



Лев ЛОСЕВ

**Реальность зазеркалья:
Венеция Иосифа Бродского***

Судьба, случай, импровизации перемещали Иосифа Бродского по планете в 1972 году. Кое-как уложившись в короткий срок, отведенный на устройство дел, 4 июня, подталкиваемый в спину сбирами госбезопасности, он пересек границу страны, где родился и провел безвыездно тридцать два года. Спустя три сумбурных, наполненных пестрыми впечатлениями месяца Бродский оказался в университетском городе посередине североамериканского континента в новой для себя роли преподавателя. Впрочем, и осень не получилась оседлой: приглашаемый нарасхват, он немало покочесил по Штатам. Бурный год подходил к концу. Наступили рождественские каникулы, когда университетские кампусы пустеют — студенты и профессора-ваганты разъезжаются по домам. Бродский уехал в Венецию.

Этому городу он посвятил первую большую вещь, целиком написанную в эмиграции, — элегию «Лагуна» (январь 1973). Вспоминая через двадцать лет свои первые венецианские каникулы, он опишет их осторожной и в то же время парадоксальной фразой: «Это ощущалось как приезд в провинцию, в какое-то незнакомое, незначительное место, — может быть, на родину после многолетнего отсутствия» («Watermark», 8). Сходные впечатления: Венеция — провинция, Венеция — свое, родное место, отмечал Блок в письмах к матери из итальянского путешествия 1909 года: «[Ж] иву в Венеции уже совершенно как в своем городе, и почти все обычаи, галереи, церкви, море, каналы для меня — свои, как будто я здесь очень давно».

Родственное чувство, испытываемое русским поэтом к Венеции, нельзя объяснять банальным сравнением ее с Петербургом. (Тем

* Впервые: Иностранная литература. 1996. № 5. Печатается в сокращении по этому изданию.

более не является Венеция для Бродского эзоповской аллегорией отечественной тирании, как это происходит в «Охранной грамоте» Пастернака.) Такому чуткому к образам чужой культуры художнику, как Бродский, уже а priori было понятно, как по существу непохожи Венеция и Петербург. Родным ощущается скорее некий кумулятивный образ Венеции, *венецианский* текст, воспринимаемый с детства в контексте родной культуры. В «Watermark» Бродский описывает «венецианский субстрат» своего российского бытия: музыка Вивальди, полузабытые романы Анри де Ренья, черно-белая пиратская копия фильма (неудачного, по мнению Бродского) Висконти «Смерть в Венеции» (по новелле не любимого Бродским Томаса Манна), случайный номер американского журнала «Лайф» с фотографией Сан-Марко в снегу, набор старых открыток, лоскут гобеленной ткани с вытканым Palazzo Ducale, дешевый сувенир — [«маленькая медная гондола, привезенная демобилизованным отцом из Китая; она стояла у родителей на подзеркальнике, наполненная разрозненными пуговицами, иголками, почтовыми марками и — постепенно все больше и больше — пилюлями и ампулами»] («Watermark», 39). Маленькую венецианскую гондолу, заплывшую в детство чужеземного поэта, можно встретить и в «Итальянском путешествии» Гёте: «Отец привез из своего итальянского путешествия прекрасную модель гондолы. Он очень ею дорожил, и мне, лишь в виде особой милости, позволялось играть ею». Интертекстуальные отношения Бродского с Гёте, открывшим Италию не только для немецкой, но и для русской литературы нового времени, вполне сознательны. В 1981 году Бродский написал «Римские элегии», тематическое эхо одноименного цикла Гёте. Но литературные отголоски в творчестве Бродского всегда материализованы в реалиях собственного опыта, ведь и медная гондола, и отец, ее привезший из-за границы, были у автора на самом деле. Это надо иметь в виду, когда мы будем упоминать другие *интертексты* в посвященных Венеции вещах Бродского.

В «Watermark» венецианский текст русской литературы Бродский не упоминает как само собой разумеющийся, а между тем написанное Бродским о Венеции в не меньшей степени, чем личным впечатлениям, обязано своим возникновением этому складывавшемуся на протяжении полутора веков тексту. Венеция была одним из обязательных общих мест в русском романтическом каноне, но возникла она там не из непосредственных впечатлений путешественников, а из восторженных чтений Байрона. Об этом говорит Пушкин в XLIX строфе главы первой «Евгения Онегина»:

Адриатические волны,
 О Брента! нет, увижу вас
 И, вдохновенья снова полный,
 Услышу ваш волшебный глас!
 Он свят для внуков Аполлона;
По гордой лире Альбиона
Он мне знаком, он мне родной.
 (Курсив мой. — Л. Л.)

