

Андрей Грицман

ДАЛЕЕ ВЕЗДЕ

Короткая проза, эссе, интервью

СОДЕРЖАНИЕ

Там, где я хотел быть

Непрозвонивший будильник

Салфетка

Shakespeare and Co.

Случайная встреча

Там, где я хотел быть

Транслингвальная поэзия

«Преждевременное погребение»: встречи с Эдгаром По

Фосфены

Мальчик и луна

Случай в ресторане

Мираж в пустыне

Как я научился танцевать танго

Поезд № 1

Роза ветров маленьких городов

Зерзура

Взгляд изнутри

Фред и Джинджер. Прага

Кинцуги

Страницы жизни

Бендевинд

Граница сна

Круглая дата

Световые годы

Все дело в звуке

Москва, далее везде

Преодоление эмиграции

Между поэзией и медициной

«Природа — тот же Рим»

Транслингвальная поэзия и авторский перевод

Пауль Целан: «Песни неспетые по ту сторону человечества»

Иосиф Бродский: Transatlantic

«Я русский американец». *Интервью журналу «Читаем вместе»*

Лицом к лицу. *Беседа с Даной Курской*
«Я здесь вдвоем с собой и в одиночку». *Памяти Алексея Цветкова*

Об авторе

ТАМ, ГДЕ Я ХОТЕЛ БЫТЬ

НЕПРОЗВОНИВШИЙ БУДИЛЬНИК

Всегда, просто всегда, когда надо, я ставлю свой будильник, тот, который звонит мелодично, спокойно, без темы — без какой-нибудь надоевшей мелодии, звона курантов (отвратительное воспоминание детской бессонницы — в полночь из черной пасти репродуктора), нет, простой ровный перезвон. Мол, закругляйся со своим сном, болван, и пора вскакивать: на совещание, в операционную, в аэропорт, на встречу или звонить через моря и океаны. Эти времена, слава Богу, прошли. Но вот понадобилось в кои-то веки пораньше встать. Поднимите мне веки!

И вот в этот особенный раз властный будильник как раз и не прозвонил.

Как бы и ничего страшного, но смысл этого оказался гораздо глубже, чем я ожидал. Дело в том, что мне часто под утро снился один и тот же сон. Я с группой близких мне людей направляюсь куда-то, по переулку, по Грохольскому, кажется, или по 93-й улице, входим в большой дом, идем по длинному коридору и...

С годами эта группа близких людей все уменьшалась. Кто-то почему-то не появлялся, кто-то задерживался у киоска, другие как-то исчезали, таяли в сумерках. Некоторых я помнил и знал, что с ними случилось. Я с ними все же иногда разговариваю, но знаю, что их больше нет. Это, кстати, неважно, потому что непонятно, на каком языке мы говорим. То есть он есть, я все понимаю, и меня понимают, но звука не слышно. Что-то вроде передачи мыслей на расстоянии, хотя я в эту хрень никогда не верил.

Так вот, почти до конца коридора доходили мы только с ней. Слышу вопрос девушек: а с кем — с ней? Не скажу, поскольку это совсем не важно. И доходили мы с ней до какой-то красивой двери, высокой, крепкой, из солидного дерева. Как в старых московских квартирах. Помню еще: сбоку у двери висело зеркало в простой раме того же дерева, но что в нем отражалось, я никогда не мог рассмотреть.

Так вот, всегда, годами, в этот самый момент, когда мы доходили до двери, звонил будильник, я просыпался, вскакивал и на время забывал сон. А потом, через какое-то время, сон повторялся, но всегда заканчивался в конце московского коридора у двери.

Но в том-то и дело, что в этот раз будильник не прозвонил — то ли я забыл завести, что вряд ли, то ли пружина сломалась. Я не доверяю электрическим будильникам и всегда пользуюсь заводным.

В этот раз будильник не прозвонил, я продолжал спать и досматривать сон, который никак не кончался. Мы с ней дошли до массивной коричневой двери с тяжелой медной ручкой, заглянули в зеркало, и я, впервые во сне, открыл дверь.

САЛФЕТКА

Сели за стол как обычно. Как и всегда, он настоял, чтобы они пересели — к стене, к окну, чтобы стол не шатался... Она внутренне грустно улыбалась, а наружно — привычно насмешливо. Он спрятал живот под поверхность стола, под скатерть, и расстегнул верхнюю пуговицу брюк и немного молнию. Она сделала вид, что не заметила. Лицо его привычно выражало легкое возбуждение и ожидание: обед — это в основном не еда, а древний ритуал общения, слияния, доверия, совместного пищеварения. Она заметила, что сегодня он недобрил треугольник под нижней губой. Официант с достоинством и некоторой торжественностью огласил особые предложения блюд от шефа. Они заранее знали, что их интересовало, но по обычаю не прерывали официанта — пожилого господина с неопределенным восточно-европейским акцентом. «И я бы так мог, если б пришлось», — как всегда, гордо подумал он. Но не произнес, поймав на себе взгляд жены, — она и так знала эту фразу, как, впрочем, и все другие. Все шло по давно установленному плану, и они оба знали, что одной бутылки «Мерло» не хватит до конца второго блюда с артишоками и спаржей. Разговор шел обычный и, несмотря на его привычность и повторяемость, оба они с возрастом стали находить в таком разговоре некую опору в тревожном море жизни перед страхом неизвестности за темным окном ресторана. И вдруг, с ностальгическим чувством ребяческой шалости, характерной для него в молодые годы (пикабу — когда дочка была еще маленькой), он вдруг накинул большую чистую белую ресторанную салфетку себе на голову, и она полностью накрыла его лицо, оставив только торс в пиджаке, с рубашкой и галстуком, как бы повисшие в комнате. Она почувствовала, что что-то бесповоротно изменилось, его лицо пропало, и за белой поверхностью не было ничего, что бы подсказывало, что он когда-то был. Женская душа ее не испугалась, но приподнялась и приготовилась к дальнейшему будущему одиночному полету, где только ей был виден ландшафт воспоминаний о будущей и о прошлой жизни.

SHAKESPEARE AND CO.

В Париже я оказался пролетом с медицинского симпозиума обратно домой в Нью-Йорк. Решил, наконец, зайти в знаменитый книжный магазин, он же библиотека и кафе. И там же, наверху, место, где могли переночевать бедные художники. Сколько раз я слышал, что там собирается каждый вечер «небольшая, но чопорная компания», как писал замечательный Ярослав. Без Шекспира, правда.

Без труда я нашел 12 rue de l'Odéon. Заметить само место было несложно, так как в дверях стояла сама хозяйка Сильвия Бич и разговаривала с Джойсом. Он был на выходе, беседовали они уже некоторое время и явно не обращали внимания на то, что происходило внутри, на нижнем этаже, в кафе.

Я вошел и сел в тени за угловой столик, заказал kir royal, огляделся. Прежде всего, обращал на себя внимание Хемингуэй, сидевший за большим столом с Кольцовым, традиционный берет и круглые очки. Хемингуэй был в защитной полевой куртке интербригад, накинутой на майку со стандартной аппликацией Че Гевары. Че Гевара тоже в своем фирменном берете.

Хемингуэй был занят большим свиным эскалопом с картошкой фри, заказанным из Demarchelier через дорогу, курил большую гавану, пил пенный «Радебергер» из большой кружки и периодически чокался стопкой водки с «товарищем», за тем же столом, рядом с Кольцовым, типом без лица в сером костюме с военной выправкой. Последний периодически писал какие-то заметки, очевидно телеграммы, и передавал быстрым незаметным посыльным, тут же исчезающим из кафе. Кольцов, не отрываясь, строчил что-то в блокноте на колене, иногда отвлекаясь и отрезая кусочки от хемингуэйского эскалопа, которые быстро проглатывал.

Центром внимания была, естественно, властительница дум и законодательница вкусов Гертруда Стайн. Сегодня был особый вечер: возбужденный Эзра Паунд, с включенной бородой и диковатым выражением в глазах, привел к ней для знакомства и принятия в клуб (обычный ритуал посвящения!) молодого худосочного художника, австрийца, с боковым зачесом и небольшими усиками. Тот принес с собой несколько анемичных австрийских пейзажей, которые привели Гертруду в восторг, так что она купила и подарила Сильвии две акварели, которые хозяйка тут же распорядилась повесить над столиком Хемингуэя. На одном — в предгорьях Альп — на горизонте курился какой-то плотный дымок.

Тут только я заметил, что на столе у Хемингуэя, рядом с эскалопом, прямо под акварелями, лежали «Записки охотника» и «Игрок» в переводе. Они мешали Кольцову пристроить свой блокнот на столе.

К столику Гертруды подсел Пабло, влюбленно глядя на нее, и как бы невзначай положил на стол красную книжечку с профилем генсека, оттиснутым на корочке.

На верхнем этаже Сильвия между книжных полок установила небольшие топчаны для бедных художников, и оттуда порой спускались в кафе будущие гении, перебиться подаренным круассаном и рюмкой кальвадоса.

На этот раз сверху появился молодой Сартр, уже преподававший в *École normale supérieure*, в сопровождении двух новых талантливых учеников по его курсу прикладного экзистенциализма. Оба они были из Азии, жадно все воспринимали, постоянно улыбались, кивали и долго благодарили мэтра за пиалы зеленого чая, которые им заказал добросердечный Сартр. Звали милых азиатов Пол Пот и Иенг Сари, и на них тогда мало кто обратил внимания.

В другом углу за отдаленным столиком поместились Владимир Владимирович, теннисная ракетка и спортивная сумка с собой, и Мишель. Теннисист внимательно просматривал последний выпуск *Nota lepidopterologica*, но они иногда тихо переговаривались между собой и оба презрительно кривились, поглядывая на могучую кучку гостей Шекспира. Мишель, с длинными нечесаными волосами, допивал вторую бутылку дешевого *bojole* и курил одну за другой *Gauloises*, окурки которых вываливались из пепельницы на столе.

Сильвия подошла и любезно спросила, не нужно ли мне что-нибудь еще. Я поблагодарил, но только я собрался уходить, как в кафе вошел полицейский патруль: смуглые типы с сержантом во главе, зеленые береты и зеленые шевроны полумесяцем на рукаве. Все замолчали, и даже Хемингуэй оставил эскалоп в покое, а тихий австриец пристально рассматривал патрульных. Они сфотографировали всех на мобильные телефоны для Центрального полицейского регистра и, еще раз осмотрев комнату, растворились туда же, откуда появились.

Я вышел вслед за ними в мутно-сизый парижский вечер, думая о прошлом и будущем. Патрульная машина мерцала зелеными зловещими глазами уже где-то у Сены. Сильвия вызвала мне такси, и я покотил к Шарлю де Голлю через жуткие парижские пробки, не рассасывающиеся даже поздним вечером.

На следующий день, прямо из «Кеннеди», мне предстояло ехать в Гринвич-Виллидж, в наш нью-йоркский *Shakespeare and Co.*, присутствовать на

поэтическом чтении двух моих хороших знакомых и коллег, известных нью-йоркских поэтов-лауреатов Saul Zellman и Sarah Cohen на тему “BLACK LIVES MATTER!”. Ожидалась вся поэтическая элита Нью-Йорка, включая David Remnick!

На полдороге я развернул такси и поехал домой на Upper West Side, где меня давно уже заждалась моя черная кошка Стефани и заказанный по Amazon paperback “Submission” Уэльбека.

СЛУЧАЙНАЯ ВСТРЕЧА

Я почувствовал, что надо уехать. Хотя бы на какое-то время, одному. Мое самое любимое — горы, с детства, и Италия. Вот и решил — в Апеннины. Почти везде в Италии был, а там никогда. Сажу в кафе на маленькой центральной площади с видом на базилику и на Апеннины. Мое любимое занятие: International Herald Tribune из киоска напротив, эспрессо, кампари со льдом и дешевая голландская сигара — близко к счастью.

И вдруг в дополнение — за столиком напротив молодая женщина, смотрит прямо на меня, будто узнала. Североитальянский тип, как в южном Тироле, итальянский и австрийский, светловолосая, но темные глаза, веснушки, пухлые итальянские губы, легкая улыбка — глаз не оторвать. Я и не отрывал. Подсела ко мне и на очень приличном английском спросила, кто да откуда, имя, заметила акцент в моем английском и т.п. Учительница в местной школе. Родилась тут же в городке, где жили многие поколения ее семьи. Звали ее странно — Адрия. Совершенно естественно спрашивает: хотите, я покажу вам самое удивительное место на земле?

Мы лежали в высокой траве с цветами на альпийском лугу над долиной, не притронувшись друг к другу. Такое было чувство, что горы живы, легкое напряжение от массива, еле слышный гуд. Она только сказала: мы с вами лежим на вершине тайны. И всё.

Мы спустились в городок, зашли в то же кафе, еще поговорили, я заказал кампари. Выходя, уже в дверях, Адрия, повернувшись ко мне, вдруг сказала: посмотрите по гугл слово — мне показалось “God...”, а конец слова я не расслышал, она быстро вышла.

На следующий день, выйдя из маленького, утопающего в цветах и магнолиях Albergo, я сел в свой прокатный «Фиат» и решил заехать в местную школу попрощаться с чудесной Адрией. Место было маленькое, и мне сразу удалось повидать и директора, коренного местного professore a contratto, и одну из учительниц, пожилую подагрическую итальянку, родом из Ассизи. К моему изумлению, учительницы по имени Адрия в школе никогда не было, и вообще ее не существовало в этих местах. И такой семьи, поколениями живущей там, никогда не было. В этом городке все всех знали. Оба они странно на меня посмотрели, словно я зашел куда-то, куда мне не следовало заходить. Я сел в «Фиат» и поехал по горной дороге вдоль Адриатики, прислушиваясь к гулу гор, на юг, навстречу тайне.

ТАМ, ГДЕ Я ХОТЕЛ БЫТЬ

Однажды я оказался там, где всегда хотел быть. Вернее, я туда собирался, так как понял, где я хотел бы быть. Вернее, я представил, что теперь я знаю где. Но раз наконец-то я понял, где я хотел быть, не с пустыми же руками туда являться. Там меня наверняка ждут все, с кем я хотел бы быть — в нужном месте, в нужное время, то есть всегда. Так что я решил подготовиться: запасаюсь любимыми нью-джерсийскими помидорами, крупными такими, тверденькими, с морщинами и сухим хвостиком, мохнатенькими персиками, фермерским хлебом с кунжутными и маковыми зернышками, согнал по этому случаю живот и придал своей физиономии ироническое выражение со скрытым оттенком вдохновения. Дорога туда, где я всегда хотел быть, оказалась проще, чем я ожидал: мелколесье, сухие овражки, затвердевшая межа, полевой полустанок, короткий перегон, а там от станции — рукой подать. Так что оказалось — это место совсем не там, куда Макар телят не гонял, как меня предупреждали злые языки.

На месте выяснилось, что кое-кого уже не было, а кое-кто еще не появился, а кто и был — уже чего-то наелись, выпили, отвалились и как-то отплывали в разговоре. А те, которые заметили мое присутствие, или даже меня ждали, с четырех сторон завели ту же шарманку: мол, я тебе говорила: всегда не там ищешь, чего тебе еще надо, ну и живи как хочешь, сам создаешь свои... и прочие обиходы такого разговора. Мне, как обычно, все это быстро наскучило, но куда дальше идти, я толком не знал. Потому пошел куда глаза глядят, вдоль путей, мимо станции, мимо лотков с помидорами, вдоль пригородных вагонов, в которых уже сидели все, с кем свидеться не привелось.

Оказался я на другой дороге — заколоченные склады и гаражи, груды ржавого металла, подслеповатые ларьки с пыльными фугасами кока-колы. И вот в конце концов я снова оказался там, где и был: ветер шелестит пустыми листками бумаги, журчит проточная вода, и остался один не съеденный мной помидор, и свет из окна на том же месте на стене. Зато теперь я точно знаю, где я хотел бы быть. Вот я и говорю, что всегда лучше сделать, чем не сделать, попробовать, а не сидеть как болван и мечтать о том, где я хотел бы быть.

ТРАНСЛИНГВАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Табакерка. Алюминий от Мессера, впаянная красная звезда из цветного стекла.

«Полковнику Я.А. Грицману от бойцов 222-й стрелковой дивизии,
33-я армия, 3-й Белорусский фронт. Под Оршей».

Местоположение: книжная полка Restoration Hardware,
между Кафкой и Целаном.

A.Y.Gritsman, M.D.

210 Riverside Drive, 7D

New York, NY 10025

Rauchen nicht verboten.

«ПРЕЖДЕВРЕМЕННОЕ ПОГРЕБЕНИЕ»: ВСТРЕЧИ С ЭДГАРОМ ПО

Эта встреча произошла случайно. Хотя в наших странных областях ничего случайного не бывает. Да, да, это была встреча с самим Эдгаром Алланом По. С детства я жил в его мире. Так что не удивительно, что в конце концов мы встретились. Как и через кого — это неважно, и даже не стоит углубляться в подробности, в которые все равно никто не поверит. Вообще, я давно слышал, что в нашем районе, Upper West Side Манхэттена, он иногда появляется. Наверное, чтобы навестить родные места, посидеть и посмотреть на Гудзон из своего любимого уголка в Риверсайд-парке. Сам он назвал это место Mount Tom — скальное образование в парке на пересечении Риверсайд-драйв и 83-й улицы. Когда-то он сидел там часами, глядя на панораму нижней долины Гудзона. Sublime — так он называл эту перспективу. Это было совсем рядом с фермерским домиком, где он жил у четы Бреннанов и где были написаны знаменитые «Ворон» и «Преждевременное погребение». Может быть, его тянет в эти места что-то еще дописать? Скорее всего, он и сам не знает. Как, впрочем, и Негг Капка, который не всегда знал, куда заведет его собственная история.

То, что Эдгар написал эти вещи именно здесь, меня ничуть не удивляет, потому как в долине Гудзона ветер создает шумы и заполняет пространство удивительными явлениями. И в наше время гудзонский ветер то пытается унести человека куда-то вдаль, то вырывает с корнем вековые деревья, а то шепчет и шелестит что-то на непонятном никому языке.

На Риверсайд-драйв мы и встретились, примерно на том месте, где стоял его домик. Увы, «Кафе Эдгар» на 84-й улице, сводчатое темное помещение в «предвоенном» доме начала двадцатого века, давно перенесли на Амстердам-авеню. Хоть и недалеко, но все-таки уже не то.

Мы сели за столик, и Эдгар (в интересах краткости я предпочту так называть великого маэстро) с интересом, но бегло взглянул на свой портрет на стене. Я спросил амонтильядо, и испаноязычная девушка принесла вполне приличный вариант этого старинного напитка. Эдгар попробовал, но предпочел выпить чего-то покрепче. Я предложил «Гленливет», но он сказал, что любит наши родные местные напитки, — и заказал виски из Кентукки. Без льда. Мэтр спросил, нельзя ли послать за опиумом. Я ответил, что это совершенно невозможно, да и нежелательно. Кокаин и героин доступны, но не здесь, и я также весьма не рекомендую пускаться на их поиски. Мэтр недовольно пробормотал: «Во что превратился город!»

В этот момент в кафе вошли три дамы — аппервестсайдские тетки с пластикохирургическими осками и сумками «Прада», — обменяться новостями. Эдгар вдруг встал и, не смущаясь, принялся громко читать своего «Ворона». Дело в том, что по опубликовании этого невероятного стихотворения он стал очень популярен в Нью-Йорке и дамы высшего света постоянно просили его читать «Ворона» в разных общественных местах. Весь Нью-Йорк тогда грозно повторял: «Nevermore!»

Дамы поставили на столик свои просекко и тревожно глянули на странного усатого господина, одетого в черное, подозрительно похожего на портрет на стене кафе. Тут одна из них вспомнила, что проходила курс американской классики в колледже Wesleyan, когда он был еще частью обязательной программы и не был задвинут, как ныне, на заднее факультативное место при корректировании и осовременивании программ курса Humanities. Мне удалось отвлечь мэтра ценами в меню на столе и усадить на место.

В эту минуту в кафе зашел полицейский — officer Gonzalez, о чем извещал именной знак на его форме, — и оглядел происходящее. Я успокоил его кивком: мол, все в порядке, — и предложил мэтру повторить Maker's Mark. Тут рация заговорила, и пуэрториканец заспешил прочь.

После следующего глотка, как водится, разговор потек живее. Эдгар разгорячился и заявил, что никто никогда не понимал, что знаменитый «Ворон» основан на реальном происшествии, как и все, что он писал! А построен он по совершенно математическому принципу. Я согласно кивнул и предложил мэтру ознакомиться с тем, что о нем писали русские.

И перевел ему цитату из Мандельштама: «Россия — не Америка, к нам нет филологического ввозу; не прорастет у нас диковинный поэт, вроде Эдгара По, как дерево от пальмовой косточки, переплывшей океан с пароходом».

Эта идея ему понравилась, и тогда я осмелился показать ему перевод «Мы напряженного молчанья не выносим...»: «О доме Эшеров Эдгара пела арфа. Безумный воду пил, очнулся и умолк». Я был горд достигнутым эффектом — Эдгару понравился Мандельштам!

Однако к словам русского классика об Уитмене: «Америка лучше этой, пока что умпостигаемой, Европы. Америка, растратив свой филологический запас, вывезенный из Европы, как бы ошалела, и призадумалась — и вдруг завела свою собственную филологию, откуда-то выкопала Уитмена, и он, как новый Адам, стал давать имена вещам, дал образец первобытной, номенклатурной поэзии, под стать самому Гомеру», — По отнесся скептически. «Уитмен! Поверхностное

описание внешнего мира! Что у него внутри? Что за описание природы, анатомии? Боится заглянуть глубже, на темное дно души!»

Я вспомнил, что По встречался с Уитменом в Нью-Йорке — в редакции, куда он принес одно из своих эссе. По свидетельствам очевидцев, По вел себя вежливо и отстраненно. Говорили, что он, прожив несколько лет в Ричмонде, умел превращаться в «джентльмена с Юга». Сказывались и юные годы, проведенные в Лондоне. Я попытался расспросить Эдгара о встрече двух гигантов, но мэтр не проявил к этому эпизоду никакого интереса. Зато возбудился от стихотворения Блока «Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...»: «Она — все та ж: Линор безумного Эдгара. Возврата нет». Особенно ему понравилось: «It's time to come to terms with fate's genius, Sir»¹. Его нисколько не смутило и не обидело определение «безумный». Что, впрочем, меня не удивило.

Оставив Уитмена в покое, я заказал «Джек Дэниэлс» и спросил Эдгара о других великих. Я, собственно, знал, что это опасная тема, но не мог удержаться. Он неопределенно пожал плечами по поводу Уолдо Эмерсона, зато заинтересовался новым сортом бурбона. Как и ожидалось, разразился бранью по поводу Лонгфелло — «плагиатор, дешевый музыкант» и тому подобное. Я, естественно, не стал показывать мэтру страницы из «Западного канона» Гарольда Блума, где он поносит По. Наверняка мэтр заявил бы что-нибудь в этом духе: «Educated superficial raconteur! Full of himself!»² Все знает, но совершенно не видит третьего темного плана отчаяния в поэзии. Сухой судебный эксперт. Убийство на улице Морг!» Ну и так далее.

На минуту я представил, как Эдгар Аллан По замуровывает в подземной пещере Лонгфелло вместе с Гарольдом Блумом. Я бы мог посоветовать добавить туда же еще несколько кандидатов — литературных фигур, но сдержался и быстро отогнал эту мысль, поскольку с мистером По ведь никогда не знаешь, что фантазия, а что реальность.

Вечерело. Дамы с сумками «Прада» допили свой просекко, надели маски с модными аппликациями a la Pelosi и выпорхнули на сумеречную Амстердам-авеню. Мы расстались с Эдгаром, договорившись встретиться там же, у горы Тома на Риверсайд, через несколько дней.

Все это время я пытался организовать публичное выступление Эдгара По в Нью-Йорке. Когда я осторожно предложил ему это, его, как и следовало ожидать,

¹ Пришло время смириться с гением судьбы, сэра (англ.).

² Образованный поверхностный рассказчик! Занят собой (англ.).

особенно заинтересовал гонорар, но я уклонился от ответа, поскольку пересчитывать суммы в машине времени было совершенно невозможно.

Я пробовал устроить вечер через знакомых в культурном центре на 92-й улице и в New School, в Колумбийском университете, но тщетно. Все мои знакомые, именитые поэты и профессора, в один голос шептали, что теперь это совершенно невозможно: мистер По, кем бы он ни был, не афроамериканец, не гей, хирургически не изменял пола и, на худой конец, даже не женщина. В ответ я напоминал им, что мистер По был известен тем, что в состоянии сильного опьянения иногда бродил по улицам в чужой одежде, что позволяет квалифицировать его как трансвестита. На это мне на полном серьезе отвечали, что хоть он и переодевался в чужую одежду, но того же пола! Вот если бы в одежду другого «гендера», то можно было бы еще поставить вопрос на совете директоров. А так ни студенческий, ни академический совет никогда не пропустят эту кандидатуру, да еще и с клеймом «джентльмена с Юга»! Да еще и за гонорар из специальных фондов, что в конечном итоге — деньги американских налогоплательщиков! Кроме того, я не был полностью уверен, что все теперешние члены этих советов вполне отдавали себе отчет, кем был мистер Эдгар Аллан По.

Я позвонил знакомому профессору Колумбийского университета, известному литератору-слависту Марку Липовецкому, но там как раз проходила славистская конференция по Пригову, так что, ясное дело, было не до Эдгара По!

Что мне все-таки удалось, так это через видного американского поэта и основателя Best American Poetry Дэвида Лимана, моего давнего хорошего знакомого, организовать встречу с самим Дэвидом Ремником, главным редактором «Нью-Йоркера»! С возможной публикацией в самом «Нью-Йоркере»! Из этого предприятия, к сожалению, тоже ничего не вышло. Ремник долго ждал мистера По, который в конце концов появился, но совершенно пьяный, явно в чужой одежде и, как говорится в русском поэтическом каноне, лыка не вязал. Так что мэтра пришлось тут же увести, чтобы секьюрити не вызвало наряд NYPD. Боюсь, Эдгар, отнюдь не знакомый с сегодняшним протоколом нью-йоркской полиции, не был готов провести беспокойную ночь в «накопителе» полицейского отделения. Хотя в этом плане классика мировой литературы мало что могло удивить.

В предварительной беседе, когда я пытался подготовить Эдгара к встрече в великом «Нью-Йоркере», на него, понятное дело, не произвело ни малейшего впечатления, что туда благоговейно заходили и торжественно пили чай и

Филип Рот, и Джон Апдайк, и даже сам Бродский. Мысли мэтра витали где-то далеко, куда и заглядывать не хотелось.

Однако он проявил большой интерес к посещению своего коттеджа в Бронксе, в его времена — Old Fordham Village. Я сказал ему, что коттедж все еще существует, хотя и в восстановленной форме, и даже кровать, на которой скончалась от туберкулеза бедная его жена Вирджиния, по-прежнему стоит на своем месте. И знаменитая колокольня (из стихотворения The Bells) существует в кампусе университета Fordham под именем Old Edgar. Эдгар разволновался и, отхлебнув полстакана бурбона, спросил, что же случилось с коттеджем. Я уклончиво отвечал, что район Бронкса очень изменился, в конце шестидесятых прошлого века там были мятежи и полрайона сожгли, а сам коттедж несколько раз грабили и громили. Объяснить ему все это было сложно, в его времена Бронкс был идиллическим местом, — и я постарался испытанным способом отвлечь мэтра от этой страницы истории.

Все же мы поехали в Бронкс. Эдгар долго стоял у коттеджа. Ему понравилось, что домик окружен старинными деревьями и в нем даже открыт музей. Узнав, что плата за вход составляет целых пять долларов, поэт разволновался.

Во время нашей поездки в Бронкс я осмелился спросить про его кончину. Эдгара По, как известно, нашли в канаве у гавани в Балтиморе в чужой одежде после посещения припортовых таверн. Эдгар помрачнел и глухо спросил, знаю ли я, что такое припортовые таверны Балтимора времен сороковых годов XIX века и кто их посещает. Я, понятное дело, не имел об этом ни малейшего представления и не особо рвался там побывать. Он, со своей стороны, не стал вдаваться подробности.

Вдруг, задумавшись, он проговорил: «Послушайте, границы, разделяющие Жизнь и Смерть, в лучшем случае неопределенны и темны. Кто может сказать, где кончается одна и начинается другая. Серебряная нить не потеряна навсегда, и золотой кубок не разбит. Но где пребывает душа в это время?» И странно посмотрел на меня. Тут я сообразил, что мэтр цитирует себя самого, из «Преждевременного погребения». Откровенно говоря, вопрос о местоположении души в момент перехода меня волновал давно.

