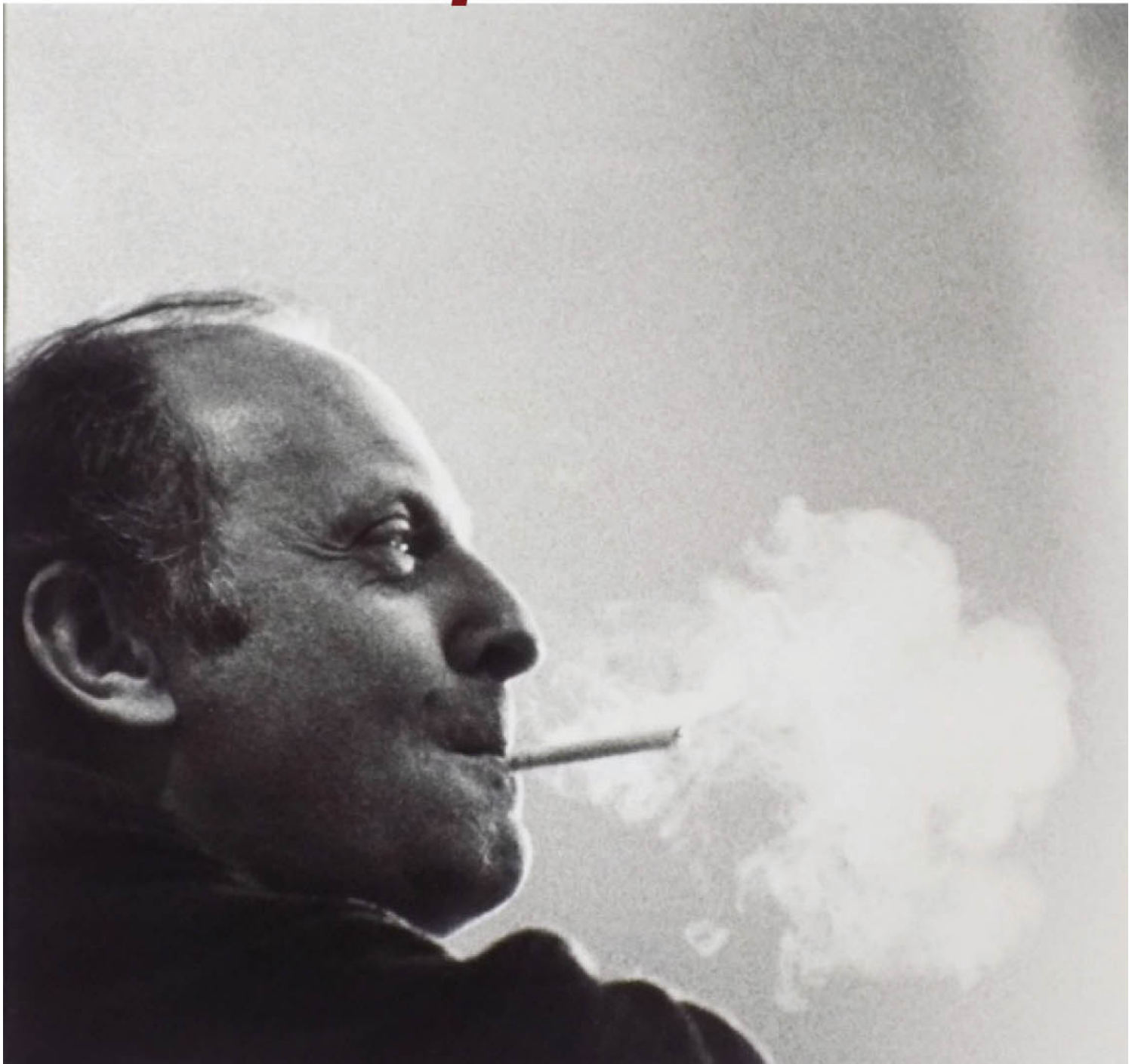


А с я П е к у р о в с к а я

*«Непредсказуемый»  
Бродский*



Ася Пекуровская

**«Непредсказуемый» Бродский**  
(из цикла «Laterna Magica»)

«Алетейя»

2017

УДК 929 Бродский  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Бродский И.А.

**Пекуровская А.**

«Непредсказуемый» Бродский (из цикла «Laterna Magica») /  
А. Пекуровская — «Алетейя», 2017

ISBN 978-5-906910-78-3

Имя Иосифа Бродского окружено мифами, которые преимущественно создавал он сам. Нам известен Бродский – эссеист, драматург, критик, переводчик, диссидент, властитель дум и создатель литературного канона на двух континентах. Никто не давал столько интервью журналистам, советов политическим деятелям, не анализировал творчество столько поэтов; ни у кого не было столько подражателей и последователей, никому не было посвящено столько воспоминаний, конференций, поэтических чтений, театральных представлений; никто так не окутывал ореолом тайны свои талант и эрудицию; никто так не был канонизирован при жизни. Автор размышляет об истоках этих мифов, строя различные схемы восхождения героя в пространственном и временном поле. Композиционно и тематически нарратив не завершен и открыт для интерпретации. И если он представляет собой произведение, то лишь в том смысле, что в нем есть определенная последовательность событий и контекстов, в которых реальные встречи перемежаются с виртуальными и вымышленными. Оригинальные тексты стихов, цитируемые в рукописи, даны в авторском переводе с русского на английский и с английского на русский. Содержит нецензурную лексику

УДК 929 Бродский  
ББК 83.3(2Рос=Рус)6-8 Бродский И.А.

ISBN 978-5-906910-78-3

© Пекуровская А., 2017

© Алтейя, 2017

# Содержание

Предисловие	7
Часть первая	14
Глава 1	14
Глава 2	18
Конец ознакомительного фрагмента.	26

**Ася Пекуровская**  
**«Непредсказуемый» Бродский**  
**(из цикла «Laterna Magica»)**

© А. Пекуровская, 2017

© Л. Лубяницкий, фото, 2017

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2017

## Предисловие

«В предисловии, написанном по правилам, следует разъяснить то, кем является автор и что он намеревается сообщить читателю», – читаю я в авторитетном источнике и представляю себе кушетку психоаналитика, из которой произносится сфабрикованный сюжет.

Что же это за сюжет?

А это зависит от того, как контракт между психоаналитиком и анализируемым читает принимающая сторона. Вроде бы психоаналитик, как, впрочем, и любой слушатель или читатель, хочет уяснить для себя смысл того, что ему предлагается осмыслить. Однако психоаналитик, в отличие от читателя, относится к этому сюжету с недоверием, концентрируясь на том, что не предназначено для его уха, то есть на *монологических паузах*, как их называл Фрейд: на оговорках, запинках, языковых ляпсусах. Соответственно, психоаналитик направляет свое внимание на моменты, когда рассказчик, обнаружив присутствие Другого, теряет нить подготовленного повествования. (Ввиду особой важности *монологических пауз*, в психоанализе разработаны способы их искусственного провоцирования.)

Читателя, воспитанного на доверии к авторскому слову, привлекает, наоборот, накатанный, сфабрикованный сюжет (без морщин и складок). Мысль о возможной сокрытости мысли автора его счастливо минует. Улавливая лишь то, что предназначено для его уха, он оставляет без внимания уроки, предложенные психоанализом, возможно, о них даже не подозревая. Но и профессиональный критик, знакомый с психоанализом, не находит ему применения. И этим, скорее всего, объясняется почти поголовное отсутствие критической мысли именно у литературных критиков.

Конечно, я не психоаналитик. И я заключаю контракт не с персонажем, который явился ко мне с подготовленной сагой, а с читателем. И читатель вправе знать, чего ожидать от данного автора.

Что ж?

Я демистификатор. И мой источник вдохновения – в изъяне. Но под изъяном я понимаю, скорее, не дефект сказанного, написанного, помысленного, а то, что, как правило, не попадает в поле зрения читателя: аллюзии, оговорки, совпадения, авторские гримасы, *высокие мотивы и цели*, эмфатические отрицания, т. е. все то, что лишает текст *подпитки*, говоря языком Лакана.

Но означает ли это, что я читаю другой текст, нежели те читатели, которые читают его иначе? И будь это так, можно ли сказать, что имеется столько текстов, сколько смыслов мы вкладываем в него, т. е. *столько текстов, сколько его пониманий?*

Здесь важно учесть, что в каждом прочтении текста скрывается способ мышления, нацеленный на «знание». Но «знание» может быть либо «расхожим», т. е. связанным с осведомленностью о том или ином предмете, либо «существенным»,<sup>1</sup> т. е. знанием, восхождение к которому требует вовлеченности (самораскрытия, самовопрошения) автора, его обращенности к модусу бытия. В мышлении в модусе бытия задействована другая проблематика, которую можно свести к двум вопросам, касающимся не предмета размышлений, а самого мыслителя. *Как возможно его самовыражение и как он делает себя понятным читателю?*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> «То, что обычно называют “знанием”, есть не что иное, как осведомленность в каком-либо деле и его обстоятельствах. Благодаря таким сведениям мы “овладеваем” вещами. Овладевающее “знание” относится к тому или иному сущему, к его строению и использованию. Такое “знание” захватывает сущее, “господствует” над ним и в силу этого как бы превосходит и постоянно опережает его. Совсем другое – существенное знание. Оно обращено к тому, что есть сущее в своей основе, т. е. к бытию. Такое “знание” не овладевает своим знанием, но затрагивается им». Хайдеггер, М. Парменид / Пер. с нем. А. П. Шурбелева. СПб.: Владимир Даль, 2009. С. 19.

