



Яков ГОРДИН

Вверх по течению в сторону рая*

...Я сложу когда-нибудь большую песню о малых и великих реках всего мира**.

И. Бродский

В известном смысле Иосиф Бродский — певец текущей воды, этого прообраза неумолимого времени.

В одном из важнейших его интервью, которое дано было Евгению Рейну и называлось «Человек в пейзаже», Бродский сказал: «Был однажды момент открытия, когда я стоял на набережной <...> — я этот момент очень хорошо помню, если вообще у меня были какие-то откровения в жизни, то это был один из них. Я стоял, положив руки на парапет, они слегка свешивались над водой... День серенький... И водичка течет... Дворцовый мост справа... Я смотрю, водичка так движется в сторону залива, и между водой и руками некоторое пространство...»***.

Дело было не только в нетривиальном восприятии реальности, о котором он говорит далее и которое заставило его подумать, «что с головой происходит что-то специфическое», почувствовать свое отличие от других людей.

Дело было в «пейзаже». Он стоял у гранитного парапета, за спиной Адмиралтейство, а перед ним текла «водичка» — мощное, плавное, целеустремленное течение Невы — в залив, в море, в океан в конце концов.

Через четыре года после отъезда из Ленинграда он писал:

Я хотел бы жить, Фортунатус, в городе, где река
высовывалась бы из-под моста, как из рукава — рука,
и чтоб она впадала в залив, растопырив пальцы...

* Впервые: Звезда. 2020. № 5. Печатается с небольшим сокращением по этому изданию.

** Эпиграф взят из стихотворения «Река» (1960). Помещено в дополнительных материалах к «марамзинскому собранию».

*** Арион. 1996. № 3.

Он был очень точен. Нева действительно впадает в залив пятью основными потоками. Он хорошо помнил карту Ленинграда.

«Водичка», река — не самоценна. Речь идет о смыслообразующей метафоре. В очень важном для него стихотворении «Народ», написанном в ссылке, он декларирует:

Припадаю к народу. Припадаю к великой реке.
 Пью великую речь, растворяюсь в ее языке.
 Припадаю к реке, бесконечно текущей вдоль глаз
 Сквозь века, прямо в нас, мимо нас, дальше нас.

Речь о потоке. Потоке языка, структурированного в поэтический текст.

Это было олицетворение его главного жанра — жанра «больших стихотворений», существующих именно по законам потока: с водоворотами и омутами, но с неудержимым движением на стрежне.

Осознание своего поэтического назначения связалось у него с представлением о движении водной массы, «водички», — осознание, которое привело его в ссылочный период к фундаментальной метафоре реки-языка, языка-потока.

В том же интервью, перед рассказом об откровении на берегу Невы, Бродский говорит: «Я помню, в шестьдесят втором году, лежа в той комнатке на Воинова, которую я снимал, я читал одновременно Данте и Библию. Уже тогда я сочинил “Большую элегию”, которая Анне Андреевне понравилась, сочинил “Исаака и Авраама”, вообще много всякой всячины»*.

Тут нужна некоторая корректировка хронологии. «Большая элегия Джонну Донну» была написана в марте 1963 года. «Исаак и Авраам» был начат летом 1962 года, но закончен летом 1963 года.

Все эти принципиальные для Бродского «большие стихотворения» органично входят в наш сюжет, поскольку связаны с тремя другими стихотворениями 1962 года.

6 июня 1962 года было написано стихотворение «Диалог». Зимой 1962–1963 годов — «большое стихотворение» балладного типа «Холмы». В этом же году, скорее всего раньше «Диалога», — «большое стихотворение» «Ручей»**, которому прежде всего и посвящена эта статья.

Эти три стихотворения объединяет достаточно редкий размер — равнотактный дольник (по определению М. Л. Гаспарова), который Бродским не употреблялся ни до ни после.

* Арион. 1996. № 3.

** Стихотворение «Ручей» опубликовано в журнале «Звезда» (2020. № 5). Публикация и примечания Я. Гордина.

Выбор размера для поэта никогда не бывает случайным. Он неизбежно соответствует замыслу. Иногда это происходит осознанно, иногда — полусознанно.

