

## «Бытие-к-смерти» в стихах Бродского

556 Ср. «Время создано смертью. Нуждаясь в телах и вещах, / свойства тех и других оно ищет в сырых овощах» («Конец прекрасной эпохи», КПЭ).

557 *Манн Т.* Собрание сочинений. В 10 т.: Т. 4. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 173. См. также интересное эссе С. Стратановского «Творчество и болезнь. О раннем Мандельштаме» (Звезда. 2004. № 2. С. 210–221).

Чуждый суеверного страха, Бродский мог в 1989 году начать стихотворение словами: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я» («Fin de siècle», ПСН). И в солнечных «Римских элегиях» он не забывает о скором конце, но эта мысль крепко связана с мотивом благодарности за радости жизни. «Римские элегии» заканчиваются единственным во всех шести книгах Бродского прямым обращением к Богу:

Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то: я  
благодарен за все; за куриный хрящик  
и за стрекот ножниц, уже кроющих  
мне темноту, раз она – Твоя.  
Ничего, что черна. Ничего, что в ней  
ни руки, ни лица, ни его овала.  
Чем незримей вещь, тем оно верней,  
что она когда-то существовала  
на земле, и тем больше она – везде.  
Ты был первым, с кем это случилось, правда?  
Только то и держится на гвозде,  
что не делится без остатка на два.  
Я был в Риме. Был залит светом. Так,  
как только может мечтать обломок!  
На сетчатке моей – золотой пятак.  
Хватит на всю длину потёмок.

Даже в залихватских строфах «Пьяцца Маттеи» проскальзывает: «остаток плоти» и «под занавес глотнул свободы» (курсив добавлен. – Л. Л.). Здесь есть пушкинское упоение «мрачной бездны на краю», но того «прыжка веры», который совершают иные в безысходной экзистенциальной ситуации, Бродский все же не совершил. Вместо этого у него в поздних стихах наряду с благодарностью за богатство и разнообразие жизни звучит еще и мотив вызова судьбе, самоутверждения вопреки физическому концу («Корнелию Долабелле», «Aere perennius», ПСН). Верно, что большинство рождественских стихов написаны в последнее десятилетие жизни, перед лицом смерти<sup>558</sup>, но Солженицын хорошо говорит, что у Бродского «рождественская тема обрамлена как бы в стороне, как тепло освещенный квадрат»<sup>559</sup>. Среди милых поэту элементов земного бытия – океан, реки, улицы, женская красота, стихи любимых поэтов – есть и христианская мифологема Святого семейства: рождение в пещере, космическая связь между младенцем и звездой, остановка в пустыне во время бегства в Египет. Однако любовь к евангельскому сюжету не связана у него с верой в личное спасение. Судя по другим стихам, единственная форма загробного существования, признаваемая Бродским, это – тексты, «часть речи», его горацанский памятник. Перо поэта надежнее, чем причиндалы святош: «От него в веках борозда длинней, чем у вас с вечной жизнью с кадиллом в ней» («Aere perennius», ПСН).

Помимо «exegi monumentum» мы находим у Бродского и другие традиционные мотивы, связанные с медитациями поэтов по поводу смерти. Это – мотив памяти об ушедших: «Ушедшие оставляют нам часть себя, чтобы мы ее хранили, и нужно продолжать жить, чтобы и они продолжались. К чему, в конце концов, и сводится жизнь, осознаем мы это или нет»<sup>560</sup>.

558 Мы имеем в виду стихи непосредственно на рождественский сюжет, а не просто календарно привязанные к Рождеству. К последним относятся «Рождественский романс» (1962), «Новый год на Канатчиковой даче» (1964), «На отъезд гостя» (1964), «Речь о пролитом молоке» (1967), «Anno Domini» (1968), «Второе Рождество на берегу...» (1971) и «Лагуна» (1973).

559 Солженицын 1999. С. 190.

560 Из речи, произнесенной на вечере памяти Карла Проффера (Beinecke, Box 29, Folder 8, перевод).

Или, в другой раз, лапидарнее: «Мы – это они»<sup>561</sup>. Вариации этого мотива находим в многочисленных стихотворениях «памяти...» («на смерть...»). Только в «Пейзаже с наводнением» их шесть: «На столетие Анны Ахматовой»<sup>562</sup>, «Памяти отца: Австралия», «Памяти Геннадия Шмакова», «Вертумн» (памяти Джанни Буттафавы), «Памяти Н. Н.» и «Памяти Клиффорда Брауна».