<sup>2</sup> Ricoeur, P. The Conflict of Interpretation. Essays in Hermeneutics. Evanston: Northwestern University Press, 1974. P. 17.

Полагаю, что к самовыражению автор готовится, недоверчиво читая тексты, о которых он берется размышлять. К чему обращена эта *недоверчивость*? К устоявшимся фактам и событиям, ко всему тому, в чем узнается расхожая мысль.

Возьмем, к примеру, сочинение Лосева под названием «Литературная биография Бродского». Термин «литературная биография» всем знаком. Но что он значит? Быть может, *новый жанр*, позволяющий соединить факты жизни сочинителя с трудами его изощенного ума? Так, кажется, представляет свое сочинение Лосев. А между тем эпитет «литературная» вряд ли делает жанр биографии особенным, о чем свидетельствует список «литературных биографий», составленный “*New York Times Book Review*”. Там под литературными биографиями понимаются всего лишь биографии авторов, причастных не к науке, не к архитектуре, не к живописи, а к литературе.

Но у Лосева могли быть особые причины назвать свое сочинение «литературной биографией». Ведь сам Бродский и его литературный фонд наложили строгий запрет на публикацию биографических данных о данном авторе. А это значит, что «биография Бродского» была в принципе невозможна. Оставалось лишь обращение к «литературной биографии», т. е. к фантому биографии. А потому к «литературной биографии Бродского» следует относиться так, как мы относимся к фантому, то бишь с осторожностью и опаской.

А между тем именно этому фантому должен был быть обязан Бродский своим триумфальным возвращением в отторгнувшее его отечество.

В чем же, спросим мы, могла заключаться мудрость Лосева?

Он выбрал для своего персонажа убойную исходную позицию. Бродский представлен *патриотом*. Конечно, аргументы для возражения Лосеву вряд ли у кого-либо найдутся. Бродский не отрекался от России, как Лермонтов или Пушкин. Но он не был и Сергеем Уваровым: не сочинял имперских формул типа: *Православие, Самодержавие и Народность*, не унаследовал поста Министра Просвещения у зятя и, того пуще, не занимал кресла Президента Императорской Академии наук. Все, что роднит Бродского с Уваровым, это незаконченное среднее образование. Однако будь Бродский Уваровым, где гарантия того, что он избежал бы ошибок, которые сходили с рук Уварову, но вряд ли бы сошли с рук Бродскому. Я имею в виду то досадное признание, всего лишь одно, к тому же в частной беседе, правда, не с кем попало, а с представителем враждебной державы.

Короче, Уваров сказал Прусскому министру, барону Штейну, что мечтает «родиться Вашим соотечественником или, может быть, Вашим сыном». Конечно, он мог бы подменить изъяснительное наклонение сослагательным. Мог бы сказать не «мечтаю родиться Вашим соотечественником», а «мечтаю положить голову на плаху, родись я Вашим соотечественником»... Но увы! На это ему не хватало сообразительности. Ведь он так и не получил свидетельства об окончании средней школы.

С другой стороны, вполне возможно, что кандидатура Уварова вообще Лосевым не рассматривалась. Но то, что пример *имперского патриотизма* был подсказан Лосеву литературной памятью, сомнений не вызывает. Я даже готова процитировать *бесспорный источник*:

«Скажу и теперь, не обвиняясь, что семи или восьми лет весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась лишь одна мелочная лавка, особенно же арку Главного Штаба, Сенатскую площадь и Голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным. <...> Петербургская улица возбуждала во мне жажду зрелищ, и самая архитектура города внушала мне какой-то ребяческий империализм».<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Мандельштам, О.* Шум времени // Собр. соч.: в 3 т. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. New York: Международное литературное содружество, 1999. Т. 2. С. 50, 52.

Итак, найдя *беспорный источник* и полистав для достоверности пятый том «Истории русского искусства» Игоря Грабаря или, скажем, «Старый Петербург: прогулка по старинным кварталам столицы» Г. К. Лукомского, Лосев готов представить Бродского *патриотом*. И он пишет так:

«Из окна своей комнаты мальчик видел ограду Спасско-Преображенского собора, сделанную из трофейных пушек, а на другом конце улицы Пестеля (Пантелеймоновской) стояла Пантелеймоновская церковь, построенная в честь победы русского флота при Гангуте. Мечи, копья, дротики, секиры, щиты, шлемы, ликторские фасции с топорами украшали Пантелеймоновский мост через Фонтанку, как и многие другие ограды и фасады бывшей столицы империи.

Неоклассический архитектурный декор способствовал *не только* воспитанию патриотического чувства».<sup>4</sup>

Но тут случилось вот что. На словах «патриотическое чувство» Лосев вдруг запнулся, оставив наречие «*не только*» подвешенным в воздухе, т. е. без необходимого «*но и*».

А ведь у Лосева, скорее всего, были причины для того, чтобы запнуться. Он торопился уточнить понятие *патриотизма*.<sup>5</sup> Патриотизм, спешил прояснить он, это не «любовь к Отечеству», как ошибочно утверждал Владимир Даль, а некая *приватная утопия*, рожденная в «не вполне сознательных мечтаниях ребенка». И тут дело не только в том, что под *Утопией* (от греческого *и*, т. е. *не*, и *topos*, т. е. *место*) понимается место, о котором «приватно» и «не вполне сознательно» помечтал Бродский, глядя из окна своей комнаты в доме Мурузи. Тут дело в веровании самого Лосева, которое пришло прямоком из «Тотема и табу» (1913) Фрейда или «Золотой ветви» (1911–1916) сэра Джеймса Фрэзера. Верование это известно под именем «симпатической магии» с ее разновидностями типа «магии подобия» и «магии контакта».

Как это сработало у Лосева? Глядя из окна дома Мурузи на имперскую архитектуру, мальчик Бродский получил исчерпывающее знание о ней. И в этом «знании» заключалось доказательство патриотизма Бродского. Припоминаю, что в другом контексте (нет под рукой цитаты) Лосев настаивал на том, что Бродский являлся экспертом по Пушкину на том основании, что он был в юности окружен такими знатоками Пушкина, как Ахматова, Томашевский, переводчик Сергеев (список был длиннее).

Как оказалось, даже патриотизм Бродского, доказанный за пределом всякого сомнения, все же потребовал существенных оговорок. «Ни в коем случае нельзя ставить знак равенства, как это делали некоторые критики, между этой *приватной утопией* и исторической Российской империей»,<sup>6</sup> – пишет Лосев, наверняка вспомнив о том, как имперский патриотизм Бродского воспринимали восточноевропейские коллеги (Кундера, Милош) и западные интеллектуалы в лице Сьюзен Зонтаг и Салмана Рушди (см. сноски 324, 325). Но упомянул Лосев НЕ о том, о чем наверняка вспомнил, а об ироническом высказывании Бар-Селлы Зеева: «... до этого еврея настоящего империалиста в России не было»,<sup>7</sup> которое могло сойти за курьез, что, кажется, и случилось.

А пожелай Лосев упомянуть о том, о чем наверняка вспомнил, ему пришлось бы говорить о том, что не входило в его планы: о *символическом капитале*, символических ставках и символической прибыли, которые Бродский умело использовал и в России, и на Западе, построив

---

<sup>4</sup> Лосев, Л. Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 23. В переводе на английский фраза «способствовал не только», требующая «но и», переведена как «давал более чем (воспитание патриотического чувства)». Как видим, переводчица нашла способ закончить фразу Лосева.

<sup>5</sup> «Так, в еще не вполне сознательных мечтаниях ребенка выстраивался мифический образ идеальной родины – империи, чья слава и могущество невероятным образом отделены от насилия и смерти, где жизнь основана на началах соразмерности, гармонии». *Ibid.*

<sup>6</sup> Лосев, Л. *Op. cit.* С. 288.

<sup>7</sup> Цит. по: Лосев, Л. *Op. cit.* С. 288 (сноска 49).

на нем свою головокружительную карьеру. Ведь *символический капитал*, как было показано Пьером Бурдьё, есть «капитал с когнитивной базой, опирающийся на познание и признание». <sup>8</sup>

Но я поторопилась и, далеко уйдя от *бесспорного* источника (см. сноску 3), т. е. от цитаты из «Шума времени» (1923) Мандельштама, упустила момент, когда можно было чуть прояснить концепт *симпатической магии*, пущенный в ход Лосевым без мысли о последствиях. Ведь Лукомский и Грабарь могли рассуждать о Пантелеймоновской церкви без того, чтобы созерцать ее в нежном возрасте из окна дома Мурузи. А что можно сказать о самом Лосеве? Стоял ли он у того же окна, что и Бродский, когда выписывал архитектурные детали церкви Святого Пантелеймона? Полагаю, он находился по другую сторону Атлантики, хотя адрес его мне, признаюсь, неизвестен. Но вот о Мандельштаме доподлинно знаю, что он любовался «аркой Главного Штаба, Сенатской площадью и Голландским Петербургом», живя в другом месте. Для любопытствующих могу сообщить точный адрес. С 1922 по август 1923 года Мандельштам жил в Москве, на Тверском бульваре, 25.

