

Ася ПЕКУРОВСКАЯ

*Музыка славы
и музыка слова*





БРОДСКИЙ и МОГУЩЕСТВО СЛАВЫ

...И вот «Голос Америки» говорит: «Бродский... Бродский... Иосиф Бродский». То есть начинается вот эта сторона славы. Подавляющее большинство людей тогда начали восклицать: «Пришла слава. Она пришла сама»!

Интервью с А.Найманом, 1989

...Скажу, какие вещи я не принимаю, и очень резко. Поскольку я очень люблю Бродского, я нахожу там вещи, которые в другом бы случае меня оставили равнодушной, но у него я их резко не люблю. Это «Из „Школьной антологии“» и «Горбунов и Горчаков».

Интервью с Н.Горбаневской, 1989

...Я не думаю, что это можно объяснить конкретно, потому что речь идет об общих основах нашего существования. <...> Объяснять ее главного поэта — это самое интересное и, с моей точки зрения, важнейшее занятие.

Интервью с Л.Лосевым, 1989–90

БОБЫШЕВ и МОГУЩЕСТВО СЛОВА

...Стихами этими хорошо полоскать воспаленный зев — зев буквального горла и раззявленной души. <...> Говоря это, я не имею в виду, что стихи Бобышева «напевны» или «богато инструментованы». Музыка их разом и строже, и сложнее — как и подобает выученику акмеистической традиции.

Горбаневская. «И зрение, и слух, и дух, и тело...»

В сущности лирика Бобышева наиболее полно раскрывает себя в одной магистральной, скрыто пульсирующей <...> теме: поиски смысла бытия ведут к пониманию и переживанию бытия как чуда. «Жизнь — мистический Грааль», — утверждает поэт. Но что есть чудо в поэзии? Чудо — это открытие «Небесного в земном».

Андрей Арьев. «Искресатель»

Самые сильные мои впечатления связаны с «квартирными» чтениями 70-х, когда голос поэта звучал с провиденциальной мощью, как бы раздвигая стены убогих коммуналок, где мы собирались тогда. Я никогда не забуду ощущаемого всей кожей наката звуковой волны, сладостного замиранья от басовых обертонов и парящих ввысь каденций — этот неземной красоты голос воскресает для меня, когда я перечитываю, как музыкант перечитывает партитуру, октавы и сонеты Дмитрия Бобышева.

Виктор Кривулин. «Словесность — родина и ваша, и моя»

АСЯ ПЕКУРОВСКАЯ

***Музыка славы
и музыка слова***

БОСТОН · 2025 · BOSTON

АСЯ ПЕКУРОВСКАЯ
МУЗЫКА СЛАВЫ И МУЗЫКА СЛОВА

ASYA PEKUROVSKAYA
THE MUSIC OF GLORY AND THE MUSIC OF WORD

Copyright © 2024 by Asya Pekurovskaya

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the written permission of the copyright holder.

ISBN 978-1-960533692

Published by M•GRAPHICS | BOSTON, MA

✉ mgraphics.books@gmail.com

🖥 mgraphics-books.com

В оформлении обложки использованы:

- Скульптура И. Бродского работы Эдварда Драбкина. Оригинал скульптуры находится в Гуверовском институте Стэнфордского университета США — подарок А. Пекуровской (2023).
- Карандашный портрет Дмитрия Бобышева (2023) работы художника Валерия Мишина; взят с согласия Д.В. Бобышева из его публикации на Фейсбуке.

Иллюстрации М. Шемякина к главе 22 «Звери Святого Антония» помещены с разрешения художника, данного автору книги.

Printed in the United States of America

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение.</i> Кто есть Бо и кто есть Бро?	9
<i>Глава 1.</i> А пропус убийственных аргументов	16
<i>Глава 2.</i> Почему Бро вспомнил о Висконти?	26
<i>Глава 3.</i> Ахматова и ее «сироты»	32
<i>Глава 4.</i> От эроса и «Золотого осла» к «Форели» Кузмина. . .	53
<i>Глава 5.</i> «Нет, не шотландской королевой...»	72
<i>Глава 6.</i> Eidolon, Id, идол или двойник.	82
<i>Глава 7.</i> Легенды скрещивают мечи	97
<i>Глава 8.</i> «Побег от предсказуемости».	113
<i>Глава 9.</i> «И простор голубеет, как белье с кружевами...» . .	124
<i>Глава 10.</i> Eucharistia по Бро и по Бо	137
<i>Глава 11.</i> Вычеркнутая Оденом строка	146
<i>Глава 12.</i> Обратная сторона авангарда.	158
<i>Глава 13.</i> Могущество рифмы.	173
<i>Глава 14.</i> «La crème de la crème in a tyranny»	189
<i>Глава 15.</i> «Поднимите мне веки: не вижу!».	202
<i>Глава 16.</i> Маскарад	223
<i>Глава 17.</i> Мурти-бингизм	233
<i>Глава 18.</i> «Перо и кисть».	241
<i>Глава 19.</i> Бюст работы Годье Бржеска	258
<i>Глава 20.</i> «Водяной знак» или «Литофания»?	269
<i>Глава 21.</i> «Похвальное слово скуке»	281
<i>Глава 22.</i> «Звери Святого Антония»	290
<i>Глава 23.</i> Читая Роберта Фроста	308
<i>Глава 24.</i> «Bard is a Bird»	319
<i>Глава 25.</i> Задушенный свитком имен	332
<i>Глава 26.</i> «Prix Nobel? Oui, ma Belle»	342
<i>Глава 27.</i> «Коллекционный экземпляр».	360
<i>Глава 28.</i> «Мимо» у Бро и «мимо» у Бо.	376
<i>Глава 29.</i> «Aere perennius»	398
<i>Глава 30.</i> «Бизнес или досуг»?	420
<i>Глава 31.</i> Эпилог.	426
<i>Библиография</i>	434

Введение

КТО ЕСТЬ БО И КТО ЕСТЬ БРО?

