



Томас ВЕНЦЛОВА

Путешествие из Петербурга в Стамбул*

Стамбул гяуры нынче славят...

А. С. Пушкин

...что в кошачьем мешке у про-
странства хитро прогрызаешь ды-
ру, чтобы слез европейских су-
шить серебро на азийском ветру.

И. Бродский. Ночной полет

«Путешествие в Стамбул» Иосифа Бродского (1985) — вещь странная и причудливая. Прежде всего она существует в двух вариантах — русском и английском** — и тем самым входит в два разных текстуальных пространства. Кстати говоря, это свойственно многим поздним произведениям Бродского, едва ли не большинству из них. Английский текст переведен с русского Аленом Майерсом при участии автора. Все же его следует считать самостоятельным произведением. Русский и английский варианты не совпадают: так, первый разбит на 43 главки, второй — на 46. Разнятся шутки, каламбуры, намеки, внутритекстовые комментарии: русскому читателю, в отличие от англо-американского, не надо объяснять, как называется родной город автора или кто такие Ходасевич и Циолковский. Иногда в английскую версию введены существенные дополнения; обратный случай, когда в переводе пропущен немаловажный кусок из русской версии, — только один. Особенно примечательно то, что два варианта ориентированы на разные литературные подтексты. Английское название «*Flight from Byzantium*» парафразирует «*Sailing to Byzantium*» Уильяма Батлера Йейтса. Связь подчеркнута тем, что последняя строка йейтсовского стихотворения («*Of what is past, or passing, or to come*») в несколько измененном виде введена в патетический эпилог эссе «...to roar to a sea of heads about your detestation of the

* Впервые: Октябрь. 1992. № 9. Печатается с небольшими изменениями по этому изданию.

** *Бродский И.* Путешествие в Стамбул // *Континент*. Париж, 1985. № 46. С. 67–111; *Brodsky J.* Flight from Byzantium // *Brodsky J.* Less than One. Selected Essays. N. Y., 1986. P. 393–446.

past, the present, and what is to come». Можно заметить и другие переключки с Йейтсом, от конкретных деталей (механический соловей) до наиболее общих, пронизывающих весь текст мотивов (тема старости). В целом эссе Бродского — что видно уже из названия — строится как отрицание Йейтса. Великолепной Византии, средоточию искусства, мудрости и святости, преддверию раю, а то и попросту раю, Бродский противопоставляет угрюмый Стамбул, где путнику, равно как и местному жителю, надлежит оставить всякую надежду. Эта тонкая игра теряется для русского читателя, который со стихами Йейтса, увы, обычно не знаком (точно так же англоязычный читатель не ощутит пастернаковскую цитату «тысячелетье на дворе», которая в английской версии заменена нейтральным «millenium»). Русское название эссе, намеренно прямолинейное, отсылает к другой традиции — традиции российских философских путевых очерков: «Путешествие в Армению», «Путешествие в Арзрум», а в конечном счете — «Путешествие из Петербурга в Москву».

Есть еще одна существенная разница между русской и английской версиями. Хотя английский текст, как правило, написан разговорным языком и даже сленгом, в нем скрадывается острый стилистический рельеф русского текста. «Путешествие в Стамбул» изобилует выражениями, как бы подслушанными на ленинградских и московских кухнях, в разговорах тамошних интеллигентов, а точнее — полуинтеллигентов. Это спотыкающийся, разнонаправленный, искаленный клише, канцеляризмами и псевдонаучными выражениями язык, то и дело скатывающийся к пустой болтовне, часто — к ругани: «на сегодняшний день», «на пару градусов», «немедленно снялся с места», «александрийская традиция вобрала в себя все эти вещи и сильно их ужала», «Эней — по существу беспринципный прохвост», «летающий в морду песок», «война суть эхо кочевого инстинкта», «любые представления о чем бы то ни было зиждятся на опыте», «выблядок», «мы опять-таки имеем дело», «устервим». Порою это Мандельштам, пересказанный устами современного обитателя Литейного проспекта: «Тот или иной бог может, буде таковой каприз взбредет в его кучевую голову, в любой момент посетить человека и на какой-то отрезок времени в человека вселиться. <...> Очаг не отличается от амфитеатра, стадион от алтаря, кастрюля от статуи». Порою это рассуждения об истории, наводящие на мысль о Зоценко и даже об Аверченко: «Что воследовало — хорошо известно: невесть откуда возникли турки. Откуда они появились, ответ на это не очень внятен; ясно, что весьма издалека. Что привело их на берег Босфора — тоже не очень ясно, но понятно, что лошади».

