

Звезда

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
НЕЗАВИСИМЫЙ ЖУРНАЛ

Издается с января 1924 года

2020/5

Санкт-Петербург

ДЕНИС АХАПКИН

ПЕРЕЧИТЫВАЯ «ДЕКАБРЬ ВО ФЛОРЕНЦИИ»

«Декабрь во Флоренции» — одно из нескольких «больших стихотворений», которыми открывается американский период творчества Бродского. Среди них можно назвать «Осенний крик ястреба», «Колыбельную Трескового мыса», цикл «В Англии» и ряд других. Все эти тексты так или иначе связаны с темой преодоления тишины, обретения голоса, реинкарнации в новом культурном и языковом окружении.¹

Эта тема становится одной из центральных в творчестве поэта в середине 1970-х годов. Ирена Грудзинская-Гросс пишет: «На одной из последних встреч с читателями Бродский вспоминал, что в начале пребывания в эмиграции им овладела паника: в первые же дни в Вене он тщетно пытался подобрать рифму к какому-то слову. Для него это было настоящее потрясение: ведь ему всегда удавалось найти нужную рифму к любому русскому слову. Казалось, случилось непоправимое — он начал забывать русский. Но на следующий день рифма была найдена» [Грудзинская-Гросс 2013: 14—15].

Невозможность найти рифму — кошмар для поэта, особенно уделяющего рифме такое внимание, как Бродский. Позднее в беседе с Соломоном Волковым он вспоминал слова Ахматовой: «Иосиф, мы с вами знаем все рифмы русского языка»² [Волков 1998: 256]. «Декабрь во Флоренции» с его сложнейшей схемой тройной рифмовки и составными рифмами — своеобразное подтверждение этого.

Стихотворение не было обделено вниманием исследователей. Первым о «Декабре во Флоренции» написал Михаил Крепс, посвятив ему отдельную главу в своей книге о Бродском [Крепс 1984], затем американский славист

Денис Николаевич Ахапкин (род. в 1969 г.) — филолог, преподает на факультете свободных искусств и наук СПбГУ. Автор книги «Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам 1972—1995» (СПб., 2009). Публиковался в журналах «Звезда», «Новое литературное обозрение», «Toronto Slavic Quarterly», «Russian Literature», «Die Welt Der Slaven» и др. Был стипендиатом колледжиума Университета Хельсинки (2007), Русского центра имени Екатерины Дашковой в Университете Эдинбурга (2014) и Центра польско-российского диалога и взаимопонимания (2018). Живет в С.-Петербурге.

Дэвид Бетеа использовал этот текст, чтобы продемонстрировать особенности «треугольного зрения» Бродского, соединения в одном произведении подтекстов, отсылающих к русским и западным поэтическим источникам — таким образом, что эти отсылки образуют своего рода треугольник. Два поэта из разных традиций объединены третьей точкой зрения — самого Бродского [Bethea 1994: 48—73]. Ряд интересных наблюдений, подкрепленных материалами Йельского архива Бродского, содержится в недавней статье Захара Ишова [Ishov 2017].

Хотя в этих и других работах выявлены важные подтексты и достаточно полно описаны особенности стихосложения в «Декабре во Флоренции», представляется важным сделать ряд замечаний, связанных с тем, как Бродский выстраивает изощренную и многоуровневую систему пересекающихся точек зрения или «взглядов», позволяющую ему в рамках жанра стихотворного путешествия не просто создать городскую зарисовку, а свести воедино судьбы нескольких поэтов. Он совмещает пейзажи Флоренции и Ленинграда/Петербурга и соединяет несколько исторических эпох для того, чтобы дать ответ на жизненно важный вопрос: что происходит с поэтом в изгнании.

Покинув родной город и страну, Бродский буквально создает свой собственный поэтический и биографический миф об изгнании.³ При этом он опирается на биографии и поэзию других изгнанников (Овидий, Данте, Пушкин, Мандельштам), использует разветвленную сеть подтекстов, игру с категориями определенности/неопределенности и совмещение нескольких исторических и пространственных планов — словом, все то, что составляет сложную картину интерференции поэтических влияний, о которых он говорил позднее в Нобелевской лекции [Ахапкин 2018].

Сопоставлять Флоренцию и Петербург Бродский стал еще до того, как увидел Италию своими глазами. Томас Венцлова вспоминает последнюю встречу с Бродским в Советском Союзе, когда они, чтобы оторваться от возможного хвоста, вскочили в отплывающий пароходик у Летнего сада: «Мы плыли мимо лучшей ленинградской набережной. „Вот этого я нигде не увижу. В Европе города рациональны; а этот построен на реке, через которую, в общем, невозможно мост перекинуть“. Я: „И все-таки есть похожая набережная“. И.: „Во Флоренции, я угадал?“ Он действительно угадал, что я имел в виду» [Венцлова 2015: 348].