«Большое стихотворение» «Ручей» — 328 строк — по той задаче, которую пытается решить поэт, глубоко связано с грандиозным поэтическим комплексом, состоящим из пяти «больших стихотворений»: «Большая элегия Джону Донну», «Исаак и Авраам», «Столетняя война», «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» и «Горбунов и Горчаков».

Здесь нет надобности и возможности анализировать это огромное стиховое пространство, уже в свое время проанализированное мной в эссе «Странник», вошедшем в книгу «Рыцарь и смерть». Позволю себе процитировать небольшой фрагмент: «Эти тысячи строк объединены общей метрикой, общим метафорическим рядом, общими структурными приемами, но главное — они имеют общий религиозно-философский фундамент <...>. Порыв взлететь выше Бога в “Большой элегии...” через “библейский сон” “Исаака и Авраама”, кровавый апокалипсис “Столетней войны” заканчивается мучительным христианством “Горбунова и Горчакова” <...>. Все пять “больших стихотворений” комплекса, написанные в пятилетие с 1963-го по 1968 год, переплетены между собой — идет постоянное перетекание поэтического вещества. Стихотворения перебрасываются репликами, подают друг другу условные знаки, полные смысла»*.

То же самое, как мы увидим, происходит и в вышеозначенной триаде.

Нас в данном случае интересует сквозной мотив этих восьми стихотворений, возникший в самых ранних стихах Бродского и, сложно модифицируясь, идущий до конца его жизни.

Этот мотив — *смерть*.

Одно из стихотворений совсем еще юного Бродского, написанное в 1959 году, называлось «Белые стихи в память о жене соседа». Это необычная для молодого человека напряженная рефлексия, мучительная попытка выразить словами ощущение странности от исчезновения человека, которого он наблюдал ежедневно.

При общем и категорическом неприятии молодым Бродским мироустройства как несправедливого, несправедливость — незаконность смерти, ее неизбежность, ее неподвластность человеческой воле — представлялась ему едва ли не главной.

Впервые эта проблематика была подробно и убедительно рассмотрена в монографии Михаила Крепса «О поэзии Иосифа Брод-

* Гордин Я. Рыцарь и смерть. 3-е изд. М., 2018. С. 238.

ского», вышедшей в США в 1984 году. В специальной главе книги рассмотрен сюжет, посвященный взаимоотношениям поэта с этой роковой темой. Крепс пишет: «В отличие от Толстого и его героев Бродский рано приходит от личного страха смерти к выражению общечеловеческого — универсализму точки зрения на смерть»*.

Это подход со стороны философического обоснования позиции поэта.

Но возможен и другой подход. Ирина Служевская в книге «Три статьи о Бродском» внимательно и тонко рассмотрела эту проблематику и сделала важный вывод: «...Смерть побеждена тем единственным противником, который у Бродского способен противостоять любому врагу, — речью»**.

Да, противостояние происходит в родной стихии Бродского — в поэтическом пространстве. Из этого материала строит Бродский свою утопию. Он противопоставляет страшному и, казалось бы, непобедимому противнику способность поэтического преобразования реальности, следуя при этом задолго до него заложенной традиции, но мощно ее конкретизируя.

В пушкинскую эпоху в русской поэзии стали возникать представления о «стране, где смерти нет» (Пушкин).

В знаменитом стихотворении «Пловец» Н. Языков провозгласил:

Там, за далью непогоды,
Есть блаженная страна***:
Не темнеют неба своды,
Не проходит тишина.

«Блаженная страна» — страна, где нет времени: «Не темнеют неба своды». Вечный день. Но для Бродского время и смерть есть органичное единство. «Время создано смертью». Но время и порождает смерть, уничтожая человеческую жизнь неумолимостью своего движения. Где нет времени, нет и смерти.

Эта «блаженная страна», скорее всего, впервые встретилась Бродскому у поэта, который, по его, Бродского, утверждению, сыграл определяющую роль в его самоопределении.