Теперь допустим, что с фантазиями об окне дома Мурузи, симпатической магии и прочих колдовских атрибутах Лосев попал впросак. Но разве не нащупал он причинно-следственную связь со всей прозорливостью? Кому еще довелось указать на зависимость *патриотизма* от интимного знания имперской архитектуры? Ведь будь тогда министром просвещения Уваров, он бы, не дожидаясь назначенного часа, стукнулся в кабинет Его. Имп. Вел. и сказал бы прямо с порога: «А не случилось ли Вашему Имп. Вел. заметить, что патриотов в нашем благословенном отечестве развелось, как рыб в пруду. А много ли среди них лиц, досконально изучивших... Так-то.

А что если каждый, кто себя *патриотом* именует, заручился бы свидетельством... Дескать, экзамен на знание Имперской архитектуры сдал на “отлично” или, на худой конец, на “хорошо”. Не пускать же в патриоты двоечников. А я со своей стороны уже и брошюрку по геральдике сочинил, и корочки закупил цвета имперского флага времен Петра Великого (черный – символ САМОДЕРЖАВИЯ и нашего двуглавого орла Российского); желтый, или золотой, – символ Византии ПРАВОСЛАВНОЙ; ну, а беленький – это символ нашей жертвенности за отечество. Когда-то я удачно именовал это НАРОДНОСТЬЮ. Дело теперь за Вами, Ваше Имп. Вел. Благоволите расписаться. Вот здесь. Отмечено желтым».

Кажется, меня занесло в «высокую политику». А за это у нас испокон веков каралось сурово. Киреевского, как скоро увидим, даже лишили права заниматься литературной профессией. Я же не допущу «высокой политики». Лучше от сказанного в предыдущем абзаце напрочь отрекусь. Но о патриотизме все же хочу договорить, теперь уже на началах сугубо литературных. Меня давно занимал вопрос: почему наши современные кумиры еще до смерти создавали именные фонды с уставами и табу? Неужели кумиры эти не догадывались, что уход за «заветной тропой» требует бесконтрольной *свободной* мысли? И вот результат. Панегириками Бродскому можно заполнить океаническое пространство от его исторической родины до обретенного отечества. Но авторы, способные не дать «заветной тропе» зарости, не пополняют этого пространства. Даже поклонник Бродского, прославившийся последним энциклопедистом нашей эпохи,<sup>9</sup> написал талантливое эссе о Мандельштаме, вспомнил о своих разговорах с Ахматовой, а о Бродском промолчал.

Надеюсь, для будущих кумиров это послужит уроком. Но разговор сейчас пойдет, как и обещано, о патриотизме и связанной с ним имперской архитектурой.

В эссе, получившем название «Утро акмеизма» (1912–1913), Осип Эмильевич Мандельштам размышлял о «спящей силе», которую должен разбудить в себе каждый поэт. Силой, которую он имел в виду, была, конечно, архитектура. «Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом

<sup>8</sup> Bourdieu, P. Practical Reason. Stanford: Stanford University Press, 1998. P. 85.

<sup>9</sup> Здесь имеется в виду Вяч. Вс. Иванов – известен как Кома Иванов (см. сноски 204, 235).

строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав», – писал он и построил «Петербургские строфы» (1913), свой бесспорный шедевр, не знающий равнодушных, на этом принципе. (Этот гамбит Манделъштама, скорее всего, и подвиг Лосева на то, чтобы обозначить возврат Бродского в Россию через любовь к имперской архитектуре.)

Манделъштам не забыл своего эссе даже два года спустя после сочинения «Петербургских строф». Правда, в голове, возможно, застряла другая памятная фраза: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить». И не иначе как размышляя о построенной башне, он сочинил «Дворцовую площадь» (1915), кстати сказать, не пропущенную цензурой при повторной публикации «Камня».

Стихотворение было мало кем замечено, и все, что о нем написано, малопримечательно за одним восхитившим меня исключением. И восхитивший меня автор писал вовсе не о Манделъштаме, а, представьте, о Пушкине и добрал до Манделъштама, решая «поэтическую загадку», которую Пушкин оставил для будущих историков: почему Пушкин «назвал Александровскую колонну, возведенную в 1834 году в Петербурге в честь победы в войне 1812 года и императора Александра I, – *Александринским столпом?!*»<sup>10</sup>

Чтобы выстроить ответ на свой вопрос, этот автор взобрался по лесам к венчающим колонну Распятию, к Кресту и Ангелу и только после этого открыл имя архитектора: НЕ Монферран, НЕ Орловский и даже НЕ Николай I, а Александр Сергеевич Пушкин!

«Эскиз Ангела Александровской колонны – балансирующее на грани карикатуры изображение императора Александра с ангельским крылышком за спиной – мы находим еще в его рукописях 1819 года, когда Монферран впервые приехал в Петербург и привез среди других своих художественных замыслов проект триумфальной колонны в честь императора Александра и победы над Наполеоном...»<sup>11</sup>

Чтобы подобраться к тайне, над разгадкой которой трудились безуспешно историки, А. Панфилов строит лабиринт, в конце которого рядом с именем Пушкина ставит новое имя – Осип Манделъштам, автор «Дворцовой площади», и воспроизводит текст<sup>12</sup>:

Императорский виссон<sup>13</sup>  
И моторов колесницы, —  
В черном омуте столицы  
Столпник-ангел вознесен.  
В темной арке, как пловцы,  
Исчезают пешеходы,  
И на площади, как воды,  
Глухо плещутся торцы.  
Только там, где твердь светла,  
Черно-желтый лоскут злится,  
Словно в воздухе струится  
Желчь двуглавого орла.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Панфилов, А. Поэтическое завещание Пушкина. URL: [www.stihi.ru/2009/06/04/5340](http://www.stihi.ru/2009/06/04/5340)

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Возможно, А. Панфилов цитировал Манделъштама по памяти, ибо допустил две неточности. Во-первых, переставил местами вторую и третью строфы, а во-вторых, строку «Глухо плещутся торцы» переименовал, записав «Тихо плещутся торцы». Я цитирую текст по трехтомнику Манделъштама.

<sup>13</sup> Виссон – это тонкое полотно, которое носили знать и особы царской фамилии. Манделъштам сравнивает виссон с петербургским небом.

<sup>14</sup> Вот мой перевод для английской версии: The Imperial "visson" City's vortex, sans facon, Frames with black the angel-martyr. In

«Мандельштам очень хорошо передает замысел скульптуры Александровской колонны как отражающийся во многочисленных городских архитектурных “зеркала”. Точно так же он отражается и в черно-желтом штандарте императорского дома, развевающимся над Зимним дворцом: Ангел – и птица, двуглавый орел византийского государственного герба (еще Бутовский говорил о “Зимнем Дворце Российских государей с императорским флагом, гордо развевающимся над главными воротами”). Но эта “птица” предстает у Мандельштама <...> со вспоротым животом, с желчью, растекающейся по небу, в котором этот флаг бьется!»

Это пишет уже Панфилов и продолжает так:

«Вот в этом-то и заключается смысл уподобления неба виссону, полотну, одежде. Это вспоротый живот – человека, это кровь и желчь, разливающиеся по белому полотну нижней рубашки <...> Да, конечно, в этом стихотворении пророчится расстрел императорской фамилии в екатеринбургском подвале. Но сам характер раны – в живот – напоминает у Мандельштама о другой смерти: смертельной ране, полученной Пушкиным на дуэли в 1837 году. И нам теперь вполне понятно, почему это воспоминание возникает именно в связи с Александровской колонной – плодом творческого замысла Пушкина.

Если мы еще раз взглянем на Ангела Александровской колонны, то увидим, что у Пушкина перед глазами с предельной четкостью стояла картина собственной смерти. Змей, извивающийся у ног пригвожденного ко кресту Ангела <...> Ведь это же – как кишки, вываливающиеся у раненого в живот человека! Более того, этот мотив был задуман уже на странице пушкинской рукописи 1819 года, приведенной в качестве иллюстрации к первой главе<sup>15</sup>. Там можно было видеть, что полуфигуру Александра – будущего Ангела Александровской колонны – пересекает внизу какое-то полусмазанное чернилами слово.

Это французское слово *commerage* – злословие, сплетня: по догадке исследователя (С. А. Фомичева), оно подразумевало сплетни, губившие репутацию императора Александра и имевшие свое предельное выражение – в замыслах политических заговорщиков о цареубийстве. И действительно: слово это у Пушкина выглядит как узкий и острый клинок, перерубающий фигуру царя посередине, прямо в области живота!»<sup>16</sup>

И чтобы закончить архитектурную тему, начатую Лосевым, напомним, что Мандельштам сочинял эту поэму в Петербурге, хотя неясно, где точно он проживал: в доходном ли доме на Ивановской улице 16, либо на Малой Монетной, 15. Но известно доподлинно, что в общежитие Дома Ученых на Дворцовой набережной, 26 он перебрался лишь три года спустя, уже сочинив «Дворцовую площадь».