Бросая вызов Гераклиту из Эфеса, убедившему мир в том, что «нельзя дважды войти в ту же реку», я возвращаюсь к персонажу моей книги «Непредсказуемый Бродский», опубликованной в 2017 году, но возвращаюсь с иными интеллектуальными предпосылками. Если раньше я выбрала симптоматологический подход, сосредоточившись на культовой фигуре поэта Бродского, растворившего свой талант на пути к славе, то сейчас я поместила рядом с ним фигуру поэта Дмитрия Бобышева, прошедшего все стадии отторжения, но сумевшего сохранить свой уникальный талант.

Назвав рукопись «Музыка славы и музыка слова», я тешу себя надеждой, что легенды подлежат пересмотру. Когда новые легенды накладываются на старые, то старые имеют тенденцию просвечивать под действием элюатов, выталкивая на поверхность более глубокие смыслы, которые преследуют нас примерно так же, как звук таинственного инструмента, называемого «шофар» или «рог антилопы и первобытного быка», преследовал уши древнего человека.¹

Тот же звук шофара продиктовал для моих персонажей новые имена, дав Бродскому имя Бро, а Бобышеву — Бо. Поддержка этой вольности пришла от автора удивительной книги, я бы сказала, единственной в своем роде. Этот автор с трудно произносимым

¹ В древней Палестине шофар использовался для вызова или тревоги. Люди собирались вместе под его хриплые звуки, когда нужно было провозглашать законы, приказы и учреждения. Он провозгласил год Иовеля, который получил свое название от рога. Звук шофара был слышен на каждой торжественной процессии. Когда Арон Элохим, Ковчег Завета, был перенесен в новый город Сион, Давид и весь Дом Израиля перенесли ковчег Яхве под ликование и звук шофара [Reik, 1946, p. 226, 229–230].

для меня, но легко ложащимся на бумагу именем, убедила меня, «что имя оказывает магическое влияние на судьбу владельца, более того, носитель имени должен соответствовать своему имени и призванию, скрытому в нем. Надеясь персонажа тем или иным именем, автор рассчитывает на такое отношение своих читателей к имени героя» [Хетени, 2022, с. 353].

Тут, конечно, может возникнуть опасение, хотя касается оно лишь эрудированного читателя мемуарного тома Шкловского, что дополнительное «Р» дано Бро в виде подарка по аналогии с тем, как «лишнее „а“» было подарено имени Авраама Богом. Эту мысль предлагаю затушевать черной краской, памятуя о том, что имя «Бро» возникло у меня в тот же момент, когда возникло имя «Бо». А их разделяющая буква «Р» в русском варианте была отнесена к черной группе Набоковым, ассоциируясь с метафорой небосвода, «чреватого чернильными ливнями».

С таким предупреждением я приглашаю читателя начать разговор о творчестве Бро и Бо с фиксированной точки их карьеры, которой для Бро был статус Моцарта, в то время как Бо, к которому была намертво приклеена стигма похитителя невесты Моцарта, был оттеснен на роль Сальери. Эта биографическая доминанта будет раскручена с привлечением литературных аналогов и психоаналитических штудий в главах 3 и 4. В них будет указана среда, из которой вышли оба поэта, а именно анклав под названием «Ахматовские сироты».

Далее все, что было сказано о недостатках симптоматологического прочтения текстов одного автора, равным образом применимо и к симптоматологическому прочтению предисловий к ним. Решив сравнить произведения Бро и Бо, мне надлежит также сравнить предисловия к их произведениям, сопоставив каноническую биографию Бро Льва Лосева с моей собственной апокрифической биографией обоих авторов.

Держу в руках том под названием: «Литературная биография Иосифа Бродского». Его автор, Лосев, близкий друг Бро, предпосылает своему тексту «Вступление», состоящее из *четырёх* двухстраничных глав, весьма симптоматичных:

Глава первая «О гениальности». Лосев пишет: «Высокую авторитетность поэтическому голосу Бродского придавала гениальность. Если кому-то это заявление покажется пустым или тавтологическим, то это оттого, что понятие „гениальности“ затрепано бездумным, развратным употреблением. Между тем оно имеет конкретное значение, связанное с однокоренным словом „гене-

тика“. Усиленная по сравнению с нормой витальность благодаря редкой комбинации генетического материала проявляется во всем, в глубине переживаний, силе воображения, харизматичности и даже физиологически, в ускорении процессов взросления и старения» [Лосев, 2006, с. 6–7].

Глава вторая «Мир Бродского: предварительные замечания» должна была бы правильнее называться «Инструкции по применению» («Directions for Use»). Цитирую начальные строки: «Если бы мы не знали его стихов, а только его высказывания о поэзии, у нас возникло бы абсолютно превратное мнение о том, какие стихи пишет Бродский. Ни с кем из поэтов старшего поколения не был он так близок, как с Ахматовой, старшим другом и ментором. Но между его и ахматовской поэзией и поэтикой нет ничего общего. Напротив, черты родства и сходства с теми, от кого он был отделен или временем — Державин, Баратынский, — или географией и культурой — У. Х. Оден, или политикой — Маяковский» [Там же, с. 7].

Глава третья «О пользе поэзии» скорее должна была бы быть названа «Инструкции по применению: показания и противопоказания». В рассуждении о пользе поэзии нет и следа мысли о Бро.

Глава четвертая «Возможно ли жизнеописание поэта?» предлагает объяснение, почему книга Лосева названа не «Биографией», а «Литературной биографией». Эту тему я комментирую в главе 1.

Как видим, все недостатки симптоматологического прочтения текстов одного автора были повторены в предисловии Лосева к литературной биографии Бро. Это досадное обстоятельство вполне логично вытекает из завещания Бро, назначавшего Лосева единственным исполнителем задачи написания биографии гения. Напротив, Уистан Оден мудро оставил свою литературную биографию двум авторам: Говарду Гриффину и Алану Ансену [Ansen, 1990]. Здесь же уместно указать на дополнительное следствие симптоматологического прочтения: рецензентами творчества нобелевского лауреата часто оказывались авторы средней одаренности.