При этом отмечаемые Байроном со свойственной ему иронической наблюдательностью приметы венецианского быта (поэма «Верро») или реалии венецианской истории (4-я песнь «Паломничества Чайльд Гарольда», драматические поэмы «Марино Фальеро» и «Двое Фоскари») русскими романтиками игнорировались. Для своих воображаемых поэтических путешествий в республику Св. Марка они заимствовали у Байрона лишь экзотику, позднее растиражированную по всему миру в виде сувениров до такой степени, что они попадались даже среди домашнего скарба в ленинградской коммуналке. <...>

Поэтические странствия Бродского уже с ранней поры были словно бы вдохновлены той гравюрой из школьных учебников, где достигший конца света пилигрим из глубины своего капюшона заглядывает за orbis terrarum*. Однако поиски счастливого метафизического пространства для этого поэта осложнялись тем, что метафизический дискурс в духе символистов в целом чужд его поэтике. Поэтому так фальшиво прозвучало в свое время название одной статьи о поэзии Бродского — «Прорыв в вечность». «Вечность», «беспредельность» и прочее «невыразимое» всерьез не существуют в словаре поэта, воспитанного на вещной, требующей конкретных образов поэтике петербургских акмеистов и таких близких к ним стилистически поэтов, как Пастернак и Ходасевич. Еще задолго до того, как поездка в Венецию стала для него реальной возможностью, в стихах Бродского океан становится метафорой свободы от пространственных ограничений, а нарушение календарного цикла — метафорой свободы от ограничений временных. Таким побегом из «плена времени» и — распространением выражение Пастернака — пространства могла быть просто поездка в Крым поздней осенью:

Приехать к морю в несезон,
 помимо материальных выгод,
 имеет тот еще резон,

* Orbis terrarum — круг земель (лат.), т. е. вся земля, весь известный мир. — *Ред.*

что это — временный, но выход
за скобки года, из ворот
тюрьмы.

(«Конец прекрасной эпохи», 66–67)

Другая постоянная метафора освобождения из плена времени у Бродского чисто христианская — Рождество. Звезда, остановившаяся над пещерой, где был рожден Спаситель, знаменует для него если не остановку, то перебой в беге времени. Венеция, которая стоит даже не на краю моря, а как бы в самом море, таким образом приобретает в дни Рождества исключительный статус в поэтической географии Бродского, статус места вне времени и пространства. Причем это не маловразумительный «провал в вечность», а гипертрофированно вещное явление: все, что глаз видит здесь, — произведение человеческого искусства. Кроме воды, которая эти искусственные сокровища отражает. Впрочем, по Бродскому, и наоборот — кружево венецианских фасадов отражает кружева морской пены («Watermark», 18). И нечто другое: «Как сказано, “Дух Божий носился над водою”. И отразился до известной степени в ней — все эти морщинки и так далее. Так что на Рождество приятно смотреть на воду, и нигде это так не приятно, как в Венеции».

Если основная метафизическая характеристика Венеции на протяжении двух десятилетий остается неизменной, конкретный портрет города и автопортрет в городе претерпевают существенные изменения от «Лагуны» к «Watermark».

«Лагуна» (1973). Мощная апокалиптическая метафорика «Лагуны» рисует Венецию как некий корабль, то ли погружающийся, то ли уже погружившийся в волны потопа: «бронзовый осьминог / люстры в трельяже, заросшем ряской», «звезда морская в окне лучами / штору шевелит». Герой же изображается как классический *чужой*, аноним в духе напитанной экзистенциализмом послевоенной литературы и кинематографа. Это проявляется не только в экзистенциалистских мотивах тошноты и отчаяния в подтексте, но даже и в описании:

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще...

(«Часть речи», 40)

Мысли изгнанника обращены к родине под кошмарной властью предсказанных Достоевским бесов. Погружаясь в свои венецианские пучины, он показывает этому бесовскому воинству «итальянский салют» как жест, пародирующий их эмблему — серп и молот.

