

Ася Пекуровская

"PRIX NOBEL? OUI, MA BELLE"

Главы из книги

БЮСТ РАБОТЫ ГОДЬЕ-БЖЕСКА

В эпистолярном и проповедническом деле Бродскому повезло, конечно же, больше, чем Платону, и больше, чем уроженцу той страны, куда он сам благополучно переселился в 1972 году.

О существовании уроженца той страны Бродский снисходительно вспомнил, возможно потому, что уход того из жизни в 1972 году совпал с эмиграцией самого Бродского, в каком-то смысле занявшего освободившееся на Олимпе место. «В молодости я переводил его на русский в большом количестве. Мне нравился оригинал за его юношескую свежесть и емкость текста, за разнообразие тем и стилей, за обширные культурные отсылки, тогда мне недоступные. Мне также нравился его диктум «создадим это заново», то есть нравился до тех пор, пока я не понял, что подлинной причиной для создания этого *заново* оказалось то, что это было довольно старым и что мы, по сути, находимся в ремонтной мастерской¹, писал Нобелевский лауреат в мемуарной книге под названием *Набережная неисцелимых (Watermark)*, одним росчерком пера создав и уничтожив яркий и живой портрет поэта и мастера.

«*The Cantos* тоже, — писал Бродский в той же мемуарной книге, — оставили меня холодным; их главная ошибка заключалось в давно известном: в поиске красоты. Было странно, что человек, так долго проживший в Италии, не понял, что красота не может быть целью, что она всегда есть продукт других, часто совершенно тривиальных поисков».

Конечно, замечание о том, что красота не может быть целью, пронизательно само по себе. Но какое отношение оно имеет к 803-страничному труду Эзры Паунда, которое сам автор назвал

¹ И. Бродский «Набережная неисцелимых». (Здесь и далее перевод мой. — А.П.)

«ragbag», т. е. стряпней из кусков и лоскутков? И если понятие цели применимо к этому сочинению, которое создавалось в течение 50 лет (с 1912 по 1962 гг.), то можно сказать, что в нем отражена фрагментарность самой жизни: судьбы участников Первой мировой войны Ричарда Алдингтона, Анри Годье-Бжеска, Виндхама Льюиса, Эрнста Хемингуэя и Фернана Леже; русская революция; Китай времен Конфуция; аграрный популизм Джефферсона и Джексона; «просвещенный деспотизм» Леопольда II, Элевсинские мистерии, чистые линии искусства Ренессанса, ясные песни трубадуров и т. д.

Но что могло побудить Бродского создать и уничтожить яркий и живой портрет Эзры Паунда?

Конечно, поэт и мастер скомпрометировал свой дар, тем самым став причиной собственного падения. Но обстоятельства падения Эзры Паунда интересуют Бродского не более, чем его собственные обстоятельства интересовали Генсека. Он не только выносит приговор собрату по перу, но и посягает на его наследственную память. «Многие американские графоманы признали в Эзре Паунде мастера и мученика», — пишет он, кажется, запамätовав, что в числе «графоманов», признававших мастерство Э. П., были такие имена, как Томас Стернз Элиот, Эдвард Эстлин Каммингс, Эрнест Хемингуэй, Аллен Тейт, Жюльен Корнелл, Конрад Эйкен, Эми Лоуэлл, Кэтрин Энн Портер, Теодор Спенсер и даже покровитель Бродского — Уистен Хью Оден.

Не упомянутым оказался также тот факт, что стараниями этих «графоманов» *Пизанские кантаты* (*Pisan Cantos*, 1948) Паунда получили премию (Bollingen Prize) как раз тогда, когда он был обвинен в государственной измене. По мнению многих, эта премия, впервые предложенная Библиотекой Конгресса, спасла Эзру Паунда от смертной казни. Присуждение этой премии стоило Библиотеке Конгресса потери привилегии предлагать премии от лица государства.

<...>Получивший позднее эту же премию поэт Джеймс Меррилл не забыл упомянуть своего именитого предшественника, Эзру Паунда: «Я очень этому рад. Дать ему премию в то время было большой щедростью. Иногда искусство поддерживает правительство, а иногда нет. Это был солнечный луч в темной камере его помешательства». Джеймс Меррилл нашел способ поблагодарить

правительство за престижную премию, оговорив для поэта право иногда противостоять правительству.

На аналогичное право претендовал и Бродский. Бок о бок с темой «поэт и царь» в копилке его убеждений хранилась мысль об идеальном разладе поэта и государства, даже об «отвращении» поэта к государству. И хотя эта последняя мысль прозвучала в Нобелевской речи, в реальном конфликте Эзры Паунда с государством Бродский занял сторону государственных обвинителей и даже посетовал на мягкость их наказания. «Что касается его страданий в госпитале Святой Елизаветы, их не стоило бы так расписывать; в глазах русского, они сильно уступают девяти граммам свинца, которые его трансляции могли заслужить в ином месте»², — пишет Бродский, кажется, упустив из виду то, что сам когда-то, как Эзра Паунд, оказался в психиатрической клинике в надежде смягчить тюремное наказание.

Конечно, обвинение, выдвинутое против Эзры Паунда правительством США, несопоставимо с тем, что привело Бродского на скамью подсудимых в России. Паунд писал антисемитские речи, которые звучали в нацистской Германии, передавая их из Рима, и подстрекал своих соотечественников саботировать военные действия американского правительства. Он пытался сеять ненависть к своей стране среди итальянцев³. С возмущением Бродского трудно не согласиться. Однако Уистен Оден, идеальная модель человека и поэта для Бродского, был обвинен британским правительством в дезертирстве.