Еще один традиционный мотив из этой сферы – продолжение органической жизни после смерти автора. Вариации на эту пушкинскую тему («племя младое, незнакомое») встречаются у Бродского в стихотворениях «От окраины к центру» (ОВП), «1972 год» (ЧР), «Fin de siècle» (ПСН) и в последнем законченном стихотворении «Август» (ПСН). Имеется у него и более брутальный вариант этого мотива – продолжение жизни как разложение, распад: «падаль – свобода от клеток, свобода от / целого: апофеоз частиц» («Только пепел знает, что значит сгореть дотла...», ПСН). Несмотря на натурализм, в этом стихотворении речь идет не только об органике. Падаль, которую отроет будущий археолог, это и «зарытая в землю страсть». Этот посмертный дуализм разложения, когда разложению, то есть не исчезновению, а изменению формы существования, подвергается не только материальная, но и духовная ипостась человека, вероятно, навеян чтением Марка Аврелия: «Подобно тому как здесь тела, после некоторого пребывания в земле, изменяются и разлагаются и таким образом очищают место для других трупов, точно так же и души, нашедшие прибежище в воздухе, некоторое время остаются в прежнем виде, а затем начинают претерпевать изменения, растекаются и возгораются, возвращаясь обратно к семенообразному разуму Целого, и таким образом уступают место вновь прибывающим»<sup>563</sup>.

Помимо традиционных у Бродского есть и свой собственный мотив, связанный с темой смерти. Он-то и представлен в его поэзии наиболее широко, особенно в последний период, хотя впервые возникает еще в «Письмах римскому другу» (1972; ЧР). Это мотив «мира без меня».

«Римского друга», к которому обращены письма, зовут Постум. Как и в некоторых других стихотворениях Бродского (ср. Фортунатус в «Развивая Платона», У), имя адресата значащее: латинское имя *Postumus* — «тот, кто после», — давалось ребенку, родившемуся после смерти отца. Это значение имени обыгрывалось и Горацием в оде «К Постуму»: «О Постум, Постум! Как быстротечные мелькают годы...» (Оды, кн. 2)<sup>564</sup>. Со знаменитой одой Горация «Письма римскому другу» роднит не только тема быстротечности жизни, но и то, что оба произведения кончаются картиной жизни, продолжающейся за вычетом автора (лирического героя). Сходство подчеркивается и тем, что Бродский, вслед за Горацием, упоминает в концовке кипарис – кладбищенское дерево у римлян. В предварительном

561 В разговоре с Ю. Алешковским, рассказывая о своем сне, из которого выросло эссе «Письмо Горацию» (сообщено нам Алешковским тогда же). В Алешковском Бродский особенно высоко ценил метафизическую интуицию, называл его «органическим метафизиком» (СИБ-2. Т. 7. С. 214).

562 «Формально оно посвящено годовщине рождения, содержательно же это типичное для Бродского стихотворение „на смерть“...» (Лотман М. 1998. С. 196).

563 Марк Аврелий. Наедине с собой. Пер. С. М. Роговина. В кн.: Римские стоики. Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. М.: Республика, 1995. С. 290. Стоики всегда очень интересовали Бродского. Марку Аврелию он посвятил в 1994 г. большое эссе «Дань Марку Аврелию» (см. русский перевод в СИБ-2. Т. 6. С. 221–246). Об успокоении умерших «в виде распада материи» Бродский пишет уже в юношеском стихотворении «Еврейское кладбище около Ленинграда...» (1958; СИБ-2. Т. 1. С. 20). В ПСН есть еще одно стихотворение, содержащее текстуально близкий фрагмент, «С природы» (1995): венецианский воздух, «пахнущий освобождением клеток / от времени». Читателя несколько смущает то, что в стихотворении «Только пепел знает, что значит сгореть дотла...» говорится о свободе от клеток, а в стихотворении «С природы» о свободе клеток. Видимо, в первом случае речь идет о более далеко зашедшем процессе разложения.

564 Пер. З. Морозкиной. Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М.: Художественная литература, 1970. С. 112.

наброске (РНБ. Ед. хр. 64. Л. 54) этого «посмертного» мотива не было:

Блещет море за черной изгородью пиний,  
чье-то судно с ветром борется у мыса,  
я в качалке, на коленях – Старший Плиний.  
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса<sup>565</sup>.