Тут будет уместно напомнить, что эквивалентом *патриотизма* в тоталитарном социуме соответствует *noblesse oblige* в аристократическом, где дворянину предписываются нормы этикета: «частью титула дворянина, его превосходной сути, является требование быть бескорыстным, щедрым, и [считается, что] он не может поступать иначе, “это сильнее его”». <sup>17</sup> А так как запреты и предписания аристократического социума были исторически узурпированы *интеллектуальным* социумом, именно здесь чаще всего наблюдается конфликт между *декларацией «превосходной сути»*, выраженной через *незаинтересованность*, и подлинным интересом, требующим демистификации.

Но что это реально означает?

---

dark arches, like the swimmers, Walkers dive into the water. In the square, like the steamers, Buildings splash in fading quarters. Only where the blue run wild The two-headed eagle's bile Feels like in the air looming. And the chariots of motors: Black-and-yellow shred is fuming.

<sup>15</sup> Панфилов, вероятно, имел в виду первую главу поэмы «Руслан и Людмила», которую Пушкин начал писать в 1819 году и закончил 26 марта (7 апреля) 1820 года.

<sup>16</sup> Панфилов, А. Ор. cit. URL: [www.stihi.ru/2009/06/04/5340](http://www.stihi.ru/2009/06/04/5340)

<sup>17</sup> Bourdieu, P. Ор. cit. P. 86.

*Отказ* от личных интересов, скажем, в форме декларации «патриотизма» сулит прибыль на рынке символических благ именно потому, что является инструментом *принятия* норм социума.

«Фурор или ужас, который моя работа иногда вызывает, пожалуй, отчасти объясняется тем, что ее несколько разочарованный взгляд <...> часто обращен к таким сферам, как интеллектуальный мир, достопримечательностью которого является по преимуществу незаинтересованность (по меньшей мере, согласно представлению тех, кто к нему принадлежит). Напоминание о том, что интеллектуальные игры также имеют ставки и что эти ставки пробуждают интерес – как и многие другие вещи, о которых все в некотором смысле знают – было попыткой <...> лишить мир интеллекта статуса исключительности и экстратерриториальности, который интеллектуалы склонны себе приписывать».<sup>18</sup>

Под задачей *лишить мир интеллекта статуса исключительности и экстратерриториальности* охотно подписываюсь и я, оставляя за читателем право решить, насколько эта задача оказалась мне под силу. А саму задачу для меня сформулировал, сам о том не подозревая, Джеральд Смит, обозначивший траекторию будущих исследований наследия Бродского.

«В будущем биографы, вероятно, попытаются определить, кем был этот человек “на самом деле”, осмысляя основную парадигму противоположностей: преследуемый изгнанник, чей жизненный выбор осуществлялся в основном внешними силами, или амбициозный карьерист, который выковывал новую судьбу для себя и, потенциально, для других советских интеллектуалов; скромный, даже способный к самоуничтожению человек, ошеломленный непостижимой славой, или чванливый эгоист, который настойчиво добивался признания; человек, наделенный глубоким религиозным чувством и не желающий высказываться на этот счет, или умствующий циник, которому недостает душевной теплоты, чтобы исповедовать или поддерживать какую-либо веру без иронии; преданный или благородный друг или злопамятный и мстительный соперник; галантный любовник или женоненавистник, чье отношение к прекрасному полу было потребительским; все это постоянно или понемногу иногда, и т. д., и т. п.»<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> *Ibid.* P. 75.

<sup>19</sup> *Смит, Дж.* Иосиф Бродский: взгляд иностранного современника // Иосиф Бродский: проблемы поэтики. Сборник научных трудов и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 10. *с сокрытостью и сокрытием.* Мартин Хайдеггер. «Парменид» Борух Спиноза. «Религиозно-философский трактат»

## Часть первая

*«Не-сокрытость» означает, что сокрытость удаляется, упраздняется, преодолевается, изгоняется, причем это удаление, упразднение, преодоление и изгнание существенно отличаются друг от друга. Кроме того, «не-сокрытость» означает, что сокрытость вообще не допускается, что, будучи возможной и постоянно создающей угрозу, она не существует и не появляется. Столкнувшись со смысловым многообразием приставки не, легко понять, что уже в этом отношении не-сокрытость тяжело поддается определению, и тем не менее именно здесь проявляется основная особенность существа не-сокрытости, которую мы не должны упускать из вида, если хотим постичь греческое начальное существо «истины». В самой не-сокрытости исконно присутствует, бытийствует внутреннее противоборство. В существе истины как не-сокрытости каким-то образом совершается спор с сокрытостью и сокрытием.*

**Мартин Хайдеггер. «Парменид»**

*Итак, я предпочитаю сказать открыто, что Иисус не знал истинной причины того более продолжительного света и что он и вся присутствовавшая толпа заодно с ним думали, будто Солнце в ежедневном движении движется вокруг Земли и в тот день на некоторое время остановилось, и это именно они сочли за причину того более продолжительного света, не обратив внимания на то, что вследствие избытка льда, бывшего в то время в воздушных областях (см. Иисуса Навина, гл. 10, ст. 11), рефракция могла быть сильнее обыкновенной или что-нибудь подобное, чего мы сейчас не исследуем.*

**Борух Спиноза. «Религиозно-философский трактат»**

## Глава 1

### «Миметическое желание»

Сидя в кинозале, где проходил закрытый просмотр киноленты «Смерть в Венеции» (1971), Бродский дал себе зарок: «...если я когда-либо выберусь из своей империи, если этот уж когда-либо выскользнет из Балтики, я первым делом отправлюсь в Венецию, сниму комнату в подвальном этаже какого-нибудь palazzo, так что волны от проходящих мимо лодок будут омывать мои окна, напишу несколько элегий, туша сигарету о сырой каменный пол, буду кашлять и пить, а когда деньги почти иссякнут, вместо того, чтобы сесть в поезд, куплю себе маленький браунинг и взорву себе мозги, не в силах умереть в Венеции от естественных причин. Совершенно декадентская мечта, но в возрасте двадцати восьми лет каждый, у кого есть мозги, является немного декадентом».<sup>20</sup>

Кинозал всегда притягивал Бродского как место *уединения*, позволяющее вступить в волшебный и сновидческий мир. Именно там рождается то *воображаемое*, которое передается от режиссера к зрителю. Кинолента возвращает нам все, что в жизни оказалось вытесненным: эротику, страх смерти, импульс садизма и т. д. Экран есть «Эдипова замочная скважина, загля-

---

<sup>20</sup> Brodsky, J. Watermark. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992. P. 40. Перевод мой.

нув в которую зритель погружается в фильмическое состояние, т. е. в зеркальную смесь из снов, мечты и яви»,<sup>21</sup> – писал Кристиан Метц.

Но Бродский не пожелал заглянуть в Эдипову замочную скважину, оставленную для него Висконти. Он остался глух к четвертой части Пятой симфонии Малера (1901–1902), посвященной Альме Шиндлер, будущей жене композитора, и не узнал самого Малера в композиторе Густаве фон Ашенбахе. Топика любви его вообще не затронула.

В равной мере Бродский не мог бы повторить вслед за своим соотечественником, Аркадием Ипполитовым, «Зато теперь я уж, конечно, без Ашенбаха на Канал Гранде и взглянуть не могу»<sup>22</sup>, и остался безучастен к личности Лукино Висконти, потомственного аристократа, который снял этот фильм на деньги, вырученные от продажи фамильных драгоценностей. А если бы сам Висконти сказал Бродскому, как он сказал какому-то интервьюеру, что его интересует *судьба одинокого аристократа* в реальном (уже не аристократическом) мире, изменилось ли бы что-нибудь в восприятии Бродского? Пошел бы он смотреть следующий фильм Висконти о гибели баварского короля Людвига II Виттельсбаха, «короля Луны», как окрестил его Гийом Аполлинер?

Тогда почему Бродский вспомнил о киноленте Висконти спустя девятнадцать лет? Может быть, его подтолкнули к этому размышления о приближающейся смерти? А если смерть страшна лишь тогда, когда она наступает «от естественных причин», тогда зачем ему понадобился браунинг? Не мог ли браунинг предложить ему оригинальный, эпатазирующий и, наконец, *бесстрашный* финал, которого не было ни в фильме Висконти, ни в новелле Томаса Манна (“*Der Tod in Venedig*”, 1912)?

Но как раз здесь Бродского ожидал сюрприз.

Доктор Ашенбах вовсе не умер естественной смертью, как заключил Бродский, посмотрев киноленту Висконти, а был убит. И подробности этого убийства стали известны в 1975 году, когда были открыты архивы Томаса Манна. Ведь описанная в новелле драма не была им придумана, но реально произошла с ним в Венецианском Лидо, а точнее, в гостинице “*Grand Hotel des Bains*“. В одном из его дневников есть признание о том, что он тайно влюбился в десятилетнего поляка по имени Wladyslaw Moes (Wladzio) и, сражаясь со своими гомосексуальными фантазиями, принял решение *убить* своего альтер эго Ашенбаха в качестве наказания за *запретную* страсть.

