически образы гипса и мрамора можно соотнести с обстоятельствами

⁴⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 192.

⁴⁵ Мандельштам О. Э. Шум времени // Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. М., Терра — Тегга, 1991. Т. 2. С. 48.

жизни Мандельштама, в которой роскошь поэтических строк шла рука об руку с нищенским полуголодным существованием непризнанного властью поэта. При данной интерпретации «местность, где я родился и вырос» из II части стихотворения, можно сопоставить с воспоминаниями о детстве спутника и предшественника поэта. В «Шуме времени» Мандельштам подробно описывает содержимое книжного шкафа в родительском доме: «Книжный шкаф раннего детства — спутник человека на всю жизнь. Расположение его полок, подбор книг, цвет корешков воспринимаются как цвет, высота, расположение самой мировой литературы. Да, уж тем книгам, что не стояли в первом книжном шкапу, никогда не протиснуться в мировую литературу, как в мирозданье. Волей-неволей, а в первом книжном шкапу всякая книга классична, и не выкинуть ни одного корешка»⁴⁶.

В описании Мандельштама родительской библиотеки присутствуют и «хаос», и руины — «развалины мира»: «Нижнюю полку я помню всегда **хаотической**: книги не стояли корешок к корешку, а лежали, как руины: рыжие Пятикнижия с оборванными переплетами, русская история евреев, написанная неуклюжим и робким языком говорящего по-русски талмудиста. Это был повергнутый в пыль **хаос иудейский**. <...>

Над **иудейскими развалинами** начинался книжный строй, то были немцы: Шиллер, Гете, Кернер и Шекспир по-немецки — старые лейпцигско-тюрингенские издания, кубышки и коротышки в бордовых тисненых переплетах, с мелкой печатью, рассчитанной на юношескую зоркость, с мягкими гравюрами, немного на античный лад: женщины с распущенными волосами заламывают руки, лампа нарисована, как светильник, всадники с высокими лбами, а на виньетках виноградные кисти. Это отец пробивался самоучкой в **германский мир** из талмудических дебрей.

Еще выше стояли материнские русские книги — Пушкин в издании Исакова — семьдесят шестого года. Я до сих пор думаю, что это прекрасное издание, оно мне нравится больше академического. В нем нет ничего лишнего, шрифты располагаются стройно, колонки стихов текут свободно, как солдаты летучими батальонами, и ведут их, как полководцы, разумные, четкие годы включительно по тридцать седьмой. Цвет Пушкина? Всякий цвет случаен — какой цвет подобрать к журчанию речей? У, идиотская цветовая азбука Рембо!

Мой исаковский Пушкин был в ряске никакого цвета, в гимназическом коленкоровом переплете, в черно-бурой вылинявшей ряске,

⁴⁶ Там же. С. 14.

с землистым песочным оттенком, не боялся он ни пятен, ни чернил, ни огня, ни керосина. Черная песочная ряска за четверть века все любовно впитывала в себя, — духовная затрапезная красота, почти физическая прелесть моего материнского Пушкина так явственно мною ощущается. На нем надпись рыжими чернилами: «Ученице III класса за усердие»⁴⁷.

Внешний облик книг, которые Мандельштам помнил с детства, на всю жизнь сохранял для него свое символическое значение, во многом определившие отношение поэта к творчеству их авторов: «У Лермонтова переплет был зелено-голубой и какой-то военный, недаром он был гусар. Никогда он не казался мне братом или родственником Пушкина. А вот Гете и Шиллера я считал близнецами. Здесь же я признавал чужое и сознательно отделял. Ведь после 37-го года и стихи журчали иначе.

А что такое Тургенев и Достоевский? Это приложение к “Ниве”. Внешность у них одинаковая, как у братьев. Переплеты картонные, обтянутые кожей. На Достоевском лежал запрет, вроде надгробной плиты, и о нем говорили, что он “тяжелый”; Тургенев был весь разрешенный и открытый с Баден-Баденом, “Вешними водами” и ленивыми разговорами. Но я знал, что такой спокойной жизни, как у Тургенева, уже нет и нигде не бывает.

А не хотите ли ключ эпохи, **книгу, раскалившуюся от прикосновений**, книгу, которая ни за что не хотела умирать и в узком гробу 90-х годов лежала как живая, книгу, листы которой преждевременно пожелтели, от чтенья ли, от солнца ли дачных скамеек, чья первая страница являет черты юноши с вдохновенным зачесом волос, черты, ставшие иконой? Вглядываясь в лицо юноши Надсона, изумляюсь одновременно настоящей огненностью этих черт и совершенной их невыразительностью, почти деревянной простотой. Не такова ли вся книга? Не такова ли эпоха? Пошли его в Ниццу, покажи ему Средиземное море, он все будет петь свой идеал и страдающее поколение, — разве что прибавит чайку и гребень волны. Не смейтесь над надсоновщиной — это загадка русской культуры и в сущности непонятый ее звук, потому что мы-то не понимаем и не слышим, как понимали и слышали они»⁴⁸.

Отец Мандельштама плохо говорил по-русски и, по словам сына, изъяснялся на «немыслимом наречии, не то польско-еврейском, не то немецко-еврейском», но его мать, учительница музыки, знала и любила русскую литературу и привила к ней любовь своим детям.

⁴⁷ Там же. С. 14–15.

⁴⁸ Там же. С. 15–16.

По воспоминаниям поэта, «слово “интеллигент” мать и особенно бабушка выговаривали с гордостью».

«Хаос иудейский», о котором писал Мандельштам, во многом был таковым и для Бродского. Еврей по рождению, он никогда не был ограничен религиозно-этническими рамками ни в семье, ни в творчестве, осознавая себя частью русской и мировой культуры. Вслед за Мандельштамом, который с гордостью называл себя русским поэтом, эмигрант Бродский на вопрос, кто он на самом деле, дал исчерпывающий ответ: «Я чувствую себя русским поэтом, англоязычным эссеистом и гражданином Соединенных Штатов Америки»⁴⁹.

Сложность поэтического замысла приводит к невероятной концентрации метафорических значений в «Вертумне». В стихотворении разворачивается панорама поэтических образов, каждый из которых влечет за собой бесконечное количество ассоциаций, аллюзий и метаморфоз, затрагивающих все уровни поэтического текста: и структуру, и жанровые особенности, и содержание.

Все, о чем было сказано выше, лишь косвенно подтверждает предположение о том, что в III части стихотворения в качестве своего спутника Бродский изображает Мандельштама. Основное же доказательство содержится в следующих строках стихотворения: «Но это бы означало / будущее — в то время, как ты уже / существовал». Фраза, которая, на первый взгляд, может показаться лишенной смысла, на самом деле имеет прямое отношение к Мандельштаму, вернее, к философии его творчества.

В статье Мандельштама «Слово и культура» (1921) поэт размышляет о преемственности поэтического творчества. Ключевой в статье является фраза: «вчерашний день еще не родился». «Поэзия, — по мысли Мандельштама, — это плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху». Как в природе на смену стуже приходит «яркая, нежная зелень», пробивающаяся «из-под городских камней», так и в поэзии на смену старым мастерам приходят новые, возрождающие традиции.

Все возвращается на круги своя, любая «революция в искусстве, — по мнению Мандельштама, — неизбежно приводит к классицизму», т. е. к тому, что уже было, что является эталоном и составляет сокровищницу национальной и мировой культуры. Вот почему для Мандельштама «ни одного поэта еще не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько радостных предчувствий: Пушкин,

⁴⁹ Остаться самим собой (интервью И. Бродского Арине Гинзбург // Русская мысль. 1988. 4 нояб.) // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 367.

Овидий, Гомер»; «вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла»⁵⁰.

Осенью 1920 года Мандельштам получает комнату в Доме искусств — общежитии, которое после революции было создано для писателей, поэтов и художников. Сюда в марте 1921 года он привел свою будущую жену Надежду Хазину. «Жили мы в убогой роскоши Дома искусств, — вспоминает поэт, — в Елисейском доме, что выходит на Морскую, Невский и на Мойку, поэты, художники, ученые, странной семьей, полупомешанные на пайках, одичалые и сонные»⁵¹. Комната Мандельштамов находилась в подвальном помещении, мебели в ней почти не было. Но несмотря на полный хаос и нищенское существование, эти годы стали для Мандельштама временем интенсивной творческой работы. В 1922 году выходит новый сборник его стихов «Tristia». Через год еще один — «Вторая книга».

Прощаясь со старым миром, поэт не жалуется и не жалеет ни о чем, он смотрит в будущее с оптимизмом. Вспоминая строки из «Цыган» Пушкина об Овидии («Не понимал он ничего / И слаб и робок был, как дети, / Чужие люди для него / Зверей и рыб ловили в сети»), Мандельштам обращается со словами благодарности к тем, кто в трудные времена поддерживал неприспособленных к суровой действительности поэтов, кто давал им возможность выжить, тем самым готовя будущие перевоплощения: «Спасибо вам, “чужие люди”, за трогательную заботу, за нежную опеку над старым миром, который уже “не от мира сего”, который весь ушел в чайные и подгозовку к грядущей метаморфозе»⁵².

В стихотворении Мандельштама «Silentium» речь тоже идет о грядущей метаморфозе, представления о которой живут в душе поэта как символ божественной красоты и обновления:

Она еще не родилась,
Она и музыка и слово,
И потому всего живого
Ненарушаемая связь.
Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень

⁵⁰ Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 224.

⁵¹ Мандельштам О. Э. Шуба // Мандельштам О. Э. Собр. соч. В 4 т. М., ????. Т. 2. С. 273.

⁵² Мандельштам О. Э. Слово и культура. С. 222.

В черно-лазоревом сосуде.
Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!
Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

Образ нерожденного шедевра — будущей Афродиты, которая появится из морской пены, обрекает поэта на молчание, потому что ничто из произнесенного, вылепленного или нарисованного — ни одно из земных изображений не может приблизиться к божественному замыслу, к тому, что составляет «первооснову жизни» и поэзии. В «размытых очертаниях» витающих в воздухе звуков, видений, форм поэт черпает вдохновение. Они дают первый толчок, они определяют замысел, наделяя творчество статусом божественного провидения. Мандельштам писал: «Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение. Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта»⁵³ в виде «вечнозеленого шелеста», или «лепета вечносиних волн», или морской пены как символа будущей Афродиты.

Мысль, впервые прозвучавшая в одноименном стихотворении Тютчева «Silentium!»: «Мысль изреченная есть ложь. / Взрывая, возмутишь ключи, — / Питайся ими — и молчи», стала частью философии Мандельштама, а позднее и Бродского.

Вернемся к анализу III части «Вертумна», к фразе, которая отражает философию предвосхищения открытия и преемственности в поэтическом творчестве:

Дорога туда, естественно, лежала сквозь облака,
напоминавшие цветом то гипс, то мрамор
настолько, что мне показалось, что ты имел в виду
именно это: размытые очертанья,
хаос, развалины мира. Но это бы означало
будущее — в то время, как ты уже
существовал.

⁵³ Там же. С. 226–227.

Глядя на нагромождение облаков, «размытые очертания» которых лишь предварают будущие творения, Бродский думает о том, что это и есть «исток поэзии» — местность, где его спутник Мандельштам-Вертумн «родился и вырос». Но в этом случае и он, и его творчество являются частью не воплощенного еще будущего, в то время как поэзия Мандельштама уже давно стала частью реальности.

Фраза Бродского о том, что «это бы означало / будущее — в то время, как ты уже / существовал» в контексте стихотворения и философии Мандельштама звучит как дань уважения, как признание высокого уровня мастерства своего предшественника. Не всё остается видениями, что-то претворяется в жизнь: из «размытых очертаний» рождаются произведения искусства. Именно поэтому в стихотворении в качестве духовной родины проводника Бродского (и самой поэзии) выступает не «царство воздуха», а реальная местность — Италия или Крым, который в русском поэтическом сознании неизменно связан с античностью:

Почти всегда, когда Мандельштаму случается обращаться к теме времени, он прибегает к довольно тяжело цезурированному стиху, который подражает гекзаметру размером либо содержанием. Обычно это ямбический пентаметр, сбивающийся на александрийский стих, и в стихотворении всегда присутствует парафраз или прямая ссылка на одну из гомеровских поэм. Как правило, такого рода стихотворение слагается где-нибудь у моря, поздним летом, что прямо или косвенно порождает древнегреческий антураж. **Так происходит отчасти из-за традиционного отношения русской поэзии к Крыму и Черному морю как к единственному доступному приближению мира Греции, для которого эти места — Таврида и Понт Эвксинский — всегда были окраиной.** Возьмите, например, такие стихи: «Золотистого меда струя из бутылки текла...», «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» и «Есть иволги в лесах, и гласных долгота...» («Сын цивилизации»).

Вернемся к разбору стихотворения:

<...> Чуть позже, в пустой кофейне
в добела раскаленном солнцем дремлющем городке,
где кто-то, выдумав арку, был не в силах остановиться...

Местность, где родился и вырос Вертумн, лишена конкретных деталей. «Добела раскаленный солнцем дремлющий городок» можно соотнести с Италией или с Грецией, с Римом или с Иудеей, с Францией, Крымом, Египтом или Византией. Неопределенность

представленной в стихотворении местности может быть вызвана тем обстоятельством, что сама поэзия Мандельштама лишена привязанности к одному месту, а потому «не является тематической. Русская поэзия в целом не слишком тематическая», по мнению Бродского:

Темы и идеи, независимо от их важности, подобно словам, всего лишь материал, и они всегда под рукой. Язык имеет имена для всех них, и поэт есть тот, кто подчиняет себе язык.

Всегда под рукой была Греция, как и Рим, и всегда библейская Иудея и Христианство. Краугольные камни нашей культуры, они трактуется поэзией Мандельштама приблизительно так, как само время обошлось бы с ними: как единство — и в единстве. Провозгласить Мандельштама адептом какой бы то ни было идеологии (и особенно последней) — значит не только умалить его, но исказить его историческую перспективу или, точнее, его исторический пейзаж («Сын цивилизации»).

Арка, которая в описании Бродского стала самой важной деталью «дремлющего городка», с одной стороны, является римским изобретением⁵⁴, а с другой — воплощает в себе идею небесного купола в одномерной проекции. Схематическое, одномерное изображение предметов — «в профиль» — является, по мнению Бродского, одним из античных принципов, который в большей степени, чем объемное изображение, подходил «для передачи неоднозначности» («Девяносто лет спустя», 1994).

В поэтической символике купол — источник творческого вдохновения, хранилище самых разнообразных звуков. В статье, посвященной творчеству Мандельштама, Бродский писал:

Наличие эха — первая особенность хорошей акустики, и Мандельштам всего лишь создал громадный купол для своих предшественников («Сын цивилизации»).

Объединив в своем творчестве поэтические традиции прошлого, Мандельштам создал эхо, в котором его голос, переплетаясь с голо-

⁵⁴ Триумфальные арки появились в Древнем Риме в 196 г. до н. э. и в течение нескольких столетий, до того как в 405 г. в столице Империи была построена последняя арка в честь императора Гонория, оставались одним из главных типов государственных памятников. Особенность арочных сооружений состояла в том, что они возводились в честь победителей при их жизни; были призваны утверждать идеологию и служить примером для воспитания подрастающего поколения (см.: Поплавский В. С. Культура триумфа и триумфальные арки Древнего Рима. Автореф. дис. ... док-ра искусств. М., 2000).

сом тех, кто был до него, достигал высоты, вызывающей небывалый эффект звукового воздействия на читателей-слушателей.

В конце III части стихотворения Бродский вновь обращается к древнеримской мифологии, связанной с именем Овидия. В XIV книге «Метаморфоз» рассказывается о том, как бог Вертумн, пленившись красотой богини плодородия Помоны, стал приходить к ней в разных обличьях, чтобы завладеть ее сердцем. Но, по словам Овидия, «был он не более счастлив», чем все остальные многочисленные соискатели руки юной красавицы, пока ему в голову не пришла счастливая мысль явиться к Помоне в виде дряхлой старухи и от ее имени попытаться уговорить богиню выйти замуж за красавца Вертумна:

Ежели умная ты и желаешь хорошего брака,
Слушай старуху меня, потому что люблю тебя больше
Всех, не поверишь ты как! Не думай о свадьбах обычных,
Другом постели своей Вертумна ты выбери. Смело
Я поручусь за него, — затем, что себя он не знает
Лучше, чем я.

После этих слов Вертумн, скинув старушечье обличье, предстал перед Помоной во всей своей красоте и силе. Богиня не смогла устоять и, пленившись юным поклонником, согласилась выйти за него замуж.

Сюжет, описанный Овидием, обыгрывается Бродским в конце III части стихотворения, когда поэт говорит о том, что его спутник Вертумн несколько раз на его глазах превратился в старуху, с которой он разговаривал:

я понял, что заблуждаюсь, услышав твою беседу
с местной старухой. Язык оказался смесью
вечнозеленого шелеста с лепетом вечносиних
волн — и настолько стремительным, что в течение разговора
ты несколько раз превратился у меня на глазах в нее.
«Кто она?» — я спросил после, когда мы вышли.
«Она? — ты пожал плечами. — Никто. Для тебя —
богиня».

Образ «старухи» в стихотворении Бродского может соотноситься только с Анной Ахматовой. Бродский познакомился с Ахматовой в 1962 году, когда ей было уже больше семидесяти, поэтому сцена, заимствованная у Овидия, соответствовала реальности.

На протяжении всей своей жизни Бродский вспоминал об Ахматовой с чувством благодарности:

Всякая встреча с Ахматовой была для меня довольно-таки замечательным переживанием. Когда физически ощущаешь, что имеешь дело с человеком лучшим, нежели ты. Гораздо лучшим. С человеком, который одной интонацией своей тебя преображает. И Ахматова уже одним только тоном голоса или поворотом головы превращала вас в хомо сапиенс. Ничего подобного со мной ни раньше, ни, думаю, впоследствии не происходило. Может быть, еще и потому, что я тогда молодой был. Стадии развития не повторяются. В разговорах с ней, просто в питье с ней чая или, скажем, водки, ты быстрее становился христианином — человеком в христианском смысле этого слова, — нежели читая соответствующие тексты или ходя в церковь. Роль поэта в обществе сводится в немалой степени именно к этому⁵⁵.

В то время, по воспоминаниям поэта, он еще недостаточно отчетливо понимал, какое значение будет иметь для него знакомство с этой женщиной:

Самое интересное, что начало этих встреч я помню не очень отчетливо. До меня как-то не доходило, с кем я имею дело. Тем более, что Ахматова кое-какие из моих стихов похвалила. А меня похвалы не особенно интересовали. Так я побывал у нее на даче раза три-четыре, вместе с Рейном и Найманом. И только в один прекрасный день, возвращаясь от Ахматовой в набитой битком электричке, я вдруг понял — знаете, вдруг как бы спадает завеса — с кем или, вернее, с чем я имею дело. Я вспомнил то ли ее фразу, то ли поворот головы — и вдруг все стало на свои места. С тех пор я не то чтобы зачастил к Ахматовой, но, в общем, виделся с ней довольно регулярно. Я даже снимал дачу в Комарове в одну из зим. Тогда мы с ней виделись буквально каждый день. Дело было вовсе не в литературе, а в чисто человеческой и — смею сказать — обоюдной привязанности⁵⁶.

Отношения, которые сложились у Бродского с Ахматовой, были близкими и дружескими, но, как в любой дружбе, дело, конечно же, не обходилось без взаимных обид и разочарований. Возможно, это обстоятельство обусловило те образные соответствия, которые в своих стихотворениях использует Бродский, говоря об Ахматовой.

⁵⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 223.

⁵⁶ Там же. С. 224–225.

В рассказе поэта о путешествии по мировой литературе Мандельштам-Вертумн появляется раньше Ахматовой, и это тоже соответствовало действительности. Когда Бродский познакомился с Ахматовой, он не представлял, какое влияние она окажет на его жизнь. К этому времени, по его словам, он был уже знаком с творчеством Мандельштама и Цветаевой.

В разговоре с Волковым Бродский вспоминает о том, как в начале шестидесятых годов его взяли на работу на кафедру кристаллографии Ленинградского университета. По словам поэта, для него это стало счастливой возможностью получить доступ к университетской библиотеке:

В эту библиотеку я записался на второй день по поступлении на работу. И поскольку я числился сотрудником, а не студентом, у меня было более выигрышное право доступа к книгам. Я их там массу брал. И, в частности, взял Мандельштама «Камень» (потому что слышал звон о книге с таким названием) и «Tristia». Ну и, конечно, тут же отключился. Особенно сильное впечатление на меня об ту пору произвели «Лютеранин», «Петербургские строфы»; несколько стихотворений тогда крепко засели. Вообще есть что-то совершенно потрясающее в первом чтении великого поэта. Ты сталкиваешься не просто с интересным содержанием, а прежде всего — с языковой неизбежностью. Вот что такое, наверное, великий поэт. Да? После этого ты уже говоришь другим языком⁵⁷.

Поэзия же Ахматовой в тот момент Бродского мало интересовала. Поэт вспоминает о том, как однажды, уже после того как между ними наладились дружеские отношения, Ахматова вдруг сказала: «Вообще, Иосиф, я не понимаю, что происходит; вам же не могут нравиться мои стихи».

Я, конечно, взвился, заверещал, что ровно наоборот. Но до известной степени, задним числом, она была права. То есть в те первые разы, когда я к ней ездил, мне, в общем, было как-то не до ее стихов. Я даже и читал-то этого мало. В конце концов я был нормальный молодой советский человек. «Сероглазый король» был решительно не для меня, как и «перчатка с левой руки» — все эти дела не представлялись мне такими уж большими поэтическими достижениями. Я думал так, пока не наткнулся на другие ее стихи, более поздние⁵⁸.

⁵⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 225.

⁵⁸ Там же.

Таким образом, описание в стихотворении знакомства с творчеством Мандельштама и Ахматовой соответствует фактам биографии Бродского. Упоминание имени Ахматовой в рассказе поэта об Италии неслучайно.

Ахматова не раз говорила, что в ее жизни было две античности — Херсонесская и Царскосельская. В ответном письме А. Ранниту⁵⁹ от 13 января 1963 года Ахматова писала: «Я <...> росла у стен древнего Херсонеса, <...> и мои первые впечатления от изобразительных искусств тесно связаны с хер<сонесскими> раскопками и с хер<сонесским> музеем, а так как все это находится на самом морском берегу, античность для меня неотделима от моря. <...> А в Царском была другая античность и другая вода. Там кипели, бушевали или о чем-то повествовали сотни парковых водопадов, звук кот<орых> сопровождал всю жизнь Пушкина (“сии живые воды”, 1836), а статуи и храмы дружбы свидетельствовали о иной “гиперборейской” античности»⁶⁰.

Представления о поэзии как о «смеси вечнозеленого шелеста с лепетом вечносиних / волн», сложившиеся под влиянием поэзии Мандельштама и Ахматовой, сохранялись у поэта на протяжении всей жизни и не раз обыгрывались им в стихотворениях⁶¹.

IV

Шестая часть «Вертумна» начинается словами «Четверть века спустя». Стихотворение написано в 1990 году, отсюда можно сделать вывод о том, что в IV части, которая начинается словами «Сделалось чуть прохладней», речь идет о событиях 1964–1965 годов — времени ссылки Бродского в Архангельскую область. Позволим себе оставить этот отрывок без комментариев. Любители поэзии Бродского смогут без труда сопоставить его с воспоминаниями поэта о том времени и расшифровать встречающиеся в нем поэтические образы:

Сделалось чуть прохладней. Навстречу нам стали часто
попадаться прохожие. Некоторые кивали,
другие смотрели в сторону, и виден был только профиль.
Все они были, однако, темноволосы.

⁵⁹ Раннит (Rannit) Алексис — эстонский поэт и литературовед.

⁶⁰ Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 198.

⁶¹ См. об этом: Глазунова О. И. Краски и свет в поэзии Бродского // Глазунова О. И. Иосиф Бродский: Американский дневник. СПб.: Нестор-История, 2005.

У каждого за спиной — безупречная перспектива,
не исключая детей. Что касается стариков,
у них она как бы скручивалась — как раковина у улитки.
Действительно, прошлого всюду было гораздо больше,
чем настоящего. Больше тысячелетий,
чем гладких автомобилей. Люди и изваянья,
по мере их приближенья и удаления,
не увеличивались и не уменьшались,
давая понять, что они — постоянные величины.
Странно тебя было видеть в естественной обстановке.
Но менее странным был факт, что меня почти
все понимали. Дело, наверно, было
в идеальной акустике, связанной с архитектурой,
либо — в твоём вмешательстве; в склонности вообще
абсолютного слуха к нечленораздельным звукам.

Шестая часть стихотворения рассказывает об эмиграции. Символично, что предыдущие две части Бродский заканчивает фразами о том, что в то время у него не было проблем со слушателями, и это замечание тоже соответствует действительности. Стихотворения, написанные до эмиграции, в отличие от его поздней лирики, не вызывают затруднений у читателей.

О взаимоотношениях между поэтом и его слушателями говорится в короткой V части стихотворения:

Не удивляйся: моя специальность — метаморфозы.
На кого я взгляну — становятся тотчас мною.
Тебе это на руку. Все-таки за границей.

Поэт говорит здесь о завершении определенного этапа в своей жизни. Слово «граница», которое стоит в конце строфы, имеет и прямое значение — отъезд в эмиграцию, и переносное, — обозначая определенный рубеж в жизни поэта: юность прошла, перед молодым человеком открывались новые перспективы. Неслучайно именно с эмиграции для Бродского начался путь в большую поэзию.

Вертумн — бог смены времен года. Стихотворение начинается с описания зимы («По колено в снегу, ты возвышался, белый...»), затем весны («Снаружи тоже теплело...»), начала лета («уже отцвела сирень») и, наконец, середины лета («в добела раскаленном солнцем дремлющем городке»). Вместо традиционного сопоставления юности с весенней порой Бродский начинает повествование с самого холодного времени года. Вероятно, в данной последовательности

находят отражение не столько возрастные изменения, сколько этапы становления поэтического дарования: от еле заметного пробуждения от зимнего холода до соответствующего летнему зною буйства чувств, красок, интенсивности творчества.

В V части стихотворения поэт впервые говорит о том, что превращение состоялось, и он наконец тоже получил возможность стать Вертумном: «Не удивляйся: моя специальность — метафорфозы. / На кого я взгляну — становятся тотчас мною». С VI части начинается описание поэтической зрелости. Античная Италия, которая в юности Бродского воплощалась в творчестве Мандельштама и Ахматовой, стала для него реальностью.

В VI части стихотворения, как и в третьей, описывается летний полдень, когда солнце стоит в зените, однако вместо отвлеченной обстановки «добела раскаленного солнцем дремлющего городка» на этот раз поэт описывает конкретное место в Ломбардии, где он встречался с Джанни Буттафавой. Конец V части («все-таки за границей») указывает на переход от воображаемого места к реальной Италии, посещение которой для Бродского стало возможным после эмиграции:

Четверть века спустя, я слышу, Вертумн, твой голос,
произносящий эти слова, и чувствую на себе
пристальный взгляд твоих серых, странных
для южанина глаз. На заднем плане — пальмы,
точно всклокоченные трамонтаной
китайские иероглифы, и кипарисы,
как египетские обелиски.
Полдень; дряхлая балюстрада;
и заляпанный солнцем Ломбардии смертный облик
божества! временный для божества,
но для меня — единственный. С залысинами, с усами
скорее а-ля Мопассан, чем Ницше,
с сильно раздавшимся — для вящего камуфляжа —
торсом. С другой стороны, не мне
хвастать диаметром, прикидываться Сатурном,
кокетничать с телескопом. Ничто не проходит даром,
время — особенно. Наши кольца —
скорее кольца деревьев с их перспективой пня,
нежели сельского хоровода
или объятия. Коснуться тебя — коснуться
астрономической суммы клеток,
цена которой всегда — судьба,
но которой лишь нежность — пропорциональна.

Сниженная лексика, которую использует поэт в данном отрывке: «дряхлый», «заляпаный», «всклоченный» — свидетельствует об определенном кризисе, который наступил в его жизни. Тема старения, о которой поэт начал говорить сразу после отъезда в эмиграцию (стихотворение «1972 год»), соответствует тематике приведенного выше отрывка. С течением времени душевное «старение» сопровождалось реальными возрастными изменениями внешности поэта и его спутника: «залысины», «усы», «сильно раздавшийся торс».

В качестве Вергумна в этой части стихотворения вновь выступает Джанни Буттафава. Евгений Рейн вспоминает: «Добрее, впечатлительнее, веселее человека, чем Джанни, я не встречал. Потом он несколько остепенился, отпустил пышные усы, и кто-то пошутил, что он это сделал в честь Горького. Правда, сам Джанни считал, что внешне он стал похож на Мопассана»⁶².

По свидетельству Рейна, Джанни Буттафава был очень близок Бродскому. «Пристальный взгляд», о котором говорится в стихотворении, соотносится со значениями: пытливый, вопросительный, испытующий. Возможно, Джанни в разговоре с другом пытался понять, что с ним происходит, пытался ему помочь. «Серый» цвет «странных для южанина» глаз, о котором пишет Бродский, указывает на общность взглядов друзей. Ср.: «И более двоеточье, чем частное от дельня / голоса на бессрочье, исчадь оледененья, / я припадаю к родной, ржавой, гранитной массе / серой каплей зрачка, вернувшейся восвосяси» («Вот я и снова под этим бесцветным небом...», 1990).

«Задний план», на фоне которого происходит разговор друзей («пальмы, / точно всклоченные трамонтаной / китайские иероглифы, и кипарисы, как египетские обелиски»), как это обычно бывает у Бродского, кроме декоративного, имеет метафорическое значение. Китайские иероглифы в русском сознании обозначают любое непонятное или труднодоступное письмо, а египетские обелиски, как многое другое в Египте (сфинксы, пирамиды, гробницы), заключают в себе загадку не только в метафорическом, но и в прямом значении.

Хотя слово «obelisk» греческого происхождения, самые известные обелиски находятся в Египте. Упомянутые в стихотворении египетские обелиски Бродский мог видеть в Италии: после установления господства над Египтом римляне начали вывозить на родину местные памятники. В настоящее время в Риме находится тринадцать египетских обелисков.

⁶² Рейн Е. Мне скучно без Довлатова. Новые сцены из жизни московской богемы. СПб.: Лимбус Пресс, 1997. С. 198–199.

Трамонтаной, упоминаемой в стихотворении, называют холодный северный ветер Средиземноморья. Считается, что трамонтана может вызывать у людей депрессию или нервозность или, наоборот, пробудить способность к творчеству. В поэзии Бродского эмиграционного периода встречаются упоминания Борея — холодного северного ветра в греческой мифологии, и Аквилона — северного ветра в мифологии римской. Однако в «Вертумне» поэт пишет не о мифических ветрах, а о вполне реальном северном ветре, что позволяет еще раз соотнести VI часть стихотворения с конкретным событием — встречей в Италии с Джанни Буттафавой.

Вероятнее всего, описывая «задний план», Бродский имел в виду свое творчество в эмиграции, которое, по сравнению с тем временем, когда его «почти все понимали», оказалось практически недоступным для читателей. Пристальный взгляд Джанни свидетельствует о том, что тот был озабочен состоянием друга. Слова поэта, что «ничто не проходит даром, / время особенно», свидетельствуют, что время оставляет роковые следы не только на внешности человека, но и на его судьбе.

Годы («наши кольца») идут один за другим и скручиваются, как у дерева, но их наросты, в представлении Бродского, образуют не защитный панцирь (ср.: «раковина у улиток» в IV части стихотворения), а открытый всем ветрам ствол, несущий в себе «перспективу пня, / нежели сельского хоровода или объятия». Вереница прожитых лет не ассоциируется у поэта ни с объятием — круговым движением рук, охватывающих кого-нибудь для ласки, — ни с хороводом.

Слово «хоровод» включает в свое значение не только идею массовости, но и единства, сопричастности, подчинения общему ритму — ритму танца, а не абстрактного Времени. Вместе с тем «хоровод» обозначает цепочку, последовательность людей, которые объединены одним делом, и с этой точки зрения может символизировать преемственность поэтического творчества: от предшественников к тем, кто продолжит твое дело в будущем. Пень — остаток, огрызок от погибшего дерева — не имеет перспектив, он не способен к возрождению.

Впервые в VI части поэт говорит о своем будущем, потому что до этого времени, судя по его словам, оно его «мало интересовало». Но от этого будущего, заканчивающегося «перспективой пня», Бродский уже не ждал ничего хорошего. Причина пессимистических настроений автора, возможно, заключается в предыдущей фразе о том, что «ничто не проходит даром».

Последнее предложение VI части стихотворения звучит наиболее пронзительно: «Коснуться тебя — коснуться / астрономической

суммы клеток, / цена которой всегда — судьба, / но которой лишь нежность — пропорциональна». За возможность воплощения, за «астрономическую сумму клеток» тела — земной оболочки души, человек расплачивается нелегкой судьбой. Но чем больше испытаний ему уготовано, тем выше его способность чувствовать и страдать.

V

В VII части «Вертумна» безраздельно царствует Уистен Хью Оден, которого Бродский называл «величайшим умом XX века». Английский поэт Оден, в 32 года перебравшийся в США, стал для Бродского примером для подражания, человеком, определившим его мировоззрение, манеру письма, мысли и чувства в эмиграции:

И я водворился в мире, в котором твой жест и слово
были непререкаемы. Мимикрия, подражанье
расценивались как лояльность. Я овладел искусством
сливаться с ландшафтом, как с мебелью или шторой
(что сказалоcь с годами на качестве гардероба).
С уст моих в разговоре стало порой срыватьcь
личное местоимение множественного числа,
и в пальцах проснулася живость боярышника в ограде.

В беседе с Соломоном Волковым Бродский описывает свое отношение к Одену:

Волков: Вы ощущали Одена как отца?

Бродский: Ни в коем случае. Но чем дольше я живу, чем дольше занимаюсь своей профессией, тем более и более реальным для меня становится этот поэт. Тем в большей степени я впадаю в некоторую зависимость от него. Я имею в виду зависимость не стилистическую, а этическую. Влияние Одена я могу сравнить с влиянием Ахматовой. Примерно в той же степени я находился — или по крайней мере оказался — в зависимости от Ахматовой, от ее этики. Иначе, впрочем, и быть не могло, потому что по тем временам я был совершенно невежественный вьюнош⁶³.

Зависимость от этических взглядов Одена, о которой говорит Бродский, свидетельствует о новом этапе, который наступил в жиз-

⁶³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 144.

