



Сергей ШАРГОРОДСКИЙ

Игры в саду (об одном стихотворении Бродского)*

Настоящая статья представляет собой попытку прочтения одного из стихотворений Иосифа Бродского. Рассматриваемое нами стихотворение было впервые опубликовано в еженедельнике «Семь дней» (№ 1 от 4 ноября 1983 г., Нью-Йорк).

<...>**

По чисто жанровым характеристикам стихотворение «Сидя в тени» может показаться классической элегией. Однако к этому тексту как нельзя лучше подходят слова самого Бродского: «Если всему, что я здесь написал, присущ некий элегический оттенок, то это скорее из-за жанра произведения, чем из-за его содержания, которому больше бы подошла ярость»***. Нетрудно заметить, что

* Впервые: Двадцать два (Тель-Авив). 1985. № 40. Печатается по этому изданию.

Современному читателю наверняка известно, что для полноценного истолкования авторского замысла разбираемого стихотворения необходимо обращение к эссе Бродского «“1 сентября 1939 г.” У. Х. Одена» и «Поклониться тени» (см.: Сочинения Иосифа Бродского. Т. V. СПб., 2001. С. 215–274) и соответствующим текстам У. Х. Одена. Обстоятельства написания стихотворения были освещены Бродским в инскрипте на экземпляре сб. «Урания», подаренном Е. Рейну: «<...> к стихотворению “Сидя в тени” (стр. 156) он сделал следующую приписку: “Размер оденовского “1 сентября 1939 года”. Написано-дописано на острове Иския в Тирренском море во время самых счастливых двух недель в этой жизни в компании Анны Лизы Аллево”. Под посвящением той же Анне Лизе на стр. 162 другая фраза, от имени спускается долгая линия, упирающаяся в продолжение записи: “...на которой следовало бы мне жениться, что может быть еще и произойдет”» (Рейн Е. Мой экземпляр «Урании» // Бродский И. Труды и дни. М., 1998. С. 145).

** Опущено стихотворение Бродского «Сидя в тени».

*** Бродский И. Меньше, чем единица / Пер. А. Лосева // Эхо (Париж). 1980. № 1 (9). С. 22.

в основу текста положена хрестоматийная пушкинская элегия «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829), которая у Бродского поэмически и несколько пародийно обыгрывается; умиротворенности Пушкина («И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть») здесь нет и в помине.

У Пушкина:

Младенца ль милого ласкаю,
Уже я думаю: прости!
Тебе я место уступаю:
Мне время тлеть, тебе цвести.

У Бродского чуть подросший «младенец милый» награжден самыми нелестными определениями: это «жилистый сорванец, уличный херувим», это «апофеоз прыщей», деградировавшее существо, снабженное — в духе Ломброзо — «выпяченной челюстью и зубом». Пушкинским невинным «играм молодой жизни» противопоставлена «свирепость резвых игр». При этом Бродский сохраняет основную тему элегии Пушкина, а именно — тему индивидуальной, единичной смерти на фоне разномастной, множественной, нацеленной в будущее жизни.

Пейзаж в «Сидя в тени» строится как бы по принципу «географической текучести», примененному В. Набоковым в «Даре» и впоследствии в «Аде» — что вполне естественно для поэта, покинувшего географические пределы русской литературы. В первой строфе «Сидя в тени» дан намеком некий обобщенный пейзаж этой литературы: ветреный день, лето (в усадьбе), сад, пруд, петляющая тропинка, на которую падает *тень плетня* («тропа, получив плетей»). Третья строфа совмещает сей пейзаж с другим, урбанистическим, американским, с «громадами» домов и криптографической разверткой *небоскреба* («остекленелый кирпич царапает голубой купол»). Сложное определение необходимо Бродскому для новой отсылки к Пушкину, причем на сей раз местность получает точный адрес: Ад. Ибо пейзаж, по сути дела, перенесен из пушкинского подражания Данту — «И дале мы пошли...» (1832):

*Остекленелый кирпич
царапает голубой
купол...*

*До свода адского касалась вершиной
Гора стеклянная, как Арарат остра...*

Изображенный Пушкиным пейзаж ада предопределяет некоторые детали, например появление пчелиного роя, заселяющего ульи-дома, в четвертой строфе стихотворения Бродского. В этом случае «свирепость резвых игр» можно трактовать и как «проклятую игру» бесов:

Тогда я демонов увидел черный рой
 Подобный издали ватаге муравьиной, —
 И бесы тешились проклятою игрой...