Где мэтр обитал эти несколько дней между нашими встречами, непонятно, хотя я и предлагал остановиться у меня на Риверсайд-драйв, в нескольких

кварталах от его давнего жилья и от горы Тома. Он, очевидно, все еще помнил какие-то только ему известные места.

По изъявил желание навестить Вест-Пойнт, где он провел несколько памятных месяцев и был дружен с несколькими кадетами, которые, собрав средства, помогли ему с первыми публикациями. Известно, что Эдгар был вполне успешен в армии и даже получал повышения по званию. Но алкоголь и непредсказуемое поведение быстро положили конец военной карьере.

Я сказал, что у меня есть автомобиль. Это его несказанно удивило, и мы договорились о встрече. Я с нетерпением предвкушал поездку по моей любимой дороге вдоль Гудзона на север — красивейшие места со старинными городками, утопающими в листве деревьев, сохранившимися со времен По.

Но этого не случилось. Я прождал на Риверсайд у горы Тома довольно долго, однако мэтр так и не появился. Оказалось, что посещение Бронкса и было нашей последней встречей.

Когда мы прощались, я ожидал, что он пойдет по Риверсайд на юг к гавани в только ему известные таверны и уголки. Или на север, к мосту Джорджа Вашингтона, и далее к Бронксу, к родным местам, к Вирджинии. Но он неожиданно попросил вывести его на Бродвей, к ближайшей станции метро. В этот момент я понял, что весь нью-йоркский сабвей напоминает глубокие фантазии Эдгара. Он не дожил до него каких-то полвека и вполне мог бы застать одну из первых линий, ведущих на север, в Бронкс, в его родные места.

Я проводил По до входа в подземную станцию у Gotham Liquors, сунул ему фляжку бурбона и свою карточку метро. У входа он пробормотал на прощанье: «Lord help my poor soul» — и нырнул в пасть 94-й станции.

ФОСФЕНЫ

Сегодня я узнал новое слово — фосфены. От очень умной женщины. Она, наверное, еще и кроссворды умеет решать. Загадочные круги, которые возникают в глазах без воздействия света. Например, при давлении пальцами на глазные яблоки при закрытых глазах. Меня поразило, что и от космического излучения возникают такие разводы. Американские астронавты чувствовали это на орбите, когда электромагнитное излучение от Земли ослабевало, а космическое усиливалось.

Тут я и понял, что всю жизнь вижу эти самые фосфены: круги, извивающиеся линии, какие-то узоры, напоминающие спирали ДНК. И пахнет фосфором, космосом и городом N.

И я понял, откуда стихи появляются. Они и есть фосфены. Даже и глаза закрывать не надо. Надавишь на внутренний глаз, и фосфены появляются. И больше никогда не исчезают. Появление их неотвратимо, предопределено, и они никогда не исчезают и живут в тебе и, видимо, после тебя. Хотя не берусь утверждать, потому как после себя я не был, во всяком случае пока. Но подозреваю. Вот опасность общения с умными любимыми женщинами. Они тоже вызывают фосфены, и потом ты от них никуда не денешься. В смысле, от фосфенов.

МАЛЬЧИК И ЛУНА

Солнце встает над Няком, плывет вдоль Гудзона, с Севера, от Лабрадора, от холодного сияния. Плывет вдоль ферм и озер, над закатным Кейп-Кодом, вдоль заброшенного железнодорожного полотна, над пустыми товарными вагонами, освещает опустевший дом в Пьермонте у дороги, над погашенным кинотеатром, над темным пустынным городом, постепенно превращаясь в луну, задерживается над Гринвич-Виллидж и опускается за Гудзон в мохнатую зелень Нью-Джерси. Мальчик просыпается от плохого сна, оглядывается, пусто, еще светло, и луна перед ним безмолвна. «Боже мой, что стало с моим домом, что стало с моей Америкой?!» И, не получив ответа, снова засыпает.

СЛУЧАЙ В РЕСТОРАНЕ

Познакомились они случайно, в неизвестном городе, сидя за одним столиком с временными попутчиками на тенистом дворе какого-то бистро, отбрасывающего пятнистые тени утекшего прошлого. Все началось с прикосновения, за которым ничего не последовало, кроме странной, электронной, невидимой никому цепочки событий. Она улетела в горы, он — за океан.

События эти были прямо связаны с тем, что оба они, независимо друг от друга, уже совершали в прошлом и готовы были совершать по бесповоротной инерции и дальше, в урочное время, и с пульсирующей готовностью подходить к краю обрыва, заглядывать вниз, различая только скелеты машин, обгорелое дерево и каркас крупной собаки.

Тем не менее в их встрече светился некий смысл, и это совсем не то, что можно предположить. Они друг друга никогда больше не видели, но искры электронных разрядов сгустились в разреженном воздухе жизни и образовали нечто вроде незримого облачка, в котором никто из посторонних не мог ничего различить. Да и сами они видели в нем только очертания того, что могло бы случиться с другим, но не с ними.

Станным образом переплетенная цепь событий собственной жизни обрывалась в самом начале повествования и исчезала где-то за обрывом. Сказать всю правду друг другу было совершенно невозможно. Во-первых, потому что всей правды и не узнать, можно только догадываться, во-вторых, из-за того, что не хочется наносить удар близкому существу, которое, может быть, никогда больше и не увидишь, но которое мог бы полюбить, перестрадать, потом продолжать любить, но по-другому, постепенно создавая в себе любимый фантом, медленно тающий, но все более принимающий очертания того образа, который впервые возник еще в раннем детстве. Когда дитя просыпается, недолго молчит, пока родители спят, так и не узнав друг друга, и только дитя чувствует каждого из них всеми своими молекулами, которые постепенно образуют живое теплое пятно. Но это только до появления сознания.

МИРАЖ В ПУСТЫНЕ

Летом, по дороге из Санта-Фе домой, с дочкой Леной и ее подружкой, я остановила «Тойоту» посреди застывшей под солнцем пустыни перекусить в ресторане-забегаловке у хайвея. Обслуживали два мальчика, лет шестнадцати и четырнадцати, сыновья хозяев. Мать, веснушчатое существо неопределенного возраста, торчала у кассы, вперившись в ящик ТВ, из которого дежурно верещал дневной ситком. Лица мальчиков были на редкость тупы и неподвижны. Когда они освобождались от обслуживания заезжих посетителей, оба молча привычно садились за стол у стены, под картиной засохшего кактуса на фоне той же намалеванной пустыни выжженного, застывшего цвета. Мальчики методично, как роботы, не проронив ни слова, заворачивали в салфетки столовые приборы. Моя дочь и Лиза, ее подруга, только что вернувшиеся с каникул в Париже, стали мальчиков обсуждать — вот, мол, какие дураки на вид, и даже не улыбаются. Буклеты галереи Лафайета на нашем столе выглядели здесь как листовки инопланетян. Я заметила: «А теперь представьте, что вы не уезжаете на каникулы в Европу и не были сегодня с утра в картинных галереях Санта-Фе, а все лето сидите здесь и заворачиваете сальные вилки в салфетки в грязноватом ресторане у хайвея». Девочки замолкли, и было слышно только урчание воды на кухне и бессмысленное бормотание телевизора. Мне почему-то стало тяжело и страшновато. Мальчики встали и ушли в служебную дверь. Через несколько минут вернулся только один, постарше. В боковом окне с жабрами кондиционера был виден гараж-пристройка с переплетениями ржавого мертвого железа неопределенного происхождения. Мы расплатились с широкобедрой мамашей, не отрывавшей взора от механических страстей в гостиных Беверли-Хиллз, и вышли. За это время в воздухе произошел тайный перелом, и появилась осязаемая ледяная струйка от еле видных на горизонте далеких гор. Я прибавила скорость. Девочки на заднем сиденье «Тойоты» молчали, заткнув уши змейками плееров. Стремительно темнело, и у меня появилось ощущение, что мы ускользаем от чего-то по узкой полосе посреди неподвижной вселенной-пустыни. Я взглянула в зеркало заднего вида — там уже сгущалась полая тьма, похожая на научно-популярное изображение до сих пор не познанных черных дыр пространства и времени.

КАК Я НАУЧИЛСЯ ТАНЦЕВАТЬ ТАНГО

Всю жизнь я хотел научиться танцевать танго. Ну, такое обычное, как у нас танцуют, да хоть и в ресторанах. Ну хотя бы как танцевал Остап Ибрагимович с мадам Грицацуевой. Он вообще один из моих любимых героев-любовников. Однажды я был мимолетно влюблен, не в первый раз (не в Грицацуеву), а на каком-то банкете мою Одетту пригласил противный темноволосый инженерный тип, самодовольный. Я помню, как в танце она ногу тянула, а тугая колготка матово отливала. Так она мне и не досталась. В смысле девица, а не колготка. Не помню, как ее звали. Но, судя по эпохе, наверняка Лена. На худой конец Ира. Да и не нужна она мне была, я и сам это тогда знал. Ну, не об том речь. Но отставленная нога с матовой лоснящейся икрой почему-то запала. Как клавиша.

Так вот, как обычно, сидим мы с ребятами (все, конечно, гении, в худшем случае великие) за столом: малосольные, патиссоны, иваси, опята, бастурма, и уже подходит молодая с паром из кастрюльки. Разговор наш обычный по кругу: Пастернак, там, Мандельштам, кто Русскую премию да Большую книгу получит и зря все же Бродскому Нобелевку отвалили, и кто из нас получит, ну и прочая родная, знакомая чушь.

И решил я, что на хрен мне все это надо. Все я и так знаю. Пора принимать решение, так сказать, собирать камни. И научиться пристойно танцевать танго. Чтобы *им* не повадно было.

Встал я и вышел, и улетел далеко. Благо, что живу я в свободной стране, как говорится, на экономической родине, и являюсь обладателем заветного синего паспорта. Взял билет я вначале в Рио-ди-Жанейро, где все, как известно, ходят в белых штанах и стоит бесконечное лето, особенно зимой, и над городом охранным бомбардировщиком висит фигура Спасителя. Прежде всего пошел я по знаменитым пекарням этого города, где булочки и круассаны подают как в раю, когда сидишь за столиком на краю живописного обрыва, а внизу копошится темная зовущая предварилка чистилища. Зашел я в пару клубов и постоял статуей у стены, и так ничего и не получилось. Личное участие нужно. Но не было стимула! То ли отяжелел я после пекарни?

Тогда и перелетел я в Монтевидео, на настоящую родину танго, и там получилось совсем другое дело. В пекарню я не пошел, а сразу, как советовали, в бордель, которых там сладостное множество и переливающееся разнообразие.

Там моя состоявшаяся любовь, с которой, впрочем, мы ни на каком языке не могли объясниться, приготовила мне пасту путанеска, которой даже наши бруклинские пайзаны могли бы позавидовать. Мадам включила бумбокс, вместо традиционного пианино, я приставил шпагу к основанию статуи огромного херувима с приапической эрекцией, и мы пошли с моей заветной по зале.

И вот так за несколько раз она меня и научила ставить ногу куда надо, без того, чтобы наносить партнерше тяжелую травму, требующую длительной физиотерапии. Я научился склонять, как ее — Хуаниту, Кончиту, Карменситу, Лолиту, — к паркетному полу и смотреть на нее орлиным пиратским взором. Этот взгляд я теперь постоянно тренирую в своей ванной, когда чищу зубы. Напоследок она одарила меня долгим и влажным латиноамериканским поцелуем, пахнущим корицей, лавандой и путанеской, и я отчалил в аэропорт, взял несколько мерзавчиков в бизнес-классе и благополучно приземлился в моем любимом Новом Орлеане.

Там танго я не нашел, но вполне тематически выпивал на Бурбон-стрит в салуне Наполеона III, в прокопченных стенах с темными портретами, в длинной барной комнате, где когда-то пираты стрелялись на поединках.

И вот наконец-то, загорелый и гордый своим умением поразить даму опасными поворотами танго, я вернулся к нашему столу. Больше это умение мне никогда не пригодилось. Там все еще сидели, картошка остыла, но это не важно, она и холодная вкусная, если с маринованным помидором, а в морозилке под пачками пельменей завалилась литровая «смирновка». Кое-кто приуныл, но разговор тлел и продолжался, и так никто и не разрешил вечную проблему: кто гений, а кто нет, кто главнее, и куда все идет, а главное — откуда.

Но я, вернувшись и заняв свое место за столом, загадочно улыбался с чувством превосходства: я теперь мог танцевать танго, как в борделях Монтевидео.

ПОЕЗД № 1

Все те, кого не досчитались в прошлых списках, потерянные по трамваям книги, кошельки и фото, заметки на полях остывших выплывают позже, ранним утром, осенним вечером, на закате, перед восходом, листву теряя на лету, из одинокой печи рассыпая искры.

Я ворот расстегну, услышу сам себя, проходит первая боль, первая, вторая, далее везде, и оседает пыль и пух июня. Рассеянный взгляд замечает в окне прохожего, ближе, ближе — самого себя, входящего в тот дом, не заметив, что подъезд закрыт, и якорь поднят, третий свисток прозвучал в морозной оглушающей пустоте. И город, и пригородная чертовщина вокруг, пустырная мертвечина тронулись медленно, но постепенно набирая гон, и вот — момент обетованный — отдав билет, подняться, двинуться, покачиваясь, прося извинения у курящих в узких коридорах, захлопывая бесконечные двери, двигаться по направлению к вагону-ресторану, вагон за вагоном, купе за купе, тамбур за тамбуром, никогда не достигая недостижимого, там, где на крахмальной скатерти — заплаканный графин, стопки постукивают в такт стыкам рельс, считая шпалы, салат столичный с желтой пленкой майонеза и с россыпью горошка, матово-белые тарелки пустынно в обещающей неизвестности.

Меня там нет, но я обо всем знаю. Я иду по поезду, извиняясь перед застывшими фигурами в коридорах, мимо темнеющих пустых полей, и только мое собственное отражение в обморочных темных окнах подразумевает, что я иду в каком-то направлении.

В этих полях я — один из них, и, хотя полоса отчуждения черна, опалена тысячью летящих окон, бликами судеб, там, далеко за ней, ты ждешь меня, сидя рядом со мной, в пустом трамвае, идущем к вокзалу, к ларькам, киоскам, и к статуе с протянутой рукой, встречающей уже невидимые поезда дальнего следования.

РОЗА ВЕТРОВ МАЛЕНЬКИХ ГОРОДОВ

Вы вот, наверное, думаете, что роза ветров относится только к планированию взлетно-посадочных полос, планировке населенных мест, оценке расположения жилмассива и промзоны и т.д.

Ничего подобного! Роза ветров важна в жизни и в истории маленького города. Как, например, нашего.

Как там в школьной хрестоматии: «Дом господский стоял одиночкой на юру... открытом всем ветрам». Вот и наш городок так же. Все ветра попеременно просвистывают через нас. И даже геральдический знак есть: какие-то скрещенные копыта и конские хвосты, остался от какого-то хана и вбит в столб на краю города у заброшенного поля, где когда-то было пожарище, гордость нашей истории. Интересно, что во время прошлой войны появилось в городе много монгольской жвачки, с портретом Председателя Цеденбала на обертке, завезенной к нам совсем не азиатскими завоевателями, очевидно выдавали с пайком. Но монголоподобных жителей у нас немало, с ханских времен, и это только подчеркивает красоту нашего населения.

Обычно при перемене ветра, которая происходит только по указанию из Центра, меняется и Власть в городе. Так что роза ветров у нас косматая и длинноволосая. Но нас это нисколько не тревожит. Жизнь у нас идет, как и шла испокон веку. Все знают, как и что.

А те, кто заходит за невидимую черту, — пропадают: или в Центр, и о них иногда идут диковинные слухи; или они исчезают неведомо куда и, как говорится, ветром ищи-свищи. А если возвращаются, то селятся на краю городка, в поселке Темное, и никто туда никогда не заходит.

Однако у нас и своя тюрьма есть, и мы ею гордимся. Во-первых, она-таки стоит на юру и открыта всем ветрам. Она новая, и ворота, и двери камер, и кабинеты открываются и запираются по компьютеру из городской управы, из священного кабинета Управляющего секретными делами. Управление называется Съезжей избой, и действительно, построено оно на месте съезжей избы старинных времен. А наша гордость — тюрьма — стоит на месте знаменитой ямы, и, когда ее строили, там находили кости и зубы и предметы непонятной необходимости, сохранившиеся неизвестно с каких пор.

А наш центральный трактир в центре городка, а значит и розы ветров, так и

называется — «Съезжая изба». Там и подают «обычные в трактирах блюда»: тараньку, гамбургеры и пиндосную заразу «чикен наггетс». Но вкусные... мать их!

Торговля дурью у нас строго регулируется, и ею занимается сама Власть. Однако порой, когда полицейскому надо подзаработать (зарплата маленькая, а семья большая, и Власть смотрит на это сквозь пальцы), он продает дозу в «Съезжей» какой-нибудь молодой шалаве, которой хочется стать крутой. Или — особо заслуженный гражданин со значком на груди подзывает счастливую кандидатку, и она дает ему за дозу в мужском туалете на раковине. Но у нас это все чисто, никто не заходит, и без базара.

Однако есть у нас и свой бордель, очень приличный и уважаемый. Называется он «Нескучный сад», и ходят туда отдохнуть от трудов праведных и важные люди: советники, судьи, уполномоченные, кураторы, ревизоры, смотрители и исполнители. А если кто проезжий и проходной, то на то есть «Съезжая», или еще кафе «Звездочка», или «Молочница» или даже «Роза ветров». Туалеты там тоже чистые и прожженно обеззараженные. В «Саду» девушки трудятся по всем правилам трудового законодательства, не больше восьми часов, с перерывом на обед и фэйф-о-клок-ти, пахнет жасмином и лизолом и играет прекрасная проверенная музыка: поп девяностых прошлого века. Так что девушки с энтузиазмом постоянно сексуально повиливают, как рыбки в аквариуме. В номерах висят портреты Руководителей, поэтому любой посетитель чувствует себя спокойно и комфортабельно, особенно если, одеваясь, глядит на самого себя.

С медициной у нас вообще все отлично. Больница чистая, перестроенная и почти пустая. Там никто надолго не задерживается, а если задерживается, то переводят в реабилитацию. Это в большом старом санатории на краю города за поселком Темное. Там никто никогда не бывал. Но мы уверены, что и там все по высшему разряду.

По теперешним временам, конечно, есть у нас и свое карантинное отделение. Ничего плохого мы не слышали, но, кажется, туда лучше не попадать. На окнах какая-то сетка — говорят, от вирусов и летучих мышей, и если кто из карантинных подходит к окнам, так на них надето что-то вроде противогазов, и на время карантина снимать их запрещается во имя безопасности. Так что принимать пищу трудно, и если оттуда возвращаются, то сильно похудевшие. То

есть это отличный способ потерять вес. Не надо и в тренажерный зал ходить.

Нечего и говорить, лабораторное тестирование у нас поставлено на современном уровне. Лаборатория расположена в старой часовне рядом с новым обширным храмом, и там бесменно работает старший лаборант Ираклий. Он так предан своей работе с кассетами, пробирками и анализаторами, что и спит там на старом топчане, чтобы вставать ночью и проверять, все ли идет, как того требует последнее слово науки. Из-за его постоянного пребывания по месту службы на топчане образовалась большая горбатая вмятина по форме его тела. Ираклий каждый день выдает начальству печатные вердикты: кто здоров и может продолжать заниматься общественно-полезной деятельностью на указанном участке, кого следует поместить в карантин, а кого услатить в реабилитацию в развалины старого санатория.

Из-за этого, и вполне заслуженно, портрет Ираклия висит на доске почета в нашем храме. Наш новый храм очень удобный. Каждый получает специальный пропуск, одновременно в храм и в тренажерный зал, в бассейн и в буфет. В бассейне резвятся наши счастливые дети, и служба строго следит, чтобы в нем не водилось пиявок, паразитов и грибков.

Так что в храме нашем чисто и торжественно.

Есть у нас и своя футбольная команда. Как же образцовому городу без своей футбольной команды?! Как вы уже догадались, называется она «Роза ветров». На футболках — на груди и на спине — гордо красуется геральдический герб города. И, конечно же, есть свой стадион «Роза ветров», и по периметру он закрыт высокими щитами, чтобы ветра не мешали игре. Уже много лет назад тогдашнее Руководство приняло решение, что не нужны нам никакие противники, скандальные матчи. До нас доносились слухи из больших городов, какие безобразия происходят при игре конкурирующих команд: каких-нибудь «Локомотива» и «Спартака». Говорят, что никаких ОМОНов, «Беркутов» и СОБРов не хватает, чтобы навести добропорядок. У нас такого не может быть. Команда играет отлично, с невидимым противником, словно ведет бой с тенью. Одиннадцать игроков на поле, так что всем хватает места! Игры всегда напряженные, обычно мы выигрываем в упорной борьбе: 1:0, 2:0 и т.д. Но иногда бывает и честная ничья — 0:0. Но наша «Роза» никогда не проигрывает, потому что играет на совесть и мы, болельщики, поддерживаем ее изо всех сил. Особенно помогает нам то, что почти на всех играх присутствует Руководство. Советники,

ревизоры, кураторы и даже референты, любые члены Аппарата, сидят в особой ложе и болеют вместе с нами! А если иногда приезжает кто-нибудь из Центра по какому-то архиважному делу, то мы их и не видим. Они сидят в глубине ложи, и мы видим только их тени и неясные матово-бледные лица. Нам, в городе, никакого ОМОНа не нужно. У нас есть своя Гвардия, и она прекрасно следит за порядком. Что даже и не обязательно, потому что все знают правила. Говорят, что когда-то, в далеком прошлом, когда наша команда выиграла 7:0, кто-то там шумел, нарушал, но вести о нем, или о них, после этого инцидента стерлись из общественного сознания.

Так вот, особенно мы гордимся нашей бравой гвардией! Она проходит стройными рядами по главной улице городка во время праздников. А их у нас много, и мы их все справляем. На всякий случай. До нас из-за направления ветра не всегда доходит, какой новый праздник введен, какой не обязательно требует парада гвардии, но мы, на всякий случай, празднуем все, о которых знаем. И мы стоим на параде, жители каждого квартала и каждой конторы, у своего столба с номером и восторженно искренне ликуем. А наши звеньевые всегда с энтузиазмом напоминают о славном дне и о номере столба, и мы всегда знаем, когда и куда надо идти и где стоять.

А тот, кто не празднует, не радуется и не верит в нашу городскую жизнь в центре розы ветров, пускай отправляется в поселок Темное. Скатертью дорога. Что там происходит, мы толком не знаем, да и знать не хотим. А если кто, побывав там, и рассказывает всякие небылицы, мы и верить не желаем! Потому как не может такого быть.

Чем такое слушать, лучше пойти в «Съезжую» и выпить с дружбанами нашего родного светлого, с прицепом, или на худой конец вражеского «Радебергера» или «Енглинга». И, глядишь, очистился, освежился и обновился.

А всякие там «секс на пляже», «мохнатый пупок» или «медленно, гладко в зад» (Черт! Даже на наш родной русский эту грязь не переведешь!) — у нас не разрешаются. И правильно. Мы так живем, и гордимся жизнью в нашем чистом городке в центре нашей розы ветров.

ЗЕРЗУРА

«И земля разверзла уста свои и поглотила их и семейства их, и шатры их, и все имущество их, которое было у них».

И сомкнулась земля и успокоилась до поры. И звери, и птицы умножались вдоль зеленых долин трех могучих рек — Ирхархар, Сахаби и Куфра. И из Ковчега появились диковинные звери и большие и малые птицы. Из птиц с того времени сохранились только маленькие пичуги, и вынесли они великую Засуху немислимой древности. Изначальное имя их, которое было им дано, давно утрачено. Племена, обитавшие на границе с саванной, дали им семь разных имен, поскольку странствовали они вдалеке друг от друга и не понимали друг друга, поскольку с разрушения Вавилонской башни прошло неизмеримое количество лет. Когда наступила великая засуха, которая длилась семь миллионов лет, земная кора сдвинулась, великие реки ушли далеко вглубь, и от широких зеленых долин остались лишь небольшие пятна оазисов на карте Великого моря песка, там, где прозрачные струи подземных доисторических рек пробивались сквозь движущуюся толщу бесконечного песка. Песчаные бури надолго стирали остатки зеленых пятен в пустыне, но постепенно вода снова пробивала путь жизни, и оазисы оживали. Иногда на тысячи лет. В одном из них, о котором идет речь, жизнь ожила надолго, и там обосновалось, теперь давно исчезнувшее, племя. Оно построило вокруг белые стены, белые здания и развело множество разных животных. Облика обитателей этого оазиса не сохранилось, потому что, по какой-то причине, не оставляли они образа и подобия ни на городских стенах, ни на стенах их белых жилищ. Особенно разрослись пальмы, оливковые рощи, в листве которых обитало множество многоименных маленьких птиц, единственных выживших из Ковчега. Вскоре, через несколько тысяч лет, накатила могучая песчаная буря, и покрыла все живое, и изменила ландшафт пространства, и появились новые песчаные горы, но сохранявшие полностью геометрию доисторических дюн и гор из твердого песчаного камня. Остались только очертания прежней жизни в невероятной глубине великой песчаной пустыни, в оазисе, недоступном человеку.

Поиски таинственного белого города посреди песчаного океана были тщетны. На сотню лет сохранялись на песке следы специальных британских джибов, так и не достигших тайны. Аэрофотосъемка определяла очертания странного оазиса, но при повторном полете его уже не находили. А надолго задерживаться над этой местностью было невозможно. В любой момент могла

начаться песчаная буря, в которую выжить невозможно. Ближе всех к этому месту подошла экспедиция капитана сэра Патрика Джеймса, почетного члена Королевского географического общества. Ему удалось найти в песке высохшую маленькую птицу, неизвестную современной науке, залетевшую из потерянного оазиса, и в желудке у нее — окаменевшую оливковую косточку.

Это был и остается единственный сохранившийся физический знак от Всевышнего.

ВЗГЛЯД ИЗНУТРИ

Устав от повседневных трудов, я решил наконец выползти наверх, осмотреться, глянуть, что происходит. А то мы там, внутри, только суедемся. Но не просто так, а всегда по делу, куда надо. Все знают, что кому делать, и никто никого не спрашивает. Где главный, сейчас мы и не знаем, все по своим делам. Ну так и надо, каждый на своем месте. Вернее, не на месте, а все время в движении. Любовью заниматься некогда, редко получается, мало на это времени, да и опасно. Чаще всего, рано или поздно, это приводит к гибели. Поддерживать семью для нас дело святое, свое гнездо, свою ячейку, и чужих мы в нее не пускаем. Что на меня нашло, не знаю, но, заняв уже свое положение в обществе, решил я на минуту остановиться и оглядеться, отдохнуть от вечных трудов, выползти наверх, наружу. Там мне понравилось, хотя и непривычно, даже чуждо. Пахнет теплым тлением, всякого прокорма много, пробегают по своим делам какие-то огромные мохнатые чудовища и пролетают большие птицы, с черным разворотом крыльев, но где-то высоко. Все это мне почему-то знакомо из другой жизни, которую я и не помню. Может, и не со мной это было, а с моими предшественниками. Но пора и за дела. Нырнул я обратно и точно знал, куда мне надо двигаться и что делать. Но тут-то я и встретил ее! Ну просто царица: крупная, гладкая, золотистая, уверенная. Я понял, что попал в опасную ситуацию, но выхода у меня не было. Я знал, что это, скорее всего, естественно и закономерно плохо кончится. И наверх мне больше не выбраться. Но наплыл на меня какой-то покой, и понял я, что я в своей ячейке, в своем гнезде и не нужна мне больше эта суеда снаружи, наверху: мохнатые звери, пение птиц, дальняя поступь шагов обходчиков, шорох листьев, вечный шум воды, которой всегда тесно, и отдаленный непонятный зов.

ФРЕД И ДЖИНДЖЕР. ПРАГА

Мы никогда не расстанемся! И напрасно городское управление пытается нас расселить. Они забыли про переход на пятом этаже. Ромео перебежал к Джульетте. Вначале в одном крыле жили Монтекки — в другом Капулетти. Но потом все смешалось, и общие дети гоняли велосипедики по длинным бесконечным коридорам прильнувших замеревших фигур. А инспектор всегда попадал в тупик и там и оставался.

Управление упорно посылало новых, в отутюженной форме, в новых фуражках, безусых юнцов, но и они выходили после инспекции стариками с подагрой и наследственным сифилисом.

А как мы любили, прильнув к окнам, смотреть на трамваи, проходящие мимо — на Малу Страну, или обратно на Высочаны, минуя Старомястске Намести и Старонову синагогу, потому что святые места оставить нельзя. Но из наших окон все видно, с какой стороны ни посмотри: и Градчаны, и Лидице, и «Старопрамен».