ни поэта. Высказывания о творчестве Одена во многом соотносятся с известной триадой датского философа и религиозного мыслителя Серена Кьеркегора, к которой сам поэт относился чрезвычайно серьезно: «Я обрадовался, узнав о его (Одена. — *О. Г.*) преданности триаде Кьеркегора, которая и для многих из нас была ключом к пониманию человеческого вида» («Поклониться тени», 1983).

В жизни, как считает Кьеркегор, человек проходит различные этапы развития, определяющие его поведение и оказывающие влияние на принципы, которыми он руководствуется. Первая стадия — эстетическая. В работе «Либо — либо» (1843), Кьеркегор пишет о том, что на этом этапе поведение человека всецело подчинено обуревающим его страстям. Действительно, в молодости многие живут по принципу «срывай день», пытаются получить от жизни все возможные наслаждения, не задумываясь о последствиях. Вслед за этим обычно наступает пресыщение, разочарование и ощущение бессмысленности существования, которые неизбежно приводят человека к кризису.

В этот момент на смену эстетическим принципам, по мнению Кьеркегора, приходят этические — сознание ответственности и долга перед другими людьми. Основное требование, которым руководствуется человек на этой стадии, — желание стать самим собой. В работе «Гармоническое развитие в человеческой личности эстетических и этических начал» Кьеркегор пишет: «Эстетическим началом может назваться то, благодаря чему человек является непосредственно тем, что он есть; этическим же — то, благодаря чему он становится тем, чем становится»⁶⁴.

Кьеркегор считал, что только выбор рождает личность, а потому знаменитую формулу Канта «и-и» он заменяет на противоположную: «либо — либо», используя ее в качестве названия своей книги.

Но и этические воззрения, по мнению Кьеркегора, не являются высшей стадией развития человека, потому что только религиозная этика позволяет раскрыть подлинное предназначение человека. Если первая (эстетическая) стадия развития человека соотносится с чувствами, вторая (этическая) — с разумом, то религиозную норму жизни определяет сердце. «Вера — это высшая страсть в человеке. В каждом поколении, возможно, существуют многие, кто вообще не приходит к ней, но ни один не идет дальше»⁶⁵. Вера лежит в основе высшей стадии развития человека, т. е. стадии экзистенции. А экзистенция может быть только единичной, такой же уникальной и недоступной для разума, как вера.

⁶⁴ Кьеркегор С. Наслаждение и долг. Ростов-н/Д.: Феникс, 1998. С. 226.

⁶⁵ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1998. С. 111.

В «Нобелевской лекции» Бродский писал: «В антропологическом смысле, повторяю, человек является существом эстетическим прежде, чем этическим. Искусство поэтому, в частности литература, не побочный продукт видового развития, а ровно наоборот. Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература — и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, — представляет собою, грубо говоря, нашу видовую цель» («Нобелевская лекция», 1987). Переход от эстетических взглядов к этическим в творчестве Бродского связан с именем Одена.

В разговоре с Соломоном Волковым поэт вспоминает о том, что впервые он познакомился со стихотворениями Одена в антологии современной английской поэзии «От Браунинга до наших дней», которая в России вышла в 1937 году в «довольно вялых, — по мнению Бродского, — и безжизненных переводах»:

Одна строчка Одена в этой антологии, впрочем, привлекла мое внимание. Она была, как я узнал позже, из последней строфы его раннего стихотворения «Никакой перемены мест», которое описывает несколько клаустрофобный пейзаж, где «никто не пойдет / Дальше обрыва рельс или края пирса, / Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...»⁶⁶. Эта последняя строка «Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...» поразила меня сочетанием здравого смысла с нагнетанием отрицаний. Вскормленный на открытом по преимуществу чувстве и самоутверждении русского стиха, я быстро отметил этот рецепт, чьим главным ингредиентом было самоограничение. Однако поэтические строчки имеют обыкновение отклоняться от контекста в универсальную значимость, и угрожающий налет абсурдности, содержащийся в «Ни сам не пойдет, ни сына не пошлет...», то и дело начинал вибрировать в моем подсознании всякий раз, когда я принимался что-то делать на бумаге.

Это, я полагаю, и называется влиянием, если не считать того, что ощущение абсурда никогда не является изобретением поэта, но — отражением действительности; изобретения редко бывают узнаваемы. То, чем мы в данном случае обязаны поэту, — не само чувство, но отношение к нему: спокойное, бесстрастное, без какого-либо нажима, почти *en passant*⁶⁷. Это отношение было особенно значимо для меня именно потому, что я наткнулся на эту строчку в начале шестидесятых, когда театр абсурда был в самом расцвете. На его фоне

⁶⁶ В антологии — пер. Вл. Зуккау-Невского:

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

⁶⁷ Мимходом (*фр.*).

подход Одена к предмету выделялся не только потому, что он опередил многих, но из-за существенно отличного этического содержания. То, как он обращался со строкой, говорило, по крайней мере мне, нечто вроде «Не кричи “волк”», даже если волк у порога. (Даже если, я бы добавил, он выглядит точно как ты. Именно поэтому не кричи “волк”.) («Поклониться тени»).

Возможность внимательнее познакомиться с Оденом появилась у Бродского в ссылке, когда приятель поэта прислал ему из Москвы антологию на английском языке:

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

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

Ртуть опустилась во рту умирающего дня.

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

...поэзия не имеет последствий...

(«Поклониться тени»)

Восемь строк III части стихотворения Одена, которые, по мнению Бродского, «звучат помесью гимна армии Спасения, погребального

песнопения и детского стишка», определили в дальнейшем все его творчество в эмиграции. Вот они, эти восемь строк, в подстрочном переводе:

Время, которое нетерпимо
К храбрости и невинности
И быстро остывает
К физической красоте,
Боготворит язык и прощает
Всех, кем он жив;
Прощает трусость, тщеславие,
Венчает их головы лавром.

Мысль Одена о том, что Время боготворит язык, произвела на Бродского ошеломляющее впечатление:

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

По сути, на этих восьми строчках Одена основывается вся философия позднего Бродского, его отношение к языку, времени, пространству, его представления о поэтическом творчестве:

Ход мыслей, которому это утверждение дало толчок, продолжается во мне по сей день. Ибо «обожествление» — это отношение меньшего к большему. Если время боготворит язык, это означает, что язык больше, или старше, чем время, которое, в свою очередь, старше и больше пространства. Так меня учили, и я действительно так чувствовал. Так что, если время — которое синонимично, нет, даже вбирает в себя божество, — боготворит язык, откуда тогда происходит язык? Ибо дар всегда меньше дарителя. И не является ли тогда язык хранилищем времени? И не поэтому ли время его боготворит? И не является ли песня, или стихотворение, и даже сама

речь с ее цезурами, паузами, спондеями и т. д. игрой, в которую язык играет, чтобы реорганизовать время? И не являются ли те, кем «жив» язык, теми, кем живо и время? И если время «прощает» их, делает ли оно это из великодушия или по необходимости? И вообще, не является ли великодушие необходимостью?

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

Вспоминая свое состояние после прочтения оденовских строк, Бродский пишет:

Я был просто потрясен. К тому же мне стало ясно, что следует прислушаться, когда Оден делает свои остроумные комментарии и замечания, не упуская из виду цивилизацию, какова бы ни была его непосредственная тема (или состояние). Я почувствовал, что имею дело с новым метафизическим поэтом, поэтом необычайного лирического дарования, маскирующимся под наблюдателя общественных нравов. И я подозревал, что выбор этой маски, выбор этого языка был меньше обусловлен вопросами стиля и традиции, чем личным смирением, налагаемым на него не столько определенной верой, сколько его чувством природы языка. Смирение не выбирают.

Символично, что сразу же после отъезда в эмиграцию Бродский попросил Карла Проффера, который встретил его в аэропорту Вены, разыскать Одена. Бродский знал, что лето поэт обычно проводит в маленьком австрийском городе Кирхштеттене, и они отправились на поиски. О своей первой встрече с Оденем Бродский рассказал в беседе с Соломоном Волковым:

Волков: Как вы с Оденем нашли общий язык?

Бродский: В первый же день, когда мы сели с ним в этом самом

Кирхштеттене и завелись разговаривать, я принялся его допрашивать. Это было такое длинное интервью на тему: что он думает о разных англоязычных поэтах. В ответ Оден выдавал мне (с некоторой неохотой) довольно точные формулировки, которые и по сей день для меня — ну, не то чтобы закон, но все же нечто, что следует принимать во внимание⁶⁸.

Встреча с Оденом произошла в то время, когда Бродский еще плохо говорил по-английски. Об этом он не раз с сожалением вспоминал впоследствии, потому что через год, в сентябре 1973-го, Одена не стало:

Быть может, одна из самых горьких для меня вещей в этой жизни — то, что в годы общения с Оденом английский мой никуда не годился. То есть я все соображал, что он говорит, но как та самая собака, сказать ничего не мог⁶⁹.

Символично, что в «Вертумне» воспоминание об Одене продолжает разговор о предшественниках поэта, в частности об Анне Андреевне Ахматовой. В представлении Бродского, Оден и Ахматова имели много общего. Встреча с каждым из них ознаменовала новый этап в жизни поэта, их уход воспринимался им как трагедия.

Между Ахматовой и Оденом Бродский улавливал не только внутреннее, но и внешнее сходство. Например, на вопрос о том, с кем бы он сравнил Одена-человека, поэт ответил:

Внешне, повадками своими он мне чрезвычайно напоминал Анну Андреевну Ахматову. То есть в нем было нечто величественное, некий патрицианский элемент⁷⁰.

С тех пор, и особенно в эмиграции — в ситуации, когда Бродский оказался отрезанным от читателей, — мысль Одена о том, что поэт — это тот, кем жив язык, определила его отношение к творчеству. Всю жизнь Оден оставался непререкаемым авторитетом для Бродского, а его поэтическое наследие стало чем-то вроде камертона, по которому поэт-эмигрант сверял свое творчество. Произведения Одена Бродский знал «от корки до корки» и в разговоре с Волковым как-то признался, что, за исключением Цветаевой, Оден для него дороже всех остальных поэтов⁷¹.

⁶⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 141.

⁶⁹ Там же. С. 136.

⁷⁰ Там же. С. 141.

⁷¹ Там же. С. 138.

Свойственное Одену смирение, о котором писал Бродский, стремление следовать диктату языка, а не личным амбициям во многом стало определять поведение самого поэта. Фраза из «Вертумна» о том, что «я овладел искусством / сливаться с ландшафтом, как с мебелью или шторой» тоже имеет отношение к Одену, потому что, по мнению Бродского, «нейтральность тона была во многом особенностью оденовской поэзии».

Давая пояснения по поводу того, что он имеет в виду под нейтральностью тона, Бродский отмечает:

Почему, скажем, Оден такой замечательный поэт? Особенно поздний Оден, которого многие не любят? Потому что он достиг нейтральности звука, нейтральности голоса. Эта нейтральность дорого дается. Она приходит не тогда, когда поэт становится объективным, сухим, сдержанным. Она приходит, когда он сливается со временем. Потому что время — нейтрально. Субстанция жизни — нейтральна⁷².

Умение «слиться с ландшафтом», обрести естественность звучания, «живость боярышника в ограде», услышать «ритм времени», а не шум политических баталий или крики толпы, приходит с возрастом — если приходит вообще. Только в условиях одиночества человек может приблизиться к подобному состоянию. Еще одна особенность Одена, по мнению Бродского, состояла в способности оказывать сильное влияние на окружающих; общение с ним, по мнению поэта, расставляло все на свои места, демонстрируя человеку его истинное лицо и возможности:

Если вы не родились с каким-нибудь органическим недостатком, поэзия, как ее сочинение, так и чтение, довольно скоро научит вас скромности, тем более если вы не только сочиняете, но и читаете. Покойники вас быстро поправят, не говоря уже о ваших коллегах-современниках. Сомнение на свой счет станет вашей второй натурой. Вы, конечно, можете быть защищены броней ваших притязаний, если ваши собратья по перу ничего не стоят, но если в студенческие годы вы знакомитесь с Уистеном Оденом, вашей самовлюбленности долго не продержаться («Памяти Стивена Спендера», 1995)⁷³.

Однако оценка поэзии Одена читающей публикой была далека от восторженной. Причину этого Бродский видит в самой поэзии.

⁷² Там же, с. 153.

⁷³ Знамя. 1998. № 12. С. 135–146 (пер. Д. Чекалина).



У. Х. Оден.

Фотография Ролли Маккенна, 1951.

Нейтральность голоса Одена не способствовала популярности его произведений, «ибо, — как писал Бродский, — в каждом из нас сидит прыщавый юнец, жаждущий бессвязного пафоса. Заделавшись критиком, этот апофеоз прыщей видит в отсутствии пафоса дряблость, неряшливость, болтовню, распад. <...> Между шумливым и мудрым публика всегда выберет первого» («Поклониться тени»).

Преклонение перед оденовской нейтральностью касалось не только творчества поэта. И в обычной жизни Бродский старался следовать манере поведения того, кем восхищался. «В 1975 году, в Анн-Арборе, Свен Биркерцс заметил, что Бродский курит “L&M”. “Почему вы курите эти ужасные сигареты?” Бродский сухо ответил: “Потому что их курил Оден”»⁷⁴.

«Мимикрия, подражанье», о которых он писал в VII части «Вертумна», может иметь не только метафорическое, но и прямое значение:

Когда я смотрел на фотографию Ролли Маккенны, я испытывал удовольствие оттого, что лицо на ней не обнаруживало ни невротического, ни какого-либо иного напряжения; что оно было бледное, обыкновенное, ничего не выражало, а, наоборот, впитывало то, что творится перед его глазами. **Как замечательно было бы, думал я, иметь такие черты, и пытался собезьянничать эту гримасу перед зеркалом. Естественно, мне это не удалось, но я знал, что потерплю неудачу, потому что такое лицо должно быть единственным в своем роде.** Не было нужды подражать ему: оно уже существовало в этом мире, и мир казался мне как-то приятней оттого, что в нем где-то было это лицо.

Странное это дело — лица поэтов. Теоретически облик автора не должен иметь значения для читателей: чтение — занятие не для нарциссов, как, впрочем, и писание, однако к моменту, когда нам понравилось достаточное число стихов поэта, мы начинаем интересоваться наружностью пишущего. Это, по-видимому, связано с по-

⁷⁴ Плешаков К. Бродский в Маунт-Холиоке // Дружба народов. 2001. № 3. С. 186.

дозрением, что любить произведение искусства означает распознать истину или ту ее часть, которую искусство выражает. Неуверенные по природе, мы желаем видеть художника, которого мы отождествляем с его творением, чтобы в дальнейшем знать, как истина выглядит во плоти («Поклониться тени»).

Сам Оден сравнивал свое лицо, испещренное глубокими бороздами морщин, со свадебным тортом после дождя. Но для Бродского лучше этого лица ничего не было. В разговоре с Волковым он признается: «Поразительное лицо. Если бы я мог выбрать для себя физиономию, то выбрал бы лицо либо Одена, либо Беккета. Но скорее Одена»⁷⁵.

Нейтральность голоса, смирение, следование ритму времени предполагает отказ от любых пристрастий, оценок, симпатий и антипатий. Фраза Бродского из «Вертумна» «с уст моих в разговоре стало порой срываться / личное местоимение множественного числа» тоже имеет отношение к Одену.

В качестве эпиграфа к эссе «Письмо Горацию» Бродский взял строки из Одена: «Славен метрический стих, что не терпит поспешных ответов, / Думать велит, от оков “я” избавленье несет»⁷⁶. Избавленье от «я» предполагает приобщение к иной системе ценностей. Нельзя сказать, что Бродскому это приобщение давалось легко. Он был другой человек, более молодой и эмоциональный, к тому же воспитанный в другой культурной среде и на других ценностях. В своем поэтическом творчестве ему никогда не удавалось оставаться абсолютно бесстрастным, но, возможно, именно в необычности этого сочетания — внешней сухости повествования и внутреннего накала стихотворных строк — и состоит неповторимая глубина поэзии Бродского, завораживающая читателей, оказывающая на них гипнотическое воздействие.

Личная трагедия, вызванная чувством потерянности после отъезда в эмиграцию, постоянно прорывалась сквозь стихотворные строки Бродского, но и отступления от оденовских принципов поэт склонен был рассматривать, скорее, как один из видов сопричастности, а не отчуждения от его творчества:

По мере того как я пишу эти заметки, я замечаю, что первое лицо единственного числа высовывает свою безобразную голову с трево-

⁷⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 135.

⁷⁶ Эпиграф предшествует публикации эссе И. Бродского в ж-ле «Иностранная литература» (1997. № 1. С. 213); в Сочинениях Иосифа Бродского (СПб.: Пушкинский фонд, 2001) отсутствует.

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

Изменить себя невозможно даже при самом сильном желании — «старые собаки не выучатся новым трюкам», по словам Бродского, — но в своем воображении поэт может приблизить к себе предмет поклонения, сделав его адресатом речи. Фраза Бродского «нас меняет то, что мы любим, иногда до потери собственной индивидуальности» свидетельствует о той внутренней зависимости от этических воззрений Одена, которую постоянно ощущал Бродский. Интересно отметить, что решение писать по-английски возникло у поэта под влиянием личности Одена:

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

Конечно, я прекрасно сознавал тщетность моего предприятия, не столько потому, что я родился в России и в ее языке (от которого не собираюсь отказываться — и надеюсь, *vice versa*⁷⁷), сколько из-за интеллекта этого поэта, который, на мой взгляд, не имеет себе равных. Тщетность этих усилий я сознавал еще и потому, что Оден уже че-

⁷⁷ Здесь: взаимно (*лат.*).

тыре года был мертв. Однако, по моему мнению, писание по-английски было лучшим способом приблизиться к нему, работать на его условиях, быть судимым если не по его кодексу интеллектуальной чести, то по тому, что сделало в английском языке кодекс этот возможным («Поклониться тени»).

Седьмая часть «Вертумна» повествует о наступлении нового этапа в жизни поэта — поэтической зрелости:

Также я бросил оглядываться. Заслышав сзади топот,
теперь я не вздрагиваю. Лопатками, как сквозняк,
я чувствую, что и за моей спиной
теперь тоже тянется улица, заросшая колоннадой,
что в дальнем ее конце тоже синеют волны
Адриатики. Сумма их, безусловно,
твой подарок, Вертумн. Если угодно — сдача,
мелочь, которой щедрая бесконечность
порой осыпает временное. Отчасти — из суеверья,
отчасти, наверно, поскольку оно одно —
временное — и способно на ощущение счастья.

На этом этапе поэт чувствует себя частью того мира, в котором родился и вырос Вертумн («Я водворился в мире, в котором твой жест и слово / были непререкаемы»), — мира, с которым он начал знакомиться в V части стихотворения. И за своей спиной он ощущает перспективу улицы с античной колоннадой, в конце которой «синют волны Адриатики». Язык, который раньше казался поэту «смесью вечнозеленого шелеста с лепетом вечносиних волн», стал его собственным языком. Вместе со зрелостью пришла уверенность в собственных силах («Заслышав сзади топот, теперь я не вздрагиваю») и в своем творчестве.

В «Кошачьем “Мяу”» Бродский писал о том, что только со стороны творческие способности «представляются предметом зависти или восхищения; изнутри — это нескончаемое упражнение в неуверенности и огромная школа сомнений». Слова «я бросил оглядываться» могут относиться и к предшественникам поэта, творчество которых раньше воспринималось им как недоступная заоблачная вершина — некий Олимп, оглядываясь на который поэт старался оценивать свои собственные произведения.

Однако «водворение» в мире Вертумна далось поэту нелегко. Творческие способности — это не только подарок судьбы, но и «то, что, — по словам Бродского, — огромный берег замечает, когда пес-

чинка уносится океаном». Поэт говорит о своих достижениях как о «сдаче, мелочи», которую «щедрая бесконечность» бросает смертному, лишив его всего остального. Как человек, следуя суеверным представлениям, оставляет монету там, куда бы он хотел еще раз вернуться, так и «бесконечность» наделяет смертного своими чертами, чтобы в будущем иметь возможность еще раз приблизиться к недоступному ей состоянию, потому что только «оно одно — временное — и способно на ощущение счастья».

Восьмая часть стихотворения состоит из двух строк и продолжает тему, начатую в короткой III части:

VIII

«В этом смысле таким, как я, —
ты ухмылялся, — от вашего
брата польза».

III

«Не удивляйся: моя
специальность — метаморфозы.
На кого я взгляну — становятся
тотчас мною.
Тебе это на руку. Все-таки
за границей».

Если в начале творческого пути человек заимствует больше, чем отдает, то в зрелом возрасте он способен вернуть долг, принести какую-то пользу не только себе, но и другим. Вселившись в человека, «буде такой каприз взбрдет в его кучевую голову», бог может жить одинаковыми с ним чувствами и эмоциями: «В этом смысле таким, как я, — / ты ухмылялся, — от вашего брата польза».

Творческая зрелость отличается независимостью мышления и уверенностью в себе и в том, что делаешь. Вертумн уже не представляется Бродскому чем-то внешним — статуей в парке, памятником или умершим другом, — он становится частью самого поэта. На это указывает местоимение «мы» в IX части стихотворения:

С годами мне стало казаться, что радость жизни
сделалась для тебя как бы второй натурой.
Я даже начал прикидывать, так ли уж безопасна
радость для божества? не вечностью ли божество
в итоге расплачивается за радость
жизни? Ты только отмахивался. Но никто,
никто, мой Вертумн, так не радовался прозрачной
струе, кирпичу базилики, иглам пиний,
цепкости почерка. Больше, чем **мы!** Гораздо
больше.

В последних строчках приведенного выше отрывка содержится противоречие. «Гораздо» обычно используется в сочетании со сравнительной степенью наречия в утвердительных предложениях. В стихотворении же оно соотносится с отрицательным значением: «никто, никто, мой Вертумн, так не радовался...» Возможно, за данным парадоксом скрывается дополнительное значение: мы радовались больше других, но из нас двоих ты радовался гораздо больше.

Усеченная конструкция с наречием «гораздо», используемая Бродским, кодирует смысл, который соотносится со следующими строками IX части:

<...> Мне даже казалось, будто ты заразился нашей всеядностью. Действительно: вид с балкона на просторную площадь, дребезг колоколов, обтекаемость рыбы, рваное колоратуру видимой только в профиль птицы, перерастающие в овацию аплодисменты лавра, шелест банкнот — оценить могут только те, кто помнит, что завтра, в лучшем случае — послезавтра все это кончится. Возможно, как раз у них бессмертные учатся радости, способности улыбаться. (Ведь бессмертным чужды подобные опасенья.)
В этом смысле тебе от нашего брата польза.

Сопоставим предметы, доставляющие радость поэту и его спутнику в первой и второй половине IX части стихотворения. С одной стороны, это «прозрачная струя, кирпич базилики, иглы пиний, цепкость почерка», с другой, — «вид с балкона на просторную площадь, дребезг колоколов, обтекаемость рыбы, рваное колоратуру⁷⁸ видимой только в профиль птицы, перерастающие в овацию аплодисменты лавра, шелест банкнот».

Очевидно, что перечисленный в конце строфы ряд предметов, звуков и явлений обладает более приземленным значением: «вид с балкона» соотносится с позицией стороннего наблюдателя; «дребезг колоколов» имеет пренебрежительно раздражающее значение; обтекаемость рыб — наших хордовых предков, по Бродскому, — указывает на приспособление к природной среде; «рваное колоратуру

⁷⁸ Колоратуру (здесь) — авторское, так как на самом деле это существительное женского рода. Колоратура — украшение вокальной партии технически трудными пассажами, руладами, трелями.

видимой только в профиль птицы» соотносится с недоступностью поэзии Бродского в эмиграции; «перерастающие в овацию аплодисменты лавра» свидетельствует об отсутствии читателей (ср.: «Чем безнадежней, тем как-то / проще. Уже не ждешь / занавеса, антракта, / как пылкая молодежь. / Свет на сцене, в кулисах / меркнет. Выходишь прочь / в рукоплесканье листьев, / в американскую ночь» («Строфы», 1978)); словосочетание «шелест банкнот» вообще не нуждается в комментариях.

«Всеядность», которой, по словам поэта, «заразился Вертумн», — это способность человека наряду с бескорыстной радостью, возникающей от созерцания природы и творений человека, испытывать удовольствия от вещей более приземленных, меркантильных, лишенных возвышенно-поэтического значения.

Радость творчества, восхождение на поэтический Олимп сопровождалась для поэта негативными последствиями: отсутствием читателей и необходимостью приспосабливаться к новым обстоятельствам (ср.: «Странно думать, что выжил, но это случилось» («Колыбельная Трескового мыса», 1975).

VI

Десятая часть «Вертумна» оказалась наиболее трудной для анализа:

Никто никогда не знал, как ты проводишь ночи.
Это не так уж странно, если учесть твоё
происхождение. Как-то за полночь, в центре мира,
я встретил тебя в компании тусклых звезд,
и ты подмигнул мне. Скрытность? Но космос вовсе
не скрытность. Наоборот: в космосе видно все
невооруженным глазом, и спят там без одеяла.

С одной стороны, в начале строфы описывается конкретная встреча — встреча поэта с Джанни и его друзьями в Риме:

Тут вот описано, как я ночью на Трастевере⁷⁹ откуда-то вышел и смотрю — идет группа, энергично все жестикулируют, кричат. Лина Вертмюллер⁸⁰, кто-то еще, и с ними — Джанни. В стихах это «я встретил тебя в компании тусклых звезд». Он умер от разрыва

⁷⁹ Район Рима за Тибром.

⁸⁰ Известная итальянская сценаристка и режиссер.

сердца в июне 90-го года. Джанни последние годы жил в Риме, но родился и большую часть прожил в Милане, в конце там у меня описание Милана⁸¹.

В районе Трастевере (букв. пер. с итальянского — “Затигбрье”) расположено множество варьете, ресторанов, закусочных, открытых до трех-четырёх часов утра. Жители Рима приезжают сюда по вечерам в пятницу или субботу, располагаются в кафе или пиццерии, а под утро перемещаются в ночной клуб или в один из многочисленных кинотеатров, где всегда можно посмотреть новый фильм.

С другой стороны, так как слияние поэта с Вертумном состоялось, начало десятой части стихотворения: «Никто никогда не знал, как ты проводишь ночи», можно отнести и к самому Бродскому. Ощущение заброшенности не покидает поэта, и только ночью он может вести воображаемый разговор с близкими ему людьми, представляя, что они незримо присутствуют в темноте комнаты: «Темнота извиняет отсутствие лиц, голосов и проч., / превращая их не столько в бежавших прочь, / как в пропавших из виду» («Колыбельная Трескового мыса»).

Слова «Это не так уж странно, если учесть твое / происхождение», кроме божественного статуса Вертумна, может указывать и на положение эмигранта, в котором оказался поэт. Контролируя днем свои слова и поступки, скрывая от окружающих, в каком состоянии он находится, ночью поэт был предоставлен самому себе и мог совершать воображаемые путешествия в прошлое. Фраза «и ты подмигнул мне» свидетельствует о том, что таинственность, скрытность Джанни-Вертумна была присуща и Бродскому, так как подмигивание имеет значение дружеской сопричастности. Согласно словарю, подмигивание означает «просьбу не выдавать какой-л. секрет»⁸².

Но именно необходимость вести себя скрытно не дает покоя поэту, потому что, с его точки зрения, «космос вовсе / не скрытность. Наоборот: в космосе видно все / невооруженным глазом». Осторожность и иносказательность, к которой вынужден прибегать поэт в своем творчестве, вызвана обстоятельствами его жизни и не имеет ничего общего с поэзией как одной из форм бесконечного Времени. Противоречие, которое возникает между реальным положением дел и идеальной сущностью поэзии, порождает неуверенность поэта в своих силах.

⁸¹ Бродский И. Пересеченная местность. Путешествие с комментариями. С. 179–180.

⁸² Акишина А. А., Капо Х., Акишина Т. Е. Жесты и мимика в русской речи. Лингвострановедческий словарь. М.: Русский язык, 1991. С. 16.

Звезда — символ поэтического вдохновения в представлении Бродского, обладает неограниченными возможностями:

Накал нормальной звезды таков,
что, охлаждаясь, горазд породить алфавит,
растительность, форму времени; просто — нас,
с нашим прошлым, будущим, настоящим
и так далее. Мы — всего лишь
градусники, братья и сестры льда,
а не Бетельгейзе⁸³. Ты сделан был из тепла
и оттого — повсеместен. Трудно себе представить
тебя в какой-то отдельной, даже блестящей, точке.
Отсюда — твоя незримость. Боги не оставляют
пятен на простыне, не говоря — потомства,
довольствуясь рукотворным сходством
в каменной нише или в конце аллеи,
будучи счастливы в меньшинстве.

Люди, как градусники, воспринимают излучение, исходящее от других тел, т. е. живут за счет тепла, даруемого или звездами, или теми, кто их окружает. Джанни-Вертумн, по словам Бродского, был исключением, так как сам «сделан был из тепла», а потому он был необходим каждому, кто встречал его на своем пути. В любом человеке он пробуждал теплые чувства, отсюда — его повсеместность.

Тепло сохраняется и после того, как человек, подаривший его, уходит или умирает, потому что после него остаются воспоминания. Даже незримый, Джанни-Вертумн продолжал жить в сердцах тех, кому был дорог, и в этом тоже можно обнаружить его сходство с богами. Тепло, исходившее от Джанни, было естественным. Как боги, которые «довольствуются рукотворным сходством в каменной нише или в конце аллеи», он творил добро бескорыстно, не требуя ничего взамен.

Метаморфозы, о которых поэт говорит в XI части «Вертумна», говорят о том, что в жизни поэта начинают происходить роковые перемены, свидетельствующие о распаде и разрушении:

Айсберг всплывает в тропики. Выдохнув дым, верблюд
рекламирует где-то на севере бетонную пирамиду.
Ты тоже, увы, наострился пренебрегать

⁸³ Бетельгейзе (альфа Ориона) — звезда-сверхгигант ярко-красного цвета, одна из самых больших известных звезд.

своими прямыми обязанностями. Четыре времени года
все больше смахивают друг на друга,
смешиваясь, точно в выцветшем портмоне
заядлого путешественника франки, лиры,
марки, кроны, фунты, рубли.
Газеты бормочут «эффект теплицы» и «общий рынок»,
но кости ломит что дома, что в койке за рубежом.

С первых строк становится ясно, что в жизни героя стихотворения наступает пора трагических перемен. Тоскливое однообразие окружающей действительности вызывает у него апатию и оцепенение. Даже климат начинает меняться в худшую сторону. Однако айсберг и верблюд, о которых упоминает поэт, соотносятся не только с природными аномалиями. Верблюд, рекламирующий бетонную пирамиду на пачке сигарет «Кэмел», несомненно, может ассоциироваться с курением. Друзья поэта вспоминают о том, что Бродский «непрестанно курил, непременно отрывая у сигареты фильтр», чтобы они были крепче. «Его курение приводило друзей в отчаяние: “Как сделать так, чтобы вы бросили?” — “Вам придется сидеть на моих руках”, — отвечал Бродский хладнокровно»⁸⁴. Исходя из этого, логично предположить, что «айсберг» в первой строке может соотноситься с алкоголем.

Существует канадская водка «Айсберг», однако ее производство было начато в начале 1990-х годов. «Вертумн» написан в 1990 году, поэтому данное предположение, скорее всего, не соответствует действительности. В стихотворении Бродского 1977 года «Квинтет» есть строки: «И сколько льда / нужно бросить в стакан, чтоб остановить Титаник / мысли?» Возможно, в первой строке XI части «Вертумна» речь идет о виски со льдом.

Мелькающие времена года, похожие друг на друга, сливаются в представлении поэта в один бесконечно раздражающий ряд. Все занимают не своим делом, и даже Вертумн стал пренебрегать своими обязанностями. Дело, конечно, не только в том, что времена года стали походить друг на друга, а в том, что пора перемен в судьбе и творчестве поэта осталась в прошлом. В его жизни наступает кризис, бездействие, когда все в сознании смешивается и расплывается в бесконечном однообразии, не вызывающем уже никакого интереса со стороны наблюдателя. Сам поэт оценивает этот период в своей жизни как начало творческого оледенения. Тему оледенения подтверждают образы айсберга в тропиках и верблюда, неизвестно каким образом оказавшегося на севере.

⁸⁴ Плеваков К. Бродский в Маунт-Холиоке. С. 179.

Внутреннее состояние поэта соответствует тому, что происходит в окружающем мире. Газеты пытаются объяснить причины возникающих аномалий с научной точки зрения, используя специальные термины: «эффект теплицы», вызывающий глобальное потепление на земном шаре, и «общий рынок», стирающий различия между странами и превращающий Европу в одно торгово-экономическое целое. Но объяснения не удовлетворяют поэта, так как не могут помочь ему справиться с возникшими опасениями и привыкнуть к новой реальности. В своем будущем Бродский уже не предвидит никаких перемен к лучшему: его «кости ломит что дома, что в койке за рубежом».

Вторая половина XI части начинается с загадочной фразы:

Глядишь, разрушается даже бежавшая минным полем
годами предшественница шалопая Кристо.
В итоге — птицы не улетают
вовремя в Африку, типы вроде меня
реже и реже возвращаются восвояси,
квартиплата резко подскакивает. Мало того, что нужно
жить, ежемесячно надо еще и платить за это.
«Чем банальнее климат, — как ты заметил, —
тем будущее быстрее становится настоящим».

Очень часто приходится слышать, что образы, которые встречаются в поэзии Бродского, слишком запутанны, а потому не каждый читатель способен понять, о чем идет речь. Упреки вполне справедливы, вопрос состоит лишь в том, насколько оправданным является использование такого рода метафор в современных поэтических текстах.

Привычные образы, обладающие устойчивыми ассоциативными связями в сознании носителей языка, конечно, существенно облегчают прочтение стихотворения, но вряд ли кому-нибудь из читателей придет в голову требовать, чтобы поэтическое произведение походило на учебное пособие, систематизирующее уже известные факты. Творчество не столько отображает, сколько преобразует действительность, во многом превосходящая ее развитие; его призвание состоит не в том, чтобы успокаивать воображение читателей, а в том, чтобы будить его. Очевидно, что в этом случае воображение поэта не может быть ограничено никакими общепринятыми или общедоступными рамками. «Поэзия сегодня — это высшая алгебра метафор», по мнению Ортеги-и-Гассета. Вряд ли стоит говорить о том, что и высшая алгебра недоступна пониманию большинства, однако этот факт ни у кого не вызывает ни раздражения, ни протеста.

Попробуем разобраться с тем образом, который использует поэт в начале второй половины XI части «Вертумна». Ведь любые, даже самые запутанные ассоциации Бродского в контексте стихотворения всегда оказываются функционально и семантически оправданными, а значит, чтобы понять, что имел в виду автор, необходимо проанализировать составные части метафоры, а затем попытаемся выявить глубинный замысел автора, синтезируя значение отдельных слов и словосочетаний в единое художественное целое.