В день начала Второй мировой войны Оден написал стихотворение («1 сентября 1939 года»), находясь в это время за пределами Великобритании, которую покинул, поселившись в Соединенных Штатах. «Его отъезд вызвал большое волнение в его стране. Его обвинили в дезертирстве, в бегстве из страны в момент опасности», — писал Бродский в эссе, посвященном этому стихотворению Одена, все же умудрившись повернуть ситуацию против обвините-

² Там же.

³ Когда историк Стэнли Кутнер получил доступ к отчетам по делу Эзры Паунда в 1980 году, стало известно, что еще до установления диагноза — нарциссистский синдром — Эзра Паунд провел две недели в «зале Ховарда», или «адской дыре», как называли камеру госпитальной тюрьмы, после чего пробыл 13 лет в отделении для умалишенных.

лей. Оден, писал Бродский, «был как раз тем, кто не устает предупреждать о надвигающейся опасности в течение десятилетия <...> И его обвинители — левые, правые, пацифисты и т. д. — не видели этой опасности».

Но не могли ли смягчающие обстоятельства, которые Бродский отыскал для объяснения дезертирства Одена, быть при желании найдены для объяснения поступка Эзры Паунда? И знай Бродский, что именно Оден способствовал освобождению Паунда из психиатрической лечебницы, может быть, он умерил бы свой обличительный тон? Не иначе как движимый желанием прояснить степень виновности Эзры Паунда, поэт Ален Гинзберг навестил Паунда в Рапалло в октябре 1967 года. И что же он услышал от «закоренелого» преступника?

«Сплошной беспорядок... глупость и невежество», — говорил о своих ранних воззрениях Паунд. А на обеде в *Pensione Alle Salute da Cici* в Венеции, где присутствовали, кроме Гинзберга, Петер Рассел и Михаил Рек, Эзра Паунд высказался более определенно: «Моей самой ужасной ошибкой были глупые провинциальные антисемитские предрассудки, которые в совокупности все испортили ... и через семьдесят лет я нахожу, что я не был сумасшедшим, но был болваном ... Я должен был быть способен на более умные поступки».

Как видим, не желая прикрывать свое преступление юности aberrациями рассудка, Эзра Паунд готов признать себя провинциалом и болваном. «Он — интеллектуальный болван, вообразивший себе, что сможет решить мировые экономические проблемы, и отказавший простым смертным в способности понимать его цели и мотивы».

Так охарактеризовал Эзру Паунда офицер, сопровождавший его на суд из Италии в Америку. Так мог бы он сказать и о Бродском, если бы ознакомился ближе со стихами, в которых Бродский кичится мизантропией, скажем, со стихотворением «Декабрь во Флоренции», посвященным Данте:

*Двери вдыхают воздух и выдыхают пар; но
ты не вернешься сюда, где, разбившись попарно,
населенье гуляет над обмелевшим Арно,
напоминая новых четвероногих. Двери
хлопают, на мостовую выходят звери.*

*Что-то вправду от леса имеется в атмосфере
этого города. Это — красивый город,
где в известном возрасте просто отводишь взор от
человека и поднимаешь ворот.*

Но что могло побудить Бродского к сочинению эссе об Эзре Паунде?

«Однажды в полдень в ноябре 1977 года в гостиницу “Лондра”, где я находился по приглашению Biennale of Dissent (Биеннале диссидентов — А.П.), мне позвонила Сьюзен Зонтаг, которая жила в “Гритти”, приехав по тому же приглашению. “Джозеф, — сказала она, — что ты делаешь сегодня вечером?” — “Ничего, — ответил я, — а что?” — “Сегодня на площади я наткнулась на Ольгу Радж. Ты ее знаешь?” — “Нет. Вы имеете в виду женщину Паунда?” — “Да, — сказала Сьюзен, — она пригласила меня сегодня вечером в гости. Я боюсь идти туда одна. Ты бы пошел со мной, если у тебя нет других планов?” У меня их не было, и я сказал: “Конечно, пойдю”, — слишком хорошо поняв ее опасения»⁴.

Как видим, разговор о Паунде был спровоцирован встречей с Ольгой Радж, его гражданской женой. Но что могло побудить Бродского к описанию этой встречи ровно двенадцать лет спустя (напомню, что Biennale of Dissent имело место в Венеции с 15 октября по 17 ноября 1977 года)? Полагаю, она могла запомниться ему как лицо, создавшее Паунду репутацию мученика и мастера. Ведь биограф Ольги Радж Энн Коновер поставила Ольгу Радж в один ряд с Анной Достоевской и Верой Набоковой. Я могла бы пополнить этот список именами Софьи Андреевны Толстой и Веры Буниной.

Ольга Радж вела кампанию за освобождение Эзры Паунда даже тогда, когда тот не пускал ее на порог госпиталя (оставив привилегию ухода за собой своей законной жене, Дороти Шекспир. Марианна Басманова, гражданская жена Бродского, позволила другим бороться за его освобождение. Ольга Радж приняла больного Паунда после психушки, обеспечила ему кров и уход, а после его смерти сражалась за восстановление его доброго имени.

Но как эта ситуация могла быть отражена (то есть, конечно же, скрыта) в мемуарном тексте Бродского?

⁴ И. Бродский «Набережная неисцелимых».