А иногда подойдешь к окну в левом крыле и смотришь в окно напротив в правом, и там стоит она. Много лет стоит. Показывает что-то, гримасы делает и чертит, чертит пальцем на стекле, и ничего не понятно. Но какое это имеет значение? Ведь мы все равно неразлучны.

И посылайте сколько угодно инспекторов зданий. Они все равно или остаются у нас навсегда, или выходят стариками с подагрой и наследственным гоморритом и садятся в трамвай, который катит далеко за город в туманные безбрежные поля Богемии, а мы все не отходим от окон и смотрим в бесконечную даль, где они пропадают из поля зрения.

КИНЦУГИ

В это утро мне предстояло много работы. Как, впрочем, и в любое другое утро моей жизни. Так и живем мы здесь на дальних краях острова, в Фукуи, на берегу бурного Японского моря. Зимой поземка заметает подходы к нашим домикам и мастерским, так что приходится пробираться по колено в снегу. В сезон тайфунов морские волны перебрасывают валы через улицы и надо быть осторожным, чтобы не смыло одинокую фигуру в темное море.

Но мы знаем наши дороги и тропы, и кропотливая работа не прекращается ни на минуту. Весь день мы работаем над трещинами, мозаикой и стыковками, и нет предела достижению совершенства. Главное — это непривязанность к предметам, принятие радости мучительности существования и сочувствия вещам.

Я не помню, сколько мне лет, но помню обо всех заказах, над которыми работаю. Чтобы их выполнить и достичь тончайшего уровня, надо жить здесь и наносить рисунок согласно течению сезонов.

Но где-то в глубине теплится что-то, о чем невозможно рассказать ни другим мастерам, ни самому себе. Где-то на отдаленной звезде — мой путь в школу в «холодной яме января» по 2-й Мещанской, вазелин на носу и на щеках, нанесенный бабушкой, говорящей со странным мягким акцентом. Да-да, и эти дальние строки живут где-то в пространстве, изреченные на странном, но узнаваемом языке, который уже давно не знаю, не помню, но понимаю. Летят эти строки, несомые ветром над бездной Японского моря и по холодным просторам над вечно шумящей хвоей.

Но наши лаковые деревья требуют полной концентрации на работе. Они живут всего пятнадцать лет, и только шесть лет выделяют скудное количество лакового сока летом и ранней чудной нашей весной. После этого их надо срубить и все начинать сначала. Чтобы создавать эти вечно живущие сосуды, чаши, чайные скорлупки, нужно абсолютное внимание, особенно при нанесении золотого, платинового или серебряного порошка. Но нас это не тревожит. Любая поломка и трещина неотъемлемы от истории, и ничто в нашем искусстве не заслуживает забвения и маскировки.

Еще где-то очень глубоко в свете месяца — недвижная стеклянная поверхность моря, и в дальнем мерцании, отраженном пустынными скалистыми холмами, я могу корпеть над своей работой, засиживаясь допоздна.

Я не помню, когда эта страница моей жизни была открыта, но это и не важно. Мы принимаем то, что они называют жизнью, как она есть. Или была.

И я не помню деталей того перелета и перемещения. Смутная память о тополином пухе, вязах и весенних почках только помогает мне усердно и медленно наносить порошок на древнюю чайную чашу сёгуна, над которой я работаю уже тысячу лет и, скорей всего, закончит ее только мой потомок, которого мне знать не дано.

Но так я и живу, и тихо работаю под шум Японского моря и под отдаленное завыванье пушкинской вьюги.

СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ

Он жил очень хорошо. Лучше некуда. Одна знакомая приезжала, вкатывала модный чемоданчик, советовала содрать краску со старинных дверей, он устало нанимал кого-то, и двери потом выглядели как в музее: темное дерево, покрытое дорогим лаком; хотелось ходить туда и обратно и трогать эти двери. Она также пыталась организовать пролом в стене из гостиной в ванную комнату и построить там нечто вроде ванно-туалетного комплекса, напоминающего космическую капсулу, но он устоял. Она же хотела научить его протирать что-то полезное на завтрак, превращающееся в питательную вкусную вязкую массу. Она исчезла, вместе с чемоданчиком, словно вылетела в окно на кастрюле, не получив интуитивного подтверждения своей полной победы и овладения территорией с темными дверями и питательной массой.

Другая знакомая переставила все кошачьи площадки и пыталась переманить котов на свою сторону, что было несложно на одну ночь, но потом коты возвращались в постель хозяина, по каким-то своим глубоким убеждениям зная, где дом. Она тоже улетела, но с большим чемоданом и гораздо дальше.

Та, которая из позапрошлой жизни и с которой вместе завели котов, давно пропала, захватив живые куски жизни, и осталась только в виде обрывков воспоминаний, снов и фантазий. Они висели прозрачной паутиной на ветвях старых пригородных вязов, медленно покачиваясь на ветру, как бы грустно нашептывая: мы же говорили...

Весьма странным был повторяющийся ритуал переноса одежды и других вещественных доказательств иной обительницы его пространства ничейной земли. Когда она на время исчезала, комнатные растения увядали, и листья осыпались, и комнаты становились похожими на осенний сад. Он периодически сносил охапки и груды, оставшиеся от ее бытования, в склеп в подвале, где жили и его книги, и тетради записей, что-то нашептывая, и какие-то обрывки и обломки позапрошлой жизни, которые пережили все периоды — уверенность в будущем, уверения, надежды, растущую в груди боль, разрыв, первое опьянение болью и затем шелест прозрачных трав на холме вечной разлуки.

Совсем другая история была очень странной — по сочетанию полной ее безнадежности с самого начала с пульсирующим счастьем, когда разуму ясно, что все обречено, но в момент прикосновения воздух светлеет и ареал обитания — мосты над бездной города, ночной аэропорт, темные улицы, пьяное безумие — принимает формы целых жизней, прожитых за несколько часов. Но, как ни

странно, безысходность давала какую-то надежду на длительность, бесконечность. Потому что ведь если нет надежды, но есть жизнь, то нет и конца этой надежды, но есть жизнь.

Так что кажется, что сочетание болей, как горьких лекарств, если правильно смешать, дает какой-то эликсир жизни. Ну как когда-то, в мальчишестве, просыпаешься в воскресенье утром, родители еще спят, и вдруг ощущаешь предвкушение жизни, наружно — как обещали, светло, но глубинной интуицией — в виде будущей боли. Тем более что рядом, у кровати, лежат и «Евгений Онегин», и «Маскарад», которые читал поздно ночью, после того как из репродуктора отзвучал гимн СССР.

БЕЙДЕВИНД

Все началось с того, что моя возлюбленная записалась в яхт-клуб и пошла на курсы парусного спорта. Кое-что и мне показала. И как-то раз взяли мы яхту напрокат в клубе, и я под ее руководством сделал что-то невообразимое с парусами. Она и научила меня странному слову «бейдевинд» и этому способу управления судном. Оказалось, что и слово, и прием означают, что при определенном расположении парусов можно плыть против ветра!

Мы благополучно скользили по нашему спокойному заливу мимо очередного песчаного «барьерного» «движущегося» острова. Но потом ветер окреп, несколько изменил направление и нас гладко понесло дальше и дальше вдоль песчаных кос в какой-то совсем другой залив. Дело в том, что это область живых песков, береговая линия меняется и нужно обладать недюжинными знаниями и способностями, чтобы выплыть обратно к точке возврата.

К вечеру, к закату нас прибило к какому-то островку: песок, но и небольшие скалы, кустарник и несколько высоких сосен, горящих на закате.

Там же оказалась и небольшая, вполне сохранный хижина — видимо, остатки культуры рыболовных стоянок ранних поселенцев, весьма ранних, судя по потемневшей Библии, лежащей в углу у давно холодного очага.

Мы зажили замечательно. Яхта, покосившись, застыла, прислонившись к скале, паруса безмолвно поникли и замерли, обожженные солнцем. Ветра давно уже не было. Утром мы недолго плавали в прибрежной прозрачной воде. Бродили по привычной, почти исчезнувшей тропинке вокруг островка. Долго лежали, обнявшись, и говорили. Обо всем том, о чем при обычной жизни не поговоришь. Жизнь на материке казалась далекой и нереальной, как история, прочитанная в каком-то мемуарном романе.

Но самое любимое у нас было — на закате сидеть, обнявшись, на песке, когда тихая вода залива мягко ласкает ступни.

А потом медленно сгущалась очень темная ночь, как и бывает в этих местах, и нашей покосившейся яхты больше не было видно, и только где-то далеко на горизонте иногда, казалось, мерцал одинокий огонек. Впрочем, было неясно — огонек ли это из другой жизни или низко плывущая звезда нашей галактики.

В те времена мы осознали все, что раньше не понимали. И все это было нам дано странным словом и приемом под названием «бейдевинд».

ГРАНИЦА СНА

Обычно она появляется задолго до рассвета, когда тени еще живут своей жизнью, возвращение в детство происходит моментально и свет еще не смеет брезжить. Она подходит поближе, заглядывает мне в лицо. Глаза ее открыты, но неподвижны и выражают что-то, что мы не можем прочесть. Находясь совсем близко, она смотрит сквозь меня куда-то вдаль и одновременно в глубину. Но в такую глубину, куда попасть невозможно, и я бы не хотел туда и заглядывать. Очевидно, она знает что-то, что мне, да и никому, знать не дано. Только если не пойти вместе с ней туда, куда она идет. Идет она медленно, путь ее неведом. Иногда она учит меня летать. Обычно мы взлетаем вместе, иногда я сам, но она уже ждет меня. Обычно на крыше, где в ту войну гасили зажигалки наши соседи. Но никого, кроме нас, там больше нет. С полета мне виден весь родной район, как он и был. Пока его все не оставили. Обычно она мне что-то говорит, обещает. Никогда не исполняет своих обещаний, потому что не помнит. Слова любви ее живут сами по себе и не относятся ни к ней, ни к тому, к кому они направлены. Что, впрочем, нередко происходит и наяву, и любовь живет сама по себе, вспорхнув между тем, кто высказал, и тем, до кого она долететь не может. Наконец она уходит, не помня, где была. Чтобы вскоре вернуться туда, в эту зону, в страну, где легкие тени тихо плывут, входя в поверхность зеркала, и по этим признакам мы догадываемся, что все не так, как нам кажется, и только ощущение легкого дыхания на моей щеке напоминает о том, что все же что-то было и нечто важное она мне сказала. А что именно — ни я, ни она не помним. Да и говорили мы на неведомом мне языке.

КРУГЛАЯ ДАТА

Круглая дата. Конечно, круглая. Когда достигнешь такого возраста, любая дата круглая. Время собирать камни. Их столько разбросано, что еще одной жизни не хватит, чтобы все собрать. Приходите праздновать эту дату, ребята. Имейлы послал, фейсбук, почта, голубей в окно выпустил, но. Но места за столом пустуют. Будто несколько пророков не пришли к столу. Тени вместо них. Более важные дела задержали, что ли. Ну что ж — кто есть. Начнем, как всегда, с хороших вин. И белое, и красное, а может, и розовое. Лучшее, нахватанное с полка в магазине. Да, ну — все равно все кончится водкой из морозильника, а потом все в топку — и коньяк, и скотч, и, не дай Бог, граппа. Это уже конец. Потом в голове Варфоломеевская ночь. Но зато последняя сильная любовь принесла мне много хорошего. Например: я теперь часто летаю в Москву, и в аптечке всегда лежит и ждет меня пенталгин — болеутолитель, расширитель, утешитель и чудес творитель, которого нету в США. Как всегда, идиотская FDA. Не понимают они, варвары, душу русского человека, ну хотя бы наполовину еврейскую, но обожженную русской водкой. Но это больной вопрос. А мы только больными вопросами и занимаемся. Чем больнее, тем дольше и глубже. Какое там Третье управление послало нам Достоевского, чтобы мучил?

Так вот, обратно к круглой дате. Почему все же круглая? Потому что все идет по кругу, а не по квадрату. А то была бы квадратная дата. А вы когда-нибудь слышали про квадратную дату? Вот то-то и оно. В квадрате есть только четыре возможности встреч, а в круге их много-много. Вот я и праздную круглую дату, иду по кругу, и вся надежда на то, что больше никого никогда не встречу.

СВЕТОВЫЕ ГОДЫ

Нас разделяли световые годы. В том смысле, что я любил зажигать свет, разные лампочки по углам, столикам и тому подобное. А она любила полутьму в комнате или даже полную темноту. Потому и конфликт на тему закрытых, полуоткрытых, полузакрытых или поднятых жалюзи всегда стоял на повестке дня. И ночи. Впрочем, ночью я люблю переселиться в свой ночной мир — в полную темноту — и отплывать туда, где меня никто не видит. Она любила лежать и слушать свою книжку или подкаст про парфюмерию, что было для меня темным лесом. Так мы и жили, и ладили, и любили наши световые годы. Я уже забыл — это определение времени или пространства? Хотя понаслышке, да и по моему, это одно и то же. Я двигался в этом пространстве нашей жизни, натываясь на те самые лампочки, столики, этажерки, тумбочки и иже с ними. А она лежала и нервничала в ожидании моего все более нарастающего саморазрушения. Позже ночью все затихало, и только из-за окна слышались тревожные сирены патрульных машин, разных санитарных и пожарных чудовищ. Потом и они исчезали и замолкали, устремляясь куда-то в ночь. Она в темноте слушала свой скандинавский нуар, а я пытался читать «Человека без свойств» на своем телефоне, и экран мягко подсвечивал углы комнаты, жившие своей собственной теневой жизнью, которая пряталась днем от света. Но никогда не исчезала совсем, а ждала своего темного часа.

Я вставал и выходил, оставляя светящийся на тумбочке телефон, который продолжал свою тихую жизнь, замерев на той странице, на которой я его оставил. А она лежала и слушала в слабом отраженном свете моего оставленного телефона, думая, что я все еще рядом.

ВСЕ ДЕЛО В ЗВУКЕ

МОСКВА, ДАЛЕЕ ВЕЗДЕ

Москва — несгораемый ящик... Далее везде. Жизнь — это ритм. Перестук электропоездов, переключки на станции Москва-Сортировочная. Ритм поезда, уходящего из Москвы, всегда возвращающегося в Москву. Три вокзала, Домниковка, поздно ночью 5 рублей бутылка водки у таксиста из-под сиденья. Рядом с «милягой» за углом на Плешке.

Я родился и вырос на 2-й Мещанской, на углу Садового кольца. 1-я, 2-я, 3-я, 4-я Мещанские. По легенде Петр бежал от Софьи, наскоро сменив ночную рубашку на верхнюю одежду в ближайшей роще, проскакав со товарищи именно по дороге, которая потом стала 2-й Мещанской улицей, то есть мимо моего будущего дома. Места эти облученные, старинные. Круг моих детских и юношеских прогулок: все Мещанские, Сретенка, сретенские дворы, Божедомка, позже стадион «Локомотив» (блаженный футбол на запыленном пустыре!), заледенелый двор Института туберкулеза РСФСР.

Другая московская легенда, а может, и не легенда: на Божедомке выставляли трупы, найденные за ночь, опившихся, замерших, убиенных, в глухую, в кабаках. Чтобы родственники могли найти и опознать.

Многое в памяти идет от отца, который знал Москву и историю этих мест глубоко. Родился и вырос в районе бандитской Домниковки, Грохольский, Ботанический переулок. Там и я проводил много времени у бабушки и деда в бывшем доходном доме купца Бровкина, Бровкином доме. Дед делал переводы для научного отдела Ботанического сада, диктовал, и бабушка печатала на трофейном ундервуде. За забором двора, за голубятней — старый Ботанический сад, все детство у Аптекарского огорода Петра, у дуба Петра, у обветшавшего, мелеющего пруда и трескучей зимой в незабываемой оранжерее Ботанического сада.

*Растений чудных перечень течет
из рукавичной кутанности ранней.
Тропических цветов зияют раны.
«Антуриума» ярко-красный рот
всё тянется к «Аглаонеме нежной».*

(...)

*Вот перечень цветов. Фонарь и ночь.
Шагает дед, диктующий с листа.
Она — у ундервуда с папирсой.
Мороз, косые тени, полусон.*

*Снег тянется на свет и липнет.
В заснеженной, простуженной Москве
латинский перечень торжественных имен
и запах эвкалипта.*

Родное заколдованное Садовое кольцо, выйти из которого нельзя. Моченый горох, отбитая вобла (молока отдельно), «Московская» под серо-мраморным высоким столиком в пельменной на Зубовской, пиво на плитке в старом эмалированном чайнике в мерзлом окошке у остановки троллейбуса у Склифа на Кольце: морозные клубы февральского воздуха юности, разделенного с отцом.

К чему я все это говорю? Есть душа места. Поэт, художник вырастает в городе. Город — это организм, утроба детства поэта. И эта пуповина навсегда остается, питает фантазии, ностальгию, реальную жизнь художника, которая, конечно же, течет и переливается внутри, в примордиальной памяти, в снах и в полусне.

Не буду повторять многих и сравнивать Питер и Москву и как они влияют на развитие сознания художника. Есть такие города, облученные историей, где местность сама дышит. И насколько бы ни были разными художники, впитанное с детства просвечивает, прорастает и остается на всю творческую жизнь.

Москвичи узнают друг друга везде. Поверьте, по опыту эмиграции, сразу распознается выговор, несколько самоуверенная манера. (А как же — центр вселенной, москвичи, а все остальные — гости столицы!) Помню, как в первый мой приезд в Москву из Америки, когда только начали пускать после нескольких лет, в январе 1988 года я остановился на Верхней Первомайской у своей 419-й школы и не мог оторваться — слушал совершенно особый выговор, переключку старшеклассниц, московских девочек: акающий, немного мяукающий, непередаваемый, родной говор.

Верно сказал поэт: в кредит, по талону предлагают любимых людей. Теперь даже этого не предлагают. Предлагают разбираться в одиночку, наедине с собой, в своем реквизите. Разбросан он Бог знает где, но прежде всего в Москве, где в белокаменной ледяной глубине ее прорастают пшеничные зерна памяти сквозь молоко и воск прошлого.

Есть и другие знаковые города, кроме Питера. Недавно побывал в Вологде, в Нижнем, в Казани, и там это поле места напряжено, гудит вечным зуммером.

Когда я начинал писать данный текст, близкий мне человек предупредил: только не впадай в привычное нытье писателей по поводу потерянной Москвы, потрескавшегося асфальта, пробивающихся лопухов, сменившихся на железобетонный, стеклянный имперский новодел. Я и не собирался. Прежде всего потому, что весь гламур и гирляндное и офисное безобразие не искажают внутреннюю структуру города, его душу.

Потому что Москва относится к числу мировых городов с уже созревшей душой.

Как ни странно, прежде всего на ум приходит именно Рим. В 1929 году после Латеранских соглашений Ватикан стал автономным государством. По этому случаю Муссолини построил широкую и светлую улицу Примирения, которая идет от берегов Тибра к собору Святого Петра. Что бы ни творил Иль Дуче в Риме, все это смешалось в органичный исторический конгломерат, в слои истории: древний Рим, средневековый, барокко, фашистский имперский, — в тот живой организм, которым являет себя этот город.

Теперь мы и подходим к тому, почему я сразу вжился, полюбил Нью-Йорк и он стал вторым домом. В первый же раз, когда я попал в Манхэттен зимой 1981 года, я почувствовал себя дома. Другие районы Большого Нью-Йорка: Brooklyn, Queens, The Bronx, Staten Island — другие миры со своей историей и душой. Все рецепторы сразу же ощутили разномастную толпу, провалы сабвея. Ты никому не нужен и в то же время — все вместе. Одиночество в большом городе. В городе, который никому не принадлежит и принадлежит лично тебе. “Sounds of silence” (Simon и Garfunkel), “All the lonely people”, “Lonely Hearts Club Band” (Sgt. Pepper) — это и есть Нью-Йорк.

Разница с Москвой, конечно, есть. Москва — центр восточно-евразийской вселенной. Нью-Йорк — широкая река с мощными ветрами в долине Гудзона, портовый центр мира, перевалочный пункт для многих, город перемещенных лиц, огромный вокзал, где мы поселились, отстояли очередь за кипятком, развернули жареную курицу на газете и ждем следующего рейса, чтобы вернуться в Москву, а потом обратно домой в городские дебри Сохо, Гринвич-Виллидж, Верхнего Вест-Сайда и Гарлема, холмистого, со сквозными ледяными ветрами от открытой мировой гавани.

*Там привычно зажить по закону заморского кода,
По режиму химчистки и часу последнего трейна.
Так уйдут в энтропию любви все последние годы.
Легкий троп озвучит мой путь в суете бесполезной.*

*Возвращаясь домой до конца в долину Гудзона,
к ар-деко среди скал ледникового века,
знать, что жизнь, пролетев сквозь ничейную зону,
оставляет в душе легкий тающий слепок.*

ПРЕОДОЛЕНИЕ ЭМИГРАЦИИ

Эмиграция — понятие неопределенное, устаревшее, субъективное. Все зависит от того, с какой стороны света и тьмы на него смотреть. Понятно, что для русских после революции это и была настоящая эмиграция, а для англичан, служивших в Индии и не видевших туманный остров десятилетиями, — нет.

Что же это для нас, в XXI веке? Понятно, что не для детей, которые здесь, в Америке или в Израиле, выросли, ходили в школу, жили в общежитии американского колледжа и, в основном, приобрели все черты «левой» американской молодежи. Вопрос, что это для нас, живущих в Америке, не только зарабатывающих на более или менее успешной работе, покупающих дома, посещающих модные оперы в кинотеатрах и обязательно наездные русские концерты или квартирники: Смехов, Рубина, Губерман, Городницкий. Или — другая стихия — Киркоров в «Палладиуме».

Я говорю о слое носителей культуры, художниках, писателях. Есть ли кризис? Что дала или отняла «эмиграция»? Прежде всего надо определить, разделить эмиграцию 70-х, ранних 80-х и 90-х — двухтысячных. Тридцать-сорок лет назад мы уезжали навсегда и навсегда прощались с близкими. Никаких двойных паспортов у нас не было. Волна девяностых — другое дело. Некоторые смогли стать американцами, в силу природной склонности к космополитизму, тяге к открытому миру. Другие так никогда и не уехали и вполне комфортно живут здесь, обходясь необходимым словарем и набором приемов выживания.

То же есть и в нашем поколении ранней эмиграции, особенно в среде писателей-художников. Некоторым, Бог весть каким образом, удалось преодолеть эмиграцию и стать художниками и Диаспоры, и мира. Например, автору этих строк, ставшему и американским поэтом. Когда-то мне пришла в голову мысль, что земля-страна становится своей, когда в зеленые холмы Америки ложатся твои близкие. И каждый день, когда по дороге на работу я проезжаю мимо большого мемориального парка, где похоронена моя мама, я чувствую принадлежность к этим местам.

Никому ничего не надо доказывать. Русский язык живет и процветает: дома, в машине на дисках, в сети, в наших журналах. Почему мы продолжаем писать на русском, «раз уж, господи, вы так американизировались и там все стало вам родным»?! Видите ли, дорогие бывшие соотечественники, стихи — это исповедь души, и ей не навяжешь, на каком языке изливать свои жалобы, и конечно же, в наше время постоянного обмена в сети, по телефону, в семье, при поездках в

Россию, по скайпу и при постоянном чтении текущей и классической литературы — отставания языка нет. И быть не может. Очаровательное «отставание» языка Бунина и Набокова было не отставанием, а отталкиванием от омерзительного советского новояза. Свой язык Целана был отталкиванием от родного немецкого, инфицированного нацистским словарем и фразеологией.

На самом деле, вероятно, некоторый «сдвиг» русского языка, связанный с постоянным параллельным употреблением другого языка: американского английского — Цветков, Грицман; украинского — Кабанов и т.д., — только на руку поэту. Он делает поэтический язык более идиосинкратичным, что и требуется доказать.

Так что преодоление эмиграции — это процесс совершенно автономный, индивидуальный, «как повезет», усилие тут не поможет. И важно подчеркнуть, особенно для тех, кто привычно делит русскую словесность на *здесь* и *там*, — что нет более такого понятия. Москвоцентризм закончился, и все определяется только горячими точками таланта, которые светятся на туманной контурной карте мира и связаны между собой незримыми нитями надъязыковой сети поэзии.

МЕЖДУ ПОЭЗИЕЙ И МЕДИЦИНОЙ

Мое первое впечатление от искусства хирургии было незабываемым. Я ассистировал моему отцу, хирургу, на срочной операции по поводу кишечной непроходимости, наступившей в результате заворота кишок. Если такого больного вовремя не прооперировать, произойдет омертвление участка кишечника, и неизбежен летальный исход. Искусство хирурга состоит в том, чтобы без промедления удалить перекрученную часть кишечника и тем самым восстановить его нормальную функцию. Поэтому подобного рода операции всегда выполняются как неотложные.

В тот вечер я стоял рядом с отцом, сжимая в руке какие-то инструменты, — не помню, что именно мне разрешалось делать. На операционном столе лежал мужчина среднего возраста, механик, отец троих детей. Он был в сознании и разговаривал с хирургом, в то время как его живот был вскрыт и видны были петли кишечника. Отец оперировал, то и дело добавляя инъекции новокаина во все более глубокие участки кишечника, где располагаются нервные окончания.

Мой отец был великолепным хирургом, одним из любимых учеников и ассистентов знаменитого А.А. Вишневого, сына и последователя А.В. Вишневого, родоначальника метода глубокой местной анестезии при полостных операциях (так называемое обезболивание по методу «ползучего инфильтрата»). Будучи одним из его постоянных ассистентов, мой отец в совершенстве овладел этим методом и использовал его даже при таких серьезных операциях, как удаление легкого или мастэктомия, которые он умел производить без общего наркоза, только с предварительной инъекцией.

Все это очень впечатляло и выглядело героически, но я выбрал другое направление. Я рассматривал возможность стать хирургом, следуя совету моего отца и ассистируя ему среди ночи, однако в хирургии мне не нравилась ее кропотливая сторона, когда часами приходится что-то держать, вязать узлы, не сдвигаясь с места... Медицина сродни искусству. Замечательный пианист не может одновременно быть хорошим художником. Любая медицинская специализация требует определенного склада личности, и развитие характера врача происходит по мере развития его как специалиста. Хирург, который недостаточно решителен, — плохой хирург. Акушер, который любит ложиться в определенный час и спокойно спать до утра, не может достичь успеха в своей профессии.

Моя мать была патологоанатомом, известным в области ревматических заболеваний. Так что и я стал патологом. Тогда мне представлялось, что от моих заключений будет, в основном, зависеть постановка диагноза. В свои двадцать лет я видел себя неким всезнающим гуру. Я считал, что патанатомия — наиболее интеллектуальная из всех медицинских специальностей, а поскольку меня всегда привлекала наука, я сделал свой выбор. На самом деле, я по-прежнему так думаю. У меня были длительные периоды отчаяния, поскольку мне казалось, что с моим агрессивным характером мне больше подошло бы иметь непосредственный контакт с пациентом, осуществляя полный контроль и обладая возможностью собственноручно решать все проблемы.

* * *

Это было время выдающихся открытий в области генетики и быстро развивающейся области иммунологии — пересадки органов и иммунологии раковых заболеваний. Еще будучи старшеклассником, я купил интереснейшую книгу о клонально-селекционной теории развития клеток, написанную нобелевским лауреатом сэром Фрэнком Макфарлейном Бёрнетом. Мне все это казалось невероятно интересным, так как именно там находится разгадка проблем, связанных с раком, пересадкой органов и т.д. Мой отец, отлично знавший иммунологию того времени, специалист по лечению хронической инфекции, имевший широкое представление о сопротивляемости организма, был решительно против моего растущего интереса. Дело в том, что он принадлежал к поколению ученых, пострадавших в сталинскую эпоху, — пережил ссылку в Среднюю Азию на строительство Каракумского канала. Некоторые его друзья и родственники прошли через сталинские лагеря; некоторые погибли. Я же был частью так называемого «хрущевского поколения», в период «оттепели». Солженицын только что опубликовал свою знаменитую повесть «Один день Ивана Денисовича» и несколько коротких рассказов. Повеяло свежим ветром, когда молодые поэты Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина, Окуджава читали свои стихи на переполненных стадионах. Это было неслыханно, ничего похожего не было со времен Маяковского. Я сам бывал на их чтениях. Впоследствии некоторые из этих молодых бунтарей (Евтушенко и Вознесенский) стали послушными винтиками государственной машины, но во времена моей юности это был бунт! Общеизвестные стихи Евтушенко «Бабий Яр» и «Наследники Сталина» печатались в официальных газетах, а мы перепечатывали их на пишущих машинках.