«Глядишь, разрушается даже бежавшая минным полем / годами предшественница шалопаия Кристо». Скорее всего, первая ассоциация, которая возникнет у читателей после прочтения данных строк, будет связана с именем графа Монте-Кристо. Во всяком случае, так произошло со мной, однако после детального сопоставления данного предположения с входящими в состав метафоры поэтическими образами я была вынуждена отказаться от этой версии. Вторая мысль, которая появилась, касалась «предшественницы», о которой упоминает поэт.

Известно, что Бродский восхищался античностью. Стройные колоннады и портики античных храмов можно сопоставить с бегущим человеком, однако большинство слов, обозначающих архитектурные памятники (храм, собор), за исключением церкви (которая, кстати, не может быть использована, так как речь идет о Западной Европе, а не о России), относятся к существительным мужского рода и не могут соотноситься со словом «предшественница».

Как всегда, наиболее действенным при расшифровке поэтических образов у Бродского оказалось имя собственное. После некоторых поисков удалось напасть на след. Кристо Явашев, болгарин по происхождению, переехал в США в 1964 году. «К этому времени он уже был достаточно известен в Европе, но в Нью-Йорке начался новый и значимый этап его творческой жизни. Имя Кристо стало прочно ассоциироваться с современным американским искусством. В Европе существует устойчивое понятие “американизм” — синоним масштаба, грандиозности, размаха. Эти качества сполна присущи работам Кристо»⁸⁵.

Художник, архитектор, дизайнер, он создавал произведения из ткани и воздуха, которые по масштабу, инженерным расчетам, затраченным усилиям и средствам не имели себе равных. Например, в 1960-е годы он вместе с женой Жан-Клодт разработал проект под общим названием «Упакованный воздух». Один из объектов «Упаковка 5600 кубических метров» «представлял собой самое большое

⁸⁵ Альчук А. Искусство удивлять // Иностранная литература. 1996. № 10. С. 274.

из когда-либо поднимавшихся в воздух надувных сооружений без поддерживающего каркаса. Выставленный в 1968 году объект весил 6350 килограммов. Это была упаковка из 2000 квадратных метров специальной материи, перевязанная веревками общей длиной 3,5 километра»⁸⁶.

Среди наиболее известных работ Кристо: «Обернутый берег. Малый залив. Австралия» (1969), «Бегущая изгородь. Калифорния» (1972—1976), «Окруженные острова. Бискайский залив. Большой Майами. Флорида» (1980—1983), «Обернутый Пон-Неф. Париж» (1975—1985), «Зонтики. Япония — США» (1984—1991), «Обернутый рейхстаг. Берлин» (1971—1995).

Работы Кристо, создаваемые десятилетиями, жили всего несколько недель, а затем безжалостно разрушались. И это было символично. Сам художник говорил о своих произведениях: «Все наши проекты означают жест самостиранья. Материя свидетельствует о том, что работе присуща хрупкость и что ей суждено исчезнуть... Никто не может купить эти работы, никто не может ими владеть, никому не дано извлекать из них материальную выгоду, чтобы их смотреть, не надо покупать билеты. Даже мы сами не владеем тем, что создаем».

Кристо суждено было стать одним из самых ярких представителей авангарда. Эпитет «шалопай» («шалопай Кристо»), который Бродский поставил рядом с его именем, вполне оправдан, если исходить из отношения поэта к данному направлению в искусстве. В Послесловии к книге Дениса Новикова «Окно в январе» (Нью-Йорк, Эрмитаж, 1995) Бродский писал:

Авангард на сегодняшний день есть по существу термин рыночный, ни метафизической, ни семантической нагрузки ныне не несущий. <...> Сегодня это не более, чем вывеска лавочника, стремящегося привлечь покупателя⁸⁷.

Таким образом, Кристо в метафоре Бродского — это Кристо Явашев, представитель американского авангарда. Теперь можно попытаться собрать воедино все остальные образы, присутствующие в метафоре Бродского.

В любом открытии есть элемент случайности. Трудно сказать, каким образом в процессе расшифровки в поле моего внимание по-

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Бродский И. Послесловие к книге: Новиков Д. Окно в январе. New York: Hermitage Publishers, 1995. С. 99.

пала Берлинская стена, но когда это произошло, стало ясно, что «предшественница шалопая Кристо» может ассоциироваться только с ней. Берлинская стена была построена в 1961 году, т. е. до того, как Кристо переехал в США и стал известным художником-авангардистом. Отсюда эпитет «предшественница», который Бродский употребляет в стихотворении. Глыбы бетона, загромождающие пространство одного из красивейших городов мира, действительно выглядели нелепо, как неизвестно откуда взявшееся произведение авангардного искусства.

«Минное поле», о котором писал Бродский, связано с тем фактом, что долгие годы Берлинская стена являлась государственной границей, разделяющей ФРГ и ГДР, несанкционированный переход через которую стоил жизни многим гражданам Германской Демократической Республики.

В ноябре 1990 года, после того как старое Политбюро ГДР почти в полном составе ушло в отставку, началось разрушение Берлинской стены — оплота социализма и символа политического размежевания. Сотни тысяч немцев получили возможность беспрепятственно переходить из одной половины города в другую. В декабре 1990 года, к моменту завершения работы над стихотворением «Вертумн», стена была полностью разрушена, Берлин стал столицей объединенной Германии.

Рухнула Берлинская стена, в Париже на встрече глав государств было официально объявлено об окончании «холодной войны». В стихотворении Бродского «потепление» климата («Айсберг всплывает в тропики» и «эффект теплицы») может быть связано именно с этим событием, а замечание поэта об «общем рынке» указывает на реальное положение дел в Западной Европе. Когда две Германии объединились, а республики, входившие в состав СССР, получили независимость, стало ясно, что со временем вся Европа или, по крайней мере, большая ее часть сможет войти в Общий рынок.

Мир менялся на глазах, но в представлении Бродского перемены в политике никак не отразились на его собственной судьбе. Если в начале 1990 года на вопрос о том, поедет ли он в Ленинград, поэт отвечал: «Понятия не имею», то к октябрю 1990 он уже не сомневается в том, что в Россию он не вернется. Объясняя свое решение, Бродский не называл причин, указывая лишь на косвенные обстоятельства: «Нельзя дважды войти в одну реку», и добавлял: «Даже если эта река зовется Невой...»⁸⁸.

⁸⁸ См.: Нельзя дважды войти в одну реку, даже если это Нева... Интервью М. Главеру // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. С. 495; Человек все время от чего-то

И, конечно же, фраза о том, что «квартплата резко подскакивает», имеет в «Вертумне» метафорическое значение. Об этом свидетельствуют следующие за ней строки «Мало того, что нужно / жить, ежемесячно надо еще и платить за это».

В стихотворении 1989 года «Fin de Siècle» у Бродского впервые прозвучала трагически-пророческая фраза: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я», обозначившая определенный рубеж в жизни и творчестве, начало оледенения и конца, о которых поэт позднее будет говорить в «Вертумне». Причины состояния поэта можно понять, обратившись к следующим строкам из «Fin de Siècle»: «Век на исходе. Бег / времени требует жертвы, развалины. Баальбек / его не устраивает; человек / тоже. Подай ему чувства, мысли, плюс / воспоминания. Таков аппетит и вкус / времени. Не тороплюсь, / но подаю».

Последний сборник стихотворений Ахматовой тоже назывался «Бег времени», но для Бродского этот образ стал не триумфальным шествием, не связанным с возрастом естественным желанием подвести итоги, а жестким и нелицеприятным признанием неумолимого факта: все кончилось. Сравните стихотворение 1991 года «Надпись на книге»: «Если ты был прижит / под вопли вихря враждебного, яблочка, ругань кормчего — / различишь в тишине, как перо шуршит, / помогая зеленой траве произнести все “кончено”». В стихотворении «Вертумн» слова о том, что «типы вроде меня / реже и реже возвращаются восвояси», можно соотнести с приведенными выше строками из «Fin de Siècle» о стирании воспоминаний, которые становятся избыточной времени. А ведь воспоминания — это главное, что оставалось у поэта в эмиграции.

Не стало Советского Союза, пала Берлинская стена, после развала СССР на карте появились новые государства — больше не существовало того мира, который в течение долгого времени продолжал жить в памяти и в поэзии Бродского. С разрушением его неумолимо рушились и воспоминания, исчезая под напором изменяющейся действительности. В новых условиях они становились никому не нужными и смешными, как криолин или засушенный полевой цветок в бабушкиной книге.

Надо было или меняться, или уходить. Меняться Бродский не хотел или не считал нужным, а потому его уход в середине 1990-х был предрешен. Любой человек способен предчувствовать свое будущее, особенно свой конец, предчувствовать или предвосхищать его в своих мыслях. Фраза Бродского о своей смерти в «Fin de Siècle»

уходит: Интервью Я. Шимак-Рейфер // Там же. С. 498.

лишена патетики, это сухая констатация факта, трезвый взгляд на самого себя в будущем.

Начиная с XI части стихотворения общение поэта с Вертумном происходит уже только в воспоминаниях:

Чем банальнее климат, — как ты заметил, —
тем будущее быстрее становится настоящим.

Когда исчезло противостояние и все в мире начали двигаться в одном демократическом направлении, исчезло и желание противодействовать. Человек как личность проявляется исключительно в борьбе: или с самим собой, или с системой, или с обстоятельствами жизни. Если этого нет, то все вокруг начинает напоминать оранжерею, в которой под искусственным светом нежатся декоративные растения. В статье, посвященной памяти Стивена Спендера, Бродский писал о характере этого человека, закаленном жестокой эпохой XX века:

Как-то проще сомневаться в собственном присутствии, чем поверить, что он ушел.

Не потому ли, что мягкость и благовоспитанность всего долговечнее? А в его случае они еще и самого прочного свойства, закаленные жесткой эпохой категорического выбора: или — или. По крайней мере, его манера держаться и в жизни, и в стихах была продиктована как выбором, так и темпераментом. Во времена маменькиных сынков человек, тем более писатель, позволяет себе быть жестоким, прямолинейным, вздорным и т. д. **Во времена маменькиных сынков едва ли не приходится торговать чернухой и отбросами, поскольку иначе книга не раскупится. А когда у вас под боком Гитлер и Сталин, вы идете другим путем...**

Вслед за Кьеркегором Бродский говорит о том, что только выбор «либо — либо» способен воспитать личность, и никакие уверения в необходимости компромиссов не могут удержать человека от сползания в пропасть. Чем более жестоким является время, тем больше возможностей для проявления таких качеств, как мужество, несгибаемость, сила воли. В беседе с Соломоном Волковым, отвечая на вопрос о судьбе Твардовского, Бродский говорит:

Я не думаю, что это система его загубила. Он сам себя загубил. Вообще система вас угробить может только физически. Ежели сис-

тема вас ломает как индивидуума, это свидетельство вашей собственной хрупкости⁸⁹.

Стихотворение «На столетие Анны Ахматовой» (1989) Бродский начинает с перечисления предметов в сочетании с орудиями их уничтожения: «страницы и огня», «зерна и жерновов», «секиры острия и усеченного волоса». Значение данных образов может быть раскрыто только в контексте завершающей перечисление фразы: «Бог сохраняет все». Все, что создано в этом мире, имеет смысл: и те предметы, которые составляют основу жизни, — и те, которые существуют для их разрушения. В подобном сосуществовании, в присутствии силы, которая в любую минуту может тебя уничтожить, заложен принцип, позволяющий раскрыть истинные духовные возможности человека. Только чувство опасности, сознание того, что «жизнь — одна», придает противостоянию особый смысл, приближая смертного к Богу, наделяя его мудростью и силой выше небесных: «слова прощенья и любви», произнесенные под угрозой смерти, «звучат отчетливей, чем из надмирной ваты».

Противостояние личности тоталитарному государству являлось предметом исследования в прозаических произведениях Бродского: «Сын цивилизации», «Путешествие в Стамбул», «Об одном стихотворении». Спокойная безмятежная жизнь, с точки зрения поэта, притупляет восприятие и может привести к творческой деградации. Если каждый новый день ничем не отличается от предыдущего, если все сливается в один бесконечно-однообразный ряд будней, то «будущее быстрее становится настоящим».

Следующая, XII часть «Вертумна», заканчивает тему, начатую в I части стихотворения со знакомства поэта со статуей Вертумна в Летнем саду в Ленинграде. Со смертью Джанни-Вертумна, который был проводником поэта в поэтическом мире, все остановилось, а если нет продвижения вперед, развития, то и само творчество утрачивает свое значение:

Жарким июльским утром температура тела
падает, чтоб достичь нуля.

Горизонтальная масса в морге
выглядит как сырье садовой
скульптуры. Начиная с разрыва сердца
и кончая окаменелостью. В этот раз
слова не действуют: мой язык

⁸⁹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 108.

для тебя уже больше не иностранный,
чтобы прислушиваться. И нельзя
вступить в то же облако дважды. Даже
если ты бог. Тем более, если нет.

Статуя, которая в первой части «Вертумна» постепенно превратилась в человека, возвращается к своему исходному состоянию и «выглядит как сырье садовой / скульптуры», как глыба мрамора, из которой когда-нибудь можно будет вновь что-то создать. Смерть в результате разрыва сердца приводит к окаменелости и в прямом, и в переносном смысле слова. И на этот раз уже ничего нельзя изменить: ни «разбудить» Вертумна, ни привлечь его внимание, заставив вслушиваться в незнакомые звуки, не удастся, потому что поэт и его друг уже давно разговаривают на одном языке: «мой язык / для тебя уже больше не иностранный, / чтобы прислушиваться».

Данные строки можно прочитать и в другом значении: если в начале встречи у Вертумна возник интерес к молодому поэту, то теперь ничего нового для себя он уже от него не услышит. Все самое интересное и значительное осталось в прошлом, а значит, и присутствие Вертумна в жизни и судьбе поэта теряет смысл: «нельзя вступить / в то же облако дважды. Даже / если ты бог. Тем более, если нет».

Шестнадцать частей, образующих «Вертумн», имеют четкое строение, охватывая основные периоды жизни и творчества Бродского. Стихотворение состоит из четырех разделов, каждый из которых включает четыре части-строфы: I–IV части (юность) описывают творческое становление и заканчиваются рассказом о ссылке поэта и принятием решения об эмиграции; второй раздел (V–VIII части) повествует о зрелости и творческом подъеме, вызванном знакомством с Оденем в начале эмиграции; в следующих за ними IX–XII частях, описывающих начало старения и предчувствие конца, поэт говорит о творческом кризисе, который совпал для него со смертью Джанни-Вертумна.

Все возвращается на круги своя, и Вертумн после смерти вновь стал «сырьем», способным возродиться в новом качестве как проводник для следующих поколений поэтов. Возвращение же к тому, что было, в том же самом облике было невозможным ни для Вертумна, ни для самого Бродского. Со смертью Вертумна будущее уже не предвещало поэту ничего хорошего, но изменить то, что произошло, он был не в состоянии.

Смерть Джанни Буттафавы в июне 1990 года совпала с началом распада Советского Союза. Двенадцатого июня 1990 года на закрытом съезде народных депутатов РСФСР была принята декларация о

суверенитете России. Вслед за Прибалтикой и Россией все союзные республики приняли декларации, устанавливающие приоритет своих законов над законами СССР. В декабре 1991 года в Беловежской пуще лидеры России, Украины и Белоруссии заключили соглашение о прекращении действия союзного договора 1922 года: «Союз ССР как субъект международного права и геополитическая реальность прекращает свое существование».

Страны, которая на протяжении всей эмиграции жила в воспоминаниях Бродского, больше не существовало, а новой России он не знал. Отсюда — ощущение разрыва всех связей, неуверенность в том, что он сможет найти свое место в новой для него реальности, и неизбежный в этом случае уход в себя.

Как следствие наступившего кризиса в творчестве Бродского 1990-х годов набирает силу возникшая в 1980-х годах тема оледенения и конца жизненного пути. Этот процесс описан Бродским в XIII части стихотворения:

Зимой глобус мысленно сплющивается. Широты
наползают, особенно в сумерках, друг на друга.
Альпы им не препятствуют. Пахнет оледенением.
Пахнет, я бы добавил, неолитом и палеолитом.
В просторечии — будущим. Ибо оледенение
есть категория будущего, которое есть пора,
когда больше уже никого не любишь,
даже себя. Когда надеваешь вещи
на себя без расчета все это внезапно скинуть
в чьей-нибудь комнате, и когда не можешь
выйти из дому в одной голубой рубашке,
не говоря — нагим. Я многому научился
у тебя, но не этому.

«Зимой глобус мысленно сплющивается. Широты / наползают, особенно в сумерках, друг на друга», Арктика и Антарктика сливаются, покрывая ледяным покровом остаток планеты. Оледенение, о котором говорит поэт, кроме прямого значения, указывающего на время года, несет в себе метафорическую составляющую: это и оледенение отношений между странами и между людьми, нарастающая разобщенность, оледенение чувств каждого отдельного человека и утрата надежд на перемены к лучшему.

То, что поэт наблюдает в действительности, напоминает ему возвращение в далекое историческое прошлое — в каменный век, к на-

чалу развития цивилизации. Периоды оледенения, характерные для палеолита и неолита, превращали огромные пространства в ледяные пустыни.

Оледенение как «категорию будущего» можно рассматривать только в метафорическом плане. И здесь на состояние поэта («когда больше уже никого не любишь, / даже себя») накладываются события политические, ведущие к изоляции и разобщению живущих на планете людей. Стихотворение «Вертумн» рассказывает о переменах, происходивших не только с поэтом, но и с каждым человеком, личность которого развивается в соответствии со знаменитой триадой Кьеркегора. Со смертью Вертумна завершился «этический период» в жизни лирического героя стихотворения. Согласно теории датского философа, за ним должна последовать высшая стадия развития — религиозная этика.

Если принять за основу известную фразу «Бог — есть любовь», можно сделать вывод о том, что вера в Бога — есть вера в любовь, потому что даже для тех, кто не относит себя к людям верующим, любовь (к родителям, к женщине, к мужчине, к ребенку) составляет основу жизни, дает силы и надежду на будущее.

Но именно об отсутствии любви пишет в стихотворении Бродский. Когда рядом нет никого, кто был бы дорог, будущее теряет смысл, превращаясь в нечто механическое и бездушное, что и описать-то словами невозможно:

<...> В определенном смысле,
в будущем нет никого; в определенном смысле,
в будущем нам никто не дорог.
Конечно, там всюду маячат морены и сталактиты,
точно с потекшим контуром лувры и небоскребы.
Конечно, там кто-то движется: мамонты или
жуки-мутанты из алюминия, некоторые — на лыжах.
Но ты был богом субтропиков с правом надзора над
смешанным лесом и черноземной зоной —
над этой родиной прошлого. В будущем его нет,
и там тебе делать нечего. То-то оно наползает
зимой на отроги Альп, на милые Апеннины,
отхватывая то лужайку с ее цветком, то просто
что-нибудь вечнозеленое: магнолию, ветку лавра;
и не только зимой. Будущее всегда
настает, когда кто-нибудь умирает.
Особенно человек. Тем более — если бог.

Вертумен — спутник поэта в творчестве — «был богом субтропиков с правом надзора над / смешанным лесом и черноземной зоной — / над этой родиной прошлого». Родина прошлого исчезала не только с карты мира, но и из воспоминаний поэта, а потому в его жизни наступала новая пора — оледенение.

«Будущее всегда / настает, когда кто-нибудь (или что-нибудь. — О. Г.) умирает»: страна, а «особенно человек», и не просто человек, а тот, кто был для поэта богом перемен — Вертуменом. Оледенение чувств неизбежно, потому что с каждой смертью близкого поэту человека умирает и его любовь к нему. А если нет любви, то и поэзия не может вызвать отклика у читателя. Как итог размышлений поэта о невостребованности своего творчества звучит состоящая всего из двух строк XIV часть стихотворения:

Раскрашенная в цветá зари собака
лает в спину прохожего цвета ночи.

В будущем поэт не видит для себя ничего хорошего, а потому в следующей части стихотворения он вновь обращается к прошлому:

В прошлом те, кого любишь, не умирают!
В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу.
В прошлом лацканы уже; единственные полуботинки
дымятся у батареи, как развалины буги-вуги.
В прошлом стынувшая скамейка
напоминает обилием перекладин
обезумевший знак равенства. В прошлом ветер
до сих пор будоражит смесь
латыни с глаголицей в голом парке:
жэ, че, ша, ша плюс икс, игрек, зет,
и ты звонко смеешься: «Как говорил ваш вождь,
ничего не знаю лучше абракадабры».

Стынувшая скамейка, на которой уже никто не сидит, напоминает поэту «обезумевший знак равенства». Образ деревянных перекладин у скамейки в виде знака равенства не раз использовался в стихотворениях Бродским, например в «Bagatelle»: «От великой любви остается лишь равенства знак / костенеть в перекладах голых садовых скамеек». Используемый поэтом образ, скорее всего, соотносится с популярными у молодежи надписями типа «Ваня + Таня = любовь»,

однако в воспоминаниях Бродского имена влюбленных исчезают, оставляя в парке лишь обезумевший от одиночества знак равенства. Упоминание об измене в начале строфы («в прошлом они изменяют») указывает на причину безумия: в октябре 1967 года у Бродского родился сын, но личная жизнь его так и не наладилась.

Настойчивое повторение «в прошлом» (пять раз в одной строфе!) звучит как заклинание, обращенная к небесам мольба поэта удержать в памяти исчезающие образы. Парк, о котором вспоминает поэт, может быть Летним садом, где Бродский впервые увидел скульптуру Вертумна. Очеловечивание Вертумна, «смесь латыни с кириллицей», на которой они вынуждены были разговаривать в самом начале знакомства, вполне соответствуют событиям, описанным в I части стихотворения. Доказательство того, что собеседник поэта — это Джанни Буттафава, а не любимая женщина поэта, о которой он вспоминает в начале строфы, содержится в местоимении «ваш»: «Как говорил ваш вождь».

Вождь, о котором упоминается в стихотворении, — это Никита Хрущев, развернувший в начале шестидесятых годов борьбу с формалистическим искусством. Многим памятен разгром выставки работ художников в Манеже в 1962 году. Дело Бродского, за которым последовали арест и ссылка поэта, тоже возникло не на пустом месте, а было вызвано желанием ленинградских партийных властей продемонстрировать Хрущеву свою преданность, проведя на месте «чистку» среди творческой интеллигенции.

Иронически-насмешливый тон собеседника поэта («Как говорил ваш вождь, / ничего не знаю лучше абракадабры») указывает на отношение Джанни к попыткам необремененного образованием партийного лидера повлиять на развитие искусства, о котором ни он, ни его коллеги по партии не имели ни малейшего представления.

Так как следующая часть начинается словами «четверть века спустя», можно точно сказать, что воспоминания поэта относятся к 1965 году, когда Бродский вернулся из ссылки и впервые встретился с Джанни Буттафавой.

Заключительная часть стихотворения звучит как прощание с другом:

Четверть века спустя, похожий на позвоночник
трамвай высекает искру в вечернем небе,
как гражданский салют погасшему навсегда
окну. Один караванджо равняется двум бернини,
оборачиваясь шерстяным кашне

или арией в Опере. Эти метаморфозы, теперь оставшиеся без присмотра, продолжают по инерции. Другие предметы, впрочем, затвердевают в том качестве, в котором ты их оставил, отчего они больше не по карману никому. Демонстрация преданности? Просто склонность к монументальности? Или это в двери нагло ломится будущее, и непроданная душа у нас на глазах приобретает статус классики, красного дерева, яичка от Фаберже? Вероятней последнее. Что — тоже метаморфоза и тоже твоя заслуга.

Каждый человек — это окно в мир. Со смертью Джанни погасло и «окно» самого Бродского, который научился смотреть на мир глазами своего спутника Джанни-Вертумна. Метаморфозы, призванные постоянно развиваться, меняться, совершенствоваться, переходить друг в друга, теперь, оставшись без присмотра Вертумна, «продолжаются по инерции». Изменения, которые описывает поэт в своей жизни, соответствуют всеобщему оледенению, которое он наблюдает во круг.

В новой реальности, в наступившем будущем, произведения искусства оцениваются, исходя из их рыночной стоимости. В комментариях к стихотворению Бродский поясняет, почему в фразе «Один караваджо равняется двум бернини» в XV части «Вертумна» имена художников приведены с нарушением правил:

Слова «караваджо» и «бернини» написаны с маленькой буквы намеренно — в связи с тем, что как-то на аукционе работа одного была оценена примерно в 100 миллионов лир, а другого — в 50⁹⁰.

Новый подход, который пришел на смену юношеской беспечности, влечет за собой и другие изменения, которые отмечает поэт в своей жизни. «Шерстяное кашне» — символ физического тепла в условиях, когда тепло души становится недоступным, упоминается рядом с «арией в Опере». Ария — песнь, стихотворение, в системе метафорических координат Бродского, — уже не является формой «реорганизованного времени», превращаясь в ангажированное, рассчитанное на публику выступление на оперной сцене.

⁹⁰ Ажгихина Н. Поэт в начале июня. Предисловие к стихотворению «Вертумн» И. Бродского // Огонек. 1991. № 30. С. 20.

Какими-то вещами приходится жертвовать, но что-то из того, что осталось от Вертумна, не подвластно времени. Часть предметов из его наследия «затвердевают» в том качестве, в котором он их оставил. Отныне их нельзя ни переделать, ни продать, ни купить. Размышляя о том, чем может быть вызван подобный консерватизм — уважением к памяти о Джанни Буттафаве («демонстрацией преданности»), презрительным высокомерием («склонностью к монументальности») или нежеланием поддаваться влиянию меркантильного будущего, которое «нагло ломится» в дверь, — поэт останавливается на последнем. Он не желает подчиниться новым обстоятельствам, память о Вертумне продолжает жить, определяя его отношение к тому, что происходит вокруг.

Среди охватившей мир рыночной лихорадки «непроданная душа» поэта выглядит архаично, как предмет из прошлого — музейный экспонат, не имеющий никакого отношения к реальной жизни: «приобретает статус / классики, красного дерева, яичка от Фаберже». В последних строках присутствует оптимизм. Все, что было в жизни поэта, — не напрасно, душа способна, хотя и пассивно, противостоять «наглому» будущему, сохраняя память о том, что осталось от Вертумна.

Но несмотря на все попытки поэта сохранить равновесие хотя бы в творчестве, в обращенных к умершему другу последних строках стихотворения звучит отчаяние:

<...> Мне не из чего сплести
венки, чтоб как-то украсить чело твое на исходе
этого чрезвычайно сухого года.
В дурно обставленной, но большой квартире,
как собака, оставшаяся без пастуха,
я опускаюсь на четвереньки
и скребу когтями паркет, точно под ним зарыто —
потому что оттуда идет тепло —
твое теперешнее существование.
В дальнем конце коридора гремят посудой;
за дверью шуршат подола и тянет стужей.
«Вертумн, — я шепчу, прижимаясь к коричневой половице
мокрой щекою, — Вертумн, вернись».

Девяностые годы стали наиболее мрачными в жизни Бродского. В стихотворениях, написанных в этот период («Памяти Клиффорда Брауна», «Письмо в академию», «Михаилу Барышникову», «Надпись

на книге», «Новая Англия»), чувствуется разрыв всех связей, утрата интереса к чему бы то ни было, начало конца. Смерть из перспективы будущего перемещается в настоящее, обретая черты реального физического воплощения.

Последние слова поэта «Вертумн, Вертумн, вернись» звучат как крик о помощи, обращенный в никуда без малейшей надежды быть услышанным. Все изменилось в этом мире, и отныне любые попытки поэта воскресить прошлое, вернуться в мир воспоминаний, неизбежно будут обречены на провал.

* * *

Стихотворение «Вертумн» можно рассматривать как своеобразную летопись творческого пути поэта, подведение итогов жизни, взгляд на настоящее и будущее. И хотя выводы, к которым приходит Бродский, далеки от оптимистических, его рассказ подкупает искренностью и трезвостью оценок.

В разговоре с Соломоном Волковым Бродский признался: «К сожалению, я не написал “Божественной комедии”. И, видимо, уже никогда ее не напишу»⁹¹. Однако идея, которая положена в основу «Вертумна», очень напоминает дантовский сюжет, хотя, безусловно, ни по масштабу, ни по манере воплощения поэтического замысла эти два произведения нельзя сравнивать. Слишком они разные, но все же некоторые ассоциации неизбежны.

Превращения, метафорические преобразования, образные сопоставления составляют основу поэзии. Заимствованный у Данте сюжет позволил Бродскому, рассказывая о своей жизни, изложить взгляды на поэтическое искусство. Образ бога перемен Вертумна как символ вечных преобразований (в природе, в человеке, в творчестве), объединил относящиеся к разному времени части стихотворения в единое художественное целое.

Если у Данте в путешествии по загробному миру Орфея сопровождал один и тот же спутник — римский поэт Вергилий, то у Бродского в качестве Вертумна — проводника поэта по жизни и мировой литературе — выступают разные люди. Каждый из них в свое время оказал огромное влияние на жизнь и творчество поэта, поэтому воспоминания о них ему особенно дороги.

Но если прошлое в стихотворении обладает для Бродского неизъяснимой притягательностью, то в настоящем и будущем он уже не ждет ничего хорошего от судьбы. После смерти Вертумна надежды

⁹¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 317.

Люди и Боги: к вопросу о философии творчества

на перемены к лучшему сменились тревожными ожиданиями и неуверенностью в своих силах.

Стихотворение заканчивается обращенным к богу перемен отчаянным призывом вернуться. Трагическая безысходность последних строк свидетельствует о том, что в жизни поэта наступил момент, когда он уже не считает нужным скрывать свои чувства перед читателем. И эта эмоциональная несдержанность не оставляет иллюзий относительно состояния автора и верности его пессимистического прогноза на будущее.

Ничто нельзя обратить вспять, все попытки воскресить Вертумна абсолютно бессмысленны, а раз так, то отныне наступает последний этап в жизни поэта — этап всеобщего оледенения.

«В НАЧАЛЕ БЫЛО СЛОВО»

Язык является центральной категорией в системе философских взглядов Бродского. Возможно, это связано с тем, что в этой области поэт чувствовал себя специалистом, человеком, способным разобратся в любых тонкостях и хитросплетениях.

Вопросы о сущности бытия и сознания человека неизбежно сводятся к проблеме, связанной с происхождением жизни. Несмотря на множество версий о том, как устроена Вселенная и каким образом зародилась жизнь на Земле, в настоящее время ни одна из них не находит абсолютного подтверждения. Одиноки ли мы в пространстве и времени, является ли наше существование космическим недоразумением, результатом неведомой мутации или же мы возникли в соответствии с великим замыслом Вседержавного Создателя — споры об этом ведутся на протяжении длительного времени.

В Библии процесс сотворения мира описан как проявление Божественной воли, как процесс, направленный на воплощение идеи, возникшей в Божественном разуме, выразившейся в Слове и лишь затем осуществленный на практике: «В начале было Слово, и Слово было у Бога и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все через Него начало быть <...> В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин. 1: 1). Слово положило начало жизни, оно же явилось величайшим даром Бога человечеству, так как было тождественно его сущности.

Вернемся к начальным строкам Ветхого Завета: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою...» Сотворив небо и землю во тьме над бездной, Бог сказал: «Да будет свет. И стал свет».

Свет, о котором говорится в Библии, — не солнечный свет (о Солнце будет упомянуто лишь на четвертый день деяний Бога). Свет, который сотворил Бог, стал противоположной тьме сущностью, полярным образованием, которое предопределило возникновение прин-

ципально новой формы бытия. Словами «Да будет свет» Бог заложил основы для создания своего будущего творения — человека.

Попробуем представить начальные строки Евангелия от Иоанна в виде тезисов: Слово — есть начало всего, Слово — есть Бог, Слово — есть жизнь, Слово — есть «свет человеков». В ряду «Слово — Бог — Жизнь — Свет» Слово противостоит «глухонемой Вселенной», Бог противостоит Дьяволу, жизнь противостоит смерти, свет противостоит тьме, а все вместе они дают представление о природе человеческого бытия, которое строится в соответствии с воплотившимся в Слове Божественным замыслом.

В противопоставлении света и тьмы («И отделил Бог свет от тьмы») заложен основной принцип существования человека. С момента изгнания из рая две составляющие будут определять его мировоззрение: светлая — позитивная и темная — негативная. Все в этом мире подчиняется первоначальной идее, и все доступные восприятию человека сущности будут представлены в оппозициях: жизнь — смерть, день — ночь, истина — ложь, хороший — плохой, радость — печаль, счастье — трагедия и т. д.

Если бы, согласно первоначальному замыслу Бога, человек и мир вокруг него обладали лишь положительными качествами, жизнь утратила бы полноту и яркость, потому что в полной мере насладиться светом и получить о нем представление можно только в том случае, если знаешь о существовании тьмы; когда нет смерти, то и жизнь теряет свою ценность; без лжи никто не стал бы тратить время на поиски истины, а мгновения счастья, столь заметные на фоне трагической безысходности, перешли бы в разряд просто приятных ощущений.

Грехопадение Адама, которое, согласно распространенной версии, стало великой бедой, положившей начало страданиям рода человеческого, произошло не случайно по воле коварного змия. Оно было неизбежным в условиях райской жизни. В книге «Страх и трепет» Серен Кьеркегор трактует библейскую притчу с точки зрения причин, побудивших Адама нарушить запрет, и целесообразности событий, которые за этим последовали.

Пребывая в невинности, Адам был счастлив, он жил в раю, в мире и покое до тех пор, пока Бог не рассказал ему о древе познания, предупредив: «Не ешь от него». После этих слов и сознание, и поведение Адама уже не могли оставаться прежними. «Само собой понятно, — пишет Кьеркегор, — что Адам, по сути, не понял этого слова; да и как он мог бы понять различие между добром и злом, если такое различие возникло только со вкушением». Однако запрет Бога «страшит его, поскольку запрет пробуждает в нем возможность

свободы. <...> За словами запрета следуют слова, устанавливающие наказание: „смертью умрешь”. Что означает умереть, Адам, конечно же, совсем не понимает, однако если допустить, что это было ему сказано, его непонимание не препятствует тому, чтобы он получил представление об ужасном¹.