Кажется, что в окончательном варианте заключительное «письмо» мало отличается от черновика:

Зелень лавра, доходящая до дрожи.  
Дверь распахнутая, пыльное оконце.  
Стул покинутый, оставленное ложе.  
Ткань, впитавшая полуденное солнце.

Понт шумит за черной изгородью пиний.  
Чье-то судно с ветром борется у мыса.  
На разошедшей скамейке – Старший Плиний.  
Дрозд щебечет в шевелюре кипариса.

На самом деле разница между двумя концовками принципиальная. В окончательном варианте нет «я». Физические свойства мира, *покинутого, оставленного* (эти слова недаром сталкиваются в одной строке), остались прежними, он по-прежнему динамичен и предлагает себя живому чувственному восприятию: ярко сверкают гляцевитые листья лавра, ткань горяча от солнца, море шумит, парусник борется с ветром, дрозд щебечет. Но нет того, кто мог бы жмуриться от нестерпимого блеска, греться на солнцепеке, слушать шум моря и пение птицы, следить за парусником вдаль и дочитать книгу. Кстати сказать, недочитанная книга – это тот же мир в литературном отражении, «*Naturalis historia*», попытка Плиния Старшего дать энциклопедическое описание всего природного мира.

В этом направлении воображение Бродского работает особенно продуктивно. Любое помещение для него характеризуется отсутствием тех, кто находился там прежде: «Наряду с отоплением в каждом доме / существует система отсутствия» («Наряду с отоплением в каждом доме...», *ПСН*), «пустое место, где мы любили» («Ты забыла деревню, затерянную в болотах...», *ЧР*). Описывая четыре комнаты ночного кошмара, он говорит:

В третьей – всюду лежала толстая пыль, как жир  
пустоты, так как в ней никто никогда не жил.  
И мне нравилось это лучше, чем отчий дом,  
потому что так будет везде потом.

**(«В этой комнате пахло тряпьем и сырой водой...», У)**

По поводу этих строк М. Ю. Лотман пишет: «Итак, для Бродского пустота, если и не трансцендентна, то во всяком случае потусторонняя, она и кодифицируется в образах, близких к сакральным („я верю в пустоту“ и т. п.). Она – основа всего вещного мира, она содержится в вещах, составляет их сущность или – точнее – их абсолютный остаток. Именно благодаря пустоте вещь и *не* конечна»<sup>566</sup>. Это верное, но излишне осторожное замечание. У Бродского есть тексты, в которых пустота сознательно сакрализуется:

565 К сожалению, мы располагаем черновиком только последней строфы.

566 Лотман М. 1998. С. 201–202. «Нравилось ... лучше», поскольку стихотворение отчасти стилизовано под фольклорный просторечный текст.

Пустота. Но при мысли о ней  
видишь вдруг как бы свет ниоткуда.

(«24 декабря 1971 года», ЧР)

Бродского смолоду весьма интересовали религиозные учения, в которых ничто, пустота ассоциируется с сущим, божественным: буддизм, каббала, мистическая доктрина Якоба Беме и др.

В написанной ранее статье Ю. М. и М. Ю. Лотманов о сборнике «Урания» тема пустоты рассматривается как центральная в «антиакмеистической» поэтике и неоплатонической философии Бродского. Авторы называют поэтику Бродского антиакмеистической, поскольку для акмеизма, как он описан Мандельштамом в статье 1919 года, «характерен приоритет пространства над временем (в основе – три измерения!) и представление о реальности как материально заполненном пространстве, отвоеванном у пустоты»<sup>567</sup>. У Бродского же, по крайней мере начиная с «Урании», вещь «всегда находится в конфликте с пространством... [авторы цитируют из „Посвящается стулу“: „Вещь, помещенной будучи, как в Аш– / два-О, в пространство <...> / пространство жаждет вытеснить...“]... Материя, из которой состоят вещи, – конечна и временна; форма вещи – бесконечна и абсолютна; ср. заключительную формулировку стихотворения „Посвящается стулу“: „материя конечна. Но не вещь“... Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; *реальность вещи – это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве* (курсив добавлен. – Л. Л.). Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение:

Чем незримее вещь, тем оно верней,  
что она когда-то существовала  
на земле, и тем больше она – везде.