«Венецианские строфы», I–II (1982). Читая этот диптих, два абсолютно симметричных восьмистрофных стихотворения, несомненно относящихся к числу шедевров поэтического мастерства Бродского, понимаешь, почему Бродский не раз называл своими учителями Гайдна, Моцарта, Вивальди — гениев контрапункта и оркестровки. Обе части поражают детальной подробностью портрета Венеции. Изображается не просто наряженная толпа, а все разнообразие нарядов и украшений: епанчи, юбки, панталоны, плащи, гребень, жемчуг. Не просто дворцы и церкви, а конкретные архитектурные формы: колонны, аркады, капители, купола, шпили, пилястры, арки (сходным образом, из плавсредств не одни гондолы, но также шлюпки, моторные лодки, баркасы, барки и лодки мусорщиков). Самостоятельная объектность всех этих предметов усилена щедрым перечислением материалов (камень, диабаз, стекло, золото, жемчуг, сукно, мука, кирпич, мрамор, бязь, чернила, фарфор, хрусталь, бирюза, торцы) и зрительной, слуховой, осязательной, обонятельной конкретностью эпитетов и описаний. Тематически вторая часть является инверсией первой. Первая — наступление ночи, сужение пространства: от города к жилью, от жилья к постели, к телу возлюбленной. Вторая — наступление дня, расширение пространства: от постели и спальни до городских площадей и простора лагуны. Две части не только зеркально отражают одна другую, но и взаимно комплиментарны. Основной мотив первой складывается из переплетения музыкальных образов с образами подводного мира (потопа). Основной мотив второй — образы венецианской живописи («Сусанна и старцы» Тинторетто, «Св. Георгий» Карпаччо, Венеры Джорджоне и Тициана) и воздушной стихии (облака, лазурь, солнечный свет). Эротичность «Венецианских строф» существенно отличает их от «Лагуны» (в «Лагуне» есть антиэротический мотив: постель — «набрякший слезами, лаской / грязными снами сырой станок», «горек <...> вкус поцелуев», упоминается *снятое* обручальное кольцо). Если композиционная модель стихотворения напоминает два соединенных одной вершиной конуса, то именно эта вершина и есть эротический фокус всей конструкции. Здесь мы находим образ «горячего зеркала», «с чьей амальгамы пальцем / нежность не соскрести». Этот образ, кроме всего прочего, еще и полемичен по отношению к «голубому дряхлому стеклу» Мандельштама из стихотворения, которое хотя и называется «Венецианская жизнь», но на самом деле посвящено умиранию.

«В Италии» (1985). Стоический «человек в плаще» все еще ценит анонимность, возможность «спрятаться в перспективу» Прокураций, но апокалиптическое и воинственное настроение

сменяется состоянием эстетизированной резињяции, словно за двенадцать лет почти постоянных приездов сюда Венеция научила визитера переживать «выход за скобки года» как прекрасное и находить в красоте ответ на самые крайние вопросы бытия. «Эстетика — мать этики», — скажет Бродский позднее. Интересно проследить прорастание венецианских знаков русской культуры в венецианских текстах Бродского. В «Лагуне» их нет, в «Венецианских строфах» уже упоминается русский венециофил Дягилев. А это небольшое, шестнадцатистрочное, стихотворение начинается с иронического портрета одного из русских литературных путешественников в Венецию, В. В. Розанова («по улицам с криком “растли! растли!” бегал местный философ, тряс бородкой»), и содержит цитату из «Венеции» Ахматовой: «лучшая в мире лагуна с золотой голубятней» («золотая голубятня» — первые слова стихотворения Ахматовой, характерный пример семантической поэтики акмеистов: с одной стороны, «голубятня» — это очевидная метафора площади Св. Марка, а «золотая» — традиционный эпитет, поэтический синоним «солнечного»; в то же время русское слово «голубятня» связано и с другим значением — голубого, синего цвета; золотое и голубое — основные фоновые тона и византийских, и венецианских мозаик).

«*Watermark*» (1991) — это нечто вроде колоссального литературного автопортрета с зеркалом, причем читателю не дано решить: то ли необыкновенный итальянский город смотрится в зеркало и видит русского поэта, то ли наоборот. Во всяком случае город под пером Бродского испытывает те же ощущения, что и лирический персонаж — озноб, болезнь, любовь, желание быть оставленным в покое.