Запрет Бога, по мысли Кьеркегора, послужил отправной точкой для всех последующих событий, связанных с грехопадением и изгнанием из рая Адама и Евы, так как именно он позволил «пробудиться желанию». Желание и страх перед наказанием приводят к возникновению чувств, которым Адам не в силах противостоять, потому что «страх — это желание того, чего страшатся, это симпатическая антипатия; чуждая сила, которая захватывает индивида, и все же он не может освободиться от нее, да и не хочет, ибо человек страшится, но страшится он того, чего желает»². Гегель, размышляя о библейской притче, говорит об основополагающей роли Бога в истории грехопадения. В момент искушения «Змей говорит, что Адам станет равным богу, и бог подтверждает, что это действительно так, что это познание ведет к богоподобию»³.

Бесполезно спорить о том, мог ли Адам удержаться от подобного соблазна; ответ на этот вопрос не имеет принципиального значения, потому что сам момент искушения слишком ничтожен по сравнению с теми событиями, которые за ним последовали. «Вместе с греховностью была положена сексуальность. И в то же самое мгновение начинается история человеческого рода»⁴. Грехопадение Адама, считает Кьеркегор, стало «качественным прыжком», началом нового этапа в существовании человека.

Райская жизнь, в которой Адам и Ева не знали забот, не имели врагов и не ведали зла, исключает борьбу; она лишена движения, а следовательно, и развития. По мысли Бродского:

Рай — тупик; это последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого шагнуть некуда, только в Хронос — в связи с чем и вводится понятие вечной жизни. То же относится и к Аду («Послесловие к “Котловану” А. Платонова», 1973).

Грехопадение не могло произойти случайно без ведома Бога — всемогущего и всеведущего, от которого ничего, даже коварство змея,

¹ Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Республика, 1998. С. 146.

² Там же.

³ Гегель Г. В. Ф. Философия религии: В 2 т. М.: Мысль, 1977. Т. 2. С. 108.

⁴ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 153.

не могло бы укрыться. Отсюда напрашивается вывод о том, что и искушение Адама было подчинено единому замыслу: «Не змей, а Бог обманул человека», — утверждает Лев Шестов⁵.

Невмешательство Бога в поведение змия можно объяснить, только исходя из его собственного желания изменить жизнь человека, испытать его на прочность, предоставив в его распоряжение свободу выбора. Однако в любом случае подобное решение вряд ли могло быть принято безболезненно.

В «Эклоге 4-й (зимней)» (1980) Бродский сравнивает происходящую внутри себя борьбу с чувствами Бога, который «озирал свой труд в день восьмой и после», наблюдая со стороны за тем, что происходило в Раю с его детищем — человеком, после того как змий уговорил его вкусить от запретного плода. Обращаясь к болезненным для него воспоминаниям о прошлом, поэт признается в том, что каждый раз ему приходится строго себя контролировать, чтобы сохранить душевное равновесие: «ограниченный бровью, / взгляд на холодный предмет, на кусок металла, / лютей самого металла — дабы / не пришлось его с кровью // отирать от предмета».

Грехопадение положило начало новому этапу в жизни Адама. Из безмятежного обитателя райский кущ он превратился в личность, способную принимать решения и нести за них ответственность. (Ср. у Бердяева: «Личность в человеке есть результат борьбы»⁶.) Утрата райского благополучия, с одной стороны, явилась наказанием за ослушание, а с другой — открыла перед человечеством новые возможности.

В мир вошел грех, и добродетель обрела свое истинное значение. Отныне положительные качества познавались в сопоставлении со своими антиподами. Из обычного нейтрального состояния в условиях отсутствия противоположных значений они перешли в разряд духовных ценностей. И мир изменился. Отныне он мог существовать уже без божественного вмешательства.

Говоря о Слове, в котором были заложены не только основы жизни, но и идея спасения человечества от всепоглощающей тьмы Вселенной, Иоанн наделяет его одновременно созидательными, просветительскими и защитными функциями. Как кокон был создан для предохранения зародышей пауков и моллюсков от неблагоприятного воздействия внешней среды, так и Слово в момент произнесения,

⁵ Шестов Л. Киркегард — религиозный философ // Русские Записки. 1938. № 3. С. 218.

⁶ Бердяев Н. А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 312.

с одной стороны, породило «жизнь человекoв», а с другой — стало для них защитной капсулой — оболочкой, в которой, как в капле воды, нашло отражение доступное земному разуму Божественное содержание — свет Истины.

Слово, которое, согласно Ветхому Завету, явилось основой всего сущего на земле, находит продолжение в Языке, дарованном человеку, чтобы направлять его помыслы и деяния, давая силы и возможности для противостояния. В эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро» (1987) Бродский размышляет о защитных функциях языка в условиях вынужденной эмиграции:

Писатель в изгнании похож на собаку или человека, запущенных в космос в **капсуле** (конечно, больше на собаку, чем на человека, потому что обратно вас никогда не вернут). **И ваша капсула — это ваш язык.** Чтобы закончить с этой метафорой, следует добавить, что вскоре пассажир капсулы обнаруживает, что гравитация направлена не к земле, а от нее.

Для человека нашей профессии состояние, которое мы называем изгнанием, прежде всего событие лингвистическое: выброшенный из родного языка, он отстывает в него. **И из его, скажем, меча язык превращается в его щит, в его капсулу.** То, что начиналось как частная, интимная связь с языком, в изгнании становится судьбой.

В тот момент, когда в судьбе происходят роковые перемены и человек оказывается отрезанным от мира, к которому он привык, язык приходит на помощь, помогает сохранить себя, избежать разрушительного внешнего воздействия. В состоянии, когда окружающая среда воспринимается как враждебная или чуждая сознанию, у писателя всегда есть возможность отступить назад, в исходную оболочку — в язык, или в Слово, которое позволит ему вести независимое существование, отказавшись от общения с внешним миром и полностью сосредоточившись на творчестве:

Истина положения, которое мы именуем изгнанием, состоит в том, что оно в огромной степени ускоряет профессиональное бегство — или сползание — в изоляцию, в абсолютную перспективу: к состоянию, при котором все, с чем человек остается, — это он сам и его язык, и между ними никого и ничего («Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро»).

Однако в условиях земного существования любая дарованная возможность далека от идиллии и содержит свои подводные камни.

Отдалившись от реальности, замкнувшись в себе, человек вынужден довольствоваться впечатлениями из прошлого. Как следствие этого — неизбежность разрыва всех связей, уход в себя и полное одиночество. Из активного процесса жизнь превращается в поток воспоминаний, которые хранятся на дне памяти, тщательно оберегаемые от посторонних глаз — как жемчуг в плотно закрытых створках раковины:

Эволюция — не приспособление вида
к незнакомой среде, но победа воспоминаний
над действительностью. Зависть ихтиозавра
к амебе. Расхлябанный позвоночник
поезда, громыхающий в темноте
мимо плотно замкнутых на ночь створок
деревянных раковин с их бесхребетным, влажным,
жемчужину прячущим содержимым.

(«Элегия», 1988)

Отступление в прошлое — «победа воспоминаний над действительностью», с точки зрения поэта, нарушает законы природы, являясь по существу эволюцией в обратном порядке, в результате которой человек, достигший уровня «ихтиозавра», постепенно возвращается к своему прежнему амебному состоянию. Позвоночник, приобретенный с таким трудом в борьбе за выживание выползшим из морских глубин рыбающим, будучи не востребуемым, приходит в «расхлябанное» состояние. Не в силах противостоять ударам судьбы, огромный, достигающий длины пятнадцати метров, хищник начинает испытывать «зависть» к одноклеточной амебе, которая, не имея постоянной формы, способна приспособляться к любой среде обитания.

Через образ «раковин с их бесхребетным, влажным, / жемчужину прячущим содержимым» поэт вводит в стихотворение еще одного обитателя морских глубин — беспозвоночного моллюска, который обычно используется для производства жемчуга. В поэзии Бродского этот образ соотносится с представлениями поэта о его творчестве в эмиграции. И это не случайно.

Образование жемчужин — мера вынужденная, связанная с защитной функцией организма моллюска отвечать на раздражающее воздействие на него инородных тел. Если соотнести этот образ с личностью автора, можно сделать вывод о том, что красота и совершенство его поэтического «жемчуга» в эмиграции явились не более чем результатом отклонения от нормального существования — реакцией «моллюска» на «окружающую среду»:

Рождество без снега, шаров и ели,
у моря, стесненного картой в теле;
створку моллюска пустив ко дну,
пряча лицо, но спиной пленяя,
Время выходит из волн, меняя
стрелку на башне — ее одну.

(«Лагуна», 1973)

Пропадая без вести из виду, мир вовне
сводит счеты с лицом, как с заложником Мамелюка⁷.
... **так моллюск фосфоресцирует на океанском дне,**
так молчанье в себя вбирает всю скорость звука,
так довольно спички, чтобы разжечь плиту,
так стенные часы, сердцебиенью вторя,
остановившись по эту, продолжают идти по ту
сторону моря.

(«Шведская музыка», 1978)

Зимний вечер с вином в нигде.
Веранда под натиском ивняка.
Тело покоится на локте,
как морена вне ледника.
**Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому
оттиском «доброй ночи» уст,
не имевших сказать кому.**

(«Это — ряд наблюдений. В углу тепло...», 1975–1976)

В 1994 году, незадолго до смерти, поэт пишет стихотворение, в котором образ моллюска приобретает основополагающее значение. В 1995 году, при жизни Бродского, «Моллюск» был опубликован в сборнике «В окрестностях Атлантиды» (СПб.: «Пушкинский фонд»). Однако после смерти поэта в Собрании его сочинений, которое вышло в том же издательстве, стихотворение появилось уже под другим названием — «Тритон» без каких бы то ни было комментариев со стороны составителей. Тритон — обитатель морских глубин, земно-

⁷Мамелюки, или Мамлюки (араб. 'приобретенные в пользование', т. е. рабы) — название рабов тюркского племени, которые в большом количестве были закуплены египетскими Эюбидами и зачислены в армию. Вскоре они получили большое влияние и стали замещать важнейшие должности в государстве.

водное семейство саламандр, родственник «ихтиозавра». Хотя с формальной точки зрения никаких противоречий в использовании этого названия нет, надо отметить, что первоначальный вариант «Моллюск» в большей степени соответствует и поэтическому замыслу, и тематике стихотворения, не говоря уже о том, что слово «моллюск», в отличие от «тритона», присутствует в самом тексте Бродского.

В содержании «Моллюска» прослеживается тема надвигающегося конца, скорого ухода, который автор рассматривает с философской точки зрения, с позиций метафизика, представляющего смерть как процесс будущего слияния с космосом. Земля — место обитания человека — подтверждает тот факт, что жизнь, какой бы ничтожной она ни казалась перед бесконечной неодушевленностью Вселенной, является неотъемлемой частью космического пространства, а потому ее нельзя игнорировать, рассматривая в качестве отклонения от нормы или досадного недоразумения.

Однако даже в случае признания правомерности существования жизни, при обращении к проблемам, связанным с ее происхождением, неизбежно возникает вопрос, насколько оправданным является ее присутствие в системе мироздания. Об этом размышляет автор в начале стихотворения:

Земная поверхность есть
признак того, что жить
в космосе разрешено,
поскольку здесь можно сесть,
встать, пройтись, потушить
лампу, взглянуть в окно.
Восемь других планет
считают, что эти как раз
выводы неверны,
и мы слышим их «нет!»,
когда убивают нас
и когда мы больны.

С точки зрения планет Солнечной системы, жизнь на Земле противоречит законам Вселенной — сопровождающие ее болезнь и смерть лишь подтверждают этот неутешительный вывод. В возгласе «нет!» («нет, не разрешено!»), который раздаётся всякий раз, «когда убивают нас / и когда мы больны», поэту слышится торжество необитаемых космических светил, которые не могут смириться с осо-

бым положением земной поверхности, с наделением ее возможностями, которые им недоступны.

Но несмотря на все возражения, жизнь на Земле существует, и автор обращается к водной стихии — к той части планеты, в которой, согласно теории Дарвина, она зародилась и без которой было бы невозможно ее существование и развитие: «Многие жили без, — / заметил поэт, — любви, но никто без воды». Органическая связь с океаном — местом, «откуда все мы, / как витязи, явились так давно», по мнению Бродского, до сих пор оказывает огромное влияние на человека, формируя его как личность:

Всякая жизнь под стать
ландшафту. Когда он сер,
сух, ограничен, тверд,
какой он может подать
умам и сердцам пример,
тем более — для аорт?

Неподвластная человеку, развивающаяся по своим, известным только ей законам, морская стихия противопоставляется Бродским твердой поверхности Земли как символ свободы, отсутствия границ и единства всех составляющих. Именно эти качества определили выбор поэта: «у мышц и пор / суши меня, как пядь, / отвоевал прибой». Образующие морскую поверхность волны не могут существовать отдельно от других и, даже «брошенные на произвол» судьбы, является частью общего множества:

Моря состоят из волн —
странных вещей, чей вид
множественного числа,
брошенного на произвол,
был им раньше привит
всякого ремесла.

Ощущение принадлежности к единому целому организму изначально заложено в каждой отдельно взятой волне: «По существу, вода — / сумма своих частей, / которую каждый миг / меняет их чехарда». Изменчивость, постоянное движение волн по поверхности обеспечивает преемственность и бесконечность существования водной стихии во времени.

Ассоциации, которые возникают у поэта при взгляде на волны, распространяются и на языковой знак — на Слово, которое существует для их обозначения:

Определение волны
заключено в самом
слове «волна». Оно,
отмеченное клеймом
взгляда со стороны,
им не закабалено.

Представляя собой неисчерпаемый источник значений, закрепленных в сознании носителей языка или возникающих в речи, слово способно передавать тончайшие нюансы состояния души человека. Чем более интенсивным является душевное переживание, тем большую нагрузку обретает в языке слово. По словам Мартина Хайдеггера: «Язык никогда не совпадает с собранием слов, указанных в словаре»⁸. Каждый раз, обращаясь к слову, говорящий вкладывает в него все новые значения или оттенки значений, расширяя тем самым не только семантику языковой единицы, но и наши представления о действительности.

Даже фонетическая структура слова, по мнению Бродского, отражает его значение: «Фонетика — это языковой эквивалент осязания, это чувственная, что ли, основа языка» («Неотправленное письмо», 1962–1963). Для человека, который чутко относится к языку, звуковая оболочка слова представляет собой важный материал для исследования. Анализируя ее, можно выявить не только смысл языковой единицы, но и обстоятельства, которые способствовали его появлению, раскрыть историю общественных связей и морально-этических ценностей, уходящих корнями в глубокое прошлое — в праязык жестов и соответствующих им звуков. Исторический экскурс в фонетическую структуру позволяет выявить особенности употребления слова в современном языке и наметить перспективы для его развития:

Многосложный характер словаря (в среднем русское слово состоит из трех-четырех слогов) вскрывает первичную, стихийную природу явлений, отражаемых словом полнее, чем каким бы то ни

⁸ Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии / Пер. с нем. А. Г. Чернякова. СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 2001. С. 274.

было убедительным рассуждением, и зачастую писатель, собравшись развить свою мысль, внезапно спотыкается о звучание и с головой погружается в переживание фонетики данного слова — что и уводит его рассуждения в самую непредсказуемую сторону («Власть стихий», 1980).

В фонетике слова раскрываются основы его значения, а потому исследование звуковой структуры языковых единиц является одним из способов обретения знаний о мире, который нас окружает:

Звук — слух поэта — есть форма познания, форма синтеза, но не параллельная анализу, а его в себя включающая. Говоря грубо: звук семантичен — зачастую более, чем грамматика («Поэзия как форма сопротивления реальности», 1989).

В эссе «Коллекционный экземпляр» (1991) Бродский анализирует звучание английского слова «treachery» (предательство):

Замечательное английское слово, а? Скрипучее, как доска, перекинутая через пропасть. В смысле звукоподражания — покрепче этики. Это — акустика табу.

Фонетически абстрактное значение слова раскрывается через сопоставление с более доступным воображению образом реальной действительности. Выбор, который стоит перед человеком, рассматривается поэтом на примере возникающей перед ним пропасти, избежать которую невозможно в силу того, что пропасть эта имеет не пространственное, а метафорическое (в данном случае — временное) значение. В силу поступательного линейного принципа существования человека на земле все события, которые находятся перед ним на оси времени, являются единственным для него вариантом перехода в будущее. Реальная жизнь исключает возможность отступления или возвращения назад с тем, чтобы предотвратить нежелательные последствия, а значит, символизирующую выбор «пропасть» обойти не удастся:

Любое предательство, жертвой которого мы становимся или которое мы сами совершаем, <...> есть голос будущего в настоящем — не только потому, что предательство всегда совершается во имя будущего и никогда во имя прошлого или настоящего, но потому, что в результате предательства существование обретает новое качество. Что, как мы знаем, есть синоним будущего («Взгляд с карусели», 1990).

Оказавшись на краю, человек оказывается перед выбором: свалиться в бездну или избежать гибели — перебраться в безопасное место, воспользовавшись «скрипучей доской» предательства. Фонетика слова «treachery» заранее предупреждает его о том, чем может обернуться для него этот шаг в будущем.

Звукоподражание, по словам Бродского, «покрепче этики». Слово, воспринимаемое на слух (на физическом уровне), способно оказывать на человека более сильное влияние, чем его словарное значение, состоящее из обращенных к разуму «прописных истин». Звуковой ряд воздействует на подсознание как красный свет светофора, удерживая говорящего в рамках этических и моральных принципов поведения, принятых в данном обществе:

Границы племени определяются прежде всего его языком. Если слово тебя не останавливает, значит, не твое это племя. Его гласные и шипящие не порождают инстинктивной реакции, не заставляют нервные клетки дергаться от отвращения, тебя от них не кидает в холодный пот. И, значит, владение языком этого племени есть лишь мимикрия. Что, в свою очередь, указывает на твою принадлежность к какому-то другому эволюционному порядку. До- или, если угодно, над-лингвистическому — по отношению к языку, в котором есть слово «treachery». Препятствующее внезапному превращению кости в студень. Поскольку эволюция еще не кончилась; она все еще продолжается («Коллекционный экземпляр»).

В ситуации, когда смерть воспринимается как самое нежелательное событие в жизни, звуковая оболочка слова «treachery» предупреждает человека о возможности более страшного варианта — духовной гибели, разрушительные последствия которой способны во много раз превзойти то, что в силу отсутствия знаний или опыта рассматривалось им в качестве наихудшего.

Обращение поэта к осмыслению фонетической оболочки слов соответствует принятому в философии подходу к интерпретации явлений окружающего мира через состав и этимологическое значение соответствующих им языковых единиц. Мартин Хайдеггер в статье, посвященной исследованию взаимодействия искусства и пространства, размышляет о соответствии структуры и значения слов «пространство» и «пустота»: «Попробуем прислушаться к языку. О чем он говорит в слове “пространство”? В этом слове говорит простираение. Оно значит: нечто просторное, свободное от преград. Простор несет с собой свободу, открытость для человеческого поселения и обитания.

Простор, продуманный до его собственного существа, есть высвобождение мест, где судьбы поселяющегося тут человека повертываются или к целительности родины, или к губительной безродности, или уже к равнодушию перед лицом обеих. Простор есть высвобождение мест, вмещающих явление бога, мест, покинутых богами, мест, в которых божество долго медлит с появлением <...>.

Пустота расценивается <...> как отсутствие заполненности полостей и промежуточных пространств.

Но, возможно, как раз пустота сродни собственному существу места, и потому она вовсе не отсутствие, а про-изведение.

Снова язык способен дать нам намек. В глаголе “пустить” звучит впускание, в первоначальном смысле сосредоточенного собирания, царящего в месте.

Пустой стакан значит: собранный в своей высвобожденности и способный впустить в себя содержимое⁹.

Язык дается человеку от рождения, и часто мы даже не задумываемся о том, какие возможности он может предоставить в наше распоряжение. «Язык говорит», и в этом говоре человек чуткий черпает знания не только о мире, который его окружает, но и о себе самом. «Голос языка всегда является голосом сознания: национального и индивидуального» («О Юзе Алешковском», 1995), в нем отражается генетическая память поколений.

Присутствуя в сознании как некая независимая структура, язык является собранием слов, у которых не только значение, но и форма способна передавать информацию. С одной стороны, язык отражает то, что человек видит, чувствует или о чем размышляет, с другой — он представляет собой неиссякаемый источник развития. Любое познание осуществляется на языке и с помощью языка. Если ученый использует язык как средство описания результатов наблюдения над действительностью, то поэт, по словам Бродского, «обречен на слова». Для него язык, его форма и содержание, становятся объектом исследования, потому что именно в них он черпает вдохновение и открывает новые возможности для творчества:

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 (тяготей преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке;

⁹ Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 314, 315.

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 («Нобелевская лекция»).

Обращение к интуиции неизбежно как на уровне создания художественного произведения, так и при его восприятии или воспроизведении:

Если музыкальное произведение еще оставляет человеку возможность выбора между пассивной ролью слушателя и активной — исполнителя, произведение литературы — искусства, по выражению Монтале, безнадежно семантического — обрекает его на роль только исполнителя («Нобелевская лекция»).

По мнению Бродского, «чтение поэзии развивает замечательную лингвистическую интуицию» («Нескромное предложение, 1991») ¹⁰. Кроме защитной функции, в слове заключена способность к просвещению, что еще раз подтверждает мысль о метафизической, «надлингвистической» природе языка, «царство» которого, по мнению Бродского, «всеязычное» («Письмо Горацию», 1995). Благодаря языку человек становится человеком — единственным живым существом, способным мыслить, чувствовать и передавать свои ощущения, свой опыт в пространстве и времени: «В отличие от животных и растений человек является говорящим существом. Сказанное не следует понимать так, что наряду с другими способностями человек может говорить. Утверждается, что только язык делает человека таким существом, как человек. Только как говорящий человек — это человек» ¹¹.

В дарованном ему языке человек мог черпать знания, обретать силы, развивать способности, чтобы хотя бы отчасти походить на того, по образу и подобию которого он был создан:

Внешне сильно напоминающее стремление к Истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, т. е. коренится в языке, берет начало в слове («Поэт и проза», 1979); Искусство есть форма сопротивления реальности, представляющейся несовершенной, и попытки создания альтернативы оной — альтернативы, обладающей, по возможности, признаками постижимого — если не достижимого — совершенства («Поэзия как форма сопротивления реальности», 1989).

¹⁰ Знамя. 1999. № 9. С. 151–156. — Здесь и далее пер. с англ. Дм. Чекалова.

¹¹ Хайдеггер М. Язык. СПб., 1991. С. 3.

Ср. у Хайдеггера: «искусство есть произведение истины в действительность»¹².

Начало Библии — «В начале сотворил Бог небо и землю» (Быт.: 1.1) — соответствует первым строкам Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово... и Слово было Бог... Все чрез Него начало быть...» В первой версии Библии на древнееврейском языке слову «сотворить» соответствовал один из семи глаголов действия «бара», который употреблялся в том случае, если речь шла о создании нечто принципиально нового, отличного от того, что имелось в действительности.

Процесс творения Богом Бытия из Небытия напоминает сочинение литературного произведения, которое начинается со Слова и лишь затем обретает в тексте черты реального воплощения. Интересно отметить, что в греческом тексте Символа Веры слову «Творец» соответствует «Поэтеc». Мир, созданный Богом, раскрывается как книга, которая, выйдя из-под пера Создателя, начинает жить по своим законам. Отсюда возникает связь между поэтом (в современном смысле этого слова) и Творцом (в высшем смысле этого слова):

Милостью языка поэты приходят, чтобы дать обществу иерархию эстетических норм, чтобы им могли подражать, игнорировать их или считаться с ними. При этом поэты не столько образцы для подражания, сколько духовные пастыри, понимают они это или нет — и лучше, когда не понимают. Обществу нуждается в каждом из них («Нескромное предложение», 1991); Смерть поэта есть нечто большее, чем человеческая утрата. Это прежде всего драма собственно языка («Об одном стихотворении», 1980).

Поэт — «тот, кем язык жив» (У. Х. Оден) — является «средством существования языка», по Бродскому:

Пока человек не отказался от дара речи в пользу жестикуляции или мычания, обществу суждено, независимо от тенденций в нем существующих или ему навязываемых, обращаться к поэзии — не только самоосознания ради, но поскольку она — высший предел речи, т. е., биологическая цель человека как вида («Памяти Константина Батюшкова», 1981); Искусство поэтому, в частности литература, не побочный продукт видового развития, а ровно наоборот. Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства,

¹² Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 314.

является речь, то литература — и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, — представляет собою, грубо говоря, нашу видовую цель («Нобелевская лекция»).

«В говоре поэта пребывает язык. Это язык языка. Язык говорит»¹³. Когда поэт пишет стихотворение, он ориентируется не столько на содержание (ср. у Бродского: «Стихотворение, написанное ради сюжета, — как жизнь, прожитая ради некролога»), сколько на звуковой ряд, который возникает в результате нанизывания слов одно на другое («на штабель слов / пером кириллицы наколов») под воздействием метафизической силы, именуемой вдохновением.

Творческое вдохновение в виде Музы, или Языка (ср.: «язык диктует стихотворение, и то, что в просторечии именуется Музой, или вдохновением, есть на самом деле диктат языка» («Сын цивилизации», 1977)), движет рукой автора, подсказывая ему следующий шаг, создавая безупречную художественную форму, способную превратить обычную информацию в произведение искусства, существующего вне границ пространства и времени: «Перо, / скользя по глади / расчерченной тетради, / не зная про / судьбу своей строки, / где мудрость, ересь / смешались, но доверясь / толчкам руки, / в чьих пальцах бьется речь / вполне немая, / не пыль с цветка снимаемая, / но тяжесть с плеч» («Бабочка», 1972).

По мнению Бродского, «источник потока сознания — вовсе не в сознании, а в слове, которое трансформирует сознание и меняет его русло» («Власть стихий», 1980). Включая в себя множество значений — вещественных, атрибутивных, субъективно-оценочных и структурно-грамматических, слово оказывает влияние на мышление, определяя методы и способы познания человеком окружающей действительности. Развитие мысли происходит не хаотично, а в соответствии с традиционно заложенными в языковых структурах принципами. На всех уровнях язык сопровождает деятельность человека, но наиболее важной сферой его существования является, по мысли Бродского, поэзия:

Поэзия это не «лучшие слова в лучшем порядке», это — высшая форма существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной последовательности. В идеале же — это именно отрицание языком своей массы и законов тяготения, это устремление языка вверх — или в сторону — к тому началу, в ко-

¹³ Хайдеггер М. Язык. С. 16.

тором было Слово. Во всяком случае, это — движение языка в до(над)жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взялся. Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи — терцины, секстины, децимы и т. п. — на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями, разработка воследовавшего за начальным Словом эха («Поэт и проза», 1979).

Зависимость поэзии от диктата языка наделяет особым статусом не только литературные произведения, но и их создателей. Начиная с древности к поэтам относились как к неким жрецам, хранителям традиций, пастырям и пророкам, которые через Слово открывали смертным недоступные им истины. Стремление к совершенству никогда не покидало человека, и именно в творчестве он мог придать своим мечтам черты реального воплощения:

Цель эволюции, согласны вы с этим или нет, все-таки красота, которая всех переживет и окажется единственной правдой в силу того, что представляет собой сплав духовного и чувственного. Существовая лишь в глазах наблюдателя, идеально она может быть выражена только в словах: тут-то и выходит на сцену стихотворение, семантически столь же безукоризненное, как и фонетически («Нескромное предложение»).

Язык — это инструмент, обладающий колоссальными возможностями. И если он попадает в руки виртуоза, то способен заставить затрепетать любое сердце:

Слово, сказанное наугад,
вслух, даже слово лжи,
воспламеняло мозг, как закат
верхние этажи.

(«Полдень в комнате», 1978)

Как в скрипке старых мастеров живет душа создателя, которая в умелых руках начинает говорить со слушателем, так и настоящая поэзия воздействует на подсознание читателя, расширяя его представления, делая их более яркими и запоминающимися:

Язык — любой, но в особенности русский — свидетельствует о наличии у человеческого существа гораздо большего метафизического потенциала, чем то, что предлагается религиозным чувством, не говоря — доктриной. Язык есть спрос, религиозные убеждения — только предложение («О Юзе Алешковском», 1995).

Неслучайно метафора как средство познания окружающего мира стала основой поэтического творчества, залогом ее вечного возрождения и развития. Влияние метафоры на все формы бытия так велико, что ее не раз называли божественным даром, отпущенным человеку свыше: «Метафора — это, вероятно, наиболее богатая из тех потенциальных возможностей, которыми располагает человек. Ее действенность граничит с чудотворством и представляется орудием творения, которое Бог забыл внутри одного из созданий, когда творил его, — подобно тому как рассеянный хирург порой оставляет инструмент в теле пациента.

Все прочие потенции удерживают нас внутри реального, внутри того, что уже есть. Самое большее, что мы можем сделать, — это складывать или вычитать одно из другого. Только метафора облегчает нам выход из этого круга и воздвигает между областями реального воображаемые рифы, цветущие призрачные острова»¹⁴.

В отличие от символов, обладающих стандартным предметно-номинальным значением, метафоры предназначены для передачи признаков. Метафора — это миниатюрная театральная-художественная композиция, в которой потенциально присутствует целый комплекс признаков значений (ср.: скрипучая доска предательства). В зависимости от контекста и уровня подготовки носителя языка эти значения разворачиваются, как лепестки цветка, образуя смысловое поле, в котором каждый отдельный признак взаимодействует с другими признаками, дополняющими его или раскрывающими особенности его контекстуального употребления.

Любая деталь внешнего мира отображается сознанием в многомерном виде, включающем как объективный анализ ее составляющих, так и субъективное к ней отношение. Большинство предметов, признаков или явлений действительности в процессе познания проходит стадию осмысления, приобретая знаковую соотнесенность с другими предметами, которые в силу образной структуры соответствуют их эмоциональному восприятию. Эмоциональная оценка предшествует ассоциативной связи, возникающей между абстрактным признаком и мыслительным образом предмета, который для носителей языка обладает данным значением в наибольшей степени.

Возникающий в сознании ассоциативно-предметный метафорический аналог является интуитивно найденным, а следовательно, первичным. При осмыслении абстрактной мыслительной категории он часто остается единственно возможным способом ее языкового выражения.

¹⁴ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 243.

За одним и тем же метафорическим образом могут быть закреплены разные предикативные характеристики, актуализация которых происходит в зависимости от контекста и в соответствии с целевыми установками автора; и наоборот, одному и тому же признаку могут соответствовать различные метафорические структуры. Анализ поэтических строк, по мысли Бродского, «подобен расплетанию ткани» (ср.: «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою» (1980)):

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 («Об одном стихотворении»).

У читателя всегда есть возможность, «расплетая» заложенные в образных структурах значения, возвратиться к истокам авторских представлений. Выявленные в результате этого признаки образуют пучок или набор составляющих, которые, как бахрома, готовы к новому переплетению, к восстановлению первоначального замысла на основе опыта и воображения читателя:

Когда при помощи языка анатомируешь свой опыт <...> лишаешь сознание всех благ интуиции. Ибо при всей своей красоте четкая концепция всегда означает сужение смысла, отсечение всяческой бахромы. Между тем **бахрома-то** как раз и **важнее всего в мире феноменов**, ибо она способна переплетаться («Меньше единицы», 1976).

Мир человека способен вместить Вселенную, однако процесс этот не подчиняется физическим законам, он определяется интуицией и, соответственно, может быть описан только с помощью интуитивно найденных образов. Сложное переплетение ассоциативных значений образует художественное пространство, по сложности и глубине сопоставимое с космосом. Через Слово в его первоначальном библейском значении человек постигает основу бытия и свои собственные возможности. Поэзия является одной из сфер деятельности, в которой доступный человеку метафизический опыт обретает реальные формы воплощения. Сравните у Бродского:

Вычитая из меньшего большее, из человека — Время,
получаешь в остатке слова, выделяющиеся на белом
фоне отчетливей, чем удается телом
это сделать при жизни, даже сказав «лови!».

(«В Англии», 1977)

Стихотворные строки продолжают жить и после смерти автора, оказывая на читателей более сильное воздействие, чем любое другое наследие, которое, подобно мячу в игре, может быть передано непосредственно из рук в руки.

В поэтическом творчестве человек свободен от условностей и ограничений, он волен по своему усмотрению создавать художественное пространство, объединяя в нем то, что в реальном мире всегда существует отдельно. Воображение, вслед за опытом, диктует поэту необходимость преобразований, в результате которых образы, тесно сосуществующие или дополняющие друг друга в реальности, обрели бы единую материальную форму воплощения:

<...> Знаешь, на свете есть
вещи, предметы, между собой столь тесно
связанные, что, нороя прослыть
подлинно матерью и т. д. и т. п., природа
могла бы сделать еще один шаг и слить
их воедино: тум-тум фокстрота
с крепдешиновой юбкой; муху и сахар; нас
в крайнем случае. То есть повысить в ранге
достиженья Мичурина. У щуки уже сейчас
чешуя цвета консервной банки,
цвета вилки в руке. Но природа, увы, скорей
разделяет, чем смешивает. И уменьшает чаще,
чем увеличивает; вспомни размер зверей
в плейстоценовой чаще¹⁵. Мы — только части
крупного целого, из коего вьется нить
к нам, как шнур телефона, от динозавра
оставляя простой позвоночник. Но позвонить
по нему больше некуда, кроме как в послезавтра,
где откликнется лишь инвалид — зане
потерявший конечность, подругу, душу
есть продукт эволюции. И набрать этот номер мне
как выползти из воды на сушу.

(«Элегия», 1988)

¹⁵ Во время плейстоценовой эпохи на территории Восточной Европы произошло первое покровное оледенение, в результате которого исчезли многие виды животных. Особенно пострадали крупные млекопитающие: «В плейстоцене состав крупных млекопитающих менялся неоднократно и резко, тогда как из 2000 видов насекомых, известных из тех же условий, вымершими считаются только около 30» (Рисницын А. П. Темпы эволюции и эволюционная теория (гипотеза адаптивного компромисса // Эволюция и биоценогические кризисы. М., 1987. С. 61).

Безусловно, размышления о необходимости соединить муху с сахаром и фокстрот с крепдешиновою юбкой являются лишь преамбулой для выражения истинного желания поэта — быть рядом с любимой женщиной. Рада Аллой вспоминает, как в Париже незадолго до получения Нобелевской премии Бродский, увлекшись, читал стихотворение «То не Муза воды набирает в рот...», посвященное Марине Басмановой: «Он так отрешенно произнес “навсегда расстанемся с тобой, дружок”, что зал замер, напряженно держал дыхание на требование, почти на крик: “па—сма—три—на—него” и смог выдохнуть, только когда ему разрешили: “а потом сотри”»¹⁶.