(«Римские элегии», XII)»<sup>568</sup>

Дыра в пространстве – эта формула, видимо, была подсказана критикам стихотворением «Пятая годовщина», хотя там речь идет лишь об отсутствии автора в родном городе, а не в физическом мире вообще («Отсутствие мое большой дыры в пейзаже / не сделало; пустяк: дыра, – но небольшая»). Так же и в стихотворении 1989 года «Fin de siècle» (ПСН) «камерной версией черных дыр» каламбурно именуется изъятие избыточных людей из жизни, но не путем умерщвления, а путем помещения в тюремную камеру (дистопический сюжет, развитый ранее в «Post aetatem postram», а позднее в пьесе «Мрамор»). Интересно, однако, что образ дыры именно так, как он трактуется в статье Лотманов, то есть как образ перехода из физического в идеальное, метафизическое пространство, появляется в финале стихотворения «Меня упрекали во всем, кроме погоды...» (1994), которое Бродский, нарушая хронологию, сделал завершающим в своей последней книге. Он написал не так уж мало стихов и после, но хотел, чтобы именно это стихотворение воспринималось как его *valediction* (прощальное слово):

...общего, может, небытия броня  
ценит попытки ее превращения в сито  
и за отверстие поблагодарит меня.

567 Лотман Ю., Лотман М. 1990. С. 294.

568 Там же. С. 295-296.

В прощальном стихотворении в одно сливаются дыра в пространстве и звезда, еще один постоянный сакральный образ в стихах Бродского, восходящий к Евангелию и Ветхому Завету, а также к Овидию (в книге XV «Метаморфоз» Овидия Юлий Цезарь после смерти становится звездой на небе). В другом стихотворении того же года, «В следующий век», о звездах говорится, что «поскольку для них скорость света – бедствие, / присутствие их суть отсутствие, а бытие – лишь следствие / небытия», то есть Бродский варьирует ту же, основанную на сведениях, почерпнутых из астрономии, метафору, которая в отрицательной форме дана у Маяковского в поэме «Во весь голос»: «Мой стих дойдет... <...> не как свет умерших звезд доходит»<sup>569</sup>. Принципиальное различие, конечно, в том, что физическое отсутствие, небытие становится у Бродского идеальной формой бытия.

В начале статьи «Поэт и смерть» М. Ю. Лотман пишет, что у Бродского «особую значимость имеет вторжение слова в область безмолвия, пустоты, смерти – это борьба с противником на его собственной территории»<sup>570</sup>. Конечно, «борьба с удушьем» («Я всегда твердил, что судьба – игра...», КПЭ), победа «части речи» над смертью – стержневая тема, пришедшая в стихи Бродского не только как пушкинская и горацанская, но и древнейшая индоевропейская традиция<sup>571</sup>. Процитированное Лотманом «я верю в пустоту» – лишь тезис в контексте антитетического финала стихотворения «Похороны Бобо» (ЧР):

Идет четверг. Я верю в пустоту.  
В ней, как в Аду, но более херово.  
И новый Дант склоняется к листу  
и на пустое место ставит слово.

Антитезис – пустота заполняется словом, белое черным<sup>572</sup>, ничто уничтожается.

Мы не забываем, конечно, что интерес Бродского к теме пустоты, к сюжету отсутствия все же в первую очередь не доктринерско-философский, а художественный.

569 В поэзии Бродского очень многое напоминает о Маяковском, и эта метафора указывает на один из главных моментов сходства: оба поэта заморожены будущим и проблемой времени (см.: Поморская К. Маяковский и время. (К хронологическому мифу русского авангарда) // *Slavica Hierosolimitana*, V–VI, 1981. С. 341–353). В этом смысле Бродский – не меньше футурист, чем Маяковский, и Ю. Карабчиевский прав, отыскивая черты глубокого сходства между двумя неприятными ему поэтами, хотя он и пишет, что Бродский «не только не в пример образованней, но еще и гораздо умней Маяковского» (Карабчиевский 1985. С. 273). См. редкое, но знаменательное признание, сделанное Бродским в разговоре с Томасом Венцловой: «У Маяковского я научился колоссальному количеству вещей» (Интервью 2000. С. 349).

570 Лотман М. 1998. С. 189.

571 Там же. С. 194.