Этот интерес к Флоренции тесно связан с интересом к Данте — как к его произведениям, так и к судьбе. А имя автора «Божественной комедии» не менее тесно связано для Бродского с именем Ахматовой. В беседе с Волковым он вспоминает: «Данте я услышал впервые в ее чтении, по-итальянски» [Волков 1998: 138]. Видимо, после этого, зимой 1962 года, он берется за медленное и внимательное чтение «Божественной комедии»: «Я помню, в шестьдесят втором году, лежа в той комнатке на Воинова, которую я снимал, я читал одновременно Данте и Библию. Уже тогда я сочинил „Большую элегию...“, которая Анне Андреевне понравилась, сочинил „Исаака и Авраама“, вообще много всякой всячины...» — рассказывал он в интервью Евгению Рейну [Бродский 2008: 430].

Это чтение оставило следы во многих стихах Бродского⁴ — и одним из самых «дантовских» текстов стал «Декабрь во Флоренции». Стихотворение

было написано после посещения Флоренции в декабре 1975 года, датировано 1976 годом. Вот комментарий Бродского:

«Стихотворение — дантовское в определенном смысле. То есть употребляются, так сказать, тотальные терцины. И рифмы — довольно замечательные. Я помню, когда написал, был в полном восторге от себя, от своих рифм.

Не помню, в связи с чем я оказался во Флоренции. Было действительно холодно, сыро. Я там ходил, на что-то смотрел. Когда пишешь стихи о каком-нибудь месте, пишешь так, как будто там живешь, — не знаю, ставил ли я такую задачу сознательно. Но в таком случае, если стихотворение написано, даже уехав из этого места, ты в нем продолжаешь жить. Ты это место не то что одомашниваешь, а становишься им. Мне всегда хотелось писать таким образом, будто я не изумленный путешественник, а путешественник, который волочит свои ноги сквозь.

Это отвечает тому, что происходит на деле. Сначала ты бежишь в галерею Уффици, туда-сюда, смотришь на их мэрию — на Синьорию,ходишь в Casa di Dante, но главное, что происходит, — ты тащишь свои кости вдоль Арно. И даже на автобус не очень-то можешь сесть, потому что не уверен, куда он тебя отвезет. И как-то такси брать неохота, потому что не такие уж большие концы. Вообще не знаешь, что произойдет дальше, и тебе холодно» [Бродский 1995: 174—175].

Хотя сам поэт пишет, что не помнит причины посещения Флоренции, можно предположить, что среди прочего оно связано с новым витком интереса к автору «Божественной комедии» после встречи с Робертом Лоуэллом — блестящим знатоком Данте и поэтом, чье творчество Бродский оценивал очень высоко.

14 мая 1975 года по приглашению Лоуэлла Бродский приезжает в Бостон. Они беседуют о Данте: «Впервые после России я смог осмысленно поговорить с настоящим знатоком Данте. Лоуэлл его знал вдоль и поперек, был на нем просто помешан. Выше всего он ставил „Ад“. Кажется, он какое-то время жил во Флоренции, и „Ад“ был ему ближе, чем другие части „Божественной комедии“. Во всяком случае „Ад“ был в наших беседах на первом плане», — вспоминает Бродский в интервью Свену Биркертсу [Бродский 2008: 105]. Ср. в других интервью: «О Данте, например, со времен бесед с Анной Андреевной мне до 1975 года, то есть до встречи с Лоуэллом, так и не удавалось ни с кем поговорить. „Божественную комедию“ он знал так, как мы знаем „Евгения Онегина“. Для него это была такая же книга, как и Библия» [Волков 1998: 146]; «Этот человек знал „Божественную комедию“ изнутри, очень интимно, у него были почти личные представления о тех ужасах, или, вернее, о мире мертвых» [Бродский 2008: 255]. Бродский упоминает, что с тех пор они с Лоуэллом виделись достаточно часто, в том числе в Нью-Йорке, и не исключено, что Американский поэт перед поездкой в Италию снабдил автора «Декабря во Флоренции» рядом практических советов.

Необходимо заметить, что в период обострения психического расстройства, которым Лоуэлл страдал на протяжении многих лет, в 1957 году, находясь в Массачусетской психиатрической клинике, он, по словам врача, «хотел быть вторым Данте и думал, что он может им быть» [Jamison, Traill 2017: 15—16].