Конечно, знай Бродский об *убийстве* Ашенбаха, он мог бы отказаться от идеи браунинга. Ведь это было бы имитацией или, как он сказал бы, «тавтологией», то есть тем, что убивает творческую мысль. Независимый, свободный, оригинально мыслящий автор, каким Бродский себя считал и каким его считало его окружение<sup>23</sup>, должен дистанцировать себя от чужих идей.

И все же мне бы хотелось расширить этот сюжет, сделав заявку на то, что память Бродского о фильме Висконти могла быть навеяна другими авторами. Начну с Кристофера Ишервуда, соученика Уистена Хью Одена по Школе святого Эдмунда в Суррее,<sup>24</sup> о котором Бродский мог слышать от Одена или, скажем, от Стивена Спендера, в доме которого он жил в 1972 году.

В возрасте 48 лет (возраст Ашенбаха и автора «Набережной неизлечимых») Кристофер Ишервуд влюбился в 18-летнего художника Дона Бакарди, с которым поселился в Санта-

<sup>21</sup> Metz, Ch. Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma. 1977.

<sup>22</sup> Ипполитов, А. Только Венеция. Образцы Италии XXI. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2014.

<sup>23</sup> «Лев Лосев точно приложил формулу Адамовича – “одиночество и свобода” – к Бродскому. Три с лишним десятилетия, с процесса 64-го года, он и был равен понятию “свобода”. Тот ее запредельный уровень, которого достиг Бродский – осенний полет ястреба над долиной Коннектикута, – невозможен не в одиночку». Вайль, П. Рифма Бродского // Иосиф Бродский: Труды и дни / Ред. – сост. П. Вайль и Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1998.

<sup>24</sup> После длительного перерыва Одена и Ишервуда заново свел Стивен Спендер (см. главу 26), поспособствовав тому, чтобы Ишервуд стал литературным наставником и эпизодическим любовником Одена. В 30-е годы в компании Одена Ишервуд совершил поездку в Германию и пароходное путешествие в Китай, а с 1939 года оба обосновались в Америке.

Монике. В 1963 году пара разошлась, а еще через год Ишервуд написал новеллу «Одиноким мужчина». В ней Дон Бакарди был выведен под именем Джима, погибшего в автомобильной катастрофе, а пережившему его любовнику под именем Георга Фальконера дан один день на размышления о собственной жизни. Центральной темой является однополая любовь, как, впрочем, в «Смерти в Венеции». Однако Ишервуд решил ее иначе, чем Томас Манн и Висконти. Герой Ишервуда не был убит и не умер от естественных причин. А это значит, что финал Бродского по-прежнему оставался самым оригинальным.

Но тема браунинга могла иметь продолжение.

«Сочиняя “Смерть в Венеции”, Томас Манн, очевидно, вдохновлялся “Крыльями голубки” Генри Джеймса, в котором Милли Тил, смертельно больная американка, едет в Венецию умирать. Точнее, так: богатая наследница сбегает из Америки для того, чтобы провести остаток дней в изысканном обрамлении самого декадентского из городов, ведь очевидно, что лечиться она там не сможет. Если бы Милли хотела вылечиться, она эвакуировалась бы куда-нибудь в другое место. Однако Джеймсу важна архетипическая цепочка, включающая в себя Побег-Искусство-Болезнь-Гибель, отныне неотделимая от Венеции»,<sup>25</sup> – пишет наш современник Дмитрий Бавильский.

«Для меня также очевидно, – продолжает Бавильский, – что Том Форд, снявший “Одиноким мужчину” о смерти депрессивного гея в пригороде Лос-Анджелеса, вдохновлялся фильмом Висконти примерно с той же интенсивностью, с какой Манн изучал книгу Джеймса».<sup>26</sup>

Тут есть одна неточность, которая, впрочем, не зачеркивает мысли Бавильского.

Томас Манн не мог «изучать» книгу Генри Джеймса (1902), ибо еще не читал по-английски (а Джеймс не был переведен на немецкий язык до Первой мировой войны). Что касается Генри Джеймса, который знал немецкий язык и мог читать Манна в оригинале, он этой возможностью, как следует из его дневников, документов и писем, не воспользовался.

Но если я позволю здесь вмешательство собственной фантазии, то сказала бы, что Томас Манн и Генри Джеймс могли унаследовать тему «смерти в Венеции» у венецианского автора, переведенного на все европейские языки с незапамятных времен. Ведь любовная интрига новеллы Генри Джеймса повторяет сюжетную линию, давно ставшую классической. Чтобы выйти замуж за Мертона Деншера, безденежного журналиста, влюбленная в него аристократка Кейт Крой предлагает авантюрный план, осуществление которого связано с наследством Милли. Они сопровождают Милли в Венецию и ждут ее смерти. Но не на этой ли аванюре строится классический сюжет сказки Карло Гоцци «Любовь к трем апельсинам»? Смертельно больного принца можно вылечить лишь смехом. Король поручает своему первому министру Валету Треф-Леандро организовать празднество с участием шута Труффальдино. Однако министр Треф-Леандро состоит в сговоре с принцессой Клариче, племянницей короля. Совместно они желают править страной после смерти принца. Принц должен быть устранен.

Теперь вернемся к мысли Бавильского, но окольным путем.

Генри Джеймс решил проблему смерти иначе, чем Томас Манн и Бродский. Милли Тил умирает от естественных причин, хотя она вполне могла бы быть устранена теми, кто видел выгоду в ее смерти. А это значит, что выбор смерти от естественных причин был сделан Генри Джеймсом осознанно. Более того, пожелай закончить свою повесть рассказом о насильственной смерти, в качестве инструмента Джеймс мог мыслить именно браунинг, ибо, пока он обдумывал сюжетную линию в 1901 году, Джон Мозес Браунинг разрабатывал модель *FN Browning M.1900*, которую продал бельгийской компании “Fabrique Nationale d’Armes de Guerre” в том же 1901 году. Я даже позволю себе дерзость предположить, что Генри Джеймс мог отклонить

<sup>25</sup> Бавильский, Д. Небесная колония. URL: <http://zerkalo-litart.com/?p=10166>

<sup>26</sup> *Ibid.*

идею браунинга в пользу смерти от естественных причин по той же причине, по какой Бродский отказался от смерти от естественных причин в пользу мечты о браунинге.

Но как же могла работать парадигма (Побег-Искусство-Болезнь-Гибель), придуманная Дмитрием Бавильским, по которой строили свои сюжеты Генри Джеймс и Томас Манн? Позволю себе пополнить это уравнение именем Фридриха Ницше, которого оба могли читать по-немецки. Томас Манн сам указал на это влияние. А влияние Ницше на Генри Джеймса было текстуально доказано израильской исследовательницей.<sup>27</sup> Правда, сравнительный анализ «Смерти в Венеции» и «Крыльев голубки» в ее работе отсутствует. Вместо этого доказаны интертекстуальные связи «Смерти в Венеции» и новеллы Джеймса: «Зверь в чаше» (“*The Beast in a Jungle*”). А новелла «Крылья голубки» прочитывается ею в контексте «Будденброков», причем глава так и называется «Искусство, Болезнь и Гибель» (“*Art, Disease and Decay*”).

И последняя деталь.

Мечта о браунинге, указывает Бродский, пришла к нему прямо в кинозале, т. е. *спонтанно*, хотя, как было показано, она была опосредованна мыслями и фантазиями других авторов. Мне возразят, что спонтанность, лишенная опосредованной мысли, в литературе невозможна. Я соглашусь и даже попробую выразить эту мысль более радикально. Каким бы спонтанным ни казался автор, он всегда вдохновляется мыслями (и фантазиями) Другого. Но едва мы договоримся о том, что *спонтанность* иллюзорна, нам необходимо будет признать иллюзорность таких эпитетов, как «оригинальный», «уникальный», даже «гениальный», закрепленных за многими авторами, включая Бродского. Более того, нам придется снять патину негативности с таких эпитетов, как «подражательный», «имитаторский», «эпигонский», «миметический». А это значит, что об авторской *спонтанности*, то есть *оригинальности, уникальности*, нужно будет говорить лишь в контексте авторского умения скрыть или, наоборот, выпятить сам факт копирования.

Феномен имитации стал предметом исследования в работе Рене Жирара под названием «Ложь романтизма и правда романа» (*Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris: Grasset, 1961). С целью исследования эволюции миметического желания и его этиологии из желания Другого, автор выбрал для чтения заведомо *уникальных* авторов: Сервантеса, Флобера, Стендаля, Пруста и Достоевского – именно в этом порядке. Под понятия *миметического* подпали как желания персонажей художественных текстов, так и желания их создателей. В упрощенном виде идея заключалась в так называемом *треугольном желании*, понимаемом как желание субъекта с поправкой на желание идеальной модели («посредника», как называет эту модель Жирар). Внимание Жирара обращено на то, как субъект переносит идеальные (недостижимые) свойства модели на объект своего желания, тем самым имитируя *спонтанное желание*.

К этой теме мы еще вернемся.

---

<sup>27</sup> Treitel, I. The Dangers of Interpretation. Art and Artists in Henry James and Thomas Mann. New York and London, 1996. P. 8.