Как уже говорилось выше, первое впечатление, испытанное поэтом в Венеции, это ощущение возвращения в родную провинцию (в поэтической географии Бродского города у моря всегда провинциальны, тогда как столицы империй, Рим, «первый» или «третий», расположены в удалении от моря). «Петербург — Северная Венеция», это клише из путеводителей всегда раздражало своей неосновательностью как петербуржцев, приехавших в Венецию, так, вероятно, и венецианцев в Петербурге: несмотря на сходное количество островов, каналов и мостов, это города разительно несходные внешне. За исключением небольшого квартала, называемого Новой Голландией, в Петербурге нет зданий, непосредственно омываемых водой, что является самой характерной чертой Венеции, несоизмеримы масштабы широко раскинувшегося Петербурга и компактной Венеции, и, конечно, не похожи доминирующие архитектурные стили.

Русский путешественник скорее обнаруживает в венецианской архитектуре московские черты — такую же причудливую смесь византийских и ориентальных мотивов, те же самые кирпичные затеи, например, М-образные кренелюры, как на стенах московского Кремля, что и неудивительно, учитывая выдающуюся роль, которую сыграли Аристотель Фиоравенти и другие на вербованные в Венеции итальянские зодчие, «фрязины», в строительстве исторического центра Москвы в царствование Иоанна III. Сходство между Венецией и Петербургом, так остро ощущаемое Бродским, не градостроительно-архитектурного, а драматического порядка. Нигде на земле, как в этих двух городах, не сталкиваются с такой драматической интенсивностью гармонизирующее человеческое творчество и стихийный хаос. К Венеции вполне приложимы слова, сказанные Достоевским о Петербурге: «Самый умышленный город в мире». Оба великолепных города возникли вопреки природе, «противоестественно», в местах, совсем непригодных для человеческого обитания, усилием воли и экономического, политического, военного и художественного гения людей, и над обоими городами словно бы тяготеет эсхатологическое проклятие, угроза природы когда-нибудь вернуться и забрать свое. Этой исторической и метафизической драмой определяется *чувство места*, которое петербуржец Бродский, в первый раз выйдя из вокзала Венеции, сразу же признает за свое. Оно приходит как мощный чувственный сигнал: «[М]еня охватило ощущение полнейшего счастья: в ноздри ударило то, что всегда было для меня его синонимом — запах мерзлых водорослей» («Watermark», 5). «Пахнувший водорослями встречный ветер с моря исцелил здесь немало сердец» («Ленинград», 22), — писал он прежде о Петербурге. И еще: «В Петербурге может измениться все, кроме его погоды. И его света. Это северный свет, бледный и рассеянный, в нем и память, и глаз приобретают необычайную резкость» (там же). И о Венеции: «Зимний свет в этом городе! У него есть необычайное свойство усиливать разрешающую способность глаза до микроскопической точности...» («Watermark», 29). Среди ощущений, складывающихся в единое петербургско-венецианское чувство места, — хрупкость, домашность, изящество. Они составляют основу метафоры, примененной автором к обоим городам: «[В Петербурге] громады зданий, лишённые теней, с окаймленными золотом крышами, выглядят хрупким фарфоровым сервизом. Так тихо вокруг, что почти можно услышать, как звякнула ложка, упавшая в Финляндии» («Ленинград», 25–26) и «Зимой просыпаешься в этом городе [Венеции], особенно по воскресеньям, под звон бесчисленных колоколов, как будто за тюлем твоих занавесок в жемчужно-сером небе дрожит

на серебряном подносе громадный фарфоровый чайный сервиз» («Watermark», 78) (и раньше, в «Лагуне»: «Венецийских церквей, как сервизов чайных, / слышен звон...» — «Часть речи», 40).

Известный в XVIII веке ученый, уроженец Венеции, граф Франческо Альгаротти, сказал: «Петербург — окно, через которое Россия смотрит на Европу». Пушкин сделал *mot** Альгаротти широко популярным, передав его в начале «Медного всадника» как мысль Петра: «...в Европу прорубить окно». Бродский, который вслед за Достоевским считает Петербург неестественным для России городом, полемически видоизменяет крылатое определение: не окно в Европу, а зеркало Европы: «дворцы и особняки высятся над замерзшей рекой [...] Когда пурпурный шар заходящего январского солнца окрашивает их высокие венецианские окна жидким золотом, продрогший пешеход на мосту неожиданно видит то, что имел в виду Петр, воздвигая эти стены: гигантское зеркало одинокой планеты» («Ленинград», 22–23). «[В] се это не Россия, пытающаяся дотянуться до европейской цивилизации, — пишет он, — а увеличенная волшебным фонарем проекция последней на грандиозный экран пространства и воды. <...> Двадцать километров Невы в черте города, разделяющиеся в самом центре на двадцать пять больших и малых рукавов, обеспечивают городу такое водяное зеркало, что нарциссизм становится неизбежным. Отражаемый ежесекундно тысячами квадратных метров текущей серебряной амальгамы город словно бы постоянно фотографируем рекой, и отснятый метраж впадает в Финский залив, который солнечным днем выглядит как хранилище этих слепящих снимков» («Ленинград», 12).