Эти приемы Бродского невозможно подвести под понятие сказа — уже хотя бы потому, что расстояние между нарратором и автором определяется с трудом. Скорее следовало бы говорить о специфическом модусе повествования. Этот модус включает, среди прочего, постоянную оглядку на читателя или собеседника, постоянное его провоцирование, стремление к диалогу, который кончается, не успев начаться («И еще я предвижу, что не будет ни ваз, ни черепков, ни блюда, ни человека в очках. Что возражений не последует, что воцарится молчание. Не столько как знак согласия, сколько как свидетельство безразличия»).

Во всяком случае, переводить эту речь на английский затруднительно или невозможно. «Выблядок» — не то, что «bastard», «устервим» — не то, что «let us nastify», «рзать», произнесенное с кавказским акцентом, — далеко не то, что «massacre». «Ихних» переводится, как «theirs», «две тыщи» — как «two thousands», «шикарный вид» — как «splendid panorama» и, наконец, «в процессе все мы знаем чего» переводится «in the course of Great Terror».

Лихой, даже фельетонный язык эссе обладает особым семантическим потенциалом. Как уже отмечалось, автор ироничен по отношению к самому себе: осознавая и используя безъязычие советской эпохи, он тем самым его преодолевает*. Маска записного остряка-полуинтеллигента то и дело оборачивается лицом историка и мыслителя. Рядом с вызывающе-несерьезными замечаниями появляются блистательные афоризмы («Следствие редко способно взглянуть на свою причину с одобрением») или просто фразы, не претендующие на пародийность («В чисто структурном отношении, расстояние между Вторым Римом и Оттоманской империей измеряется только в единицах времени»). Да и в пассажах, поданных в специфическом модусе, Бродский умудряется высказать основательную — хотя и спорную — историософскую концепцию. Приподнято-торжественное, напряженное отношение к истории на страницах «Путешествия в Стамбул» снимается парадом пародий. История для Бродского есть нечто интимно-близкое, кровно, физиологически задевающее (единственная аналогия здесь — вероятно, поздний Манделштам). Поэт — естественный обитатель той среды, в которой история разворачивается, т. е. времени («<...> пространство для меня действительно и меньше, и менее дорого, чем время. Не потому, однако, что оно меньше, а потому, что оно — вещь, тогда как время есть мысль о вещи. Между вещью и мыслью, скажу я, всегда предпочтительнее последнее»). Как раз поэтому восприятие истории у Бродского

* Ср.: [Аноним]. Письма о русской поэзии // Поэтика Бродского. Нью-Джерси: Эрмитаж, 1986. С. 16–37.

трагичнее, чем у других крупных русских писателей. Но жертвой истории быть унижительно и внутренне невозможно, ибо поэт причастен к тому, — и властен над тем, — что больше истории, что ее объемлет, а именно к языку. Давление истории преодолевается великолепным презрением стойка.

Время — основная тема «Путешествия в Стамбул», как, впрочем, и всего творчества Бродского. Во времени, в отличие от пространства, он чувствует себя как дома. «Путешествие...» достаточно сложным образом переплетает время личное («...я прожил 32 года в Третьем Риме, примерно с год — в Первом»; «Сегодня мне сорок пять лет») и время историческое — V, IX, XX и многие другие века. Трудно найти более полихронический текст, чем рассматриваемое нами эссе Бродского: речь идет о Тамерлане и Сулове, о Дарии и Петре, о Тиберии, о Дидоне, о Леонтьеве. Автор считает нужным постоянно указывать на свою непрофессиональность, извиняется, поправляет себя, предвидит и допускает возражения: «Здесь я хотел бы заметить, что мои представления об античности мне и самому кажутся немножко диковатыми. Я понимаю политеизм весьма простым — и поэтому, вероятно, ложным образом». Постоянно встречаются фразы типа: «Я не очень хорошо представляю себе, что творилось об ту пору в Иудее»; «При не помню уж каком султানে, да это и неважно — была Айя-София превращена в мечеть». Эрудиция Бродского порой и в самом деле дает неожиданные сбои — например, в рассуждении об элегическом дистихе, которое уточнено в английской версии. И все же главное впечатление от «Путешествия в Стамбул» — широта исторического и культурного горизонта, свобода в обращении с материалом самых разных времен, зоркость в улавливании аналогий и структурного сходства между удаленными друг от друга на диахронической оси феноменами. Добавим к этому оригинальность мысли, которой способствует «остраняющий» взгляд внешнего, случайного, неавторитетного наблюдателя.