Напротив, возрождение творчества Бо поддержали некоторые выдающиеся деятели современной критической русской мысли, что подчеркивает его уникальный вклад в литературу. Чтобы проиллюстрировать высокую оценку работ Бо, я привожу две пронзительные цитаты известных критиков: «Когда я читаю стихи Дмитрия, у меня то и дело возникает ощущение, что автор замахнулся на что-то очень значительное, что он стремится „реформативать“ всю нашу культуру, а заодно и западную, вложив все это богатство в свои произведения, выказав таким образом со-

причастность шедеврам мировой культуры. И делая „инъекцию культуры“ нам самим. <...> Талант Дмитрия Бобышева часто проявляется в описании мелких подробностей, нюансов, притом что и глубинная философия ему не чужда. Поэту присуща „интровертная созерцательность“, а порой и, как говаривал Гумилев, „высокое косноязычье“. <...> Дмитрий, подобно мифологической амфисбене, демонстрирует способность двигаться во времени одновременно и назад, и вперед» [Карпенко, 2020].

Так пишет поэт, прозаик, композитор, исполнитель песен, переводчик Александр Карпенко (р. 1961), которому вторит в своем уникальном стиле философ и эрудит Станислав Яржембовский: «Дмитрий Бобышев — поэт, не слишком хорошо известный широкому читателю, хотя знатоки современной русской поэзии ценят его весьма высоко. Пожалуй, он никогда не станет поэтом популярным, — кажется, он обречен остаться поэтом элитарным. И не потому, что его лире недостает задушевности: он отдал дань лирике души в своих ранних циклах „Дни“, „Люди“, „Цветы“ и других. И не потому, что он пренебрегает злобой дня ради метафизических глубин: гражданственная позиция породила знаменитые „Русские терцины“, цикл „Имена“, великолепные американские стихи из цикла „Звезды и полосы“. И уж конечно не потому, что повышенная смысловая нагрузка его стихов затемняет чистую поэзию звуков».

Признавая, что не каждый читатель может доверять оценкам критиков, я представляю точку зрения Бо на «творческую уникальность» и «гениальность» как убедительный контрапункт аргументам Лосева о гениальности Бро. Цитирую строки из интервью Бо с Раисой Резник: «Где „повторимость“, там уже не творчество. Неповторимость можно сознательно сконструировать, но естественная самобытность все же сильнее и убедительней. Есть еще расхожее словечко „гений“, которым толпа балует своих любимцев. Но талантом можно родиться, а гением вряд ли, потому что это духовное понятие и оно приходит не изнутри, а извне. Часто это слово используется как высший комплимент или высший литературный ранг. Но человек не может быть носителем и собственником гениальности. Гений — это дух высокого творческого подъема, который садится на плечо человеку с пером и неразборчивым шепотом подсказывает ему великие произведения».

Но если скептический читатель по-прежнему не готов предоставить кредита автору, чье имя еще не попало в армаду *великих*, предлагаю послушать Льва Шестова, убедившего не одно поколение читателей, что словом «гений» не может быть назван человек,

ибо «гений» — это свойство духа. Цитирую Шестова: «Что такое гений — как не *великий дар дерзновения*, иногда выпадающий на долю смертных людей, запуганных „анамнезисом“, когда-то в прошлом существовании усвоенных ими законов и императивов („синтетических суждений a priori“ — выражаясь языком современности)» [Шестов, 1929].

Вольное использование Лосевым слова «гений» помещает его в поле конкурентной борьбы, поименованное Пьером Бурдьё «рейтинговым менталитетом»: «Повсюду люди мыслят в терминах коммерческого успеха. Еще лет тридцать назад и начиная с середины XIX века, с Флобера, Бодлера и т.д., *среди передовых писателей, писателей, писавших для писателей и признаваемых ими*, или среди артистов, признаваемых другими артистами, немедленный коммерческий успех считался подозрительным: в нем видели проявление компромисса по отношению к веку, к деньгам... А сегодня рынок все больше и больше признается легитимной инстанцией легитимации. Это хорошо заметно на примере другой недавно появившейся институции: списка бестселлеров» [Bourdieu, 1996 а, р. 42].

Размышляя о легитимизации успеха в момент наивысшего испытания для человека (например, в период немецкой оккупации), Бурдьё задается вопросом: «Почему в тот или иной момент те или иные писатели выбрали тот или иной лагерь, исходя из определенного набора переменных?» И приходит к выводу: «В двух словах можно сказать, что чем больше писатели были признаны среди равных себе и, следовательно, богаты специфическим капиталом, тем более они были склонны к сопротивлению. И наоборот: <...> чем больше их привлекал коммерческий аспект, <...> тем более они были склонны сотрудничать с нацистскими властями» [Там же, р. 81].

Принимая этот вывод Бурдьё, я все же хотела бы сделать одно уточнение. В тоталитарном социуме *талантливые* авторы зачастую ищут протекции у властей, уподобляясь их малоодаренным *коллегам*. Другое дело, что их аргументация может быть подчинена парадоксу Лапьера, то есть социологическому правилу о несоответствии *установок* и реального поведения индивидуумов. *Талант* позволяет *хорошим писателям* находить такую риторику, которая усыпляет подозрение в их подлинных *установках*. Эта ситуация будет рассмотрена мной в контексте риторики Бро (гл. 13).

Парадокс Лапьера является метафорой для оптической линзы, через которую я хочу рассмотреть творческий путь указанных двух поэтов. При этом напомним, что оптические линзы: как соби-

рающие, так и рассеивающие, обладают любопытным свойством. Будучи помещенными в среду с преломлением, превышающим вещество, из которого сделана линза, рассеивающая линза превращается в собирающую, а собирающая линза (в аналогичных условиях) действует как рассеивающая. Принцип зависимости от среды лежит и в основании понятия авторской *репутации*.