572 Символика белого и черного цветов была рано освоена Бродским: ср. «"Земля черна". – „О нет, она бела...“» и т. д. в неоконченной юношеской поэме «Столетняя война», видение белого мира в «Посвящается Ялте» (КПЭ), «белый на белом, как мечта Казимира» («Римские элегии [XI]»), снеговой покров как предпочтительный облик пространства («Я не то, что схожу с ума, но устал за лето...»; ЧР), инвариантный мотив творческой самореализации как *черного на белом*. То же остранение употреблял Достоевский: «Черного на белом еще немного, а ведь черное на белом и есть окончательное» (письмо А. Майкову, август 1867; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений. Т. 28– II. Л.: Наука, 1985. С. 205; выделено автором).

Представляется весьма вероятным, что на воображение молодого поэта сильно подействовала глава XLII «О белизне кита» романа Мелвилла «Моби Дик, или Белый кит», представляющая собой трактат о символическом белом: «[Белизна] является многозначительным символом духовного начала и даже истинным покровом самого христианского божества и в то же время служит усугублению ужаса во всем, что устрашает род человеческий. [...] Всецветная бесцветность безбожия, которое не по силам человеку...» (Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит. М.: Художественная литература, 1967. С. 227–228).

Ср. «в противоположность тому, чему учит оптика, белизна означает у Бродского не полноту цвета, а его полное отсутствие» (Лотман М. 1998 С. 204).

В конечном счете, чувство  
любопытства к этим пустым местам,  
к их беспредметным ландшафтам и есть искусство.

*(«Новая жизнь», ПСН)*

Хотя Бродский и остраивает творческий процесс, сводя его то к написанию на бумаге абстрактного «слова», то даже просто к заполнению белого пространства черным (он всегда предпочитал писать не шариковой ручкой, а вечным пером с чернилами, причем именно черными), но читатель, конечно, имеет дело не с «чем-то черным на чем-то белом» («Письмо генералу Z.», КПЭ), а с воображением поэта, запечатленным в знаках письма. Идеальным знаковым выражением веры в пустоту была бы пустая страница, что и встречается в экспериментах авангардистов. Такова, например, «Поэма конца» (1913) эго-футуриста Василиска Гнедова: за названием следует пустая страница. Когда Гнедов выступал перед публикой, его неизменно просили прочитать «Поэму конца»<sup>573</sup>. Но с Бродским такая шутка не прошла бы – его воображение поистине не терпит пустоты. Во всяком случае, ни глобальный апокалипсис, ни личная смерть не опустошают мир. У Чеслава Милоша есть стихотворение «Песенка о конце света», суть которого в том, что в Судный день и после продолжается рутина жизни: «А другого конца света и не будет!» Это очень близко к тому, что имеет место в «Post aetatem postram» и пьесе «Мрамор»<sup>574</sup>. «Мрамор» начинается с ремарки: «Второй век после нашей эры», – но в целом ряде других стихотворений Бродский ограничивается какой-то одной футурологической деталью или замечанием вскользь: дамба в «Пророчестве» (ОВП), боевые ракеты, замаскированные под колоннаду, в «Резиденции» (У), вводное уточнение – «сохранить / даже здесь, в наступившем будущем, статус гости» в конце первой строфы «Примечаний к прогнозам погоды» (ПСН; курсив добавлен. – Л. Л.). История у Бродского не однонаправленный процесс, как она понимается в монотеистических религиях, у Гегеля или в марксизме, но и не вполне циклична, а скорее зеркальна: в будущем отражается прошлое. Об этом все стихотворение «Полдень в комнате» (У): «в будущем, суть в амальгаме, суть / в отраженном вчера...» – и далее:

Мы не умрем, когда час придет!  
Но посредством ногтя  
с амальгамы нас соскревет  
какое-нибудь дитя!

Поэтому будущее так конкретно и разнообразно. Оно имеет черты то классической античности, то сегодняшнего дня («Новая жизнь», ПСН), то первобытно-общинной жизни («Робинзонада», ПСН). Меньше всего Бродский склонен к солипсизму: «Жизнь без нас, дорогая, мыслима...»

Это – строка из стихотворения «Пчелы не улетели, всадник не ускакал. В кофейне...» (ПСН). Как рассказывала мне римская приятельница Бродского Сильвана да Видович, «кофейня» в стихотворении – это затрапезный бар «Яникул» («Gianicolo») на вершине одноименного римского холма и по соседству с Американской академией, где Бродский был резидентом в первый раз зимой 1980/81 года. Он любил посиживать в «Яникуле» с чашкой кофе, наблюдая за молодежью, которая там собиралась. Приехав в академию второй раз в 1989 году, он застал знакомый бар не изменившимся, только поколение молодежи было уже

573 См.: Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968. P. 80.