Византия, Константинополь, как известно, занимают особое место в российском культурном сознании. Стоит напомнить, что первый сохранившийся русский текст о путешествии — «Хождение игумена Даниила» — содержит, причем в самом начале, упоминание Царьграда. Таким образом, эссе Бродского опирается на восьмисотлетнюю традицию. Семиотическая связь Константинополя и Москвы — огромная и многократно исследованная тема*. Однако несомненна также семантическая параллель между

* Среди новейших публикаций см.: *Аверинцев С. С.* Византия и Русь два типа духовности. Ст. первая. Наследие священной державы // *Новый мир.* 1988. № 7. С. 210–220.

Константинополем и Петербургом (можно постулировать пропорцию: Москва относится к Риму так, как Петербург относится к Константинополю). Рим и Москва — старшие, первичные города, находящиеся в центре соответственных государственных универсумов, естественно, постепенно выросшие из своей почвы. Константинополь и Петербург — младшие, вторичные города, эксцентрические по отношению к своим универсумам, созданные однократным волевым актом выдающегося реформатора. Оба названы именами своих основателей (в случае Петербурга это имя небесного покровителя Петра, что, впрочем, не меняет дела). При этом в обоих случаях имена эти были заменены на другие, «варварские». Москва и Рим расположены на суше («на семи холмах» у небольшой реки), Петербург и Константинополь — на морском берегу. В случае Константинополя речь идет о городе, находящемся на самой границе Европы и Азии и при этом обращенном к той Азии, которую еще предстоит вовлечь в культурный мир Римской империи. В случае Петербурга мы имеем дело с идеально обратной ситуацией: это, как известно, «окно в Европу», позволяющее азийской или полуазийской России приобщиться к Западу (заметим, что в обоих случаях эти «сверхзадачи» оказались невыполненными или выполненными только частично). В мифологии Константинополя и Петербурга, на что недавно указал Юрий Лотман, устойчив эсхатологический мотив «невечного города», который должен быть стерт с лица земли наводнением — точнее, потопом. Таково предсказание о Константинополе Мефодия Патарского: «И разгневается на ню Господь Бог яростию и поедет архангела своего Михаила и подрежет серпом град той, ударит скиптром, обернет его, яко жернов камень, и тако погрузит его и с людьми во глубину морскую и погибнет град той; останется же ся на торгу столп един <...>»*. Соответствующий петербургский миф слишком известен. Можно заметить, что эти пророчества исполнились, во всяком случае на социально-историческом уровне: оба города потеряли свой статус и оказались отлученными от мировой цивилизации.

В сходстве двух великих городов отдавали себе отчет многие русские художники**. Бродский постоянно держит в памяти сетку уподоблений Стамбула и Ленинграда, указывая, в част-

* Цит. по изд.: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам / Тартуский гос. ун-т. Вып. XVIII. С. 31–32.

** Ср. работу автора «Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов» (Yale Russian and East European Publ. 1986. № 9. С. 160–161).

ности, на то, что по выразительному совпадению они находятся практически на одном меридиане («более восточный» по культуре Стамбул парадоксально сдвинут чуть-чуть на запад). Евразийский Стамбул — как и евразийский Ленинград во всем творчестве Бродского — предстает в апокалиптическом освещении, символизируя цивилизацию, подошедшую к грани катаклизма*, точнее, уже перешедшую эту грань. Можно сказать, что Стамбул и Ленинград у Бродского противопоставлены, но на определенном уровне отождествлены. Поездка в Стамбул оказывается психологическим и метафизическим субститутутом невозможного возвращения в Ленинград, в Россию, в «некрополь» Чаадаева и Ходасевича.