Такое «вживание» в других авторов на грани патологии вообще было характерно для Лоуэлла: «...в разные периоды времени и в разных больницах он верил, что он Т.-С. Элиот, Шекспир или Гомер, и, соответственно, штудировал их произведения» (там же).

Для Бродского характерно самоотождествление с поэтами прошлого более конвенциональным образом⁵ — через сравнение или использование формулы «новый Х» (*новый Орфей, новый Дант* и т. п.), либо посредством приема концептуального смешения, когда разные времена, пространства и персонажи накладываются друг на друга.

Это обычная для языка и мышления операция: именно такое смешение лежит в основе уже почти не осознаваемых нами как составные смыслы и автоматически произносимых выражениях вроде *Северная Венеция* или *Новая Англия*. Бродский оживляет этот механизм в «Декабре во Флоренции».

Для него попытка приблизиться к Данте важна, чтобы получить ответы на вопросы о собственной судьбе — ответы, которые не может дать философия или религия: «...версия жизни после смерти, предложенная Данте в „Божественной комедии“, значительно интереснее, чем та, которую вам дает Новый Завет, не говоря уже о Блаженном Августине и других Отцах Церкви» [Бродский 2008: 468]. Путешествие во Флоренцию дает возможность буквально прикоснуться к этой версии, ощутить ее и примерить на себя.

Бродский, очевидно, считал «Декабрь во Флоренции» одним из важных послеотъездных стихотворений, — по крайней мере когда в 1980 году он решает перевести несколько своих поэтических текстов на английский, то начинает именно с него, несмотря на всю техническую трудность задачи (рифмовка терцетами, обилие составных рифм, многочисленные поэтические аллюзии) и на то, что несколько попыток было предпринято носителями языка и опытными переводчиками: уже упомянутым Робертом Лоуэллом⁶, Дэниелом Вайссбортом и Джорджем Клайном [Berlina 2014: 9—10].

Автоперевод Бродского был опубликован в первом майском выпуске «Нью-Йоркского книжного обозрения» за 1980 год, но значимых откликов рецензентов на него не последовало. Не упоминался он и в рецензиях на сборник Бродского на английском «A Part of Speech» («Часть речи»), вышедший в том же году. Критики, не владеющие русским, не обращали внимания на это стихотворение и позже, — его смысл ускользает, если не видеть многочисленных отсылок не только к Данте, но и к русской поэзии, возникающих с самого начала стихотворения.

«Декабрю во Флоренции» предпослан эпиграф: «Этот, уходя, не оглянулся. *Анна Ахматова*». Это строка из стихотворения Ахматовой «Данте». Вообще, Бродский нечасто использует эпиграфы в своих стихах, предпочитая посвящения. Это для Ахматовой эпиграф — существенный элемент идиостиля, который начиная с 1920-х годов становится неотъемлемым элементом значительной части ее стихов: «Ахматова, лишенная в революцию общества большинства своих самых близких друзей и оказавшаяся в стороне от главного течения литературной жизни, видела в эпиграфе не скованный временем и пространством способ общения с другими поэтами» [Хейт 1991: 75].

В двух книгах Бродского, предшествующих «Части речи», в которую включен «Декабрь во Флоренции», эпиграфы встречаются крайне редко — лишь четыре раза. Они предпосланы стихотворениям «Послание к стихам» (из Кантемира), «Два часа в резервуаре» (из Пушкина), «Письмо генералу Z» (из «Песни об осаде Ла-Рошели»⁷) и «Натюрморт» (из Чезаре Павезе). В самой «Части речи» эпиграф, кроме «Декабря во Флоренции», присутствует только в двойном стихотворении «Песня невинности, она же — опыта» (из Уильяма Блейка).

Большинство из писавших о флорентийском стихотворении упоминает об эпиграфе вскользь, отмечая, что он вводит тему Данте и изгнания, иногда комментируя отношение Ахматовой к Данте, но почти никогда не задаваясь вопросом: почему Бродский выбирает в качестве эпиграфа строчку из стихотворения Ахматовой, а не, скажем, фразу из «Разговора о Данте» Мандельштама, с которым «Декабрь во Флоренции» безусловно связан?