«Мы позвонили в дверь, и первое, что я увидел после того, как маленькая женщина с глазами-бусинками материализовалась на пороге, был бюст поэта работы Годье-Бжеска на полу гостиной. Приступ скуки был внезапным, но верным». Но почему из всех эмоций вид бюста покойного поэта вызывает у Бродского скуку? Скука, заметим, окрасила все его дальнейшие впечатления от хозяйки дома: «Из ее поджатых губ рвалась наружу ария, запись которой служила достоянием публики с 1946 года». Не было ли в этой декларации «скуки» желания скрыть подлинные эмоции?

Обратим внимание на такую деталь. Бродский называет скульптора не его подлинным именем, Анри Годье, а добавляет к нему имя его гражданской жены, Софии Бжеска, которая, как и Ольга Радж, была подвижницей своего мужа. Так молчаливо выстроилась параллель: Ольга Радж и София Бжеска, с одной стороны, и Марианна Басманова, с другой. Бюст Эзры Паунда в прихожей, конечно же, стал напоминанием Бродскому о том, что в его жизни не было женщины, взявшей на себя упоительную роль служения идолу.

Так значилось в моей рукописи, опубликованной в 2017 году. Однако, интервью Юрия Левинга с Марией Слоним, с которым я ознакомилась в прошлом году, позволило мне внести существенную поправку в лаконичный комментарий Бродского при виде бюста Паунда: «Приступ скуки был внезапным, но верным». «Скукой» Бродский конечно же эвфемистически обозначил свое презрительное отношение к поэту, пожелавшему оставить после себя неувыдаемую память. Уничтожению этой памяти Бродский посвятил свою сагу об Эзре Паунде. Но читатель, вероятно, не знает, как не знала этого я, что еще до отъезда из России сам Бродский охотно позировал перед скульпторами. Его бюст был вылеплен И.Л. Слонимом и даже выставлялся под названием «Портрет молодого человека» после смерти Слонима в 1973 году. Сейчас этот бюст хранится в запасниках Русского музея. А если бы хранился в прихожей Марианны Басмановой, частица славы Бродского могла бы быть предана забвению.

Но если при жизни Бродский не пожелал расстаться с Эрой Паундом, посвятив ему проникновенные строки в «Набережной неисцелимых», судьбе было угодно распорядиться так, что похоронен он был в компании Эзры Паунда на кладбище Сан-Микеле.

Другой сосед Бродского — Игорь Стравинский, исполнявший фашистский гимн («Джовинаццо») на своем авторском вечере в Неаполе в 1936 г.

ПАНАЦЕЯ ОТ СКУКИ

«Когда профессор Бродский входил в класс...» — делает разбег на очередную легенду Лев Лосев, цитируя одного из студентов Бродского 1995 года. «Лиам Маккарти пишет мне из Амхерста: “В первый день занятий, раздавая нам список литературы, Бродский сказал: “Вот чему вы должны посвятить жизнь в течение следующих двух лет”...» И дальше идет список из ста книг, начиная с самых главных: «Бхагавадгита», «Махабхарата», «Гильгамеш» и Библия. Как видим, на этот раз Лосеву даже не пришлось фантазировать. Эту легенду подготовил для него амбиционный Бродский.

Тот же студент сказал несколько захватывающих слов о лекции, которую Бродский прочитал в Дартмутском колледже в 1989 году. «Он произнес потрясающую речь о том, как поэту скучно быть самим собой. Американская жизнь перестала его раздражать, и теперь он попытался исцелить ее душу». Эта лекция станет предметом моих размышлений. Но прежде, чем я возьму на себя задачу разобраться в том, как Бродский «исцелял душу Америки», попробую коснуться цикла стихов 1975 года под названием «Мексиканский дивертисмент».

А так как темой цикла была судьба австрийского эрцгерцога и императора Мексики Максимилиана, казненного вместе со своими генералами Мигелем Мирамоном и Томасом Мехиа, уже в выборе таилась каверза. Исторические темы, по глубокому убеждению Бродского, могут быть описаны лишь в прозе. И так, перед ним трудно разрешимая дилемма. Как написать стихотворение на историческую тему, не впадая в рассказывание? Ответ, которого он ищет, предлагает ему поэт, блестяще справившийся с этой задачей.

«Поэтическая речь или мысль лишь чрезвычайно условно может быть названа звучащей, потому что мы слышим в ней лишь скрещенье двух линий, из которых одна, взятая сама по себе, абсолютно немая, а другая, взятая вне орудийной метафоры, лишена

всякой значительности и всякого интереса и поддается пересказу, что, на мой взгляд, — вернейший признак отсутствия поэзии: ибо там, где обнаружена соизмеримость вещи с пересказом, там простыни не смяты, там поэзия, так сказать, не ночевала», — писал когда-то Мандельштам в «Разговоре о Данте».

Чему же учит он поэта на перепутье? Поэзия оперирует не фактами, а «орудийными метафорами», которые придают тексту ускорение и приглашают читателя к творческому соучастию. С «орудийной метафорой» Мандельштам связывал, научившись этому у Данте, скорость ходьбы: «Мне не на шутку приходит в голову вопрос, сколько подметок, сколько воловьих подошв, сколько сандалий износил Алигьери за время своей поэтической работы, путешествуя по козьим тропам Италии? *Inferno* и в особенности *Purgatorio* прославляют человеческую походку, размер и ритм шагов, ступню и ее форму. Шаг, сопряженный с дыханием и насыщенный мыслью, Дант понимает как начало просодии».