«Муравьиная ватага» становится пчелиным роем, но традиционный мифопоэтический образ пчел, творящих живой мед поэзии, у Бродского искажен — пчелы производят *жилой, электрический* мед.

Все помянутые в тексте Бродского летающие существа множественны, как бы олицетворяют роевое, коллективное начало. Ряд их, по нисходящей, выстраивается следующим образом: ангелы — птицы — пчелы — мухи — комары. Образ каждого из крылатых претерпевает ироническое снижение; ангел, первый компонент ряда, приравнен к последнему, комару; пчелы «производят жилой, электрический» мед, птицы «клюют мусор взамен пшена», а отдельно взятый «уличный херувим» (то есть падший ангел) убивает отдельно взятую птицу — воробья.

Одновременно «электрический» мед есть дальнейший шаг по линии американизации текста — ср. с «электрическим телом», воспеваемым У. Уитменом и вслед за ним Р. Брэдбери*.

В следующей «пейзажной» строфе, восьмой, начатой едва ли не романсом («Сирень цветет...»), место Пушкина занимает Тютчев, о котором напоминает беглая характеристика «брюзгливый» и реминисценции знаменитого «Цицерона» (1831). Тютчевская «роковая минута» представляется Бродскому разломом мира, разломом в точке приложения зла: в прежнем, «уходящем во тьму», гибнущем мире зло было индивидуально направлено, в новом становится всеобщей нормой:

Брюзжа, я брюзжу как тот,	Счастлив, кто посетил сей мир
кому застать повезло	В его минуты роковые —
уходящий во тьму	Его призывали всеблагие
мир, где делая зло,	Как собеседника на пир;
мы знали еще — кому.	Он их высоких зрелищ зритель...

Наконец, в последней «пейзажной» строфе, девятой (если не учитывать повторной 18-й) происходит, перефразируя выражение А. Введенского, «прощание одного со всеми», прощание закономерное, ибо на карте классического пейзажа русской поэзии

* Ср. в рассказе Р. Брэдбери «О теле электрическом я пою»: «В ее электронной памяти, в ячейках-сотах хранится все, что известно людям об истории, религии и искусстве, и о социально-политическом прошлом человечества... — Вот здорово! — воскликнул Тимоти. — Раз соты, значит, это улей, а в нем, конечно, пчелы. Да еще мыслящие!» (Брэдбери Р. Рассказы. М., 1975. С. 87–88).

появляется непосредственный предшественник Бродского — Мандельштам. Потому в этой строфе сладкозвучное пение сирен становится «ревом полицейских сирен», и рев этот обозначен как «грядущее слов»: это картина гибели слова, причем *рев* противопоставлен мандельштамовскому призыву «слово, в *музыку* вернись». Идея гармонического, проникнутого музыкальным ладом мира канула в вечность.

«Гармония сфер» изъята и из космоса. В девятой строфе появляются знаменательные строки: «Голова, как Сатурн / болью окружена». Кольцо Сатурна превращено в кольцо боли; присутствует и скрытая цитата из Мандельштама (об этом ниже). В тексте названа еще одна планета — Луна, где «не к чему приложить жизнь». Мироздание лишено жизни, в нем существует одно только страдание или пустота*.

Притом текст перенасыщен научной или даже научно-фантастической лексикой: «роль материи во времени», «данный эффект — порок пространства», «снимок Луны», «мечта одушевить собой пространство». Напоминает чуть ли не Циолковского или польского фантаста Ежи Жулавского, автора романа «На серебряной планете», где фигурирует супружеская пара, добравшаяся до Луны. Размножившееся новое поколение — чуждое, дикарское: сравним с явными признаками одичания у изображенных Бродским детей (зоркость, развитый слух, выпяченные челюсти, жилистость, хищная мечта об убийстве). Желание попробовать все на зубок — «зуб отличит им медь / от серебра».