## Глава 2

### Eidolon, идол и двойник

Если бы мне было предложено написать эпитафию ушедшему поэту Иосифу Бродскому, чего не произошло, я бы написала примерно так:

«Здесь покоится прах поэта, который родился в России, умер в Америке, был похоронен в Италии, получил Нобелевскую премию в Швеции, писал прозу на чужом языке, корни этики искал в эстетике, всего усерднее старался не быть похожим на других и выше всего ценил *непредсказуемость*».

А когда слова мои были бы выбиты на медной пластине, я бы добавила совсем шепотом: родился в России, а хотел родиться в другом месте. «Черт догадал меня родиться в России с душой и талантом», – мог бы написать он вслед за Пушкиным. Но написал иначе, следуя не Пушкину, а Ахматовой. «Меня, как реку, / суровая эпоха повернула, / мне подменили жизнь», – писала она в «Северных элегиях». «Мне подменили жизнь: первые тридцать с лишним лет жил в отрыве от мировой культуры»,<sup>28</sup> – вторил ей Бродский. С осознанием этой роковой подмены, вероятно, пришли и томление по мировой культуре, и, возможно, желание писать на чужом языке. Но тогда Нобелевская премия досталась бы Паустовскому.

Мне напомнят, что на чужом языке писали еще Конрад и Набоков. Как и Бродский, оба начали писать по-английски, уже достигнув почтенного возраста. Однако, в отличие от Бродского, Набоков и Конрад отказались от родного языка по причине того, что говорить на нем было, в сущности, не с кем. Оба знали язык, на котором писали, лучше, чем родной. И оба стали великими прозаиками. А если бы мне довелось написать эпитафию, скажем, Джозефу Конраду, я бы написала ее примерно так:

«Здесь покоится прах потомственного аристократа, который родился в Бердичеве, умер в собственном поместье графства Кент, никогда не возвращался на родину, исколесил мир, начав простым матросом и закончив капитаном Британского Королевского флота. У него учились Джойс и Пруст, его стиль унаследовал Хемингуэй, а Томас Манн отказался от титула основоположника литературы модерна, указав, что подлинное первенство принадлежит его учителю, Джозефу Конраду».

Эпитафию своим соотечественникам, отказавшимся от родного языка в пользу английского, оставил и Бродский, попутно указав, какой он хотел бы видеть будущую эпитафию самому себе.

В эссе под названием «Угодить тени» Бродский объяснил дело так: «Конрад писал по-английски “по необходимости”, Набоков – “из-за жгучих амбиций”, а я... Моей единственной целью было и остается оказаться как можно ближе к человеку, которого я считал величайшим умом двадцатого века: Уистену Хью Одну».<sup>29</sup>

Предложив мотивацию собственных амбиций, Бродский, кажется, упустил из вида одну банальную мысль. Мотивы, приписываемые авторами себе, часто расходятся с мотивами, которые им приписывают другие. Конрад отказался писать по-польски, объясняя свой выбор тем, что не пишет так, как писали Адам Мицкевич или Юлиуш Словацкий. Томас Манн, как мы наблюдали, придерживался иного мнения о таланте Конрада. Поначалу и Бродский оценивал свои возможности достаточно скромно.

«Я не Конрад и не Набоков, меня ждет судьба лектора, возможно, издателя. Не исключено, что напишу “Божественную комедию” – но на еврейский манер, справа налево, то есть

---

<sup>28</sup> Янгфельдт, Б. Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском. / Пер. со швед. Б. Янгфельдта. М.: Астрель, CORPUS, 2012. С. 36.

<sup>29</sup> Brodsky, J. Less than One. Selected Essays. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1986. P. 357. Перевод мой.

кончая адом»,<sup>30</sup> – стенографирует мысль Бродского 1972 года его коллега и друг Томас Венцлова. Но события развивались так, что в соревновательном замеры Бродского Набоков и Конрад остались довольно скоро позади.

«Когда мы познакомились с Иосифом, он был очарован набоковской прозой, но это кончилось после того, как он услышал об отзыве Набокова на поэму (“Горбунов и Горчаков”. – А. П.), которую мы переправили по дипломатическим каналам в июне 1969 года <...>. Когда мы вернулись в Америку, Карл послал Набокову экземпляр, надеясь, что поэма понравится. Она не понравилась. Иосиф спросил Карла, как к ней отнесся Набоков. Карл пересказал отзыв Набокова по возможности тактично, но Иосиф желал знать все, и Карл принял решение: в этой дружбе он будет настолько откровенным, насколько можно быть с Иосифом.

“В ней много привлекательных и красноречивых метафор и рифм, – писала Вера Набокова за мужа, – но она страдает неправильными ударениями, отсутствием словесной дисциплины и общей многословностью”<sup>31</sup>, – передает Эллендея реакцию Набокова, заканчивая свой сюжет на предсказуемой ноте: «Критика Набокова не была забыта. Блестящего прозаика уже ждал статус несостоявшегося поэта».

Но в рассказе Эллендеи есть два упущения. Во-первых, она укоротила записку Веры Набоковой, представив ее без последнего предложения: «И все же эстетическая критика была бы не справедлива, если учесть ужасное окружение и страдания, подразумеваемые в каждой строке поэмы». А мысль последнего предложения, как увидим, позволяет уточнить реакцию Бродского на критику Набокова. Во-вторых, Эллендея не обмолвилась ни словом о самой поэме. Но даже среди поклонников Бродского нашлись такие, которых поэма по меньшей мере не впечатлила.<sup>32</sup> А между тем Бродский сочинял ее в продолжение четырех лет (с 1965 по 1969), т. е. на два года дольше, чем Достоевский сочинял «Братьев Карамазовых», и всего на год опередил «Войну и мир» Льва Толстого.

Как же объяснить это затянувшееся сочинительство?

В поэме охвачены *суд и гонение властей, пребывание в психиатрической лечебнице, любовная драма и предательство друга*. Примерно такими словами описывают тему поэмы профессиональные читатели. Правда, Ахматовой удалось охватить этот четырехлетний опыт сочинителя и его читателей одной лаконичной фразой: «Какую биографию делают они нашему рыжему». И если более поздний Бродский с неистовством отрекался от титулов *диссидента* и *жертвы режима*, за этим отречением несомненно стояло осознание того, что именно эти титулы, а не его поэзия, сделали его биографию.

К счастью, Ахматова не дождала до триумфа, постигшего поэму, лишенную «словесной дисциплины», как легкомысленно высказался классик. Триумфу сопутствовало осознание, вряд ли случайное, что цифра 14 (число глав поэмы) символизирует новозаветный подтекст восхождения Иисуса на Голгофу. А статус библейской легенды повлек за собой интерес к театральной постановке (2011), за которой с необходимостью последовала экранизация (2012). И всюду полный аншлаг.

Что же привлекло читателей и зрителей к *Горбунову и Горчакову*? Полагаю, им нравилось сострадать гонимому автору, принимая свой эмоциональный настрой за его эстетическую победу. Но нет ли в этом сострадании мнимому автору веры в то, что страдающий автор опи-

<sup>30</sup> Венцлова, Т. О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе // Иосиф Бродский. Проблемы поэтики. Сборник научных трудов и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 409.

<sup>31</sup> Nabokov, V. Selected Letters 1940–1977 // Edited by Dmitry Nabokov and Mathew J. Bruccoli. San Diego – New York: Harcourt Brace, Jovanovich, 1980. P. 461.

<sup>32</sup> «Пытаясь угнаться за рифмой, которая должна неизбежно возникнуть в каждой второй строфе, молодой Бродский кружит вокруг да около, не обрекая свою музу на поэтическую строгость и ясность мысли. Его друзья и поклонники и даже восторженные почитатели не могли не замечать многоречивость поэмы, порой уводящей автора далеко от заданной темы», – читаю я в одной из рецензий на спектакль.

сывает свой *непосредственный* опыт? Хотелось бы узнать: как *непосредственный* опыт может длиться четыре года?

А если в продолжение четырех лет этот опыт *накапливался* путем нанизывания событий, которые «делали биографию рыжему», не правильнее ли было сказать, что в поэме отразился миметический, или вторичный, опыт?

Но кому мог подражать Бродский, сочиняя поэму о Бродском?