Конечно, урок Мандельштама требовал осмысления. Что мог понимать он под скоростью ходьбы? Может быть, умение опережать события или, наоборот, замедлять их. А может быть, дробить нить повествования, предлагая разрозненные фрагменты, лишённые логической связи? А как понимать концепт «орудийной метафоры»? Имеет ли он отношение к ритму и музыке стиха? Стих Данте, по мысли Мандельштама, ложится на музыку вальса, «волнового танца». «В основе вальса — чисто европейское пристрастие к повторяющимся колебательным движениям, то самое прислушивание к волне, которое пронизывает всю нашу теорию звука и света, все наше учение о материи, всю нашу поэзию и всю нашу музыку».

Итак, когда Бродский пишет вторую поэму цикла под названием «1867», он исполняет ее под партитуру, но не вальса, как Данте, а танго⁵. Вот этот текст:

*В ночном саду под гроздью зреющего манго
Максимильян танцует то, что станет танго.*

⁵ Танго получило название «Эль Чокло», или «кукурузный початок», в честь владельца популярного клуба «Эль Американо» в Буэнос-Айресе, прозванного друзьями Эль Чокло. Стихотворение было создано Анхелем Грегорио Вильольдо Арройо (1903 г.) и увековечено в фильме Луиса Бунюэля «Большое казино» (1947 г.).

*Тень возвращается подобьем бумеранга,
температура, как под мышкой, тридцать шесть.
Мелькает белая жилетная подкладка.
Мулатка тает от любви, как шоколадка,
В мужском объятии посапывая сладко.
Где надо — гладко, где надо — шерсть.
В ночной тиши под сенью девственного леса
Хуарец, действуя как двигатель прогресса,
забывшим начисто, как выглядят два песо,
пеонам новые винтовки выдает.
Затворы клацают; в расчерченной на клетки
Хуарец ведомости делает отметки.
И попугай весьма тропической расцветки
сидит на ветке и так поет:
Презренье к ближнему у нюхающих розы
пускай не лучше, но честней гражданской позы.
И то и это порождает кровь и слезы.
Тем паче в тропиках у нас, где смерть, увы,
распространяется, как мухами — зараза,
иль как в кафе удачно брошенная фраза,
и где у черепа в кустах всегда три глаза,
и в каждом — пышный пучок травы.*

Как видим, урок Мандельштама не прошел даром. Бродский выносит за скобки все, что говорит о реальной ситуации. Ни слова о том, что его заглавным персонажем был австрийский эрцгерцог Максимилиан, который был приглашен в качестве императора в Мексику при поддержке Наполеона III, а в результате либеральной политики лишился этой поддержки и остался без армии; что его жена, бельгийская принцесса Шарлотта, отправилась к Европейским правителям с просьбой о помощи, но, не заручившись ничьей поддержкой, тронулась рассудком и уже не знала о судьбе расстрелянного мужа вплоть до самой своей смерти в 1927 году. О судьбе Максимилиана мы узнаем лишь из указания на одну загадочную деталь: «и где у черепа в кустах всегда три глаза, /и в каждом — пышный пучок травы». Но и эта деталь представляет собой очередную загадку. Уверены ли мы, что речь идет о черепе Максимилиана? Ведь не прочитай мы о просьбе Максимилиана,

которая выполнена не была, не стрелять ему в голову, и о том, что его простреленный череп был выставлен на обозрение (возможно, брошен в траву), было бы непонятно, что означает этот образ.

В равной степени неясными являются строки: «Хуарец, действуя как двигатель прогресса, /забывшим начисто, как выглядят два песо, /пеонам новые винтовки выдает». Почему из всех подробностей казни Максимилиана Бродский выделяет раздачу «новых винтовок»? Конечно, потому что оружие поступало к Хуарецу из Соединенных Штатов. Но почему эта деталь оказалась релевантной для Бродского? Припомним, что стихотворение было написано в 1975 году, т.е. через несколько месяцев после того, как Ричард Никсон отказался от президентского поста (август 1974 года) из-за скандала, получившего название Уотергейта. Выходит, концепт «орудийной метафоры» был понят Бродским буквально.

А теперь все, что было написано о второй части «Мексиканского дивертисмента», следует подвесить в воздухе, обернувшись назад, к первой части под названием «Гуэрнавака» (Cuernavaca). В этом городе жил Октавио Пас, с которым Бродский познакомился в Кембридже. Октавио и пригласил Бродского «на дискуссию о культурном прошлом» и приветил в своем доме, как записал со слов Бродского Петр Вайль. Полагаю, первые две части дивертисмента были данью «культурному прошлому».

Итак, сидя в саду (Октавио Паса?), «поэт, прибывший издаля», комментирует эпизод из прошлого, т.е. ведет рассказ о судьбе «М», конечно же, судьбе эрцгерцога Максимилиана. Тут удобно вспомнить герб муниципалитета Cuernavaca: три ветки с листьями и четырьмя красными корнями, отходящими от ствола дерева с вырезом в форме рта, из которого выходит свиток, вероятно символизирующий язык. И язык «Гуэрнаваки» требует особого рассмотрения. «Единственно, что, по-моему, стоит сказать об этих стихах, — это то, что темой была Мексика, не конкретно Мексика, а, как я полагаю, состояние духа, помещенного на менее благоприятный для него фон. <...> Если можно так выразиться, это дань культуре, о которой идет речь <...> Боюсь, некоторые люди в Мексике рассердились, потому что стихи немножко в духе Ивлина Во», — говорил Бродский в интервью Еве Берч и Дэвиду Чину.