Заключительным соображением во введении является пояснение позиции автора и источников методологии, использованной в его работе. Литературная биография превращает нобелевского лауреата в героя произведения, претендующего на роль ДОКУМЕНТА, или свидетельства и доказательства истины. Тынянов заметил, что «документ — это хитрый инструмент; который нужно умело проверить. Каждый документ имеет свой собственный голос». Это понимание подчеркивает важность основного контекста и сил, отраженных в любом документе. Возвращаясь к этому вопросу спустя годы и, видимо, никогда не упуская его из виду, Тынянов написал статью «Как мы пишем», в которой отмечал: «Так же как актер не способен сыграть роль, если не уловит подтекст произведения, документ ничего не откроет писателю или историку без понимания того, какие силы он отражает» [Домбровский, 1992а, с. 279].

В той же статье Тынянов поясняет: «Человек не говорит самого важного, а за тем, что сам человек считает самым важным, стоит еще более важное. <...> Важные вещи иногда проявляются в мимолетной и не очень впечатляющей форме. <...> Если ты проник в жизнь своего персонажа, своей персоны, то о многом можно иногда самому догадаться» [Там же, с. 280].

Окончательный вывод, вытекающий из этих рассуждений, гласит так: «Я начинаю там, где кончается документ. Представление о том, что каждый жизненный эпизод документирован, ни на чем не основано».

Вдохновившись тыняновским методом исследования с позиции адвоката дьявола, я готова принять на себя эту функцию, жизненно важную на протяжении как минимум четырехсот лет. И хотя папа Сикст V внес эту функцию в протокол канонизации, а папа Павел II ее отменил, эта функция продолжала быть востребованной. Ведь ликвидировать функцию адвоката дьявола означало похоронить четыре столетия истории культуры и перекрыть воздух здравому смыслу. Напомню, что исторически ни один акт канонизации не считался законным без адвоката дьявола, меня.

Приведу один аргумент. Он касается Терезы из Лизьё, которая скончалась на 24-м году жизни, девять лет проведя в монастыре.

Ее посмертная автобиография [St. Theresa of Jesus, 1997] настолько впечатлила папу Пия IX, что он решил канонизировать девушку. Однако возражение, поступившее от адвоката дьявола, для меня лично послужило мандатом к сочинению данной работы. Свидетельства о святости Терезы из Лизьё, заявил адвокат дьявола, поступили из текста самого кандидата в святые. Но как мог ее вымысел заменить исследование ее жизни?

Сам термин «адвокат» может вводить в заблуждение. В судебной практике адвокат завоевывает доверие, интерпретируя мотивы клиента и стремясь к его оправданию, даже если клиент виновен. Точно так же и в литературной биографии автор стремится завоевать доверие, интерпретируя мотивы субъекта, несмотря на вызов, создаваемый подавленными желаниями как субъекта, так и биографа. Но если в судебной практике это препятствие не принимается в расчет, то в анализе текста оно доминирует, ибо там *подавляемое (подсознательное) желание* является содержанием, налагаемым на сопротивление *сознания*, которое обращает текст в делириум. «В ядре его конструкции мы должны сохранить эту пустоту, этот „минус я“, как настойчивость инстинктивного влечения, как не поддающееся символизации состояние желания говорить и знать» [Kristeva, 1986, p. 307–308].

В практических терминах это означает, что доверие к «фактам» есть скользкий путь к истине. Значение имеют намеки, гримасы, высокие мотивы, допущения, предпосылки — короче, *скрытые знания*.

Словари сообщают нам о том, что в литературной биографии «условности повествования *сочетаются*... с историческими фактами», определив одно неизвестное через два других. Догадки Тынянова вывели нас за пределы словарных определений, а Талкот Парсонс перевел их на язык философии: «Факты не рассказывают свою собственную историю; их необходимо подвергать перекрестному допросу, анализировать, систематизировать, сравнивать и интерпретировать» [Parsons, 1937, p. 698].

Прокладывая свой путь в этой сложной игре фактов и скрытых истин, я надеюсь предложить читателю альтернативное видение литературного наследия Бро и Бо.

Глава 1

А PROPOS УБИЙСТВЕННЫХ АРГУМЕНТОВ

Как душеприказчик Бро, Лосев становится монополистом его биографии. Но что именно делает его монополистом? Что ж? Заморозив издание биографии на 75 лет, Бро назначил курировать завещание фонду «Наследие Бродского». А теперь, заметьте, Бро умер в 1996 году, а его биография была опубликована в 2006-м, то есть в десятую годовщину смерти. Выходит, что волей автора поступились. Но поступились ли? Ведь, запретив создание биографии, Бро не накладывал запрета на «литературную биографию», тем самым освободив Лосева от обязанности создавать жизнеописание с его неизбежными падениями и тем самым не мешая ему заниматься прославлением гения нобелевского лауреата.

Здесь, конечно же, не могло обойтись без ложных очевидностей. А важнейшей *ложной очевидностью* в советском идиолекте является патриотизм. С него Лосев и начал. «Бродский был патриотом», — объявил он, повторив мысль основателя социологической науки Эмиля Дюркгейма. Только Дюркгейм использовал понятие «патриотизм» в поиске обоснования *тирании* ложных очевидностей: «Возьмем, например, какое-нибудь утверждение, не согласное с идеей патриотизма или индивидуального достоинства. Его будут отрицать, на какие бы доказательства оно ни опиралось. За ним не признают истинности и заранее не примут, а страсть для своего оправдания наверняка внушит доводы, легко признаваемые решающими. У этих понятий может быть такой престиж, что они вообще будут нетерпимы к научному исследованию» [Durkheim, 2006, p. 77].

Моя досужая память искушает меня поставить рядом с Бро другого патриота, Сергея Уварова (1786–1855), автора формулы «*Православие, Самодержавие и Народность*», которую он изобрел, зани-

мая пост министра просвещения при Николае I. Однако поставить имя Бро рядом с именем Уварова Лосев, скорее всего, не решился. Он также оставил без упоминания автора источника, напитавшего его воображение, избежав тем самым напрашивающегося обвинения в плагиате. Ведь, мотивируя патриотизм Бро, Лосев довольно точно цитировал эссе Мандельштама: «Скажу и теперь, не обинуясь, что семи или восьми лет весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась лишь одна мелочная лавка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и Голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным. <...> Петербургская улица возбуждала во мне жажду зрелищ, и самая архитектура города внушала мне какой-то ребяческий империализм» [Мандельштам, 1971а, с. 50].

