



Дэвид БЕТЕА

**Треска и ястреб:
1975 год Иосифа Бродского
как точка невозврата***

Покойный поэт А. Парщиков как-то сказал, что для него существует два Бродских, один до, а другой после «Колыбельной Трескового Мыса»**. Моя работа отчасти построена как комментарий к этим словам, с привлечением анализа еще одного великого стихотворения, «Осенний крик ястреба», написанного Бродским в том же поворотном для него 1975 году. К этой дате мы еще вернемся, пока же подчеркнем, что и в «Колыбельной», и в «Осеннем крике» судьба поэта, покинувшего родную ему русскую поэтиче-

* Часть этой работы была напечатана в: *Bethea D. The Cod, the Hawk, and 1975: Brodsky's Point of No Return // "A Convenient Territory": Russian Literature at the Edge of Modernity. Essays in Honor of Barry Scherr / Ed. by John M. Kopper and Michael Wachtel. Bloomington // Slavica Publishers. 2015.* Печатается в новой редакции.

** *Полухина В.* Абсолютное спокойствие при абсолютном трагизме: интервью с А. Парщиковым // Бродский глазами современников [сб. интервью]. СПб.: Журнал «Звезда», 1997. С. 237. Also, following the studies of G. S. Smith, Ronald Vroon states that beginning in 1975 Brodsky shifted away from traditional syllabotonic meters (his more Russian heritage?) and began using with greater frequency free dol'niki: *Novaia stikhovala manera Brodskogo kristallizuetsia v "Kolybel'noi treskovogo mysa" i v "Osennem krike iastreba"* [Также, согласно исследованиям Г. С. Смита, Рональд Врон утверждает, что начиная с 1975 г. Бродский отошел от традиционных силлаботонических размеров (его более русское наследие?) и стал чаще использовать свободные дольники: Новая стиховая манера Бродского кристаллизуется в «Колыбельной трескового мыса» и в «Осеннем крике ястреба». — *Ред.] (Врон Р.* Метафизика полета: «Осенний крик ястреба» Иосифа Бродского и его англо-язычные источники // Шиповник: историко-филологический сборник к 60-летию Р. Д. Тименчика. М.: Водолей, 2005. С. 49).

скую традицию и пытающегося войти в новую, американскую*, описывается в биологических / филогенетических терминах (от трески к ястребу). В обоих случаях этот переход предстает как географический (прежде всего, как перемещение в Новую Англию), и связанный с природными стихиями — водой и воздухом, жизненной средой обитания рыб и птиц. Наконец, и то, и другое стихотворение есть аллегория, рассуждение о способности языка к приспособлению, о его роли в любом процессе, который можно назвать эволюционным.

Таковы концептуальные блоки, служащие фундаментом для выстраиваемой мною конструкции. Однако в фокусе работы будет находиться идея своеобразного проигрыша — славного проигрыша — обусловленного невозможностью обмануть культурную эволюцию, даже привлекая на свою сторону ламарковскую систему. Именно эта невозможность преломляется в двух важнейших стихотворениях Бродского 1975 года.

«Колыбельная Трескового Мыса»**

Лучшие тексты Бродского часто имеют форму диалога: с самим собой или между двумя воплощениями своего «я» («Горбунов и Горчаков»)***, с посланцами иных миров, будь то душа Джона

* For up-to-date background on the “America Brodsky,” including a survey of the secondary literature and useful bibliography [Для получения информации об «американском Бродском», включая обзор критической литературы и полезную библиографию. — *Ред.*], см.: *Berlin A. The American Brodsky: A Research Overview // Resources for American Literary Study. 2016. Vol. 38. P. 195–211.*

** My comments here build on an earlier piece I published on the Brodsky-Mandelstam-Lowell connections in “Lullaby of Cape Cod” [Мои комментарии здесь основаны на более ранней статье, которую я опубликовал о связях Бродского, Мандельштама и Лоуэлла в «Колыбельной Кейп-Кода». — *Ред.*]: *David M. Bethea. Joseph Brodsky and the American Seashore Poem: Lowell, Mandelstam, and Cape Cod // Harvard Review. 1994. Vol. 6, Spring. P. 115–122.* Helpful to me in composing the earlier article was the fine study of my former student Adam Weiner [При написании предыдущей статьи мне помогло прекрасное исследование моего бывшего студента Адама Вайнера. — *Ред.*]: *Influence as Tribute in Joseph Brodsky’s Occasional Poems: A Study of His Links to Modern English-Language Poets // Russian Review. 1994. Vol. 53. No. 1. P. 36–58.*