В июне 1961 года в Якутске Бродский купил томик Баратынского. В цитированном интервью он говорил, что именно чтение Баратынского открыло ему — что такое миссия поэта. Стихотворе-

* Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, 1984. С. 211.

** Служевская И. Три статьи о Бродском. М., 2004. С. 135.

*** Термин «блаженная страна» восходит к античному мифу о населенных бессмертными «островах блаженных» (последнем, недостижимом осколке Золотого века), воспетых Гесиодом в «Трудах и днях» (рус. пер. — 1807).

ние Баратынского «Запустень» («Я посетил тебя, пленительная сень...») он считал одним из лучших в русской поэзии.

Это стихи о том, как поэт посетил заглохший парк фамильного имени, в котором провел детство. И среди этого торжественного осеннего запустения он чувствует присутствие своего рано умершего отца.

Давно кругом меня о нем умолкнул слух,
Прияла прах его далекая могила,
Мне память образа его не сохранила,
Но здесь еще живет его доступный дух...

У Баратынского нетривиальное и нехарактерное для русской поэзии отношение к смерти. Он приветствовал ее как явление благотворное, без которого мировая жизнь оказалась бы в гибельном тупике. И в этом отношении Бродский не следовал за ним.

Но определение смерти в «Холмах» непосредственно восходит к стихотворению Баратынского «Смерть» (в окончательной редакции — «Тебя из тьмы не изведу я...»).

У Бродского:

Смерть — не скелет кошмарный
с длинной косой в росе.

У Баратынского:

Смерть дочерью тьмы не назову я
И, раболепную мечтой
Гробовый остов ей даруя,
Не ополчу ее косой.

В «Запустении» дух отца назначает поэту свидание в необычайном пространстве:

...Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной сени невянущих дубров
У нескудеющих ручьев
Я тень священную мне встречу.

«Несрочная», то есть вечная весна, несменяемое время года. «Невянущие дубровы», «нескудеющие ручьи» — страна, над которой не властно время и, соответственно, смерть.

Эта «блаженная страна», «страна, где смерти нет», таинственная страна возникает у Бродского в 1962 году в мощном «большом стихотворении» «От окраины к центру», смысловой центр которого — рассуждение о смерти-объединительнице.

...дорогая страна,
 постоянный предмет воспеванья,
 не любовь ли она? Нет, она не имеет названья.

1962–1963 годы и в самом деле, как мы увидим, период «постоянного воспеваения» этой «дорогой страны». «Нескудеющие ручьи», вечные потоки, текущие сквозь пространство и время и олицетворяющие время, — лейтмотив поэзии Бродского этого периода.

Ясные очертания «блаженной страны» мы встретим в «Большой элегии Джону Донну». Но до этого был написан «Ручей», где эти очертания уже намечены.

Как и в других «больших стихотворениях», в «Ручье» нет разработанного внешнего сюжета. Герой идет вверх по ручью — и только. Так же, как Исаак и Авраам идут и идут к месту будущей смерти Исаака. Как гонец в «Столетней войне» бесконечно блуждает в ночном мраке в поисках сражающихся армий. Как душа спящего Джона Донна летит и летит ввышину.

Все дело в сюжете внутреннем: каковы цель и смысл этого движения.

Каковы же цель и смысл упорного движения путника, странника, пилигрима вверх по таинственному ручью?

Как мы помним, зимой или весной 1962 года (февраль-март?) Бродский читал Данте. Это был, разумеется, перевод М. Лозинского. Скорее всего, издание 1961 года.

Оказавшийся в Чистилище, через которое лежит путь к Раю, оставленный Вергилием Данте оказался на берегу ручья.

И вдруг поток мне преградил дорогу,
 Который мелким трепетом волны
 Клонил налево травы по отлогу. <...>
 Остановясь, я перешел ручей...

Вверх по ручью Данте будет идти до самых райских врат. Прекрасная женщина, которая станет сопровождать его до встречи с Беатриче, описывая страну, в которую они идут, скажет: «Здесь вечный май...» Страна, где нет времени.