Мандельштам мог и не быть единственным автором, подсказавшим Лосеву его убийственный аргумент. Полистал он, вероятно, «Историю русского искусства» Игоря Грабаря (том 5) и «Старый Петербург: прогулка по старому кварталу столицы» Г. К. Лукомского. Мог бы снять с библиотечной полки и другой фолиант, живописующий архитектурные детали Пантелеймоновской церкви. Стоило памяти подсказать ему, что в нежном возрасте Бро проживал в доме Мурузи напротив Пантелеймоновской церкви, аргумент родился сам собой: «Из окна своей комнаты мальчик *видел* (курсив мой — А. П.) ограду Спасско-Преображенского собора, сделанную из трофейных пушек, а на другом конце улицы Пестеля (Пантелеймоновской) стояла Пантелеймоновская церковь, построенная в честь победы русского флота при Гангуте. Мечи, копыя, дротики, секиры, щиты, шлемы, ликторские фасции с топориками украшали Пантелеймоновский мост через Фонтанку, как и многие другие ограды и фасады бывшей столицы империи. Неоклассический архитектурный декор способствовал *не только* воспитанию патриотического чувства» [Лосев, 2006, с. 23].

Но тут Лосев вдруг запнулся, оставив слова «не только» подвешенными в воздухе, то есть без необходимого «но и».

Этот казус требует пояснения, которое будет дано с должной очередностью. А воспользовавшись паузой, предлагаю описание архитектурного опыта Бо, полученное сидя в кресле «Сумасшед-

шего автобуса», в котором легендарный режиссер и мастер класса в Театральном институте Алексей Александрович Рессер ведет «гениальную экскурсию» по Санкт-Петербургу. Загипнотизированный Рессером, Бо посвящает этой экскурсии несколько страниц увлекательнейшего мемуарного текста, рядом с которым архитектурный реестр Лосева звучит как набор тривиальностей: «Город тот и не тот: свой же ослепительный негатив, город бело-крахмальных, неправдоподобно сахарных решеток, не только садовых, но и карнизных, подвальных, но и палисадных оград, ворот и калиток, всех этих выгибов, наконечников, ритмов, которых прежде почти не замечал» [Бобышев, 2008, с. 12].

Напомню, что, все еще продолжая висеть в воздухе, слова «не только» и последующее за ними заикание требуют толкования. И Лосев берет эту задачу на себя. Патриотизм, поясняет он, это не «любовь к Отечеству», а некая приватная утопия, рожденная в «не вполне сознательных мечтаниях ребенка». И тут дело не только в том, что под Утопией (от греческого *υ*, то есть *не*, и *τοπος*, то есть *место*) понимается место, о котором «приватно» и «не вполне сознательно» помечтал Бро, глядя из окна своей комнаты в доме Мурузи. Тут дело в веровании самого Лосева, которое пришло прямоком из «Тотема и табу» (1913) Зигмунда Фрейда или «Золотой ветви» (1911–1916) сэра Джеймса Фрэзера. Верование это известно под именем «симпатической магии» с ее разновидностями типа «магии подобия» и «магии контакта».

Как это могло сработать у Лосева? Глядя из окна дома Мурузи на имперскую архитектуру, мальчик Бро получил исчерпывающее знание о ней: «Так, в еще не вполне сознательных мечтаниях ребенка выстраивался мифический образ идеальной родины — империи, чья слава и могущество невероятным образом отделены от насилия и смерти, где жизнь основана на началах соразмерности, гармонии» [Лосев, 2006, с. 288].

И это «знание» представлялось Лосеву гарантией патриотизма Бро. Припоминаю, что в другом контексте Лосев настаивал на том, что Бро являлся экспертом по Пушкину на том основании, что он был в юности окружен такими знатоками Пушкина, как Ахматова, Томашевский, переводчик Сергеев (список был длиннее).

А едва патриотизм Бро был доказан за пределом всякого сомнения, оставалось лишь поставить на место тех адвокатов дьявола, которых скопилось к тому времени изрядное число. «Ни в коем случае нельзя ставить знак равенства, как это делали некоторые

критики, между этой приватной утопией и исторической Российской империей» [Там же, с. 288].

Возможно, биограф Бро вспомнил о том, как имперский патриотизм его героя воспринимали Кундера и Милош, восточноевропейские коллеги, а также Сьюзан Зонтаг и Салман Рушди, западные интеллектуалы. Но упомянул Лосев НЕ о том, о чем он наверняка вспомнил, а об ироническом высказывании Бар-Селлы Зеева: «...до этого еврея настоящего империалиста в России не было» [Там же, сноска 49, с. 288], которое могло сойти за курьез, что, кажется, и случилось. А пожелай Лосев упомянуть о том, о чем он наверняка вспомнил, ему пришлось бы затронуть тему символических ставок и символической прибыли, которые Бро умело использовал и в России, и на Западе, построив на них свою головокружительную карьеру. Ведь символический капитал, как было помыслено Пьером Бурдьё, есть «капитал с когнитивной базой, опирающийся на познание и признание» [Bourdieu, 1998, p. 85].

Взяв эссе Мандельштама в качестве подстрочника для своего нарратива о патриотизме Бро, Лосев мог опираться на авторитет Чеслава Милоша, обвинившего в имперском патриотизме раннего Мандельштама на основании раннего и неназванного стихотворения.² Однако Милош не учел, что в упомянутом им первом томе поэзии Мандельштам опубликовал стихотворение: «Только детские книги читать» (1908), далее перепечатанное в альманахе «Ковчег» (1920) и в сборнике «Триestia», в котором делает признание:

Я от жизни смертельно устал,
Ничего от нее не приемлю,
Но люблю мою бедную землю.
Оттого, что иной не видал.