Более того: почему он выбирает именно эту строчку? Михаил Крепс отмечает, что она «аллюзийно наиболее емкая — в ней содержится намек на эпизод из книги Бытия о жене Лота, которая оглянувшись на башни родного Содома и превратилась в соляной столп» [Крепс 1984: 182—183]. Он закономерно вспоминает стихотворение Ахматовой «Лотова жена» и говорит о важности мотива взгляда назад в ее творчестве. Для Бродского этот мотив также важен, в том числе по понятным биографическим причинам: «Декабрь во Флоренции» написан через несколько лет после отъезда из Ленинграда и во многом таким взглядом и является (или мог бы являться, о чем далее). Но что мешало поэту дать в эпиграфе более развернутый отрывок из «Данте» Ахматовой, чтобы сориентировать читателя и облегчить ему понимание текста?

Указательное местоимение «этот» в строке, оторванной от контекста, требует от читателя припоминания (или перечитывания) всего стихотворения Ахматовой, которое точно так же строится на неназывании имени Данте в тексте (хотя название четко дает понять, о ком идет речь). Кстати, сам принцип выбора такого синтаксического и смыслового обрывка можно назвать иконическим: точно так же как многочисленные стиховые переносы в тексте, он подчеркивает мотивы оторванности от родной почвы, разлуки, изгнания. Но подчеркивает, не называя: через умолчание.

Вообще, такого рода умолчания характерны для Бродского; можно вспомнить, что после отъезда из родного города он ни разу не назвал его по имени в своих стихах, хотя образ Ленинграда/Петербурга регулярно в них встречается, иногда сам по себе, иногда просвечивая сквозь другие города, как это и происходит в «Декабре во Флоренции».

Неназванные места, неатрибутированные цитаты, намеки, рассчитывающие на знание читателем контекста и активное чтение, — это свойство, важное для поэзии вообще, становится принципиальным в художественной системе петербургского постсимволизма, прежде всего Мандельштама и Ахматовой. Кларенс Браун отмечает: «Современная поэзия требует многого от читателя, но мало кто из современных русских поэтов требует столько, сколько Мандельштам. «Чтобы читать меня, вы должны иметь мою культуру». Он гордится, связывая себя с Данте и, как и Данте, требует, чтобы читатель

владел „догадливостью“ — тем высшим качеством по-настоящему образованного человека, которое означает быстроту понимания, способность уловить намек» [Brown 1967: XIV]. Эти слова применимы и к поэзии Бродского.

В «Декабре во Флоренции» он сопоставляет Данте и Мандельштама, чтобы обратиться к теме поэта в изгнании, но делает это, обращаясь к стихотворению Ахматовой «Данте», в котором такое соположение прочитывается впервые⁸, и используя характерную для Ахматовой игру с категориями определенности/неопределенности. Обычен для поэзии Ахматовой и сам принцип такого соположения: «...у Ахматовой вообще стихотворения часто создаются на скрещении двух импульсов-источников, на заведомом раздвоении адресата» [Тименчик 1994: 66].

Надо сказать, что в упомянутом выше автопереводе «Декабря во Флоренции» Бродский некоторым образом облегчает читателю задачу по опознанию отсылки, меняя строчки ахматовского стихотворения в эпиграфе. Там он выбирает первые две (разумеется, в переводе на английский): «Он и после смерти не вернулся / В старую Флоренцию свою». Хотя адресат и здесь скрывается за личным местоимением, задано хотя бы место действия.

Однако вернемся к русскому тексту и его эпиграфу. «Можно предположить, — пишет Михаил Крепс, — что тема Данте-изгнанника привлекла Ахматову в силу раздумий о судьбе поэтов на родине и поэтов в эмиграции, многие из которых были ее друзьями. Строчка „этому я песнь пою“ звучит как поэтическая шифровка и, возможно, сквозь призму образа Данте подразумевает неизвестного нам адресата. Ясно одно: Ахматова на стороне поэта в вопросе о том, что лучше — свобода на чужбине или унижение на родине» [Крепс 1984: 183].

Одним из этих «неизвестных адресатов» можно считать Мандельштама, но для Бродского важно не только местоимение «этот», но и то, что он «не обернулся». На это обращает внимание и Майя Кёнёнен: «...строка, выбранная Бродским в качестве эпиграфа <...>, еще раз подчеркивает мотив взгляда, в данном случае взгляда назад в прошлое» [Könönen 2003: 99]. Замечу, что это один из устойчивых мотивов поэзии Бродского начиная с ранних стихов.

Так, например, в стихотворении «Прошел сквозь монастырский сад...» прогулка рыжеволосого лирического героя («гостя» — еще одно слово из ахматовского словаря), по пустырю за Смольным собором спускающегося к Неве, вводит мотив невозможности возвращения, который до конца не понятен, но очевидным образом связан с осознанием культурного разрыва, изолированности от традиции и одновременно важности взгляда назад, и опасностей, связанных с этим.