Уступительное значение, присутствующее во фразе «нас в крайнем случае», указывает на уверенность в том, что именно это слияние потребует от природы наименьших усилий, потому что в душе поэт и его любимая давно составляют единое целое. Упоминание любящих друг друга людей в одном ряду с другими, произвольно выбранными предметами, позволяет автору представить проблему отвлеченно, на теоретическом уровне, заглушая чувства тоски и одиночества рассуждениями о том, что разлука в данном случае не является исключением, она соответствует сложившемуся в мире порядку, в котором логическая целесообразность не всегда находит проявление на практике.

Рассказывая о себе, о своих чувствах, поэт осознает, что он не в состоянии что-либо изменить в этом мире. Однако мысль об этом не приводит его ни к смирению, ни к апатии, а, наоборот, заставляет вновь и вновь обращаться к болезненным для него воспоминаниям для того, чтобы понять причины произошедшего, найти ответы на вопросы: что лежит в основе мироздания, в чем состоит свобода выбора и мера ответственности человека за свои поступки.

Язык есть, так сказать, первая линия информации неодушевленного о себе, предоставленная одушевленному. Или, если несколько снять полемичность тона, язык есть разведенная форма материи. Создавая из него гармонию или даже дисгармонию, поэт, в общем-то бессознательно, перебирается в область чистой материи — или, если угодно, чистого времени — быстрее, чем это возможно при любом другом роде деятельности. Стихотворение — и прежде всего стихотворение с повторяющимся рисунком строфы — почти неизбежно развивает центробежную силу, чей все расширяющийся радиус выносит поэта далеко за его первоначальный пункт назначения («Кощачье “Мяу”»).

¹⁶ Аллой Р. Веселый спутник.. Воспоминания об Иосифе Бродском. СПб.: Журнал «Звезда», 2008. С. 95.

Механизмы, определяющие процесс поэтического творчества, не поддаются логическому анализу, потому что графическая оболочка языковых знаков и формальное соблюдение стихотворных размеров сами по себе значат не много. Только в соответствии с замыслом автора и под воздействием вдохновения разрозненные части художественного произведения собираются в единое целое — становятся откровением.

Язык выталкивает поэта, особенно поэта романтического, туда, откуда язык пришел, туда, где в начале было слово или различимый звук. Отсюда <...> склонность поэзии к метафизике, ибо всякое слово хочет вернуться туда, откуда оно пришло, хотя бы эхом, которое есть родитель рифмы («Altra Ego», 1990).

Вступая в контакт с языком, поэт обретает способность воспринимать и творить прекрасное. Каждое точно найденное слово, каждая удачная рифма приближает к цели. Стихотворение становится символом воплощения вечных поисков и желаний человека вырваться за пределы отпущенной ему реальности, а поэтическое творчество приобретает статус посредника между его существованием на земле и небесными сферами. По мнению Бродского, «всякое творчество есть по сути своей молитва. Всякое творчество направлено в ухо Всемогущего. В этом, собственно, сущность искусства. Это безусловно. Стихотворение если и не молитва, то приводимо в движение тем же механизмом — молитвы»¹⁷.

С помощью поэзии человек общается с Богом. Раскрывая перед ним свои мысли и чувства, пытаясь найти ответы на вопросы, которые не дают ему покоя, поэт в конечном итоге осознает, что все его попытки разрешить сомнения или получить знак божественного расположения обречены на провал. Возможно, именно в этом сознании обреченности скрывается источник трагедийности творчества. По мысли Бродского, «поэзия и трагедия всегда рядом», «язык, вторгающийся на территорию молчания, не получает никакого трофея, кроме эха собственных слов» («О скорби и разуме», 1994).

По силе воздействия поэтическое вдохновение можно сравнить с религиозным чувством, ибо оно основано на той же бессознательной вере, которая вопреки разуму, логике и обстоятельствам направляет и поддерживает человека в самой безнадежной ситуации. Бердяев утверждал, что «человек по своему образу, человек как личность не есть часть природы, он несет в себе образ Бога. В человеке есть

¹⁷ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 100–101.

природа, но он не есть природа. <...> В природе господствуют причинные связи. Но личность есть разрыв причинных связей»¹⁸.

У поэта, верующего в свое предназначение, есть многое от библейского Авраама — «рыцаря веры», как писал о нем Серен Кьеркегор: «Был тот, кто оказался велик в своей силе, был и тот, кто оказался велик в любви; но самым великим из всех оказался Авраам: он был велик мощью, чья сила лежала в бессилии, велик в мудрости, чья тайна заключалась в глупости, велик в той надежде, что выглядела как безумие, велик в той любви, что являлась ненавистью к самому себе»¹⁹.

Вера, не позволившая Аврааму усомниться в справедливости требования Бога убить единственного сына Исаака, чтобы доказать свою преданность, отделила его от всех остальных людей, сделала его непохожим на других — Единичным. «Парадокс веры, — согласно Кьеркегору, — состоит в том, что единичное выше общего».

Тот, кто, повинуясь неведомому зову, поступает наперекор общепринятому, разумному и логичному, неизбежно становится изгоем в глазах окружающих. Ни у одного здравомыслящего человека поведение Авраама не может найти ни оправдания, ни сочувствия. «Рыцарь веры предоставлен лишь себе самому — вот в чем весь ужас, — писал Кьеркегор. — В человеческом смысле он безумен и не может сделать себя понятным ни для кого». В готовности любой ценой исполнить свой долг перед Господом заключается и величие Авраама, и причины его трагедии. «Единичный человек ставит себя в абсолютное отношение к абсолютному», он переступает границы, отпущенные смертным, становится для них недостижимым, обрекая тем самым себя на вечные муки одиночества.

Размышляя о судьбе поэта, Кьеркегор рисует картину не менее мрачную, чем описанная в Библии история Авраама: «Что такое поэт? Несчастный, переживающий тяжкие душевные муки; вопли и стоны превращаются на его устах в дивную музыку. Его участь можно сравнить с участью людей, которых сжигали заживо на медленном огне в медном быке Фалариса: жертвы не могли потрясти слуха тирана своими воплями, звучащими для него сладкой музыкой».

И люди толпятся вокруг поэта, повторяя: «Пой, пой еще!», иначе говоря — пусть душа твоя терзается муками, лишь бы вопль, исходящий из твоих уст, по-прежнему волновал и улаждал нас своей дивной гармонией.

Требование толпы поддерживают и критики: это верно, так и должно быть по законам эстетики! Критик, впрочем, — тот же поэт,

¹⁸ Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека. Paris: YMSA-PRESS, 1972. С. 81.

¹⁹ Кьеркегор С. Страх и трепет. С. 23.

только в сердце его нет таких страданий, а на устах — музыки. Оттого, по-моему, лучше быть пастухом, понятым своим стадом, чем поэтом, ложно понятым людьми!»²⁰

Взгляды Кьеркегора на отношения между автором и читателем любопытно сопоставить с точкой зрения Бродского. Стихотворение «Ария» (1987), по сути, является горьким ответом поэта на возгласы толпы «Пой, пой еще!», о которых говорил датский философ:

Что-нибудь из другой
оперы, типа Верди.
Мало ли под рукой?
Вообще — в круговерти.
Безразлично о ком.
Трудным для подражания
птичкиным языком.
Лишь бы без содержания.

Но было бы несправедливо, размышляя о судьбе поэта, говорить исключительно о мрачных составляющих его творчества, не сказав ни слова о той силе, которая вдохновляет его и поддерживает:

Пишущий стихотворение, однако, пишет его не потому, что он рассчитывает на посмертную славу, хотя он часто и надеется, что стихотворение его переживет, пусть не надолго. Пишущий стихотворение пишет его потому, что язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Начиная стихотворения, 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 вмешивается в его настоящее («Нобелевская лекция»).

Слова, приведенные в порядок в соответствии с замыслом создателя и законами высшей гармонии, образуют художественное пространство, которое существует параллельно с реальным миром, наделяя поэта исключительными возможностями:

Поэтическая речь — как и всякая речь вообще — обладает своей собственной динамикой, сообщающей душевному движению то ускорение, которое заводит поэта гораздо дальше, чем он предпола-

²⁰ Кьеркегор С. Афоризмы эстетика // Кьеркегор С. Дневник обольстителя. СПб.: Лимбус Пресс, 2000. С. 193.

гал, 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 («Об одном стихотворении», 1980).

В стихотворении «Bagatelle» (1987) Бродский так описывает процесс создания поэтического произведения:

Разрастаясь как мысль облаков о себе в синеве,
время жизни, стремясь отделиться от времени смерти,
обращается к звуку, к его серебру в соловье,
центробежной иглой разгоняя масштаб круговерти.
Так творятся миры, ибо радиус, подвиги чьи
в захолустных садах созерцаемы выцветшей осью,
руку бросившем пальцем на слух подбирает ключи
к бытию вне себя, в просторечи — к его безголовью.

Творчество — «время жизни» поэта — противостоит смерти, и не только его собственной смерти, но и смертельной неодушевленности бесконечной Вселенной. Повинуясь неведомой силе, которая помимо воли определяет движение его руки, подбирая «ключи» к окружающему миру — «к бытию вне себя», поэт «разгоняет масштаб круговерти», «творя миры», недоступные ему в реальности.

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 стихотворение — 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, нахо-

дящийся в подобной зависимости от языка, я полагаю, и называется поэтом («Нобелевская лекция»).

Возможность еще при жизни выйти за пределы своего «я», постичь законы мироздания и смысл бытия лежит в основе представления о творчестве как о прообразе некоего метафизического бытия, обрести которое можно лишь после смерти:

Несмотря на весь наш церебральный прогресс, мы еще склонны впадать в романтическое (а следовательно, равно и реалистическое) представление, что «искусство подражает жизни». Если искусство и делает что-нибудь в этом роде, то оно пытается отразить те немногие элементы существования, которые выходят за пределы «жизни», выводят жизнь за ее конечный пункт, — предприятие, часто ошибочно принимаемое за поиски бессмертия самим искусством или художником. Другими словами, искусство «подражает» скорее смерти, чем жизни; то есть оно имитирует ту область, о которой жизнь не дает никакого представления: сознавая собственную брэнность, искусство пытается одомашнить самый длительный из существующих вариантов времени. В конце концов искусство отличается от жизни своей способностью достичь той степени лиризма, которая недостижима ни в каких человеческих отношениях. Отсюда родство поэзии с идеей загробной жизни, возможно, ею же — поэзией — и порожденной («В тени Данте», 1977).

Из формы занятости, к которой обычно прибегают ради денег или от скуки, написание стихов превращается в «альтернативную форму существования»: «Писание буквально бытийный процесс: оно использует мышление для своих целей, поглощает идеи, темы и т. д., не наоборот» («Сын цивилизации», 1977).

Творчество относится к тем видам деятельности, в которых процесс неизменно преобладает над результатом, потому что при создании произведения автор не в состоянии ни предугадать его будущие достоинства, ни оказать на них осознанного влияния:

Ни один честный ремесленник или изготовитель не знает в процессе работы, делает он или творит. Он может быть охвачен той или иной неизъяснимой эмоцией на определенной стадии этого процесса, он даже может подозревать, что изготавливает нечто качественно новое или уникальное, но первая, **вторая и последняя реальность для него — сама работа, процесс работы** («Кошачье “Мяу”»).

Вряд ли в процессе написания стихов поэт помышляет о каком бы то ни было вознаграждении. Его удел — вечный поиск и краткие мгновения счастья: «когда доделываю, углубляю... это самые лучшие часы. Ты часто и не подозревал, что там внутри таится, а язык это выявил и подарил тебе. Такая вот неожиданная награда»²¹.

Мистическая природа творчества, подчинение его диктату Языка, или Провидения, приводит к тому, что конечный результат часто существенно отличается от первоначального замысла и в значительной мере не определяется ни усилиями автора, ни выбором лексического материала:

Ничто не убеждает художника более в случайности средств, которыми он пользуется для достижения той или иной — пусть даже и постоянной — цели, нежели самый творческий процесс, процесс сочинительства. Стихи, по слову Ахматовой, действительно растут из сора; корни прозы — не более благодны («Нобелевская лекция»).

Вопрос о том, что лежит в основе талантливого произведения, выделяя его на фоне всех остальных, до сих пор остается открытым. Отсутствие формальных критериев для определения уровня мастерства необъяснимо с точки зрения реального опыта. И творец, и простой ремесленник обладают необходимыми навыками, используют одни и те же материалы и равное количество времени. Но в одном случае из-под пера, кисти или резца выходит шедевр, начинающий жить своей собственной жизнью, в другом же — приходится довольствоваться лишь отдаленным сходством с оригиналом. Талант нельзя создать или запрограммировать, да и сам художник вряд ли способен объяснить, в чем состоит секрет влияния, которое его произведения оказывают на публику.

Любые попытки оказать давление на творческий процесс, сделав его более доступным для широкой аудитории, обречены на провал, ибо «в вопросах культуры, — писал Бродский, — не спрос рождает предложение, а наоборот. Вы читаете Данте потому, что он написал “Божественную комедию”, а не потому, что вы ощутили такую потребность: не будь этого автора и его поэмы, никакими чарами вызвать их из небытия было бы невозможно» («Нескромное предложение», 1991).

Способности человека к творчеству закладываются на генетическом уровне. Однако талант, по мнению Бродского, является необ-

²¹ Искусство поэзии (интервью И. Бродского С. Биркертсу (Paris Review. 1982. N 83.)) // Иосиф Бродский. Большая книга интервью. М.: Захаров, 2000. С. 96.

ходимым, но далеко не достаточным условием для успешного претворения в жизнь поэтических замыслов. Если на ранних стадиях развития, при незначительном опыте и ограниченных познаниях, чувственные формы (ощущения и восприятия) лежат в основе формирования представлений как некоего мыслительного аналога вещи или ситуации, которая в данный момент не наблюдается, то на более высоких ступенях эволюции происходит обратный процесс: умение воспринимать и отражать действительность зависит от степени духовного развития человека, опыта и имеющихся в его распоряжении знаний.

Как грани некой волшебной призмы, сквозь которую человек смотрит на мир, взгляды художника определяют его представления, преобразуя действительность, выстраивая ее в определенном порядке, позволяющем увидеть и осознать то, что для других остается незамеченным.

Есть только один мастер, способный придать призмам подобную тонкость и чувствительность — это культура, цивилизация, с ее главным инструментом — языком. Оценка действительности, производимая сквозь такую призму, приобретение которой есть общая цель для всех представителей человеческого рода, стало быть, наиболее точна, возможно даже, наиболее справедлива. (Вопли «Нечестно!» и «Элитаризм!», коими вышесказанное может быть встречено, и прежде всего в наших университетах, не следует принимать во внимание, ибо культура элитарна по определению, и применение демократических принципов к сфере познания чревато знаком равенства между мудростью и невежеством.) («Надежда Мандельштам (1899–1980). Некролог», 1981).

В эссе, посвященном творчеству Мандельштама, которое так и называется — «Сын цивилизации», Бродский пишет:

Поэт попадает в беду по причине своего языкового и, следовательно, психологического превосходства — чаще, чем из-за политических убеждений. Песнь есть форма языкового неповиновения, и ее звучание ставит под сомнение много большее, чем конкретную политическую систему: оно колеблет весь жизненный уклад.

Подчиняясь диктату языка, поэт неизбежно впадает в зависимость от написанного хотя бы потому, что любое произнесенное Слово рано или поздно обретает реальные черты, становится частью судьбы его автора:

Представьте <...>, что написанное сбывается, — и вы это знаете. Что сбывается написанное не только в Писании, но и самими вами («Примечание к комментарию», 1992).

Мы все работаем на словарь. Потому что литература и есть словарь, свод значений для той или иной человеческой участи, для того или иного опыта. Это словарь языка, на котором жизнь говорит с человеком» («Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро», 1987).

Под влиянием творчества поэт попадает в иное, метафизическое измерение, где он уже не может действовать по своему усмотрению, пытаюсь упростить стоящую перед ним задачу, потому что любое, даже самое незначительное отступление способно разрушить до основания весь поэтический замысел. Отсюда легенда о том, что произведения искусства сначала создаются на небесах, и лишь потом спускаются на землю к их авторам; отсюда эпитет «божественный», который сопровождает только избранные, живущие в веках творения.

В поле действия сверхъестественного оказывается не только произведение, но и сам поэт. Следуя диктату Языка, он уже не властен распоряжаться собой по собственному усмотрению; его поступки определяются логикой, которая выходит за пределы земной реальности, подчиняясь законам, в которых нет и не может быть места ни тщеславию, ни компромиссам, ни сиюминутной выгоде.

Размышляя о судьбе Мандельштама, Бродский предостерегал против слишком прямолинейных и необоснованных, с его точки зрения, выводов о причинах обрушившихся на поэта репрессий:

Было бы упрощением полагать, что именно стихотворение против Сталина навлекло погибель на Мандельштама. Это стихотворение при всей его уничтожающей силе было для Мандельштама только побочным продуктом разработки темы этой не столь уж новой эры. По сему поводу есть в стихотворении «Ариост», написанном ранее в том же году (1933), гораздо более разящая строчка: «Власть отвратительна, как руки брадобрея...» Были также и многие другие. И все же я думаю, что сами по себе эти пощечины не привели бы в действие закон уничтожения. Железная метла, гулявшая по России, могла бы миновать его, будь он гражданский поэт или лирический, там и сям сующийся в политику. **В конце концов, он получил предупреждение и мог бы внять ему подобно многим другим. Однако он этого не сделал потому, что инстинкт самосохранения давно отступил перед эстетикой. Именно замечательная интенсивность**

лиризма поэзии Мандельштама отделяла его от современников и сделала его сиротой века, «бездомным всесоюзного масштаба». Ибо лиризм есть этика языка, и превосходство этого лиризма над всем достижимым в сфере людского взаимодействия всех типов и мастей и есть то, что создает произведение искусства и позволяет ему уцелеть. Вот почему железная метла, чьей задачей было кастрировать духовно целую нацию, не могла пропустить его («Сын цивилизации», 1977).

Диктуя следующий шаг, язык определяет внутренний мир автора. «Выбор слов всегда выбор судьбы, а не наоборот», — писал Бродский²². Сила этого воздействия такова, что поэт, даже осознавая угрожающую ему опасность, не может остановиться, потому что в творчестве инстинкт самосохранения отходит на второй план, уступая место стремлению к совершенству и чувству ответственности.

Произведение меняет не только сознание автора, но и сознание его читателя. Однажды прикоснувшись к тому, о чем раньше не имел представления, человек уже не в силах отказаться от открывающихся перед ним возможностей.

Стихотворение, в сущности, говорит читателю: «Будь как я». И в момент чтения становишься тем, что ты читаешь, становишься состоянием языка, которое именуется стихотворением, и его прозрение, откровение оказываются твоими. Они остаются твоими и когда ты закрываешь книжку, поскольку нельзя вернуться назад, туда, где у тебя их еще не было. В этом и заключается суть эволюции («Нескромное предложение», 1991).

Творчество — один из способов приобщения к истине. Оставаясь недоступным для обычных смертных, оно открывает свои тайны лишь тем, кто способен вырваться из рутины существования и от поверхностного наблюдения обратиться вглубь, к основе вещей, к постижению их подлинного значения.

Отмечая изменения, которые происходят в настоящем под влиянием прошлого, и предчувствуя их развитие в будущем, поэт улавливает в событиях непрерывный шум времени. Слова принца Гамлета «Порвалась дней связующая нить. / Как мне обрывки их соединить!» свидетельствуют о том, что герой воспринимает убийство отца, пре-

²² Бродский И. Послесловие к кн.: Новиков Д. Окно в январе. New York: Hermitage Publishers, 1995. С. 98.

дательство матери и провозглашение королем того, кто виновен в преступлении, не только как личную трагедию, но и как нарушение естественного хода событий — поворотный момент в истории, обозначивший разрыв между традициями прошлого и настоящего. Сознание личной ответственности за происходящее и уверенность в том, что только возмездие поможет соединить «обрывки» времен, вернуть все к исходному состоянию, заставляет Гамлета действовать вопреки здравому смыслу и обстоятельствам.

Стремление выявить и обозначить невидимые связи, собрать в одно целое прошлое, настоящее и будущее в их истинном смысле и предназначении отличает творчество талантливого художника:

Разница между метафизиками и неметафизиками в поэзии — это разница между теми, кто понимает, что такое язык (и откуда у языка, так сказать, ноги растут) — и теми, кто не очень про это догадывается. Первые, грубо говоря, интересуются источником языка. И, таким образом, источником всего. Вторые — просто щебечут²³.

Борис Пастернак — переводчик шекспировской трагедии и автор известного стихотворения «Гамлет», который открывает цикл стихов в «Докторе Живаго», писал: «“Гамлет” — драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»²⁴. Для Ницше описанная Шекспиром драма является апофеозом страданий и неумолимости выбора, который стоит перед Гамлетом: «Я не знаю более разрывающего душу чтения, чем Шекспир: что должен выстрадать человек, чтобы почувствовать необходимость стать шутом! — Понимают ли Гамлета? Не сомнение, а несомненность есть то, что сводит с ума... Но для этого надо быть глубоким, надо быть бездною, философом, чтобы так чувствовать... Мы все боимся истины...»²⁵

Предначертанность пути, та несомненность, о которой писал Ницше, заставляет героя совершать поступки, которые никто из окружающих не может понять. Выбирая путь противостояния, человек оказывается в полном одиночестве — становится заложником своего предназначения:

Суть всякой трагедии — в нежелаемом варианте Времени; это наиболее очевидно в трагедиях классических, где Время (будущее)

²³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 159.

²⁴ Пастернак Б. Л. Сочинения. The University of Michigan Press: Ann Arbor, 1961. Vol. III. P. 196–197.

²⁵ Ницше Ф. *Esse Homo* // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 714.

любви заменяется Временем (будущим) смерти. И содержание стандартной трагедии — реакция остающихся на сцене героя или героини — отрицание, протест против немислимой перспективы («Об одном стихотворении»).

Для Бродского способность поэтических строк сливаться со Временем, возвращаясь к истокам и восстанавливая нарушенные традиции, воплотилась в творчестве его любимых поэтов — Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама и Анны Ахматовой:

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 классиков, 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 («Об одном стихотворении»).

Гекзаметр был замечательным мнемоническим устройством, в частности, по причине своей тяжеловесности и отличия от разговорной речи любого круга, включая Гомеров. Поэтому, обращаясь к этому средству памяти внутри другого — то есть внутри александрийского стиха, — Мандельштам наряду с тем, что создает почти физическое ощущение тоннеля времени, создает эффект игры в игре, цезуры в цезуре, паузы в паузе. Что есть, в конечном счете, форма времени, если не его значение: если время не остановлено этим, оно по крайней мере фокусируется.

Используя все фонетические и аллюзивные возможности самих слов, стих Мандельштама этого периода передает медленное, тягучее ощущение хода времени. Поскольку он достигает цели (что случается с ним всегда), эффект таков, что читатель осознает: слова, даже их звуки — гласные в особенности, — почти осязаемые сосуды времени («Сын цивилизации»).

Постоянное рождение новой и новой любви в стихах Ахматовой — не отражение пережитых увлечений, это тоска конечного по бесконечности. **Любовь стала ее языком, кодом для общения с временем, как минимум для настройки на его волну.** Язык любви был ей наиболее близок. **Она жила не собственной жизнью, а временем, воздействием времени на души людей и на ее голос — голос Анны Ахматовой.** Требуя внимания к своим поздним стихам, она не отрекалась от образа истосковавшейся по любви юной женщины, но **голос и дикция ушли далеко вперед в попытке сделать гул времени различимым** («Скорбная муза», 1982).

Для человека Время имеет реальные формы воплощения: в его собственной жизни и в жизни близких ему людей; в воспоминаниях о том, что было, и в предчувствии того, что будет; в исторических событиях, мифах и легендах, которые сопровождают его от рождения до смерти. Конечность существования и память о прошлом лежат в основе формирования в сознании понятия Времени. Еще Аристотель отметил, что, «вечность не имеет никакого отношения ко времени: она вообще вне времени»²⁶.

Наблюдая за изменениями, которые происходят с ним и с окружающим его миром, человек получает представление о времени. Время связано с движением, это — мера, или, как выражается Аристотель, «число движения». «Может возникнуть сомнение: будет ли в отсутствии человека существовать время или нет? <...> Если же ничему другому не присуща способность счета, кроме души и разума души, без души не может существовать время»²⁷. В XX веке, когда проблемы, связанные с осмыслением категории времени, из физики переместились в область гуманитарных исследований, аристотелевская теория получила новый импульс для развития.

Вывод Аристотеля о зависимости времени от сознания имеет принципиальное значение, потому что позволяет человеку выступать в качестве его хранителя. Язык как средство материального воплощения событий, мыслей, чувств, атмосферы той или иной эпохи, становится формой выражения Времени. Размышляя о роли и значении литературного творчества, Бродский писал:

²⁶ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. М.: Фолио, 2000. С. 323.

²⁷ Аристотель. Физика // Аристотель. Собр. соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1981. Т. 3. С. 157.

Когда я читаю прозу, меня интересует не сюжет, не новеллистика, а просто литература, писание. Всегда следует разграничивать, с кем вы имеете дело — с автором романа или с писателем. В счастливых случаях имеет место совпадение. Но слишком часто роман становится целью писателя. В то время как **целью писателя должно быть нечто иное: выражение мироощущения посредством языка**. А во все не посредством сюжета²⁸.

Талантливое литературное произведение, или, как говорил Бродский, «писание», отражает мироощущение не только автора, но и его современников — тех, кто жил рядом, но не смог увидеть события в истинном свете на срезе причинно-следственных связей настоящего, прошлого и будущего.

Произведения Андрея Платонова стали для Бродского той самой формой, которая позволила отобразить всю глубину противоречий эпохи строительства социализма и безнадежность существования в ней незаурядной личности:

Единственно, что можно сказать всерьез о Платонове в рамках социального контекста, это что он писал на языке данной утопии, на языке своей эпохи; а никакая другая форма бытия не детерминирует сознание так, как это делает язык. Но, в отличие от большинства своих современников — Бабеля, Пильняка, Олеши, Замятина, Булгакова, Зощенко, занимавшихся более или менее стилистическим гурманством, т. е. игравшими с языком каждый в свою игру (что есть, в конце концов, форма эскапизма), — он, Платонов, сам подчинил себя языку эпохи, увидев в нем такие бездны, заглянув в которые однажды, он уже более не мог скользить по литературной поверхности, занимаясь хитросплетениями сюжета, типографскими изысками и стилистическими кружевами («Послесловие к “Котловану” А. Платонова», 1973).

Изломанный, корявый язык «Котлована» и «Чевенгура» с фразами, приковывающими внимание абсурдностью построения, обрывающимися как тупик, за которым нет и не может быть продолжения, созвучны тому, что происходило в послереволюционной России XX века.

Равенство, которое в Евангелии провозглашается между Словом и Богом, ведет, по сути, к установлению тождества между структурой и содержанием, между материей и духом — что ломает сложившие-

²⁸ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 272.

ся представления о статусе и функциях языка, наделяя поэтическое творчество возможностями, в которых форма (образ, звук, порядок слов, стихотворный размер) имеет не меньший, а иногда и больший метафизический смысл по сравнению с традиционно заложенным в лексических единицах значением. Бродский писал:

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 преодоления, 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)** («Об одном стихотворении», 1980).

Литература, по мнению Бродского, началась с поэзии — с песни кочевника, которая возникла как имитация движения — некая ритмическая структура, соотносящаяся с неспешным шагом, стремительным бегом или галопом лошади. А суть движения как раз и

состоит в обозначении времени («Как читать книгу?», 1988). Следовательно, «поэт постоянно имеет дело со временем. Что такое стихотворение, вообще стихотворный размер? Как и любая песнь, это — реорганизованное время»²⁹.

Ритмическая заданность стихотворного текста, постоянное воспроизведение того, что было, но уже в новом качестве, с новым смысловым содержанием, образует форму, в которой мысль развивается, не выходя за рамки привычных размеров, что существенно облегчает работу читателя. Ограничение структурных возможностей текста компенсируется множественностью смысловых соответствий, которые возникают с каждым новым образом, расширяя поэтическое пространство, придавая ему стереоскопическое строение:

Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная строка коротка, на каждое слово в ней, часто — на каждый слог, приходится двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов предполагает соответственное число попыток осмыслить, т. е. множество раз; а что есть *раз* как не единица Времени? («Поэт и проза», 1979).

В отличие от точных наук, использующих объективные методы исследования и единый шаблон для представления знаний, творчество основано на бесконечном смысловом и структурном варьировании. Автор текста одновременно является носителем восприятия и отправителем речи, его субъективное представление о действительности составляет основное достоинство произведения.

Смена впечатлений и возможность сопоставления различных предметов, образов и мыслей находит отражение в речи, которая формируется в соответствии с заложенными в языке принципами лингвистического, ментального и эстетического взаимодействия отдельных единиц, преобразования их в единое художественное целое. «Всякое сказанное слово требует какого-то продолжения. Продолжить можно по-разному: логически, фонетически, грамматически, в рифму». Так происходит развитие мысли, языка, поэзии. «И то, что следует, всегда интереснее уже сказанного», по мнению Бродского. Пока в распоряжении человека останется Слово, это движение будет бесконечным:

Искусство вообще и литература в частности тем и замечательно, тем и отличается от жизни, что всегда бежит повторения. В обыден-

²⁹ Там же. С. 152.

ной жизни вы можете рассказать один и тот же анекдот трижды и трижды, вызвав смех, оказаться душою общества. В искусстве подобная форма поведения именуется «клише». Искусство есть орудие безоткатное, и развитие его определяется не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала, предыдущей историей средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение. Обладающее собственной генеалогией, динамикой, логикой и будущим, искусство не синонимично, но, в лучшем случае, параллельно истории, и способом его существования является создание всякий раз новой эстетической реальности. Вот почему оно часто оказывается «впереди прогресса», впереди истории, основным инструментом которой является — не уточнить ли нам Маркса? — именно клише («Нобелевская лекция»).

Искусство не терпит повторения и часто вступает в противоречие с самой жизнью, с ее законами, согласно которым все существующее развивается в установленных рамках, и каждый предмет входит в состав совокупности, обладающих теми же признаками предметов:

Природа, как бард вчера —
копирку, как мысль чела —
букву, как рой — пчела,
искренне ценит принцип массовости, тираж,
страшась исключительности, пропаж
энергии.

(«*Fin de Siècle*», 1989)

Повторение, массовость является залогом стабильности существования системы, ее поступательного развития, однако представления человека не могут быть ограничены никакими рамками.

Внутренний мир человека, его взгляды на самого себя и окружающую его действительность в течение жизни претерпевают значительные изменения. Каждый из нас рождается с абсолютно чистым сознанием. Следуя инстинктам и физиологической целесообразности, мы начинаем воспринимать внешнюю среду на уровне чувственного познания, и только со временем отдельные визуальные впечатления становятся частью личности, преобразуются в устойчивые представления и понятия.

Уверенность в своих силах и возможностях приходит на более поздней стадии сопоставления и осмысления опыта предшествующих поколений. Заимствуя чужие идеи или опровергая их, человек фор-

мирует свои собственные представления о действительности. «Человек себя знает прежде и больше, чем мир, и потому мир познает после и через себя. Философия и есть внутреннее познание мира через человека, в то время как наука есть внешнее познание мира вне человека. В человеке открывается абсолютное бытие, вне человека — лишь относительное»³⁰.

Идеи являются тем, что составляет неповторимую основу личности. И если физические данные (зрение, слух, осязание) не позволяют человеку вырваться за пределы отпущенного ему при жизни пространства и времени, то творческое воображение наделяет его неограниченными возможностями: «Создавать чудовища и соединять самые несовместимые формы и образы воображению не труднее, чем представлять (*conceive*) самые естественные и знакомые объекты. Тело приковано к одной планете, по которой оно передвигается еле-еле, с напряжением и усилиями, мысль же может в одно мгновение перенести нас в самые отдаленные области вселенной или даже за ее границы, в беспредельный хаос, где природа, согласно нашему предположению, пребывает в полном беспорядке. Никогда не виденное и не слышанное все же может быть представлено; мысли доступны все, кроме того, что заключает в себе безусловное противоречие»³¹.

По мысли Хайдеггера, творчество является не просто слепым копированием реальности: «сочиняя, поэт преобразует возможное присутствующее в его присутствии. Сочинением поэт воображает прообразы наших представлений»³², возвращая нас к истокам — к произнесенному некогда Слово. Сравните у Бродского:

Любая реальность стремится к состоянию стихотворения — хотя бы ради экономии. Эта экономия и есть, в конечном итоге, *raison d'être*³³ искусства, и вся его история есть история его средств сжатия и сгущения. В поэзии это язык — сам по себе в высшей степени конденсированный вариант реальности. Вкратце: стихотворение скорее порождает, нежели отражает («Девяносто лет спустя», 1994).

Миссия художника состоит в том, чтобы создавать ирреальные горизонты, открывать то, что нельзя увидеть, что скрыто в глубинах подсознания. Уход в себя, в мир видений и грез, с тем чтобы попы-

³⁰ Бердяев Н. А. Смысл творчества. Харьков: ФОЛИО; М.: АСТ, 2002. С. 57.

³¹ Юм Д. Исследование о человеческом разумении. М.: Прогресс, 1995. С. 23.

³² Хайдеггер М. Язык. СПб., 1991. С. 9.

³³ Смысл (*фр.*).

таться проникнуть в суть вещей, — процесс сложный и длительный, требующий от того, кто избрал этот путь, самоотречения и безоговорочной веры в торжество конечного результата.

Вольно или невольно любой русский автор испытывает определенное давление писать для широкой аудитории. Но, с другой стороны, всякий более или менее состоявшийся поэт там, в глубине души, сознает, что работает он не для публики. Что он пишет потому, что ему язык, в просторечии называемый музой, диктует. И что это именно ради своего языка он и занимается этим делом — ради музыки языка, ради этих слов, суффиксов, я не знаю... Ради этой гармонии, да? А не ради аудитории³⁴.

Отказ от предубеждений, господствующих на бытовом уровне, приводит к тому, что взгляды поэта и широкой аудитории часто вступают в противоречие. Иронизируя над стремлением некоторых читателей приблизить мир художника к своим собственным потребностям, Ортега-и-Гассет пишет: «Честный обыватель свято верил, что назначение науки и вообще культуры — покончить с войнами и сделать его жизнь комфортабельной. Возможно, столь же свято он верит, что назначение искусства — сделать его дочерей добродетельными и счастливыми. И поскольку это не так, а скорее наоборот, неминует тот день, когда он ополчится на искусство и объявит его вне закона»³⁵.

Если в жизни норма как форма природного равновесия выступает в качестве позитивного фактора, то в искусстве она граничит с посредственностью.

Крайняя субъективность, предвзятость и, в сущности, идиосинкразия суть то, что помогает искусству избежать клише. А именно сопротивление клише и отличает искусство от жизни («Как читать книгу», 1988).