Семиотические проблемы были в центре всех интеллектуальных дискуссий пятидесятих-шестидесятих годов, и мотив зеркала как архетипического инструмента знаковости существенно представлен в творчестве поэтов того поколения: у Станислава Красовицкого, Евгения Рейна и других близких Бродскому поэтов. Более популярный пример — фильм Андрея Тарковского «Зеркало». В поэтических текстах этот возрожденный романтический мотив чаще всего трактует зеркало как генератор опасных мнимостей, обозначающих (*signifiers*), потерявших связь с обозначаемым (*signified*), *Doppelganger*, «двойники, выходящие из стены» (по Красовицкому). У Бродского фантомному образу Петербурга как зеркального отражения Европы (см. выше) предшествует изображение всей родной страны, скрытой за фасадом «Петра творенья», как зазеркалья:

* *Mot* — слово (фр.). — *Ред.*

Старых лампочек тусклый накал
 в этих грустных краях, чей эпиграф — победа зеркал,
 при содействии луж порождает эффект изобилия.
 Даже воры крадут апельсин, амальгаму скребя.
 («Конец прекрасной эпохи», 58)

Тот же мотив трагически представлен и в эротической лирике Бродского, где лирический герой теряет *raison d'être**, свое значение, в разрыве с возлюбленной:

Я был только тем, чего
 ты касалась ладонью...
 («Урания», 149)

Навсегда расстаемся с тобой, дружок.
 Нарисуй на бумаге простой кружок.
 Это буду я: ничего внутри.
 Посмотри на него, а потом сотри.
 («Урания», 148)

Или как отражение без отражаемого:

[Я] взбиваю подушку мычащим «ты»
 за морями, которым конца и края,
 в темноте всем телом твои черты,
 как безумное зеркало, повторяя.
 («Часть речи», 77)

Зеркало в этой системе образов дает возможность получить ответы на роковые вопросы романтического сознания: в чем тайна любовного томления? на чем основана сила красоты? как вырваться из плена времени и пространства? Венеция — особое место на земле, потому что это город, славящийся производством зеркал, город зеркальных поверхностей, город-зеркало в метафорическом и метафизическом плане. Зеркальность Венеции проявляется (1) в ее отражающей способности, (2) в выявлении разного рода симметрий и, наконец, (3) в возможности посещения «пространства наоборот», неподвластного ходу времени и другим рациональным ограничителям.

И в «Лагуне», и в «Венецианских строфах» зеркала отражают жизнь, представленную в океанических формах: «Бронзовый осьминог / люстры в трельяже, заросшем ряской...» («Часть речи», 40); «Как здесь били хвостом! Как здесь лещами вились! / Как, вертясь, нерестясь, шли косяком в овал / зеркала!» («Урания», 103), а в «Watermark», напротив, сам океан, из которого поднима-

* *Raison d'être* — смысл существования, разумное основание существования (*фр.*). — *Ред.*