Строка эпиграфа связывает Ахматову и Данте не только тематически, но и формально. Она демонстрирует характерный для Ахматовой тип употребления указательного местоимения; причем в ее поэтике, как отмечалось, этот тип связан с влиянием Данте: «Одно из далекоидущих сходств [поэзии Ахматовой и Данте] — семантическая и интонационная выделенность местоимений (обычно — указательных, реже — притяжательных) [Мейлах, Топоров 2018: 270]. Эпиграф отражает и одно из «далекоидущих сходств» поэзии Бродского и Ахматовой, связанное с указательными местоимениями.⁹

В своих стихотворениях и Бродский и Ахматова не называют Данте прямо: Ахматова выносит его имя в заголовок, как она часто делает (ср. «Летний сад» и т. д.); Бродский же не упоминает вовсе, создавая пространство для интерпретации, в котором написанное может относиться не только к Данте, но и к любому поэту в ситуации изгнания, включая самого автора. «Ты» во второй строчке, как будет показано ниже, может быть обращено к Данте, косвенно упомянутому в эпиграфе, к читателю, к другим поэтам, побывавшим во Флоренции (прежде всего к Мандельштаму и Ахматовой), а также к самому автору (случай автокоммуникативного второго лица). Отсутствие определенности как бы подсвечивает глагол, стоящий рядом с местоимением: «не вернешься». Первая строфа в этом смысле перекликается с последней, но выводит сказанное на новый уровень обобщения: в первой — «Это — красивый город», в который «ты не вернешься»; в последней — «Есть города, в которые нет возврата».

«Декабрь во Флоренции» начинается самым логичным образом — таким же, каким обычно входят в дом: с дверей. Двери уподоблены рту, они вдыхают и выдыхают:

Двери вдыхают воздух и выдыхают пар; но
ты не вернешься сюда, где, разбившись попарно,
населенье гуляет над обмелевшим Арно,
напоминая новых четвероногих. Двери
хлопают, на мостовую выходят звери.
Что-то вправду от леса имеется в атмосфере
этого города. Это — красивый город,
где в известном возрасте просто отводишь взор от
человека и поднимаешь ворот.¹⁰

Первая строфа задает место действия, но в отличие от заглавия указывает на него неявно. Прежде всего — через указательные местоимения и название реки, на которой стоит Флоренция, но также вводя в стихотворение уже обозначенный эпиграфом образ великого изгнанника. Дантовские аллюзии в первой строфе («лес», «звери», «известный возраст») неоднократно отмечались и очевидны; практически все они приходят из начальных терцин «Божественной комедии»; также многократно отмечалось, что образ дверей может соотноситься с вратами дантовского Ада и известной надписью на них.

Двойной временной план задается благодаря эпитету при названии Арно — действительно, во времена Данте река была судоходной, теперь нет, — а также благодаря наречию «вправду», подчеркивающему диалог с другим текстом и согласие с ним. Метафора «новых четвероногих», с одной стороны, связанная с «Новой жизнью» Данте [Ishov 2017], с другой — отражающая концептуальное смешение дантовских зверей из первой песни «Комедии» и обнявшихся парочек, гуляющих по набережным современной Флоренции, задает также одну из основных *числовых* линий стихотворения.

Уже с первых строф можно увидеть, что «Декабрь во Флоренции» строится как баланс между четом и нечетом: сложное равновесие формы, основанной на степенях тройки (3, 9, 81) — «тотальных терцинах» (по выражению Брод-

ского), девяти строках в строфе, девяти строфах, восьмидесяти одной строке, — и смысловой образности, основанной на степенях двойки (2, 4, 8, 16).

При этом четный ряд в поэтике Бродского связан с Ленинградом, нечетный — в поэтике Данте — с Флоренцией. Если второе очевидно, то первое требует пояснения. Характерным примером «четности» Ленинграда, связанной с архитектурной симметрией классических форм, о которой многократно упоминал Бродский, является стихотворение «Полдень в комнате», посвященное «переименованному городу»:

Воздух, в котором ни встать, ни сесть,
ни тем более лечь,
воспринимает «четыре», «шесть»,
«восемь» лучше, чем речь.