[Мандельштам, 1993, с. 3 и 405].^{3, [1]}

² «В 1914 году, через год после публикации первого тома поэзии, он (Мандельштам — А.П.) ответил на формирование Джозефом Пилсудским польских (антироссийских) патриотических батальонов скорбным стихотворением, в котором он винил „Польскую, Славянскую комету в том, что она светит Габсбургам“, т.е. иностранцам. По мысли Мандельштама, поляки принадлежали великой семье славян, родиной которой была Российская империя» [Grudzinska-Gross, 2011, p. 146–147].

³ Переводы поэтических строк на английский, сделанные автором книги, даны в конце каждой главы — *прим. изд.*

Я уже не говорю о том, что слово «имперский» Мандельштам относил исключительно к архитектуре, не вкладывая в него политического смысла. Эту традицию продолжил и Дмитрий Бо. «Каким образом география различных мест Вашего проживания повлияла на Вашу поэзию?» Вопрос был задан молодежным журналом *Excelent*.

«Я вырос на Таврической улице, ходил в школу у Смольного, каждый день видел его строгие пропилеи и барочную громаду собора Бартоломео Растрелли, растворяющуюся в воздухе. Каналы, дворцы, торжественный разворот Невы, золоченые шпили... Все это откладывалось в сознании красками, формами, пропорциями, гармоническими рядами и контрастами, а потом каким-то тайным образом переходило в стихи».

А Мандельштам, родился он чуть позже, вероятно, написал бы то же, что он уже написал в свое время: «Литература — это архитектура. А архитектура — это спящая сила, которую поэт должен пробудить в себе. Акмеизм нужен для того, кто может проникаться духом строительства, но не отвергать собственный вес и принимать его не вяло, а радостно, чтобы пробудить и использовать силы, архитектурно спящие в нем. Архитектор говорит: я строю — значит, я прав» [Мандельштам, 1971, с. 321].

Не потому ли Мандельштам радостно занимался строительством, представьте, даже не подозревая о том, что в доме Мурузи когда-то проживал нобелевский лауреат Иосиф Бро? Мандельштам строил «арку Главного штаба, Сенатской площади, Голландского Петербурга», живя в другом месте. Могу даже сообщить точный адрес. С 1922 по август 1923 года он жил в Москве, на Тверском бульваре, 25. А устав от строительства, он написал «Оду Сталину», дав Милошу еще один шанс обвинить его в имперском патриотизме. Однако именно формула «Я строю — значит, я прав» привела Мандельштама к разгадке тайны, над которой безуспешно и почти столетие бились филологи и историки. И эта разгадка была озвучена в стихотворении «Дворцовая площадь» (1915), мало кем замеченном за одним восхитившим меня исключением.

Вот что сказал этот автор: «Уходя из жизни, Пушкин оставил одну поэтическую загадку <...>. Почему он назвал Александровскую колонну, возведенную в 1834 году в Петербурге в честь победы в войне 1812 года и императора Александра I, — *Александрийским столпом?!* „Столпом“ — еще ладно, поэзия все-таки. Но чем объясняется такая небывалая, уникальная форма прилагательного: „Александрийский“? Такое явление называется у лингвистов „соле-

цизмом“ (от лат. „solus“ — единственный) и считается нарушением чистоты языка. И тут — у великого национального поэта!» [Панфилов, 2009].

«В ранней рукописи Пушкина, датированной 1819 годом, — писал А. Ю. Панфилов, — был найден эскиз „Ангела Александровской колонны — балансирующее на грани карикатуры изображение императора Александра с ангельским крылышком за спиной“. К тому времени Монферран впервые приехал в Петербург, имея при себе лишь замысел проекта триумфальной колонны. Тогда кто же был подлинным архитектором? НЕ Монферран, НЕ Орловский и даже НЕ Николай I, а Александр Сергеевич Пушкин! И это открытие сделал Мандельштам, отважившийся, говоря метафорически, взобраться к венчающим колонну Распятию, к Кресту и Ангелу и запечатлеть свой маршрут в „Дворцовой площади“». Вот этот текст⁴:

Императорский виссон⁵
 И моторов колесницы, —
 В черном омуте столицы
 Столпник-ангел вознесен.
 В темной арке, как пловцы,
 Исчезают пешеходы,
 И на площади, как воды,
 Глухо плещутся торцы.
 Только там, где твердь светла,
 Черно-желтый лоскут злится,
 Словно в воздухе струится
 Желчь двуглавого орла.

«Мандельштам очень хорошо передает замысел скульптуры Александровской колонны как отражающийся во многочисленных городских архитектурных „зеркала“. Точно так же он отражается и в черно-желтом штандарте императорского дома, развевающимся над Зимним дворцом: Ангел — и птица, двуглавый орел визан-

⁴ Подозреваю, что А. Ю. Панфилов цитировал Мандельштама по памяти, ибо допустил две неточности. Во-первых, переставил местами вторую и третью строфы, а во-вторых, строку «Глухо плещутся торцы» переиначил, записав «Тихо плещутся торцы». Я цитирую текст по трехтомнику Мандельштама — *здесь и далее прим. авт., если не указано иначе*.

⁵ «Виссон» — тонкая, изящная ткань, которую носила знать. Мандельштам сравнивает виссон с петербургским небом.

тийского государственного герба (еще Бутовский говорил о „Зимнем дворце Российских государей с императорским флагом, гордо развевающимся над главными воротами“). Но эта „птица“ предстает у Мандельштама <...> со вспоротым животом, с желчью, растекающейся по небу, в котором этот флаг бьется!»