*** As the poet says in “Gorbunov and Gorchakov” (1965–1968), “And if duplicity [literally ‘two-souledness’/ dvoedushie] is godless, then it’s not that the wood needs the fire, but that what’s opposite warms” (А если двоедушие безбожно, / то не дрова нуждаются в огне, / а греет то, что противоположно) (*Ostanovka v pustyne. New York: Chekhov, 1970. P. 185.*)

Донна, обращающаяся к покинутому ею телу, или покойный друг «Т. Б.» (Татьяна Боровикова, утонувшая во время лодочной прогулки). Это может быть и разговор с навек оставленной возлюбленной (Басманова, Фейт Вигзелл) или с горацианским альтер-эго (имя которому Постум, т. е. посмертный), столичному адресату цинических тирад обитателя имперского захолюстья. «Колыбельная» — тоже разговор, но его участники не имеют четко обозначенной индивидуальности и своего голоса. Стихотворение состоит из двенадцати частей, в каждой из которых по пять строф, причем нечетные части находятся в диалоге с четными*. Размер постоянно меняется из-за нерегулярных ударений (в среднем по одному на каждые 2,7 слога, что ближе к строю русской прозы) и колебаний протяженности строк (в нечетных частях они длиннее, а в четных — короче)**.

Есть тут и характерный для Бродского стилистический росчерк: последняя строка каждой строфы усечена, напоминая классический полустих. Как заметил Дж. С. Смит, длинные строки нечетных частей *безлично* передают живую, почти осязаемую атмосферу жаркой июльской ночи на Кейп-Коде (в «Новом Свете», куда попал поэт), тогда как более короткие строки четных частей представляют его *субъективную* реакцию на физические, умственные и, важнее всего, языковые последствия перемены империи***. Единственным формальным фактором, обеспечивающим целостность стихотворения, выступает система рифмовки, хотя и она грешит приблизительностью (к примеру, в первой строфе: *безучастно / Рея Чарльза, цикады / цитаты* — не стоит ли в этом видеть дань Бродского приемному языку и культуре, ее «джазовой» склонности к импровизации?).

Речевые компоненты, из которых Бродский создает неторопливую прогулку своего лирического героя в душный американский вечер, по-своему повторяют эту блуждающую траекторию. Поэт следует за своим пером, за потоком нечаянных мыслей и впечатлений. Случайные строки, строфы и части складываются в мозаику, за которой мерцает смысл, пульсируя, как приливы и отливы, как сердечные систолы и диастолы (к чему Бродский постоянно возвращался). Шесть строк в строфе, пять строф в каждой части,

* The structural features of these parts are discussed in [Структурные особенности этих частей обсуждаются в]: Смит Дж. «Колыбельная Трескового мыса» (1975) // Как работает стихотворение Бродского: из исслед. славистов на Западе / ред.-сост. Л. Лосев и В. Полухина. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 78–80.

** Смит Дж. «Колыбельная Трескового мыса» (1975). С. 82.

*** Там же. С. 80.

рифмовка, — таков опорно-двигательный аппарат стихотворения, тот костяк, который позволяет ему развиваться. Неровная поступь строк с непредсказуемым количеством слогов между ударениями, отсутствие рифм между мужскими и женскими окончаниями, создает эффект музыкального риффа. Наши просодические ожидания, в особенности в плане рифмы и длины строки разбиваются о сложные герундиальные конструкции и придаточные предложения. Анжамбеманы, скорее характерные для современной американской поэзии*, рассекают границы строф как новообразованные нейронные пути; а части стихотворения, с их чередующимися точками зрения, напоминают о мозговых и географических полушариях (правое / левое, восток / запад: Бродский, очевидным образом, это подразумевал). Но более всего бросается в глаза попытка поэта вплести в ткань его «новой» заокеанской речи англо-американскую лексику («бриз», «буги-вуги», «фиш») и американские реалии («кока-кола», небоскребы Луи Салливана, и проч.). Это была рискованная игра, о чем к 1975 году Бродский прекрасно знал. В интервью 1980 года он на вопрос В. Полухиной «Кто ваш главный враг?» отвечает: «Вульгарность. Интеллектуальная и духовная вульгарность. США — очень вульгарная страна»**. Поэт вступает в этот поток вульгарности, и ему необходимо укрепить свой русских стих, чтобы, вдыхая ее, не задохнуться.