Позже Беатриче велит Данте испить воды из ручья, после чего он заново и по-иному увидит открывающийся перед ним мир.

Как увидим, есть основания полагать, что зачин «Ручья» восходит к сцене из двадцать восьмой песни «Чистилища». И в том и в другом случае ручей преграждает дорогу путнику.

Зная, что ты захочешь
 в этой стране отдохнуть,
 ручей под кустом бормочет,
 тебе преграждая путь.

Как и Данте, путник пьет воду из ручья, и происходит чудесное преобразование сознания. Путник начинает понимать речь воды.

Ручей твердит неумолчно,
что он течет из страны,
в которой намного больше
холмов, травы, тишины.
«Тебя он радостно примет,
тот край и тот небосвод.
Там неподвижный климат», —
снова ручей поет.

«Неподвижный климат», «вечный май» — страна, где нет времени.

«Дивная жена», сопровождающая Данте до встречи с Беатриче, велит ему еще раз испить воды из ручья, чтобы в полной мере осознать происходящее с ним.

И в «Ручье» путник на исходе пути снова припадает к воде ручья.

Потом я к нему спустился
и в нем себя разглядел.
Воды зачерпнул, напился,
и тотчас ручей запел.

«Ручей» — первая попытка Бродского противопоставить смерти как воплощению мировой несправедливости «страну, где смерти нет»: поэтическую утопию, пространство, где торжествует справедливость.

Утомленный путник проводит ночь на берегу, а проснувшись утром и снова испив воды, слышит голос ручья:

«Ну вот, ты почти добрался
к моей прекрасной стране.
Так спешил и старался,
столько прошел во сне...»

Возникает новый мотив — странствие во сне. Утром путник оказывается не там, где заснул, а на пороге «прекрасной страны».

Есть соблазн, зная многократно подтвержденный интерес Бродского к сочинениям Льва Шестова, сопоставить эту новую ситуацию с идеей философа о соотношении сна и бодрствования в жизни человека: «Сон не только еще есть жизнь, — сама наша жизнь, как это ни странно на первый взгляд, на три четверти, если не больше, есть сон, то есть продолжение первоначального небытия, из которого мы — не спрошенные, а может, и вопреки нашей воле, — были вырваны какой-то непонятной и таинственной силой. Мы все, в большей или меньшей степени, и живя, продол-

жаем спать, мы все — зачарованные нашим еще столь недавним небытием лунатики, автоматически движущиеся в пространстве»*.

В 1962 году Бродский еще не читал Шестова. По его собственному утверждению, он познакомился с его работами «в возрасте двадцати шести — двадцати семи лет». И тем интереснее совпадение представлений о сложности и таинственности мира у Шестова и двадцатидвухлетнего Бродского**.

«Ручей» вообще являет нам немало смысловых загадок и неявных связей, размышлять над которыми предстоит исследователям.

Действие в «Ручье» с определенного момента начинает развиваться вопреки первоначальному замыслу. «Прекрасная страна», о которой вещает проснувшемуся путнику говорящая вода, встречает его отнюдь не желанными тишиной и покоем:

И вот предо мной раскрылся,
раскрылся шумный простор.
С чистым ручьем простился
мой напряженный взор.
Света и мрака полны,
порой сливаясь в пятно,
вздыхались тучи и волны,
и все это было одно.

И хотя путник по инерции настаивает:

Голос ручья чуть слышен,
не опустить мне век.
Климат здесь неподвижен,
но непрерывен век, —

это стоит отнести на счет неполной обработанности текста. Обретение «блаженной страны» не состоялось. Любая утопия убедительна своей конкретностью, а облик таинственной страны еще не обрел достаточно зримых черт.

Поэт (путник?) еще пытается найти выход из этой парадоксальной ситуации, когда логика текста оказалась сильнее устремлений автора, и спорит с ручьем:

И, заглушенный гулом,
ныряя в этот туман,
«ОЗЕРО», — мне шепнул он.
Но я-то знал: Океан.

* Шестов Л. На весах Иова. М., 2001. С. 177.