«Путешествие в Стамбул» распадается на два текста не только внешним образом, но и внутренне. Оно не просто существует в двух вариантах — русском и английском, — но в каждом из вариантов делится на две части, не совпадающие по жанру, стилю и семантике, хотя и накрепко переплетенные. В нем можно выделить главы, повествующие об исторической судьбе Константинополя, о взаимоотношениях Европы и Азии: они складываются в цельный рассказ, имеющий признаки научно-философского трактата. Хотя и уснащенный многочисленными, порою причудливыми отступлениями, рассказ этот в общем следует хронологии и исторической логике. Начав с императора Константина, автор кончает современным, полностью десакрализованным Стамбулом — городом Третьего мира, где «есть только незавидное, третьесортное настоящее трудолюбивых, но ограбленных интенсивностью истории этого места людей». С другой стороны, начав с Римской империи и рассказав об империях Византийской и Османской, он завершает свой трактат словами о новейшем воплощении имперской идеи, а именно о Советском Союзе (дореформенной поры). Это внешне спокойное (и внутренне напряженное) повествование перебивается главами иного порядка. Их можно назвать лирическими отступлениями (в любимом Бродским элегическом роде), можно назвать картинами, гравюрами, виньетками. Они также складываются в единое целое, но уже не синтагматически, а парадигматически. Их общая тема, повернутая во всевозможных ракурсах, как бы проведенная сквозь разные лица или падежи, определяется словами, открывающими одну из первых виньеток: «Бред и ужас Востока. Пыльная катастрофа Азии». Если повествовательная часть насыщена именами, датами и фактами, в лирической части преобладают метафора и метонимия, горькая шутка и попросту крик.

* Ср.: Минц Э. Г., Безродный М. В., Данилевский А. А. Петербургский текст и русский символизм // Труды по знаковым системам. Вып. XVIII. С. 87.

Есть главки, где оба подхода совмещены. В центре вещи находится метатекстовая главка 23, в которой автор выражает недовольство тем, что его записка о путешествии разрослась, и говорит о своей нелюбви к прозе («она лишена какой бы то ни было формы дисциплины, кроме подобия той, что возникает по ходу “дела”»). Однако следует заметить, что оба текста, накладываясь друг на друга, «по ходу дела» создают выразительную и дисциплинированную композицию. Виньетки перебивают рассказ подобно рефрену или рифме; возникает иконический аналог греческого орнамента, которому Бродский посвящает важную часть своих рассуждений: «Орнамент этот <...> временной. Отсюда его ритмичность, его тенденция к симметрии, его принципиально абстрактный характер, подчиняющий графическое выражение ритмическому ощущению. <...> Его — за счет ритмичности, повторимости — постоянное абстрагирование от своей единицы, от единожды уже выраженного. Говоря короче, его динамичность».

Любопытно, что прием этот имеет архаический antecedent в одном из ранних русских описаний путешествия на Восток, а именно у Афанасия Никитина. «Манеру изложения Афанасия Никитина можно описать так: Афанасий Никитин ведет изложение в спокойном тоне, потом вдруг вспоминает, как он был одинок среди иноверцев, и начинает плакаться, жаловаться, сокрушаться, молиться; потом опять начинает спокойно излагать дальше, но через некоторое время опять съезжает на жалобы и молитвы, потом опять принимается спокойно рассказывать, через некоторое время опять переходит к жалобам и молитвам и т. д. Словом, все “Хождение” представляет из себя чередование довольно длинных отрезков спокойного изложения с более короткими отрезками религиозно-лирических отступлений»*. Аналогия композиции «Хождения за три моря» и «Путешествия в Стамбул», кстати говоря, может быть проведена и дальше: так, повествовательная часть в обеих вещах построена кольцевым образом**. Этот факт, который можно интерпретировать как совпадение, все же заставляет задуматься о такой категории, как «память жанра».

Обе части — историко-философская и лирическая, или же синтагматическая и парадигматическая — не просто сплетены композиционно: их связывает общая мифологическая подкладка, хотя и приобретающая разную наполненность в зависимости от контекста. Презрительно-отчужденный тон Бродского по отно-

* Трубецкой Н. «Хождение за три моря» Афанасия Никитина как литературный памятник // Версты. Париж, 1926. № 1. С. 166–167.

** Ср.: Там же. С. 171.

шению к Турции может шокировать и уже шокировал некоторых критиков, усмотревших в нем «имперскую гордыню»*. Если это и справедливо, то лишь отчасти («Расизм? Но он всего лишь форма мизантропии»). При этом всегда следует иметь в виду мифопоэтический характер эссе и то, что Турция и мусульманство в нем являются метафорой (или метонимией) иных (более обширных) культурно-исторических явлений (ср. лермонтовскую «Жалобу турка»).