Эти же речевые компоненты имеют другой, более концептуальный и менее технический аспект. В аристотелевских терминах, именно целое управляет частями и наделяет их смыслом (поступательным движением), не отдавая себе в том отчета (энтелехия). Мы вступаем в область предшествующей поэтической традиции, где, как у Хакеля, онтогенез повторяет филогенез. Источник вдохновения Бродского — поэты, у которых он учился (согласно его онтологии, ты то, что ты читаешь), и именно к ним он обращается

* As Barry Scherr argues, “The enjambment in Brodsky’s verse bears a strong resemblance to the practice of English and American poets whom he is known to have read and admired” [Как утверждает Барри Шерр, «сближение в стихах Бродского имеет сильное сходство с практикой английских и американских поэтов, которых он, как известно, читал и которыми восхищался». — *Ред.*] (*Scherr B. P. Beginning at the End: Rhyme and Enjambment in Brodsky’s Poetry // Brodsky’s Poetics and Aesthetics / ed. L. Loseff and V. Polukhina. London etc.: The Macmillan Press, 1990. P. 177.*)

** *Полухина В.* «Вектор в ничто»: интервью В. Полухиной с И. Бродским // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: сб. науч. трудов и материалов / Ред.: А. Г. Степанов, И. В. Фоменко, С. Ю. Артемова. М.: Новое лит. обозрение, 2012. С. 435.

в тот момент, когда ему требуются надежные ориентиры, чтобы заново изобрести самого себя. Так, в VIII части читаем:

Сохрани на холодные времена
эти слова, на времена тревоги!
Человек выживает, как фиш на песке: она
уползает в кусты и, встав на кривые ноги,
уходит, как от пера — строка,
в недра материка (с. 106)*.

В число его поэтических наставников входил Мандельштам, чьи строки «Сохрани мою речь навсегда» немедленно опознаются читателем и заставляют вспомнить о концовке стихотворения, где поэт напрямую называет свои слова «топорищем», отданным в руки Сталину и его режиму, за что он готов добровольно сойти в могилу. Бродский в «Колыбельной» возвращается к ним дважды, оба раза в «субъективных» четных частях: сперва тут, слегка изменив цитату, а затем в части X. Поскольку его культурное мученичество не столь трагично (хотя вполне реально) и вторично по отношению к великим предшественникам, у него наготове извечный плащ самоиронии, если не самоуничужения. В то же время слова Мандельштама становятся талисманом, помогающим отвести беду утраты на чужбине собственного голоса и идентичности. Он не готов окончательно расстаться с той героической традицией, что его вскормила. Сохраняющиеся в культурной памяти севера («на холодные времена») поэтические строки помогают ему, выброшенной на сушу рыбе, выжить в этом далеком южном месте. «Фиш на песке»: чужая «фиш» вторгается в речь родной ему традиции, но при этом и приспосабливается к «*deer, cellular wish*» («глубинному, на клеточном уровне стремлению» — выражение из сделанного Бродским авторского перевода на английский; его нет в русском оригинале) к новой идиоматике. Рыба беспомощна, обездвижена в новой среде, но она хочет к ней приноровиться, найти способ отрастить конечности («кривые ноги») и уйти «в недра материка». Неслучайно, что это ковыляющее перемещение для Бродского аналогично движению пера по бумаге.

Но чтобы стать этим новым созданием — голосом и сознанием, способным по-русски думать об американской реальности, поэт должен внутренне усвоить и лингвистические привычки своих приемных «родителей». Отсюда смелый «ламарковский» ход (NB: не вспомнилось ли тут ему мандельштамовское стихотворение

* Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Бродский И. Колыбельная Трескового мыса* // Бродский И. Часть речи: стихотворения, 1972–1976. Анн Арбор: Ардис, 1977, — с указанием страниц в скобках.

о Ламарке и филогенезе поэтического сознания?). В пятой части, отвлеченно-импрессионистически и *безлично* описывающей Кейп-Код и Новую Англию, есть отсылка к творчеству Роберта Лоуэлла — одного из его наставников и проводников в первые месяцы и годы жизни в Соединенных Штатах. Такие стихотворения Лоуэлла, как «Павшим за Союз» и «Квакерское кладбище в Нантакете», исполнены яростного пафоса новоанглийского пастора-кальвиниста, призывающего грома и молнии на головы своей греховной паствы*.

В городках Новой Англии, точно вышедших из прибоя,
вдоль всего побережья, поблескивая рябою
чешуей черепицы и дранки, уснувшими косяками
стоят в темноте дома, угодивши в сеть
континента, который открыли сельдь
и треска. Ни треска, ни

сельдь, однако же, тут не сподобились гордых статуй,
невзирая на то, что было бы проще с датой (с. 103).