Когда Валентина Полухина поинтересовалась у Бродского природой этого числового образа, он ответил: «Ну, воздух проще, кратней, делится на два, т. е. удобоваримей, т. е. элементарней. Тут очень простая логика. Она дальше в стихотворении развивается. Я даже помню, как это дальше. Воздух неописуем, т. е. неописываемый; воздух не предмет литературы; можно сказать, он чистый, замечательный и т. д., но он, в общем, неоцениваем. И 2—4—6 — это такие нормальные, кратные цифры. Обратим внимание, 16-я песнь „Инферно“ делится на два» [Полухина 2009: 17].¹¹ Из ответа видно, что Бродский связывает свою нумерологию с нумерологией Данте почти таким же образом, каким это делала Ахматова, например, в цикле «Cinque».

Метафорический образ дверей — рта, выдыхающего пар, превращающийся в пары (редкий случай игры с омоформами в поэзии Бродского), — начинает упомянутый четный ряд. В самом образе нет ничего экстраординарного. Такие метафоры встречаются в русской поэзии XX века, ср., например, у Маяковского в «Облаке в штанах»:

Двери вдруг заляскали,
будто у гостиницы
не попадает зуб на зуб.

Гораздо интереснее то, как Бродский последовательно развивает этот образ дальше, последовательно развертывая реализацию разных форм заданной метафоры на протяжении всего текста и везде сохраняя заданный с самого начала принцип четности, парности.

«Ты» в первой строфе может читаться сразу в нескольких значениях. В первых, второе лицо мотивировано наличием внешнего адресата, который задан эпиграфом, хотя и не назван прямо. Это Данте, изгнанный из Флоренции и лишенный возможности в нее возвратиться. Глагол в предложении стоит в настоящем времени, и читатель может предположить, что основной сюжет стихотворения будет разворачиваться во Флоренции начала XIV века: речь, вероятно, пойдет о Данте, который еще жив, но уже покинул город и не вернется в него даже после смерти, что и является сюжетом стихотворения Ахматовой, строка из которого вынесена в эпиграф.

Во-вторых, местоимение второго лица единственного числа здесь может читаться как обобщенно-личное, косвенно подразумевающее первое лицо. Второе лицо вместо первого — частый случай как в разговорной речи, так и в поэзии (ср. у Ходасевича: «Бог знает, что себе бормочешь, / Ища пенсне или ключи»). В таком случае речь идет об авторе или его alter ego, идущем вдоль набережной Арно по зимней Флоренции и понимающем, что он больше не вернется в этот город (на самом деле Бродский побывает во Флоренции еще несколько раз — в 1985-м и начале 1990-х). А вот город будет возвращаться к нему — как и к Данте — многократно, в снах и воспоминаниях. Говоря о Флоренции, Бродский замечает: «Сон, который возвращается до конца жизни. Она на меня производит впечатление заброшенной столицы, обедненного дворянства, которое живет теперь в бедности, но, чтобы понять ее лучше, я должен бы пробыть в ней дольше» (из интервью Бродского, данного Л. Пампалони во Флоренции в 1995 году; цит. по: [Паван 2003: 169]).

Учитывая двойную экспозицию стихотворения, в котором сквозь декабрьскую Флоренцию просвечивает облик родного города Бродского, можно сказать, что это обобщенно-личное прочтение местоимения задает и тему невозможности для самого поэта вернуться в Ленинград — тему, которая уже вне зависимости от интенции автора многократно усиливается в контексте его завершенной биографии и того, что, подобно Данте, он действительно не вернулся в родной город: ни когда его начали звать туда в девяностые, ни после смерти.

Еще один вариант использования местоимения — обращение к читателю как собеседнику, мысленно ставящему себя на место автора и героя (героев) стихотворения. И наконец, в четвертом значении «ты» может выступать как обозначение деперсонифицированного адресата, относясь сразу ко всем поэтам, побывавшим во Флоренции и не вернувшимся туда — Данте, Ахматовой, Гумилеву¹², — и, шире, ко всем, лишенным возможности вернуться в родной город.¹³

Схожим образом используется местоимение в утверждении «Это — красивый город», которое с первого взгляда можно воспринять как «неожиданную и немислимую по непоэтичности фразу, которую бы отверг любой романтик или символист» [Крепс 1984]. Для Бродского, однако, смысловой акцент в этой синтагме стоит скорее не на прилагательном и существительном, а на местоимении «это», которое, переключаясь с местоимением «этот» в эпиграфе, создает своего рода мерцание между двумя (или несколькими) определенными смысловыми пространствами стихотворения.

