

Русская мысль. - Париж. - 1996. - 7 марта. - с 12.
 К СОРОКОВОМУ ДНЮ КОНЧИНЫ ИОСИФА БРОДСКОГО

СМЕРТЬ ПОЭТА

Конечно, в такие минуты хочется говорить слогом Феофана Прокоповича: «До чего же мы дожили, о россияне! что видим? что делаем? — Петра Великого погребает!» Вообще надо бы писать стихи, а не статьи, но любые статьи, как правило, лучше, чем плохие стихи, каких, вероятно, появится много (хотелось бы надеяться, что появятся и хорошие — хотя бы немного; стыдно сказать, но у меня в этом есть профессиональная заинтересованность, как будет видно из дальнейшего).

Поэтому я постараюсь писать без эмоций — эмоционально эту потерю мы еще не в силах осознать, и постепенное освоение этой пустоты, провала займет еще много времени. Есть еще один особый и, кажется, неожиданный ресурс для внезапной боли — вся наша речь пестрит цитатами, в том числе и из Бродского, и такие к слову вспомненные строчки еще долго будут вдруг колоть совсем другим чувством, напоминанием. Но даже смерть и тем более смерть поэта может быть предметом анализа («Какой ужас, что человек (вечный филолог) нашел слово для этого — «смерть»». — «О природе слова»).

В 1930 году, после смерти Маяковского, Р.О.Якобсон, его близкий друг, собрал примеры темы самоубийства в его стихах, показав тем самым, что психологический суицидальный комплекс всегда был ему присущ. Кстати, Бродский еще в самых ранних стихах мимоходом спародировал этот романтический комплекс: «Достань из чемодана пистолет, / Пойди и положи его в ломбард!» Между тем, сентиментальный дождь из этого поэта («по родной стране пройду стороной, / как проходит косой дождь») мелькнул вдруг в стихах Бродского «Памяти Геннадия Шмакова» («ты бредешь, как тот дождь, стороной, / высьешь вверх струйкой пара над кофе»!). Эта аналогия с якобсоновским анализом, кажется, хорошо оттеняет разницу: говорить на основании стихов Бродского о какой-то его «предрасположенности» или «тяге» к смерти было бы нелепо, а сегодня — даже кощунственно. Наоборот, у него можно скорее увидеть — как ни парадоксально! — пафос принятия

жизни: «Но пока мне рот не забила глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность». Но все же особое значение этой темы — смерти и особенно «смерти поэта», напряженное недоброжелательное внимание к ней для него весьма характерны, вероятно, более чем для кого бы то ни было из русских поэтов, кроме, может быть, Ахматовой с ее «Венком мертвым».

Тема варьируется в самом широком диапазоне: от «Бобо мертва, но шапки недолой...» до «Это время тихой сапой / убивает маму с папой». Она проскальзывает в самых неожиданных случаях, иногда как будто вовсе не спровоцированная контекстом (например, финал стихотворения «Время года — зима...»: «Ибо если лежать на столе, / то не все ли равно ошибиться крюком или морем»). Или странное стихотворение 80-х годов «Назидание» («Путешествуя в Азии...»), представляющее своеобразный перечень возможных видов насильственной смерти, грозящих неопытному путешественнику по Азии (по географической Азии или по России?). Даже в переводах проступает эта тематика: например, из Томаса Венцловы выбрано стихотворение «Памяти поэта. Вариант» (варирующее темы Манделштама и некрологических стихов Одена и самого Бродского) и «Песнь Одиссея» — о нисхождении Одиссея в Аид.

Я не сомневаюсь в том, что литературный смысл этой темы был важнее биографического, дело было вовсе не только в болезни, которая присутствовала на заднем плане, скорее в том, чтобы сию пренебрегать (стоит ли напоминать спор орла и ворона в сказке, рассказанной Пугачевым Гриневу?). В том, что теперь так легко понять как предсказание сроков, болезни отводится не главное место: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я. / Это, боюсь, не вопрос чутя. / Скорей — влияние небытия // На бытие: охотника, так

сказать на дичь, — / будь-то сердечная мышца или кирпич». Другое предсказание сроков (оказавшееся более точным, чем, скажем, «шестое августа по старому») тоже уже не раз повторено за последние дни: «Он умер в январе в начале года». Уже



Похороны Анны Ахматовой.
 У гроба слева направо — Анатолий Найман,
 Евгений Рейн, Эра Коробова,
 Дмитрий Бобышев, Иосиф Бродский.

были замечены и пушкинские месяцы (точнее, зодиакальные знаки) рождения и смерти, но мне хотелось бы выделить в этом предсказании или совпадении² другой мотив: «На пустырях уже пылали елки, / и выметались за порог осколки, / и водворялись ангелы на полки. / Католик, он дождал до Рождества», — потому что для Бродского тема Рождества, как известно, была не менее,

если не более значимой; Мих. Лотман подсчитал, что количество стихотворений Бродского, посвященных Рождеству, больше, чем число лет, за которые эти стихи были написаны, то есть стихов больше, чем самих праздников Рождества.