574 У раннего Бродского встречаются и более традиционные научно-фантастические и дистопические мотивы, например, в стихотворении «А. А. Ахматовой» (ОВП) и в неоконченной поэме «Столетняя война» (Звезда. 1999. № 1. С. 130-144).

другим. И в «жизни без нас» все останется неизменным: «бар, холмы, кучевое / облако в чистом небе». Вслед за коротким рождественским стихотворением, открывающим последний сборник, идут три длинных, в каждом из которых «жизнь без нас» разворачивается в изобилии конкретных реалистических и сюрреалистических деталей.

Диптих «Венецианские строфы» (У) — это, как сказано в финале, «пейзаж, способный / обойтись без меня». Из чего складывается этот пейзаж? Вот, к примеру, как изображается восход солнца в Венеции в первой строфе второй части:

Смятое за ночь облако расправляет мучнистый парус.  
От пощечины булочника матовая щека  
приобретает румянец, и вспыхивает стеклярус  
в лавке ростовщика.  
Мусорщики плывут. Как прутьями по ограде  
школьники на бегу, утренние лучи  
перебирают колонны, аркады, пряди  
водорослей, кирпичи.

Вне тропов здесь дана в середине строфы одна прозаическая примета венецианского утра: «Мусорщики плывут». Все остальное, то есть собственно описание восхода, дано в метафорах и сравнении: облако – парус, розовый свет – «румянец» свежесдобитого (подрумянившегося) хлеба, утренние лучи пробегают по зданиям и водорослям в каналах, как прутья, которыми школьники тарахтят по ограде. Румянец утреннего неба – традиционная метафора, клише. Здесь она приобретает свежесть, поскольку средство сравнения (то, с чем сравнивается утренний свет) не уводит за пределы описываемого утреннего города, а возвращает в него, обогащая городскую картину конкретными, вещными деталями: свежесдобитый спозаранку хлеб, сочный звук шлепка рукой по тесту. То же и с шалящими по дороге в школу школьниками: средство сравнения добавляет динамичную реальную сцену к общей картине городского утра.

Так же реальны, конкретны, характерны своим сочетанием именно в Венеции стеклярус, водоросли и кирпичи. Когда Лотманы говорят, что поэзия Бродского «есть отрицание акмеизма Ахматовой и Мандельштама на языке акмеизма Ахматовой и Мандельштама», то под «языком акмеизма» имеется в виду именно это – текст Бродского стремится быть как можно более материальным, конкретно-вещественным, даже если содержание этого текста пейзаж, способный обойтись без наблюдателя, и даже в тех случаях, когда это пейзаж, из которого наблюдатель уже устранен.

Мир, в котором не будет автора, подчеркнута не-экзотичен и подчеркнута материален. В стихотворении «После нас, разумеется, не потоп...» (ПСН) политическая система в мире будущего гротескно основана на особенностях климата, но климат этот умеренный, и в центре стихотворения внимательное перечисление вещей:

...бог торговли  
только радуется спросу на шерстяные  
вещи, английские зонтики, драповые пальто.  
Его злейшие недруги – штопаные носки  
и перелицованные жакеты.

В конечном счете устранение автора из пейзажа<sup>575</sup> должно логически привести и к

575 С этим связаны и более общие характеристики поэтики Бродского, подробное обсуждение которых выходит за рамки биографического очерка: сравнительно редкое для лирического поэта и уменьшающееся с годами присутствие авторского «я» в текстах, а в тех случаях, когда «я» наличествует, его подчеркнута маргинальное помещение в позицию не участника, а наблюдателя – в кафе, на скамейке в парке, «в глухой провинции у моря». Так, вероятно, еще выражается и «жажда слиться с Богом, как с пейзажем» («Разговор с небожителем», КПЭ).



исчезновению категорий времени и пространства вообще, так как они, по Канту, являются лишь рассудочными формами, вне сознания мыслящего субъекта их нет. Так останавливают часы в доме умершего. «Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...» – начинается цикл «Часть речи» и, девятнадцать лет спустя, на это откликается: «Вчера наступило завтра, в три часа полудни. / Сегодня уже „никогда“, будущее вообще» (ПСН).