Если обратится к англоязычной «Элегии на смерть Роберта Лоуэлла» (1977), то пытливый читатель имеет шанс открыть для себя поразительный палимпсест, поскольку ее строки «Shoals of cod and eel / that discovered this land before / Vikings or Spaniards still / beset the shore»** представляют почти дословный перевод

* Recall that Brodsky had a second meeting with Lowell in Boston on May 14, 1975, during which they discussed, *inter alia*, Dante. It would have been just two months after this meeting, if the meteorological details in the poem are based in any reality, that Brodsky has his speaker experience the “stifling” heat on the Cape “in the middle of July” (a direct quote from Part V of the poem) [Напомним, что у Бродского была вторая встреча с Лоуэллом в Бостоне 14 мая 1975 г., во время которой они обсуждали, в частности, Данте. Спустя два месяца после этой встречи, если метеорологические детали в стихотворении действительно основаны на какой-либо реальности, Бродский заставил своего собеседника испытать «удушающую» жару на мысе «в середине июля» (прямая цитата из части V стихотворения). — *Ред.*] См.: *Полухина В.* Хронология жизни и творчества И. А. Бродского // *Лосев Л.* Иосиф Бродский: опыт литературной биографии. М., 2006. С. 364. For more on the Lowell connection in Brodsky, especially in the context of “The Quaker Graveyard in Nantucket [Подробнее о связи Лоуэлла с Бродским, особенно в контексте «Кладбища квакеров в Нантакете». — *Ред.*], см. также: *Соколов К. С.* Две свалки и одно кладбище: о Лоуэлле, Стивенсе и трансформации элегической традиции в “At the City Dump in Nantucket” (Иосиф Бродский: проблемы поэтики. С. 266–276).

** *Brodsky J.* A Part of Speech. New York: The Noonday Press, 1977. P. 136. [«Косяки трески и угря / которые открыли эту землю раньше / Викинги или испанцы все еще / осаждают берег». — *Ред.*]

половины строфы из «Колыбельной», которая была процитирована выше. А треска, поющая колыбельную в стихотворении Бродского и уходящая в глубь материка американской культуры, связана с сумрачной одержимостью Лоуэлла низшими формами жизни его Америки и с глубоко ироническим «weathervane cod» (тресковым флюгером) из «Павшим за Союз»: «I often sigh still / for the dark downward and vegetating kingdom / of the fish and reptile» (Я часто по-прежнему вздыхаю / по прозябающему внизу темному царству / рыб и рептилий)*. Как подобает проповеднику, Лоуэлл презрительно отвергает настоящее, противопоставляя ему сияющий образ прошлого: скульптуру и бронзовый рельеф в честь 54 Массачусетского добровольческого пехотного полка, установленные на краю парка Бостон-коммон. Теперь на смену отважному полковнику Роберту Гулду Шоу и его чернокожим пехотинцам, готовым погибнуть за идею (Союз), как и на смену старому бостонскому Аквариуму, в детские годы завораживавшему поэта (рыбачье наследие Новой Англии), приходит коммерческий план строительства новой парковки, садка для механических рыб нового мира — автомобилей, беззвучно рассекающих просторы улиц.

Однако Бродскому чужды одежды пуританина, поэтому он оставляет в стороне негодование и гражданский пафос и лишь замечает, что рыба — несмотря на почтенный возраст — не нуждается в монументах, воздвигнутых в ее честь. Вопрос сводится к *способу* интерпретации того не слишком лестного для человечества факта, что континент был открыт не отважными первопроходцами, а косяками рыб. Бродский усваивает уроки Лоуэлла, предварительно пропустив их сквозь мандельштамовские линзы, что дает иную перспективу и позволяет сохранять спокойствие перед лицом американской вульгарности, которая грозит его поглотить.

В любом случае смелость Бродского как раз в том, что он делает позитивной яростную пристрастность Лоуэлла. Море как водная могила, как пугающий доисторический садок, куда должна вернуться неосуществившаяся американская мечта, отступает перед ламарковской логикой Мандельштама, условная «рыба» наделяется новыми органами, позволяющими ей выжить в новом мире. И вот тут эксперимент Бродского обретает особый интерес. Как сказано в части X:

Опуская веки, я вижу край
ткани и локоть в момент изгиба.

* Lowell R. For the Union Dead // Lowell R. "Life Studies" and "For the Union Dead": poems and prose memoir. New York: the Noonday Press, 1968. P. 70.

Местность, где я нахожусь, есть рай,
ибо рай — это место бессилья. Ибо
это одна из таких планет,
где перспективы нет.

Тронь своим пальцем конец пера,
угол стола: ты увидишь, это
вызовет боль. Там, где вещь остра,
там и находится рай предмета;
рай, достижимый при жизни лишь
тем, что вещь не продлишь.