«Каждая жизнь есть точка зрения на вселенную»³⁶. Запечатлевая в мраморе, в красках, в словах увиденное или услышанное, художник передает не столько внешний вид объектов, сколько их духовное содержание, пытаясь разбудить воображение современников, заста-

³⁴ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 234.

³⁵ Ортега-и-Гассет. наброски праздного лета // Ортега-и-Гассет Х. Камень и небо. М.: Грантъ, 2000. С. 118.

³⁶ Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 47.

вить их думать и сопереживать, от решения сиюминутных вопросов обратиться к проблемам вечности.

Творчество — занятие для избранных, и здесь любые рассуждения о пользе искусства или о том, что литература должна находиться на службе у общества, несостоятельны. Позиция Бродского в этом вопросе однозначна и непримирима:

Только если мы решили, что «сапиенсу» пора остановиться в своем развитии, следует литературе говорить на языке народа. В противном случае народу следует говорить на языке литературы («Нобелевская лекция»).

Поэт — всегда немного философ, а философ, в отличие от историка, имеет дело не с событиями прошлого или настоящего, а с системой этических и эстетических ценностей, устремленных в будущее. «Задачей художника, — по мнению Бродского, — должно быть не подражание природе, но интерпретация идей» («Путешествие в Стамбул», 1985).

Духовные устремления личности не могут ограничиваться бытовыми, мифологическими и даже религиозными представлениями. Потребности человека выйти за пределы отпущенной ему реальности, по мысли Бродского, гораздо шире любых церковных или идеологических догм (ср.: «Человеку хватает метафизического инстинкта (или потенциала), чтобы не уместиться в рамки любой конфессии, не говоря уже об идеологии» («Исайа Берлин в восемьдесят лет», 1989)).

Для человека пишущего язык является средством, позволяющим ориентироваться в пространстве и времени. Становление духа происходит только в движении, в постоянном поиске, который возможен при обращении к языку как к хранителю дарованных человеку высших духовных ценностей. Если же говорить о религии, то Бродский, вслед за Цветаевой, выбирает протестантство (вернее, его наиболее радикальное ответвление — кальвинизм), в котором представления о Высшем суде связаны не с неким Верховным правителем, а с самим человеком, с его отношением к себе и к своему существованию в этом мире:

В русском православии и в римском католичестве человека судит Всевышний или Его Церковь. В протестантстве человек сам творит над собой подобие Страшного Суда, и в ходе этого суда он к себе куда более беспощаден, чем Господь или даже церковь, — уже хотя бы потому, что (по его собственному убеждению) он знает себя лучше, чем Бог и церковь. И еще потому, что он не хочет, точнее —

не может простить. <...> Но не одной только достоверности ради герои Достоевского с почти кальвинистским упорством **обнажают перед читателем душу. Что-то еще заставляет Достоевского выворачивать их жизнь наизнанку и разглядывать все складки и морщинки их душевной подноготной. И это не стремление к Истине. Ибо результаты его инквизиции выявляют нечто большее, нечто превосходящее саму Истину: они обнажают первичную ткань жизни, и ткань эта неприглядна. Толкает его на это сила, имя которой — всеядная прожорливость языка, которому в один прекрасный день становится мало Бога, человека, действительности, вины, смерти, бесконечности и Спасения, и тогда он набрасывается на себя** («Власть стихий. О Достоевском», 1980).

Власть языка над человеком абсолютна и деспотична, однако не стоит забывать о том, что наряду со спасением, она может привести его и к крайне негативным последствиям. Отсутствие границ и «всеядная прожорливость языка», который на каждом следующем этапе развития требует от человека все новых усилий по усвоению и углублению знаний, часто оборачивается отчаянием, ибо основа бытия — «первичная ткань жизни» — «неприглядна», по мнению Бродского. Неведение человека относительно ее сущности является благом — ограждающим щитом на пути смертоносного холода Вселенной. Погружение же в метафизическую природу мироздания способно поставить его перед бездной, заглянув в которую он уже не сможет оставаться прежним. Осознав свое ничтожное и зависимое положение в этом мире, он будет не в состоянии мириться с действительностью.

Влияние языка на человека происходит на бессознательном уровне, и следовательно, не может быть ничем ограничено. Процесс познания, начавшийся, согласно Библии, со вкушения плодов от запретного древа, стал развиваться, как цепная реакция, остановить которую можно лишь в одном случае — разрушив до основания всю систему. Раздвоенность человека, присутствие света и тьмы в его сознании, приводит к постоянному движению, в котором покой остается недоступной роскошью: «Дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей».

До тех пор пока существует человек, будет существовать и его стремление понять себя и то, что его окружает, и не только понять, но и выразить на бумаге свои мысли, чувства и впечатления:

У Назона <...> источником всего этого является чернильница. Пока в ней была хоть капля темной жидкости, он продолжал — а значит, мир продолжался («Письмо Горацию», 1995).

Размышляя о том, что было, и предвидя развитие событий в будущем, поэт в своем творчестве рассказывает, как должен быть устроен этот мир и что может произойти, если общество будет упорствовать в своих заблуждениях. Однако та же неукротимая жажда познания, цель которой — оградить человечество от всевозможных бедствий, способна ускорить его конец, потому что силы и возможности человека слишком малы, а опасности, подстерегающие его на пути продвижения к истине, огромны. Любой неверный шаг может закончиться трагедией.

Будущее непредсказуемо, как непредсказуем и сам человек, определяющий его своими помыслами и деяниями. Однако в любом случае, и в процветании, и на краю гибели, за то, что случится, именно он будет нести всю полноту ответственности, потому что ничто в этой жизни не происходит случайно, все начинается с возникшей идеи и с намерения ее осуществить, то есть с произнесенного кем-то Слова.

Слово было в начале, «слово будет также и в конце», по мнению Бродского.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ

Иногда нам кажется, что мы тоскуем
по какому-нибудь
отдаленному месту, тогда как
на самом деле мы тоскуем о том
времени, которое мы там провели,
будучи моложе и бодрее, чем
теперь. Так обманывает нас время
под маской пространства; если
бы мы поехали туда — мы поняли бы
наше заблуждение.

Артур Шопенгауэр

I

В поэзии Иосифа Бродского основополагающее значение имеют категории пространства и времени. Поэт трактует данные категории не с теоретической точки зрения, а исходя из собственного опыта, в соответствии со взглядами, сложившимися у него в результате изменений, которые он наблюдает в себе и окружающем его мире.

Пространство и время для Бродского неразрывно связаны с представлениями о своих возможностях как личности. Пространство — среда телесного обитания, и время, позволяющее душе выходить за пределы физической оболочки, отрываться от действительности, совершая путешествия по прошлому и будущему, оказывают на человека огромное влияние, определяют его отношение к самому себе и к событиям, которые происходили, происходят и будут происходить в его жизни.

Таким образом, пространство и время для Бродского являются не столько отвлеченно-философскими, сколько практически-мировоззренческими понятиями, объединяющими в себе множество антаго-

нистических по сути признаков, которые в системе координат поэта соотносятся с полярными категориями: с конечностью и бесконечностью; с материей и духом; с физическим телом и бестелесной душой; с распространением в пространстве по горизонтали и с вертикальным творческим взлетом; с ограниченностью суши и беспредельностью океана; с количеством и качеством; с суетой и отстраненно-сдержанным отношением к жизни; с прозой и поэзией (а в широком смысле — с реальной жизнью и искусством подражания ей); с жизнью и смертью; с предметами и мыслями о них¹; с сиюминутным и вечным; с жадностью и бескорыстием; с существованием в ограниченном пространстве и возможностью выхода в космос.

До эмиграции в поэтическом творчестве Бродского душа и тело существовали как единое целое, объединяя в человеке материальное и духовное в равной степени:

И я схватил, мой друг, едва
отбросив утром одеяло,
газету «Правда». Там стояло
под словом «Правда» — **Двадцать Два.**
Ура! — воскликнул я. — Ура!
Я снова вижу цифры эти!
И ведь не где-нибудь: в газете!
Их не было еще вчера.
Пусть нету в скромных цифрах сих
торжественности (это ясно),
но **их тождественность прекрасна**
и нет соперничества в них!
Их равнозначность хороша!
И я скажу, друг Яков, смело,
что **первая есть как бы тело,**
вторая, следственно, душа.

(«На 22-е декабря 1970 года.

Якову Гордину от Иосифа Бродского», 1970)

Впервые разделение этих понятий возникло в поэзии Бродского в конце шестидесятых — начале семидесятых годов, когда поэт начал серьезно обдумывать возможность эмиграции. Размышления

¹ В качестве примера можно привести образ белого листа бумаги из поэзии Бродского как части вещественного мира и относящихся ко Времени слов, которые на нем записаны.

о том, может ли человек развиваться духовно при отсутствии нормальных бытовых условий существования, составляют суть конфликта, описанного Бродским в стихотворении «Горбунов и Горчаков». В диалогах, которые в стихотворении ведут пациенты психиатрической лечебницы, поэт в аллегорической форме выражает различное отношение к жизни и свои взгляды на развитие событий в будущем.

Горчаков — типичный представитель большинства с ярко выраженными меркантильными наклонностями; его удручают тяготы больничного быта и отсутствие элементарных удобств. Горбунов, душа которого «не ощущает тесноты» даже в сумасшедшем доме, руководствуется в жизни иными принципами: он погружен в свой внутренний мир и потому стойко переносит все невзгоды существования.

Как уже было отмечено во второй главе книги, противоречия во взглядах главных героев стихотворения передавали борьбу, которая происходила в то время в душе поэта. Отсутствие перспектив, душевный кризис, которые омрачали жизнь Бродского в конце шестидесятих годов, приводят в стихотворении к победе точки зрения Горчакова: Бродский обращается к материальной стороне существования, выбирая эмиграцию как один из способов разрешения конфликта.

Однако выбранный путь не представлялся поэту безоблачным. Его не покидала мысль о том, что перемены, которые должны произойти в его жизни, повлекут за собой множество проблем. Неудовлетворенность собой и своим решением, сознание того, что выбор эмиграции во многом сделан вопреки желанию, находит отражение в поэтических образах.

В «Горбунове и Горчакове» время из космической категории переходит в разряд «тарелки, заполненной цифирью», т. е. циферблата часов, представляющего собой суррогат — одну из форм предметно-практического воплощения философского понятия:

О Горбунов! я чувствую при встрече
с тобою, как нормальный идиот,
себя всего лишь радиусом стрелки!

**Никто меня, я думаю, не ждет
ни здесь, ни за пределами тарелки,
заполненной цифирью.**

Но будущее, каким бы мрачным ни представлялось поэту, в то время не пугало его, а любые изменения в судьбе воспринимались как начало чего-то нового, открывающего неведомые ранее перспективы. В стихотворении от имени Горбунова Бродский говорит о том, что готов идти до конца и заплатить судьбе за свой выбор: «и при-

говору Страшного Суда / тем легче для души моей, чем хуже / ей было во плоти моей...».

В «Разговоре с небожителем», написанном в 1970 году, двумя годами позже «Горбунова и Горчакова», Бродский, размышляя о потерях, которые неизбежно последуют за его решением уехать из страны, утешает себя тем, что в эмиграции он сможет начать все сначала, его жизнь обретет смысл, а значит, появятся новые темы и перспективы для творчества:

Там, наверху —
услышь одно: благодарю за то, что
ты отнял все, чем на своем веку
владел я. Ибо созданное прочно,
продукт труда
есть пища вора и прообраз Рая,
верней — добыча времени <...>
Благодарю...
Верней, ума последняя крупница
благодарит, что не дал прилепиться
к тем кушам, корпусам и словарю,
что ты не в масть
моим задаткам, комплексам и форам
зашел — и не предал их жалким формам
меня во власть.

Несмотря на все лишения, в будущем поэт видел не тупик, а «тоннель», который, по его представлениям, должен будет вывести его к свету:

Ты за утрату
горазд все это отомщеньем счесть,
моим приспособленьем к циферблату,
борьбой, слияньем с Временем — Бог весть!
Да полно, мне ль!
А если так — то с временем неблизким,
затем что чудится за каждым диском
в стене — туннель.

Решение об отъезде было принято тогда, когда, размышляя о своей судьбе, поэт отдавал предпочтение пространственным категориям. Желание обрести свободу передвижения и право на выбор места жительства привело его к мысли об эмиграции. В «Песне невинности,

О. И. Глазунова. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность

она же — опыта» (1972) Бродский выразил чувства тех своих современников, кто в шестидесятые и начале семидесятых годов обдумывал возможность эмиграции как один из способов изменить свою жизнь к лучшему: «Нам не нравится время, но чаще — место».

Вполне естественно, что молодого поэта, который только что вернулся из ссылки, прошел через тюремное заключение и принудительное лечение в сумасшедшем доме, занимали в то время не столько вопросы духовного развития, связанные, по мнению Бродского, с категорией времени, сколько желание побывать за границей, расширить представления о пространстве и своих возможностях. В «Литовском ноктюрне: Томасу Венцлова» поэт писал:

Вот откуда моей,
как ее продолжение вверх, оболочки
в твоих стеклах расплывчатость, бунт голытьбы
ивняка и т. п., **очертанья морей,**
их страниц перевернутость в поисках точки,
горизонта, судьбы.

В то время эмиграция давала молодому человеку возможность обрести себя, от бесплодного противостояния власти перейти к нормальной жизни и творчеству:

Подобие алфавита,
тело есть знак размноженья вида
за горизонт. И пейзаж — лишь свита.

(«Эклога 5-я (летняя)», 1981)

В «Путешествии в Стамбул» Бродский выразил свое отношение к пространственным формам перемещения:

Всякое перемещение по плоскости, не продиктованное физической необходимостью, есть пространственная форма самоутверждения, будь то строительство империи или туризм.

Однако чувства, которые владели поэтом в начале семидесятых годов, были далеки от удовлетворения и тем более триумфа:

И вкус во рту от жизни в этом мире,
как будто наследил в чужой квартире
и вышел прочь!

(«Разговор с небожителем», 1970)

Выбор, который сделал Бродский, не давал ему покоя до самой смерти. Ощущение того, что произошло непоправимое, присутствовало в его эмиграционных стихах в виде намеков на несоответствие причин и следствий, в желании изменить — «переверстать судьбу», в постоянном возвращении к прошлому.

<...> Странно и неприятно
думать, что даже железо не знает своей судьбы
и что жизнь была прожита ради апофеоза
фирмы Кодак, поверившей в отпечатки
и выбрасывающей негативы.
Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке.
(«Мы жили в городе цвета окаменевшей водки», 1994)

«Упругая ветка» как символ материального благополучия и уверенности в завтрашнем дне и красочные американской «фирмы Кодак» «отпечатки» фотографий как «апофеоз» воплощения заокеанской мечты, для Бродского не имели значения, так как птица — она же поэт, — для того чтобы петь, не нуждается «в упругой ветке», а отпечатки являются лишь копиями по отношению к утраченной основе — негативам.

Сразу же после эмиграции в 1972 году в стихотворениях Бродского на смену лирическому герою, душа и тело которого составляют единое целое, приходит «абсолютный никто, человек в плаще». Образ тела, соответствующего исключительно физической оболочке поэта, будет встречаться в его стихотворениях на протяжении всей эмиграции:

Тело в плаще обживает сферы,
где у Софии, Надежды, Веры
и Любви нет грядущего.
(«Лагуна», 1973)

Тело в плаще, ныряя в сырую полость
рта подворотни, по ломаным, обветшалым
плоским зубам поднимается мелким шагом
к воспаленному небу с его шершавым
неизменным «16».
(«Декабрь во Флоренции», 1976)

От великих вещей остаются слова языка, свобода
в очертаньях деревьев, цепкие цифры года;
также — **тело в виду океана в бумажной шляпе.**

Тело похоже на свернутую в рулон трехверстку.
(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

В стихотворении «1972», совпадающем по времени с началом эмиграции, поэт говорит об изменениях, которые он в себе наблюдает:

Вот оно — то, о чем я глаголаю:
**о превращении тела в голую
вещь!** Ни горé не гляжу, ни долу я,
но в пустоту — чем ее ни осветли.
Это и к лучшему. Чувство ужаса
вещи не свойственно. **Так что лужица
подле вещи не обнаружится,**
даже если вещица при смерти.

(«1972 год», 18 декабря 1972)

Лишенное души тело превращается в «вещь» и уже ничем не отличается от предметов окружающего мира. Возможно, внимательное отношение к вещам, которое не раз ставилось поэту в вину, было вызвано именно этим обстоятельством — ощущением себя как еще одного лишённого души объекта материального мира: «Тело, застыв, продлевать стул. / Выглядит, как кентавр, / вспять обернувшийся» («Полдень в комнате», 1978).

Обернуться «вспять» — значит обратиться назад, к тому, что было пройдено. Все самое дорогое в жизни поэта было связано с прошлым и погребено на самом дне памяти, как древний город Геркуланум, засыпанный пеплом:

Так пропадают из виду; но настоящий финиш
не там, где кушетку вплотную к стене придвинешь,
но в ее многоногости за полночь, крупным планом
разрывающей ленточку с надписью «Геркуланум».

(«Снаружи темнеет, верней — синее,
точней — чернеет...», 1992)

Чувствуя сопричастность с окружающими его предметами, поэт наделяет их приближенными к человеку качествами. Наиболее показательным в этом отношении является стихотворение 1987 года «Посвящается стулу». Образ стула в качестве лирического героя стихотворения позволяет поэту через описание внутреннего мира предмета выразить свои чувства по отношению к собственному обособленному существованию в эмиграции. Сходство, которое поэт наблюдает между собой и неодушевленным предметом, приводит к необходимости рассмотреть свою жизнь под иным углом зрения, с учетом изменившейся окружающей обстановки.

<...> Стул, что твой наполеон,
 красуется сегодня, где вчерась.
 Что было бы здесь, если бы не он?
 Лишь воздух. В этом воздухе бвилась
 пыль. Взгляд бы не задерживался на
 пылинке, но, блуждая по стене,
 он достигал бы вскорости окна;
 достигнув, устремлялся бы вовне,
 где нет вещей, где есть пространство, но
 к вам вытесненным выглядит оно.

(«Посвящается стулу», 1987)

Вещи способствуют визуальной ориентации человека. Останавливая на себе внимание, они «привязывают» его к пространству, в котором он находится. Предметы, о которые «спотыкается» взгляд, препятствуют устремлению его «вовне» — в космос, «где не бывает тел», где нет места человеческим чувствам и эмоциям, где царят вечный холод и ледяное безмолвие.

Помещенная в пространство вещь вытесняет его («Вещь, помещенной будучи, как в Аш- / два-О, в пространство, презирая риск, / пространство жаждет вытеснить»), и это давление ощущает на себе человек даже в том случае, если его «глаз на полу не замечает брызг / пространства».

Отсюда можно сделать вывод о том, что чем больше вещей окружает человека, тем более сильному воздействию со стороны пространства он подвергается:

<...> Узурпированное пространство
 никогда не отказывается от своей
 необитаемости, напоминая
 сильно зарвавшейся обезьяне
 об исконном, доледниковом праве
 пустоты на жилплощадь. Отсутствие есть всего лишь
 домашний адрес небытия,
 предпочитающего в итоге,
 под занавес, будучи буржуа,
 валунам или бурому мху обои.
 Чем подробней их джунгли, тем несчастнее обезьяна.

(«Наряду с отоплением в каждом доме...», 1993)

Враждебность пространства по отношению к человеку объясняется несоответствием его бездушному миру предметов. Если вещь,

О. И. Глазунова. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность

которая «есть пространство, / вне коего вещи нет», способна противодействовать окружающей среде на равных (т. е. «пространство жаждет вытеснить»), то человек как абсолютно инородное по отношению к пространству существо не в состоянии оказать ему сопротивление — наоборот, по мнению Бродского, «тело, помещенное в пространство, / пространством вытесняется» («Развалины есть праздник кислорода...», 1968).

Агрессивное отношение со стороны пространства приводит к тому, что за любое перемещение в нем человек должен расплачиваться. Сравните:

<...> Посмеиваясь криво,
пусть Время взяток не берет —
Пространство, друг, серебролюбиво!
Орел двугривенника прав,
четыре времени поправ!

(«С видом на море», 1969)

Только рыбы в морях знают цену свободе; но их немота вынуждает нас как бы к созданию своих этикеток и касс. **И пространство торчит прейскурантом.**

(«Конец прекрасной эпохи», 1969)

Человек обращает пристальное внимание на окружающие предметы в том случае, если у него нет возможности общаться с другими людьми. Понятие пустоты в поэзии Бродского возникает под воздействием утраты привычных связей и условий существования.

Наряду с отоплением, в каждом доме
существует система отсутствия. Спрятанные в стене
ее беззвучные батареи
наводняют жильё неразбавленной пустотой
круглый год, независимо от погоды,
работая, видимо, от сети
на сырье, поставляемом смертью, арестом или
просто ревностью.

(«Наряду с отоплением, в каждом доме...», 1992)

Вместе с тем, какое бы воздействие пространство ни оказывало на человека, он вместе с другими предметами обречен на существо-

вание в нем. Однако в отличие от объектов материального мира человек обладает мышлением, а значит, способен сопоставлять, сравнивать, оценивать то, что судьба предоставила в его распоряжение. И здесь понятие пустоты приобретает, по мнению Бродского, основополагающее значение, выступая в качестве критерия субъективной пространственно-временной оценки:

Что отличает поэтическую и человеческую мудрость Монтакле — это его довольно мрачная, почти обессиленная, падающая интонация. В конце концов, он разговаривает с женщиной, с которой провел много лет: он знает ее достаточно хорошо, чтобы понять, что она не одобрила бы трагическое тремоло. Конечно, он знает, что говорит в **безмолвие; паузы, которыми перемежаются его строки, наводят на мысль о близости этой пустоты, которая делается до некоторой степени знакомой — если не сказать обитаемой — благодаря его вере, что «она» может быть где-то там.** И именно ощущение ее присутствия удерживает его от обращения к экспрессионистским приемам, изощренной образности, громким словам и т. п. Той, которая умерла, словесная пышность не понравилась бы («В тени Данте», 1977).

Пустота — это прежде всего отсутствие рядом тех, в ком мы нуждаемся. Когда человек ощущает вокруг себя пустоту, его сознание меняется. Все, что раньше казалось важным, отходит на второй план, теряет значение. Оглядываясь вокруг, человек начинает замечать вещи, на которые он раньше не обращал внимания. В сопоставлении с ними он пытается осмыслить свое состояние отстраненно, без эмоций, так сказать, на теоретическом уровне.

Неслучайно то, что в эмиграции понятие пустоты приобретает для Бродского абсолютное метафизическое значение:

Теперь представим себе абсолютную пустоту.
Место без времени. Собственно воздух. В ту
и в другую, и в третью сторону. Просто Мекка
воздуха. Кислород, водород. И в нем
мелко подергивается день за днем
одинокое веко.

(«Квинтет», 1977)

Одиночество давало повод для размышлений, настраивало на элегический лад, наполняло стихотворные строки особым чувством безнадежности и печальной неизбежности.

И еще одна истина о любви в поэзии, которую мы добываем из чтения ее, это то, что чувства писателя неизбежно подчиняются линейному и безоткатному движению искусства. Вещи такого рода обеспечивают в искусстве более высокую степень лиризма: в жизни его эквивалент — в изоляции. <...> Ибо в искусстве легкость прикосновения чаще всего исходит из темноты его (автора. — О. Г.) полного отсутствия («Поклониться тени», 1997).

Несмотря на попытки не драматизировать ситуацию, в которой он оказался, поэт, осознающий свое одиночество, время от времени воспринимал окружающую обстановку в мрачных красках:

У всего есть предел: в том числе у печали.
Взгляд застревает в окне, точно лист — в ограде.
Можно налить воды. Позвенеть ключами.
Одиночество есть человек в квадрате.
Так дромадер нюхает, морщась, рельсы.
Пустота раздвигается, как портьера.
Да и что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела?

(«К Урании», 1981)

Вместе с тем нельзя не отметить размеренно спокойный тон, который выбирает Бродский для описания своего состояния, отсутствие в стихотворении эмоционального раздражения или сожаления о случившемся. Пытаясь избавиться от ощущения одиночества, поэт обращается к своим близким, представляя, что они, незримые, присутствуют где-то рядом:

Странно думать, что выжил, но это случилось. Пыль покрывает квадратные вещи. Проезжающий автомобиль продлевает пространство за угол, мстя Эвклиду.
Темнота извиняет отсутствие лиц, голосов и проч., превращая их не столько в бежавших прочь, как в пропавших из виду...

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

В ситуации, когда доступным остается лишь общение с воображаемыми собеседниками, при желании можно найти даже положительные стороны. Прежде всего это возможность для творчества, потому что, с точки зрения Бродского, «поэзия имеет некоторый вкус

к пустоте, начиная, скажем, с пустоты бесконечности» («Нескромное предложение», 1991). Ощущение пустоты заставляет автора отойти от привычных тем, обратившись к исследованию метафизической природы вещей, которая позволила бы ему приблизиться к пониманию скрытой от обычного сознания сути происходящего. Бродский писал:

Марк Стрэнд главным образом поэт бесконечности; не подобий, сути и сущности вещей, а не их назначений. Никто не может воссоздать отсутствий, безмолвий, пустот лучше, чем этот поэт, в чьих строчках вы не слышите сожаления, а скорее уважение к мелочам, которые окружают и часто поглощает нас. Обычно стихотворение Стрэнда — перефразируя Роберта Фроста — начинается с узнавания, но выстраивается в размышление — размышление о бесконечности, явленной в сером цвете неба, в изломе далекой волны, в упущенной возможности, в мгновении нерешительности («Марк Стрэнд», 1986).

Общение с воображаемыми собеседниками можно отнести к разряду идеальных отношений, обычно недоступных в действительности, так как диалог с отсутствующими близкими не может вызвать с их стороны ни возражений, ни сожалений, ни упреков. Это, собственно, даже не диалог, а монолог, который дает человеку возможность разобраться в самом себе и своих чувствах, проанализировать прошлое и будущее, обратиться к тому, на что в обычных условиях всегда не хватает времени.

В том случае, когда окружающая действительность не вызывает ничего, кроме раздражения, человек вынужден мириться с условиями существования, находить смысл в том, что его окружает. И здесь, по мнению Бродского, наряду с воображением, большую роль играет зрение как «средство приспособленья / организма к враждебной среде» («Доклад для симпозиума», 1989).

В стихотворении «С точки зрения воздуха...» из цикла «Часть речи», написанном в начале эмиграции, в 1975–1976 годах, Бродский писал о том, что глаз сам по себе, вне зависимости от его воли и желания, старается свести к минимуму различия между пейзажами из прошлого и настоящего:

С точки зрения воздуха, край земли
всюду. Что, скашивая облака,
совпадает, чем бы ни замели

следы, с ощущением каблука.
Да и глаз, который глядит окрест,
скашивает, что твой серп, поля;
сумма мелких слагаемых при перемене мест
неузнаваемое нуля.
И улыбка скользнет, точно тень грача
по щербатой изгороди, пышный куст
шиповника сдерживая, но крича
жимолостью, не разжимая уст.

Если воздух везде одинаковый, если каблук все равно, по какой земле ступать, если даже глаз не замечает («скашивает») разницу между пейзажами («сумма мелких слагаемых при перемене мест / неузнаваемое нуля»), то для человека эти изменения становятся роковыми. И горькая улыбка, «точно тень грача», является ответом на все попытки убедить себя в том, что ничего не изменилось: и изгородь такая же щербатая, как там, на другом краю земли; и шиповник так же растет в тех местах, может быть, не такой пышный, но к этому можно приспособиться, «сдерживая» его глазом. Но вот взгляд падает на жимолость — растение, которое в России практически не встречается, — и из груди вырывается немой крик отчаяния.

Пространство, враждебно настроенное по отношению к человеку, все же не может оставаться абсолютно от него независимым, так как человек — единственное существо, способное воспринимать его и оценивать:

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорье, под
бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
или ангел разводит изредка свой крахмал;
когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
**помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.**

(«Назидание», 1987)

Пространство в чистом виде, которое, с точки зрения Бродского, есть «отсутствие в каждой точке тела», стремится быть востребованным, «нуждается сильно во / взгляде со стороны» субъекта восприятия, так как лишь он способен улавливать изменения в его неподвижном безмолвии. Количественные изменения переходят в качественные,

обуславливая развитие, что существенно повышает онтологический статус пространства.

В «Нобелевской лекции» Бродский на примере отдельно взятого замкнутого пространства (зала, в котором проходила церемония вручения Нобелевской премии) отметил значимость присутствия в нем человека:

Что касается этого зала, я думаю, всего несколько часов назад он пустовал и вновь опустеет несколько часов спустя. Наше присутствие в нем, мое в особенности, совершенно случайно с точки зрения стен. Вообще, с точки зрения пространства, любое присутствие в нем случайно, если оно не обладает неизменной — и, как правило, неодушевленной — особенностью пейзажа: скажем, морены, вершины холма, излучины реки. **И именно появление чего-то или кого-то непредсказуемого внутри пространства, вполне привыкшего к своему содержанию, создает ощущение события** («Речь в Шведской Королевской Академии при получении Нобелевской премии», 1987).

Суждения человека о достоинствах и недостатках своего окружения являются единственно возможными критериями его оценки. Кроме человека, оценивать пространство некому, а значит, все, что находится в нем, лишается смысла, так как смысловое значение связано с оценочными категориями.

Сколько людей существует на свете, столько мнений может быть высказано относительно одного и того же предмета, события или явления. На человеческое восприятие оказывают влияние многие факторы, и прежде всего эмоциональные, потому что вниманием, как правило, достаивается то, что затрагивает чувства.

О зависимости оценки от степени вовлечения человека в то, что происходит вокруг, размышляет Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства». Описывая картину, на которой изображена сцена у постели умирающего, Ортега-и-Гассет говорит о различном отношении к этому событию присутствующих в комнате жены, врача, репортера и художника.

Между чувствами убитой горем жены умирающего и наблюдающего за происходящим художника, по мнению автора, «едва ли есть что-нибудь общее», как будто эти люди являются участниками двух совершенно разных событий. «Выходит, стало быть, что одна и та же реальность, рассматриваемая с разных точек зрения, расщепляется на множество отличных друг от друга реальностей. И приходится задаваться вопросом: какая же из этих многочисленных реальностей

истинная, подлинная? Любое наше суждение будет произвольным. Наше предпочтение той или другой реальности может основываться только на личном вкусе. Все эти реальности равноценны, каждая подлинна с соответствующей точки зрения. Единственное, что мы можем сделать, — это классифицировать точки зрения и выбрать среди них ту, которая покажется нам более достоверной или более близкой. Так мы придем к пониманию, хотя и не сулящему нам абсолютной истины, но по крайней мере практически удобному, упорядочивающему действительность».

Чтобы отделить одну точку зрения от другой, по мнению Ортеги-и-Гассета, необходимо «рассмотреть ту духовную дистанцию, которая отделяет каждого из присутствующих от единого для всех события, то есть агонии больного». Для жены умирающего она будет минимальной, для врача — представляющей скорее профессиональный интерес. Репортер относится к тому, что происходит в комнате, без особых чувств. Но для того чтобы заинтересовать подписчиков, заставить их зарыдать, он «пытается вызвать в своей душе сообразную случаю скорбь, чтобы потом пропитать ею свое сочинение».

Наиболее отдален от происходящего изображенный на картине художник. «Его позиция чисто созерцательная, и, мало того, можно сказать, что происходящего он не созерцает во всей полноте; печальный внутренний смысл события остается за пределами его восприятия. Он уделяет внимание только внешнему — свету и тени, хроматическим нюансам». Таким образом, делает вывод Ортега-и-Гассет, «степень близости к нам того или иного события соответствует степени затронутости наших чувств этим событием, степень же отдаленности от него, напротив, указывает на степень нашей независимости от реального события; утверждая эту свободу, мы объективируем реальность, превращая ее в предмет чистого созерцания. Находясь в одной из крайних точек этой шкалы, мы имеем дело с определенными явлениями действительного мира — с людьми, вещами, ситуациями, — они суть “живая” реальность; наоборот, находясь в другой, мы получаем возможность воспринимать все как “созерцаемую” реальность»².

Позиция художника всегда предполагает отстранение. Умение взглянуть на происходящие события, не поддаваясь влиянию, которое они оказывают, является одной из составляющих творческого процесса. Отстранение как художественный прием не имеет ничего

² Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 230.

общего с равнодушием или отрешенностью. Для того чтобы увидеть ситуацию целиком, во всех подробностях, необходимо перейти на другой уровень восприятия, отключить чувства, чтобы как можно более точно передать смысл происходящего.

В эмигрантской лирике Бродского внутренний мир автора отходит на второй план, растворяется в окружающем его мире. Так, например, в «Колыбельной Трескового Мыса» поэт рассказывает о себе как о некоем постороннем третьем лице, за которым он наблюдает со стороны:

Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже
одиночество. **Кожа спины благодарна коже
спинки кресла за чувство прохлады. Вдали рука на
подлокотнике деревенеет. Дубовый лоск
покрывает костяшки суставов. Мозг
бьется, как льдинка о край стакана.**

<...>

Духота. Даже тень на стене, уж на что слаба,
повторяет **движение руки, утирающей пот со лба.**
Запах старого тела острее, чем его очертанья. Трезвость
мысли снижается.

Мозг в суповой кости
тает. И некому навести
взгляда на резкость

Сравните также отрывок из стихотворения «Полдень в комнате» (1978):

Пыль, осевшая в порах скул.
Калорифер картав.
Тело, застыв, продлевает стул.
Выглядит, как кентавр

II

вспять оглянувшийся: тень, затмив
профиль, чье ремесло —
затвердевать, уточняет миф,
повторяя число
членов.

Спокойный тон повествования усиливает трагизм восприятия, наполняя стихотворные строки ощущением обреченности, потому что смирение, как правило, означает отказ от борьбы, а значит, положение лирического героя стихотворения ничто не сможет изменить к лучшему³.

Говоря о «Реквиеме» Ахматовой, Бродский в качестве одной из важных составляющих поэтического творчества отметил умение абстрагироваться:

Пишущий человек может переживать свое горе подлинным образом. Но описание этого горя — не есть подлинные слезы, не есть подлинные седые волосы. Это всего лишь приближение к подлинной реакции. <...> Рациональность творческого процесса подразумевает и некоторую рациональность эмоций. Если угодно, известную холодность реакций. Вот это и сводит автора с ума⁴.

Умение выйти за пределы своего «я», взглянуть со стороны на окружающий мир отличало творчество любимых поэтов Бродского — Ахматову, Цветаеву, Одену:

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. Вышеупомянутая 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 («Об одном стихотворении», 1980).