Но ни серебро, ни медь на зуб не пробуют — так пробуют лишь *золото*. Эта фигура умолчания восстанавливает греческую мифосхему чередования времен — золотой век, серебряный век, медный век. В период золотого века властвует Сатурн-Кронос, смерть подкрадывается к людям незаметно и безболезненно. Окруженный кольцом боли Сатурн-Кронос у Бродского — символ *большого времени*. В полном соответствии с мифом дети восстают на отца (в иконографии изображенный глубоким стариком Кронос именуется «Отец Время»). Вспомним также, что при периодизации русской поэзии расхожими обозначениями являются «золотой век», «серебряный век»**.

Многие мотивы стихотворения «Сидя в тени» восходят к Мандельштаму***, в частности к такой центральной для позднего

* Отметим, что обе названные планеты — Сатурн и Луна — имеют четкие астрологические коннотации: это источники меланхолического темперамента и самого чувства меланхолии.

** У О. Охупкина ленинградская поэзия эпохи пятидесятых — семидесятых годов названа «бронзовым веком». См.: *Охупкин О. Бронзовый век // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны*. Т. 4Б. Ньютонвилл, 1983. С. 97–99.

*** Некоторые аспекты темы «Бродский и Мандельштам» прослежены в статье З. Бар-Селлы «Все цветы родства» (Двадцать два. 1984. № 37. С. 192–208). Пользуюсь случаем, чтобы выразить глубокую признатель-

Мандельштама идее, как идея наследственности, преемственности (ср. в «Четвертой прозе»: «Дети должны за нас продолжить, за нас главнейшее досказать...»). Особое внимание уделяет Бродский тексту Мандельштама «Не мучнистой бабочкою белой»:

Апофеоз прыщей вооружен зрачком...	И зенитных тысячи орудий — Карих то зрачков иль голубых — Шли нестройно — люди, люди, люди — Кто же будет продолжать за них?
---------------------------------------	---

В одиннадцатой строфе «Сидя в тени» вновь заметна перекличка с приведенным стихотворением Мандельштама. Так, «жизнь как мера длины» у Бродского явно соотносится с мандельштамовским «позвоночное, обугленное тело / осознавшее свою длину»*. Смежная тематика — тематика конца человека и его времени, скончания времен, крушения эры — сближает «Сидя в тени» и с мандельштамовским «Нашедшим подкову». Текстуальные параллели обнаруживаются во множестве.

Мандельштам:

Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу.

Бродский:

Тысячелетье и век
сами идут к концу,
чтоб никто не прибег
к бомбе или свинцу.

У Мандельштама «Шорох пробегает по деревьям зеленой лаптой / дети играют в бабки позвонками умерших животных»; у Бродского отмечена «свирепость резвых игр» детей и в той же строфе — *лапта* (здесь вновь принцип «текучести»: игра в лапту чрезвычайно напоминает распространенную в Америке игру в бейсбол). Сходно трансформируется и мандельштамовская метафора «срезанной временем» монеты. Мандельштам опускает в перечне металлов серебро, оставляя медь, бронзу и золото; у Бродского остается лишь серебро и медь («зуб отличит им медь / от серебра»). Сравним у Мандельштама:

ность З. Бар-Селле и М. Каганской, внимательно прочитавшим первоначальный вариант статьи и высказавшим ряд ценных замечаний.

* См. анализ мотива «позвоночника» в указанной статье Бар-Селлы. К сожалению, анализируя эту тему в контексте «афганско-мусульманского» стихотворения Бродского, Бар-Селла упускает из виду такие строки Мандельштама, как «Здравствуй, здравствуй / могучий некрещеный позвоночник, / с которым нам прожить не век, не два».

Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
 С одинаковой почестью лежат на земле.
Век, пробуя их перегрызть, оттиснул на них свои зубы.
 Время срезает меня, как монету,
 И мне уж не хватает меня самого.

В девятой строфе, где похоронен мандельштамовский призыв «слово в музыку вернись», Бродский вводит следующую деталь: «Птицы клюют из урн / мусор взамен пшена». По первой ассоциации, мы вновь возвращаемся к «Нашедшему подкову»: «То, что я сейчас говорю, говорю не я / а вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы».