Однако в русской поэзии «Эль Чокло» считалось декадентским танцем, окрашенным «томно-порочной соборностью», как назвал

его в своей работе «1867» Роман Тименчик, приведя, среди прочего, стихотворение, написанное Алексеем Лозина-Лозинским незадолго до самоубийства:

*Душою с юности жестоко обездолен,
Здесь каждый годы жжет, как тонкую свечу...
А я... Я сам угрюм, спокоен, недоволен,
И денег, Индии и пули в лоб хочу.*

Декадентская нота прослеживается также в первых двух частях «Мексиканского дивертисмента», переключаясь с давней мечтой, навеянной просмотром фильма Висконти «Смерть в Венеции». И если мечта не выветрилась из памяти Бродского в 1989-м, когда он сочинял *Набережную неисцелимых*, то, полагаю, она присутствовала хотя бы на задворках памяти в 1975-м. Попробуем разобраться с цифрами, которые имели в сознании Бродского мистический смысл.

Бродский писал «Мексиканский дивертисмент» в 1975 году в возрасте 35 лет, т.е. в том самом возрасте, в котором оборвалась жизнь императора Максимилиана. К тому времени Бродский прожил в Америке три года. Император Максимилиан завершил в 1867 году свой трехлетний срок правления. Как и император, который сочувствовал мексиканским повстанцам, Бродский, находясь в своей империи, «пытался лечить душу Америки», о чем его студент сообщил Лосеву. А мысль о том, как лечить душу Америки, наконец всплыла в шестом и предпоследнем стихотворении «Мексиканского дивертисмента»: «Состояние духа, помещенного на менее благоприятный фон» есть просто-напросто «скука». И истоки этой скуки Бродский видит не в себе, а в несовершенстве мира.

*Скушно жить, мой Евгений. Куда ни странствуй,
Всюду жестокость и тупость воскликнут: «Здравствуй!
Вот и мы!» Лень загонять в стихи их.
Как сказано у поэта, «на всех стихиях...»*

Это отступление позволяет мне начать разговор о той «изумительной лекции», как ее назвал студент Иосифа.

Как уже говорилось, в 1989 году Бродский был приглашен для напутственного слова на выпускную церемонию Дартмутского

колледжа. Приглашение это чрезвычайно почетно. Достаточно сказать, что в 1941 году с напутственной речью перед выпускниками мужской гимназии в Харроу выступил Уинстон Черчилль. В стенах Американского университета в Вашингтоне (1963 г.) проносил свою знаменитую речь Джон Кеннеди. В 2005 году перед выпускниками Стэнфорда выступал недоучившийся студент, Стив Джобс, а два года спустя почин Стэнфорда подхватил и Гарвард, пригласив на эту роль Билла Гейтса. От приглашенных ждали услышать то, чего не знает ни один человек в мире: повесть о себе, о своем уникальном опыте и, главное, об уроках, извлеченных из неудач и падений. Предполагалось, что каждый студент, прослушав историю человека, голыми руками построившего свою вселенную в миниатюре, вспомнит о ней в минуты отчаяния и неверия в себя.

Итак, речь перед выпускниками может обернуться суровым испытанием, конечно, если оратор, следуя традиции, начнет рассказывать о том, где и когда он спотыкался. Но Бродский предпочел пренебречь традицией. «Перед началом академического действия Иосиф снял свою твердую докторскую шапочку и, как диск фрисби, метнул ее Льву Лосеву, причем попал по лицу и разбил очки», — вспоминает студент, присутствовавший на церемонии. В названии его речи прозвучал оксюморон, заимствованный у известного автора: «Похвальное слово скуке» — «Похвальное слово глупости», Иосиф Бродский — Эразм Роттердамский. Но до реализации дело, скорее всего, не дошло.

Бродского могло бы остановить то, что «Похвала глупости» была создана, как свидетельствовал сам Эразм, во время мучительного путешествия из Италии в Англию в 1509 году. Кроме того, Эразму мог бросить вызов английский философ Бертран Рассел (1872–1970), написавший в зрелом возрасте эссе под названием «Похвала праздности» (1932). Того и гляди в сознании Бродского могло возникнуть новое уравнение: «Похвала праздности» — «Похвала скуке» (Бертран Рассел — Иосиф Бродский). И одна ключевая фраза Рассела могла подтолкнуть Бродского к смене модели.

«Со всей серьезностью хочу сказать, — писал Рассел, — что в современном мире очень много вреда наносит вера в добродетель труда и что путь к счастью и процветанию лежит через организованное сокращение работы». Все, что требовалось для «счастья и благополучия» Бродского, — это замена слова «работа» словом

«скука» Последняя, будучи за гранью возможного, могла разочаровать тех, кто наивно полагал, что лектор вдохновит и наэлектризует студенческую аудиторию, вселив в нее предпринимательский дух, то есть стремление соединить творческий запал и мечту в их будущей деятельности.

Ведь ни Эразм, ни Бертран Рассел не смогли обеспечить успех речи Бродского. Кто же тогда мог помочь ему воздать похвалу скуке? Мемуарная литература о Бродском изобилует рассказами о сплетнях и анекдотах. И эти рассказы, ставшие центральными темами творчества Бродского, настойчиво апеллируют к Николаю Гоголю.

«Анекдот заполняет бессмысленность разговора мнимым содержанием и остротой. <...> Анекдот — это своего рода сплетня, принявшая литературную форму; его нравственная форма безлична; это инцидент, который отрицает смысл рассказываемых событий. “Умереть от скуки” — значит ничего не делать, ни о чем не писать, и нужно хоть какой-нибудь анекдот сорвать на пишущей машинке, чтобы успеть наполниться содержанием в очередной раз.