Местность, где я нахожусь, есть пик
как бы горы. Дальше — воздух, Хронос.
Сохрани эту речь; ибо рай — тупик.
Мыс, вдающийся в море. Конус.
Нос железного корабля.
Но не крикнуть «Земля!» (с. 108).

С «субъективной» точки зрения, то есть с точки зрения самого Бродского, глядящего с мыса на другую империю, он достиг конца, который все труднее превратить в новое начало. Одновременно именно к этому поэт всегда стремился, даже если это означало быть вытолкнутым на край: *к наибольшей выразительности наименее человеческого*. Он обращается к пространственным метафорам, в особенности с математически-геометрическим уклоном, ставшим отличительной чертой его лирико-философских размышлений после 1963 года, когда он познакомился с поэзией Джона Донна, чья блуждающая компасная стрелка и причудливые метафизические конструкции, по знаменитому выражению Сэмюэля Джонсона, составленные «из разнородных идей, насильственно сопряженных вместе», произвели на него неизгладимое впечатление. В «Америке» Бродского по-прежнему есть место желанию (изгиб женского локтя), но поэт знает, что рай пресыщенности означает возможный конец поэзии, которая есть вечно ненасытное стремление к удовлетворению. Отсюда ощущение мира как острия желания — будь то горный пик или мыс, кончик пера или крайняя плоть, прикосновение к которым причиняет боль. В случае пика или мыса это объясняется тем, что далее — только воздух и вода, то есть, согласно Бродскому, чистое время (Хронос); кончик пера заострен и способен ранить до крови, как в буквальном, так и в переносном смысле; крайняя плоть прикрывает наиболее уязвимую часть тела, очевидно связанную с физическим проявлением желания. С типичной для Бродского парадоксальностью он создает пространство там, где его нет: находясь на пике существования, то есть своего путешествия во времени и в пространстве, сквозь

культурное наследие и сохраняемую традицию, он смотрит вперед и видит *ничто*. И тем не менее продолжает стремиться к творчеству.

Метафора *ника / края* получает свою окончательную форму в заключительных частях «Колыбельной» (XI–XII). С одной стороны, часть XI дает максимально безличное, номинативное описание человеческого рода:

Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха,
осязая хрупкость кости, уязвимость паха,
тело служит в виду океана цедающей семя
крайней плотью пространства: слезой скулу серебра,
человек есть конец самого себя
и вдается во Время (с. 109).

Для Бродского это тело на берегу океана — не «я», но оболочка мимолетных, хрупких, преходящих (страх смерти) мыслей и чувств, не более чем «крайняя плоть пространства», сито, через которое процеживается семя пространства, жидкость, несущая в себе еще неопределенный зародыш жизни, которая проходит ни с того ни с сего. У человека нет иного назначения, чем быть «концом самого себя» и тем самым «вдаться во Время». Конечно, тут не обходится без боли и страдания («слезой скулу серебра»), но открывшаяся истина не провоцирует ни патетики, ни сопереживания. Бродский достигает точки невозврата и недрогнувшей рукой фиксирует свое понимание этого факта. Поэтому предпоследняя часть стихотворения завершается своего рода экзистенциалистским поворотом, уводящим прочь от поиска смысла: «спи спокойно», баюкает колыбельная, поскольку за дверью нет ни голосов, ни грядущей помощи.

Однако в последней XII части снова появляется треска — трагикомическим, почти абсурдным, но почему-то обнадеживающим образом:

Дверь скрипит. На пороге стоит треска.
Просит пить, естественно, ради Бога.
Не отпустишь прохожего без куска.
И дорогу покажешь ему. Дорога
извивается. Рыба уходит прочь.
Но другая, точь-в-точь

как ушедшая, пробует дверь носком (с. 110).

Дверь скрипит, не позволяя лирическому герою заснуть (этот треск можно считать «анти-колыбельной»). Стоящая на пороге треска — неудобная поза для рыбы, если только на наших глазах не происходит процесс эволюции, появления более развитого существа — просит пить, и Бродский отвечает русской формулой гостеприимства «ради Бога». Но зачем появляется вторая треска,