В личном поэтическом каноне Бродского почетное место занимало стихотворение Державина «На смерть князя Мещерского». Стихотворение отнюдь не элегического тона, его главная тема – ужас бега времени, ужас смерти: «Глагол времен! металла звон! / Твой страшный глас меня смущает... Смерть, трепет естества и страх!» Так же высоко в литературе двадцатого века Бродский ценил роман-монолог Беккета «Мэлон умирает». Только эти две вещи и кое-что у Джона Донна, Кафки и Фолкнера он считал адекватным литературным выражением первичного инстинкта, заставляющего человека страшиться смерти. Испытывая в силу разных причин отталкивание от Толстого, он тем не менее в небольшой ранней поэме «Холмы» (1962; ОВП) описал ужас смерти экстравагантным приемом, если не заимствованным из шедевра Толстого на эту тему, то изоморфным ему. «Холмы» обманчиво начинаются как криминальная баллада, но автора не интересует, кто, кого и почему убил, – он пишет только о всепроникающем ужасе смерти, «трепете естества». Кульминации сюжет достигает в пятнадцатой строфе. На выступлениях самозабвенное чтение Бродского к этому моменту достигало экстатических вершин:

Смерть в погоне напрасной  
(будто ищут воров).  
Будет отныне красным  
млеко этих коров.  
В красном, красном вагоне,  
с красных, красных путей,  
в красном, красном бидоне —  
красных поить детей<sup>576</sup>.

Этот кинематографический, в духе, *ante factum*, Параджанова прием, когда все вокруг приобретает кровавый цвет в глазах ужаснувшегося человека, встречается у Толстого. Это то, что историки русской литературы называют «арзамасским ужасом» Толстого – острый приступ смертельной тоски и страха, действительно пережитый Толстым в сентябре 1869 года и позднее описанный в неоконченных «Записках сумасшедшего»<sup>577</sup>. Повествователь называет свой ужас «красным, белым, квадратным», и эти абсурдные эпитеты возникают из того, как была описана, страницей раньше, комната провинциальной гостиницы, где случился припадок: «Чисто выбеленная квадратная комнатка. <...> Окно было одно, с гардинкой – красной». Другая, тоже, скорее всего, невольная, переключка с Толстым – в значительно более спокойном, даже рассудочном стихотворении о смерти – «Памяти Т. Б.» (1968; КПЭ), в афористической сентенции «Смерть – это то, что бывает с другими». Это буквально реакция сослуживцев покойного в «Смерти Ивана Ильича»: «"Каково, умер; а я вот нет", – подумал или почувствовал каждый», – позднее отраженная в некорректной попытке Ивана Ильича исправить силлогизм «Кай – человек, люди смертны, потому Кай смертен»: «То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он

576 Е. Петрушанская указывает на забавную параллель к этому пассажи и, возможно, его подсознательный источник – детские «страшилки» по типу: «В черном, черном дворце в черном, черном гробу лежит черный, черный мертвец...» (см. Петрушанская 2004. С. 69).

577 На современном медицинском языке такие приступы называются *panic attack*. Весьма возможно, что Бродский испытывал нечто подобное в молодые годы – состояние беспричинного ужаса и борьбы с ним описано в стихотворении «В горчичном лесу» (СНВВС).

был не Кай и не вообще человек, а он был всегда совсем, совсем особенное от всех других существо...» То, над чем Толстой иронизирует как над трусливым себялюбием Ивана Ильича и его сослуживцев, философски переосмыслиется Бродским. Мысль Бродского верна, поскольку своя смерть, в отличие от всего остального, что происходит с человеком, не может быть личным опытом<sup>578</sup>. У зрелого Бродского, после 1965 года, мотив страха смерти из стихов исчезает. Если для его любимых стоиков философия была упражнением в умирании, то для него таким упражнением была поэзия. Ужас перед смертью уступил место пристальному и даже веселому вниманию к богатству и разнообразию быстротекущей жизни, воображаемым экскурсам в «мир после нас», медитациям на темы пустоты (отсутствия-присутствия) и стоицизму, иногда проявленному в дерзкой, едва ли не хулиганской, форме. Я имею в виду стихотворение «Портрет трагедии» (ПСН).