Однако урна может служить вместилищем не только мусора, но и человеческого пепла, праха — вмещать *человеческий мусор*. В тексте Бродского появляется мотив возможной массовой гибели — размножение, поспешное и предсмертное, приравнивается к «подмешиванию дробы в ноль», то есть к делению на ноль, математическому абсурду, к «предательству крови и ткани». Наконец, говорится и о «подмешивании грязи в лейкоциты»; грязные лейкоциты — признак лейкемии (которая может начаться и в результате лучевого удара — намек на так называемую «чистую», или нейтронную, бомбу)*.

В той же девятой строфе, непосредственно после появления птиц-стервятников, следует «сатурнианская» метафора: «Голова, как Сатурн / болью окружена». Как говорилось выше, здесь скрыта цитата из Мандельштама (стихотворение «Веницейской жизни мрачной и бесплодной...»): «Тяжелее платины сатурново кольцо»; в том же стихотворении Мандельштама «На театре... умирает человек».

Сходный мотив обнаруживается у Бродского в 17 строфе:

Эта песнь без конца
 есть результат родства,
 серенада отца,
 ария меньшинства,
 петая сумме тел,
 в просторечье — толпе,
 наводнившей партер
 под занавес и т. п.

Небрежное «и тому подобное» восстанавливает опущенную тему — тему *театра* у Мандельштама, в частности, раннее стихотворение «Летают валькирии, поют смычки...»:

* Ср. у Бродского в «Полонез: Вариация» — «Но запишем судьбе очко / в нашем будущем, как бы брежет ни медлил / уже взорвалась та бомба, что / оставляет нетронутой только мебель».

Уж занавес наглухо упасть готов.
Еще рукоплещет в райке глупец.
Извозчики пляшут вокруг костров,
Карету такого-то! Разъезд. Конец.

В вышеприведенном отрывке прослеживается связь с описанием театра в первой главе «Евгения Онегина»; но существенней другое — в театре Мандельштама ставится «громоздкая» опера Вагнера, «Валькирия».

Думается, что для понимания данного текста важно уяснить, с каких позиций он написан. В 22–23 строфах встречаются явные библеизмы типа «вертоград», «шатер» и «тамбурин», выпадающие из общего лексического строя. Существенна 19-я строфа:

Впитывая свой сок,
пачкая куст, тетрадь,
множась, точно песок,
в который легко играть,
дети смотрят в ту даль,
куда, точно грош в горсти,
зеркало, что Стендаль
брал с собой, не внести.

«Та даль», в сочетании со стендалевской формулой *романа* («зеркало на проезжей дороге»), дает искомую сумму — «даль свободного романа»: пушкинский подтекст, прямая речь Творца, в романе которого «дети» предстают частью Замысла. Слова о «множащемся песке» уже были однажды сказаны, были они обращены к Аврааму и произнесены Ангелом, что отвел руку отца, занесенную над сыном. Жертвоприношение Авраама, обобщенно — Отец, жертвующий ребенком. Награда за готовность к жертвоприношению такова:

«Я благословляя благословлю тебя, и умножая умножу семя твое, как звезды небесные и как песок на берегу моря; и овладеет семя твое городами врагов своих»*.

Быт 22: 17

В ранней поэме Бродского «Исаак и Авраам» этот же мотив звучит несколько иначе:

Пойдем туда, где ждут твои стада
травы иной, чем та, что здесь; где снится
твоим шатрам тот день, число когда
твоих детей с числом песка сравнится.

* Любопытно, что «умножая умножу» находим в том же контексте в Быт 3: 16; это дословный перевод древнееврейского «арбе арбе»: «Жене сказал: умножая умножу скорбь твою в беременности твоей; в болезни будешь рожать детей».

Отсюда происходит «шатер», появляющийся в последней строфе «Сидя в тени». Овен, принесенный в жертву вместо Исаака, запутался рогами в чаще кустарника: сравнением стихов и детей объясняется строка «пачка *куст*, тетрадь». Итак, упоминание формулы Стендаля далеко не случайно, как мотивирована и тютчевская реминисценция — ситуация жертвоприношения Авраама становится, в подтексте стихотворения, «высоким зрелищем», только тютчевский «собеседник» и «зритель» превращается в равноправного участника, едва ли не инициатора «зрелища»:

Мир, где делая зло,
мы знали еще — кому.