копия первой? Затем, что в диалогической («рифмующейся») композиции этих лирических размышлений ответ не есть итог, что и является авторским опознавательным знаком. Как в начале «Элегии Джону Донну», где мы поднимаемся по ступеням познеренессансного мироздания от лондонского жилища поэта к известным земным сферам, а затем на небеса, так и в «Колыбельной» мы идем вверх, но по более поздней и окрашенной скептицизмом лестнице, на которую указывает треска, продолжающая скрипеть дверью: сперва есть земля, которая длинна, затем идет превышающий ее по длине океан, потом — еще более длинное время, которое превосходят своей протяженностью мысли о жизни и смерти, и завершает эту цепочку самое длинное, что есть на свете, — «мысль о Ничто». Однако заклинание «никому не верь» (особенно голосом с порога) из XI части отнюдь не отменяется в XII-й, но уравнивается насмешливым напоминанием, что так или иначе треска останется стоять у двери, заставляя ее скрипеть (поэзия как *звук*). И, несмотря ни на что, сознание поэта *не может* не откликнуться на зов трески. В сонных грезах, являющихся аналогом поэтического видения, он способен сосредоточиться на «вещах», которые не есть «Ничто», и не столь важно, оказываются ли они «вещами» (каламбурная игра) или «зловещими». Важно само присутствие трески, которое требует какой-то реакции:

...но глаз

вряд ли проникнет туда, и сам
закрывается, чтобы увидеть вещи.
Только так — во сне — и дано глазам
к вещи привыкнуть. И сны те вещи
или зловещи — смотря кто спит.
И дверью треска скрипит (с. 110).

Заключение, или «Осенний крик ястреба»

В заключение хочу вернуться к тому, с чего начал*. Моей отправной точкой были слова Парщикова о том, что Бродский

* In this final section I would like to gratefully acknowledge my many conversations over the years with colleague Andrew Reynolds about the presence of Auden, “Musée des Beaux Arts,” and the Icarus myth in “The Hawk’s Cry in Autumn”. In this respect it is difficult to say which ideas here are strictly “mine” and which are Reynolds’s. [В этом заключительном разделе я хотел бы с благодарностью отметить мои многочисленные беседы на протяжении многих лет с коллегой Эндрю Рейнольдсом о присутствии Одена, «Музея изящных искусств» и мифа об Икаре в «Осеннем крике

до «Колыбельной» — иной, чем Бродский после «Колыбельной». Это значит, что, когда в 1975 году он задумывал и писал это стихотворение, в его сознании произошла перемена, которая осталась с ним и повлияла на его дальнейшее понимание собственного ремесла. Именно в «Колыбельной» с наибольшей отчетливостью проявляются такие темы, как переезд из одной империи в другую, смены культурного наследия и языка, что подчеркивает ее этапный статус. И на этом фоне мы видим абсолютно осознанную игру с *эволюционной метафорикой* (рыба стоит, поет, ковыляет на кривых ногах), напрямую соотносящуюся с положением поэта, оказавшемся в политическом и языковом изгнании. Тем более что «Колыбельная» написана в середине 1975 года, когда Бродский прожил в Соединенных Штатах уже несколько лет и все более испытывал страх утраты своих кровных связей с русским языком, равно как и сомнения в том, удастся ли ему стать англоязычным поэтом соизмеримой силы и выразительной способности, что придает особую окраску этому образчику поэтической саморефлексии*.

Еще одно стихотворение, где поэтическое «я» проецируется на животный мир и где местом действия служит Новая Англия, — это, конечно, «Осенний крик ястреба». Бродский обращается к старому каламбуру «bird / bard»**, который у него ассоцииру-

ястреба». В этом отношении трудно сказать, какие идеи здесь строго «мои», а какие принадлежат Рейнольдсу. — *Ред.*]

* When V. Polukhina asked Brodsky in 1980 who had “translated so badly” his first elegy to Auden (“Elegy to W. H. Auden,” 1974) she did not know that the poet had composed the poem in English; her question was predicated on the fact that the poem, in English, did not at all seem like a product of the mature Brodsky. Brodsky: “So badly! Why did I give permission for it to be included in the collection (i. e. of poems honoring Auden and edited by Stephen Spender. — *D. B.*) and so I’ve ruined the whole book” (from Polukhina’s personal conversation with Brodsky in Ann Arbor, March 1980 [Когда В. Полухина спросила Бродского в 1980 г., кто «так плохо перевел» его первую элегию Одну (“Elegy to W. H. Auden”, 1974), она не знала, что поэт сочинил стихотворение на английском языке; ее вопрос был основан на том факте, что стихотворение на английском не похоже на произведение зрелого Бродского. Бродский: «Плохо! Почему я дал разрешение на его включение в сборник (то есть стихотворений в честь Одена, отредактированных Стивенем Спендером. — *Д. Б.*), и тем самым я испортил всю книгу» (из личной беседы Полухиной с Бродским в Анн-Арборе, март 1980 г. — *Ред.*]; см.: *Polukhina V. Joseph Brodsky: A Poet for Our Time. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 89).*

** *Brodsky J. The Child of Civilization // Brodsky J. Less Than One: Selected Essays. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1986. P. 134; see also Brodsky’s essay on Thomas Hardy, in which he develops more fully the bird/bard interplay [см. также эссе Бродского о Томасе Харди, в котором*