Это уже пишет А.Ю.Панфилов, который продолжает: «Вот в этом-то и заключается смысл уподобления неба виссону, полотну, одежде. Это вспоротый живот — человека, это кровь и желчь, разливающиеся по белому полотну нижней рубашки <...> Да, конечно, в этом стихотворении пророчится расстрел императорской фамилии в екатеринбургском подвале. Но сам характер раны — в живот — напоминает у Мандельштама о другой смерти: смертельной ране, полученной Пушкиным на дуэли в 1837 году. И нам теперь вполне понятно, почему это воспоминание возникает именно в связи с Александровской колонной — плодом творческого замысла Пушкина.

Если мы еще раз взглянем на Ангела Александровской колонны, то увидим, что у Пушкина перед глазами с предельной четкостью стояла картина собственной смерти. Змей, извивающийся у ног пригвожденного ко кресту Ангела <...>. Ведь это же — как кишки, вываливающиеся у раненого в живот человека! Более того, этот мотив был задуман уже на странице пушкинской рукописи 1819 года, приведенной в качестве иллюстрации к первой главе» [Панфилов, 2009].

Там можно было видеть, что полуфигуру Александра — будущего Ангела Александровской колонны — пересекает внизу какое-то полусмазанное чернилами слово. «Это французское слово *commerege* — злословие, сплетня: по догадке исследователя (С.А.Фомичева), означало слухи, погубившие репутацию императора Александра и имевшие свое предельное выражение — в замыслах политических заговорщиков о цареубийстве. И действительно: слово это у Пушкина выглядит как узкий и острый клинок, перерубающий фигуру царя посередине, прямо в области живота!» [Панфилов, 2009].

Чтобы закончить архитектурную тему, начатую Лосевым без особого успеха, напомним, что Мандельштам сочинял эту поэму в Петербурге, хотя неясно, где точно он проживал: в доходном ли доме на Ивановской улице, 16, либо на Малой Монетной, 15. Но известно, что в общежитие Дома ученых на Дворцовой набережной, 26 он переехал лишь три года спустя, уже сочинив «Дворцовую площадь». Дополнительно отмечу, что, как и многие авторы, прину-

жденные сочинять в условиях советской цензуры, Мандельштам выражал свои сокровенные мысли в детских стихах.

Ярким примером служит его стихотворение, написанное в Са-вёлове-Кимрах в июле 1937 года под названием «Пароходик с пелухами». В замечательной работе, посвященной этому стихотворению, Марина Бобрик подводит нас к мысли, что в «Пароходике», как и во всей детской поэзии, добавлю я от себя, Мандельштам демонстрирует «гротескно-иронический, диссонансный pendant», к гражданским стихам того же времени («Стансам», «Стихам о неизвестном солдате», «Оде»). Внутренняя противоречивость отношения Мандельштама с советской действительностью выражена здесь «с исключительной отчетливостью» [Бобрик, 2021, с. 72].

Но я коснусь цикла детских стихов, сочиненных им в год смерти Ленина (1924). Название («Примус») было взято из первой строки стихотворения, начинающегося так:

Чтобы вылечить и вымыть
Старый примус золотой,
У него головку снимут
И нальют его водой. [2]

Центральным здесь является деликатное «головку снимут» — намек на ленинские способы «лечения», смерти которого посвятил несколько эссе Михаил Булгаков, обессмертивший ПРИМУС, то есть горелку вроде примитивного *réchaud* (необходимый домашний инвентарь коммунального быта России) его греческой омоформой (PRIMUS, то есть первый среди равных). Так под именем примуса выступил «первый человек советского государства — председатель Совета народных комиссаров Ульянов-Ленин».

Это наблюдение принадлежит А. Ю. Панфилову, который комментирует титульную обложку «Примуса» Мандельштама следующим образом: «Посмотрим на обложку этой книги. С первого взгляда, в написа-



нии ее заглавия, выделяющегося самым крупным размером букв на листе, — „ПРИМУС“ — привлекает внимание одна особенность, объяснение которой находится не сразу. А все дело в том, что эта надпись изображена так, как будто она находится в трехмерном пространстве: окружает полукружием сверху — круглый примус, располагающийся в центре страницы! Отсюда — и естественный перспективный эффект, выражающийся в том, что крайние буквы заглавного слова — „П“ и „Р“ — ближе всего находящиеся к зрителю и оказывающиеся на боковых от него, зрителя, сторонах полукружия, — выглядят более узкими, чем все остальные».

«Этим и вызван тот мгновенный эффект, о котором я говорил: благодаря этой перспективной иллюзии, из заглавного слова выделяется и в первую очередь бросается в глаза... его центральная часть: „...РИМУ...“ А если прочитать эти буквы в обратном порядке — то получится с небольшим искажением написанное значимое слово: „УМИР...“ Именно так, именно этим глаголом: „Умер...“ — был озаглавлен еще один очерк Булгакова на смерть Ленина, напечатанный в январе 1924 года в газете „Гудок“, где в то время работал писатель, за подписью „М“» [Там же].

Но куда девались наши герои: нобелевский лауреат Иосиф Бро и его соперник Дмитрий Бо? Роль в этой главе им не предусмотрена. Как адвокат дьявола, автор решила поступиться правилами, и вместо того, чтобы обозначить все роли в первой главе, спрятала там повествовательный КЛЮЧ, который теперь нуждается в замке. А вот и он: «Эквиваленту патриотизма в тоталитарном социуме соответствует *noblesse oblige* в аристократическом, где дворянину предписываются нормы этикета: частью титула дворянина, его превосходной сути, является требование быть бескорыстным, щедрым, и [считается, что] он не может поступать иначе, „это сильнее его“» [Bourdieu, 1998, p. 86].

Получается, что роль суфлера взял на себя Пьер Бурдьё. Ведь именно он является архитектором мастерской адвокатов дьявола, лишенной теологической подкладки. «Фурор или ужас, который моя работа иногда вызывает, пожалуй, отчасти объясняется тем, что ее несколько разочарованный взгляд <...> часто обращен к таким сферам, как интеллектуальный мир, достопримечательностью которого является по преимуществу незаинтересованность (по меньшей мере согласно представлению тех, кто к нему принадлежит). Напоминание о том, что интеллектуальные игры также имеют ставки и что эти ставки пробуждают интерес — как и многие другие вещи, о которых все в некотором смысле знают, — было

попыткой <...> лишить мир интеллекта статуса исключительности и экстратерриториальности, который интеллектуалы склонны себе приписывать» [Там же, р. 75].