Речь, однако, идет не вообще о смерти, а о смерти поэта. В русской поэзии есть особый цикл «Смерть поэта», надындивидуальный, он существует не у одного поэта, а в русской поэзии как едином целом. Как многие такие циклы, он начат Лермонтовым, кажется, восходит к смерти Озерова (Тынянов показал, что из стихов памяти Озерова Лермонтов собрал некоторые основные мотивы своей «Смерти поэта», в частности венка).

Здесь, конечно, не место анализировать поэтику стихов, входящих в цикл «Смерть поэта» — ни в поэзии Бродского, ни в русской поэзии вообще. Назову только такие характерные признаки (свойственные, конечно, не всем стихам цикла), как двухчастность (заданная второй, позднее дописанной частью лермонтовского стихотворения и такой же, открытой на нее ориентированной, второй, не опубликованной при

жизни частью «Смерти поэта» Пастернака), или трехчастность, как в «Стихах на смерть Т.С.Элиота», стремление объединиться в небольшие циклы («Венок мертвым» Ахматовой, ее же — постоянно варьирующийся — Пастернаковский цикл, Ахматовский цикл у Бродского, «Траурные октавы» Бобышева). Обилие цитат («подтекстов», «интертекстов») в этих стихах обусловлено тем, что смерть поэта всегда не первая, всякий поэт имеет предшественников и Смерть Поэта всегда уже была (но только смерть другого поэта, а это новое событие нам еще только предстоит пережить, осознать и вместить). И уже были стихи на смерть поэта, и потому стихи этого цикла — кажется, без заметных исключений — всегда включают реминисценции из того поэта, которому они посвящены, и из других стихов на смерть поэта (так, «Стихи на смерть Т.С.Элиота», как известно, ориентированы на стихи Одена на смерть Йейтса).

Цикл пронизан сквозными мотивами и словами. Так, в XX веке из стихов Блока «На смерть Комиссаржевской» (в предисловии к «Возмездью» Блок сближает три искусства, называя 1910 г. годом смерти Врубеля, Толстого и Комиссаржевской) вошли в цикл формула «Не верили...» (с нее начинается пастернаковская «Смерть поэта») и мотив «голоса» — «умер вешний голос», отразившийся у Ахматовой («Умолк вчера неповторимый голос»), у Бобышева в «Траурных октавах» и у Бродского — «На столетие Анны Ахматовой».

Но «Смерть поэта» — это не только поэтическая традиция, но и собственно история поэзии и ее восприятия. Если в XIX веке, кажется, ничто не могло сравниться со смертью Пушкина (хотя Некрасов не зря так старался ввести в этот ряд Добролюбова и Писарева; особое явление — смерть и посмертная слава Надсона), то в XX веке каждое поколение русской поэзии имело своего главного поэта и свою главную смерть поэта. Эти имена не обязательно совпадали: в 1930 году не всякий назвал бы Маяковского

главным поэтом (тем более в 1925-м — Есенина), но их смерти стали веками, знаменем своего поэтического периода, и не случайно Маяковский написал стихи на смерть Есенина, а на смерть Маяковского — Пастернак, чья смерть сама стала вехой 60-х годов — и в нашем сознании, и в стихах Ахматовой. Одновременная гибель уравнивала для современников Блока и Гумилева. Первой смертью века был, видимо, Анненский, последней была смерть Ахматовой³, и о ней писало уже поколение (и круг) Бродского.

Для нашего поколения таким событием не может не стать смерть Бродского.

Но поэт — не только объект, но и субъект, автор стихов на смерть поэта. Поэтика этого цикла была для Бродского естественной, и по особенностям его собственной поэтики — в частности свойственной ему изысканной цитатной игре (хотя сам Бродский в разговоре вообще отрицал существование цитат в поэзии)⁴, и по «праву наследования», преемственности цикла от постсимволистского поколения и непосредственно — от Ахматовой. Не случайно лучшая, на мой взгляд, из русских статей Бродского посвящена «Новогоднему» Цветасвой, поэту того же поколения и некрологическому стихотворению (притом на смерть немецкого поэта). Бродский необычайно расширил границы этого цикла, и в географическом, лингвистическом, даже хронологическом отношении, включив сюда иноязычных и иноземных поэтов, и тематически — так, из стихов, посвященных Ахматовой, прижизненно и посмертно, в программный сборник «Памяти Ахматовой» было включено именно «Сретенье», где кроме «пророчицы Анны» нет открытых, очевидных связей с поминальной тематикой и с самой Ахматовой (настолько, что эти стихи вошли и в сборник «Новые стансы к Августе», т.е. в книгу стихов, посвященных М.Б.).

Даже поэт далекого прошлого для него едва ли не в первую очередь — покойный поэт, вся история — это близкий и актуальный некролог. В этом есть какое-то непосредственное ощущение близости, причастности, непрерывности не поэтической традиции, а самого существования «поэтов всех времен». Для меня было подлинной неожиданностью, когда я обнаружил, что знаменитая «Большая элегия Джону Донну» начинается («Джон Донн уснул, уснуло все вокруг») по существу так же, как чуть раньше написанные стихи на смерть Роберта Фроста⁵ («Значит и ты уснул»). Все оговорки о разном значении глаголов в этих строках вполне очевидны, но важно их совпадение, их взаимная отсылка.