С этим стихотворением произошла странная история – Бродский *забыл* о нем, составляя «Пейзаж с наводнением». Составитель внес его в книгу при переиздании в 2000 году. Оно датировано июлем 1991 года и открывает своего рода «театральный цикл» из четырех частей. За «Портретом трагедии» в книге следуют стихи для постановки «Медеи» Еврипида – «Театральное» и «Храм Мельпомены». Соблазнительно спекулировать относительно причин, по которым Бродский вытеснил это немаленькое и, несомненно, принципиально значительное стихотворение из памяти. Потому что наступил счастливый период в личной жизни? Потому что окончательно разделался с темой? Но на самом деле мы ничего об этом не знаем.

«Портрет трагедии» – стихотворение в не меньшей степени итоговое, чем «Aere perennius» и «Меня упрекали во всем, кроме погоды...». В нем можно обнаружить рекапитуляцию всех основных мотивов поэзии Бродского за предшествующие тридцать лет. Например, тот же мотив звезды:

Прижаться к щеке трагедии! К черным кудрям Горгоны,  
к грубой доске с той стороны иконы,  
с катящейся по скуле, как на Восток вагоны,  
звездою...

Звезда бывала в стихах Бродского и местом встречи разлученных любовников в космосе («Пенье без музыки», КПЭ), и отеческим взглядом Бога («Рождественская звезда», ПСН), и слезой отчаяния («В Озерном краю», ЧР), и лодкой, набитой обездоленными беженцами («Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве...», У). Звезда – точка встречи человеческого страдания и космической любви. Здесь она и катящаяся по скуле слеза, и, во второй части сравнения, катящиеся на Восток вагоны, то есть те, что увозили на муки и смерть Мандельштама и сотни тысяч других мучеников ГУЛАГа.

И рифма, звучащая в этом отрывке, встречалась прежде. В «Пятой годовщине» (У) Бродский говорил:

...я не любил жлобства, не целовал иконы,  
и на одном мосту чугунный лик Горгоны  
казался в тех краях мне самым честным ликом.

Выясняется, что рифма эта действительно значимая, о чем можно было только догадываться в «Пятой годовщине»: оборотная сторона иконы – щит Персея. Из иконы на верующего смотрит горный мир, а с обратной стороны – хтоническое чудовище, воплощение шевелящегося хаоса, его взгляд смертелен.

Щит Персея – зеркало. Приглашая в начале стихотворения взглянуть в лицо трагедии,

578 Ср.: «Только другими наполнены все кладбища» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 99).

Бродский сперва видит самого себя:

Заглянем в лицо трагедии. Увидим ее морщины,  
ее горбоносый профиль, подбородок мужчины.

Первое, что бросается в глаза, это морщины. И далее в стихотворении даны возрастающе отталкивающие детали болезни и разложения плоти. Соответствует деталям и лексика стихотворения: «по морде», «блюя», «с дрыном», «махала ксивой». Это в прежние времена трагедия «была красивой». В мире Софокла и Расина трагическим было восстание человека против божественного предопределения, сил судьбы. В мире Беккета и Бродского трагична сама телесность человека на ее неизбежном пути к смерти и разложению. Аристотель описывает трагедию как самый благопристойный из жанров. Она должна быть разумной («Поэтика», глава 6) и избегать низкого словесного выражения («Поэтика», глава 22). «Портрет трагедии», с его геронто-, если не некрофильными арабесками, непристоен:

Рухнем в объятия трагедии с готовностью ловеласа!  
Погрузимся в ее немолодое мясо.  
Прободаем ее насквозь, до пружин матраса.

Вместо «достойного словесного выражения» трагедия у Бродского должна непристойно мычать:

Из гласных, идущих горлом,  
выбери «ы», придуманное монголом<sup>579</sup>,  
сделай его существительным, сделай его глаголом,

наречьем и междометием. «Ы» – общий вдох и выдох!  
«Ы» мы хрипим, блюя от потерь и выгод,  
либо кидаясь к двери с табличкой «выход».  
Но там стоишь ты, с дрыном, глаза навывкат.

Гнусное соитие с воющей «ы» трагедией намекает на русскую похабщину – «Гусарскую азбуку» Лонгинова: «Ы-буква слов не начинается. / „Ы!“ – блядь кричит, когда кончает»<sup>580</sup>. Вот к чему (кому) приравнивается трагедия у Бродского, и все стихотворение есть вызов хаосу, распаду материи. Это развернутая метафора того, что в кратчайшем варианте звучит как сказанное в лицо смерти: «Fuck you!»