Печаталось множество литературных произведений, описывающих страдания людей в сталинские времена, появилось нонконформистское искусство. И все-таки мой отец, как и многие другие из его поколения, был очень осторожен, боясь, что вернется прежняя ситуация и те, кто «засветился», пострадают. Поэтому его очень беспокоило мое намерение получить образование в Московском университете в области химии или биологии и стать научным работником. Он объяснял это тем, что в случае обострения обстановки в стране я могу лишиться работы или даже попасть в лагерь и погибнуть. Несмотря на то, что времена были сравнительно спокойные (в первой половине 60-х жизнь налаживалась; у нас были машина и кооперативная квартира), отец говорил: «Кто знает, если, не дай Бог, ты окажешься в лагере и ты врач — ты выживешь. Ты умеешь что-то, чего не умеют другие. Выживает сильнейший — ужасный закон Дарвина».

Так что я поступил в 1-й Московский медицинский институт и был там очень счастлив, после нескольких скучнейших лет в школе (алгебра, тригонометрия). Я чувствовал себя на своем месте. Я понимал и ощущал структуры организма — анатомия, гистология были мне близки. Я осознал, что правильно выбрал специальность, потому что чувствовал эту материю жизни. Не абстрактно, не умозрительно, а прямо и просто: биение сердца, бугристость височной кости, вакуоли клеток — все эти реальные структуры и явления, не плоды воображения или математические модели.

*Все ухаает медленно баба копра
обычно под утро по темени.
Тащиться дворами во тьме по утрам
в урок бесконечный, вневременный.*

*Давно уж наполнен бассейн до краев,
труба бескорыстно все гонит
в бездонный логически водоем.
И пересчитать перегоны*

*от города А до города Б
не хватит физтехомехмата.
И в зыбкую ткань остраненной судьбы
вонзается керн сопромата.*

*Но мне повезло, и я избежал
логический карцер расчета.
Открытые скальпели тысячью жал
открыли мне смысл переплета*

*нейронов, синапсов, пульсаций узлов,
мерцанье их ада и рая.
Когда понимал я бессмысленность слов,
по кости височной гадая.*

Вот почему из всех «точных наук» меня больше всего привлекала химия, наука, так сказать, «полуточная». Помню, когда я пришел на химический факультет Московского университета в день открытых дверей, профессор продемонстрировал, как смесь нескольких полупрозрачных жидкостей быстро превращается в затвердевающий гель. Я знал, что это просто химическая формула, основанная на математических расчетах, электронах, положительных и отрицательных зарядах и т.д., и все-таки реальность перехода вещества в иное физическое состояние меня поразила. Поэтому я знал химию хорошо, получил высший балл на вступительных экзаменах и был принят в желанный 1-й Медицинский институт им. Сеченова. Я был представителем третьего поколения в медицине. Славно было идти по стопам моих родителей, многие профессора и преподаватели узнавали мою фамилию, поскольку в свое время вместе с ними учились. Вообще в Москве это было комфортно — принадлежать к хорошо известной медицинской семье, даже после окончания Медицинского института, когда я поступил в аспирантуру. Обучение и опыт в области иммунопатологии и иммунологии и ряд опубликованных мною статей очень помогли мне в трудный период становления в Соединенных Штатах. Много раз я возвращался на Пироговку, на «Аллею жизни», и каждый раз возникало только это чувство:

*Пройду по Пироговке, упаду
на тот асфальт, где мы в футбол играли.
Теперь там мрачный Фрейда институт
у той пельменной, где психоанализ
практиковали мы на девках наших.
Они, крутя динамо, не давали, не понимая,*

что нас лучше нет.

*Теперь, три с половиной жизни после,
сиджу в кафе на ряженном Арбате
и слушаю Охотный звукоряд,
и думаю: зачем я здесь сиджу?*

*Я знал, это ошибка — возвращаться
к засохшим сотам восковой фигурой,
храня в глазах потусторонний дым.
А подойдешь поближе — он густеет
и, постепенно превращаясь в слепок,
становится глазницами у сфинкса,
что навсегда притягивают взгляд.*

*Наверное, долги за детство платят так,
в который раз бессмертно выходя
в московское заснеженное поле
и каждый раз на сквере превращаясь
в седого купидона-пионера
(с комком у бледно-гипсового горла),
сжимающего вместо горна лук.*

*Я ждал тебя в условленном метро
(что означало разрушение дома)
под циферблатом с ликом Фаренгейта,
навечно перепутав города.
О, только бы дождаться, ждать до лета,
чтобы потом нам вместе затеряться
хоть в Аризоне, в Юте, навсегда.*

*Но поздно, холодно. Да и рукой подать
до той зимы: декабрь по Фаренгейту,
озноб по Цельсию, заботы по-английски,
советы доброхотов — лепет детский,
а в снах чудесных слов не разобрать.*

«Москва слезам не верит». Людям, приезжавшим в Москву, не приходилось рассчитывать на свои прежние достижения, а лучше было забыть прежнее положение и играть по правилам этого огромного жесткого города. Нечто подобное происходило здесь, в Америке, с пришельцами со всего мира — хорошо воспитанными детьми высокообразованных родителей с Ближнего Востока, русскими евреями из интеллигентных семей деятелей науки или искусства, представителями высших каст из Индии. А в медицине одним из лучших способов пройти тяжкую школу отрезвления и подняться по карьерной лестнице было прохождение американской резидентуры.

* * *

Два года, предшествующие эмиграции, были нелегкими. Мы подали документы на выезд по израильскому вызову, весной 1979-го и надеялись уехать через 8–10 месяцев. За этот период мы рассчитывали освоить английский, а я — подготовиться к вступительному медицинскому экзамену в Америке (ECFMG), который позволил бы подтвердить мое медицинское образование и поступить в американскую резидентуру. Однако в 1979-м разразилась война в Афганистане. По каким-то, до сих пор не вполне понятным, соображениям Советский Союз решил взять это дело в свои руки. В Афганистане произошел кровавый государственный переворот; советские десантники захватили дворец президента (типичное развитие событий!), доставили его отрубленную голову в Москву, и началась долгая жестокая война против афганских бойцов джихада, с участием Усамы бен Ладена.

В это время эмиграция из Союза была полностью остановлена. В итоге я на два года остался без работы и должен был летом 1980 года отправиться на юг России, в Воронежскую область, где зарабатывал тяжелым физическим трудом по 12 часов в день, чтобы обеспечивать свою молодую семью. При этом я продолжал ощущать себя доктором, имеющим определенный профессиональный и социальный статус. Впрочем, я не унывал — продолжал читать медицинские статьи и готовиться к экзамену в Америке.

Вспоминаю одинокие часы ранним утром, когда был перерыв в работе (я какое-то время трудился на пасеке, посреди рощи, вдали от ближайшего городка), или в поздние вечера, когда бродил по лесу. Я беседовал сам с собой, используя только что выученные английские слова и перечитывая главы из *The Merck Manual* или *Harrison's Principles of Internal Medicine*. Я прекрасно понимал,

что не было почти никакой надежды когда-либо использовать эти знания. Тем не менее эти занятия спасали меня от депрессии и безумия, от искушения все бросить и заползти в какую-нибудь нору, полностью поменять жизнь. Иначе говоря, забыть о возможности оказаться в свободном мире и остаться в нем тем, кем был всю жизнь, — врачом. Я помню треск падающих деревьев, которые валили местные лесорубы, пока я шел по лесу, повторяя и запоминая типичные фразы докторских дискуссий во время утренних обходов в американских больницах.

Другим стержнем моей жизни была поэзия. К 1980 году я уже несколько лет всерьез писал стихи. У меня имелась подборка, напечатанная на пишущей машинке, как это в то время делалось; самому издать свою книжку было невозможно. В сущности, делать такие машинописные издания было весьма опасно, поскольку это считалось противозаконным и могло рассматриваться как антисоветская пропаганда. Поэтому мы читали свои стихи в узком кругу друзей и обменивались машинописными копиями. К сожалению, несколько последних лет перед выездом я был настолько поглощен изучением языка, подготовкой к медицинскому экзамену и зарабатыванием средств на жизнь для моей семьи, что поэзия временно отошла на второй план. Тем не менее, бродя по лесу, я старался сложить несколько стихотворных строк, метафорически описать происходящее вокруг. Я пытался в стихах остановить полет времени. Любопытно, что эти ощущения и образы всплыли в некоторых моих стихотворениях, на обоих языках, двадцать-тридцать лет спустя. Мне говорили, что в них уже узнаваем мой голос. Стихи — загадочные создания, способные подолгу таиться в сумерках подсознания или в забытой тетради, а потом внезапно вылететь в небо, подобно птицам. И обрести свою жизнь.

Меня неоднократно спрашивали, как связана моя поэзия с медициной. Мой обычный ответ — никак, это два разных полушария, два разных человека. Но мне интересно использование медицинского языка — слов, понятий — в поэтическом тексте. Это создает поэтическое напряжение, идиосинкразию, которые столь важны в поэзии.

АНАТОМИЯ ЛЮБВИ

*Вен венок, «Медуза горгона»,
arbor vitae, борозд корона,
древовидная вязь мозжечка.*

*По височной кости читая,
за преградой, за чудным барьером,
в веществе горделиво-сером
две мечты лежат, как чета.*

*Сухожилий бережны пальцы,
и нанизаны нежно пальцы,
и затопленный сердца склеп,
шеи ствол с кольцеваньем лет.
Помнишь, в детстве покои мумий,
сто костей известковых в сумме,
где солей сероватый след.*

*Сочащиеся грозди почек,
средоточие мочеточников
и седалищный разворот,
перистальтики юркий крот.
Замечательно ниспадая,
лабиринты переплетает
в глубине слоистых пород.*

*Кровяная сизая окись,
слизистый купорос и пасынок волос,
в темноте отсидевший срок.
Фавна витиеватый рог,
замерший, как усталый мальчик,
все бегущий во сне на даче:
голенаст и членистоног.*

*И змеящийся эпителий,
пока тело лежит в постели,
неустанно шуршит в ночи.
Только тень на стене молчит.
И кто знает, что с нею будет,
когда шум случайный разбудит
и душа во сне закричит.*

В медицине опыт невероятно важен. Но то же самое и в поэзии. Дело не в том, что ты пишешь лучше потому, что пишешь дольше. Дело в том, что душа обретает свой собственный голос в шуме жизни. Или, по выражению Мандельштама, в «шуме времени». Жизнь — это процесс сбора материала для выражения средствами искусства, при условии, что художник не боится заглянуть в глубину своей собственной жизни, своих слабостей, опасений, в то же время увековечивая счастливые моменты, ушедшие навсегда, но готовые к обжигу в огне искусства, излучая свет и отбрасывая тени прошлого, оживающие в твоём доме.

После двух лет ожидания мы получили наконец визу на выезд из Советского Союза. Я не имею понятия, что повлияло на решение властей позволить нам (в числе нескольких сотен других московских семей) выехать зимой 1981-го. Это было чудом, шанс был ничтожным, и мы его использовали. Нам не пришлось полюбоваться Веной, поскольку незадолго до нашего прибытия палестинские террористы в венском аэропорту совершили очередное покушение на жизнь советских евреев, направляющихся в Израиль. Поэтому венская полиция вместе с израильскими агентами в штатском сопроводили нас в огромный, надёжно охраняемый замок, принадлежавший когда-то некоему вельможе, а затем — Красному кресту, после чего нас отвезли в Еврейское агентство, Сохнут. Мы приняли решение отправиться в Соединённые Штаты. Так что нас отправили в Рим, где я продолжал заниматься и начал поиски работы на восточном побережье, между Вашингтоном и Нью-Йорком, где у нас были друзья и где культура, как мы считали, была ближе к нашей.

После двухмесячного ожидания визы мы высадились из самолета в аэропорту JFK 21 мая 1981 года с двумя маленькими детьми, пяти и восьми лет, четырьмя чемоданами и 524 долларами в кармане. Это было все. Прежняя жизнь — родственники, друзья, одноклассники, коллеги из медицинского института — осталась позади.

Все, что было потом, можно назвать success story, мне повезло. Кое-кто из моих друзей по мединституту работал уже в НИИ (Национальном институте здоровья), кто-то из них был научным сотрудником в NCI (Национальном онкологическом институте). У меня имелось несколько опубликованных статей. Кроме того, заместитель директора NCI Dr. Bruce Chabner был знаком с некоторыми из моих научных руководителей на другом конце света, в Советском Союзе, — по публикациям или лично. Таким образом, я получил Fogarty

International Fellowship (грант для иностранных ученых) в медицине и провел интереснейший год в NCI, в отделе лечения онкологических заболеваний. Мой опыт в иммунологии и знание клинической патологии очень помогли: я чувствовал себя на своем месте, — в течение первых месяцев сделал несколько научных докладов и умудрился опубликовать пару статей. Я не вполне представлял себе, насколько это было важно для моей дальнейшей карьеры, — работа в Институте онкологии и опыт в научных исследованиях. Мой босс Dr. Paul Vunn (онколог, впоследствии президент Американского онкологического общества) объяснил мне это просто: «Андрей, если ты планируешь делать карьеру в науке, тебе надо лет пять поработать со мной в NCI, чтобы подтвердить свою русскую научную степень. Но если ты хочешь стать американским врачом, против чего я совершенно не возражаю, ты можешь уйти, когда сочтешь нужным, однако помни: серьезную науку ты покидаешь. Потому что в течение нескольких лет тебе придется очень, очень напряженно работать, проходя через жесткую систему медицинской подготовки». Но решение было принято мной за несколько лет до этого, в глубине лесов южной России.

Резидентура в патологии представлялась мне естественным продолжением карьеры, так как я уже прошел сходную программу в России и активно участвовал в научных исследованиях. Но если честно — не раз впоследствии я сомневался, правильную ли специализацию выбрал. Я боялся оказаться на вторых ролях в медицинской системе, не имея ни своих пациентов, ни возможности контролировать лечение и взаимодействовать напрямую с больными. Я был близок к тому, чтобы оставить патологию и пойти в резидентуру по терапии в Медицинском центре ветеранов, где я тогда проходил стажировку. Но в конце концов поступил в резидентуру по патологии в Медицинском центре университета Джорджа Вашингтона.

Администрации ветеранов окостеневшее ведомство.

Госпиталь — крепость на останках пожарища.

Калеки Вьетнама от времени в бегстве

под утро в палатах с наркотиком тающим.

*Там «Мальборо» — газ, пожирающий легкие,
там роботов речь через трубки гортанные.*

*Я помню лицо обгорелого летчика,
который коснулся крылом камикадзе.*

*И юных врачей полуночные бдения.
Надежды и письма в Москву покаянные.
В искусственном воздухе, словно растения,
те лица статичны на расстоянии.*

*Четверть столетья любви и рассеяния,
покая в потере последнего дома, но
себя осознания в каждой потере и
со временем найденный временный дом.*

*Я помню — сквозь темный раствор охранительные
плывут вертолеты на базу в Вирджинию.
Так память смывает черту ватерлинии
между двумя несравнимыми жизнями.*

Я остался в патологии, через несколько лет стал опытным диагностом в области онкологических заболеваний и никогда больше не жалел о своем решении. Также я освоил цитопатологию, производил процедуры пункционной биопсии и стал экспертом в этой области. Поскольку у меня накопился существенный исследовательский и клинический опыт, меня несколько раз приглашали коммерческие фармацевтические компании на должность директора отдела медицины. Я всегда отказывался. Я люблю утром приходить в больницу, обмениваться шутками с лаборантами и медсестрами, которых знаю по работе в операционной. Кабинет для срочных биопсий располагается непосредственно в операционном корпусе, и хирурги часто заходят туда, чтобы взглянуть на образец, пообщаться, вместе посмотреть в микроскоп и сообща принять решение. Это то, что я люблю. Гора случаев на моем столе, и каждый препарат — чья-то жизнь (или смерть...). Иногда и пациенты приходят с вопросами. Их часто направляют ко мне (в случае проблемы со щитовидной или молочной железой), чтобы сделать аспирацию и посоветовать, нужно ли ложиться на операцию.

* * *

С годами у меня сложилась собственная философия, объясняющая, что именно меня привлекает в медицине. Каждый доктор должен уяснить это для себя, а не просто быть знающим врачом, зарабатывать хорошие деньги и

использовать свои знания и умения. Поэтому я, несмотря на хорошую подготовку и знание всевозможных протоколов, режимов и политики, близкое знакомство со всеми этими магическими терминами и концепциями, всегда имел свою философию относительно моего места в медицинском процессе. Как клинический патолог-диагност, я всегда считал своей главной задачей предотвратить причинение вреда пациенту — будь то слишком обширная или просто ненужная операция, безнадежная химиотерапия, продлевающая жизнь, скажем, с шести до семи с половиной месяцев, или серия ненужных тестов (иногда весьма опасных). Последнее напрямую связано с главной проблемой американской медицины — унижительными, разрушительными и деморализующими судебными процессами по поводу медицинской ошибки. Я сам несколько раз становился их жертвой.

Я, как уже упоминал, специалист по молочной железе и диагност в области онкологии. Одно из моих самых тяжелых воспоминаний — необоснованное судебное разбирательство случая рака молочной железы (присяжные меня полностью оправдали). Опытный, циничный адвокат пациента хладнокровно обвинял меня в попытке убийства больной, которая сидела тут же со своей семьей, и цитировал строки Джона Донна: «По ком звонит колокол; он звонит по тебе».

* * *

В начале нового тысячелетия я понял, что избранная мной специализация (диагностика онкологических заболеваний) была еще более неслучайной, чем казалось. Я говорю о стремительном развитии молекулярной медицины — диагностики болезней, основанной не только на химическом анализе компонентов крови и исследовании изменений тканей, но и на идентификации молекулярных аномалий, указывающих на определенное заболевание. Это интереснейшая область современной медицины, связанная с расщеплением нуклеиновых кислот ткани, результат которого можно наблюдать (флюоресценция *in situ*, иммуноцитохимические методы и проч.). Метафизически это то же самое, что превращение двух смешиваемых жидкостей в гель — переход материи в новое состояние, за которым я с восхищением наблюдал еще школьником.

* * *

Мой отец приехал ко мне в гости в Соединенные Штаты и был очень тепло встречен хирургами в больнице, где я тогда работал (Lenox Hill Hospital в Манхэттене), так как американские коллеги знали его имя и изобретенные им специальные аппараты в области сшивающей хирургии.

Он умер в возрасте 73 лет от злокачественной опухоли мозга. Когда ему поставили диагноз, я полетел в Москву, чтобы быть рядом с ним, а также самому посмотреть препараты. Это была все та же привычная Россия: хорошие, умелые хирурги, медсестры, подчас очень добрые и ответственные, недостаток медикаментов и ужасные условия. Мой отец был помещен в престижный Институт нейрохирургии им. Бурденко, куда старались попасть многие. Он лежал на узкой койке в палате на четверых больных, после краниотомии и операции на мозге. Все пациенты были влиятельными людьми — различные руководители и администраторы из провинции, иначе в институт было не попасть. Их жены приезжали и жили с ними в палате, поскольку не хватало нянечек и санитарок. В Москве в те времена остановиться было негде, да и денег на это у них, видимо, не было, так что жены спали валетом, в одной койке со своими мужьями, перенесшими операцию на мозге. Я водил своего отца, спустя несколько дней после операции, в общий туалет в коридоре, где стекла в окнах были выбиты (дело было поздней осенью!), обрывки газеты служили туалетной бумагой и заядливые курильщики с забинтованными головами дымили крепкими сигаретами без фильтра.

Похоронили отца в Москве, на Введенском (Немецком) кладбище, в районе Лефортово. Это старый район, основанный в начале XVIII века, при Петре I, немецкими мастерами, строителями и военными, приглашенными царем в Россию. Позднее на этом кладбище хоронили людей из высшей прослойки московского общества — профессоров, военных, а в советское время — представителей научной, театральной и военной элиты. Здесь похоронен мой дед, герой Второй мировой войны. Теперь рядом с ним лег мой отец. А год спустя — моя бабушка. Это место стало моим настоящим домом в Москве, после того как в центре города произошло столько безвкусных изменений благодаря избытку нефти и газа. На кладбище, в этом уголке мира, все остается по-прежнему: чугунные ворота, заросшие травой дорожки, маленькие склепы, крошечная церковь. В июне все покрывается летающим повсюду тополиным пухом. Это как летний снегопад, особенно в этой части города, где так много старых тополей. Кладбище кажется укутанным тяжелым безмолвным снежным покрывалом.

ВВЕДЕНСКОЕ

*Возле Семеновской взять левака:
азербайджанец, Чечня или Нальчик.
Дальше — Бурденко,
Лефортова остров.
Словно висящий в сознании остов
в отсвете города — вроде огня.*

*Неизменяем знакомый уклад
в этой безвременной летней метели.
Я приезжаю сюда иногда.
Это отрава моя и отрада.
Словно лечебная, эта беда
в чаще древесно-гранитного сада.*

*Все здесь по-прежнему, даже трамвай.
Рельсы, ведущие в мутную бездну
фабрик и складов, в Кукуй, Разгуляй.
А за оградой — немые слова,
пластик цветов и иссохшие вести.*

*Пыльный гранит и медленный шорох,
крылья улыбки на мертвенном камне.
Я обращаюсь к лефортовской ели:
где мне искать эти старые тропы?
Вот и бреду к чугунным воротам
весь по колено в июньской метели.*

В сложные периоды моей жизни (смерть отца в России, болезнь матери в Нью-Джерси, два развода (профессиональная опасность поэта?), тяжелый развод дочери с моим младшим приятелем-поэтом) очень помогала моя врачебная практика. Привычный стресс, напряженный режим, профессиональные проблемы — все это держало меня на плаву лучше, чем любой психиатр или прозак. Ежеутреннее облачение в свежую рубашку, галстук и белый халат было

таким же священным обрядом, как для офицера — надевание военной формы и кобуры с револьвером.

Моя дочь, которая в то время была интерном в Нью-Йоркском госпитале, после жила в моем доме, и я был рядом с ней — представителем четвертого поколения врачей в семье (первые три — из 1-го Московского медицинского института, она — выпускница Медицинской школы Нью-Йоркского университета). Я иногда думал о том, что, если бы мои бабушка и дед во время своего почти кругосветного путешествия, спасаясь от гражданской войны в России, не приняли решения вернуться в Москву, моя жизнь могла сложиться по-другому. Они вполне могли двинуться в другом направлении и очутиться в Нью-Йорке, где родился бы мой отец и стал бы великолепным хирургом в замечательном городе. А я (или кто бы там у него родился) был бы одним из привилегированных детей в семье доктора и, возможно, тоже поступил бы в NYU. Впрочем, я никогда не жалел, что они все-таки повернули на север, а не на запад. Это подарило мне мою двуязычную, двойную жизнь. Моя поэзия, возможно, была бы совсем иной и не обрела бы свою жизнь в межкультурном, межъязыковом пространстве, между молотом и наковальней.

Многие не осознают, что медицина предполагает определенный тип мышления, почти подсознательное, интуитивное ощущение клинической ситуации. Это как полицейский или военный — вы или способны на это, или нет. Это определенный тип личности. Как документ с суровой надписью «не для передачи». Ключевая способность патолога — умение (или талант) распознать в ткани картину аномалии. Так же, как рентгенолог, который использует рентгеновские лучи и никого не оперирует. Или доктор-диетолог, или психиатр, которые проверяют результаты анализов, беседуют с пациентом и рекомендуют способ лечения. Во всех этих случаях доктор принимает решения, основываясь не только на своих обширных знаниях, но, что очень важно, и на врожденной интуиции, созревшей за годы врачебного опыта. Когда я обсуждаю случай рака молочной железы с хирургом, рентгенологом или онкологом, я беру в расчет историю болезни (клиническую ситуацию, возможные осложнения лечения), равно как и морфологическую картину, увиденную под микроскопом.

Однажды патолог-ординатор показал мне фотографию образца: случай внематочной беременности, где сформировавшийся эмбрион выглядывает из открытой фаллопиевой трубы, как космонавт из космического корабля. Я почувствовал красоту этой картины, красоту природы, сходную с красотой деревьев (знают ли они, насколько они великолепны?), котов, и т.д. Хотя я

целиком и полностью за права женщин, эмансипацию и проч., я не сразу понял, насколько неправильно и негативно это стихотворение будет воспринято на американских поэтических чтениях, где следят за политкорректностью каждого слова:

*Весь мир мерцал внутри моей Вселенной,
в переплетеньи теплых струй пульсаций,
питая жизнь надежд, вязь построений,
и безнадежно гас на фоне смерти.
Я мог бы быть отцом, сестрой, Спасителем,
судьей и плотником, и палачом, и сыном.
Но путь моей судьбы был позабыт —
потерянная нить ладонных линий.
Я не был, не существовал
в сухом реестре вечного учета.
Но всё же, братья, сестры, мы
были связаны, и вас я узнавал
в дыхании из безвоздушной тьмы
на корабле последнего полета.
И только вы оцените мой дар,
мои достоинство и таинство, загадку
и то, что мир, быть может, избежал
моей судьбы зияющей расплаты.
Но помните, что существуют те,
кто смотрит в мир с бессмысленной улыбкой.
Они из абсолютной пустоты,
без боли, сожаленья, без мечты
меня и вас сочтут пустой ошибкой.*

И это подтверждает мое ощущение, что поэзия автономна, что искусство не имеет отношения к конкретным политическим или историческим обстоятельствам и что медицина прекрасна и по-своему — вид искусства. Эстетические и метафизические аспекты медицины так же важны для жизни пациента (как человека, а не просто очередной истории болезни), и это делает медицину выбором жизни.

Со временем все меньше становишься зависим от внешних обстоятельств, от «между тем и другим», от контекста жизни — и остаешься наедине с собой, вслушиваясь в монолог души. Им и является поэзия, то есть настоящая, все менее зависимая от приемов искусства и фокусов культуры. И он, этот монолог, все далее отплывает по мере истечения времени и

*Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.*

Исповедь души звучит как дальнее эхо, когда и слов не разобрать; музыка, интонация, шум времени остаются. Кафка в дневниках писал, что есть черта, которую, если перейти, возврата не будет. Цель (художника) — достичь этой черты.

Так что не надо бояться — только слушать и слышать.

*Я дышу вместе с лесом по мере движения крон.
Подступает дыханье с пяти окоемых сторон.
Замолкает знакомый мне дятел.
Снег лежит до утра, до апреля, до мая, пока
не наступит пора
всем зайти на чаёк
в мой просвеченный дом,
за вечерний порог.
И послушать со мной
хруст заросшего леса,
тихий скрип половиц.
Когда там никого —
тот язык, на котором молчит
душа места.*

*Здесь плывут облака ледяных островов,
исчезают снежинки не тающих слов
и уходит на север дорога.
Постепенно останутся позади
люди, лодки, грибы и березы.
Будет дом мой стоять, как корабль на мели.*

*Чистый лист на столе, листопад на дворе,
вдох и выдох стиха на морозе.*

*Там мне нечего больше ни ждать, ни жалеть,
никого, ничего. Только ветер
бормотать будет необъяснимо.
Так останется остров в лесах — материк.
Там я сплю чудным сном у слияния рек,
и мне снится далекий закатный восток
и сентябрь с легким привкусом дыма.*

Начну с того, что мой друг-писатель в разговоре задал вопрос: почему ты больше любишь Рим, а не Венецию? Важно то, что друг-писатель петербуржец, как и Бродский, который сразу же утонул в чуде Венеции, — а я москвич. Врожденное происхождение привязанностей или даже любви. Для меня это весьма выраженные и сразу появившиеся чувства. То есть предпочтение, любовь к Риму. Так же, как много лет назад, попав в Израиль, и особенно в Иерусалим, я испытал это глубинное чувство принадлежности и впал в состояние, близкое к известному «иерусалимскому синдрому».

В Риме, как и в Израиле, особенно на средиземноморском высокогорье, история, душа места — не музейная. Она не изменилась, не покрылась наносными временными слоями.

История продолжается и сейчас: в напряжении в воздухе, скрипе камней и черепков под ногами, в тенях, прячущихся в закоулках, в обветшавшей охре Рима и в бликах на иерусалимском камне из древнего карьера.

Про красоту и чудо Венеции написано много, и немало — шедевров. Да и вся русская словесность, и живопись были «разбужены спозаранку» любовью к «каменной баранке». В нашу эпоху главным певцом Венеции является, конечно, Бродский. Но и кроме него длится плеяда российских «венецианцев», разного психотипа и очень разного уровня таланта. Но я — «римлянин», а не «венецианец».

Венеция — горизонтальная страна, более или менее разгороженная каналами и массивами дворцов. Гуляя по Венеции, все время попадаешь на ограничение канала, очаровательный, но сырой зеленоватый тупик, и тогда постоянно приходится искать мост или станцию катера, чтобы куда-то еще попасть. Понятное дело, постоянно приходится избегать нахоженных туристских путей, по которым послушно идут толпы, создавая небольшие человеческие плотины у магазинчиков. Ты избегаешь этого, все чаще сворачивая в боковые переулки и все время опасаясь уткнуться в тупики, где будешь снова искать выход.