³ См. об этом также: *Глазунова О. И.* «Иосиф Бродский: американский дневник». СПб.: Нестор, 2005. С. 187–188.

⁴ *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Независимая газета, 2000. С. 244.

«Высокая степень эмоционального неблагополучия», которая является «единым хлебом поэзии», по мнению Бродского («Послеловие к книге: Эдуард Лимонов. Мой отрицательный герой: стихи», 1995), не совместима с пафосным выражением. Как это ни парадоксально, но наибольшего воздействия поэтические строки достигают в том случае, когда эмоциональный уровень произведения находится в прямо противоположной зависимости от степени влияния, которое описываемые события оказывают на чувства рассказчика. Чем выше трагизм восприятия, тем более нейтрально должен звучать голос автора.

Это парадоксальное явление проще всего объяснить, обратившись к бытовой ситуации. Например, при пожаре, когда человек кричит, пребывая в крайней степени возбуждения, внимание окружающих приковано к нему, к его состоянию, а не к событию, которое его вызвало. Все их силы будут направлены на то, чтобы утешить пострадавшего, помочь ему справиться с обрушившимся на него горем. И только в случае отсутствия эмоций, при спокойном и беспристрастном описании того, что произошло, можно понять причины и оценить последствия катастрофы.

Для Бродского «автономность, душевное здоровье, уравновешенность, ирония, отстраненность» во многом являются синонимами мудрости («Поклониться тени», 1983). В «Набережной неисцелимых» поэт заметил:

Я давно пришел к выводу, что не превращать свою эмоциональную жизнь в пищу — это добродетель. Работы всегда вдоволь, не говоря о том, что вдоволь внешнего мира.

Попытки осмыслить происходящее на отвлеченном уровне приводят к размышлениям поэта о жизни и судьбе, о неотвратимости возмездия и справедливости наказания. Философское отношение предполагает отстранение, но это отстранение в поэзии Бродского не является абсолютным. В противном случае разрыв между чувствами автора и читателя оказался бы столь значительным, что найти точки соприкосновения было бы невозможно.

В произведениях Бродского за внешней холодностью и беспристрастностью повествования скрываются глубокие переживания. Субъективность — основа поэтического творчества, и отношение автора к своей судьбе составляет суть любого талантливого стихотворения. Сложные метафорические образы, обращенные к подсознанию читателей, раскрывают в стихотворениях, звучащих абсолютно нейтрально, горечь и тоску поэта от сознания своего одиночества.

Рассказывая о своей жизни в эмиграции, Бродский использует мифологический образ кентавра как некой новой явившейся миру сущности, которая в обычных условиях не встречается:

Помесь прошлого с будущим, данная в камне, крупным планом. Развитым торсом и конским крупом. Либо — простым грамматическим «был» и «буду» в настоящем продолженном. Дать эту вещь как груды скушных подробностей, в голой избе на курьих ножках. Плюс нас, со стороны, на стульях. Или — слившихся с теми, кого любили в горизонтальной постели. Или в автомобиле, суть в плену перспективы, в рабстве у линий. Либо просто в мозгу. Дать это вслух, крикливо, мыслью о смерти — частой, саднящей, вещной. 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.

(«Кентавры III», 1988)

Взглянуть на себя со стороны может лишь человек, для которого жизнь утратила свое истинное значение. Не имея желания принимать активного в ней участия, поэт погружается в созерцание прошлого, которое в силу особенностей ретроспективного мышления сохраняется в памяти лишь в виде светлых, позитивных образов, дающих возможность жить и работать в условиях раздражающей обстановки реальности:

«Там, наверху», как персы говорят,
углам надоедает расширяться
и тянет сузиться. Порой углы,
как веер складываясь, градус в градус,
дают почувствовать, что их вниманье к вашей
кончающейся жизни есть рефлекс
самозащиты: бесконечность тоже,
я полагаю, уязвима (взять
хоть явную нехватку в трезвых
исследователях). Большинство в такие
дни восставляют перпендикуляры,
играют циркулем или, напротив, чертят
пером зигзаги в стиле громовержца.

**Что до меня, произнося «отбой»,
я отворачиваюсь от окна
и с облегчением упираюсь взглядом в стенку.**

(«Письмо в академию», 1993)

Ортега-и-Гассет писал о трагической несовместимости простого человеческого счастья и поэтического дарования: «Жизнь — это одно, Поэзия — нечто другое, так теперь думают или по крайней мере чувствуют. Не будем смешивать эти две вещи. Поэт начинается там, где кончается человек. Судьба одного — идти своим “человеческим” путем; миссия другого — создавать несуществующее. Этим оправдывается ремесло поэта. Поэт умножает, расширяет мир, прибавляя к тому реальному, что уже существует само по себе, новый, ирреальный материк»⁵.

«Поэт начинается там, где кончается человек». Неслучайно в поэзии эмиграционного периода и самого себя, и свое творчество Бродский рассматривал с позиции «вещи», утратившей возможность для нормального человеческого существования:

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.

(«Новая жизнь», 1988)

«Пустые места» — это то, чего нет в реальности, что существует лишь в воображении автора, являясь отражением пустоты его внутреннего состояния. Ландшафт, о котором упоминает поэт, относится к отвлеченным понятиям и обычно используется для описания одной из частей земной поверхности с характерным сочетанием рельефа, климата, почв, растительного и животного мира. В отличие от пейзажа, ландшафт не связан с человеком и не включает в свое значение эмоциональную или эстетическую оценку.

Пребывая в мире отвлеченных сущностей, предметов и идей, человек утрачивает связь с реальностью, переходит на другой уровень существования. Данное состояние как нельзя лучше подходит для творческих поисков. Ортега-и-Гассет отметил весьма любопытную особенность развития искусства в современном мире: «Помимо вещей мир состоит еще из наших идей. Мы употребляем их “по-человечески”, когда при их посредстве мыслим о предметах; скажем, думая о Наполеоне, мы, само собой, имеем в виду великого человека, носящего это

⁵ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 241–242.

имя, и только. Напротив, психолог-теоретик, становясь на точку зрения неестественную, “без-человечную”, мысленно отвлекается, отворачивается от Наполеона и, вглядываясь в свой внутренний мир, стремится проанализировать имеющуюся у него идею Наполеона как таковую. Речь идет, стало быть, о направлении зрения, противоположном тому, которому мы стихийно следуем в повседневной жизни. Идея здесь, вместо того чтобы быть инструментом, с помощью которого мы мыслим вещи, сама превращается в предмет и цель нашего мышления. Позднее мы увидим, какое неожиданное употребление делает из этого поворота к “без-человечному” новое искусство»⁶.

Стремление к объективности подразумевает отстраненный взгляд, логическое осмысление причинно-следственных связей и отсутствие эмоций, составляющих наиболее важную часть личности. При данном подходе человек как основной источник оценочных значений утрачивает свое лидирующее положение, переходя в разряд бесчеловечных сущностей.

Подобное отношение к себе и окружающему миру занимает особое место в поэзии Бродского. Понятие бесчеловечности трактуется поэтом с точки зрения окружающей среды, в соответствии с законами, которые в ней установлены. Так, например, бесчеловечность Вселенной соотносится у поэта с категориями пространства (начиная с космического и заканчивая белым листом бумаги) и времени:

<...> И что общее
у созвездий со стульями — бесчувственность, **бесчеловечность**.
Это роднит сильней, нежели совокупление
или же кровь! Естественно, что стремиться
к сходству с вещами не следует. С другой стороны, когда
вы больны, необязательно выздоравливать
и нервничать, как вы выглядите. Вот что знают
люди после пятидесяти. Вот почему они
порой, глядя в зеркало, смешивают эстетику с метафизикой.

(«Выступление в Сорбонне», 1989)

В середине длинной или в конце короткой
жизни спускаешься к волнам не выкупаться, но ради
темно-серой, безлюдной, **бесчеловечной глади**,
схожей цветом с глазами, глядящими, не мигая,
на нее, как две капли воды. Как молчанье на попугая.

(«В Англии», 1977)

⁶ Там же. С. 231–232.

Нет на свете вещей, безупречней
(кроме смерти самой)
отбеляющих лист.

Чем белее, тем **бесчеловечней**.

(«Литовский ноктюрн», 1971–1984)

— Боюсь, тебя привлекает клетка,
и даже не золотая.
Но лучше петь сидя на ветке; редко
поют, летая.

— Неправда! Меня привлекает вечность.

Я с ней знакома.

Ее первый признак — **бесчеловечность**.

И здесь я — дома.

(«Что ты делаешь, птичка, на черной ветке...», 1992)

Крики дублинских чаек! конец грамматики,
примечание звука к попыткам справиться
с воздухом, с примесью чувств праотери,
обнаруживающей измену праотца —
раздирали клювами слух, как занавес,
требуя опустить длинноты,
буквы вообще, и начать монолог свой заново
с чистой **бесчеловечной ноты**.

(«Я проснулся от крика чаек в Дублине...», 1990)

О бесчеловечности как одном из способов мироощущения Бродский впервые заговорил в «Горбунове и Горчакове». Позднее, в эмиграции, «бесчеловечное», т. е. на уровне идей, восприятие того, что происходило вокруг, стало основой отношения поэта к себе и к окружающему его миру. Однако в «бесчеловечности» Бродского, в отвлеченных размышлениях и космических образах всегда можно было найти выражение подлинных чувств и описание реальных событий, что позволяло читателю увидеть и понять живого человека — автора поэтических строк.

По мнению Ортеги-и-Гассета, «среди разнообразных аспектов реальности, соответствующих различным точкам зрения, существует один, из которого проистекают все остальные и который во всех остальных предполагается. Это аспект “живой” реальности. Если бы на картине (о которой шла речь выше. — О. Г.) не было никого,

кто по-настоящему, обезумев от горя, переживал агонию умирающего, если, на худой конец, ею бы не был озабочен даже врач, читатели не восприняли бы патетических жестов газетчика, описавшего событие, или картины, на которой художник изобразил лежащего в постели человека, окруженного скорбными фигурами, — событие это осталось бы им непонятно. <...> Живопись, поэзия, лишенные “живых” форм, были бы невразумительны, то есть обратились бы в ничто, как ничего не могла бы передать речь, где каждое слово было бы лишено своего обычного значения»⁷.

Возможно, поэтому в поэзии Бродского отвлеченные понятия, такие, например, как «ландшафт», встречаются редко, вместо них употребляются «пейзаж», «фон», «горизонт», «перспектива», соотносящиеся с конкретными ситуациями в жизни поэта.

II

Жизнь человека привязана к окружающему его пространству: «души обладают тканью, / материей, судьбой в пейзаже». Однако надо отметить, что в эмиграционной лирике поэта понятие пейзажа часто приобретает значение, далекое от реальности:

Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде,
лишившееся обладателя. Когда оно — просто цвет
вещи на расстояньи; ее ответ
на привычку пространства распорядиться телом
по-своему. И поэтому прошлое может быть черно-белым,
коричневым, темно-зеленым.

(«Посвящается Пиранези», 1993–1995)

Пейзаж для поэта соотносится с прошлым, но в этом прошлом уже нет и не может быть того, кто хранит его в своей памяти. Возникающий конфликт между внутренним состоянием и реальной жизнью рассматривается поэтом как давление на него со стороны пространства.

В стихотворении Бродского «Строфы» (1978) есть следующие строки:

Ах, чем меньше поверхность,
тем надежда скромней
на безупречную верность
по отношению к ней.

⁷ Там же. С. 231–243.

**Может, вообще пропажа
тела из виду есть
со стороны пейзажа
дальнозоркости месь.**

Дальнозоркость заключается в способности человека видеть отдаленные предметы лучше, чем близлежащие. В результате чего «пейзаж» — окружающее пространство — начинает мстить ему за пренебрежение к себе, за нежелание видеть и замечать ничего вокруг. Обращение к тому, что ушло, но продолжает жить в воображении автора, лишает человека ощущения реальной жизни, его тело перестает существовать в настоящем, пропадая из виду в совсем других временных измерениях — в далеком пейзаже прошлого.

Вместе с тем обращение к прошлому обладает рядом преимуществ, так как дает человеку возможность обратить внимание на то, что раньше оставалось для него недоступным. Ортега-и-Гассет отметил, что «предметы, увиденные вблизи, приобретают удивительную телесность и плотность — свойство заполненных объемов. Мы видим их “полными”, выпуклыми. Напротив, тот же предмет, расположенный на заднем плане, теряет при дальнем видении телесность, плотность и цельность. Это уже не сжатый, четко обрисованный объем, выпуклый, с округлой поверхностью; “заполненность” утрачена, предмет становится плоским, бестелесным призраком из одного лишь света»⁸.

«Призрак» предмета, к которому человек обращается в своем воображении, имеет очертания, которые остаются в памяти даже после того, как телесная оболочка разрушена. Отображение предмета на символическом уровне передает основную о нем информацию, так как в воспоминаниях сохраняется лишь самое важное из того, что у человека с данным предметом было связано. Таким образом, только на расстоянии, когда предмет становится плоским и бестелесным, он может раскрыть перед человеком свое истинное значение. «Только плоские вещи, как то: вода и рыба, / слившись, в силах со временем дать вам ихтиозавра» («Кентавры II», 1988).

Однако желание поставить знак равенства между настоящим и прошлым имеет и свои недостатки. Воспоминания от частого к ним обращения изнашиваются, приходят в негодность, как старый занавес на театральных подмостках:

⁸ Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. С. 189.

О. И. Глазунова. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность

Духота. Неподвижность огромных растений, далекий лай.
Голова, покачнувшись, удерживает на край
памяти сползшие номера телефонов, лица.
В настоящих трагедиях, где занавес — часть плаща,
умирает не гордый герой, но, по швам треща
от износу, кулиса.

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

В воспоминаниях образы реальных людей не меняются с течением времени, затвердевают в том состоянии, в котором их запомнил автор, приобретая сходство с неподвижными статуями:

Почти пейзаж. Количество фигур,
в нем возникающих, идет на убыль
с наплывом статуй.

(«На выставке Карла Вейлинка», 1984)

С точки зрения философии трансцендентности, мир воображаемых образов имеет не меньшее, а даже большее право на существование по сравнению с окружающими человека предметами. По мнению Гуссерля, «любое сознание есть сознание о чем-либо», а это значит, что «сознание и мир даны одновременно: мир, по своей сущности внешний для сознания, по своей сущности также тесно связан с ним. Гуссерль видит в сознании упрямый факт, который нельзя выразить никаким наглядным образом»⁹.

Хайдеггер рассматривал внешний мир исключительно через призму сознания, через переживания, связанные с теми или иными объектами, присутствующими в действительности: «Предмет в самом широком смысле имеется лишь тогда, когда есть соответствующее переживание, т. е. сознание. Сознание является предшествующим априори в *декартовском* и *кантовском* смысле»¹⁰.

Для человека значимым является лишь то, что он ощущает, воспринимает на физическом или умозрительном уровне: «Переживания даны имманентно, тогда как все прочее сущее только репрезентирует себя в сознании. <...> Реальное бытие может быть иным или не существовать вовсе, независимо от этого сознание

⁹ Сартр Ж.-П. Основная идея феноменологии Гуссерля: интенциональность / Пер. с фр. А. И. Пигалева по изд.: *Sartre J.-P. Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl: L'intentionnalité* // Sartre J.-P. Situations. Paris: Gallimard, 1947. P. 31–35 (<http://www.philosophy.ru/library/sartre/int.html> 25.01.2007).

¹⁰ Хайдеггер М. Прологомены (К истории понятия времени). Томск, 1998. С. 113.

само по себе способно оставаться замкнутой на себя бытийной взаимосвязью»¹¹.

Несоответствие между реальным миром и миром воображаемых образов приводит к двойственности многих понятий, и в частности понятия пейзажа у Бродского. В отличие от непосредственно наблюдаемых объектов воображение воспроизводит то, что человеку хочется. Для Бродского воображаемый пейзаж является «прошлым в чистом виде, лишившимся обладателя». Но этот пейзаж обладает для поэта особой притягательной силой, так как противостоит унылой обстановке реальности, существующей независимо от его сознания.

С пейзажем в поэзии Бродского соотносится еще одно пространственное понятие — перспективы. Как и пейзаж, перспектива у Бродского имеет не только реальное (как «неповторимая перспектива России»¹²), но и психологическое значение, которое возникает при размышлениях поэта о своей судьбе. В разговоре с Соломоном Волковым, объясняя свое нежелание возвращаться на родину даже с кратким визитом, поэт заметил:

Как правило, куда-нибудь едешь из-за некоей внутренней или, скорее, внешней необходимости. Ни той ни другой я, говоря откровенно, в связи с Россией не ощущаю. Потому что на самом деле — не едешь куда-то, а уезжаешь от чего-то. По крайней мере со мной все время так и происходит. Для меня жизнь — это постоянное удаление «от». И в этой ситуации лучше свое прошлое более или менее хранить в памяти, а лицом к лицу с ним стараться не сталкиваться¹³.

Сравните также строчку из стихотворения «На выставке Карла Вейлинка»: «и “до” звучит как временное “от”». Уезжая от чего-то, оставляя прошлое позади, человек сохраняет его в своей памяти:

И глаз, привыкший к уменьшенью тел
на расстоянии, иной предел
здесь обретает — где вообще о теле
речь не заходит, где утрат не жаль:
затем что большую предполагает даль
потеря из виду, чем вид потери.

(«Песчаные холмы, поросшие сосной...», 1974)

¹¹ Там же. С. 112.

¹² Улица Зодчего Росси в Санкт-Петербурге начинается за Александринским театром и является архитектурным шедевром. Зеркальное отражение одной стороны улицы другой стороной создает ощущение, что вы находитесь в огромном парадном зале. Эта иллюзия рождена удивительными пропорциями: ширина улицы равна 22 метрам и в точности совпадает с высотой зданий от тротуара до карниза, а длина ее — 220 м.

¹³ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 311–312.

Обдумывая события прошлого и свои поступки, мы часто приходим к неожиданным выводам. Так было и у Бродского.

В те годы, когда мы играли в чха
на панели возле кинотеатра,
кто мог подумать о расстояньи
больше зябнущей пятерни,
растопыренной между орлом и решкой?
Никто. **Беспечный прощальный взмах
руки в конце улицы обернулся
первой черточкой радиуса:** воздух в чужих краях
чаще чем что-либо напоминает ватман,
и дождь заштриховывает следы,
не тронутые голубой резинкой.

(«Теперь, зная многое о моей жизни...», 1984)

В реальной жизни «удаление “от”» стало для поэта возвращением по радиусу к прошлому, которое он день за днем воссоздавал в своем творчестве. В воображаемой перспективе прошлой жизни, в чередовании дней, событий, в общении с родными и друзьями поэт черпал вдохновение. Все, что было связано с Россией, на этом этапе осмысливалось иначе — с позиций настоящего.

Психологический взгляд в прошлое, в отличие от реальной жизни, позволяет человеку выстраивать события в зависимости от их значимости, которую он в состоянии осознать только по прошествии времени. Технически процесс ретроспективного отображения действительности в творчестве состоит в «простом изменении привычной перспективы». По мнению Ортеги-и-Гассета, «с человеческой точки зрения, вещи обладают определенным порядком и иерархией. Одни представляются нам более важными, другие менее, третьи — совсем незначительными. Чтобы удовлетворить страстное желание дегуманизации, совсем не обязательно искажать первоначальные формы вещей. Достаточно перевернуть иерархический порядок и создать такое искусство, где на переднем плане окажутся наделенные монументальностью мельчайшие жизненные детали»¹⁴.

Говоря о Петербурге и о русской литературе, Бродский обращается к понятию исторической перспективы:

Для нас, для нашего поколения и город, и его декорации были очень важны. Но еще более важным было то, на чем мы как актеры

¹⁴ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 245.

этого спектакля воспитывались. Потому что мы воспитывались не просто этой декорацией, но тем, что в этой декорации было создано, когда она еще была реальной перспективой. И в этой перспективе мы видели Ахматову, Мандельштама, затем Блока, Анненского. Но и даже эти последние были, может быть, в меньшей степени насыщены для сознания, выросшего в Петербурге, нежели все, что в этом городе произошло в первой четверти XIX века. Когда там жили Пушкин, Крылов, Вяземский, Дельвиг. Когда туда приезжал Баратынский. И я называю далеко не все значительные имена. Я что хочу сказать? Что именно созерцание этой петербургской перспективы дает определенные основания для какой-то надежды, да? Поскольку ты видишь, что в этом городе примерно каждые двадцать-тридцать лет происходит некий творческий всплеск и нет никакой гарантии того, что этот всплеск не произойдет и в будущем — разумеется, видоизмененным образом¹⁵.

Для Бродского Петербург стал пространством, в котором облик города (улиц, площадей, архитектурных и дворцово-парковых ансамблей) соответствовал сложившимся в обществе историческим и культурным традициям. «Связь нашего сознания с предметами состоит в том, что мы мыслим их, создаем о них представления. Строго говоря, мы обладаем не самой реальностью, а лишь идеями, которые нам удалось сформировать относительно нее. Наши идеи как бы смотревая площадка, с которой мы обозреваем весь мир»¹⁶.

Принцип, сформулированный Ортегой-и-Гассетом, имеет прямое отношение к ретроспективному мышлению. В ситуациях, когда прерывается связь между прошлым и будущим, во время эмиграции, воспоминания приобретают различную направленность. У Бродского, например, в них сохранилось лучшее из того, что поэт оставил на родине.

Кроме взгляда в прошлое, понятие перспективы связано с представлениями о будущем. И если прошлое для поэта было наполнено жизнью («В прошлом те, кого любишь, не умирают! / В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу» («Вертумн», 1990)), то перспектива будущего в его творчестве однозначно соотносилась со смертью, которая на метафорическом уровне приобретала различные формы воплощения — отсутствие перспективы вообще, перспектива пепла, пня или перспектива, в которой он уже не присутствует:

¹⁵ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 295–296.

¹⁶ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. С. 246.

О. И. Глазунова. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность

Местность, где я нахожусь, есть рай,
ибо рай — это место бессилья. Ибо
это одна из таких планет,
где перспективы нет.

(«Колыбельная Трескового мыса», 1975)

Бесспорно — перспектива. Календарь.
Верней, из воспалившихся гортаней
туннель в психологическую даль,
свободную от наших очертаний.

(«На выставке Карла Вейлинка», 1984)

Человеку всюду
мнится та перспектива, в которой он
пропадает из виду.

(«Примечания папоротника», 1989)

Наши кольца —
скорее кольца деревьев с их перспективой пня,
нежели сельского хора
или объятя.

(«Вертумн», 1990)

В конце концов, темнота суть число волокон,
перестающих считаться с существованьем окон,
неспособных представить, насколько вещь окрепла
или ослепла от перспективы пепла.

(«Снаружи темнеет, верней — синет, точнее — чернеет...», 1992)

Пессимистический взгляд поэта относительно того, что ожидает его в будущем, можно, безусловно, трактовать и с философской точки зрения, согласно которой все в жизни человека заканчивается смертью. Но в отношении Бродского мысли о скором конце («Век скоро кончится, но раньше кончусь я» («Fin de Siècle», 1989)) не вписываются в традиционные рамки, а свидетельствуют скорее об отсутствии у поэта надежды на перемены к лучшему. Сравните отрывки из других стихотворений Бродского:

**Они выбегают из будущего и, прокричав «напрасно!»,
тотчас в него возвращаются;** вы слышите их чечетку.
На ветку садятся птицы, бóльшие, чем пространство,
в них — ни пера, ни пуха, а только к черту, к черту.

(«Кентавры II», 1988)

Пахнет оледенением.

Пахнет, я бы добавил, неолитом и палеолитом.

В просторечии — будущим. Ибо оледененье есть категория будущего, которое есть пора, когда больше уже никого не любишь, даже себя.

Эти метаморфозы,
теперь оставшиеся без присмотра,
продолжаются по инерции. Другие предметы, впрочем,
затвердевают в том качестве, в котором ты их оставил,
отчего они больше не по карману
никому. Демонстрация преданности? Просто склонность
к монументальности? Или это **в двери
нагло ломится будущее, и непроданная душа
у нас на глазах приобретает статус
классики, красного дерева, яичка от Фаберже?**

В определенном смысле,
в будущем нет никого; в определенном смысле,
в будущем нам никто не дорог.

я мог, казалось бы, догадаться,
что **будущее, увы, уже
настало. Когда человек один,
он в будущем**, ибо оно способно
обойтись, в свою очередь, без сверхзвуковых вещей,
обтекаемой формы, свергнутого тирана,
рухнувшей статуи. **Когда человек несчастен,
он в будущем.**

Теперь я не становлюсь
больше в гостиничном номере на четвереньки,
имитируя мебель и защищаясь от
собственных максим. **Теперь умереть от горя,
боюсь, означало бы умереть
с опозданием; а опаздывающих не любят
именно в будущем.**

(«Вертумен», 1990)

Будущее по-прежнему рассматривается поэтом исключительно с позиций прошлого:

В будущем, суть в амальгаме, суть
в отраженном вчера («Полдень в комнате», 1978).

Вечнозеленое неврастение, слыша жжу
це-це будущего, я дрожу,
вцепившись ногтями в свои корни.

(«Квинтет», 1977)

В стихотворении, посвященном Петру Вайлю, в аллегорической форме Бродский описывает свое отношение к тому, что с ним происходит:

Вчера наступило завтра, в три часа пополудни.
Сегодня уже «никогда», будущее вообще.
То, чего больше нет, предпочитает будни
с отсыревшей газетой и без яйца в борще.

(«Из Альберта Эйнштейна», 1994)

Первая строчка свидетельствует о том, что события прошлого преобладают в сознании поэта, заменяя ему и настоящее, и будущее. Во второй строчке поэт признается в том, что в реальной жизни настоящее вообще не имеет к нему отношения: сегодня не наступит для него «никогда». Даже в воображении настоящее оказывает на поэта раздражающее воздействие, ассоциируясь с чем-то банальным и бесцветным: с «буднями с отсыревшей газетой и без яйца в борще». Себя самого поэт рассматривает как «то, чего больше нет», т. е. как человека, абсолютно не связанного с действительностью, полностью похоронившего себя под обломками воспоминаний.

В связи с этим уместно рассмотреть еще одно понятие, встречающееся в поэзии Бродского, — понятие фона. Фон для поэта имеет несколько значений, прямых и переносных. В прямом значении фон, или «задник»¹⁷ (в поэзии Бродского часто используются слова с театральной символикой), обозначает пространство, расположенное за предметами, на которые направлен взгляд человека:

<...> Из сочетанья всплеска
лишней воды с лишней тьмой возникают, резко
выделяя на фоне неба шпили церковей, обрывы
скал, эти сизые, цвета пойманной рыбы,
летние сумерки; и я прихожу в себя.

(«В Англии», 1977)

¹⁷ Ср., напр.: «в театре задник / важнее, чем актер. Простор важнее, чем всадник» («Пятая годовщина», 1977); «И местность, по мере движения армии на восток, / отражаясь как в русле, из бурого захолустья / преобразается временно в гордый бесстрастный задник / истории» («Каппадокия», 1992).

<...> На Старом Мосту — теперь его починили, —
где бюстует на фоне синих холмов Челлини,
бойко торгуют всяческой бранзулеткой;
волны перебирают ветку, журча за веткой.

(«Декабрь во Флоренции», 1976)

Но фон в поэзии Бродского может иметь и переносное психологическое значение. Так, например, «фон раскаяния» или «мести», о которых говорит поэт, передают длительные переживания, определяющие настроение в тот или иной период в жизни лирического героя:

Возможно, это — будущее. **Фон**
раскаяния. Мести сослуживцу.
Глухого, но отчетливого «вон!».
Внезапного приема джиу-джитсу.

(«На выставке Карла Вейлинка», 1984)

В качестве фона в поэзии Бродского могут выступать не только отдельные предметы, но и все окружающее человека пространство:

И повинуюсь воплю «прочь! убирайся! вон!
с вещами!», само **пространство по кличке фон**
жизни, сильно ослепнув от личных дел,
смещается в сторону времени, где не бывает тел.

(«Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...», 1990)

Взаимоотношения человека и пространства в поэзии Бродского часто строятся от противного: не пространство является фоном, а человек, осознавая, что его «больше нет», сливается с пространством, теряет очертания, из действующего лица первого плана переходит в разряд предметов, имеющих дополнительное, «фоновое» значение:

О — слепок боли
в груди и взрыва
в мозгу, доколе
сознание живо.

**В нем — скорбь пространства
о точке в оном,
себя напрасно
считавшем фоном.**

В нем — все: угрозы,
надежда, гибель.
Стремленье розы
вернуться в стебель.

(«Испанская танцовщица», 1993)

Пространство, которое ранее считало себя фоном по отношению к человеку, теперь скорбит о нем как о точке, которая растворилась и стала практически незаметной для окружающих.

Фоном может служить не только окружающая среда, но и отдельный предмет, обладающий специфическим значением, сопоставление с которым позволяет увидеть суть лирического героя, меняет сложившиеся о нем представления:

Ветер несет нас на Запад, как желтые семена
из лопнувшего стручка, — туда, где стоит Стена.
На фоне ее человек уродлив и страшен, как иероглиф,
как любые другие неразборчивые письмена.

(«Письма династии Минь», 1977)

Окружение, фон играют значительную роль в жизни человека, заставляя его приспособливаться к своим условиям. Если же этого не происходит, если человек не хочет меняться, несоответствие, которое он ощущает между собой и тем, что его окружает, приводит к трагическим ситуациям:

В этих широтах панует вода. **Никто
пальцем не ткнет в пространство, чтоб крикнуть: «вон!»**
Горизонт себя выворачивает, как пальто,
наизнанку с помощью рыхлых волн.

(«Прилив», 1981)

Всякий звук, будь то пенье, шепот, дутье в дуду, —
следствие тренья вещи о собственную среду.
В клёкоте, в облике облака, в сверканьи ночных планет
слышится то же самое «Места нет!»,
как эхо отпрыска плотника либо как рваный SOS,

в просторечии — пульс окоченевших солнц.

**И повинуюсь воплю «прочь! убирайся! вон!
с вещами!», само пространство по кличке фон
жизни, сильно ослепнув от личных дел,
смещается в сторону времени, где не бывает тел.**

(«Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...», 1990)

Если в стихотворении 1981 года никому не приходит в голову ткнуть пальцем в пространство, «чтоб крикнуть: “вон!”», то в стихотворении 1990 года лирический герой обращается к пространству с настойчивым требованием убираться, тем самым сознательно обрекая себя на смерть, т. е. на пребывание в тех местах, «где не бывает тел». Опостылевшее окружение приводит к желанию избавиться от него, даже ценой добровольного ухода из жизни.

Кроме пейзажа, перспективы и фона, особое место в системе пространственных координат Бродского занимает понятие горизонта. Горизонт — крайняя линия в пространстве, доступная взгляду человека — кроме прямого, имеет переносное, метафорическое значение, которое соответствует мировоззрению человека, его способности видеть и воспринимать во всей полноте то, что его окружает.

Для Бродского горизонт воплощает вечные поиски творческой личности, постоянное стремление к новым рубежам, с тем чтобы расширить и обогатить свои представления о действительности. В том же значении возможного пространственного распространения горизонт в поэзии Бродского ассоциируется с морем, потому что водная поверхность не предполагает преград, позволяя свободно обозревать самые крайние точки в пространстве вплоть до линии кажущегося соприкосновения земли и неба:

Да, это море. Именно оно.
Пучина бытия, откуда все мы,
как витязи, явились так давно,
что, не коснись ты снова этой темы,
забыл бы я, что существует дно
и горизонт, и прочие системы
пространства, кроме той, где суждено
нам видеть только крашенные стены
с лиловыми их полосами; но
умеющие слышати, да немые.

(«Горбунов и Горчаков», 1965–1968)

Желание поэта обрести новые горизонты во многом стало причиной принятия решения об эмиграции. И это естественно: «Ничтожна та жизнь, в которой не клокочет великая страсть к расширению своих границ. Жизнь существует постольку, поскольку существует жажда жить еще и еще. Упрямое стремление сохранить самих себя в границах привычного, каждодневного — это всегда слабость, упадок жизненных сил. Эти границы, этот горизонт есть биологическая черта, живая часть нашего бытия; до тех пор пока мы способны наслаждаться цельностью и полнотой, горизонт перемещается, плавно расширяется и колеблется почти в такт нашему дыханию. Напротив, когда горизонт застывает, это значит, что наша жизнь окостенела и мы начали стареть»¹⁸.

Но уже вскоре после отъезда представления Бродского существенно трансформировались. В его стихотворениях горизонт приобрел отчетливо негативное, раздражающее значение, ассоциируясь то со «знаком минуса», то с «нулем», лишенным какого бы то ни было значения, то с «лезвием ножа», отрезавшим лучшую часть жизни поэта — его прошлое:

Бобо мертва. На круглые глаза
вид горизонта действует, как нож, но
тебя, Бобо, Кики или Заза
им не заменят. Это невозможно.

(«Похороны Бобо», 1972)

Точно Тезей из пещеры Миноса,
выйдя на воздух и шкуру вынеся,
не горизонт вижу я — знак минуса
к прожитой жизни. Острей, чем меч его,
лезвие это, и им отрезана
лучшая часть. Так вино от трезвого
прочь убирают, и соль — от пресного.
Хочется плакать. Но плакать нечего.

(«1972 год», 18 дек. 1972 г.)

<...> Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь; и мозг
уже сбивается, считая волны,

¹⁸ *Ортега-и-Гассет Х.* Дегуманизация искусства. С. 236.

глаз, засоренный горизонтом, плачет,
и водяное мясо застит слух.

(«Одиссей Телемаку», 1972)

Во избежанье роковой черты,
я пересек другую — горизонта,
чье лезвие, Мари, острее ножа.

(«20 сонетов к Марии Стюарт», 1974)

И уже не поиск новых возможностей, не желание перевернуть страницу своей жизни «в поисках точки, / горизонта, судьбы» движет поэтом, а сознание того, что нельзя достичь невозможного, обрести что-то новое без потерь, которые в итоге во много раз могут превысить приобретения. То, что на родине казалось заветной мечтой, в эмиграции не только утрачивает свое значение, но и приводит к полному отрицанию того, что некогда владело мыслями и чувствами поэта.

«У всего есть предел: / горизонт — у зрачка, у отчаянья — память». Предел, который горизонт устанавливает для глаза, подтверждает мысль о конечности всего на земле, а значит, и отчаянья, которое не покидало поэта в эмиграции. Вывод о том, что мир не безграничен, а новое — то, чего раньше хотелось достичь, — это, в лучшем случае, повторение старого, а в худшем — его искаженный вариант, успокаивало, позволяя поэту обрести утраченное равновесие:

Входит с криком Заграница, с запрещенным полушарьем
и с торчащим из кармана горизонтом, что опошлен.