Сквозь картины «бреда и ужаса Востока» просвечивает один из архетипов, интегрирующих всю мировую культуру: перед нами описание *катабазиса, нисхождения в Аид, посмертных мытарств*. Эта тема прямо — и с большой поэтической силой — затрагивается в главке 18: автор бредет в афинской толпе, которая представляется ему миром иным, и только то, что он не может встретить своих умерших родителей, заставляет его догадаться, что перед ним все же не вечность. Однако лирические пассажи о Стамбуле утверждают нечто противоположное: описана именно «дурная вечность», угнетающий энтропический мир, нечто вроде бани с пауками у Достоевского. Здесь начинают играть любые конкретные детали и факты. Так, показательна уже *изолированность* стамбульского пространства. Автор добирается до Стамбула самолетом, — т. е. используя наиболее современное средство передвижения, и все же как бы сказочным путем. При этом из Стамбула трудно выбраться, его пространство оказывается *вязким*, втягивающим в себя, «непокидаемым» (на другом уровне эта тема передана разрастанием, вязкостью самого текста). Замечательна кафкианская история с компанией «Бумеранг», которая автора поначалу обнадеживает, а потом оборачивается советским туристическим предприятием: бумеранг коннотирует постоянное возвращение — и в Стамбул, и в СССР, точнее, невозможность выхода из описанного мира, преодоления границы между универсумом мертвых и универсумом живых. Первый лирический отрывок, с которого, собственно, и начинается повесть о Стамбуле, посвящен сну — тягостному, словно сон Ипполита в «Идиоте» Достоевского. Воздерживаясь от психоаналитического истолкования этого сна, обратим внимание на два момента: во-первых, существует устойчивая связь между сном и катабазисом — в шаманском поведении, в ритуалах, в мифах, в литературе, включая «Энеиду» (Эней посещает мир иной наяву, но выходит из него воротами сна — это столь же неоднозначная ситуация, как и в эссе Бродского, где

* Ср.: *Grupinski R.* «Ci wspaniali mężczyźni od podstawowych wartości... // Kultura. Papiż, 1988. № 9. P. 13–23.

границы сна и действительности несколько смещены). Город воспринимается не только как *сон*, который подлежит дешифровке, но и как *болезнь* («Я прибыл в этот город и покинул его по воздуху, изолировав его, таким образом, в своем сознании, как некий вирус под микроскопом. <...> Меня действительно немного лихорадит от увиденного, отсюда — некоторая сбивчивость всего нижеследующего»; ср. очень сходное понимание Петербурга в «Медном всаднике», в текстах русских символистов, в «Египетской марке»: «Он думал, что Петербург — его детская болезнь и что стоит лишь очухаться, очнуться — и наваждение рассыплется <...>»*).

В описании Стамбула нагнетаются отрицательные предикаты — *теснота, узость, искривленность* пространства, *жара и духота, зловоние, «адская» гамма красок*** («Повсеместный бетон, консистенции кизяка и цвета разрытой могилы»; «у вас под ногами змеятся буро-черные ручейки <...> вниз по горбатым артериям этого первобытного кишлака»; «Нормальный, душный, потный, пыльный майский день в Стамбуле» и мн. др.). *Тупиковость пространства* обманчиво компенсируется *избытком времени* — прошлым бесчисленных, превращенных в прах поколений и безрадостным, неподвижным настоящим. Мир этот населен босховскими *чудовищами*: «Эти гигантские, насевшие на землю, не в силах от нее оторваться застывшие каменные жабы!» Люди в городе представлены как обитатели ада: «Местное население, в состоянии полного ступора сидящее в нищих закусочных, задржав головы, как в намазе навыворот, к телеэкрану, на котором кто-то постоянно кого-то избивает. Либо — перекидывающееся в карты, вальты и девятки которых — единственная доступная абстракция, единственный способ сосредоточиться». «Странное это ощущение — наблюдать деятельность, не имеющую денежного выражения, никак не оцениваемую». *Коммуникация* с обитателями города невозможна. Автор ни с кем в Стамбуле не знаком, не знает языка («Хватит с меня и русского, думал я»); он окружен «недосягаемыми для зрения» или «недоступными разумению» знаками, надписями, иероглифами; в этом навыворотном мире *сдвигаются означающее и означаемое*, издевательски подмигивают секвенции звуков и букв («Кто здесь кого слышит? Здесь, где “бардак” значит стакан. Где “дурак” значит остановка. “Бир бардак чай” — один стакан чаю. “Дурак автобуса” — остановка автобуса»). Вся эта ситуация — язвительная и горькая *пародия на билингвизм и полилингвизм* мировых городов.