В отличие от Венеции, Рим — вертикальная и просторная страна. Смещение времен, стилей и холмы города лучше всего отражают его историческую природу: Древний Рим, Средневековье, изумительные жилые

кварталы XIX века за Дворцом юстиции, имперская архитектура эпохи фашизма, прямая широкая аллея к площади Святого Петра. Все районы на холмах. Как-то пытался проехать Рим на велосипеде. Очень тяжело. За каждым поворотом несешь велосипед на руках. А вот на скутере — пожалуйста. Можно покрутиться по переулкам у Via Veneto, выскочить к Тибру, перемахнуть через мост и гнать вдоль реки к Трастевере и дальше — упоительно — навверх к Вилла Шиара, к обширным заросшим паркам на холмах. Все вверх и вниз. А потом встать у дальней trattoria, где подает медлительная пожилая итальянка в стоптанных туфлях, а на стенах портреты футболистов «Ромы» или «Лацио» — осторожно: это не смешивающиеся культуры!

Паста карбонара, римская баранина на кости со специями, с местным вином — и погнал дальше на Трастевере — в другой, заречный мир. Здесь и дома пониже, и piazza поменьше, поуютнее. Потом, через мостик, на Isola Tiberina, где можно передохнуть и выпить. На этом небольшом каменном острове поразительно хорошо сохранился старинный госпиталь Ospedale Fatebenefratelli, основанный в XVI веке и действующий до сих пор. К вечеру небольшой внутренний двор заполняется больными в халатах, родственниками и друзьями. Все курят, покупают тут же в киоске кампари, аперол, эспрессо.

Рядом — знаменитый небольшой еврейский квартал Ghetto с кошерными ресторанчиками — все столики на улице. В переулках до сих пор торчат заржавевшие столбы, ограничивающие вход (а главное, выход). В Средние века евреям разрешалось выходить за пределы гетто только в определенные часы.

На набережной красивейшая и сравнительно новая центральная синагога, по периметру картинные карабинеры. Фуражка с высокой тульей, белая кобура и португя. Сигарета.

GHETTO DI ROMA

*У излучины Тибра — карабинеры.
Первый седер. Тяжкие символы веры
прикрывают сердца и свисают с плеча.
Безносые цезари и химеры
бесстрастно молчат.*

*Пятница. Словно замкнувшийся круг.
Вечереет. Пиццы волнующий дух*

*обещает и ноздри тревожит.
Солнце низко. Прохожие всё же зайдут,
всё реже, кто сможет.*

*Десять старцев.
Альцгеймеров полный синклит.
Колоннадой секретная служба стоит.
Опущены жалюзи к ночи.
Старуха бездомная у стены
в стене растворяется,
словно во сне
крестится и бормочет.*

Потом, передохнув и выпив пива на ступенях заколоченной старинной часовни у реки в Трастевере, двинулись дальше в город, минуя легендарную *Campro di Fiore* с Джордано Бруно в центре, раскинувшийся Колизей и Вилла Боргезе.

КОЛИЗЕЙ

*Геометрия смерти.
Выжженный овал.
Губы камня.
Черствый хлеб.
Песнь ветра,
летающего
к оливковым рощам памяти.
Переплетение, смещение.
Сумерки в долине.
Туристское месиво днем,
каменное кладбище ночью.
Но в воздухе: соль
на земле Карфагена,
соль у Масады.
Тугие паруса
направленные в никуда.*

*Тупик. Цепные псы
мертвых Цезарей.
Сонная сиеста.
Италийские тени в каменном саду:
свежая паста,
древний рецепт соуса.
Нещадное солнце щедро жарит,
слепо плавит маску
на лице гида родом
из неизвестного
берберского племени,
в майке с именем Тотти.*

По дороге к Вилла Боргезе невозможно миновать Piazza di Spagna. Этот район лучше всего отражает одновременно существующие миры в разных пространствах: внизу шумная площадь Испании, торговые улицы, лестница, ведущая в небо, в другой мир, к роскошной Villa Medici. Под лестницей, в глубине — огромный сводчатый ресторан с обширным буфетом, принадлежащий неаполитанской Самогга. Ресторан устроен так, будто сидишь на площади маленького старинного городка. Знакомый официант по секрету не рекомендует набирать морепродукты во второй половине дня. Прошло много часов с тех пор, как их доставили утром из Остии, говорит он. По-видимому, соображение, бытовавшее еще со времен Древнего Рима, и это только обостряет чувство: в Риме ты не наблюдаешь историю, а живешь в ней.

Над площадью Испании — другой мир: вилла окружена тихими горбатыми переулками; маленькие уединенные Albergo с тяжелыми деревянными дверями и массивными бронзовыми ручками. А внизу начинается легендарная Via Margutta, единственная улица, которая *вся целиком* является официальным историческим памятником. Виллы с дворами, заросшими раскидистыми платанами, старинная trattoria — и в самом конце дом, где жил Феллини с Джульеттой Мазина. Мастер выходил, поворачивал за угол и свободно вздыхал. Он не выносил запах дыма, а Джульетта курила, и это была одна из немногих проблем в их отношениях.

Вилла Боргезе — еще один отдельный мир: галерея, парк, заснувшие статуи по аллеям. Центр Рима, но как много здесь пустых закоулков, заросших полян перед полуразрушенными часовнями!

БОРГЕЗЕ

*Это место, где время остановилось.
Пахнет хвоей, платаны немногословны.
Дышит прекрасным склепом, а не глухой могилой.
Мысль ящерицей скользит, слава Богу, мимо
по камню, выжженному солнцем,
тронутому старой кровью.
Наконец я спокоен. Все со мной, и более,
дышу настоем лучшего, что осталось.
Этот отвар крепче, если настоян на боли,
но на вкус не скажешь — много ли, мало.
И когда отплываешь — навсегда остается
брат Бернини, друг ненаглядный, сестра Мария
и небосклон непередаваемо синий,
вода из глубин бесконечно льется, словно звучит
давно позабытое, но родное имя.*

А еще я мог бы ответить моему другу (которому и пытался рассказать, почему Рим, а не Венеция) — другими стихами: «Природа — тот же Рим и отразилась в нем. / Мы видим образы его гражданской мощи / В прозрачном воздухе, как в цирке голубом, / На форуме полей и в колоннаде рощи».

Что тут еще добавить?

* * *

*Давно я не был в Риме — ты права.
И тихой грустью пахнут те слова:
Мел, плесень, охра, кофе на углу,
тень пиний, уплывающих во мглу.
Тот жаркий день в Боргезе в тупике,
Гниющий тлен в мелеющей реке.
Холм Капитолия в прохладной тишине
И письма на выжженной стене.
Все это ждет возврата на века,
Пока не высохла усталая река.*

*Сухая кровь из-за морей зовет.
Душа навстречу просится в полет.
Сквозь дым пространства, взятого в кредит,
на время в Рим вневременный летит.
Я узнаю проулки и дворы,
но город словно вышел из игры.
Вдоль Тибра улиц сонных череда,
где опустили ставни навсегда.*

ТРАНСЛИНГВАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ И АВТОРСКИЙ ПЕРЕВОД

В течение многих лет идет дискуссия об адекватном переводе поэзии и, в особенности, о возможности создания поэтического текста на неродном языке. Противоречивые мнения высказывали такие авторитетные в литературном мире фигуры, как сэр Исайя Берлин, Иосиф Бродский, Владимир Набоков и многие другие. Бродский считал, что перевод русского стихотворения должен быть как можно ближе к оригиналу, то есть представлять собой силлабо-тоническое стихотворение на английском. Известно, что сам он педантично и упорно переводил собственные стихи на английский именно таким образом. Владимир Набоков, в свою очередь, требовал прямого буквального перевода. Так, его знаменитый и противоречивый перевод «Евгения Онегина» в основном описательный, нарративный. Этот перевод вызвал множество нареканий и явился главной причиной знаменитой ссоры Набокова с гигантом американской литературы Эдмундом Уилсоном. Не удивительно, что самому переводу отведена только часть книжного издания этого произведения, а более половины его занимают многочисленные авторские комментарии к тексту.

Другой важный аспект этой темы, мало освещенный в дискуссиях по поводу создания поэзии на неродном языке, — вопрос самоперевода. Поэт, в идеале, не переводит существующее уже стихотворение, но пересоздает его в структуре другого языка и, таким образом, в другой реальности. Этот феномен хорошо известен: человек чувствует себя как личность по-иному в другом языке — что подтверждается и моим собственным опытом. Сознание автора находится в совершенно других координатах, что и естественно, поскольку ландшафт жизни меняется. Такого автора можно назвать не только билингвальным, но и бикультурным.

Существует множество примеров искусственного перевода поэзии переводчиками, которые хорошо знают язык академически, включая идиоматику языка, но которым недоступна парадигма иной культуры. Возможность создавать поэзию на неродном языке требует не только идеального знания двух языков, но, что более важно, пребывания в двух культурах, как бы расщепления, раздвоения личности.

Известный психолингвист Анетта Павленко утверждает, что для развития билингвального сознания недостаточно лингвистического мастерства в приобретенном языке, но необходимо развитие эмоциональной и физической связи с другой жизнью, в которой иностранный язык существует. Это имеет

прямое отношение к поэтическому контексту жизни. Известно, что порой поэт может выразить свои чувства более свободно на иностранном языке, чем на своем родном. Конкретные обстоятельства жизни иногда могут быть лучше описаны на неродном языке в связи с новым ощущением существования, новой sensibility (восприятием жизни и ситуации), естественной для нового, иностранного языка. Таков мой опыт. Я пишу стихотворение по-английски не потому, что так в данный момент захотелось, а потому, что по-русски я просто не могу выразить того же чувства, опыта другой жизни естественно и органично. Примером может служить мое стихотворение.

WHITE LIES

*I live my life by white lies.
And poetry is white lies.
Second language is white lies too.
As well as the first.
But language is the only way
to hide love.
White, black, transparent
Or otherwise invisible.
So, all day long,
All life long I say white lies
To hide my love. In fact
I never know to whom.
It may be to you
But if I say it, it would be a white lie.
But once it is said in a poem
It stays and as a bird flies away
In search of its destiny.*

Очевидно, что в авторском прямом переводе это стихотворение звучит несколько искусственно и поэтическая идиоматика и метафорика частично исчезают или видоизменяются.

БЕЛАЯ ЛОЖЬ

*Я живу мою жизнь по белой лжи.
Поэзия — это белая ложь.
Второй язык — тоже белая ложь.
Впрочем, как и родной.
Но язык — это единственный способ
Скрывать любовь.
Белую, черную, прозрачную,
Невидимую.
Так что весь день,
Всю жизнь я живу по белой лжи,
Чтобы скрывать мою любовь.
Сам не знаю к кому.
Может быть, к тебе.
И если признаюсь, это будет
Белой ложью.
Но если то же сказано в стихе,
Оно остается навсегда и, как птица,
Вылетает
В поисках своей судьбы.*

Американский славист и германист Адриан Уаннер замечает, что, поскольку поэзия берет свое начало от звука и формы, возникает целый ряд вопросов: является ли авторский перевод стихотворения вариантом оригинального текста или имеет смысл говорить о двух параллельных, оригинальных стихотворениях? Как именно переход из одного языка в другой меняет форму и содержание произведения?

В своей книге “Bilingual Muse” («Двуязычная муза»), посвященной автопереводу русских поэтов, Уаннер утверждает, что в случае современных авторов, таких как Андрей Грицман и Катя Капович, самоперевод отличен от практики Набокова или Бродского. Метод, который используют некоторые современные поэты, в частности упомянутые выше, он называет поэтикой смещения (poetics of displacement). Иными словами, перевод собственных стихов становится для поэта способом исследования трансформации его сознания в координатах времени и смещения в пространстве, адаптации к изменению лингвистических и культурных обстоятельств. Таким образом, это совершенно иной подход, чем тот, который предполагает прямой или близкий к буквальному

перевод текста. Именно в связи с этим в моей собственной практике я называю одно и то же стихотворение, существующее в двух языках, параллельными текстами, а не прямым самопереводом.

Принято считать, что язык — дом поэта. Так и есть, но что если у поэта два или даже несколько домов? Это довольно типичный случай для автора, живущего и создающего произведения в диаспоре, особенно в наши дни глобализации, перемещений и космополитизма. В эру глобализации поэт нередко становится изгнанником в родном языке, среди общего шума. И тогда он создает свой собственный язык, как это сделал Пауль Целан в грохоте и лязге немецкого языка, оскверненного и загрязненного нацизмом. Наши времена — это времена культурной глобализации, «говорения на языках» (*speaking in tongues*) после разрушения Вавилонской башни. В этих условиях поэт все больше приближается к примордиальному, изначальному языку — высокому музыкальному языку поэзии до Вавилона, который поэт может понимать, выражая себя по-разному, на близких ему языках. «На всей Земле был один язык и одно наречие» (Быт. 11:1).

Развитие билингвального творчества становится все более широким явлением в связи с глобализацией, распространением так называемых *lingua franca*, то есть доминирующих языков, на которых говорит большая часть населения мира: китайского, испанского, английского, хинди, арабского, бенгальского, русского. При этом более половины населения Земли составляют билингвы! Несколько лет назад нам удалось собрать и опубликовать антологию американских поэтов, пишущих на неродном английском, “*Stranger at Home*” («Чужой дома»). Любопытно, что многие из этих авторов преподают литературное творчество в американской академической среде.

Мне неоднократно задавали вопрос: на каком языке я вижу сны? И я понял, что в моих снах люди, и я сам, разговаривают не на английском и не на русском — это некий язык, который я понимаю, хотя в нем нет привычных слов или знакомых звуков. Это приводит на ум знаменитое чудо в День Пятидесятницы, когда люди разных народностей, пришедшие в Иерусалим из разных мест, слушали проповедь апостолов и понимали ее каждый на своем родном наречии.

Это явление, видимо, имеет отношение не к первичному протоязыку, *Ursprache*, в лингвистическом смысле, а к метафизике послания. По теории Витгенштейна существует непреодолимая пропасть между тем, что может быть выражено языком, и тем, что не может быть выражено вербально. Витгенштейн настаивает на иллюзорности языка: ничего «очевидного» в языке нет и быть не может. Понятно, что эта концепция имеет прямое отношение к «определению

поэзии» и к сути поэтического перевода. Лингвистическая близость перевода к оригиналу — условие необходимое, но недостаточное. Другим обязательным условием является передача смысловой, чувственной, духовной, метафизической сути произведения. По концепции Вальтера Бенджамина перевод должен быть прежде всего метафизическим (то есть передавать надязыковой дух произведения — *А.Г.*) и близким к «универсальному языку».

Таким образом, можно предположить, что язык поэзии является неким языком «над языками», это некая метафизическая субстанция, которую человек с поэтическим дарованием чувствует и претворяет в слова и звуки своего собственного языка. Субстанция, существовавшая до этого как музыкально-звуковая, смысловая структура, которая затем переводится в слова. Она существует в сердце поэта и в его разуме как монолог души.

Иосиф Бродский сказал в одном из своих американских эссе, что литература, прежде всего, — это перевод метафизической истины на любой доступный язык. Можно продолжить, что у поэта «перевод метафизической истины» на функциональный язык его сегодняшней среды обитания происходит на почти подсознательном уровне — вероятно, на уровне так называемой «универсальной грамматики» Ноама Хомского. Бродский также однажды заметил, что писатель, находящийся вне родной культуры (он употребил слово “exiled”), брошен в космическое пространство в капсуле, и этой капсулой является его родной язык. В этом случае сила притяжения направлена не к Земле, а в обратную сторону. Поэзия обладает определенным влечением к пустоте, таким образом — к бесконечности, как в том же эссе заметил Бродский.

Стихотворение — это прежде всего личное сочинение «на тему», но не событие культуры (которым оно становится позднее). Искусство существует в первую очередь в художнике, и только во вторую — в обществе. Это может объяснить феномен автора, который изучил язык уже взрослым, но обрел способность выразить на нем свою душу. Основное условие — обретение собственного опыта другой жизни, с ее запахами, голосами, оттенками, которые пронизывают существование поэта. Многие проводят свою жизнь на чужбине в диаспоре, в этническом и культурном гетто, так и не вживаясь в новую среду. Причем это не сильно зависит от социального и имущественного положения иммигранта. Так, многие весьма успешные выходцы из Союза охотно пребывают в привычной языковой и культурной среде, весьма отличной от мейнстрима американской культуры.

В моем случае аккультурация произошла естественно, и моим вторым домом стал американский английский. Таким образом, создание стихов на неродном английском отражает второй язык поэтического чувства.

Язык сам диктует, как должно создаваться стихотворение. Именно поэтому попытки втиснуть стихотворение, написанное в русской силлаботонике, в рамки совершенно иного языка могут давать неоднозначный или нежелательный результат. Это происходит даже с такими великими поэтами, как Бродский. Количество слов в стихотворении на русском и английском значительно различается, что объясняется различием в структуре этих языков. Время от времени неожиданные образы или чужеродные идиомы вплетаются в ткань стихотворения, когда оно пересоздается на другом языке. Порой этот другой язык уводит в сторону тему стихотворения и добавляет к нему новые смысловые пласты. Однако наиболее важным критерием перевода или самоперевода является распознавание звука, ритмики стиха, в то время как поэт-переводчик должен по возможности сохранять верность изначальному тексту.

Здесь стоит подробнее остановиться на значительном различии между английским, относящимся к группе германских языков, и русским, входящим в группу славянских. Это объясняет сложности версификации и перевода. Известно, что в русском языке рифмующихся слов примерно в два раза больше, чем в английском, — точно так же, как в итальянском, который является рифмуемым языком. В английском языке меньше гласных звуков, чем в русском. Большинство русских слов многосложны, и за счет этого русский язык в каком-то смысле пластичней английского. Сложность усугубляется тем, что в русской грамматике присутствуют три рода — мужской, женский и средний, тогда как в английском этой категории нет и принадлежность к мужскому или женскому роду актуализируется зачастую только в контексте. Необходимо также заметить, что развитая культура стихосложения в английском языке сложилась более четырехсот лет назад. Русская поэзия гораздо моложе, и неудивительно, что английское стихосложение, начиная с британского, прошло долгий путь от более формального, структурированного и рифмованного поэтического языка к верлибру. Особенно резко обозначился этот переход с появлением оформленного американского английского языка, признанным классиком которого считается Уолт Уитмен, с его длинными нарративными предложениями.

По мнению выдающегося лингвиста и философа Джорджа Стейнера, плохой перевод несет «слишком много информации», и, таким образом, кажущаяся

точность передает менее существенную поверхностную структуру оригинала, оставляя более глубокий слой поэзии нетронутым.

Известная американская поэтесса Тесс Галлахер однажды заметила, что при переводе или автопереводе стихотворения англоязычный читатель ожидает увидеть хорошее или по меньшей мере адекватное стихотворение, написанное на английском. Чем меньше это будет выглядеть как перевод, тем лучше. Подобную философию исповедовал и знаменитый переводчик Шекспира Борис Пастернак.

Джордж Стейнер, философ, лингвист, исследователь литературы, в своей классической книге «Аспекты языка и перевода. После Вавилона» замечает, что у Франца Кафки, жившего в транслингвальном мире Центральной Европы, развилось глубинное ощущение туманности языка, в каком-то смысле концептуальной невозможности прямых человеческих отношений на уровне языка. Можно добавить, что, по-видимому, отсюда происходит развитие Кафки как гениального метафорического поэта, использующего прозаическую форму. Известно, что Кафка называл это «иллюзией речи». В письме к Макс Броду в 1921 году он писал: «Невозможность не писать, невозможность писать на немецком, невозможность писать по-другому. Можно почти добавить четвертую невозможность: невозможность писать вообще».

Пауль Целан в своей поэзии близко подошел к глубинным структурам субстанции языка, так называемым «универсальным единицам», предъязыковой подсознательной информации, которая предположительно универсальна для всех языков, или, во всяком случае, для группы языков, близких друг другу. Эта концепция в свое время была описана Ноамом Хомским и развита Джорджем Стейнером в его вышеупомянутой книге.

В моем собственном опыте самоперевода я сознательно называю это созданием параллельного стихотворения на другом языке, а не прямым переводом. Стихотворение существует изначально в виде мысли, звука, некоей субстанции, которая связана с эмоциональным событием, происходящим с поэтом, и позднее это выливается в произведение в рамках определенного языка. И на этом этапе язык, в какой-то степени, диктует, как стихотворение будет создано.

Значимым фактором является фонетическая структура стихотворения. Звук, ритм произведения первичны. Важно обнаружить слова или фрагменты предложения, которые сходны с русским оригиналом и, таким образом, адекватны по психологическому профилю, близки к стихотворению, которое переводится или пересоздается. Любопытно, что подобные фрагменты, обрывки

речи не всегда сохраняются или не полностью представлены в окончательном варианте перевода. (Здесь стоит вспомнить слова Гумилева, обращенные к Мандельштаму: «Это очень хорошие стихи, Осип, но когда они будут закончены, в них не останется ни одного из теперешних слов...»)

Затем следует работа по подбору наиболее правильных, точных слов, которые наполняют структуру стихотворения, и слов, наиболее соответствующих его исторической судьбе.

После этого — финальная фаза: сглаживание синтаксиса, пластичная подгонка его к оригинальному тексту (естественно, в пределах принятых грамматических правил) и манипуляция с длиной строк. Кстати, последнее бывает очень непросто в связи с уже упомянутым структурным различием между английским и русским языками.

Метод, который я описываю, значительно отличается от общепринятого метода литературного перевода, то есть от буквального перевода слово в слово, за которым следует адаптация написанного текста с подбором правильных слов.

Мой подход к переводу, который я называю «эмоциональным и ритмическим», на самом деле ближе всего к реальному процессу стихосложения. В любом случае конечной и основной целью является создание адекватного стихотворения на английском языке, которое близко к русскому оригиналу.

Сочетание билингвальности с бикультурностью позволяет создавать стихи на другом языке. Таким образом, наиболее важным фактором является вращение в новую жизнь. Мой поэтический язык появился одновременно с ощущением способности слышать шорох листвы других деревьев на американской почве, отдаленный звук полицейской сирены, призывы разносчика на улице, разговор в баре, офисе, шум машин, проносащихся по хайвею, звуки нью-йоркской улицы, саксофониста, играющего на углу Lexington Avenue...

Какое-то время тому назад, после «нового рождения» в Америке, возникновения физического и эмоционального ощущения новой жизни, меня начал больше интересовать метафизический слой американской поэзии. Тогда у меня появился особый интерес к вслушиванию в поэзию Роберта Фроста и Эмили Дикинсон. Это следующая, более глубокая фаза культурной адаптации и обретения бикультурности.

Важное условие создания стихотворения на неродном языке — это ощущение не только языковых, но и культурных идиом поэзии. Во многих антологиях переводы современной поэзии как с русского на английский, так и с английского на русский не вполне адекватны именно потому, что переводчики

могут великолепно знать язык, но не знакомы, не ощущают своим существом культурные идиомы определенной эпохи, специфические идиомы жизни поэта, чьи произведения они переводят.

Приведу в качестве примера мое стихотворение, основанное и на культурных, и на языковых идиомах. Оно опубликовано в американских журналах, но, с моей точки зрения, крайне трудно поддается переводу на русский:

*Static and dead air
on incoming calls.
You will experience
silence while you waiting
for the next available
operator. Your call may be
monitored for quality
insurance purposes,
unless dead and static air
interferes with your
communication.
Anything incoming
may not be transmitted
due to current conditions.*

*In the meantime,
please, be aware
that proper entities
are working to restore
favorable conditions.
Be advised to be alert
and prepared to immediate
change of circumstances.
All assigned personnel
should remain at their
present locations and await
further instructions.
All non-essential personnel*

*should proceed to the designated
areas, avoiding static and dead air
at all costs.*

Русский автоперевод скорее объясняет, чем поэтически передает смысловую идиоматику современной американской жизни:

*Статический и мертвый воздух
В привходящих звонках.
Вы услышите молчание,
пока ожидаете следующего оператора.
Ваш звонок может отслеживаться
для улучшения качества работы,
если только мертвый статичный воздух
не вмешается в вашу коммуникацию.
Не каждый входящий звонок
может передаваться в связи с создавшимися обстоятельствами.*

*В то же время, пожалуйста, имейте в виду,
что все, кому полагается,
работают над восстановлением благоприятных условий.
Советуем — быть начеку и быть готовым
к немедленному изменению обстоятельств.
Все служащие, которые работают над этой ситуацией,
должны оставаться на своих местах
и ожидать следующих инструкций,
все служащие, которые не связаны с этим,
должны пройти в определенные безопасные места,
любой ценой
стараясь избежать
статического и мертвого воздуха.*

Далее я приведу пример так называемого «непереводимого» на английский — и, вероятно, на любой другой язык — стихотворения:

НЕПЕРЕВОДИМОЕ

*Ждут, цифирят, канают, доят,
стебают, пробуют на зуб,
за зоб, мозги друг другу моют,
жалеют, плачут и зовут.*

*Базлают, льют, лабают, бдят,
ждут, осаждают дверь лабаза,
берут на понт, живьем едят,
честят, зеленкой жгут заразу.*

*Ждут на перронах, мразь жуют,
морочат, прочат — жив покуда,
дымят, смолят, раза дают,
ждут керосина, лета, чуда.*

*Тончают, ждут, рука руку моет,
на уши вешают лапшу,
прут, заправляют, пьют и кроют,
рвут антифризом, стригут паршу.*

*Закосят, заметут и ждут,
снуют, кусают, выжирают,
дают потянуть, шкуру дерут,
отлив, дрочат возле сарая.*

*Сыреют, греют, ждут и жгут,
подметки режут и балдеют,
потом годят и ни гугу,
потом жалеют о содеян-*

*ном. Тепло. Висит осенний свет,
и стылый пласт листвы и тлена
застыл в саду. И ты, присев
на полусгнившее полено,*

*вдруг вспомнишь,
как прекраснее азалии
ждала нас жизнь
с цветами на вокзале.*

Здесь не лишним будет упомянуть о так называемой стереотекстуальности (термин предложен Михаилом Эпштейном). В этой концепции имеется в виду параллельное существование текста в двух различных реальностях, что является условием полного понимания события (под событием здесь я имею в виду стихотворение). Обращаясь к мысли Эпштейна: может ли идея или то, что является изначально зачатком стихотворения, быть выражено в одном языке или для этого требуется минимум два языка, так же как человеку требуется два глаза и два уха для того, чтобы воспринять полностью идею мысли или символа? Другими словами, автор говорит об одной и той же вещи на двух разных языках, и вследствие этого происходит многомерное создание скорее не текста, а концепции. Таким образом, стереотекст — это текст, параллельно существующий на двух или нескольких языках и позволяющий объемно воспринимать выраженный в нем смысл. Вступить на границу двух языков и культур, то есть обрести билингвальность и бикультурность, — это значит перейти от монозвука в мир стерео. Наряду со стереокино и стереомузыкой могут существовать стереопэзия и стереопроза, которые пользуются разностью языков для того, чтобы представить образ или идею в их объемности. В отличие от прямого перевода, стереотекст учитывает разность, неэквивалентность языков и создает нелинейный, многомерный образ предмета или, скажем, события благодаря наложению разных языковых проекций. Иосиф Бродский рассуждал о возможностях двуязычия так: «Когда владеешь двумя языками, одним аналитическим, как английский, и другим — синтетическим, очень чувственным, как русский, то получаешь почти сумасшедшее ощущение всепроникающей человечности». Поэтому неслучайно Владимир Набоков создал два замечательных мемуарных произведения, «Другие берега» и “Conclusive Evidence”, позже — “Speak Memory”, не как прямой перевод с русского на английский или наоборот, а как совершенно последовательную трансформацию автобиографического нарратива на двух разных языках. При этом в обоих вариантах отобразены те же самые события и ощущения.

Джордж Стейнер писал, что в большей или меньшей степени каждый язык осуществляет свое собственное прочтение жизни, то есть выражает жизнь

совершенно по-другому. Это абсолютно верно — я знаю по собственному опыту, что человек становится несколько другой персоной, когда использует другой язык. Таким образом, использование языка как бы навязывает ощущение другой культуры, или создает бикультурность. Многие, так сказать, транслингвальные люди описывают ощущение расщепления личности, так как каждый язык включает в себя другую персоналию. Известный американский русский поэт Илья Каминский писал, что даже выражение его лица меняется, когда он живет внутри английского языка. Несомненно, двуязычный писатель в какой-то степени представляет собой двух разных писателей, поскольку он имеет два различных голоса, пишет в двух различных стилях и, что наиболее важно, смотрит на мир через очки совершенно разного типа. Особенно это относится к английскому и русскому языкам.