(«Представление», 1986)

«Торчащий из кармана горизонт» ассоциируется с вывернутым карманом, символизирующим пустоту — отсутствие чего бы то ни было.

В стихотворении «Новая жизнь» (1988) поэт говорит о том, что и горизонта у него больше не осталось: «Там, где есть горизонт, парус ему судья. / Глаз предпочтет обмылок, чем тряпочку или пену». Если же тот горизонт, к которому стремился поэт, где-то присутствует, он уже не вправе его оценивать: «парус ему судья». Вместо этого призрачного горизонта с «тряпочкой» паруса и «пеной» морских волн, поэт выбирает обмылок — остаток от целого

куска, который может быть пригоден только для того, чтобы натереть веревку, перед тем как свести последние счета с жизнью.

Перемещение в пространстве есть перемещение по плоскости, потому что «пространство — оно <...> всегда одинаковое — горизонтальное». Данная мысль обесмысливает любое передвижение, подтверждая вывод Бродского о том, что «не человек пространство завоевывает, а оно его эксплуатирует. Поскольку оно неизбежно. За угол завернешь — думаешь, другая улица. А она — та же самая: ибо она — в пространстве» («Мрамор», 1982). В качестве альтернативы бесплодных попыток избавиться от повторений, неизбежных в условиях пространственного перемещения, поэт выбирает «странствия во Времени».

В пьесе «Мрамор» один из героев размышляет об этом так:

Не в цифрах дело. Дело в пространстве, которое тебя пожирает.
В образе версты или в образе тебе подобного... И побежать некуда,
от этого спасенья нет, кроме как только во Время.

Башня, в которой отбывают заключение герои пьесы, имеет важное значение в системе метафорических координат Бродского, «ибо она не что иное, как форма борьбы с пространством. Не только с горизонталью, но с самой идеей. Она помещение до минимума сводит. То есть как бы физически тебя во Время выталкивает. В чистое Время, километрами не засранное; в хронос...».

Мысль о том, что только с уменьшением пространства, при отсутствии возможности передвигаться по поверхности, человек обретает способность выйти совсем на другой уровень существования, присутствует и в поэзии, и в прозе Бродского (ср.: «там, где пространство кончается, <...> сам Временем становишься». — «Мрамор»). Даже в замкнутом пространстве человек не может оставаться в бездействии, единственное, что ему остается, — уйти в свой внутренний мир, предаться размышлениям о прошлом, настоящем и будущем.

В «Путешествии в Стамбул» (1985) поэт признается об особом отношении ко времени:

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.

Изменение во взглядах приводит к тому, что в эмиграции не только прошлое в целом становится для поэта притягательным, но и

многие негативные его моменты (например тюремное заключение) обретают совсем другое значение — воспоминания о них меняются на прямо противоположные:

<...> Вообще, у тюрем
вариантов больше для бесприютной
субстанции, чем у зарешеченной тюлем
свободы, тем паче — у абсолютной.

(«*Стакан с водой*», 1995)

В интервью Соломону Волкову Бродский рассказывает о своем опыте пребывания в психиатрической лечебнице и в тюрьме:

Я считаю, что уровень психиатрии в России — как и во всем мире — чрезвычайно низкий. Средства, которыми она пользуется, — весьма приблизительные. На самом деле у этих людей нет никакого представления о подлинных процессах, происходящих в мозгу и в нервной системе. Я, к примеру, знаю, что самолет летает, но каким именно образом это происходит, представляю себе довольно слабо. В психиатрии схожая ситуация. И поэтому они подвергают вас совершенно чудовищным экспериментам. Это все равно, что вскрывать часовой механизм колуном, да? То есть вас действительно могут бесповоротно изуродовать. В то время как **тюрьма — ну что это такое, в конце концов? Недостаток пространства, возмещенный избытком времени. Всего лишь**¹⁹.

Оглядываясь назад, Бродский заново осмысливал свое прошлое:

И глаз, привыкший к уменьшению тел
на расстоянии, иной предел
здесь обретает — где вообще о теле
речь не заходит, где утрат не жаль:
затем что бóльшую предполагает даль
потеря из виду, чем вид потери.

(«*Песчаные холмы, поросшие сосной...*», 1974)

«Потеря из виду» того, что наполняло жизнь Бродского в России, давала возможность мысленно обращаться к прошлому, с каждым разом находя его все более и более привлекательным по сравнению с тем, что поэт имел в настоящем.

¹⁹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. С. 73.

III

Если пространство враждебно настроено по отношению к человеку, то время тоже не очень благосклонно относится к нему, однако при этом оно может предоставить в его распоряжение совсем другие возможности. В воображении человек способен заглянуть в будущее или обратиться к прошлому. Память собирает и накапливает информацию часто без волевого участия субъекта, чтобы в нужный момент под воздействием обстоятельств извлечь ее в качестве опыта.

Бродский рассматривал память как «единственное имеющееся в распоряжении человека средство, чтобы справляться с временем», разрушающая сила которого не способна оказать влияние на сознание, стереть воспоминания о том, что было, или предотвратить мысли о том, что произойдет в будущем: «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии» («Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», 1989). В стихотворных текстах, в произведениях искусства, в результатах любой деятельности человека присутствует дух времени, потому что мастер в своих творениях отображает положение дел в определенной временной плоскости.

Время, которое имеется в распоряжении человека, соотносящееся с жизнью на земле, и время космическое (вечное), связанное со смертью, сосуществуют в поэзии Бродского эмиграционного периода. Свою жизнь в эмиграции поэт рассматривает как движение в бесконечность, выход в открытый космос в результате постепенного разрыва всех связей, удерживающих его на земле:

Писатель в изгнании похож на собаку или человека, запущенных в космос в капсуле (конечно, больше на собаку, чем на человека, потому что обратно вас никогда не вернут). И ваша капсула — это ваш язык. Чтобы закончить с этой метафорой, следует добавить, что вскоре пассажир капсулы обнаруживает, что гравитация направлена не к земле, а от нее («Состояние, которое мы называем изгнанием, или Попутного ретро», 1987).

Космическая «одиссея» поэта началась в 1972 году, после отъезда в эмиграцию. В стихотворении 1969 года «Конец прекрасной эпохи» Бродский писал: «Время создано смертью». Человек воспринимает течение времени только потому, что знает о своем конце. Предчувствуя его, он обращает внимание на изменения в себе и в окружающем его мире, размышляя о том, что эти изменения шаг за шагом приближают его к смерти.

Если человек счастлив, дни бегут для него незаметно, но в том случае, когда он оказывается в одиночестве, погребенный под грузом проблем и воспоминаний, время меняет свое значение и из обычного земного превращается в отвлеченно-космическую категорию, лишенную начала и конца, утратившую смысл и тепло живого человеческого общения:

Время есть холод. Всякое тело, рано
или поздно, становится пищею телескопа:
остывает с годами, удаляется от светила.
Стекло зацветает сложным узором: рама
суть хрустальные джунгли хвоща, укропа
и всего, что взрастило
одиночество. Но, как у бюста в нише,
глаз зимой скорее закатывается, чем плачет.
Там, где роятся сны, за пределом зренья,
время, упавшее сильно ниже
нуля, обжигает ваш мозг, как пальчик
шалуна из русского стихотворенья.

(«Эклога 4-я (зимняя)», 1980)

Жизнь человека осмысливается как существование в пространственно-временных рамках, которые он не в силах изменить. Но если в молодости желание путешествовать и естественное для возраста любопытство диктует интерес к постижению пространства, то со временем человек неизбежно приходит к мысли, что любое перемещение по горизонтали является лишь иллюзией новизны, потому что не в силах изменить ни состояния, в котором он находится, ни сути его как личности. Ср.:

Чем больше мы путешествуем, тем больше наша память обогащается топографией автомобильных стоянок, билетных касс, кратчайших путей к платформам, телефонных будок и писсуаров. Если не возвращаться к ним часто, то эти вокзалы и их ближайшие окрестности сливаются и накладываются друг на друга в сознании, превращаясь — как все, что хранится слишком долго, — в лежащего на дне нашей памяти гигантского кирпично-чугунного, пахнущего хлоркой чудовищного осьминога, у которого с каждым новым местом прибавляется щупальце («Место не хуже любого», 1986).

Не имея возможности противостоять обстоятельствам, поэт вынужден искать точку опоры в окружающем его мире и смысл в новых для него условиях существования.

Пространство связано с телом, время — с душой. В пространстве все однозначно, все на поверхности, предметы и обстановка предстают такими, какими их видит глаз. И только в воображении, путешествуя по времени, человек может обращаться к давно исчезнувшим событиям, прогнозировать будущее или уходить в себя, блуждая по лабиринтам несуществующего.

В пьесе «Мрамор» (1982) один из героев размышляет над тем, что положение заключенных как нельзя лучше позволяет отбросить все земное, суетное, второстепенное, чтобы сконцентрироваться на главном — проникнуть в тайны Вселенной, которые не доступны обычным смертным:

Отсутствие пространства есть присутствие Времени. Для тебя это — камера, темница, узилище; потому что ты — варвар. Варвару всегда Лебенсраум подай... мослами чтоб шевелить... пыль поднимать... А для римлянина это — орудие познания Времени. Проникновения в оное... И орудие, заметь, совершенное: со всем для жизни необходимым...

Если в стихотворении «Горбунов и Горчаков», написанном до эмиграции, героям Бродского тесно в стенах сумасшедшего дома и они мечтают вырваться на свободу, то в пьесе «Мрамор» отношение поэта к пребыванию в замкнутом пространстве меняется: отсутствие свободы передвижения в условиях тюремной камеры позволяют Тулию — «истинному римлянину» — понять смысл своего существования на земле.

В состоянии, когда не помнишь прошлого и не задумываешься о будущем, каждая минута проживается сама по себе, автономно. Ничто не может изменить ее течение или оказать на нее влияния. Страх перед неизбежным концом отступает, потому что жизнь в замкнутом пространстве ничем не отличается от смерти:

Пожизненно переходит в посмертно. И если это так, то и посмертно переходит в пожизненно... То есть, при жизни существует возможность узнать, как будет там...» («Мрамор»).

Невозможность вырваться за пределы отпущенного человеку пространства приводит его к размышлениям, которые не связаны с тюремной камерой и тем, что в ней происходит. Абстрагируясь от действительности, герой пьесы «Мрамор» погружается в события, не имеющие отношения ни к настоящему — тому, что он наблюдает здесь и сейчас, — ни к прошлому, ни к будущему. Его представления

лишены причинно-следственных связей, мысли текут свободно, развиваясь по принципу сновидений, непредсказуемость которых напоминает передвижение космических тел в безвоздушном пространстве:

Событие без до и после есть Время. В чистом виде. Отрезок Времени. Часть — но Времени. То, что лишено причины и следствия. Отсюда — Башня. И отсюда — мы в Башне. Отсюда же и телекамеры: происходящее в Башне происходит в чистом Времени. В его, так сказать, беспримесном варианте. Как в вакууме. Тем и интересно («Мрамор»).

Башня как один из способов избежать реальности занимает в пьесе «Мрамор» центральное место, являясь образным воплощением идеального места, в котором, избавившись от внешнего мира, человек обретает возможность для познания времени. Выход за пределы земной реальности переносит его в космическое измерение, позволяющее ему еще при жизни приобщиться к вечности. В замкнутом пространстве без надежды что-либо изменить привычные представления отходят на второй план, растворяясь в бесконечной системе мироздания. Нет больше желаний, обид и разочарований, человек утрачивает привычные ориентиры, превращаясь в песчинку, одиноко блуждающую в бесконечных просторах своего воображения.

Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде.

«Космическое время — это только настоящее, поскольку будущего еще нет, а прошлого уже нет»²⁰. В отрыве от реальности, погруженный в собственное воображение, человек забывает о внешнем мире и уже не думает о том, что происходило, происходит или будет происходить в его жизни. С одной стороны, это позволяет ему забыть, хотя бы на время отвлечься от невеселых мыслей, но с другой — пребывание в космическом времени «в чистом, то есть / без примеси вашей жизни, виде» приводит к обезличиванию. Человек переходит на другой уровень существования, где частное заменяется общим, единым, неизменным, существующим вечно, вне пространства и времени:

²⁰ Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 185.

Все, что мы звали личным,
что копили, греша,
время, считая лишним,
как прибой с гольша,
стачивает — то лаской,
то посредством резца —
чтобы кончить цикладской
вещью без черт лица.

(«Строфы», 1978)

Не имея ни сил, ни желания изменить свою жизнь, человек предается созерцанию, наблюдая за тем, что происходит вокруг, прислушиваясь к монотонному размеренному течению времени. Состояние отрешенности открывает перед ним новые возможности, позволяя слиться с окружающим миром, отбросив все суетное, стать частью единой системы мироздания. В этом расположении духа, не забегая вперед и не обращаясь назад, человек проживает каждую минуту своей жизни в соответствии с заданным ходом событий, как космическое светило, которое миллиарды лет движется по отведенной ему орбите, не пытаясь вырваться за пределы Вселенной или оказать на нее влияние.

Размышляя о своем любимом поэте Кавафисе, Бродский сравнивал его поэзию с маятником, равномерные движения которого подчиняются установленному ритму, изменить который человек не в состоянии:

Понимание, что он не выбирал между язычеством и христианством, но качался между ними, как маятник, значительно расширяет рамки поэзии Кавафиса. Рано или поздно, впрочем, маятник постигает поставленные ему пределы. Не способный вырваться из них, маятник, тем не менее, ловит некоторые отблески внешнего мира, постигает свою подчиненность и то, что направления его качаний предписаны и что они управляются Временем (если не для) его развития («На стороне Кавафиса», 1977).

По мнению Бродского, подобное отношение к жизни требует огромного смирения и самоотречения. Только столкнувшись с непреодолимыми препятствиями, в состоянии полной безнадежности, потеряв страх, даже страх смерти, человек способен воспринимать то, что происходит вокруг, в истинном виде, не искаженном ни личными пристрастиями, ни суетными желаниями. Подчинение заданному ритму, с точки зрения поэта, есть единственно возможный путь

для адекватного отображения действительности. В пьесе «Мрамор» один из героев размышляет о том, каким, по его мнению, должно быть подлинное искусство:

А вот (*выпад*) — фехтование. (*Отступает назад.*) Вот это движение — взад-вперед по сцене. Наподобие маятника. Все, что тона не повышает... Это и есть искусство... Все, что не жизни подражает, а тик-так делает... Все, что монотонно... и петухом не кричит... Чем монотонней, тем больше на правду похоже.

В стихотворении «Новая жизнь» (1988) Бродский высказывает сходный взгляд на поэтическое творчество:

Представь, что чем искренней
голос, тем меньше в нем слезы,
любви к чему бы то ни было,
страха, страсти.

Перед лицом вечности, воспринимая время не как отрезок соб-
ственной жизни, а как монотонную бесконечность, представления
человека о себе самом и об окружающем мире меняются:

Чем больше вы узнаете о собственной величине, тем смиреннее
вы становитесь и сочувственней к себе подобным, к той пылинке,
что кружится в луче солнца или уже неподвижно лежит на вашем
столе. Ах, сколько жизней ушло в эти пылинки! Не с вашей точки
зрения, но с их. Вы для них то же, что время для нас; поэтому они
выглядят столь малыми.

«Помни меня», —
шепчет пыль. («Похвала скуке», 1989).

В приведенном выше двустишии немецкого поэта Питера Хухеля
для Бродского заключается смысл любого существования на земле
и преемственная связь душ, разделенных пространством и временем.
Внимание к малым вещам — к пылинкам, которые некогда, по мне-
нию поэта, тоже были живыми людьми, — помогает человеку осоз-
нать место, которое он занимает в мире, дает возможность увидеть
будущее, прикоснуться к тому, что в обычном состоянии не занима-
ло его воображения, — почувствовать отношение к себе со стороны
тех, кто обладает высшими по сравнению с предоставленными ему
самому возможностями.

Объясняя смысл процитированных выше стихотворных строк Хухеля, Бродский писал:

Я привел эти строчки, потому что они мне нравятся, потому что я узнаю в них себя и, коли на то пошло, любой живой организм, который будет стерт с наличествующей поверхности. «Помни меня», — говорит пыль. И слышится здесь намек на то, что, если мы узнаём о самих себе от времени, вероятно, время, в свою очередь, может узнать что-то от нас. Что бы это могло быть? Уступая ему по значимости, мы превосходим его в чуткости («Похвала скуке», 1989)

В состоянии полной незащищенности от ударов судьбы, с парализующей волю мыслью о своем ничтожестве, человек переходит на другой уровень существования, обретая способность воспринимать жизнь не как череду дней и ночей, ведущих к смерти, — «туннель в психологическую даль, / свободную от наших очертаний» («На выставке Карла Вейлинка», 1984) — а как возможность чувствовать и переживать, наслаждаясь каждой минутой своего пребывания на земле.

Вы незначительны, потому что вы конечны. Однако, чем вещь конечней, тем больше она заряжена жизнью, эмоциями, радостью, страхами, состраданием. Ибо бесконечность не особенно оживленна, не особенно эмоциональна («Похвала скуке»).

Осознавая свою эмоциональную ущербность, время одаривает человека способностью быть счастливым, потому что только таким образом, через обычного смертного, оно получает возможность выйти за пределы собственной бесчувственной бесконечности.

<...> Лопатками, как сквозняк,
я чувствую, что и за моей спиной
теперь тоже тянется улица, заросшая колоннадой,
что в дальнем ее конце тоже синеют волны
Адриатики. Сумма их, безусловно,
твой подарок, Вертумн. Если угодно — сдача,
мелочь, которой щедрая бесконечность
порой осыпает временное. Отчасти — из суеверья,
отчасти, наверно, поскольку оно одно —
временное — и способно на ощущение счастья.

(«Вертумн», 1990)

Однако этот подарок времени требует от человека огромных жертв. Не многие способны их вынести, предпочитая существование в отведенных им пространственно-временных рамках. Перешагнуть через рубеж при жизни удается единицам. Остальные довольствуются тем, что судьба изначально предоставляет в их распоряжение.

Упоминание в стихотворениях Бродского имени Лобачевского и его системы координат, в которой сумма углов треугольника меньше 180° , а параллельные линии пересекаются в пространстве, свидетельствует о том, что поэт раздумывал о возможности существования параллельных миров, тех мест, в которые человек может попасть лишь после смерти. Живущим на земле эти миры неподвластны, и лишь в воображении можно путешествовать по их лабиринтам, представляя себе то, что не совпадает с доступными человеку визуальными формами восприятия.

Так, например, стихотворение «Посвящается Пиранези» (1993–1995) напоминает разыгранную на подмостках мифологическую притчу, полную фантазмагорических условностей, в которой суть происходящих событий сводится к сопоставлению идей и различного отношения к жизни.

Название стихотворения отсылает читателя к творчеству археолога и архитектора, знатока античного искусства Джованни Пиранези (1720–1778), в гравюрах которого историческое пространство дается через призму субъективного видения автора. В серии работ, посвященных Риму, художник воссоздает не реальный «вечный» город, а «идею Рима», превращая архитектуру в театральное зрелище. Огромное влияние на современников Пиранези оказала серия его графических работ «Тюрьмы», в которых действие, по замыслу художника, протекает сразу на нескольких взаимосвязанных уровнях.

Стихотворение начинается с описания места действия: «Не то — лунный кратер, не то — колизей; не то — / где-то в горах. И человек в пальто / беседует с человеком, сжимающим в пальцах посох. / Неподалеку собачка ищет пожрать в отбросах». Упоминание лунных кратеров, античных развалин и горной местности неслучайно: с одной стороны, космос, горы и античность были излюбленными темами поэзии Бродского, с другой — неопределенность пейзажа указывала на то, что внимание читателя должно быть сконцентрировано не на обстановке, а на происходящих событиях.

Действующие лица представлены схематично: человек в пальто, человек с посохом и копающаяся в отбросах собачка. Парадоксаль-

ность последней указанной поэтом детали приводит к мысли о том, что описанная местность весьма условна: ни на луне, ни в античных развалинах, ни в горах отбросов в бытовом смысле этого слова не бывает.

Сюжет стихотворения сводится к разговору между человеком с посохом — «пилигримом» и «человеком в пальто». Характер действующих лиц передан через описание позы: «Наклон / головы пилигрима свидетельствует об известной / примиренности — с миром вообще и с местной // фауной в частности»; «руки, скрещенные на груди / того, что в пальто, подчеркивают, насколько он неподвижен». Скрещенные на груди руки и неподвижность «человека в пальто» указывают на его отрешенность от мирской суеты и на достаточно высокомерное отношение к жизни.

Не важно, о чем они говорят. Видать,
о возвышенном; о таких предметах, как благодать
и стремление к истине. Об этом неодолимом
чувстве вполне естественно беседовать с пилигримом.

Тема настоящего и прошлого, их взаимозависимость и влияние, которое они оказывают на будущее человека, обсуждается героями стихотворения. Точка зрения пилигрима сводится к тому, что человек должен жить настоящим:

<...> «Да», говорит его
поза, «мне все равно, если колется. Ничего
страшного в этом нет. Колкость — одно из многих
свойств, присущих поверхности. Взять хоть четвероногих:
их она не смущает; и нас не должна, зане
ног у нас вдвое меньше. Может быть, на Луне
все обстоит иначе. Но здесь, где обычно с прошлым
смешано настоящее, колкость дает подошвам
— и босиком особенно — почувствовать, так сказать,
разницу. **В принципе, осязать
можно лишь настоящее — естественно, приспособив
к этому эпидерму. И я отрицаю обувь».**

«Человек в пальто» не может с ним согласиться. Для него не существует ни настоящего, ни будущего. Все, что происходит с ним или будет происходить в жизни, является лишь отголосками прошлого, копируя его в мельчайших подробностях:

<...> «Не нужно быть сильно пьяным, чтоб обнаружить сходство временного с постоянным и настоящего с прошлым. Тем более — при ходьбе. И если вы — пилигрим, вы знаете, **что судьбе угодней, чтоб человек себя полагал слугою оставшегося за спиной, чем гравия под ногою и марева впереди. Марevo впереди представляется будущим и говорит «иди ко мне». Но по мере вашего к мареву приближенья, оно обретает, редая, знакомое выраженья прошлого: те же склоны, те же пучки травы. Поэтому я обут».**

Прошлое предстает перед человеком в воспоминаниях; настоящее — через ощущения; будущее рисуется в виде неясных образов — «марева впереди». Для пилигрима события разворачиваются произвольно и не подчиняются воле человека, подобно тому как рождается младенец, не осознавая, зачем и с какой целью возник он из небытия вечности.

«Но так и возникли вы, — не соглашается с ним пилигрим. — Забавно, что вы так выражаетесь. Ибо совсем недавно вы были лишь точкой в мареве, потом разрослись в пятно».

Но аргументы пилигрима не убеждают его собеседника, каждый остается при своем мнении. Оптимизм пилигрима, его желание жить здесь и сейчас не находит понимания у человека, погруженного в события далекого прошлого:

«Ах, мы всего лишь два прошлых. Два прошлых дают одно настоящее. И это, замечу, в лучшем случае. В худшем — мы не получим даже и этого. В худшем случае, карандаш или игла художника изобразят пейзаж без нас. Очарованный дымкой, далью, глаз художника вправе вообще пренебречь деталью — то есть моим и вашим существованьем. Мы — то, в чем пейзаж не нуждается как в пирогах кумы. Ни в настоящем, ни в будущем. Тем более — в их гибриде».

Человек состоит из прошлого, и даже события, которые происходят, имеют для него значение лишь в сопоставлении с тем, что было.

В противном случае, по мнению «человека в пальто» (его точка зрения наиболее близка автору стихотворения), жизнь обесмысливается, так как реальное пространство — «пейзаж» в нем «не нуждается», и предстает в сознании лишь как отображение прошлого («Видите ли, пейзаж есть прошлое в чистом виде, / лишившееся обладателя»), вот почему он может окрашиваться в разные цвета в зависимости от отношения к нему человека.

Воображаемый пейзаж, соответствующий исключительно внутреннему видению художника, может включать различные объекты действительности, в том числе и самого человека:

«<...> Вот почему порой
художник оказывается заморожен горой
или, скажем, развалинами. И надо отдать Джованни
должное, ибо Джованни внимателен к мелкой рвани
вроде нас, созерцая то Альпы, то древний Рим».
Но пилигрим склонен трактовать слова собеседника по-своему:
«Вы, значит, возникли из прошлого?» — волнуется пилигрим.
Но собеседник умолк, разглядывая устало
собачку, которая все-таки что-то себе достала
поужинать в грудке мусора и вот-вот
взвизгнет от счастья, что и она живет.
«Да нет, — наконец он роняет. — Мы здесь просто так, гуляем».
И тут пейзаж оглашается залиvistым сучьим лаем.

Искренняя радость «собачки», которой наконец удалось в отбросах найти себе пропитание, заканчивает философскую дискуссию. Собачка оказывается самой счастливой среди героев стихотворения, потому что ее не интересует ни настоящее, ни прошлое, ни будущее, у нее нет ни воспоминаний, ни предчувствий, а все ее силы направлены исключительно на удовлетворения своих физиологических потребностей.

Жизнь простого смертного, не обремененного мыслями о вечности, Бродский описывает и в шуточном стихотворении «Семенов» (1993), посвященном Владимиру Уфлянду:

Не было ни Иванова, ни Сидорова, ни Петрова.
Был только зеленый луг и на нем корова.
Вдали по рельсам бежала цепочка стальных вагонов.
И в одном из них ехал в отпуск на юг Семенов.
Время шло все равно. Время, наверно, шло бы,
не будь ни коровы, ни луга: ни зелени, ни утробы.

И если бы Иванов, Петров и Сидоров были,
и Семенов бы ехал мимо в автомобиле.
Задумаешься над этим и, встретившись взглядом с лугом,
вздрогнешь и отвернешься — скорее всего с испугом:
ежели неподвижность действительно мать движенья,
то отчего у них разные выраженья?
И не только лица, но — что важнее — тела?
Сходство у них только в том, что им нет предела,
пока существует Семенов: покуда он, дальний отпрыск
времени, существует настолько, что едет в отпуск;
покуда поезд мычит, вагон зеленеет, зелень коровой бредит;
покуда время идет, а Семенов едет.

В обычных условиях человек не задумывается о времени, да и время не замечает его: оно идет, как шло до рождения Семенова, и будет идти после его смерти. Существующие независимо, человек и время не в состоянии оказывать друг на друга влияния. Время не способно расстроить планы Семенова, Семенов же, со своей стороны, даже если бы захотел, не смог изменить ход времени, точно так же, как его не может изменить ничто в этом мире: ни вагон, ни луг, ни мирно пасущаяся на лугу корова.

В ситуации, когда сознание ограничивается понятиями «здесь» и «сейчас», человек может расслабиться и предаться размышлениям о предстоящем отдыхе. Однако выгода его положения этим не исчерпывается, так как, в отличие от постоянно идущего времени, он обладает свободой выбора: идти ли ему в данный момент пешком или ехать на транспорте.

В предложенной поэтом шуточной зарисовке заключается смысл простого человеческого счастья, которое для самого Бродского стало недоступным в эмиграции.

* * *

Категории пространства и времени получили существенное развитие в эмиграционной лирике Бродского. В этот период окончательно оформился переход поэта от пространственного мышления к постижению метафизических форм времени.

Размышляя над тем, что произошло с ним после отъезда, поэт рассматривал свою судьбу как нечто, данное свыше, осознавая в то же время всю полноту своей ответственности за сделанный выбор. Существование между полюсами, необходимости принятия решений и предначертанности жизненного пути определили тематику его

стихотворений на долгие годы эмиграции.

Оторванность от корней способствовала развитию новой философии выживания, которая в условиях автономного существования дала поэту возможность сохранить себя, продолжить работу, найти новые темы для творчества. Заново осмысляя свой путь, Бродский приходит к выводу о бесперспективности пространственного перемещения и о необходимости выхода на новые рубежи, соответствующие, в его представлении, категории времени.

Мысли и чувства, которые владели поэтом в эмиграции, нашли отражение в его лирике, в сложном метафизическом мире поэтических строк и образов. И хотя не всегда его идеи были подчинены логике и выстроены в соответствии с единой концепцией, они поражали читателя своей глубиной и эмоциональностью, расширяли его горизонты, давая возможность проникнуть в мир, в обычной жизни недоступный.

Образы космического пространства, таинственно мерцающих звезд, безбрежного океана, на протяжении миллиардов лет существующих по неведомым и неподвластным человеку законам, приводят поэта к мыслям о зависимом и крайне ничтожном положении личности на земле и в то же время дают основание для благодарного отношения к тому, что выпало на его долю, потому что любое испытание заставляет задуматься о вечном, способствует осмыслению своей судьбы как части общего целого.

Тема прошлого становится основной в эмиграционной лирике Бродского. Через призму того, что было утрачено, поэт оценивал и настоящее, и будущее. Все, что выпало в настоящем, явилось, по мнению Бродского, следствием сделанного им в прошлом выбора, с которым он так и не смог смириться до самой смерти.

Но и признать свое решение об эмиграции ошибочным он тоже не мог, так как выбор был сделан им не случайно, он стал важным звеном на пути творческих поисков. Утрата, сколь тяжелой она ни была для поэта, стала началом приобретения — формирования новых взглядов и нового отношения к себе, к поэзии, к миру.

Алфавитный указатель произведений И. А. Бродского

- Ария — 239
Бабочка — 100–106, 231
Барбизон Террас — 78–79
Бюст Тиберия — 93
В Англии — 87, 234, 278, 288
В горах — 119
В этой комнате пахло тряпьем и сырой водой... — 83
Венецианские строфы (2) — 161
Вергумн — 60, 130–215, 285–287, 302
Вот я и снова под этим бесцветным небом... 180
Выступление в Сорбонне — 278
Горбунов и Горчаков — 10–32, 39, 52, 76, 83, 93, 260–261, 279, 291, 298
Декабрь во Флоренции — 263, 289,
Декабрь во Флоренции — 263, 289
Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою — 234
Доклад для симпозиума — 269
Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером... — 103, 120, 296
Жизнь в рассеянном свете — 108
Из Альберта Эйнштейна — 288,
Иския в октябре — 56
Испанская танцовщица — 289–290
К Урании — 268
Каппадокия — 288
Квинтет — 56, 111–112, 199, 267, 288
Келломяки — 120
Кентавры II — 281, 286
Кентавры III — 276
Колыбельная Трескового мыса — 86, 196–197, 263, 268, 273, 282, 286
Конец прекрасной эпохи — 266, 296
Лагуна — 78, 222, 263
Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова — 93, 108, 262, 279
Мексиканский романсеро — 97

О. И. Глазунова. Иосиф Бродский: Метафизика и реальность

- Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня... — 79, 289, 290–291
Михаилу Барышникову — 213
Моллюск (Тритон) — 222–225
Муха — 106–129
Мы жили в городе цвета окаменевшей водки — 263
На 22-е декабря 1970 года. Якову Гордину от Иосифа Бродского — 259
На выставке Карла Вейлинка — 282–283, 286, 289, 302
На столетие Анны Ахматовой — 206
Над восточной рекой — 81–82
Надпись на книге — 204, 213–214
Назидание — 59–60, 270
Наряду с отоплением в каждом доме... 265–266
Новая Англия — 214
Новая жизнь — 82, 114, 277, 293–294, 301
Новый Жюль Верн — 47–75, 98
Одиссей Телемаку — 292–293
Одной поэтессе — 59
Осенний крик ястреба — 80–81
Осень — хорошее время... — 87
Памяти Геннадия Шмакова — 93
Памяти Клиффорда Брауна — 213
Песня невинности, она же — опыта — 262
Песчаные холмы, поросшие сосной... — 119, 283, 295
Письма династии Минь — 115, 290
Письма римскому другу — 6
Письмо в академию — 213, 276–277
Полдень в комнате — 68, 232, 264, 273, 287
Портрет трагедии — 40, 93
Посвящается Пиранези — 280, 303–306
Посвящается стулу — 264–265
Похороны Бобо — 3, 104–105, 119, 292
Представление — 93, 293
Прилив — 290
Примечания папоротника — 86, 286
Пьяцца Маттеи — 119
Пятая годовщина — 288
Развалины есть праздник кислорода... — 266
Разговор с небожителем — 30–46, 52, 261
Раньше здесь щебетал щегол... — 119
Римские элегии — 59, 128, 148
Робинзонада — 56–57
Роттердамский дневник — 83
С видом на море — 266
С точки зрения воздуха... — 269–270
Семёнов — 306–307
Снаружи темнеет, верней — синеет, точней — чернеет... — 264, 286
Стакан с водой — 295
Строфы — 86, 196, 280–281, 300

Алфавитный указатель произведений И. А. Бродского

- Темза в Челси — 79
Теперь, зная многое о моей жизни... — 284
То не Муза воды набирает в рот... — 236
Тритон (Моллюск) — 222–225
Чем больше черных глаз, тем больше переносиц... — 79
Что ты делаешь, птичка, на черной ветке... — 279
Шведская музыка — 222
Эклога 4-я (зимняя) — 79, 219, 297
Эклога 5-я (летняя) — 108, 136, 262
Элегия (1982) — 83, 235–236
Элегия (1986) — 128
Элегия (1988) — 221, 235
Это — ряд наблюдений. В углу тепло... — 222
Я не то что схожу с ума, но устал за лето... — 70
Я проснулся от крика чайк в Дублине... — 279
1972 год — 4, 77, 180, 264, 292
20 сонетов к Марии Стюарт — 293
Bagatelle — 210, 240
Fin de Siècle — 86, 204, 252, 286

Оглавление

Накануне эмиграции	3
«Горбунов и Горчаков»	10
«Разговор с небожителем»	32
«Новый Жюль Верн»	47
Смерть и Игра в «Ничто»	76
Бытие, Небытие и мир как феномен сознания	99
Люди и Боги. К вопросу о философии творчества	130
«В начале было Слово»	216
Пространство и Время.....	258
Алфавитный указатель произведений И. А. Бродского.....	309

Научное издание

Ольга Игоревна Глазунова

ИОСИФ БРОДСКИЙ:
метафизика и реальность

Редактор *В. С. Кизило*

Корректор *Г. С. Якушева*

Технический редактор *С. В. Кузнецов*

Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Лицензия ЛП № 000156 от 27.04.99. Подписано в печать 11.11.2008.

Формат 60 × 90^{1/16}. Усл. печ. л. 19,5. Тираж 500 экз. Заказ №

Факультет филологии и искусств Санкт-Петербургского государственного университета
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11

Отпечатано с готовых диапозитивов в типографии Издательства СПбГУ.
199061, Санкт-Петербург, Средний пр. В.О., д. 41.