Видимый сквозь магический библейский кристалл, текст обретает новые грани. Становится понятен, к примеру, мотив заселения «вертограда» (этот архаизм имеет два значения — «плодовый сад» и «виноградник»): библейская метафора «человеческого виноградника», насажденного Богом (ср. в книге Ис 5: 1–7)*. Приведем строфу целиком:

В этом и есть, видать,
роль материи во
времени — передать
все во власть *ничего*,
чтоб заселить верто —
град голубой мечты,
разменявши Ничто
на собственные черты.

Несомненно, разбивка слова «вертоград» — значаща; создается словосочетание «град голубой мечты», уже само по себе достаточно опошленное, да вдобавок окруженное пародийно-марксистской терминологией: «роль материи во времени» и, наконец, «передать все во власть ничего». Это вывернутый наизнанку «Интернационал», где «кто был никем, тот станет всем».

Вспоминается еще одна формула: «Жизнь — форма существования белковых тел», которой Бродский в «Колыбельной трескового мыса» противопоставляет свою: «Жизнь — форма времени. Карп и лещ / сгустки его, и товар похлеце / сгустки». Но самое время искажено, страдающий

* Скорее всего, именно эту библейскую метафору подразумевают строки: «Жить становится так же трудно / как строить домик из винограда / или — карточные ансамбли» в разбивавшихся Бар-Селлой «Стихах о зимней кампании 1980 года». Ср.: «У Возлюбленного Моего был виноградник на вершине утучненной горы. И Он обнес его оградой, и насадил в нем отборные виноградные лозы, и построил башню посреди его, и выкопал в нем точило, и ожидал, что он принесет хорошие грозды, а он принес дикие ягоды» (Ис 5: 1–2).

Сатурн-Кронос напоминает о *большом времени*. Упоминание формулы Стендаля означает, что Творение (роман) было изначально оформлено неким замыслом Творца, который постепенно размывается, распадается, обнажая изнанку — нитки, пыль и труху. Единичное противостоит множественному: всякий новый распад, всякое новое дробление и деление размывает черты Творца, вплоть до полного их растворения.

Но что же это за «вертоград», сад, посреди которого произрастает одинокое древо? Развернута вся библейская хронология: Рай и древо познания, «остекленелый кирпич» Вавилонской башни, потоп, жертвоприношение Авраама. Странная путаница с местоимениями (авторский голос как бы постоянно колеблется между «я» и «мы») получает свое естественное обоснование:

Я смотрю на детей,
бегающих в саду.

Прозрачен становится и смысл 20-й строфы:

*Наши развил черты,
ухватки и голоса
(знак большой нищеты
природы на чудеса),
выпятив челюсть, зоб,
дети их исказят
собственной злостью — чтоб
не отступить назад.*

Вновь история творения: «И сказал Бог: сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему» (Быт 1: 26). Но как искажен детьми облик Творца! Вплоть до состояния обезьяны, которую труд должен превратить в человека... Дети умножились, словно песок, «в который легко играть» — и «игра» вступает в мире в новую фазу, которая характеризуется краткой формулой: «Ангелы не комары». Посланник-ангел смог однажды остановить занесенный нож, но «ангелов не хватает на всех», в будущем нож падет. Творец начисто исключен из мироздания и может отныне лишь устало констатировать: «Ангелы не комары». Творец заводит — по себе — похоронную песнь:

Эта песнь без конца
есть результат родства,
серенада отца,
ария меньшинства,
петая сумме тел,
в просторечье — толпе,
наводнившей партер
под занавес и т. п.

Вспомним, что строфа эта соотнесена с мандельштамовским театром («на театре... умирает человек»), театром, где ставится вагнеровская «Валькирия». У Бродского подразумевается другая опера «Кольца» — «Гибель Богов». Разъезд. Конец.

Сидя в тени*

1

Ветреный летний день.
Прижавшееся к стене
дерево и его тень.
И тень интересней мне.
Тропа, получив плетей,
убегает к пруду.
Я смотрю на детей,
бегающих в саду.

2

Свирепость их резвых игр,
их безутешный плач
смutilи б грядущий мир,
если бы он был зряч.
Но порок слепоты
время приобрело
в результате лапты,
в которую нам везло.

3

Остекленелый кирпич
царапает голубой
купол как паралич
нашей мечты собой
пространство одушевить;
внешность этих громад
может вас пришибить,
мозгу поставить мат.