ется Венеция, есть зеркало: [«Я всегда думал, что если дух Божий носился над водами, то водам приходилось отражать его. Отсюда моя нежность к воде, с ее складками, морщинами, морщинками...»] («Watermark», 42–43). Если для романтического поэта XIX века, Тютчева, мировому океану еще только предстояло отразить лик Бога («Когда пробьет последний час природы, / Состав частей разрушится земных: / Все зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них!»), то для Бродского этот лик навсегда сохранен в памяти океанского зеркала, и читателю Бродского нетрудно развить *soncetti** до конца: отражаясь в зеркале венецианских вод, отражаешься в лике Божьем, то есть происходит слияние с Абсолютом (или, как Бродский предпочитает говорить, со временем). В другом месте это растворение себя в Венеции он описывает так: «[Я] даже разработал теорию сверхизбыточности, теорию зеркала, поглощающего тело, поглощающего город. Окончательный результат, как очевидно, — взаимное отрицание. Отражению нет дела до отражения» («Watermark», 22). Очень характерны антропоморфизирующие метафоры: проступающая из-под осыпающейся штукатурки кирпичная кладка венецианских зданий сравнивается с клеточным строением человеческой плоти, лабиринт узких улиц — с мозговыми извилинами, а тускло освещенные подвезды — с воспаленным горлом. Кажется, что читатель имеет дело с гротескным автопортретом в духе Арчимбольдо — составленным из элементов урбанистического пейзажа. Собственно, автор так прямо и говорит вначале: «[С]частье, я полагаю, это момент, когда замечаешь свои собственные составные элементы в свободном состоянии. Довольно много было их там, в состоянии полной свободы, и мне казалось, что я вступаю в свой собственный автопортрет, написанный в технике холодного воздуха» («Watermark», 7). По своей основной структуре это та же метафора, что и бросающаяся в самое себя Венеция у Пастернака, но усложненная разнообразными лирическими и религиозными модуляциями. В контексте всего поэтического творчества Бродского это связано с одним из основных его мотивов: человек меньше / больше самого себя (ср. автобиографический очерк «Less Than One», что на русский следует перевести как «меньше самого себя», тему «части речи» в одноименном сборнике стихов и многое другое). В универсуме Бродского Венеция — единственное место, где этот парадокс-синекдоха находит счастливое разрешение.

В «Венецианских строфах» вторая часть диптиха строго отражает первую, а в «Watermark» 26-я главка (стоящее особняком, как бы не имеющее прямого отношения к Венеции, рассуждение об отсут-

* *Concetti* — замысел, идея (*ut.*). — *Ред.*

ствии у человека адекватной реакции на смерть) является точным центром симметрии — ей предшествуют двадцать пять главок и за ней следует столько же. Можно без труда обнаружить ненавязчивую переключку мотивов и образов в симметрически расположенных фрагментах. Для нашей темы интереснее постараться выявить симметрическую структуру в поэтической географии Бродского и определить место Венеции в ней. Образный мир Бродского обладает свойством выраженной географичности: приметы конкретного географического места почти всегда играют в его лирике важную роль. Большое количество стихотворений посвящено местностям, городам, городским районам. Карта поэзии Бродского разделена на северо-запад и юго-восток. Петербург, Венеция и Стамбул — три главных города в земном круге. Могут возразить, что в отличие от первых двух городов у Бродского нет стихов, посвященных Стамбулу, есть лишь большое эссе. Но «Стамбул», так же как и «Watermark», и эссе о Ленинграде, является своеобразной рекапитуляцией мотивов и образов, неоднократно варьировавшихся в лирике. В «Стамбуле» — это азиатские мотивы, из которых главный у Бродского мотив пыли, метафора полной униженности, обезлички человека в массе. Сухой, пыльный, безобразный Стамбул, столица «Азии» на карте Бродского, полярен влажной, чистой, прекрасной Венеции, столице «Запада» (как ареала греко-римской и европейской цивилизации). Родной же город на Неве — вопреки реальной географии — расположен посередине между этими двум полюсами, отражая своей зеркальной поверхностью «Запад» и скрывая «Азию» в своем зазеркалье. Так своеобразно оживает в творчестве русского поэта историческое соперничество Венецианской республики с Портой. В 35-й главке описывается как нечто опасно инородное военный корабль мусульманской страны, с мачтами, напоминающими автору минареты (в композиционно симметрической 17-й главке автор вспоминает свой собственный первый полет в Венецию на самолете, который летит над океаном, как большое Распятие).

Стройностью симметрического построения «Watermark» может сравниться только с «Поэмой без героя», *magnum opus** литературного ментора Бродского, Анны Ахматовой. В центр своего большого оракулярного, написанного, по ее словам, «зеркальным письмом» сочинения Ахматова помещает строки: «Только зеркало зеркалу снится», за которыми для русского читателя открывается длинная перспектива таинственных зеркал в поэзии Ахматовой и в русской поэзии задолго до нее, начиная с прославленной баллады Василия

* *Magnum opus* — великая работа (лат.); лучшая, наиболее успешная работа. — *Ред.*