Идеальной моделью ему мог послужить тот образ поэта, гонимого властями, который создавали лучшие представители советской интеллигенции. Свой восторг они облекали в слова, которые трансформировались не только в экзальтированные оценки читателей, но и в веру Бродского в собственную избранность. Феномен такой трансформации хорошо известен в литературе. Достаточно вспомнить впечатления рассказчика Марселя Пруста о знаменитой Берма. Вот что пишет об этом эпизоде Рене Жирар:

«Наконец, рассказчик отправляется на представление Берма. По возвращении в квартиру родителей он знакомится с господином де Норпуа, приглашенным на обед в тот вечер. Вняв убеждениям, что ему следует поделиться своими впечатлениями о театре, Марсель простодушно признается в том, что разочарован. Отец его чрезвычайно смущен, а г-н де Норпуа считает своим долгом воздать должное великой актрисе, произнеся несколько помпезных клише. Результат этого банального обмена – типичный для манеры Пруста. Слова пожилого дипломата заполняют пробел, образованный в голове и сердце Марселя под действием разочаровавшего его спектакля. Вера в Берма возобновляется. Скучный обзор, данный в модной газете на следующий день, завершает работу господина де Норпуа. <...> Отныне Марсель уже не сомневается в красоте исполнения и в интенсивности своего собственного удовольствия. Не только Другой, но лишь Другой воспламеняет его желание. И его признания с легкостью преодолевают реальный опыт тогда, когда реальный опыт им противоречит».<sup>33</sup>

И если Бродский мог прочесть в критике Набокова такое преодоление реального опыта, такое прочтение могло больше всего затронуть его самолюбие. Услышать о небрежности стиля было неприятно, но не смертельно. Однако смертельным мог быть тот факт, что Набоков не пожелал похвалить рассказ только за то, что он вызывал сострадание. Набоков отказался петь в одном хоре с российскими интеллектуалами, указав Бродскому на эстетический неуспех. А тот факт, что мнение классика, не удостоенного Нобелевской премии, было повторено Бродским в начале нобелевской речи, той самой речи, которую не произнес Набоков, говорит о том, что страх перед эстетическим неуспехом преследовал Бродского. Памятуя о набоковских эпитетах, Бродский просит нобелевскую аудиторию *простить* его за «отсутствие словесной дисциплины и общую многословность», правда, в несколько смягченной форме.

И все же идеальной моделью для Бродского стал не Набоков. Ею стал «величайший ум двадцатого века»<sup>34</sup>, как именовал Одена Бродский. И этот выбор, конечно же, требовал уточнения, а следом за уточнением еще и пояснения.

«Вы знаете, дело в том, что я иногда думаю, что я – это он (Оден. – А. П.). Разумеется, этого не надо говорить, писать, иначе меня отовсюду выгонят и запрут. Все то, что он пишет, то есть почти все из того, что мне довелось прочесть, а я пытался прочесть, по-моему, все, что им написано, мне чрезвычайно дорого, это мне дорого настолько, как будто это написано мной. Разумеется, это не мной написано, я в этом отдаю себе отчет, но я думаю, что если, в

---

<sup>33</sup> Girard, R. Deceit, Desire and the Novel, Self and Other in Literary Structure. Transl. by Yvonne Freccero. Baltimore and London: The John Hopkins Press, 1976. P. 32–33. Перевод мой.

<sup>34</sup> «Мне конечно была доподлинно известна тщета моих амбиций, и не столько потому, что я родился в России и оттуда получил свой язык (от которого я никогда не откажусь и, надеюсь, взаимно), сколько по причине того ума, который, как я это вижу, не имел себе равных». Brodsky, J. Less than One. Selected Essays. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1986. P. 357. Перевод мой.

общем, я сложился как индивидуум – и так далее, и так далее, – то он играл в этом далеко не последнюю роль».<sup>35</sup>

*Уточнение* было адресовано шведскому другу, который позаимствовал *пояснение* из собственных ресурсов:

«Духовное родство с Оденом привело к такому близкому отождествлению, что иногда действительно трудно установить границы между цитатами из Одена и оригинальным текстом Бродского. Бродский знал Одена наизусть, и в некоторых случаях формулы последнего вошли почти буквально в плоть его собственных произведений, сознательно или бессознательно. С годами Бродский стал походить на Одена и внешне: всегда в пиджаке и галстуке, но пиджак был мятым, а галстук висел криво – небрежная если не элегантность, то, по крайней мере, стильность, вполне подходящая пожилому университетскому преподавателю».<sup>36</sup>

Идентификация с Оденом была одновременно и делом везения, и сознательным выбором. Бродский занял место в Мичиганском университете, где когда-то преподавал Оден, и вскорости получил Почетную должность Поэта-Лауреата. По стопам Одена Бродский стал проводить часть года в Европе, правда, не в Искье, как Оден, а в Венеции, и стал лелеять мечту о безупречном владении языком. Хотя эта мечта оказалась за пределом его возможностей, ему все же удалось перенять у Одена ряд поэтических форм: балладу, оду, эклогу, элегию, лимерик. Он даже научился продуктивно использовать клише, о чем ниже.

Все это, конечно же, способствовало репутации на родной земле. Едва успех Бродского на Западе стал очевиден, его зачислили в классики, как и Набокова. И, конечно, Бродский стал классиком в одночасье, как у нас водится. А к классикам у нас выработано особенно бережное отношение сродни слепоте. Вот такой пример. «Поэзия Бродского “вторична”», – пишет эрудированный автор Андрей Ранчин, взяв слово «вторична» в кавычки, вероятно, из опасения быть по ошибке истолкованным как «неоригинальна», «подражательна» и т. д.

Но каковы ожидания самого Ранчина по части «вторичности» Бродского? Он утверждает, что «вторичность» Бродского была «*программной позицией*» Бродского же. Но означает ли это, что Бродский поставил для себя задачу быть «вторичным»? Но и такой вопрос не застаёт Ранчина врасплох.

Бродский «вторичен» потому, что он обращается к традиционным стихотворным жанрам (элегии, сонету, стансам, эпиграфам, оде, эклоге и т. д.), воспринимающимся в современной словесности как явная архаика. И жанры эти, продолжает Ранчин, ступая на зыбкую почву, выявляются... где бы вы подумали? В заглавиях: «Элегия», «Сонет», «Стансы» и т. д.<sup>37</sup>

Но разве этими заглавиями не пользовалась вся классическая поэзия, вплоть до первого поэта? Следует ли из этого сделать вывод, что все они вторичны?

Но тут выявляется одна тонкость. Ранчин не сильно держится за свой тезис и очень скоро признает во «вторичности» Бродского «установку на “подражание образцам”, на *соревнование* с “авторами-авторитетами”».<sup>38</sup> А дальше в его описания закрадываются даже суждения типа: «Некоторые стихотворения представляют почти монтаж цитатных фрагментов». И не будь Ранчин голословен, ему бы не вытянуть позицию о «вторичности» Бродского. Его спасает многозначность слова. По аналогии многозначной оказывается и «*программная позиция*» классика. А в чем заключена эта многозначность, нам никогда не узнать. Разбор стихов подменен у Ранчина комментарием типа того, что «“На смерть Т. С. Элиота” (1965) *варьирует* мотивы поэзии Элиота и *подражает форме* стихотворения У. Х. Одена “In memory of W. B. Yeats”».

<sup>35</sup> Янгфельдт, Б. *Op. cit.* С. 20.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> Ранчин, А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

<sup>38</sup> Ранчин имеет в виду не «подражание» как таковое, а нечто более помпезное, а именно, «*ПОЭТИКУ подражания*», что бы это ни означало.

Хотя развивать эту тему не входит в мои планы, укажу на случаи «подражания» у Бродского, которые далеко не однозначны. Иногда у него получается «подражать» за счет введения собственного словаря и стиля.

Я сижу в одном из шинков  
На Пятьдесят второй параллели  
Неуверенный от пинков,  
Мысль о бывших мечтах лелея  
В лжи и в бесчестья декаду:  
Гнев и страх кавалькадой  
Кружатся по планете,  
В ярком и в темном свете,  
Вторгаясь в частные жизни  
Неслыханной смерти тризной,

Оскопляют сентябрьскую ночь...<sup>39</sup> – пишет Оден («Первое сентября 1939 года»).

Вещи и люди нас  
окружают. И те,  
и эти терзают глаз.  
Лучше жить в темноте.  
Я сижу на скамье,  
в парке, глядя вослед  
проходящей семье.  
Мне опротивел свет.  
Это январь. Зима.  
Согласно календарю.  
Когда опротивеет тьма,  
тогда я заговорю.  
Кровь моя холодна.  
Холод ее лютей  
реки, промерзшей до дна.  
Я не люблю людей,<sup>40</sup> —

вторит ему Бродский на свой манер.

Но иногда он принимает тексты Одена за свои собственные. «Первые строки доклада “The Condition We call Exile” (“Состояние, которое мы называем изгнанием”) – чистый парафраз реплики Калибана из драматической поэмы Одена “The Sea and the Mirror” (“Море и зер-

---

<sup>39</sup> The English Auden. Poems, Essays, and Dramatic Writings, 1927–1939. Edited by Edward Mendelson. New York: Random House, 1977. P. 245. Перевод мой. В оригинале эти строки звучат так: I sit in one of the dives / On Fifty-Second Street / Uncertain and afraid / As the clever hopes expire / Of a low, dishonest decade: / Weaves of anger and fear / Circulate over the bright / And darkened lands of the earth, / Obsessing our private lives; / The unmentionable odor of death / Offends the September night. Адрес дома 421 по Пятьдесят второй улице (*East*) – это адрес самого Одена, проживавшего там с декабря 1945 года по июль 1946 года. Стихотворение было написано в баре *Dizzy Club* (адрес указывается по подсказке Глеба Шульпякова в комментариях к *Table Talk* в «Новой Юности», 2000. № 4 (43)). По странному совпадению (и это заметил Лосев) Бродский стал совладельцем ресторана на Пятьдесят второй улице.