И Гоголь просит своих корреспондентов сообщать ему о происходящем — анекдоты, случаи, перлы мудрости, происшествия — все может пойти в дело, и он сделает все, чтобы его читатель/слушатель сорвался от смехового паралича... чтобы не было скучно, человек делает это интересным. Да чтоб смех, веселье, особенно в конце. <...> Это должно быть ужасно смешно, мы должны чувствовать ужас смеха; мы должны смеяться со страхом, переходить предел, когда уже нельзя смеяться. Страх и смех балансируют на краю бездны, куда упало время, охваченное скукой», — пишет Валерий Подорога.

«На краю бездны» — это просто метафора. Гоголь отводит скуке особое место. И это место — город. Комментируя первую часть «Мертвых душ», Гоголь пишет: «Идея города. Полученная пустота в высокой степени. Пустословие, перешедшее за пределы сплетни. Как все это возникло от праздности и приняло в высшей степени нелепое выражение. Как умные люди доходят до совершения совершенно глупых поступков? <...> Как свести мирскую праздность всякого рода к городской праздности? и как можно построить городскую праздность, чтобы преобразовать праздность мира?»

Но если скукой заражен только город, то где граница этой зараженности?

В *Набережной неисцелимых* Бродский пишет: «Году в 1966-м — мне тогда было двадцать лет — один приятель дал мне почитать три коротких новеллы французского автора, Анри де Ренье, переведенных на русский язык замечательным русским поэтом, Михаилом Кузминым. Все, что было мне тогда известно о Ренье, это то, что он был одним из последних Парнасцев, хорошим поэтом, но не великим вершителем. Все, что я знал наизусть из Кузмина, была горстка его *Александрийских Песен* и *Городских Голубей* — плюс мне была известна его репутация большого эстета, благочестивого православного и общепризнанного гомика. Я думаю, именно в таком порядке <...>. Я не помню ни названий этих новелл, ни издателя; даже не помню их содержания. Мне представляется, что одна из этих новелл называлась *Провинциальные развлечения*, но не уверен и в этом. Я мог бы перепроверить, но друг, который дал мне эти книги, умер год назад, и я этого не сделал.

Они /новеллы — А.П./ представляли собой нечто среднее между плутовским и детективным романами, и, по крайней мере, в одной из них, которую я называю *Провинциальными развлечениями*, действие происходило в Венеции зимой, в атмосфере сумерек и опасности. Топография усугублялась наличием зеркал. Основные события происходили по другую сторону амальгамы, в каких-то заброшенных палаццо. Как и многие книги двадцатых годов, это был довольно короткий текст — около двух сотен страниц, не более, и его темп был энергичным. Тема была банальной: любовь и предательство. Главное: история была поделена на короткие главы, в одну или полторы страницы. Вместе с темпом, вас охватывало ощущение сырых, холодных, узких улиц, через которые пробираешься в вечернее время с растущим чувством опасности, когда приходится заворачивать налево или направо. Для человека, рожденного в моем городе, чувства, навеянные этими страницами, были легко узнаваемы. Однако то, что было наиболее важным для меня на той восприимчивой стадии, когда я читал эту новеллу, было то, что у нее я получил самый важный урок композиции».

Но какую именно новеллу де Ренье мог Бродский иметь в виду? Число новелл, переведенных на русский язык Кузминым, можно сосчитать на пальцах одной руки. Но и расширив этот список, то

есть включив в него переводы всех новелл де Ренье, действие которых происходило в Венеции, я не нашла ничего, что отдаленно напоминало бы сюжет, описанный Бродским. Однако...

Однако, память все же не подвела Бродского. Заголовок *Провинциальное развлечение (Divertissement Provincial)*, вскользь им упомянутый, действительно принадлежал перу Анри де Ренье. Правда, эту новеллу никак нельзя было отнести ни к жанру плутовского, ни к жанру детективного романа. Там не было ни Венеции, ни зеркал, ни даже любовной интриги. Тогда как же объяснить эту амнезию по части жанра и сюжета? Неужели название запоминается легче? Ведь сославшись на имя де Ренье в эссе *Набережная неисцелимых*, Бродский делает признание о том, что «уроки композиции» были им получены у де Ренье. Но неужели де Ренье научил его сочинять плутовские или детективные романы?

И тут уместно вспомнить об одном совпадении. Речь перед выпускниками Дартмутского колледжа сочинялась тогда же, когда создавался мемуарный том *Набережная неисцелимых*. И только осознав это совпадение, я смогла, наконец, набрести на след. Анри де Ренье, то ли прочитанный заново, а, возможно, и впервые, подсказал Бродскому общую канву его будущей речи. Ведь скука как раз и является ведущим мотивом *Провинциального развлечения*.

«Я знаю, что такое скука. Я окружен зыбкою и текучею средою <...>, создающей иллюзию выхода, который никуда, однако, не приводит. Внутри этой среды есть воздух. Вы думаете, что дышите им? На самом же деле он вбирает вас в себя. Он проникает в вас своими тончайшими частицами и незаметно окружает ими. Цвет его вы не можете определить, но он покрывает все предметы каким-то липким лаком. У него есть также запах. Запах этот пропитывает вашу одежду, ваше тело, ваше дыхание. Он обладает способностью навевать сон, так что вы даже не чувствуете себя несчастным. Вы не страдаете — вы скучаете. Это неопределимое состояние. Вы в плену у самого себя, и вы не ищете освободиться от этого плена! У вас нет для этого ни силы, ни мужества, пожалуй, нет даже желания. Скука довлеет себе. Раз вы вошли в ее зыбкое царство, вы уже не можете больше вырваться из него, хотя бы вас призывали самые лучшие ваши воспоминания, самые могущественные силы, самые ненасытные потребности. Скука есть скука», — читал Бродский у де Ренье.