Казалось бы, Донн умер так давно, что этот факт «вычеркивается» из восприятия его поэзии и личности, но для Бродского, видимо, самая давняя смерть сохраняет свою непосредственную остроту (как актуализируется смерть Марии Стюарт в «Сонетах», это не только стихи к статусу, но и «в истине мертвого слова»). И тема смерти прочно укоренена в контексте, сам сюжет «Элегии» есть продолжение древней традиции «Прения души с телом» (или ее разновидности — человека со своей душой, как у Гумилева⁶) — традиции, в значительной своей части связанной с погребальной тематикой (не говоря уже о более частных сюжетных моментах: «лишь мертвой суждено взлететь туда мне»). И это «и» («Значит и ты уснул») в стихах Фроста, возможно, сопоставляет его и с Донном, как несомненно сопоставляет со всеми предыдущими — умершими — поэтами. Отчасти, может быть, в качестве предшественника такого взгляда, непосредственного ощущения смерти, бывшей много веков назад, можно назвать «Смерть Софокла» Ахматовой.

«ПОЭМА БЕЗ ГЕРОЯ»

Начало см. стр. 11

«Говорят, вы написали поэму без чего-то? — обратилась однажды к Ахматовой эстрадная декламаторша. — Я хочу это читать». Поэма, начинаясь с минуса-чего-то, -кого-то, встречей «с тобой, ко мне не приходи», — и кончаясь уходом «от того, что сделалось прахом», на всем своем протяжении имеет дело с тем, чего в данную минуту нет, чего не хватает. «Без чего-то» — ее содержание, которое, стало быть, никогда не может быть исчерпано. Но форма, пространство, вся сущность целиком и каждый оставленный след даны этому «чему-то» всей полнотой того, что в Поэме с с т ь. И мы хотим это читать.

В день, имеющий точную дату, «посередине жизни», как Данте, Ахматова сошла «под темные своды» к умершим — как он «к погибшим поколениям». Ахматову, когда она приступала к Поэме, как мы помним, привлекало то свойство Данте, что у него «все было домашнее, почти семейное». После него «все уже стало общим, отвлеченным, потеряло домашность». Манделштам разбил все множество вопросов, обращенных к Данте во время его «путешествия с разговорами», на две основные группы: «ты как сюда попал?» и «

что новенького во Флоренции?». Автор «Поэмы без героя» все время отвечает на подобные, хотя и не заданные напрямую вопросы: «как это получилось?» и «к чему это привело?». И ответы эти также «домашние, почти семейные».

Заглавие «Решка» для II части предполагает между прочим, что I часть, как и подобает поэме, которую «привел сам Юлий Цезарь», то есть поэме «имперской», — это «Орел». «Над дворцом черно-желтый стяг» — приемник дантовского «священного стяга» (VI песнь «Рая»), украшенного римским орлом, символом государственности и власти. Но в то же время посвящение, предварявшее первые варианты «Эпилога»: «городу и другу», — открыто полемизирует с торжественным «urbi et orbi» («городу и вселенной»). Величественная формула римских понтификов приобретает «домашний», «уютный» смысл: это город и друг, одинаково «милые», или просто «милый» город-друг.

Как и в «Комедии», в Поэме сиюминутное врывается в «вечное», реальность в фантазмагорию:

А для них расступились стены,
 Вспыхнул свет, завывли сирены
 И, как купол, вспух потолок.

Что это, описание начала маскаральной «петербургской чертовни» или воздушной тревоги и бомбардировки Ленинграда, подобной бомбардировке Лондона, описанной почти в то же время Элиотом в «Четырех квартетах»?

Ахматова, в шутку говорившая, что напишет книгу о сплетне с эпиграфом «Ничто так не похоже на правду, как неправда», но имевшая при этом в виду сплетню не только как клевету, а и как — по определению Анненского — «реальный субстрат фантастического», в «Поэме без героя» передала «петербургскую историю» с поправкой на «петербургскую молву» о ней. Или, если угодно, с поправкой на ход времени, который неизбежно превратит всякую историю, в том числе и Историю с большой буквы, в легенду. Мы вправе целиком отнести к Поэме манделштамовское наблюдение о том, что разъяснительный комментарий к «Комедии» входит в самую ее структуру и «выводится из уличного говора, из молвы, из многоустной флорентийской клеветы».

Впрочем, Ахматова об этом прямо и сказала — только не упомянув Поэмы: «Во Флоренции во дворце Уффици в нишах стоят статуи Данте, Петрарки, Боккаччо, Микель-Анджело, Леонардо. Я думала, это головы великих людей. Итальянец сказал: «Нет, это просто уроженцы Флоренции». То же 10-е годы!

АНАТОЛИЙ НАЙМАН

Москва