** Связи мировидения Бродского с философией Л. Шестова посвящено немало исследований. См., напр.: Плеханова И. Метафизическая мистерия Иосифа Бродского. Томск, 2012.

И тут вспоминается финал «Столетней войны» с безбрежной водной стихией.

Дело, конечно, не в том, что ручей берет свое начало не в горном озере, но в океане (что противно законам природы). Над горечью поражения начинает просматриваться нечто величественное — Океан, что дает психологическую возможность переключить происходящее на другой уровень, придать ему другой масштаб.

Вспомним, что трагедия «Горбунов и Горчаков» заканчивается видением моря. И если в «Ручье» этот мотив не получает развития, то в завершающем «большой комплекс» грандиозном стихотворении-диалоге он займет подобающее место...

Далее на протяжении двадцати трех восьмистрочных строф идет философическое оправдание роковой неудачи. И здесь мы встречаем отсылы к тому, что будет вскоре написано, — и к «Холмам», и к «Столетней войне».

В триаде «Диалог», «Ручей», «Холмы» — «малом комплексе», как и в «большом» из пяти стихотворений, — происходит постоянный и полный смысла обмен локальными сюжетами.

Так горький вопрос-ответ в «Диалоге»:

«Как ему там под землею».
«Так, что уже не встать», —

непосредственно корреспондирует с не менее горьким вопрошанием в «Холмах»:

Кто их оттуда поднимет,
достанет со дна пруда?
Смерть, как вода, над ними,
в желудках у них вода.

И если в «Диалоге» читаем:

«Там он лежит на склоне.
Ветер повсюду снует.
В каждой дубовой кроне
сотня ворон поет»,

то в черновике «Ручья»:

С дальних лесистых склонов
стая ворон летит.

Птицы — важнейший элемент метафорики Бродского, но к воронам у него особое отношение. Вспомним о двух воронах в «Полутора комнатах», которые прилетели к нему после смерти родителей...

Есть в черновиках «Ручья» мотив крови, который затем интенсивно разрабатывается в «Холмах». И финальные строки «Ручья»

предвещают лихорадочные поиски адекватного определения понятия «смерть» в тех же «Холмах».

Ручей — сама обоюдность
жизни и небытия.
Вся — что озером мнилась —
смерть, которую мчит,
смерть, что в нем отразилась, —
ночью и днем журчит.

Бегущая вода (ручей, поток, река) — принципиальная составляющая символического мира триады. В «Холмах» перед финальной апологией холмов как символов жизни поэт взывает над телами невинно убиенных:

Прошу отнести их к берегу,
вверить их небесам.
В реку их бросить, в реку,
она понесет к лесам. <...>
...вдаль — к балтийским холмам.

«Ручей» — кладезь образов, представленных в стихах этого периода.

Мистический черный конь в стихотворении «В тот вечер возле нашего огня...» (28 июня 1962):

Так черен, как деревья впереди,
как место между ребрами в груди. <...>
Я думаю: внутри у нас черно.

В «Ручье»:

Тьма живет в человеке. <...>
Тьма под кожей, в суставах,
больше всего — в груди.

Но просматриваются пересечения, казалось бы, более далекие, но и более значимые, вплоть до явных связей с символикой «Столетней войны», написанной годом позже.

В общефилософической части «Ручья» есть формула: «...Природа — остров / в океане небытия». И это опять-таки приводит нас к финалу «Столетней войны»:

Все острова — поля, кусты, холмы,
дома, ручьи, огни, кресты погостов,
их метры, акры, грезы, сны, умы,
глаза, уста и сердце — остров, остров.

Далее читаем:

Все острова — что новь, что сны, что явь.
Все острова — и в каждом облик друга.
Но тот, кто к ним решил пуститься вплавь,
тот должен знать: нет норда здесь, нет юга.
Востока нет, заката тоже нет.
Все страны света — только остров дальний.

Этот пассаж сложно, но явно соотносится с «философией текущей воды» из «Ручья»:

Верь иль не верь потоку,
ты бы пришел сюда.
Устье равно истоку,
ибо свой путь вода,
на Север, на Юг направляя,
на Запад и на Восток,
снова туда впадает,
откуда берет исток.