Отсюда, по-видимому, происходит термин «языковая личность». Он впервые появился в 20-е годы, и развитие его началось позднее, в связи с созданием и описанием уровней языковой личности: нулевого, первого и второго, когда происходит выявление и характеристика мотивов и целей, определяющих развитие языковой личности, ее поведение, создание ею текстов и формирование иерархии смыслов и мировоззрения в целом. Таким образом, создание поэзии на неродном языке связано, безусловно, с достижением второго, высшего уровня языковой личности.

Суммируя, могу сказать, что создание поэзии на двух поэтических языках возможно, если оба стихотворения на двух разных языках созданы на одной эмоциональной волне, одним художником, но на самом деле являются двумя оригинальными произведениями.

ПАУЛЬ ЦЕЛАН: «ПЕСНИ НЕСПЕТЫЕ ПО ТУ СТОРОНУ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА»

Пауль Целан представляет собой редкий феномен в истории искусства. Он уникален не только мощью своего таланта, но также и особой позицией, которую занимал в искусстве как «перемещенное лицо», «художник-чужеземец», не принадлежащий полностью ни к одной из культур и одновременно черпающий из этих культур. Важная особенность его творчества — амбивалентное, противоборствующее отношение к своему родному немецкому языку, на котором он писал.

Целан вырос в еврейской семье среднего класса на Буковине, в области Центрально-Восточной Европы, изначально бывшей частью австро-венгерской монархии и за время жизни Целана переходившей из рук в руки несколько раз. Целан был билингвален, его родные языки — немецкий и румынский. Литературное и культурное воспитание, как и у Кафки, было связано преимущественно с немецкой культурой, хотя вокруг звучал, в основном, румынский язык. Таким образом, Целан жил в трех культурах: еврейское происхождение, воспитание на немецкой культуре и жизнь среди румынской культуры, естественно, с влиянием венгерской. Последние двадцать лет, до безвременной смерти в 1970 году, Целан жил в Париже. Женат он был на француженке-католичке дворянского происхождения, замечательном художнике-графике Жизель Лестранж.

Пример Целана не единичен: его современники — замечательные писатели, мыслители, философы, которые принадлежали миру скорее, чем какой-либо определенной культуре: Франц Кафка, Владимир Набоков, Сэмюэл Беккет, Джозеф Конрад, Роберт Музиль. Иосифа Бродского, с некоторыми оговорками, можно добавить к этому списку как представителя мировой акмеистической или, точнее, пост-акмеистической культуры.

Упомянутые писатели занимали особую позицию в мировой культуре благодаря специфике и величю их дарований, но также из-за особой исторической ситуации в XX столетии. Биографии их были различны, но было и нечто общее между ними. Все эти великие художники были перемещены из своих нативных культур и писали или не на своем родном языке, или на языке, отличном от того, который окружал их в повседневной жизни. Они были погружены в свой собственный внутренний мир, созданный ими из нескольких

слоев языка и культуры, и достигли глубочайшего уровня духовности, часто не зависящего от окружающей их атмосферы.

Еврейское происхождение играло свою роль в творчестве Целана и в его ментальности. Он получил серьезное еврейское образование в Черновцах, хотя никогда не был формально религиозным евреем. Ивритская лексика, еврейские мистицизм и символизм чрезвычайно важны в его творчестве. Достаточно вспомнить одно из наиболее известных стихотворений Целана «Псалом», основанное на еврейском и христианском религиозном символизме.

В ранние годы, в Черновцах и потом в течение сравнительно короткого периода жизни в Бухаресте после войны, Целан писал и на румынском языке, хотя позже отказывался от этих своих произведений. Он, в сущности, был многоязычным писателем: немецкий и румынский, свободное владение английским (переводил Шекспира и Эмили Дикинсон), французским (двадцать лет жил и преподавал в Париже, переводил Малларме) и русским (переводы из Мандельштама, Есенина и Лермонтова). Но он относился с недоверием к поэтическому творчеству на двух языках. Это звучит несколько странно, учитывая его развитие на гранях культур, знание языков и уникальный талант переводчика. В интервью, данном французскому литературному журналу в 60-х, Целан определил поэзию как «уникальное языковое событие».

Целан покончил с собой в Париже в возрасте 49 лет, бросившись с моста Мирабо в Сену, недалеко от места, где находилась его последняя квартира.

Любопытно, что окружающие Целана пейзажи, детали обихода — так сказать, фактура ткани жизни — почти не влияли на его творчество. Это в каком-то смысле сходно со сравнительной автономностью англоязычного творчества Бродского по отношению к окружающей его американской действительности. Целан, в основном, существовал и творил в своем внутреннем мире, на созданном им самим поэтическом немецком языке. К сожалению, известность Целана по большей части пришла к нему по не совсем литературной причине: в ранний период его творчества, не столько из-за его инноваций в поэтическом языке и удивительного, уникального эсхатологического лиризма, сколько из-за навязанной временем и средой политичности его знаменитого стихотворения «Фуга смерти». Вероятно, Целан был бы менее известен, если бы не это знаменитое стихотворение, попавшее во все антологии немецкой поэзии минувшего столетия. Кажется, «Фуга смерти» — наиболее антологизированное стихотворение XX века, написанное на немецком. Его появление в конце сороковых — начале пятидесятых годов совпало с периодом денацификации

Германии. Таким образом, Целан был помещен на пьедестал как знаменитый «поэт Холокоста», что, естественно, отражает только часть его значения как великого европейского поэта.

Достижения Целана в развитии его собственного уникального поэтического языка беспрецедентны. Вес слова в его стихе очень велик. Он развил возможность достигать мощного поэтического эффекта с минимальным набором наиболее точных метафор. Перед нами та редкая ситуация, когда поэтическая эмоция не только описана правильными словами, используя инструмент метафоры, но, благодаря возможностям немецкого языка, вся конструкция «эмоция — слово — метафора» становится единым поэтическим событием.

Наиболее важным для Целана немецким поэтом был Рильке, в русской поэзии — Мандельштам, которого Целан много переводил на немецкий.

Три центральные темы, которые довели над всей творческой жизнью Целана: память о матери, погибшей в нацистском концлагере, Холокост — «катастрофа европейского еврейства», и поэзия и личность Осипа Мандельштама. Примечательно: Целан предполагал, что Мандельштам пережил заключение в сталинском лагере, был выпущен и погиб от руки фашистов на оккупированной территории России во время Второй мировой войны. Это довольно характерно для сознания Целана: вполне понятная фиксация на теме Катастрофы еврейства и, вероятно подсознательная, тяга к идеализации советской России. Известно, что вначале Целан, как и многие другие городские образованные евреи в зоне «освобождения» в 1939 году, приветствовал приход советской власти, учился в университете и был в кругу симпатизировавших. Несколькими годами ранее, в старших классах школы, Целан распространял материалы в поддержку интернациональных бригад в Испании, против фашистского правительства Франко. В отличие от многих других своих современников, которые позже оказались в советском «лагере», Целан почувствовал направление ветра и через несколько лет после войны, в конце 40-х, переехал сначала в Вену, а потом, отчаявшись в этом пустынном, выхолощенном, имперском послевоенном городе, — в Париж, где и прожил последнюю часть своей жизни.

Знаменитая «Фуга смерти» написана очень молодым поэтом (в двадцать с небольшим) — и все же показывает невероятно высокий контроль над поэтической формой, в сочетании со зрелостью и глубиной фокуса передачи чувства. В этом стихотворении использован структурный принцип фуги, имитация наложения нескольких голосов, которые наслаиваются на одну

центральную, осевую тему. В этом великом произведении кроме основной, очевидной темы имеются и другие, менее видимые, глубинные слои. Кроме темы Катастрофы и потери матери там звучит идея диаспоры, непринадлежности ни к какой общности, поисков Всевышнего и в то же время признание абсолютного одиночества, отчуждения человека: «Мы роем могилу в воздухе...»

Без сомнения, глубокий кризис в связи с потерей Целаном его родителей в нацистском лагере, особенно матери, с которой он был столь близок, полная потеря мира детства и мира европейского еврейства послужили мощнейшим эмоциональным и энергетическим источником для творчества Целана. Однако поэтическое творчество, стимул и интуиция поэта автономны и лишь частично подвергаются изменению под влиянием внешней среды.

Причина самоубийства Целана не совсем ясна. Известно, что он находился в клинической депрессии, подвергался госпитализации, электрошоковому лечению. У него был длительный эсхатологический комплекс, связанный с событиями, произошедшими во время войны, что и послужило психологическим фоном для всего основного периода его творчества. На депрессию Целана крайне отрицательно повлияла чудовищная история с обвинением его в плагиате со стороны жены покойного французского поэта Ивана Голля. Целану угрожали судом, обвинения появились в прессе, и нет сомнения, что все это усугубило его состояние.

На его депрессию повлияла также обстановка нарастающего антисемитизма, развивавшегося в период примерно 10–15 лет после войны. Известен отвратительный случай с антисемитской запиской, подложенной ему перед одним из его крупных выступлений в Германии. Сыграла свою роль и его близкая дружба, и постоянная переписка с другим великим немецким поэтом, нобелевским лауреатом Нелли Сакс. Она, естественно, потеряла все, что было связано с ее благополучной жизнью в Берлине в донацистский период. В послевоенные годы Сакс жила в Швеции и страдала тяжелой формой мании преследования. На ее состоянии серьезно сказалась активность шведских фашистов, которые раздували в то время кампанию запугивания.

В 60-е годы у Целана развилось амбивалентное отношение к «Фуге смерти», которая использовалась в Германии в качестве педагогического инструмента денацификации и «обновления» общества. Известно знаменитое выражение Адорно, что поэзия после Освенцима невозможна. Опыт «Фуги смерти» показал, что она возможна, но только если это сделано на столь высоком уровне.

«Фугу смерти» нельзя рассматривать исключительно как антифашистское стихотворение, произведение на тему Холокоста и т.д. Это стихотворение, как и другие тексты Целана, связанные с Катастрофой, имеет более общий психологический, культурный, философский смысл и не может восприниматься только как сильные стихи, написанные «на тему». Целан пытался отдалиться от чрезмерной политизации поэзии. Для него, по понятным причинам, события войны и Катастрофы европейского еврейства приравнивались к концу целой эры, крушению цивилизации из-за непредставимости того, что произошло, с точки зрения «нормального» человеческого понимания. Подобные события, по-видимому, можно обсуждать или поэтически трансформировать только на уровне библейском, а не в аспекте историко-социологического анализа.

Другим примером сложного подхода Целана к тому, что произошло в середине века, было восхищение и, в какой-то степени, близость с Мартином Хайдеггером, который, как известно, стал членом нацистской партии, ректором университета и в послевоенные годы публично не отказывался от своей линии поведения.

Любопытно здесь также вспомнить, что жена Целана, которая иллюстрировала некоторые книги поэта, настаивала на том, чтобы литературная общественность не преувеличивала значение еврейской темы в творчестве поэта. Это происходило после смерти Целана, когда стали проводиться посвященные ему симпозиумы и семинары. Еврейская тема, естественно, играла важную роль: его интерес к Израилю, немедленный перевод с русского «Бабьего Яра» Евтушенко, опубликованный в Германии в 1961 году, сразу после его написания. Поздний и долго откладываемый визит в Израиль глубоко затронул Целана, однако переехать туда он так никогда и не решился. Не исключено, что на это повлияла боязнь изоляции и, в какой-то степени, ощущение непринадлежности или не полной принадлежности, которую Целан испытывал практически везде, где он жил и творил.

Целан, очевидно, является величайшим немецкоязычным поэтом второй половины XX столетия. Однако язык его поэзии, по мнению крупнейших исследователей творчества Целана и его переводчиков, Джорджа Штайнера, Пьера Жорисса, Майкла Гамбургера, Джона Фельстинера, — это, скорее, перевод на немецкий с несуществующего языка, как бы собственного внутреннего языка Целана. Можно сказать, что стихи Целана в переводе — это перевод перевода, уникальный случай в истории поэзии. Особый метод Целана, его знаменитое новое словообразование, по-видимому, было проявлением попытки оторваться

от обычного, ежедневного, стального и суконного немецкого языка нацистского периода.

Очевидно, что культурный феномен нацистской Германии представлял собой исторически и философски гораздо большее явление, чем официальный, политический и газетный язык нацистской Германии с 1933 до 1945 года. Дух этот и, соответственно, язык, как продолжение или отражение духа, существовал в течение гораздо более длительного периода, и даже задолго до установления Веймарской республики. И не удивительно для такого художника, как Пауль Целан, что его отношения любви-ненависти с германской культурой начала и середины века складывались прежде всего на уровне языка и употребления языка в поэтическом произведении.

Существует особая близость и даже подобие между «случаями» Целана и Кафки в нескольких аспектах: в личной судьбе, в истории, в их странной позиции непринадлежности к культурам, в которых они развивались, в совершенно уникальном, как бы автономном, «мутантном» свойстве их гения и отношения к языку, на котором они писали, то есть к немецкому. Джордж Штайнер в своей классической книге «После Вавилона» замечает, что как писатель Кафка находился между чешским и немецким языками, но его творческий мир имел связи также и с ивритом, и с идишем. В результате у Кафки развилось глубинное ощущение туманности языка, в каком-то смысле концептуальной невозможности прямых человеческих отношений на уровне языка. Можно добавить, что, по-видимому, отсюда происходит развитие Кафки как гениального метафорического поэта, использующего прозаическую форму. Известно, что Кафка называл это «иллюзией речи».

Взгляды Целана на поэзию, пожалуй, лучше всего отражены в двух его стихотворениях — «Разнообразными ключами» (1955), «Стоять в тени» (1967) — и в его кратком эссе «Меридиан». Целан сравнивал язык с меридианом, проходящим через человеческое личностное и общественное сознание. Два упомянутых выше стихотворения точнее всего выразили поиски поэтом глубинного стержня поэзии — «поэзии даже без языка», или, вернее, «над языком». В другом стихотворении, очевидно, посвященном теме искусства, «Пейзаж» (сборник “Atemwende”, «Поворот дыхания»), Целан с огромной художественной сюрреалистической силой передает ощущение «художественной» атмосферы пошлости, давящей на оригинального автора. Характерно для Целана, что это представлено в виде пейзажа, трансформирующегося в монструозных существ или части тела. Целан не был

чужд сюрреалистическому движению середины XX века, нередко использовал образы, связанные с этой школой.

Возникает ощущение, что в своей поэзии Целан близко подошел к глубинным структурам субстанции языка, так называемым «универсальным единицам», предъязыковой подсознательной информации, которая предположительно универсальна для всех языков, или, во всяком случае, для группы языков, близких друг другу. Эта концепция в свое время была описана Ноамом Хомским и развита Джорджем Штайнером в его книге «После Вавилона». Важно подчеркнуть, что Целан оперировал четко распознаваемыми языковыми структурами, соблюдая все нормы синтаксиса и грамматики. Характерный для него прием — создание новых комбинаций слов, словотворчество (сдвоенные слова), синтаксические и грамматические структуры, возможные и в каком-то смысле естественные для немецкого языка, в отличие от английского или русского. Характерный пример таких новых языковых форм может быть найден в его стихотворении “Fadensohnen” из сборника “Atemwende”.

Использование двух новообразованных слов — «солнценити» и «легкотонность» — весьма характерно для Целана, который комбинировал в одном слове субъект (или объект) и движение, связанное с ним, или два отдаленных понятия (иногда противоречащих друг другу и одновременно друг друга усиливающих). В результате возникает уникальное явление в поэзии — создание одного слова-метафоры, когда слово само по себе становится метафорой, без дополнительных описаний и сравнений, характерных для русской поэзии.

Поэт использовал синтаксическую пластичность немецкого языка и доводил ее до крайности. Например, располагал единицы предложения по длине строки стихотворения. Сильный ритмический эффект, идеально передающий дыхание стихотворения, достигался частыми неожиданными переходами с одной строки на другую, особенно при использовании сращения слов, как, например, в самом названии сборника, “Atemwende” («Поворот дыхания» в одно слово).

Метафоричность Целана феноменальна, практически неповторима и несравнима. Глубинные слои поэзии, обычно скрытые под наслоениями ритма, рифмы и метафоры, у Целана выходят на поверхность и становятся поразительно эффективными. Коннотация слов, семантика метафор часто не имеют прямого объяснения или даже очевидного смысла. Однако у внимательного читателя остается ощущение, что это наиболее точная и, на самом

деле, единственно возможная комбинация слов, приводящая к намеченной цели поэтического высказывания. Это оказывает мощнейшее впечатление, как нечто совершенно «логическое» на подсознательном уровне, нечто уникальное и единственно истинное. Яркий эффект мастерства Целана заключается в том, что читатель ощущает вместе с автором эмоциональную энергию стихотворения, струящийся в нем эмоциональный поток.

Как и другие крупные поэты, Целан мастер так называемого «телескопического эффекта», а именно перехода и неожиданных изменений «ландшафта» стихотворения или ситуации. Он умело меняет оптику в пределах одного текста, чередуя ближнее видение с дальним, а также время или предмет рассмотрения — как, например, в стихотворении «Пейзаж». Обычно Целан использовал этот эффект неожиданного перехода посредством нового словообразования с весьма необычной и смелой комбинацией слов и их коннотаций.

Непредсказуемые образы или метафоры можно найти едва ли не в каждой строке. Заслуживает внимания употребление Целаном образов, связанных с телом, анатомических метафор. Не исключено, что на подсознательном уровне это имело какое-то отношение к началу медицинской карьеры Целана во Франции в его ранние годы. Известно, что Целан поступил на медицинский факультет в Туре, где проучился некоторое время. Использование им медицинских терминов, медицинского языка рождалось из интуитивно точного ощущения семантического отличия этих слов от «обычного» поэтического языка и придавало другую, необычную окраску метафорике.

Наиболее часто употребляются в поэзии Целана слова «кровь», «снег» и «камень». Это основные символы для Целана, но также — «глаз», «сетчатка», «сердце». Здесь прослеживается некоторая связь с метафорикой и выбором слов у любимого Целаном Рильке, например: «Стоящее на скалах сердце» (Рильке). Со словом «камень», вполне возможно, связана глубинная тяга Целана к Мандельштаму. Его переводы Мандельштама учитывают центральную позицию понятия «камень» (отсюда архитектурность, «яснеющие холмы», «холодный горный воздух») у русского поэта. Вероятно, имел какое-то значение и тот факт, что Целан проработал значительное время на постройке и починке горных каменистых дорог и в каменном карьере, вместе с другими молодыми евреями из Черновцов, которые были согнаны немцами на принудительные работы. Более старшие люди, включая родителей Целана, были отправлены в лагеря в прилегающих областях Украины, и большинство из них там погибло.

Удивительно, что Целан продолжал писать и переводить в принудительно-трудовом лагере.

Юрий Лотман в своей книге «Анализ поэтического текста» замечает, что «сильную» поэзию характеризует высокий уровень информации, который достигается неожиданными поворотами поэтического потока. Таким образом, для читателя должно быть невозможным предположить, что он обнаружит за следующим поворотом поэтического языка. Напряжение достигается сочетанием относительной регулярности ритма — и необычности, неожиданности языка, метафор.

Именно эти качества характерны для поэзии Целана. Название одного из последних его прижизненных сборников, опубликованного в 1967 году, “Atemwende” («Поворот дыхания»), является, вероятно, адекватным определением его метода. Поэт оперировал на глубинном уровне «праязыка», на уровне его примордиальных языковых единиц, тесно связанных с физиологией дыхания речи. В поздних работах Целана его метод становится все менее традиционен и метафоричен, язык — более экономен, но одновременно и неожидан.

Со времени публикации сборника Целана “Mohn und Gedächtnis” (1952), который включал в себя знаменитую «Фугу смерти», до периода посмертно опубликованных сборников “Schneepart” (1971) и “Zeitgehöft” (1976) метод Целана значительно изменился. Хотя и в самых ранних работах его авангардный подход и использование ненормативного языка были весьма заметны, все же многие произведения были ближе к традиционной поэзии, порой приближаясь к форме поэтического «рассказа»: «Памяти Франции», «Памяти Поля Элюара», “Shibboleth”.

В поздний период стихотворения Целана короче, они нередко составлены из одного длинного предложения со строками, представляющими собой одно-два сложносоставных слова. Немецкий язык допускает подобные синтаксические и грамматические эксперименты, создающие чрезвычайно необычный тип стихотворения. В поздний период образы Целана становятся более абстрактными, в то же время представляя собой неожиданные и удивительные структурные единицы языка. Возникает ощущение сужающихся концентрических кругов, состоящих из трех соединенных элементов: язык — мысль — эмоция, кругов, становящихся все плотнее и уже.

Пауль Целан нашел свое «последнее пристанище в месте, которое не может быть названо», в 1970-м. Представляется, что значение поэтического наследия

Целана с каждым годом растет, и в нашу эпоху культурного и языкового обмена, миграции людей и миграции душ к нему будут обращаться все чаще и чаще. Целан был одним из немногих художников, которые с величайшей точностью воплотили в себе темный дух двадцатого столетия.

ИОСИФ БРОДСКИЙ: TRANSATLANTIC

Четверть века миновала со дня смерти поэта. С того дня, когда мы с друзьями гуляли по ледяному ветреному Вашингтону после телефонного звонка, принесшего весть о горестном событии. Бродский любил Вашингтон, с ним связано несколько чудных лирических стихотворений.

За эти годы о поэте были написаны тома — в первую очередь посвященные анализу его творчества как русского поэта. Думается, что теперь, с расстояния прошедших лет, уместно взглянуть на творчество Бродского как поэта англоязычного.

Бродских существовало как минимум два, а скорее — три: один — русский поэт, другой — поэт в изгнании, пишущий на выбранном им другом языке — английском, третий — американский критик и прозаик, профессор. Все это соединялось где-то вместе и создавало знаменитый и неповторимый феномен Бродского. Хорошо известно то мощное влияние, которое оказывало творчество Бродского на несколько поколений российских поэтов. Это связано со «стихом Бродского», с его мощной «навязчивой», особой интонацией. Но имелось также и мощное силовое поле, до сих пор влияющее на современников, связанное именно с величием его фигуры, как говорят американцы, «больше жизни», писателя-космополита.

Положение Бродского на вершине пирамиды российской словесности и культурного сознания обусловлено в какой-то степени традиционной российской приверженностью к иерархичности, необходимости лидера. Русские люди в целом, и многочисленные пишущие русские в частности, стремятся к централизации, необходимости кучковаться в морозном поле абсолютной пустоты равнодушия. Откуда ветер дует? Кого читать? Какого Ивашку с колокольни скидывать? По-видимому, тяга к какой-то структуре, централизации была особенно важна в эпоху распада, «деконструкции», «постмодернизма», разрушения привычных систем. Присутствие Бродского в духовном, идеологическом и стилистическом смысле придавало законность хоть чему-то в обстановке беззаконного «смутного времени».

Ахматова была наиболее очевидным продолжением русской классической традиции. Бродский являлся прямым физически существующим наследником той же традиции, но в изменившейся исторической обстановке открытых границ, «мировой глобальной деревни». Бродский играл по своим правилам и ставил свои собственные условия. Это и было одним из важных элементов его неимоверного

успеха. Блистательное дарование, конечно, помогало.^[1] Тупая, но не слепая сила советской государственной машины подыграла поэту своим вмешательством, поспособствовала его становлению как «общественной фигуры». В смысле исторической перспективы такой крупной духовной величине раньше «правильно» было оставаться в России. В период новейшей послеперестроечной истории — «правильно» было оставаться на Западе. В этом смысле Бродский вольно или невольно оказался мудрее Солженицына.

Язык и история развиваются сами по себе, и периодически рождаются люди, которые наиболее точно чувствуют и то и другое, и наиболее гармонично сливают их в своей личности. Прогнозировать или оценивать этот процесс так же бессмысленно, как пытаться делать какие-либо суждения о посмертном существовании, применяя критерии «реальной жизни». Недаром в свое время Вагинов упомянул, что литература и есть в каком-то смысле посмертное существование. Точно так же невозможно точно прогнозировать, какова реальная ценность того, что происходит «в этой жизни». В случае Бродского все совпало: огромный талант, эпоха, прикосновение к прямой продолжательнице великой традиции и, как безошибочная передача мяча в английском футболе, через нее — знакомство с Исайей Берлиным, с У. Х. Оденом и верхним эшелоном американской поэзии, который всегда относился с традиционным благоговейным уважением к британским предтечам и их последователям. Эта некоторая зависимость (как бы «вторичность») немного чувствуется в американской литературной среде до сих пор, и это все после открытий американского поэтического языка Уитмена и Уильяма Карлоса Уильямса! Вспомните эстетические «оси»: британец Оден и Америка, Эзра Паунд и Англия, Т. С. Эллиот и Англия, Сильвия Платт — Тэдд Хьюз — Англия.

Общепринятое мнение состоит в том, что Бродский повлиял решительно на всех в современной русской поэзии и его влияние определило развитие художников совершенно различных направлений. Создание настоящих, живых стихов — прежде всего частное дело и отражает личный конфликт художника, в котором вторичную роль играет влияние среды, вмешательство общества и влияние другого мощного художника. Исторический момент и чье-то влияние важны для «проявления» таланта и создания репутации автора, но ничего общего не имеют с развитием таланта, которое происходит совершенно независимо. Как сам же Бродский писал, «развитие таланта происходит вопреки, а не благодаря создавшимся историческим условиям». В своей статье «О Мандельштаме» в известном сборнике эссе «Меньше единицы» Бродский подчеркивает, что

Мандельштам был великим поэтом до революции и остался им вопреки ей, а не стал гениальным поэтом только благодаря революции и всему ужасу, который случился впоследствии.

Мне представляется, что развитие тех или иных авторов и тем в их творчестве просто совпало в современной русской поэзии с развитием тех или иных тем в творчестве Бродского или в его методе. Поэт пишет прежде всего для себя и о себе, а не является рассказчиком или пересказчиком и, в каком-то смысле, «не несет ответственности за сказанное». Только при этих условиях и получается нечто настоящее, то есть то, что называют «личной правдой». С другой стороны, и общество поэту ничем не обязано. В этой связи стоит упомянуть великого Варлама Шаламова: «Я не пишу ни истории революции, ни истории своей семьи. Я пишу историю своей души — не более». И еще, у него же: «Поэзия — это прежде всего судьба, итог длительного духовного сопротивления... Поэзия это и опыт — личный, личнейший... Непреодолимая потребность высказать... быть может, важное только для себя».

В этих заметках я намеренно не останавливаюсь на русскоязычной поэтике Бродского и систематическом разборе его работ. На эту тему написаны многочисленные книги, статьи, диссертации, и это не является моей задачей.

У русских писателей многие годы присутствует вполне объяснимая рефлексия творческой индивидуальности на окружающую «давящую мразь». Результатом является бездонная тоска, выраженная в стихах, обыгрывание вывернутой наизнанку советской темы, включая пресловутый «соцарт». И то, и другое набило оскомину. Но это понять можно. Жалко ведь себя, такого несравненного, единственного и, к сожалению, смертного.

Бродский рано это понял и взял совсем другую ноту — позицию абстрагированности, отстраненности. Это — ночное борение с ангелом, а не энергия, направленная на конкретного исторического противника. Или личного противника, что часто является двигателем лирической поэзии. «Противник» — это женщина или мужчина, окружающие близкие, а чаще всего — сам автор. Отличие Бродского от других в том, что энергия его творчества черпается из другого источника. Конфликт происходит не на глазах, он плохо «пеленгуется». Одна из главных причин его огромного успеха в том и состоит, что с самого начала он был сам по себе, вещь в себе, и в меньшей степени — реакцией на окружающую действительность. В текстах Бродского много реалий современной истории, отталкивания от советской власти (при кажущейся сравнительной аполитичности его творчества), но это звучит, скорее, как обозначение общих

точек понимания, некоей навязчивой необходимости нахождения общего языка с окружающими.

Я подчеркиваю эту черту творчества Бродского в связи с тем, что тот же феномен отстраненности присутствует и в его американской поэзии: историчность, космополитичность, здоровый скепсис. Но Бродский продолжал разрабатывать свою личную историческую тему на фоне столь типичного самопсихоанализа американских поэтов, их психофизиологического индивидуализма с космическими масштабами рефлексий частных обстоятельств: развод, скрытый или демонстративный гомосексуализм, самоэротика, «ошеломляющее открытие» своих собственных вторичных половых признаков у целой плеяды американских поэтов.