ется с Мандельштамом, и может быть отнесен и к нему самому (хотя он бы это отрицал), поскольку с юности его считали «вторым Йосифом / Осипом». По распространенному мнению, «Осенний крик» — одно из лучших стихотворений Бродского, где с особенной остротой и словесным мастерством передано это ощущение ответственности перед великой традицией. Для наших целей я хочу обратить внимание на несколько присутствующих в тексте движений: птица, которую несут все выше и дальше воздушные потоки, в итоге попадает в те слои, где невозможно дышать; в стремлении к высоте птица следует своей природе, но это ее и убивает; в момент гибели, находясь в верхней точке полета, она испускает крик, который, разлетаясь на тысячу кусков разных форм и размеров, оборачивается падающими снежинками, которые ловят дети, выбегающие из домов Новой Англии с радостным криком «Зима, зима!»*. В метапоэтической перспективе полет ястреба может быть синхронизирован с путем трески из более раннего стихотворения: птица в полете оказывается в пространственной изоляции, то есть в психологическом «изгнании»; в несущем ее воздухе есть разные потоки, то есть поэтические традиции, которые несут ее в противоположные стороны, то к комфорту и безопасности юга, то назад, на север, к опасности, мученичеству и самопожертвованию. Крик ястреба в момент гибели, когда он достигает предела своих возможностей (опять-таки точки невозврата, как в случае горного пика в «Колыбельной»), превращается в снежинки, в слова на странице, которые тают, достигнув протянутой руки, — и это все, что остается от птицы. Английское обозначение времени года, выкрикиваемое детьми, передается по-русски, что является такой же межязыковой подменой, о которой мы говорили в связи с «бризом» и «буги-вуги» в «Колыбельной», только на этот раз повернутой в обратную сторону: «детвора» кричит об изменении сезона, происходящем в сугубо американской Новой Англии, но используется для этого русская рифма («зима»). Как было убедительно показано для исследователями, в центре стихотворения находится образ ястреба и история Икара, которые интертекстуально связаны, с русской стороны, с «Орлом» (1909) Николая Гумилева,

он более полно показывает связку птицы и барда (=певца). — *Ред.*: Brodsky J. *Wooing the Inanimate: Four Poems by Thomas Hardy* // Brodsky J. *Of Grief and Reason: Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1995. P. 312–375, esp. 317–335.

* *Бродский И.* Осенний крик ястреба // Бродский И. Уралия. Ann Arbor: Ardis, 1987. С. 52; *Brodsky J.* The Hawk's Cry in Autumn / Transl. by Alan Myers and the author // Brodsky J. *To Urania: Selected Poems, 1965–1985*. New York: The Noonday Press/Farrar, Straus and Giroux, 1992. P. 52.

а с англо-американской — с У.-Х. Оденом, который, как известно, говорил о поэзии как о «взгляде с высоты полета ястреба» и чей «Музей изящных искусств» (1938) содержит, вероятно, самую обсуждаемую в культуре XX века отсылку к Икару. Не стоит забывать, что накануне Второй мировой войны Оден совершил свой перелет в Америку (ср. его знаменитое стихотворение «1 сентября 1939 года»), и этот отъезд из Британии многими потом расценивался как потеря высоты: лирический герой его американского периода более скромнен и болтлив и хотя во многом и более «откровенен», но менее «поэтичен»*.

Таким образом, можно сказать, что в «Осеннем крике ястреба» птица / поэт погибает в полете, поскольку разрывается между желанием войти в воздушное пространство американской культуры (пункт назначения лирического героя Одена), более материально благополучное, но опасное в духовном / поэтическом плане, и стремлением вернуться назад, в воздушное пространство русской культуры, под эгиду мандельштамовского кенотического самопожертвования, где слова прекрасны не только сами по себе, но и потому, что они написаны кровью. В этом смысле птица летит слишком высоко, поскольку желание принять вызов является частью ее природы, как и потребность к все большему одиночеству