Конечно, детали могли, до известной степени, оказаться востребованными конкретной ситуацией. «Значительная часть того, что вам предстоит, будет востребована скукой». А между тем, курса скуки до сих пор «не предложили ни точные, ни гуманитарные науки...» Я говорю, «востребована до известной степени», ибо мысли Анри де Ренье доносились до аудитории лишь обрывками. Какие-то наблюдения застревали в сознании (или подсознании) оратора, Бродского. «Я хорошо знал, что скука будет тою ценою, которую я куплю свободно избранную мною праздность, добровольную бесполезность, но я не знал, что такое скука! Я думал, что буду иметь в лице ее противника, от которого можно обороняться. Я не знал, что от ее неощутимого и клейкого просачивания нет ни защиты, ни лекарства».

Но что могло помешать Бродскому полностью озвучить голос оригинального автора, сделав соответствующую отсылку? Возможно, убежденность в том, что опыт персонажа де Ренье нашел отклик в его собственном опыте. Ведь доминирующая тема прозы Бродского — курьез, случай.

Но что такое случай?

Прочитируем Валерия Подорогу: «Случай — это не событие, а общее название всего невозможного и прекрасного. Инцидент сочетает в себе свойства инцидента и чуда, например “чудесное происшествие (или приключение)”. В происшествии в полной мере проявляется элемент исторического. Оно внезапно вторгается в монотонный, вялый, будничный ход природной жизни, оживляя ее скрытые конфликты. Аварии нельзя не ожидать, они приходят со всех сторон и нигде, они настолько часты, что невозможно найти их причину, их узнают, они шокируют, они удивляют. В отличие от события, инцидент не имеет внутренней меры времени — длительности — и исчерпывает свое содержание в каждом моменте проявления. “Вот так получилось... (и ничего не поделаешь!)” — любая возможная интерпретация выглядит излишней. Реальность предстает как случай. Вот почему мы настаиваем: появление гоголевского персонажа — “случайность”».

Сочиняя свою *Похвалу скуке*, Бродский буквально «вдохнул» тот яд, который едва ли не убил персонажа *Провинциального развлечения*. Их опыт оказался идентичным и одновременным. «Почему вышло так, что именно в этот момент я вдруг отдал себе отчет

в скуке, одолевавшей меня? Почему именно в эту минуту я осознал ее давящую меня тяжесть? И по мере того, как эта тяжесть росла, мне казалось, что у меня не хватает силы выдерживать ее. Я испытывал во всем своем теле гнетущее ощущение слабости. Мне казалось, что мои члены не принадлежат мне больше. Я оказался вдруг как будто окруженным поглощающей и обессиливающей атмосферой, как будто вдохнул яд, который заживо привел меня в состояние ооченения», — пишет протагонист де Ренье.

«Не изгонит скуку из вашей жизни даже искусство», — транслирует Бродский мысли протагониста, так глубоко его поразившие. «И даже если вы шагнете в полном составе к пишущим машинкам, мольбертам и Стейнвеям, полностью от скуки вы себя не оградите <...>: вы будете быстро удушены отсутствием признания и низким заработком, ибо и то, и другое хронически сопутствуют искусству... Богатство тоже не избавляет вас от скуки», — продолжает диагностировать фатальный недуг непредсказуемый лектор, хотя уже вполне предсказуемо. «...Большинство из вас знает по собственному опыту, что никто так не томим скукой, как богачи, ибо деньги покупают время, а время имеет свойство повторяться. Допуская, что вы не стремитесь к бедности, — иначе вы бы не поступили в колледж, — можно ожидать, что скука вас настигнет, как только первые орудия самоудовлетворения станут вам доступны»⁶. «Что касается бедности, скука является наиболее жестокой частью ее несчастья, и избавление от нее принимает наиболее радикальные формы: бурное восстание и наркоманию».

Но не было ли в этих словах отголосков давней мысли о браунинге?

Конечно, пожелай Бродский создать детективный роман, он бы непременно довел дело до убийства. Представьте, именно так поступил автор, который диктовал его сознанию и подсознанию мысли о скуке. В провинциальном городке П., выбранном в качестве места действия и даже не удостоенном названия, автор, Анри де Ренье, наблюдает два варианта скуки: пассивное оцепенение и низменные инстинкты, вызванные деятельным состоянием. Отсюда дихотомия его персонажей. Они и преступники, и жертвы. Но это не было «Преступлением и наказанием». Какими бы дикими ни были фантазии Достоевского, он так и не смог создать ни одного человека, который мог бы совершить его преступление и

⁶ И. Бродский «О скорби и разуме». (Здесь и далее перевод мой. — А.П.)

навлечь на себя наказание. Поразивший воображение Бродского автор сумел создать мир, в котором и преступление, и наказание совершалось в одном лице.

Его герой рассуждал так:

«Я вдруг стал чужим самому себе. Очень любопытное ощущение это внезапное отделение от самого себя. Я увидел себя из очень большого отдаления, в виде миниатюрной и почти незаметной фигурки. Так вот чем я был, и стоит ли вновь становиться собою, стоит ли восстанавливать эту карликовую и далекую фигурку? Как мог бы я держаться в таком маленьком телесном пространстве теперь, когда я вкусил освобождения от себя? Я не чувствовал себя больше воплощенным и обладающим телом. Я чувствовал себя перенесенным на раздорожье всех жизней, в центр всех открывающихся перед ними возможностей, я испытывал состояние чудесного ожидания. Мне как будто принадлежала верховная власть, но моя тайная мощь не обнаруживалась никаким видимым признаком. Я говорил себе: «Я — ничто, и я доволен тем, что пребываю во всем; я вмещаю в себе все жизни, не живя вовсе, и я мог бы от человеческих жизней возвыситься до божеских простым актом своей воли».