Энергия стиха Бродского не так явно ощутима для читателя, как в длинных гибких строках почти захлебывающегося монолога отца американского свободного стиха Уолта Уитмена. Стиль Бродского весьма регулярен, и энергия его находится глубже, не легко и не всяким улавливается. До нее нужно докапываться сквозь слой археологических наслоений, исторических эпох и продуманных, а порой умозрительных, поэтических форм. Интересно, что эта энергия ощущалась очень сильно при личном исполнении Бродского. Почему-то распространено мнение, что читал стихи он неудачно, быстро, невнятно, как бы не обращая внимания на аудиторию. Как раз наоборот, именно энергия любого его стиха и прорывалась в менее регулярном, чем на странице, потоке образов и слов. По-английски, на мой слух, это звучало еще более убедительно и энергично. Этому, как ни странно, помогал дефект речи (картавость) и сильный акцент. К сожалению, в наши времена «широкому» читателю сложно вскрывать слои классичности, пафоса, несколько тяжеловесной грандиозности поставленной задачи во многих стихах Бродского. Это задача, которую читатель должен, в свободное от трудов время, решать, и на это у него зачастую нет ни времени, ни достаточных стимулов, ни широты кругозора.

Бродский создал собственные условия и правила, свой язык, и в этом — его сила и его слабость. После короткого начального периода развития одареннейшего молодого поэта, отвечающего своим творчеством на наплывающий на него мир «волшебными» стихами (слова Ахматовой), Бродский превратился в мощного мастера, не просто гроссмейстера, а в международного гроссмейстера поэзии, создающего стихи на «своем языке». Были стихи, «записанные» по-русски или по-английски с уверенным, почти обязательным, порой утомительным использованием античных классических образов. Но когда

возвращаешься к таким изумительным «поздним» стихам, как «На смерть друга» («Имяреку, тебе...»), «Дорогая, я вышел сегодня из дому...», «Дождь в августе», «В этой комнате пахло тряпьем...», и сравниваешь их со многими другими, разворачивающимися, как свиток, многостраничными произведениями, понимаешь, какие сгустки живой силы спрятаны под тяжелой позолотой.

Блестящая вещь «Представление» только подтверждает интеллектуально-техническую силу мастера. Это, в какой-то мере, вызов верхней линии современной послеперестроечной российской поэзии, пытающейся бесконечно перекраивать коллаж «советско-российской» темы. Однако и это стихотворение является великолепным, но все же упражнением, хотя и с чистым, истинным концом. Чистым и истинным, как всегда, когда речь заходит о родителях поэта или о его близких друзьях.

Удивительно присутствие нескольких, так сказать, личных, сквозных тем в творчестве Бродского. Это — родители, ностальгия по близкому дружескому кругу Ленинграда ранних лет, отец, «российский военно-морской флот», Оден, Баратынский. Тени образов из автобиографического эссе “In a Room and a Half” через много лет вдруг всплывают, как подводная лодка, в позднем стихотворении “Transatlantic”, опубликованном в 1992 году в журнале New Yorker.

Отдельная тема — это особая любовь Бродского к Баратынскому. Что это: сходство в судьбе (солдатчина у русского классика в Финляндии), «Урания» у Баратынского в «Последнем поэте»? Это и Италия — «Дядьки-итальянцы». Как раз эти сквозные темы и есть вещи иррациональные и чарующие у него.

Удивительно расхождение линии эссеистики Бродского с линией многих его стихов, особенно позднего периода, написанных и по-русски, и по-английски. С одной стороны, некая глубокомысленность, затаенность, многословность, усложненность и тяжеловесность стихов мэтра, с другой — легкость, остроумие и одновременно глубина и ироничность его эссе. Порой кажется, что автор позволял себе быть самим собой в этих коротких кусках критической прозы, а в значительной части своей поздней поэзии ставил задачу быть кем-то еще. Как ни странно, эту задачу он, благодаря феноменальной одаренности, во многом выполнил.

Подробнее об американском аспекте творчества Бродского. Как известно, Бродский пришел к англоязычным стихам через перевод английских и американских поэтов, то есть, в каком-то смысле, умозрительно, осваивая язык через тексты. Уже в ранний период Бродский обращался к великим: «Большая элегия Джону Донну», «На смерть Роберта Фроста», «На смерть Т. С. Эллиота».

То есть «компания» выбрана сразу и уверенно. И здесь присутствует все то же «величие замысла», о котором молодой Бродский говорил Ахматовой. Характерно воспоминание Дерека Уолкотта в одном из интервью, когда он, Уолкотт, получил Нобелевскую премию. Бродский оказал на него большое влияние, прежде всего указав ему на необходимость четкого плана, замысла. Уолкотт вспоминает, что до встречи с Бродским он писал свободно, сравнительно без напряжения, используя данный ему талант лирического поэта. Бродский посоветовал крепко задуматься над тем, куда его творчество развивается и что с этим делать дальше, — что очень характерно для Бродского.

Приятие Бродского, в какой-то степени даже активное создание его образа в Америке, происходили несколько поспешно. Результатом этого стало возбужденно-неровное качество переведенной на английский книги «Часть речи». Новые стихи в этой книге были переведены не самим Бродским, а разными переводчиками. Знаменательно эссе Роберта Хасса, известного американского поэта и критика, квалифицирующего перевод этой книги как неудачу. Статья так и называется — «Потерянный в переводе». «Урания» — сборник, вышедший позже, включает в себя, в основном, переводы самого автора и оригинальные стихи, написанные по-английски, и является кристально зрелой книгой.

Одна из проблем восприятия англоязычного Бродского российской интеллигентской средой — распространенная тенденция отгораживания от американской, даже не массовой, культуры, непонимание ее, какое-то странное, порой враждебное неприятие. Как известно, существует повальное непонимание американских стихов русскими любителями поэзии. Понятно, что это частично обусловлено объективными причинами: доминирование свободного стиха, прозаической поэзии, отсутствие привычной рифмы, размывание границ между поэзией, прозой и журналистикой, и тому подобное. Однако главное — это различие в ментальности российских и американских культурных субъектов и несправедливое, какое-то воинственно-снисходительное отношение русских к американской культуре. На самом деле, американской культуре совершенно безразлично мнение о ней — как пришельцев, так и людей за океаном. В отличие от некоторых других культур — в частности, французской и русской, — для которых очень важно, что о них, неповторимых и великих, подумают.

Бродский существовал в двух совершенно не пересекающихся сферах: одна — русская, всем известная (однако далеко не всеми понятая) его поэзия; другая — его роль американского профессора-поэта. Не случайно Бродский отказывался смешивать чтение стихов по-русски и по-английски во время своих публичных

выступлений. Чтение на двух языках происходило у него только во время американских выступлений — в основном в университетах. Интересно заявление самого Бродского о его поэтическом творчестве на английском: писание стихов по-русски и по-английски для него были два совершенно различных процесса, и англоязычное творчество, скорее, походило на решение кроссворда.

Занятна аналогия с Набоковым. Помните его книжку “Poems and Problems”, где под одной обложкой объединены стихи, написанные по-русски и по-английски с переводами, а также шахматные задачи? Любопытно, что Набоков определял свои стихи, написанные на английском, как стихи более легкого свойства, чем русские. По его мнению, стихи на английском не несут той сложной внутренней вербальной ассоциации с психологическими усложнениями, с постоянным беспокойством мысли, которыми отмечены стихи, написанные на родном языке. Одной из причин, по его мнению, является постоянный фоновый шорох детства, который проходит через всю его жизнь на чужбине.

Наверное, Бродский является русский поэтом другого уровня, крупнее и круче, чем Набоков, за одним исключением: Набоков в своих стихах до конца сохраняет эту искреннюю, сердечную, ничем не заглушенную ноту. Интересно, что Набоков, как и Бродский, двулик: одно выражение лица — в поэзии, другое — в прозе. Набоков уязвим как поэт. Может быть, в этом его слабость. Бродский «неуязвим», и в этом, может быть, есть своя проблема.

Стоит подробнее остановиться на роли Бродского как «американского» поэта. Однажды Бродский заметил, что автор в изгнании, выброшенный из привычной среды, послан в космос в капсуле, и этой капсулой является язык писателя. Эта капсула притягивается не к земле, а наружу, в пространство. Далее он продолжает, что поэзия имеет определенное притяжение к пустоте, таким образом — к бесконечности.

Я полагаю, что карьеру Бродского как англоязычного писателя нужно рассматривать именно с этой точки зрения. Это более сложно, так как в своей социальной жизни Бродский был весьма на виду и отнюдь не следовал притяжению к безвоздушному космосу, населенному лишь звездной пылью и метафорами. На самом деле, согласно свидетельствам многих знакомцев поэта и людей, которые с ним работали, Бродский был весьма избирателен и капризен в своих знакомствах и дружбах, однако весьма охотно общался и работал со своими переводчиками, помощниками и студентами и порой даже культивировал отношения с ними.

Как и многие другие, несмотря на дарование, он был в какой-то степени пленником общества в этой своей роли «общественной фигуры». Однако имеет значение только поэзия и то, какое место она занимает на закате прошлого века и в начале нынешнего века, на переломе тысячелетий.

Однажды поздним сентябрем мы провели несколько дней с друзьями в Западном Массачусетсе, в знаменитом треугольнике: Норсхэмптон, Южный Хедли и Амхерст. Роль гида выполнял мой друг, известный американский поэт, который хорошо знает эту область Новой Англии, ее культуру и историю, а также обо всех примечательных личностях американской культуры, которые ее населяли. Это территория пяти старинных (по американским понятиям) знаменитых колледжей, а также элитной частной школы в Норсфилде. Это земля тринитариев, колыбель их борьбы против унитариев Бостона. Она представляет собой интересное сплетение новоанглийских традиций с духом великих литературных фигур: «дом Эмили Дикинсон» (говорят, что ее следы до сих пор еще видны на свежем снегу вокруг дома ранним утром), тропа Роберта Фроста в лесопарке штата и так далее. Все это сочетается с культурой «поколения рок-н-ролла», но преобладают, в основном, блюз, фолк и порой — «тяжелый рок». В этой области, пожалуй, наибольшая концентрация книжных и музыкальных магазинов. Странное ощущение от места усиливается архитектурной метафорой: магазины блюза и рока расположены в домах, которые как будто бы сошли с классических полотен Эдварда Хоппера.

Южный Хедли, где профессорствовал Бродский в течение нескольких лет, — тихий и патриархальный городок. Большая часть его занята холмистым и тенистым кампусом старинного престижного колледжа Mount Holyoke, который все еще остается исключительно женским колледжем. Бродский преподавал там в течение нескольких лет во время весеннего семестра. Одно из поздних русских стихотворений, «Снегопад в Массачусетсе» (1991), — о Южном Хедли, полностью покрытом снегом во время одного из апокалиптических буранов в Новой Англии. Странно, что это одно из наиболее традиционно русских стихотворений Бродского, написанных почти пушкинским метром и в духе Пушкина.

Мы спросили в местном книжном магазине на центральной вымощенной камнем площади городка, как пройти к дому, где останавливался Бродский. Молодая, интеллигентного вида девушка в очках — очевидно, студентка, подрабатывающая в книжном магазине, — знала, где находится дом, и показала на длинную улицу, неохотно тянущуюся по направлению к окраине городка,

довольно скоро сходящего на нет. Это оказалось в квартале или двух от центральной площади, пешеходное расстояние до книжного магазина, что, как известно, для Бродского было важно. К нашему удивлению, девушка за прилавком заметила, что в течение более чем полутора лет со смерти поэта мы были первыми людьми, которые спросили о том, где находится его дом.

Дом, который предоставлялся профессорам колледжа и в котором Бродский останавливался в течение этих лет, — белый, свежепокрашенный, колониального типа, довольно типичный для этих мест. Рядом небольшой музей, что-то вроде краеведческого — местная пустующая достопримечательность. На пешеходном расстоянии от кампуса колледжа, вдоль местной улицы — вышеупомянутая площадь с уютным пабом, большой книжный магазин и еще несколько магазинчиков, включая замечательную пекарню, известную своим пудингом «гран-марнье». Несколько дорог вытекают из центральной площади и вскоре исчезают в окружающих холмах, покрытых низкорослым лесом, уже слегка подернутым желтовато-красным.

У Бродского наверняка был выбор, где стать профессором, и несколько странно, что он выбрал для себя этот респектабельный и престижный, но небольшой, традиционный женский колледж, запрятанный среди лирических холмов.

Норсхэмптон, с его потрясающими книжными магазинами, ресторанами, музыкальными магазинами, пивоварней, блюзовым и рок-клубом под названием «Железная лошадь» и со студенческой жизнью, как в Гринвич-Виллидж (кофейни, запах марихуаны), находится всего в нескольких милях от сонного Южного Хедли.

Окружающий ландшафт и вся внешняя жизнь Бродского в этом колледже или где-либо еще в Америке не особенно отразились на его творчестве, за исключением нескольких стихотворений, о которых речь пойдет дальше. В своих беседах с Соломоном Волковым Бродский признавался, что смена городского ландшафта Ленинграда на Нью-Йорк не повлияла значительно на его поэзию. Относительная индифферентность Бродского по отношению к окружающему американскому пейзажу и культуре не ограничивалась Новой Англией. Любопытно, что это относилось и к Нью-Йорку, в котором Бродский провел достаточно много лет.^[1] С другой стороны, по какой-то причине европейский, особенно итальянский, культурный пейзаж легко входил в его искусство и служил декорацией для многих его стихов послерусского периода. Я полагаю, что особая близость Бродского к Голландии (которую он называл «сущностью

Европы») имела отношение к молодым годам поэта, проведенным в Ленинграде (Петербурге), который был построен по указанию Петра по матрицам Амстердама. Именно это, мне кажется, отражает ностальгию Бродского по юности, по западноевропейской культуре, странным образом вошедшей в него через детский и юношеский взгляд. Окно в архитектурно-исторический мир, полностью закрытое для большинства тех, кто вырос в советское время.

Поразительно, что из 64 стихотворений в сборнике “So Forth” (последнем — 1996 года), содержащем 21 стихотворение, написанное по-английски, почти ни одно не имеет отношения к американскому культурному ландшафту. Есть, правда, несколько идиоматических оборотов, разговорных словечек, которые разбросаны по разным стихотворениям («Песня», например). Но все-таки остается впечатление, что эти места в стихах являются имитациями (почти пародиями) языка. В то же время представляется, что естественный для Бродского английский язык парит где-то среди теней Джона Донна и У. Х. Одена. Это резко отличает поэтический английский язык Бродского от языка другого великого поэта-иностранца — Чеслава Милоша.

“Anti-Shenandoah” в той же книге — саркастическое стихотворение, фактически направленное против американской поп-культуры, довольно откровенно и буквально. Там же мастерский «Блюз» — ироническое, блестяще распланированное, легко текущее стихотворение, которое все же сохраняет звук специально сделанной стилизации. Это особенно интересно, если вспомнить упоминание Бродского в одной из бесед с Соломоном Волковым о том, что поэзия в песнях Beatles и в традиционном блюзе вызывает у него восхищение. Он также указал на, вероятно, полную невозможность перевода на русский язык подобной песенной поэзии из-за чрезвычайной сложности передачи по-русски потока и смеси классического английского и шотландской баллады, на которой изначально основан этот метод. Это соображение Бродского любопытно и противоречит его явной попытке сочинить классическую блюзовую песню.

Вероятно, единственное «по-настоящему американское» стихотворение — «На городской свалке в Нантакете» — мрачноватое, с тяжелым звуком, нарочито сложно написанное, но все же чудодейственно создающее чувство океана и почти геологического распада и гниения. Возникает ощущение, что оно связано или, может быть, навеяно знаменитым стихотворением Роберта Лоуэлла «Кладбище квакеров в Нантакете». Лоуэлл, как известно, был одним из любимых поэтов Бродского. Этого американского автора Бродский переводил, и Лоуэллу посвящена его знаменитая «Элегия».

Многие стихотворения в сборнике “So Forth” содержат ссылки на известные мифологические и литературные сюжеты: «Кентавры», «Цезарь», «Венера», «Дедалус в Сицилии» и так далее. Это — поэзия как бы конечной формы акмеизма в конце XX столетия, мандельштамовская тоска по мировой культуре.

В этом регистре голос поэта звучит особенно сильно и реально, его высоколитературные сферы населены мифологическими персонами и великими художниками; кажется, что Бродский чувствует себя там, в несуществующей стране, «среди своих».

Известно, что Бродский любил цитировать Томаса Манна, который, переехав в Соединенные Штаты, как-то заявил, что немецкий язык существует там, где он сам существует. Лирический герой Бродского («ты» — это всегда сам Бродский) смотрит в лицо времени: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я» (“Fin de Siècle”). Автор чувствует себя как дома на своей обжитой территории, среди культурных руин, замерзших во времени и освещенных воспетой им рождественской звездой.

Именно поэтому довольно характерное обязательное рифмование в американских стихах (порой чрезвычайно прямое) в комбинации с некоторой насильственной «американской народностью», с применением соответствующего, порой сленгового словаря, находится в противоречии с литературным высоким стилем и, в целом, классической тенденцией творчества.

Чрезвычайно важна другая группа стихотворений — личных, доступных, почти исповедальных, не облаченных в хорошо выбранные одеяния культурных и исторических референсов. Эти стихотворения обычно посвящены семье, отцу, маленькой дочери. Они порой ироничны, немного раздумчивы, но это всегда настоящие жемчужины искренне лирической поэзии: “Transatlantic”, “In Memory of My Father”, “To My Daughter”. Эти стихи чрезвычайно открыты, несколько просты, печальны и прозрачны, слегка ностальгичны. Они затрагивают ту же струну, которая звучит в знаменитом эссе Бродского о его ленинградском детстве “In a Room and a Half”.

Стихи Бродского, написанные изначально на английском (а не переведенные), звучат несколько более естественно, и у читателя нет этого ощущения тяжелой ответственности автора за создание безупречного перевода: ответственности в поддержании той же структуры и в следовании строгой рифмовке. Как известно, последнее Бродский считал чрезвычайно важным в практике поэзии на современном английском языке, где это становится порой насильственным методом. Дополнительная сложность связана с необходимостью

прямого перевода хорошо известного приема автора: медленно разворачивающиеся упругие строки в комбинации с характерным для него анжамбеманом, при следовании строгой схеме стиха.

В некоторых стихотворениях его типичный тон русского текста — блестящий, иронический, слегка циничный и рискованный, сексуально окрашенный — не может быть полностью и точно передан в переводе. Таким образом, порой возникают довольно пространные, описательные, несколько навязчивые литературные фрагменты, например “Homage to Chekhov”.

К сожалению, некоторые из этих личных литературных черт Бродского в отношении к переводу, и в особенности к переводу собственных стихов, вызвали неадекватно агрессивную и идиосинкратическую реакцию со стороны многих именитых американских и особенно британских литераторов — например, знаменитого оксфордского профессора Бейли или нашумевшего критика со знаковой фамилией Рэйн (да не тот!). В свое время начали появляться одиозные статьи про Бродского: «Английский как второй язык», сравнения типа «поэтический английский Бродского звучит так, как если бы медведь играл на флейте» и тому подобное.

Для понимания места Бродского в англоязычной поэзии XX века важно осознать, что *Бродский не был «американским» поэтом*. Он был великим поэтом по многим параметрам, в том числе из-за своего уникального метода слияния метафоры и мысли (прием, пожалуй, никому в такой степени не удававшийся), и по его способности войти в контекст культуры и языка, не столько местной и ежедневной, «популярной» культуры, но, скорее, литературной культуры исторического времени: Оден, Лоуэлл, Исайя Берлин, Энтони Хэкт и так далее. Таким образом, *Бродский был крупнейшим англоязычным поэтом, создававшим поэзию на языке литературной традиции, прочно укорененной в акмеистической культуре и философской в основании*.

Парящая поэтическая душа Бродского выбрала английский язык для своего выражения во второй половине короткой жизни поэта. Вероятно, подобная свобода выбора подразумевает некоторое отстранение и даже искусственность, что и проглядывает в некоторых стихотворениях. Однако в целом Бродский сумел рассказать историю своей души на этом новом благоприобретенном языке, который переплавился в его особый голос, несколько отличный от русского.

Американское литературное общественное мнение, как уже было упомянуто, обычно сходится в том, что Бродский особенно силен в своей критической прозе, в своих персональных эссе. В том, что они написаны на более

естественном оригинальном английском, чем его стихи. И действительно, стиль его, голос как бы более последователен в своей распознаваемой легкой ироничности и естественном идиоматическом стиле, более разговорном, чем в стихах. Не надо забывать, однако, что каждое стихотворение является отдельным романом, отдельной историей, совершенно отдельным произведением, написанным в определенное время, тем более что в его случае часть стихотворений переведена, а часть написана изначально по-английски. Тем не менее, важно понять, что некоторая тяжеловесность языка его стихотворений, их длины в комбинации с несколько насильственным рифмованием, текстура стиха, богатая культурными отсылками, представляют его собственный безошибочный стиль в англоязычной поэзии. Другими словами, Бродскому удалось создать свое собственное оригинальное лицо в англоязычной поэзии, а это, собственно, и есть основное в жизни поэта. Он создал свой собственный стиль в англоязычном стихе, основанный на его уникальной *sensibility*, на его идеях о сути и о методе поэтического письма. Последняя черта весьма характерна для Бродского, безупречного мастера поэтической церемонии, которая и разворачивается медленно на страницах его англоязычной поэзии.

В текучей, не совсем оформленной схеме-иерархии современной американской поэзии Бродский относился, пожалуй, к группе «неоколониалистов». В эту группу условно можно отнести других лауреатов Нобелевской премии — Дерека Уолкотта, Чеслава Милоша, Шимуса Хейни. Можно отнести туда Нину Кассиан, Имона Греннана, Чарлза Симика и некоторых других. Поэты этого типа не воспринимаются литературной общественностью как чисто «американские поэты». Культурная самобытность и энергия, присущие их творчеству, общепризнаны, но своими, глубинными, коренными для американского литературного сознания авторами они не являются.

Для американского литературного истеблишмента восточного побережья (*New-Yorker*, «Нью-йоркское книжное обозрение», *New-York Times* и так далее) Бродский выступал в роли некоего космополитического, мирового акмеистического культуртрегера. Это и давало некоторое ощущение комфорта интеллектуальной американской университетской публике. Что, дескать, и мы — часть общемировой культуры. Не очень, в общем-то, это и важно, своих забот, дел и карьер хватает. Но на всякий случай стоит держать руку на пульсе мировой культуры.

Чрезвычайно важно понять уникальность положения «я» в поэзии Бродского. Существуют некоторые различия между русской и американской поэзией в отношении к авторскому «я». В русских стихах Бродского отстраненность «я», или, скорее, отстраненность лирического героя от личности автора, выражены сильнее, чем это, в целом, встречается в русской поэзии. Русский поэт, как правило, должен выставить «все на продажу» в сфере отношений «я» и «они». Современный американский поэт (я не говорю здесь о политической поэзии, поэзии протеста и так далее, так как это не имеет отношения к предмету разговора, если вообще имеет к чему-либо какое-то отношение), как правило, сконцентрирован на себе в сфере отношений «я» и «я», часто на уровне аутопсихо-терапевтического анализа. При практически абсолютном владении стихотворной техникой Бродский позволяет себе остаться в стороне, отстраниться от текста и даже, в каком-то смысле, от предмета разговора, не допустить до себя. Порой сильно усложняя стиховой материал, он оставляет у читателя ощущение, что за этим много чего стоит. За этим многое и стоит.

В общем-то, в Америке Бродский — «непонятый поэт». Они его «любят не за то». Литературно-академический истеблишмент восточного побережья ценит «легенду», продолжателя великой русской литературы, «одно рукопожатие отделяет от Ахматовой», интеллектуальную силу и эрудицию, магнетически сочетаемую с судьбой узника ГУЛАГа... По существу, Иосиф Бродский как активно функционирующий американский поэт в контексте реального литературного процесса в Америке даже и не рассматривался.

Любопытно, что многие типичные черты его русской поэзии приложимы к строю его американского стиха. Во-первых, многословие. В русской строке, говорящей о том же предмете, обычно содержится меньше слов, чем в английской. В русской стих не течет, а, скорее, распрямляется согласно распрямлению мысли. Именно мысли, а не пульсирующей эмоции. Этот стих — скорее не сконцентрированная, более или менее осознанная личная эмоция, облеченная в звук, а мысль, развитая мастерски в звуко-строку. Есть, конечно, и сильная эмоция, но так же, как и понятие «я», отстраненная и присутствующая как бы на космическом уровне.

В целом, тяжелый, долгий, размышляющий, перетекающий на следующую строку стих Бродского успешно обходит необходимость более узкой местной структуры на странице и, таким образом, обязательности рифмы в пределах короткой строки. Тем более странно, что во многих американских стихах,

включая и те, что написаны первоначально по-английски, поэт продолжает упорно использовать внятную и явную рифму. Здесь ощущается несколько скептическое отношение или, скорее, опасение возможности срыва голоса, выхода на другую ноту.

Один из важных вопросов — в сущности, противоречие, касающееся работ Бродского о стихосложении, — это до какой степени можно рассечь, анатомировать стихотворение. Блестящим и одновременно противоречивым примером является многостраничный сравнительный анализ Бродским стихов Роберта Фроста в известной статье, опубликованной в журнале *New Yorker* незадолго до смерти поэта. Эта статья вызвала живую, но весьма критическую реакцию среди американской литературной общественности. Бродский до такой степени анализировал и рассекал структуру, почти до дезинтеграции стиха, что создавалось ощущение, что никакой загадки и иррациональности под текстом уже не остается. На самом-то деле Фрост как раз и известен своей иррациональностью, загадочностью и даже зловещими тонами, которые маячат где-то в тени на заднем плане. Поразительно, что некоторые стихи самого Бродского, написанные столь искусно и мастерски, оставляют ощущение, как будто они продуманы, будто специально изготовлены для такого глубокого и беспредельного анализа.

Можно сказать, что при рассмотрении явлений искусства, особенно поэзии, условно существует два подхода — аналитический, «научный» (Якобсон, лингвисты) и метод «библейского откровения», присущий пророкам и мистикам. В литературоведческих статьях-лекциях Бродского, как и во многих его стихах на английском, меньше чувствуется тревожащее дуновение «библейского откровения», зато ощущается прохладное дыхание интеллектуального анализа.

Одна из проблем англоязычной поэзии Бродского — это разрыв между безупречным использованием иностранного, в данном случае английского, языка и реальным культурно-языковым окружением. Сюжеты стихов Бродского, как правило, разворачиваются или в исторически-эпически-экзотических местах, парадоксально порой включающих в себя столицу — Вашингтон, или в сознании автора, который был в большой степени отгорожен от реальной американской жизни, не очень-то его, по-видимому, интересовавшей. Я полагаю, что уникальной способностью к этой отстраненности определяется успех перевода большого стихотворения “*Fin de Siècle*”, написанного в конце 80-х годов по-русски и переведенного на английский. Бродскому были ближе Роберт Фрост и

Эмили Дикинсон и, конечно, Оден, который был британским поэтом. Но, пожалуй, не Уолт Уитмен или Уильям Карлос Уильямс.

Бродский был одним из крупнейших представителей линии «поэзии с акцентом» в американской поэзии. То есть поэзии, создаваемой поэтами-пришельцами. Это симптоматично для американской культуры в целом — подпитка со стороны, языковая, философская и идейная.

Прошло уже 25 лет со дня смерти Бродского, а дискуссия по поводу его творчества, его личности не улеглась, не иссякла. И, по-видимому, никогда не иссякнет — водоем слишком глубок. Можно сказать, что поэт многие годы его жизни стоял на американской земле с ликом, направленным к Европе, и со взглядом, направленным в себя.

«Я РУССКИЙ АМЕРИКАНЕЦ»

Интервью журналу «Читаем вместе»

— **Ваша уравновешенная поэзия рождается из стресса? Или эти состояния не взаимодействуют?**

— Тут важны две вещи. Первая — тематика: пишу ли я о медицине и связываю ли поэзию с ней. Вторая — физиология творчества, которая меня очень интересует, неважно, идет речь о поэзии или прозе. Помните, Бальзак, чтобы написать хотя бы страницу, должен был ставить ноги в таз с очень горячей водой. Другие писатели выпивали убийственное количество кофе.