Эти пересечения внутри одного периода могут множиться, создавая общее стиховое пространство, в котором кристаллизуется постепенно главная идея — утопия «блаженной страны», «страны, где смерти нет».

Мы видим, как из локальных сюжетов, рассыпанных в «Ручье», вырастает основной сюжет «Большой элегии...», составляющий центральную смысловую часть стихотворения.

Как и в «Ручье», условно сюжетное содержание «Большой элегии...» — странствие. Странствие души Джона Донна. В «Ручье» путник приходит к порогу «блаженной страны» во сне. И в «Большой элегии...» фантазмагорическое действие разворачивается тоже во сне. Спящий Джон Донн, не просыпаясь, слушает голос своей души, обращающейся к нему и рассказывающей о своем странствии.

Душа спящего Джона Донна, взлетев выше Бога, открывает ту «блаженную страну», где нет времени и смерти:

...откуда этот мир — лишь сотня башен
да ленты рек, и где, при взгляде вниз,
сей страшный суд почти совсем не страшен.
И климат там недвижим, в той стране.
Оттуда все, как сон больной в истоме.
Господь оттуда — только свет в окне
туманной ночью в самом дальнем доме.
Поля бывают. Их не пашет плуг.
Года не пашет. И века не пашет.
Одни леса стоят стеной вокруг,
и только дождь в траве огромной пляшет. <...>
Всё, всё вдали. А здесь неясный край.

Спокойный взгляд скользит по дальним крышам.
Здесь так светло. Не слышен псиный лай.
И колокольный звон совсем не слышен.

Здесь все не случайно. Вспомним, что в «Холмах» в момент убийства звонит колокол...

Но главное — вспомнить еще раз описание «блаженной страны», в которую путника зовет чудесный ручей.

«Тебя он с радостью примет,
тот край и тот небосвод.
Там неподвижный климат», —
снова ручей поет.

И позже в «Ручье» снова:

«Климат здесь неподвижен...»

А в «Большой элегии...»:

«И климат там недвижим, в той стране...»

Что слышит путник в песне ручья:

Псиный лай там не слышен,
свет течет по устам.
Климат там неподвижен,
век непрерывен там.

В «Большой элегии...»:

«Здесь так светло. Не слышен псиный лай...»

Это страна света, тишины, отсутствия смертоносного времени. Здесь не звонит зловеший колокол.

Эта страна существует. Но она недостижима. Если пловец Языкова мужеством и упорством может достигнуть ее, то в «Ручье» надежда обманывает путника, а в «Большой элегии...» в эту страну «нет пути» живому Джону Донну...

На протяжении многих месяцев Бродский с мужеством и упорством языковского пловца пытался построить свою поэтическую утопию, дающую психологический выход из тупика мировой несправедливости — неизбежности смерти, невозможности остановить безжалостное течение реки-времени.

В 1963 году закончился «молодой Бродский» с его романтическим бунтом против порочного, неприемлемого мироустройства. Последнее смутное упоминание о подобии «блаженной страны» встречаем в «Исааке и Аврааме», где о ней рассказывает Аврааму ангел:

Еще я помню: есть одна гора.
В ее подножьях есть ручей, поляна.
Оттуда пар ползет наверх с утра.
Всегда шумит на склоне роща рьяно. <...>
В густой траве шумит волной ручей. <...>
Открой глаза: здесь смерти нет в помине.

Вариант «блаженной страны» как природного Эдема...

Далее, с конца 1963 года, — травля, арест, суд, ссылка. Новый опыт. И принципиально новый период: движение к трезвому стоицизму. «Я заражен нормальным классицизмом». Места для поэтических утопий не осталось. И отношение к главному пороку мироустройства — смерти — приобрело иной характер. Тем более что смерть перестала быть поэтико-философической категорией. Резонно писала Ирина Служевская: «Угроза смерти, витающая над корпусом стихотворений Бродского, была для поэта реальной. В тени ее он прожил вторую половину жизни»*.

<...>



* Служевская И. Три статьи о Бродском. С. 86.