Так возвеличив себя и так уменьшив, скучающий человек, от лица которого повествует де Ренье, строит свою среду по собственному образу и подобию. «Весь городок П. представляется мне одною из тех больших шкатулок с игрушками, которые дарят детям в день их рождения и которые содержат в себе домики, деревья, человечков, животных. Тетушка Шальтрэ производит на меня впечатление старой куклы, втащенной со дна шкафа захудалого провинциального магазина. Мариэта тоже кажется мне забавным уродцем. Да и все другие люди какие-то картонные плясуны! Я вижу их резкие, угловатые, бессмысленные движения манекенов и марионеток. Неуклюжие, они повинуются дерганию ниточки. Я представляю себе, как они размахивают руками, заплетаются ногами, покачивают головой в уморительном и зловещем спектакле, коего я являюсь зрителем».

По своему образу и подобию создает свою среду и Бродский.

В эссе «О скорби и разуме» он писал: «Потенциально имущие, вам наскучит ваша работа, ваши друзья, ваши супруги, ваши возлюбленные, вид из вашего окна, мебель или обои в вашей комнате, ваши мысли, вы сами. Соответственно, вы попытаетесь найти пути

спасения, вы начнете менять места работы, жительства, знакомых, страну, климат; вы можете предаться промискуитету, алкоголю, путешествиям, урокам кулинарии, наркотикам, психоанализу. Впрочем, вы можете заняться всем этим одновременно; и на время это может помочь. До того дня, разумеется, когда вы проснетесь в своей спальне среди новой семьи и других обоев, в другом государстве и климате, с кучей счетов от вашего турагента и психоаналитика, но с тем же несвежим чувством по отношению к свету дня, льющемуся через окно <...>. Невроз и депрессия войдут в ваш лексикон».

«Тогда, чтобы избавиться от этого наваждения, у меня возникает желание схватить палку и колотить направо и налево, поломать ноги, разбить бока, свихнуть руки, отбить головы, все раскрошить и обратить, наконец, в бегство назойливых фантошей, которые вьются вокруг меня хором и, как бесноватые, кувыркаются и прыгают на тысячу ладов, а среди них иступленно ковыляет на своих старых ногах моя тетушка Шальтрэ. Но вдруг в эту неистовую сарабанду врывается пронзительный крик. Посередине копошащихся и толкающихся марионеток, подобно гигантской игрушке, появляется большой красный автомобиль. Он яростно устремляется на марионеток. Обезумевшие от ужаса, они спасаются куда попало, но автомобиль бросается в погоню за ними, опрокидывает их, дробит под колесами, ослепляет лучами своих фонарей. Он преследует их даже в домах, куда они убегают, выламывает двери, рушит стены, обваливает крыши», — фантазирует за Бродского де Ренье. «Вообще, человек, всаживающий героин себе в вену, делает это главным образом по той же причине, по которой вы покупаете видео: чтобы вернуться от избыточности времени», — вторит ему на свой лад Бродский. И «декадентская мечта», посетившая его в юности по следам фильма Висконти, повисает над юными выпускниками Дартмутского колледжа.

Здесь можно было бы догадаться, что идея опасности «лишнего времени», привнесенная из ниоткуда в контекст «Похвалы скуке», является прямым заимствованием из ключевого тезиса Бертрана Рассела. Только Рассел в эссе «Похвала праздности» представил свое доказательство «на полном серьезе»:

«Это мораль рабовладельческого государства, примененная в обстоятельствах, совершенно не похожих на те, в которых она возникла. <...> Возьмем иллюстрацию. Предположим, что в данный

момент изготовлением булавок занято определенное количество людей. Они делают столько булавок, сколько нужно миру, работая, скажем, по восемь часов в день. Кто-то изобретает устройство, с помощью которого то же количество рабочих может изготовить в два раза больше булавок, чем раньше. Но миру не нужно вдвое больше булавок: булавки уже настолько дешевы, что вряд ли их можно будет купить по более низкой цене. В разумном мире все, кто занимается изготовлением булавок, работали бы четыре часа вместо восьми. <...> Но в реальном мире это сочли бы деморализующим. Мужчины по-прежнему работают по восемь часов, <...> некоторые работодатели разоряются, и половину мужчин, ранее занимавшихся изготовлением булавок, увольняют. В конце концов, <...> половина мужчин бездельничает, а половина все еще перегружена работой. Таким образом получается, что неизбежный досуг будет причинять страдания всем вокруг, вместо того чтобы быть всеобщим источником счастья. Можно ли представить себе что-нибудь более безумное?»

Но тезис «Похвалы скуке», построенный в отрыве от мысли о логике, не требует доказательств. Вместо этого лектор бросает своим читателям кость, вполне по пословице «Были бы кости, а мясо нарастет»: «Когда вас одолевает скука, предайтесь ей. Пусть она вас задавит; погрузитесь, достаньте до дна. Вообще, с неприятностями правило таково: чем скорее вы коснетесь дна, тем быстрее выплывете на поверхность. Идея здесь, пользуясь словами другого великого англоязычного поэта, заключается в том, чтобы взглянуть в лицо худшему»⁷.



⁷ Там же.