— **Или абсента.**

— Или абсента. Так вот тематически — медицина не влияет на мои стихи. Медицина и поэзия для меня совершенно разные вещи. Я надеваю белый халат, операционную одежду или галстук в зависимости от того, с чем или кем планирую работать сегодня, — и это одна моя жизнь. Стихи — другая... Единственное сознательное пересечение: я иногда использую медицинские и далеко не поэтические термины, напрямую связанные с моей специальностью. Особенно люблю описания текстуры, фактуры материала (собственно, то, чем я занимаюсь ежедневно): «шероховатый», «глянцевитый», «пузырчатый» и так далее. Если вы заметили, физические описания очень важны для моей поэзии. Что же касается физиологии творчества, тут все зависит от периода. Когда-то я преподавал, часто бывал на конференциях и там довольно много писал. Приглушался свет, на экране появлялись слайды, и в полутьме я работал. Для этого у меня в кармане всегда лежала стопка библиографических карточек. Теперь же мне особенно нравится дописывать по утрам, до начала суматохи. А днем — работать фрагментарно: в компьютере мерцают два-три русских или английских текста. Уходя на консультации, совещания, беру с собой начатое стихотворение. Если речь идет о прозе или большом эссе, то принцип работы другой: сначала я собираю материал, делаю наброски, и только потом пишу, как правило, в свободное время. И хотя я пишу разные тексты, себя считаю лирическим поэтом. И поэзия моя, извините за высокопарность, связана с жизнью души. Если удаляться в метафизику и философию, то в данной реинкарнации я

занимаюсь медициной, а моя душа живет обособленно, и по какой-то причине она не очень счастливая.

— **Но вы же сами говорили: внутренний конфликт с миром для поэта нормален, даже полезен, а внешний и не обязателен. «Поэзия возникает из трения»...**

— Совершенно верно. Свой жанр я называю эсхатологической лирикой. Как говорит замечательный поэт и мой друг Алексей Цветков: «Что бы и когда бы я ни писал, я всегда пишу о смерти». Конечно, искусство есть искусство, ты облакаешь произносимое в метафорическую форму. Но в глобальном смысле я пишу только потому, что не могу смириться с мыслью: однажды все исчезнет. Вот ты родился, встретил людей (я, например, привязчивый человек, для меня расставания болезненны), у тебя появились дети, любимые, близкие, а потом вдруг все кончается. Почему? За что?

— **Вы часто говорите о том, что «работаете с голоса». Поясните, пожалуйста, что вы имеете в виду.**

— Если пишу эссе, то свои мысли диктую на диктофон (у меня очень простой микрокассетник). Мой помощник расшифровывает запись, а текст отправляет мне по электронной почте. И я начинаю над ним работать. Для меня важно, чтобы проза на письме выглядела так, будто я рассказываю. Отчасти поэтому люблю жанр интервью: отвечая на вопросы, начинаешь генерировать новые идеи, создавать метафоры. Что же до стихов, то тут я работаю только с голоса. Несколько раз прочитываю вслух, пытаюсь добиться свободного речевого потока. Поэзия — вообще вербальное искусство, возникшее задолго до появления письменности. И я просто поддерживаю традицию. Стихотворение должно звучать так, будто это энергетическая выдача голосом.

— **В поэзии и прозе может присутствовать некая языковая темнота, свидетельствующая о мастерстве автора. Но в то же время возникает вопрос: поэзия должна быть сложной и непонятной или простой и доступной? Согласитесь, языковая темнота сразу отсекает определенный круг читателей, не каждый же будет читать «Улисса».**

— Это очень хороший вопрос, и на него есть неоднозначный ответ. Во-первых, поэт никому ничего не должен — это главное условие. Автор отвечает только сам за себя. Во-вторых, сложность или простота стихотворения зависит от того, какие цели ставит пишущий и получается ли их достичь. С моей точки зрения, нельзя писать для читателя и стараться ему угодить. Конечно, есть юмористическая поэзия, поп-культура со своими стихами, такие жанры неизбежно ориентируются на слушателя. Но это разговор, скорее, о поэтической беллетристике. Если мы говорим все же о поэзии, то писать нужно так, как ложится. Например, когда я рассуждаю о сложных или страшных вещах, как художественный прием обязательно ввожу бытовые реалии — фактурные, понятные вещи. Я не люблю условные понятия — фиолетовые закаты или абстрактных ангелов. Символизм мне не близок. Думаю, язык нужно брать из той жизни, которую ты знаешь. Однако у поэзии несколько слоев. Первый и очевидный — все должно быть написано грамотно и хорошо. То есть человек должен уметь писать. Второй — автор внятно говорит о тревожащих его вещах. Женщина — о несчастной любви, смерти близких, мужчина — о конфликте с миром. Или наоборот. Но важнее всего третий план, когда становится не совсем понятно, куда автор идет. И в таких стихах видно то, что я называю дыханием бездны. Как у Мандельштама в восьмистишиях: «И все растет вопрос: куда они, откуда, / И не ползет ли медленно по ним / Тот, о котором мы во сне кричим, / — Пространств несозданных Иуда» Также не стоит пользоваться известным реквизитом. Опять же Осип Эмильевич сказал: «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост: “И до самой кости ранено / Все ущелье криком сокола” — вот что мне надо». То есть странные, страшные, прорывные образы. А не узнаваемые и безопасные описания, нравящиеся читателям. Использовать подобное — верный признак графомании. К сожалению, на этом построено большинство эмигрантских ностальгических стихов. Будто нажимаешь кнопку: Россия, осина, береза, овраги, подернутые травкой, — все мило и предсказуемо.

— А с чем для вас связан переход на другой язык? Что-то не может быть высказано в рамках русской поэзии?

— Мой переход на английский произошел спонтанно. Раньше я никогда об этом не помышлял, хотя английский знал прилично. Просто в определенный момент я почувствовал, что это моя жизнь и моя судьба. Я русский американец. Больше 30

лет живу и работаю в Америке, там растут мои дети. Много чего произошло, и все это на английском языке.

— **А американскими поэтами вы признаны?**

— У меня есть свое место в американской поэзии: порядка сотни публикаций в американских журналах. Мои стихи вошли во многие антологии американской поэзии.

— **Спросила, потому что вдруг подумала про Бродского. Вы же помните ту историю, когда выяснилось, что Бродский не смог сделать того же в американской поэзии, что сделал в русской...**

— Я написал целое эссе об этом, «Пятнадцать лет спустя». Оно опубликовано в «Вестнике Европы» в этом году. Это эссе как раз рассказывает о том, кем Бродский стал для американской поэзии. Но в двух словах я могу сказать: Бродский — великий поэт и на русском, и на английском языке. У него встречаются прекрасные английские стихи. Например, Transatlantic. Однако он не американский поэт. Его как последователя Одена и британской поэтической группы американский английский вообще не интересовал. У него был свой нарратив. И об этом говорили почти все крупные американские поэты, с которыми мне доводилось общаться. Себя же я с Бродским ни в коем случае не сравниваю. Однако я — американский поэт.

— **А в чем это выражается?**

— В американской поэзии, как и во всякой другой, есть свои направления. Существует академическая поэзия, ее пишут поэты, профессорствующие при университетах. Бродский сразу попал в этот круг. Однако существует и другая поэзия: на Среднем Западе, в Новой Англии и Нью-Йорке. Последний — огромный культурный центр, там идет своя поэтическая жизнь. Много лет я веду серию поэтических чтений в одном из главных богемных клубов Cornelia Street Cafe. Конечно, сам я пишу на американском английском с абберрацией, все-таки этот язык мне не родной, я слышу его иначе. Однако принцип моих американских стихов такой же, что и русских: чем страннее, тем лучше. Именно он создал мое лицо. При этом я хотел быть профессионалом, поэтому в 1995-м окончил

писательский курс Master of Fine Arts in Creative Writing. И обучение дало мне очень много.

— **Однако ваши стихи, написанные по-русски, тоже с акцентом. Ментально это уже не совсем русская поэзия...**

— Рад, что вы заметили. Действительно, это особенность моих стихов, я сознательно раскачиваю прокрустово ложе русскоязычной просодии. Однако не упираюсь в верлибр, как делают некоторые современные поэты, стараясь звучать отлично от мейнстрима. Часто они это делают, не понимая или не зная теории и законов верлибра. В русской поэзии традиция верлибра весьма ограничена. Кстати, самая частая ошибка, которую допускают многие русскоязычные авторы, — списывание. В целом, современная американская поэзия — это верлибр. В плохих верлибрах нет ритма, все размазано. Но это вина не поэтической формы, а автора. К слову, барахла столько же, сколько и в русской силлаботонике, наводняющей сеть, журналы и альманахи. Верлибры — отдельная область. Существует несколько форм: грамматический, интонационный, графический, и у каждого свой ритм и принцип. Я считаю, что хороший верлибр написать энергетически сложнее, чем силлабо-тоническое стихотворение. Свои я записываю сразу, потому что должна быть очень сильная эмоция, полубезумный энергетически заряженный речевой поток. Тогда получается по-настоящему пульсирующий текст.

— **Достаточно часто вы используете прием «остранения». То есть знакомый предмет в вашей поэзии вдруг представляется архаичным или странным. Это связано с тем, что мир для вас таинственен или, наоборот, вы как поэт привносите в него тайну?**

— Мир таинственен. Зона, как в «Сталкере» Тарковского, находится в шаге от меня. Все может произойти и происходит в любой момент. И когда идут разговоры о конце света, я говорю: неужели непонятно, он давно произошел. Мы живем по ту сторону. И хотя я люблю жизнь во всех ее проявлениях, это видно по моим стихам, все страшное, грустное и темное для меня связано именно с этой тайной. Я осознаю — мир в каком-то смысле угрожающ. Кафка, которого я ценю, в своих дневниках все время об этом пишет. У него есть рассуждение о том, что

существует граница, черта, которую нельзя перейти, и задача художника как можно ближе подойти к ней...

— **Для вашей поэзии важны географические пункты. И если про Москву и Нью-Йорк более или менее понятно — две крайние точки вашей жизни, — то не совсем ясно, что такое Иерусалим в этой системе координат...**

— Израиль для меня очень важен не только в концептуальном смысле, но и в психофизиологическом. Первый раз, когда я туда попал в 1995 году, у меня проявился иерусалимский синдром, попросту крыша поехала. Я почувствовал очень сильную связь с этой землей и этим местом. В моем случае подобное было связано с тем, что я наполовину еврей, в позднем возрасте принявший иудаизм, его консервативный вариант. Но на самом деле не важно, верующий вы человек или у вас просто есть глубинное чувство истории, католик вы или православный. В Иерусалиме страшно чувствуется, что история происходит именно сейчас, и она абсолютно жива. «Камень стынет медленно. / Звезды хрупки. Пахнет / горящим вереском, мусором, / от Рамаллы, сухой кровью».

— **И последний вопрос. Почему вы не приветствуете замыкание в рамках одной культуры?**

— Произошла глобализация. Русский язык стал лингва франка, то есть одним из мировых языков, как ходовая валюта культуры. По всему миру живут люди, которые говорят и пишут по-русски. И русская литература велика потому, что является частью мировой культуры. Лев Толстой, Чехов, Гоголь, я уж не говорю о Набокове, — «домашние» авторы любого культурного человека, и неважно, где он живет. Их изучают во всех университетах. Они, как и Пруст, имеют мировое значение. И если мы вдруг заявим, что больше не позволим переводить наши великие романы на другие языки, это будет катастрофой. И я не понимаю, зачем бить себя в грудь и кричать, что хоть у нас и куча проблем, исторических и культурных, но все же мы великая нация и культура у нас самая великая.

ЛИЦОМ К ЛИЦУ

Беседа с Даной Курской

Д.К.: Русскоязычные поэты, живущие вне России, в прежние времена постоянно говорили о разрыве с языковой средой и о сложности писать в таких условиях. Однако мы живем в сетевую эпоху, когда общение, а следовательно, существование в языковой среде, непрерывно и постоянно. Есть ли, однако, для вас какая-то принципиальная специфика в жизни за границами отечества?

А.Г.: Нет, в нашу эпоху глобализации я категорически не согласен с этим нытьем. Никакого отрыва от родного языка ни я, ни близкие мне коллеги не чувствуем. Разрыв с государством и даже со страной и разрыв с языком — совершенно разные вещи. Мы бываем в России, слушаем, читаем, общаемся с коллегами и друзьями. Кстати, за границами России проживает около 30 миллионов русскоговорящих людей, а в районе большого Нью-Йорка — несколько сот тысяч. Большой русский город. Проблема, скорее, в том, что некоторые русские так и остаются в своем культурном гетто, смотрят только русское телевидение, читают только по-русски и общаются в основном «со своими». При этом многие из них вполне успешно устроили в Америке свою жизнь, но чужды американской культуре. Что касается языка: я сейчас как раз перечитываю «Темные аллеи», вещи конца 30-х, и что-то не заметил у Ивана Алексеича больших провалов с языком.

Д.К.: А как бы вы охарактеризовали нынешнее состояние русскоязычного литературного пространства Америки (насколько я понимаю, довольно густонаселенного) и с точки зрения устройства литературной жизни, и с точки зрения собственно письма?

А.Г.: Здесь довольно много пишущих людей. Сколько из них пишет профессионально — это другое дело. Но, собственно, как и везде. В Нью-Йорке и в Бостоне образовалась «могучая кучка» русской поэзии: Владимир Гандельсман, Бахыт Кенжеев, Алексей Цветков, Катя Капович, Марина Эскина, Ирина Машинская, Григорий Марк, Александр Стесин, Григорий Стариковский, Владимир Друк, ваш покорный слуга, плюс Дмитрий Бобышев. Есть интересные прозаики... Прошу простить, наверняка кого-то не назвал, но это только показывает, что русскоязычное творчество процветает. Выходит

несколько альманахов, из серьезных регулярных журналов — ветеран «Новый журнал», «Интерпоэзия», «Новый Свет» в Торонто. Изданий недостаточно, но ничего не поделаешь, помощи никакой нет, и делаем все на свой страх и риск. Кстати, с горечью скажу, что, получается, все мы как бы «иностранные агенты» в русском мире, а вот другие страны весьма активно поддерживают своих соотечественников в диаспорах.

Д.К.: Есть ли между русскоязычными поэтами Америки какие-то связи с собственно американскими поэтами? В частности, у вас?

А.Г.: Это зависит от вхождения авторов в американскую литературную среду и культуру. Я пишу на двух языках и окончил здесь университет по писательскому мастерству, и у меня много публикаций и несколько книг. Филипп Николаев и Катя Капович издают свой американский журнал *Fulcrum* и тесно связаны с американской литературой. Но это, скорее, исключения. Все зависит от личной истории и идиосинкразии. Например, и Стесин, и Кенжеев великолепно знают английский и давно живут в Америке, но пишут только по-русски. Так сложилась их психофизиология.

Д.К.: Каково самоощущение поэта, который одновременно выступает в роли главного редактора очень заметного литературного журнала? Как вам удается разделять внутри себя оптику редакторскую и авторскую?

А.Г.: Я думаю, это вопрос к нам обоим. Со временем получается разделять в себе эти функции. С одной стороны, прочитывание большого количества материалов не влияет на твое собственное творчество. Себя не переделаешь. Например, если получаешь много лихо написанных, хлестких текстов, не начинаешь сам писать так же. Свой голос, интонация никуда не деваются. С другой стороны, у редактора-поэта, конечно, присутствует субъективность в оценке, и это хорошо, если при этом видишь всю панораму современной поэзии. В поэзии «вкусовщина» вещь полезная, в любом случае от нее никуда не денешься. Я, например, не обижаюсь на редакторов, на журналы, которые не принимают мои стихи, поскольку они им чужды, — как говорится, «другая группа крови». Если только это не связано с какими-то литературно-политическими гадостями.

С большим интересом жду от вас ответа на этот вопрос.

Д.К.: Автор, который одновременно и редактор, и издатель, конечно, внутренне разделяет эти ипостаси, иначе мы получаем ситуацию неадекватных и непрофессиональных литературных деятелей, которые готовы пиарить себя в рамках собственных же проектов. А субъективность, естественно, никуда не девается, но она бывает разная: что-то мне субъективно не близко, но я понимаю, насколько это ценно и значимо само по себе, и тогда я готова работать с этим автором, этими текстами. Но, конечно, есть своя парадигма восприятия поэзии — может быть, более ценностная, нежели эстетическая, — за которую выходить не хочется.

Выступая в роли редактора «Интерпоэзии», как вы думаете: настал ли конец бумажной литературной периодике? Есть ли вообще принципиальные различия в бумажном и сетевом формате?

А.Г.: Никакого противоречия между сетевыми и бумажными изданиями нет. Есть различия в качестве издания и в составе авторов, вот и все. И говорить нечего, значение бумажных изданий уменьшилось. Печатный журнал может дойти до автора через несколько месяцев, если вообще дойдет, а в сети можно прочесть любой текст в момент его появления. При всем уважении к «отцам» «Журнального зала», былая концепция, что русский толстый литературный журнал — печатный, а в сети только его отражение, безнадежно устарела. Еще и по простой болезненной причине — средств не хватает на большое количество печатных номеров. Нужно и то, и другое, в разумных пределах. А что такое разумный предел, каждое издание определяет само для себя. И уж безусловно, не обосновано мнение, которое все еще бытует: печатные издания — это качество, а в сети — помойка, и кто угодно может туда навалить свою графоманию. Издания в сети точно так же имеют свою иерархию и, как в футболе, высшую лигу, вторую и т.д. Все зависит от редакторов и авторов.

Д.К.: Разумеется. Более того, само понятие «сетевая поэзия», обозначающее не то чтобы графоманию, но, скорее, любительскую среду, уже кажется несколько устаревшим. Крупнейшие современные поэты публикуют тексты в соцсетях — но от этого не становятся сетевыми поэтами.

Интересно было бы немного узнать о том, как вы ощущаете свои поэтические корни, есть ли какая-то традиция, направление, тенденция, с которой вы себя отождествляете или которая, по крайней мере, вам близка?

А.Г.: Это снова взаимный, перекрестный вопрос. С интересом жду и вашего ответа. Ну, воспитан я, естественно, на русской классической поэзии, в детстве, от отца — Маяковский, Есенин, позже — многолетняя и нескончаемая тяга к Мандельштаму. В юности я не входил ни в какие кружки, группы и т.п. Думаю, что погружение в американскую поэзию на меня как-то повлияло, хотя я категорически не считаю, что пишу на русском американизированные стихи. Вы, наверное, заметили, что мой уклон — в более свободный, речевой стих. За что меня порой обвиняют: мол, рифмы неправильные. Полная ерунда: все дело в звуке, в интонации — что ложится на речь, то и верно. Поэзия — вербальное, речевое искусство. Искусство во вторую очередь, а в первую, простите за пафос, — монолог души. Понятно, что профессионализм важен, но правила в поэзии весьма относительные. Поэзия — зыбучие пески, как говорила Нина Кассиан, крупный европейский поэт.

Д.К.: Я больше подпитываюсь современной поэзией, поскольку много лет в нее погружена. Несмотря на мои челябинские корни, поэзию Курской не причисляют к феномену уральской поэтической школы. Хотя ключевые образы моих текстов — гаражи, трубы теплотрассы, микрорайоны периферии, подъезды, всякие там фонари, водка в пластиковых стаканчиках — все берет метафизическое начало именно из Челябинска. И я благодарна родному городу за них.

Каков тот современный поэтический контекст, в котором вы чувствуете себя уютно и естественно? Есть ли круг авторов, который вам представляется близким?

А.Г.: Это непростой вопрос, поскольку тут поэзия накладывается на личные приязни или неприязни. Приятно мне бывать вместе, выступать вместе (выпивать вместе), следить за стихами с Юлием Гуголевым, Александром Кабановым, Ириной Котовой, Даной Курской, Натальей Резник, с моими соратниками по журналу Вадимом Муратхановым, Лилией Газизовой, с рядом других авторов. Я не упоминаю здесь имен известных «живых классиков» моего поколения и старше, которые мне интересны.

Д.К.: Вот по поводу Гуголева мы точно совпадаем. Дышу его стихами много лет. Такой вот честный кислород с привкусом алкоголя.

Недавно вышла ваша книга, которая очевидно устроена как концептуальный сборник. Интересно, как вы мыслите свой творческий процесс: как нечто непрерывное или же для вас естественно мышление циклами, книгами?

А.Г.: Мой сборник в «Стеклографе», совершенно верно, концептуален. Поэзия над границами, но с остановками в тех местах, где душа нашла свой дом. Творческий процесс, к сожалению или к счастью, процесс неуправляемый. Конечно, надо работать, думать и т.п., но хорошие стихи появляются сами, «не пишутся, случаются». Мы ведь не романы пишем. Задуман, составлен план и потом по главам — творческая работа, хотя я всегда говорил, что поэтический сборник должен быть «романом в стихах», как бы отчетом о жизни души за какой-то период.

Недавно Александр Переверзин поместил такой пост: «Существует три типа поэтов. Первые утверждают, что поэзия жива. Вторые говорят, что поэзия умерла, мы делаем новую. Третьи — что поэзия умерла, да и хрен с ней. Мне кажется самой верной именно третья позиция. P.S. Смерть поэзии не лишает поэта возможности и права писать стихи». По-моему, поэзии абсолютно наплевать, что мы о ней думаем. Она существует вне нас. И находит своего медиума. И коль есть кто-то, который «Бог знает, что себе бормочет, ища пенсне или ключи», поэзия существует. А литературная ситуация, периоды, «тусовка» — это совсем другой разговор. Когда кажется, что все уже себя изжило, стерто и заквакано, появляется кто-то, кто говорит свежим голосом, всегда о том же самом и всегда заново. Сколько раз искусство хоронили...

А что вы думаете по этому поводу?

Д.К.: Уверена, что с поэзией как таковой все нормально, но поэт существует не в вакууме, он живет в мире реальности, и реагирует на нее — в том числе трансформируя сложившиеся представления о поэтическом. С определенных позиций то, что получается в результате, может кем-то не восприниматься как поэзия, но поэзия на самом деле не сводится к конструктам какой-либо традиции, она гораздо более общая штука.

А.Г.: И еще, замечательный украинский поэт, которая пишет на русском, Ия Кива, поместила такой вопрос в Фейсбуке: «У меня есть очень странный вопрос: как вы себе объясняете, зачем нужно издавать ваши книги? Т.е. в смысле собрать тексты и издать — чтобы что? Какая очевидная и неочевидная

мотивация тут может быть? Есть еще поправка на обстоятельства: я вот исхожу из того, что если пишешь по-русски в стране, на которую напала Россия, то любое твоё высказывание маргинально из-за языка, и книга как нечто материальное вообще не имеет смысла, потому что вряд ли ее будут читать».

Мой ответ на этот вопрос: пишешь для себя, а потомходишь в среду, в общину, в профессиональный круг и выставляешь как бы отчет души за прошедшее время. Выражение лица меняется, как будто публикуешь фотографии разного периода. Сборник не должен быть ни в коем случае просто собранием накиданных текстов, как многие делают, а книгой о своем периоде времени. И собратьям, которые понимают, что к чему, интересно и важно прочесть и узнать про интересного для них автора.

Второе — это вообще не вопрос. Никакое государство и никакая власть не имеют монополии на русский язык. За пределами России живет около 30 миллионов русскоговорящих людей. Поэтому пишете вы для себя и для нас, а нас много — тех, кому интересно ваше творчество.

Д.К.: Я полностью с вами согласна. Война отменила очень многое, но не язык. Хотя сейчас об этом столько споров в том же Фейсбуке — имеем ли мы все право теперь писать стихи на русском, — что просто разум уже отказывается воспринимать и анализировать эти споры. Но они ведь происходят от ужаса, от отчаяния и чувства вины за происходящий ад.

А.Г.: Ну и еще одна тема — что теперь делать, когда произошел этот тектонический сдвиг, страшная война в центре Европы? Понятно, все вспоминают Адорно: «Писать стихи после Освенцима — это варварство». По моему сегодняшнему журнальному опыту — некоторые украинские поэты отказываются переводить свои стихи на русский. Вы работаете на территории России, я — над Атлантикой. Правда, книги я издаю в основном в России, в том числе в «Стеклографе».

Дана, что нам делать? Как нам жить дальше?

Д.К.: Андрей, я считаю, что мы должны делать то, что умеем делать. Издавать книги и журналы, не опускать руки. Я всегда любила роман «Унесенные ветром», но никогда не задумывалась, почему у него такое название. А сейчас я понимаю и чувствую — это и мы тоже, те, чей привычный мир унесло ветром

войны. Вся наша литературная эпоха оказалась непрочной и рухнула как картонный домик. Но даже у сломанных ураганом деревьев остаются корни. У каждого из нас есть то, из чего мы вырастаем в этот мир. На том и будем стоять. Авось и выстоим.

«Я ЗДЕСЬ ВДВОЕМ С СОБОЙ И В ОДИНОЧКУ»

Памяти Алексея Цветкова

Ушел от нас Алексей Цветков. Лёша. Великий поэт. Поэт, который, так получилось, пишет на русском, как он сам себя определял. Цветков создал свой собственный поэтический язык. В принципе невоспроизводимый, затягивающий. Всегда хочется читать и читать, до конца. Что не всегда чувствуешь с другими великими. Его невероятная игра — не слов, а мысли, юмора — завораживает.

Алексей Цветков говорил: «Что бы и когда бы я ни писал, я всегда пишу о смерти». Конечно, искусство есть искусство, ты облакаешь произносимое в метафорическую форму. В этом была невероятная сила поэзии Цветкова — всегда о самом главном, то есть глубинном и темном, но блестяще метафорически и с неповторимой игрой слов и смыслов. Манера чтения: с одной стороны, чеканная, четкая, с другой — все равно естественная речь, как будто рассказывает. У Цветкова — невероятное слияние поэзии и личности. Все мы, близкие, знаем: Лёша вдумчиво сидит, рассказывает, выпивает — и вдруг, если не согласен или собеседник что-то неточно сказал и он заметил (что было несложно в присутствии Цветкова при его ошеломляющей эрудиции), может за столом и палкой своей начать махать и орать.

У него очень своеобразно получались англоязычные стихи: блестящие, тот же Цветков, только на английском, который он глубоко знал. Тот же поэт на другом языке, не перевод русской силлаботоники, а естественный переход на иной язык, с безошибочным использованием возможностей этого языка.

О поэзии, о творчестве Цветкова еще будет много, хорошо и умно написано.

А сейчас, мы близкие друзья Лёши, «семья», как мы называем себя в Нью-Йорке, просто охвачены горем, тоской по этому человеку — блестящему, глубокому, внешне резкому, бесконечно доброму, с колючим чувством юмора и пугающе широкой эрудицией. И вечной грустью поэта, о которой не скажешь лучше, чем он: «Пора в мобильнике порыться / взять и жениться по любви».

Лёша всегда поддерживал «Интерпоэзию». Приведу его стихотворение, удостоенное в 2013 году премии нашего журнала:

ХОЛОДИЛЬНИК

отслезив глаза в сигаретном дыме

*в том краю стократ
после всех котлет мы садились к дыне
мать с отцом и брат*

*за спиной фреоном бурлил саратов
из тцедушных сил
и магнитофон с польским роком братьев
из-за стенки был*

*но еще услышу о чем народ мой
если весь замру
говорила мать что воды холодной
пить нельзя в жару*

*потому об этом весь день с утра я
что в кругу планет
больше нет на свете такого края
никакого нет*

*где со зноем один на один машинка
как в болотах танк
ресторан днipro сигареты шипка
желтизна фаланг*

*каждый день если небо придавит тонной
псу под хвост труды
каждый божий раз когда вдруг студеной
отхлебнешь воды*

ОБ АВТОРЕ

Андрей Грицман — поэт, эссеист, главный редактор международного журнала «Интерпоэзия». Родился в Москве. Окончил Первый медицинский институт им. И.М. Сеченова. С 1981 г. живет в США, работает врачом. Пишет по-русски и по-английски. В 1998 г. закончил программу литературного факультета Университета Вермонта со степенью магистра по американской поэзии. Автор более десятка книг поэзии, эссеистики и прозы на русском и английском языках, в том числе «Поэт и город» (М.: Время, 2014) и «Спецхран» (М.: Воймега, 2018). Публикации в России в журналах «Октябрь», «Новый мир», «Арион», «Вестник Европы», «Дружба народов», «Сибирские огни», «Новая Юность», за пределами России – в «Новом журнале», «Слове/Word», «Иерусалимском журнале», «Зарубежных записках», «Крещатике» и др. Стихи включены в антологию русской зарубежной поэзии «Освобожденный Улисс», в несколько англоязычных антологий. Главный редактор антологии “Stranger at Home. American Poetry with an Accent” (Чужой дома. Американская поэзия «с акцентом»). Поэзия и эссеистика Андрея Грицмана на английском языке печатается в американской, британской, ирландской периодике. В 2005 г. вошел в шорт-лист премии по поэзии Американского ПЕН-клуба; несколько раз был номинирован на премию по литературе “Pushcart Prize”. В течение многих лет ведет серию поэтических чтений «Межкультурная поэзия» в Нью-Йорке. Стихи Андрея Грицмана переведены на несколько европейских языков.

Литературно-художественное издание

Грицман Андрей Юрьевич

ДАЛЕЕ ВЕЗДЕ

Редактор *Вадим Муратханов*