Возвращаясь к формальной организации текста, можно сказать, что хотя строфическая организация и рифмовка в этом стихотворении совсем не похожи на ахматовскую поэзию, один из главных заветов Ахматовой Бродский усвоил хорошо: для поэмы (или, можно добавить, большого стихотворения) самое важное — собственная строфа.¹⁴

«Декабрь во Флоренции» использует строки, зарифмованные по три, организованные в девятистрочные строфы по схеме аааbbbccc («тотальный вариант терцаримы», по замечанию М. Крепса [Крепс 1984: 184]). Для русской поэзии эта схема необычна, в английской же тройная рифмовка регулярно

встречается, например, в любимом Бродским стихотворении Томаса Гарди «Схождение двоих», равно как и в целом ряде других текстов, известных поэту [Berlina 2014: 11].¹⁵ Девять строф отсылают к девяти кругам «Ада» и девяти сферам «Рая» в «Божественной комедии», подчеркивая «нечетный», дантовский план стихотворения.

При этом Бродский использует только женские рифмы, что дополнительно отсылает к Данте: «Вот еще существенное отличие англоязычной поэзии: стихотворение по-английски — это стихотворение преимущественно с мужскими окончаниями. Поэтому Данте, представляющийся возможным в русском переводе, по-английски невозможен» [Волков 1998: 96].¹⁶

Необходимо упомянуть и еще одну особенность организации текста, видимую с первых же строк и сохраняющуюся на протяжении всего стихотворения. Бродский активно использует стиховые переносы внутри строфы, причем значительная часть этих переносов — «сильные», сделанные на предлогах и союзах (и как результат — большое количество составных рифм). Однако междустрофические переносы, довольно частые в поэзии Бродского, в «Декабре во Флоренции» полностью отсутствуют. Каждая строфа закончена и самодостаточна.

Обилие составных рифм и стиховых переносов выглядит как «новаторство рассеечения доселе не рассекаемых сочетаний» [Крепс 1984: 192]. В чем причина подобного выбора Бродского? Представляется, что составные рифмы и анжамбеманы здесь не просто решают техническую задачу рифменного разнообразия внутри сложной схемы рифмовки или эстетическую задачу создания новой стиховой интонации, отличной от интонации предшественников, но связаны непосредственно со значением.

Бродский — поэт, для которого иконичность поэтического языка, мотивированность формальных элементов значением очевидна: идет ли речь об артикуляционных особенностях произношения звуков («...на площадях, как „прощай“, широких, / в улицах узких, как звук „люблю“»), морфологической структуре слова («Глаголы в длинной очереди к „л“») или синтаксической структуре предложения («За вчерашним днем стоит неподвижно завтра, / как сказуемое за подлежащим»). А в «Декабре во Флоренции» *рассечение нерассекаемого*, разрыв синтаксических связей между служебными и знаменательными словами подчеркивает тему изгнания, оторванности от родного города, родного языка, невозможности возвращения.

Обозначив в первой строфе тему Данте на формальном и смысловом уровнях, Бродский во второй строфе добавляет еще одно измерение, вводя отсылку к стихотворению «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...» Мандельштама: «Глаз, мигая, заглатывает, погружаясь в сырые / сумерки, как таблетки от памяти, фонари...»¹⁷ Мандельштамовские подтексты в «Декабре во Флоренции» подробно разбирает Бетеа, который отмечает и совпадение месяца (в том же стихотворении: «...Узнавай же скорее декабрьский денек, / Где к зловещему дегтю подмешан желток»), и образ щегла в шестой строфе: «Образованный русский читатель может узнать в щегле дух Мандельштама» [Bethea 1994: 70].

При этом дантовские реминисценции не исчезают. Анаит Татевосян, которая попыталась связать строфы «Декабря во Флоренции» с кругами

Дантова «Ада», считает начало второй строфы — «Глаз, мигая, заглывает, погружаясь в сырые / сумерки...» — отсылкой к спуску Вергилия и Данте во второй круг Ада, «где свет немотствует всегда» (Ад, V, 28¹⁸), говоря о возникающем в строфе «ощущении нисхождения» [Татевосян 2017: 32].¹⁹

Есть еще одна особенность второй строфы, связывающая одновременно Данте и Мандельштама и вводящая важную для стихотворения тему *взгляда*. В «Разговоре о Данте», характеризуя образы «Комедии», Мандельштам пишет: «Дант, когда ему нужно, называет веки „глазными губами“. Это когда на ресницах виснут ледяные кристаллы мерзлых слез и образуют кору, мешающую плакать. <...> Итак, страдание скрещивает органы чувств, создает гибриды, приводит к губастому глазу» [Мандельштам 2010: 166—167].²⁰ *Губастый глаз*, способный заглывать таблетки фонарей, становится парафразом выражений *хищный взгляд* или *пожирать глазами*.