Потому-то я и ставлю свою подпись под его программой — лишить мир интеллекта статуса исключительности и *экстратерриториальности*. Программу эту поддержал и наш коллега Джеральд Смит, наметив траекторию будущих исследований наследия Бро:

«В будущем биографы, вероятно, попытаются определить, кем был этот человек „на самом деле“, осмысляя основную парадигму противоположностей: преследуемый изгнанник, чей жизненный выбор осуществлялся в основном внешними силами, или амбициозный карьерист, который выковывал новую судьбу для себя и потенциально для других советских интеллектуалов; скромный, даже способный к самоуничижению человек, ошеломленный непостижимой славой, или чванливый эгоист, который настойчиво добивался признания; человек, наделенный глубоким религиозным чувством и не желающий высказываться на этот счет, или умствующий циник, которому недостает душевной теплоты, чтобы исповедовать или поддерживать какую-либо веру без иронии; преданный или благородный друг или злопамятный и мстительный соперник; галантный любовник или женоненавистник, чье отношение к прекрасному полу было потребительским; все это постоянно или по-немногу иногда, и т.д. и т.п.»

ПРИМЕЧАНИЯ:

- [1] I am tired of this mortal coil,
Don't accept it as near at hand.
But I love my impoverished land.
For I saw no other to spoil...
- [2] Your réchaud... to clean it white
Trim its head and bring to light.
And to cure it fully well
Pour fresh water from a well.



АСЯ ПЕКУРОВСКАЯ (англ. Asya Pekurovskaya) — русский и американский прозаик, филолог, мемуарист. Окончила филологический факультет Ленинградского государственного университета, аспирантуру по литературе в Станфордском университете (США) и пост-докторскую программу по философии в университете Вирджинии в Шарлоттсвилле (США). В 1973 году с семьёй эмигрировала в США. Живёт в Пало-Алто и Баден-вейлере (Германия).

А. Пекуровская — автор воспоминаний о Сергее Довлатове («Когда случилось петь С. Д. и мне», СПб., 2001) и Иосифе Бродском («Непредсказуемый Бродский», СПб., 2017), двух книг филологической прозы «Страсти по Достоевскому» (М., 2004) и «Герметический мир Иммануила Канта» (СПб., 2010), цикла книг для детей «Spark the Stone Man» (2011). Главы из книг и рукописей публиковались в российских журналах: «Новой Юности», «Неве», «Сибирских огнях» и др.

Отрывки из рукописи «Квест к славе и квест к слову», впоследствии названной как «Музыка славы и музыка слова», опубликованы в «Эмигрантской лире». Отдельные главы рукописи на английском языке под названием «Quest for Glory and Quest for Word» опубликованы в журнале «Modern Literature» в июне–сентябре 2024 года.

Стиль автора далёк от лапидарности, он пышен, изящен, изобилует... курьёзными аналогиями, необычными сюжетными ходами, философскими отступлениями и другим постмодернистским антуражем, но он таков, потому что стиль — это человек. Следует помнить, что это Ася Пекуровская, причём талантливое, яркое явление не только в истории литературы, но и в ней самой.

«Эмигрантская лира», Номер 45

Работа огромна по богатству находок, охвату материала (от античности до наших дней), широте осведомленности в проблемах непосредственных и побочных, что увлекает, кстати, не меньше. Местами изысканно и везде — элитарно, считайте — равнозначно сложным «героям» и их творениям. Удивителен подход: как если бы это писал археолог литературы: тщательный, знающий, осторожный к хрупкому предмету исторических раскопок, внимательный к мельчайшим деталям и как бы заранее догадывающийся о полной картине того, что наконец будет извлечено из, казалось бы, небытия. Так писать не каждому дано!

*Вячеслав Недошивин, писатель, эссеист,
исследователь литературы и культуры*

Язык мемуарной прозы Аси Пекуровской завораживает. Сам только замысел сравнительной характеристики Бродского и Бобышева — дерзновенен. Бобышев, по мнению Пекуровской, «прошёл все стадии отторжения, но сумел сохранить свой уникальный талант». Пекуровская творит свой литературный апокриф, и это высокая ответственность: автор должен быть конгениален в слове своим великим героям. Ася — мыслитель, стремящийся к истине, путешественник по духовным мирам. Она — эрудит, на устах у которого множество имён и мнений, pro и contra. Книга Пекуровской — энциклопедия духа, где, в той или иной степени, присутствует вся русская литература, вписанная в мировую культуру.

*Александр Карпенко, поэт, прозаик, композитор,
исполнитель песен, переводчик*

Замечательная находка Аси Пекуровской по отношению к главным героям ее книги — Дмитрию Бобышеву и Иосифу Бродскому — мгновенно убирает устоявшиеся клише в известной паре «ахматовских сирот». Двум чудным акронимам Бо и Бро предстоит, словно с белого листа, предстать перед читателем благодаря их толкователю и трактователю Асе Пекуровской, знавшей их в реальной жизни, и до тошно изучавшей их поэтику с эссеистикой. Герои Пекуровской разделяются здесь долгим тире, поставившем двух современников-антагонистов во весь рост, в равные позиции напротив друг друга. Мне, влюбленному в Нью-Йорк, особо хотелось бы отметить, что Бро, заявлявший, что о Нью-Йорке способен написать стихи только Супермен, и Бо, воспевавший по-русски, первым после Маяковского, Город Большого Яблока, в масштабно выстроенных Асей Пекуровской литературно-исторически-урбанистических декорациях, актуальны по-прежнему и, без пафоса, значительны и современны.

*Геннадий Кацов, поэт, писатель, эссеист, лит. критик,
журналист, теле- и радиоведущий*

ISBN 978-1-960533-69-2



9 781960 533692