* *Мандельштам О.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1971. С. 37.

** Ср. многочисленные работы В. Н. Топорова о «петербургском тексте».

Основным символом этого мира оказывается *пыль*, издавна (и особенно с начала века) коннотирующая дьявольское начало, зло в его энтропийном аспекте*. Это хаос, бесконечно удаленный от логоса, разума, слова. Город оборачивается бездной кромешной («И голоса играющих на гуслях и поющих, и играющих на свирелях, и трубящих трубами в тебе уже не слышно будет, не будет уже в тебе никакого художника, никакого художества, и шума от жерновов не слышно уже будет тебе» — Откр 18: 22). Единственный художник, которого город достоин, — путник, чуждый ему и безуспешно стремящийся вырваться из него.

Суживающееся и теснящее пространство, инерция и неподвижная среда имеют свой гравитационный центр и логический предел**. В центре Стамбула находится дворец Топкапи, в центре Топкапи — павильон, где хранятся реликвии Пророка, в центре павильона, под стеклянным колпаком — отпечаток его стопы. «Минимум сорок восьмой размер обуви, подумал я, глядя на этот экспонат. И тут я содрогнулся: Йети!» Это *мифологема* «*Кошечевой смерти*» — прямое воплощение опасности, ловушки и одновременно нечеловеческой сущности описанного универсума.

Следует сказать, что мифопоэтическое описание Стамбула парадоксально сплетено с его *демифологизацией*: Стамбул есть город без глубины, сводящийся к *поверхности*, к видимому и непосредственно ощущаемому. Хотя поэт и пытается его дешифровать, Стамбул не сходен с книгой. Он не имеет истинного онтологического статуса и локуса — и именно это есть главный признак (современного) Аида. Настоящее имя этого города — *Нигде*. Так же, впрочем, как и название недостижимого Ленинграда.

Главка 39 — образец высокой поэзии Бродского, — описывающая греческий храм на мысе Суньон, находится в сложном контрапункте с этими стамбульскими картинами. Тесное пространство здесь размыкается, время сдвигается с места, зловещую *пыль* сменяют четыре классические (и, кстати, петербургские) стихи — *вода* и *воздух*, *земля* и *свет*. Храм на Суньоне — 18 белых колонн, подспудно ассоциирующихся с петербургскими колоннами, — представляет начало индивидуальности, порядка, ритма, т. е. всего того, что чуждо энтропийному универсуму Стамбула. Стамбул и Суньон — пространственные и смысловые полюса «Путешествия...». Главка о Суньоне может быть интерпретирована

* Более широкое обсуждение вопроса дано в статье автора «К демонологии русского символизма».

** Ср.: *Топоров В. Н.* Господин Прохарчин: к анализу петербургской повести Достоевского. Jerusalem, 1982. С. 49, 69.

как *выход из ада, конец мытарств*, обретение онтологической полноты. Однако за нею следует антиклимакс — рассказ возвращается к Стамбулу, к Третьему миру (и Третьему Риму); вся вещь завершается на горячайшей, хотя и стоической ноте — на улыбке, достойной жителя дантовского *Inferno*.

Синтагматическая часть эссе также основана на мифе, имеющем в русской, да и в западной традиции достаточно глубокие корни: это манихейски окрашенный миф о Востоке и Западе, об их извечной противопоставленности и борьбе. Говоря в этой связи о мифе, я не хотел бы уподобиться «искусствоведу или этнологу», позитивистские возражения которого автор предвидит и отвергает. Миф для меня — не оценочная категория, а категория, удобная для описания структуры поэтической мысли. Несомненно, построения Бродского можно критиковать, усматривая в них возрождение ориенталистских стереотипов и т. д. Однако если дело поэта — дать цельный и внутренне убедительный образ (гештальт) культуры, то Бродский не обманывает наших ожиданий. Его «трактат» есть также попытка *поэтической типологии культур* и опыт, говорящий о *культурогенной роли символа*, разных возможностях его прочтения, о том, как символы обретают собственную жизнь.