<sup>40</sup> Вот мой перевод для английской версии. В строке «Мне опротивел свет» есть игра слов, важная для понимания стиха, которую мне не удалось перевести: («свет» как *light* и «свет» как *humanity*). Thingamabobs and people / Encircle us, and our peepers / Are left with tormenting marks. I'd rather live in the dark. I sit on a bench, in vanity, / In a park. Looking by and by / At a family walking by. I loathe humanity. It is January. The winter term / By my calendar is confirmed. When I loathe the dark at last / Words will from my mouth blast. My blood is cold as a frost. Cooler than river frozen / All the way to its crest. People are what I detest.

кало»). Бродский: “Коль скоро мы собрались здесь, в этом очаровательном светлом зале, этим холодным декабрьским вечером, чтобы обсудить невзгоды писателя в изгнании, остановимся на минутку и подумаем о тех, кто совершенно естественно в этот зал не попал”. Оден: “Мы бы не сидели здесь, умытые, согретые, хорошо накормленные, на местах, за которые мы заплатили, если бы не существовало других, которых здесь нет: наша веселость и хорошее настроение есть свойства тех, кто остался в живых, тех, сознающих, что есть другие, которым не так повезло”». <sup>41</sup> Та же мысль Одена попала в нобелевскую речь Бродского. <sup>42</sup>

Как же объясняют эту узурпаторскую черту Бродского его исследователи?

«Дело в том, что, по-моему, у Иосифа была какая-то тоска по братству поэтов и круг Одена и Спендера представлялся ему подобным братством. Он отождествлял себя с ними и часто говорил, что чувствует себя таким, как они, их частью, не видит различия между собой и ими», – рассуждает Валентина Полухина в беседе с Исайей Берлином.

«Легенда о братстве» представляется мне удачной находкой, если ударение поставить не на «братство», а на «легенду». Ведь Бродский был представлен Одену как *величайший русский поэт* еще тогда, когда он даже не сформировался как поэт. И за год, который остался Одену до смерти, он, как известно, носился с этим *титлом*, питая поэтический истеблишмент Англии и Америки все новыми и новыми подробностями легенды из недр собственной фантазии. При этом, как свидетельствует та же Полухина, Оден не был знаком с поэзией Бродского. Более того, «он не интересовался ни русской поэзией, ни Россией. Совсем нет. И Францией нет. Только Германией. У него была Италия до известной степени, но главным образом Германия. “Да, да, я знаю, что я немец, – говорил мне он. – Да, я фриц. Ничего не поделаешь, я таков, я немец”».

Что касается Бродского, для него «братство» с Оденом выразилось не только в присвоении атрибутов поэта, которые ему были по душе, но и в следовании аффилиациям Одена, которые никак с ним не вязались. Одним из таких присвоений было обращение Бродского из атеиста в христианина, завершенное в рекордный срок.

Скажем, в 1979 году он был все еще атеистом:

*Свен Биркертс*: «Вы упомянули о божественном вмешательстве. В какой мере это для вас метафора?»

*Бродский*: «В большой. Для меня это прежде всего вмешательство языка, зависимость писателя от языка».

Но два года спустя он уже убежденный христианин:

*Бродский*: «Каждый год, на Рождество, я стараюсь написать по стихотворению. Это единственный День рождения, к которому я отношусь более или менее всерьез».

*Виталий Амурский*: «Этому, надо полагать, есть причина?»

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

*Виталий Амурский*: «Тем не менее, как мне кажется, тема христианства – в традиционном понимании – не обозначена достаточно отчетливо, выпукло, что ли, в вашей поэзии... Или я ошибаюсь?»

*Бродский*: «Думаю, что вы ошибаетесь».

Что же могло произойти за эти два года? Посмею предположить, обошлось без штормов и бурь. Просто Бродский узнал, что в год его рождения (1940) Оден снова примкнул к англиканской общине, и дал себе зарок писать каждый год по стишку к Рождеству. Начало было положено сочинением философского стихотворения под названием «Новогоднее письмо».

<sup>41</sup> Янгфельдт, Б. *Op. cit.* С. 18.

<sup>42</sup> «Я упомянул только пятерых из тех, чьи дела и чья судьба так много значат для меня хотя бы потому, что, если бы не они, я значил бы гораздо меньше и как человек, и как поэт, и, во всяком случае, я бы не стоял здесь сейчас». *Brodsky, J. On Grief and Reason. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1995. P. 45.* Перевод мой.

Бродский не держал в секрете того, что сочиняет по стишку к Рождеству. Однако роль Одена в этом решении оставалась в тени. Но, может быть, думала я, имя Одена включено в это имперское «мы», которое было для Бродского визитной карточкой? Комментируя использование таких помпезных слов, как «мы» и «моя светлость» в самом выгодном для Бродского свете, Лосев заканчивает свой комментарий словами: «и тогда появлялись конструкции вроде “к каждому Рождеству этот господин сочиняет стишок”».

Кто же «этот господин», который сочиняет стишок к Рождеству?

На этой ноте я уже готова была поставить точку. Но тут мне по электронной почте пришла запись беседы между Натальей Шарымовой и Владимиром Соловьевым, которую я частично воспроизвожу:

«Знаете, Володя, вроде бы я сделала в бродсковедении одно любопытное открытие. И, кажется, ни по-русски, ни по-английски о том, что я обнаружила, нет ни слова. <...>. Так вот, представляете, Роберт Фрост, начиная с 1929 года до самой смерти, выпускал к Рождеству небольшой буклетик-поздравление, который рассылался друзьям, коллегам, поклонникам и спонсорам. Этот проект начался по инициативе сотрудников издательства Holt, Rinehart and Winston, которое издавало книги Фроста. Кто-то из начальства позвонил Джозефу Блюменталю, владельцу Spiral Press, типографии с превосходной репутацией. Для этого первого буклета Блюменталь выбрал – похоже, сам, не ставя Фроста в известность – стихотворение “Christmas Trees”, написанное в 1920 году. Тираж – 250 штук. Роберт Фрост увидел у кого-то это поздравление и попросил типографа, с которым впоследствии подружился, прислать ему несколько буклетов. Так началось их сотрудничество <...>. Последнее поздравление было напечатано в 1962 году и разослано примерно за месяц до смерти поэта. Тираж – 16 555 штук».

Дальше Шарымова делает предположение, что Бродский мог видеть этот буклет еще до эмиграции, так как Фрост мог послать его в Россию по следам встречи с Ахматовой, Чуковским и Евтушенко в Москве и Ленинграде. Мне же представляется это маловероятным.<sup>43</sup> Но Шарымова может быть права, предполагая, что, став частью американского литературного истеблишмента, Бродский мог узнать о фростовской традиции. И в этой связи любопытно другое ее воспоминание.

«Бродского как-то в Нью-Йорке спросили, был ли он на выступлении Роберта Фроста 1962 года в Пушкинском Доме.

– Нет, – ответил Иосиф, – я был в это время в тюрьме».

В тюрьме Бродский, разумеется, не был, но, судя по воспоминаниям Владимира Уфлянда (замечает Наталья Шарымова), Бродский все же был на этом выступлении вместе с Уфляндром.

Как объяснить эту амнезию?

Поверить в то, что Бродский мог забыть о встрече с Фростом, в Ленинграде, невозможно, тем более что от него Людмила Сергеева узнала подробности встречи Фроста с Ахматовой.<sup>44</sup> Но не мог ли он спустить тему на тормозах, опасаясь расспросов о выступлении Фроста? Ведь в 1962 году Бродский вряд ли знал что-либо о Фросте. Мне возразят, указав на литературный источник.

«Как вы впервые столкнулись с поэзией Фроста?» – спросил Бродского Соломон Волков.

«Это смешная история», – ответил Бродский и рассказал о своем знакомстве с рукописными переводами Андрея Сергеева и, в частности, со стихотворением «Сто воротничков» (“А

<sup>43</sup> Визит Фроста в Россию подробнейшим образом за протоколирован Стюартом Л. Юдаллом, американским министром внутренних дел, в статье “Robert Frost’s Last Adventure” (New York Times, 11 июня 1972 года); и Ф. Д. Ривом, поэтом и переводчиком, в книге “Robert Frost in Russia” (1964 и 2001). Ни о каких рождественских буклетах там не было речи. Что касается возвращения Фроста в Штаты, оно было омрачено его провальным отчетом о полтора часовом беседе с Хрущевым накануне Карибского кризиса и состоянием здоровья (Фрост умер в январе 1963 года).

<sup>44</sup> Сергеева, Л. Об Анне Андреевне Ахматовой. Воспоминания с комментариями // Знамя. 2015. № 7.

*Hundred Collars*”). Он принял это стихотворение за апокриф какого-то московского гения. И лишь прочитав его *в подлиннике* в 1962 году, он понял, что это был, конечно же, Роберт Фрост.<sup>45</sup>

Но насколько достоверна эта дата?

Стихотворение «Сто воротничков» было переведено Сергеевым по заказу журнала «Иностранная литература», возможно, в связи с предстоящим приездом Фроста в 1962 году.<sup>46</sup> И в лучшем случае Бродский мог прочитать его в русском варианте. Мне скажут, что английский текст он мог получить у того же Сергеева. Но с Сергеевым Бродский познакомился лишь в 1964 году.

---

<sup>45</sup> Волков, С. Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Эксмо, 2006. С. 94.

<sup>46</sup> Журнал «Иностранная литература». М., 1962. С. 32–39.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.