* См.: Долинин А. А. Воздушная могила: о некоторых подтекстах стихотворения И. Бродского «Осенний крик ястреба» // Эткиндовские чтения II–III: сб. ст. по материалам Чтений памяти Е. Г. Эткинды / сост. П. Л. Вахтина и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2006. С. 276–292; Reynolds A. Feathers and Suns: Joseph Brodsky's "Dedal v Sitsilii" and the "Fear of Replication" // Slavic and East European Journal. 2007. Vol. 51. No. 3. P. 553–582. Perhaps the major finding in Reynolds's "Daedalus in Sicily" article is that in the poem the poet is asking, twenty years after repeating Auden's flight as a thirty-two-year-old to America, what the results, artistically, of this exile have been (562). See also: Reynolds A. Josif Brodskij's "Osennij krik jastreba": Elegy, Self-Elegy, and the Anxiety of Influence. URL: <http://www.aatseelorg/100111/pdf/program/1998/abstracts/Andrew-Reynolds.html>. Space does not allow me to comment on other possible intertextual sources for the bird in flight in Brodsky's poem. On the Russian side we might mention poems by Derzhavin, Baratynsky, Pushkin, Khodasevich, Blok, Bagritsky, Zabolotsky, and Gumilev; on the Anglo-American — poems by Hopkins, Jeffers, Hughes, Auden, Tate, and Penn Warren. See Vroon, "Metafizika poleta," 48–64, in which these sources and the scholarship surrounding them are discussed and a strong case is made for Hopkins and Penn Warren as the precursors Brodsky was most vigorously interrogating in his poem. For our purposes, however, the very real personal connection Brodsky had with Auden makes the latter's presence, his existential choices as poet crossing the ocean and changing course to a different sort of tradition, the most meaningful.

и изоляции от внутривидового общения. Однако в какой-то момент этот выбор оборачивается пленом внутри стихии, отсюда трагическая развязка. В затрудненном дыхании птицы в верхних слоях воздуха (что вполне совпадает с тем, что известно о физиологии полета) было бы соблазнительно услышать свойственное поэту учащенное сердцебиение и легочные проблемы заядлого курильщика. Крохотная, почти невидимая точка в небе*, из которой исходит недоступный человеческому уху «апофеоз звука» (только «псы задирают морды»), в момент гибели становится словами на странице, то есть падающими на землю снежинками, тающими в руках у детей. Таково единственное наследие поэта, который, как птица, достиг точки невозврата. То ощущение возвышенного, специфически русского, которое осуществляет это стихотворение, не может быть ни повторено, ни положено в основу чего-то нового.

И еще два соображения, которые надо принять во внимание, когда мы говорим об опыте Бродского, воплотившемся в стихотворениях 1975 года, как о точке невозврата. Прежде всего, поэт впервые публикует «Осенний крик» только в 1982 году**, а затем включает его в сборник «Урания» (1987), где оно дает имя первому разделу. Это означает, что между предположительной датой написания стихотворения (конец 1975 г.) и его выходом в свет проходит значительный отрезок времени, почти семь лет. Учитывая безусловную силу высказывания, его непосредственную связь с психологическим и творческим состоянием поэта в этот важный момент его биографии, такая отсрочка не может не вызывать вопросов. Не исключено, что Бродский нуждался в ней, поскольку не был готов вынести окончательный приговор русской ипостаси возвышенного — *его собственному* русскому возвышенному, — таявшему при соприкосновении с молодой американской культурой. Отсюда намеренный временной промежуток между зовом трески и предсмертным криком ястреба.

Второе и последнее соображение, которым я хотел бы закончить эти рассуждения, связано с тем местом в американской словесности, которое Бродский готовил для себя в поздний период своего творчества. В этот период он получает известность среди нью-йоркских интеллектуалов скорее как эссеист, автор сборника «Меньше единицы», который вышел в 1986 году. Восторженные

* *Бродский И.* Осенний крик ястреба. С. 51; *Brodsky J.* The Hawk's Cry in Autumn. P. 51. The English translators add the word "pure" (for emphasis?) to the phrase which in the original Russian is literally "apotheosis of sound".

** *Russica-81: Literaturnyi sbornik / ed. A. Sumerkin.* New York: Russica, 1982. P. 22–24.

отклики на его появление, по-видимому, сыграли немалую роль в утверждении репутации Бродского как блестящего англоязычного писателя, что в свой черед повлияло на его выдвижение в 1987 году на Нобелевскую премию. Бродский всегда относился к своим прозаическим опытам с легким пренебрежением, как к чему-то более низкому и интеллектуально «заторможенному» по сравнению с поэзией, но именно проза обеспечила ему мировую известность и, парадоксальным образом, звание американского поэта-лауреата. Это оставляло в тени его русскоязычную, безусловно, великую поэзию, в чем была доля несправедливости. И тут я хотел бы вернуться к идее «славного проигрыша», с которой начал. Грубо говоря, Бродский не смог совершить тот *поэтический* переход от империи к империи, который он намечает в «Колыбельной Трескового мыса» и доводит до логического завершения в «Осеннем крике ястреба». Его прекрасный русский слог оказался *не переложим* на строй английского поэтического языка как нечто исключительно ему принадлежащее и способное остаться в веках. И на каком-то уровне поэт это сознавал.