Запад в системе Бродского далеко не идеален; но Восток, Азия даны как отрицательный полюс человеческого общества и человеческого опыта. Это прежде всего относится к исламу. Здесь легко усмотреть подтекст, восходящий к акмеистам (ср. воспоминания Надежды Мандельштам: «О. М. считал <...> тягу к мусульманскому востоку не случайной у наших людей. Детерминизм, растворение личности в священном воинстве, орнаментальные надписи на подавляющей человека архитектуре — все это больше подходит для людей нашей эпохи, чем христианское учение о свободе воли и самоценности личности. Сам О. М., чуждый мусульманскому миру, — “и отвернулась со стыдом и болью от городов бородатых востока”, — искал лишь эллинской и христианской преемственности» *).

Однако Бродский идет значительно дальше. Высокая Порта для него непосредственно соотносится с православной Византией, а «дух суровый византийства» — с языческим духом Вергилия и Августа. Три империи семиотически изоморфны: невзирая на разницу культур и религий, они оказываются логическим продолжением друг друга. Государство Османов (а за ним — современный Советский Союз) лишь реализует возможности, изна-

* Мандельштам Н. Я. Воспоминания. Париж: ИМКА-Press, 1982. С. 268.

чально заложенные в Византии и Риме. Так изоморфны ракета и минарет*.

«Путешествие в Стамбул» — исключительной силы инвектива против авторитарного духа, присущего русской (и советской) традиции. Можно было бы сказать, что это наиболее замечательная такого рода инвектива после «Философического письма» Чаадаева, но Бродский превосходит Чаадаева по «скандальности»: он стремится вскрыть более глубокие культурные пласты, усматривая авторитарные потенции в христианстве как таковом, более того — в монотеизме как таковом. (Достаточно неожиданно то, что «Путешествие в Стамбул» опубликовано в «Континенте» — журнале, который можно обвинить в чем угодно, но не в западном уклоне.)

Историософскую систему Бродского можно рассматривать в ряду систем, выводящих культуру из некоего «протофеномена». Среди них наиболее известна система Шпенглера. Опозиция Запада и Востока у Бродского в общем сходна с опозицией «аполлоновской» и «магической» культур в шпенглеровском «Закате Европы». Но Бродский предлагает для типологии культур своеобразный и, по-видимому, оригинальный критерий: они делятся на два больших класса — культуры, *ориентированные на пространство*, и культуры, *ориентированные на время*.

«Путешествие в Стамбул» выстраивает серию противопоставлений Запада и Востока, во многом традиционную. Запад рассматривается как начало демократии, Восток — как начало автократии: «Не хочется обобщать, но Восток есть прежде всего традиция подчинения, иерархии, выгоды, торговли, приспособления — т. е. традиция, в значительной степени чуждая принципам нравственного абсолюта, чью роль — я имею в виду интенсивность ощущения — выполняет здесь идея рода, семьи. Я предвижу возражения и даже согласен принять их в деталях и в целом. Но в какую бы крайность мы при этом ни впадали с идеализацией Востока, мы не в состоянии будем приписать ему хоть какого-то подобия демократической традиции». Запад осознает человека как индивидуальность, на Востоке, согласно Бродскому, отсутствует уважение к индивидуальности и само ее понятие («Потому, возможно, и “рзать”, что все так друг на друга похожи и нет ощущения потери»). Запад диалогичен, Восток монологичен: «Если в Афинах Сократ был судим открытым судом, имел возможность произнести речь — целых три! — в свою защиту, в Исфагане или,

* Как возможный подтекст укажем «минаретные штыки» в стихотворении Вяземского «Поздравить с Пасхой вас спешу я» (1853).

скажем, в Багдаде такого Сократа просто бы посадили на кол — или содрали бы с него живьем кожу, — и дело с концом, и не было бы вам ни диалогов Платона, ни неоплатонизма, ни всего прочего, как их действительно и не было на Востоке; был бы просто монолог Корана <...>*.