4

Новый пчелиный рой
эти улы займет,
производя живой,
электрический мед.
Дети вытеснят нас
в пригородные сады
памяти — тешить глаз
зрелищем пустоты.

* Текст стихотворения И. Бродского «Сидя в тени» дан по первой журнальной публикации.

5

Природа научит их
тому, что сама в нужде
зазубрила, как стих:
времени и т. д.
Они снабдят цифру «100»
завитками плюща,
если не вечность, то
постоянство ища.

6

Ежедневная ложь
и жужжание мух
будут им невтерпеж,
но разовьют их слух.
Зуб отличит им медь
от серебра. Листва
их научит шуметь
голосом большинства.

7

После нас — не потоп,
где довольно весла,
но наважденье толп,
множественного числа.
Пусть торжество икры
над рыбой еще не грех,
но ангелы — не комары,
и их не хватит на всех.

8

Ветреный летний день.
Запахи нечистот
затмевают сирень.
Брюзжа, я брюзжу как тот,
кому застать повезло
уходящий во тьму
мир, где делая зло
мы знали еще — кому.

9

Ветреный летний день.
Сад. Отдаленный рев
полицейских сирен
как грядущее слов.
Птицы клюют из урн
мусор взамен пшена.
Голова, как Сатурн,
болью окружена.

10

Чем искреннее певец,
тем все реже, увы,
давешний бубенец
вибрирует от любви.
Пробовавшая огонь,
трогавшая топор,
сильно вспотев, ладонь
не потреплет вихор.

11

Это — не страх ножа
или новых тенет,
но того рубежа,
за каковым нас нет.
Так способен Луны
снимок насторожить:
жизнь как меру длины
не к чему приложить.

12

Тысячелетье и век
сами идут к концу,
чтоб никто не прибег
к бомбе или свинцу.
Дело столь многих рук
гибнет не от меча,
но от дешевых брюк,
скинутых сгоряча.

13

Будущее черно,
но от людей, а не
оттого, что оно
черным кажется мне.
Как бы беря взаймы,
дети уже сейчас
видят не то, что мы;
безусловно, не нас.

14

Взор их неуловим.
Жилистый сорванец,
уличный херувим,
впившийся в леденец,
из рогатки в саду
целясь по воробью,
не думает — «попаду»,
но убежден — «убью».

15

Всякая зоркость суть
знак сиротства вещей,
не получивших грудь.
Апофеоз прыщей
вооружен зрачком,
вписываясь в чей круг
видимый мир — ничком
и стоймя — близорук.

16

Данный эффект — порок
только пространства, впрок
не запасшего клок.
Так глядит в потолок
падающий в кровать;
либо — лишенный сна —
он же, чего скрывать,
забирается на.

17

Эта песнь без конца
есть результат родства,
серенада отца,
ария меньшинства,
петая сумме тел,
в просторечье — толпе,
наводнившей партер
под занавес и т. п.

18

Ветренный летний день.
Детская беготня.
Дерево и его тень,
упавшая на меня.
Рваные хлопья туч.
Звонкий от оплеух
пруд. И отвесный луч
— как липучка для мух.

19

Впитывая свой сок,
пачкая куст, тетрадь,
множась, точно песок,
в который легко играть,
дети смотрят в ту даль,
куда, точно грош в горсти,
зеркало, что Стендаль
брал с собой, не внести.

20

Наши развил черты,
ухватки и голоса
(знак большой нищеты
природы на чудеса),
выпятив челюсть, зоб,
дети их исказят
собственной злостью — чтоб
не отступить назад.

21

Так двигаются вперед,
за горизонт, за грань.
Так, продолжая род,
предает себя ткань.
Так, подмешавши дробь в ноль,
в лейкоциты — грязь,
предает себя кровь,
свертывания страшась.

22

В этом и есть, видать,
роль материи во
времени — передать
все во власть *ничего*,
чтоб заселить верто —
град голубой мечты,
разменявши Ничто
на собственные черты.

23

Так в пустыне шатру
слышится тамбурин.
Так впопыхах икру
мечут в ультрамарин.
Так марают листы
запятая, словцо.
Так говорят «лишь ты»,
заглядывая в лицо.
июнь, 1983