Жуковского «Светлана» (1808–1812). Для Ахматовой Италия была сном, «который возвращается к нам до конца наших дней» («Watermark», 121), для Бродского это сон, в который он возвращается по крайней мере ежегодно. В своем литературном воплощении это сон гиперреалистический: все материальное видится в нем с той чувственной подробностью, какая несвойственна рассеянному и избирательному дневному мировосприятию, но, как и всякий сон, он открывает и фантастические возможности — увидеть большое внутри малого (целое внутри части), прошлое среди настоящего, мертвых живыми. Венеция в «Поэме без героя» — это прежде всего память:

Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут, —

пишет Ахматова, изящно обыгрывая формы имперфекта и перфекта русского глагола: память, делящаяся в реальном времени, ассоциируется с реальной географией петербургского края (городок Луга, расположенный чуть подальше от Петербурга, но на той же линии железной дороги, что и родное для Ахматовой Царское Село)*, а дискретная память — с маскарадной Венецией. В «Поэме без героя» грандиозный поэтический проект освобождения из плена времени лучшего года жизни (1913), воскрешения мертвых друзей и врагов осуществляется в форме венецианского карнавала, где в толпе оживших призраков мелькают Казанова и Калиостро, а вся Венеция размещена где-то по соседству с крошечной комнатой Ахматовой в ленинградской коммунальной квартире («Венеция дождей — / Это рядом...»). В более позднем сочинении, тематически связанном с поэмой, Ахматова превращает в воображаемое счастливое пространство музыку своего любимого композитора-венецианца: «Мы с тобой в Адажио Вивальди / Встретимся опять». Физически находясь в реальной Венеции, Бродский откликается на фантастические ахматовские мотивы. У него это чудесные случайности (бесцельно бродя по городу в дни наводнения, он вдруг обнаруживает себя стоящим перед церковью, где крестили Вивальди, «который столько раз доставлял мне столько радости в разных богом забытых уголках земли» — «Watermark», 93), «антиевклидовские» ощущения («Разумом я знал, что [анфилада дворцовых комнат] не могла быть длиннее галереи, параллельно которой она проходила. Но она была» — «Watermark», 53) и воспоминания галлюцинаторной силы (в предпоследней главке он, не используя никаких сослагательных модификаторов, пишет о том, как ночью

* Ошибочное утверждение автора статьи. — *Ред.*

заглядывает в окно кафе «Флориана» — «внутри был 195? год» («Watermark», 133) — и видит там Одена с друзьями-поэтами).

* * *

В одной русской сказке герою отдается приказ: пойди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что. Какие бы зигзаги ни совершал по земле лирический герой-пилигрим Бродского, его окончательное место назначения — это утопия, место «не-знаю-куда», Венеция как «неевклидово пространство», где часть превосходит целое и прошлое наличествует в настоящем. Что же привез он оттуда? Несколько стихотворений, из которых наиболее связаны с Венецией «Лагуна» (1973), «Венецианские строфы, I–II» (1982), «В Италии» (1985), «Однажды я тоже зимой приплыл сюда...» (1992) и «Лидо. Венеция» (1992). Однако главное сокровище, подлинное «то, не знаю что» — «Watermark» (1989). Читатель, вероятно, заметил, что автор этой статьи избегал определения жанра «Watermark». Это произведение на всех уровнях текста — от семантической структуры до ритма — построено по художественным законам, в путевых очерках и мемуарных произведениях текст организуется по другим принципам. Но нет в нем и вымысла в привычном смысле слова: все, что описывается, берется из реального жизненного опыта автора. Назвать это «поэтической прозой», «прозой поэта» нельзя не только потому, что такое название пошлово и ничего не определяет, но и потому, что среди несомненных антецедентов «Watermark» в этом жанре — не только «Охранная грамота» Пастернака, проза Мандельштама, Цветаевой, но и проза Шкловского, и многое у Розанова, а у истоков «Дневник писателя» Достоевского. То, что мы затрудняемся определить жанр прозы Бродского, говорит о том, что это все еще новое явление в литературе. Бессмысленно придумывать *термин* (само это слово несет в себе семантику окончательности) для того, кто живет. Но талантливый читатель может описать с большой точностью свои впечатления от необычного текста, как это сделал Джон Апдайк в рецензии на «Watermark»: «Когда читаешь “Водяной знак”, восхищает отважная попытка добыть драгоценный смысл из жизненного опыта, превратить простую точку на глобусе в некое окно на вселенские условия существования, из своего хронического туризма выделатать кристалл, грани которого отражают всю жизнь, с изгнанием и нездоровьем, поблескивающими по краям тех поверхностей, чье прямое сверкание есть красота в чистом виде».