Запад стремится к законности, порядку, норме — Восток есть внесистемное, «кромешное» начало беззакония и произвола; в этом одна из слабостей Запада, ибо он закрывает глаза на негативный потенциал человека, на его способность к анархическому и деструктивному поведению, относя оное к области патологии, и тем самым лишается возможности на него адекватно реагировать. Если на Востоке можно найти нечто позитивное — это в лучшем случае способность погружаться в себя, строить частные и местные альтернативы окружающему миру. Таковы самаркандские мавзолеи Шах-и-Зинда: «Как лампы в темноте. Лучше: как кораллы — в пустыне».

Вся эта система оппозиций сводится Бродским к некоему инварианту. Запад обладает ощущением времени (которое «есть глубоко индивидуалистический опыт»), Восток подставляет на место уникальности коллективистскую связанность, т. е. заменяет время пространством («все в этой жизни переплетается, <...> все, в сущности, есть узор ковра. Попираемого стопой»). Это развитие чаадаевской идеи о «географическом факте» и «историческом движении» из его «Апологии сумасшедшего».

Мысль Бродского блестяще эксплицирована на примере арабского и греческого орнамента: в первом случае он основан на чисто пространственном, визуальном, обесмысливающим использовании буквы, слова, фразы, во втором — на ритмически повторяющихся зарубках, устанавливающих некие параллелизмы, отмечающих движение времени; кстати, поэзия — то, что, по Бродскому, выражает глубинную сущность человека как вида, — «основана на сходстве / бегущих вдаль однообразных дней» («Стихи на смерть Т. С. Элиота»).

Пространство для Бродского связано с линейным принципом (проявившимся и в эпике Вергилия, и в расширении Римской империи, и в походах кочевников, и в монотеизме), время — с принципом упорядоченности, с циклом, повтором, возвращением (наиболее отчетливо проявленным в греческой культуре и близкой к ней культуре римских элегиков: «Греков особенно идеализировать не стоит, но в наличии принципа космоса — от небесных светил

* Здесь Бродский почти дословно совпадает с Аверинцевым (см.: *Аверинцев С. С. Религия и литература*. Анн Арбор: Эрмитаж, 1981. С. 43), что, видимо, следует рассматривать не как заимствование, а как конвергенцию.

до кухонной утвари — им не откажешь»). Линейный принцип, согласно «Путешествию в Стамбул», идеально выражен в символике креста, который есть не только — а может быть, и не столько — священный знак христианства, но и план римского поселения. Из текста эссе можно выделить причудливый этюд о семиотике креста; многим он, вероятно, покажется кощунственным, хотя ему свойственна внутренняя логика и острабяющая свежесть. Тема креста в различных поворотах проходит сквозь всё эссе: крест предстает то в наиболее конкретных (знак на куполе; распятие на стамбульском базаре), то в весьма абстрактных (географическая широта и долгота; движение цивилизаций с Юга на Север и кочевников с Востока на Запад) воплощениях. В конечном счете он, пожалуй, приобретает особое, окончательное и непоправимое значение: это *знак перечеркивания* нашей цивилизации, *знак на могиле* нашей эры. Ибо линейный принцип, исчерпав себя, не привел к восстановлению космического цикла. Центр и смысл мира потеряны бесповоротно; цивилизация необратимо низвергается в энтропию и хаос; нет спасения от дегуманизации, от «порчи». Торжество линейности сводится к тому, что человек — в том числе и прежде всего поэт — оторван от своих корней, от своего места в мире. «Мизантропия? Отчаяние? Но можно ли ждать иного от пережившего апофеоз линейного принципа: от человека, которому некуда возвращаться?» Линейный, пространственный Восток, пыль и прах Востока превалирует над Западом, поглощая его. Ни стены, ни море не спасают Константинополь от натиска Азии. Последняя фраза эссе недвусмысленно дает понять, что ничто не спасет демократию Запада от натиска новоявленного тоталитарного Третьего Рима

С Бродским можно — и, вероятно, надлежит — не соглашаться. Не будем говорить о том, что Третий Рим, как сейчас становится почти очевидным, оказался непригоден для выполнения своей апокалиптической роли. Главное опровержение тезиса о том, что Восток есть безнадежная тирания и энтропийная «черная дыра», для меня заключается в самом явлении поэта, во всем его творчестве — разумеется, не только в «Путешествии в Стамбул».

«Я думаю, что страна и народ уже оправдали себя, если они создали хоть одного совершенно свободного человека»*.



* *Мандельштам О.* Собр. соч.: в 3 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1971. С. 291.