Стихотворение оказывается не просто пересечением цитат, а пересечением взглядов, что подчеркивается, когда в третьей строфе возникает фраза «...под несатыми взглядами молодых торговков...», пришедшая из стихотворения Ахматовой «Настоящую нежность не спутаешь...» («Как я знаю эти упорные / Несытые взгляды твои!»). Это «ахматовское выражение, перекочевавшее из области вождения в сферу меркантилизма» [Крепс 1984: 188], отсылает не столько к тематическому полю стихотворения Ахматовой²¹, сколько к мотиву *взгляда* в ее поэзии; здесь важно само это слово, ключевое и для «Данте», и для «Лотовой жены».

В этой строфе Бродский, совмещая *взгляды* Ахматовой и Данте, также усиливает сопоставление двух эпох: *тогда* (Флоренция Данте) и *теперь* (Флоренция XX века).²² На Старом мосту торгуют «бранзулеткой»; слово, пришедшее из «Золотого тельника» Ильфа и Петрова²³, смотрится странно в этом контексте, но выполняет свою важную функцию: за счет подобных маркеров советская реальность (ср. также неологизм «бюстует»²⁴) и реальность Флоренции продолжают смешиваться, что окончательно происходит в последней строфе, где город, изображаемый в стихотворении, становится не конкретным городом, а почти Платоновой идеей города, изгоняющего поэтов.

Связывают прошлое и настоящее «кошки», которые проверяют, «черны ли / тени». Именно наличие тени отличает Данте, ведомого Вергилием. Об этом упоминается в ряде мест «Божественной комедии», ср. песнь V «Чистилища»:

И мой учитель: «Мы сказать готовы,
Чтоб вы могли поведать остальным,
Что этот носит смертные покровы

И если их смутила тень за ним,
То все объяснено таким ответом:
Почтенный ими, он поможет им.²⁵

Другим связующим звеном между прошлым и настоящим становится текст как таковой: сам процесс письма — как победа над изгнанием и пустотой. Как замечает Лев Лосев, мотив вытеснения пустоты текстом, который приравнивается к победе над смертью, «развивается и варьируется Бродским

во многих произведениях, в том числе в „Декабре во Флоренции“ в строках „Человек превращается в шорох пера по бумаге...“» [Бродский 2017: 643]. Так, например, птица в «Осеннем крике ястреба» превращается в «много-точия, скобки, звенья».²⁶

Из разрозненных знаков, на которые распадается человек, возникает новая реальность, *новая жизнь*:

Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца,
петли, клинышки букв и, потому что скользко,
в запятые и точки. Только подумать, сколько
раз, обнаружив «м» в заурядном слове,
перо спотыкалось и выводило брови!

Запятые и точки складываются, как в детском стишке²⁷, в образ любимого лица, текст преодолевает разлуку и невозможность — нежелание — возвращения, потому что «чернила честнее крови». Но и этот образ вовлечен в двойную экспозицию стихотворения: в комментарии к автопереводу Бродский указывает на дантовский источник, сообщая, что эти строки «отсылают к средневековой традиции, согласно которой черты лица представляют собой буквы во фразе OMO DEI [человек Божий]» [Brodsky 2000: 151].

Соответственно, появляется еще один взгляд (из-под бровей) — обладательницы инициала «М». И этот взгляд объединяет в процессе письма чужой город и воспоминания о доме.

В следующей строфе метафора дома как человека, заданная в первых строках стихотворения, возвращается, поддержанная дантовским подтекстом, объединяя набережные Ленинграда и Венеции (ср. приводившуюся выше цитату из беседы Бродского и Венцловы):

Набережные напоминают оцепеневший поезд.
Дома стоят на земле, видимы лишь по пояс.

Сам Бродский замечает [Ishov 2017], что дома, которые «видимы лишь по пояс» — аллюзия на XXXI песню «Ада», где речь идет о видимых лишь выше пояса гигантах:

Чтобы тебе их облик не был страшен,
Узнай сейчас, еще не увидав,

Что это — строй гигантов, а не башен;
Они стоят в колодце, вокруг жерла,
И низ их, от пупа, оградой скрашен.

Таким образом, Бродский разворачивает метафору, руководствуясь тем же конструктивным принципом, который использует в «Божественной комедии» Данте и который особо отмечала Ахматова. Ср. в ее очерке о Лозинском: Михаил Леонидович говорил мне: «Я хотел бы видеть „Божественную комедию“ с совсем особыми иллюстрациями, чтоб изображены были знаменитые дантовские развернутые сравнения...» [Ахматова 2001: 66].

Дома не просто оказываются подобными людям, что обычно для литературного языка и многократно использовано в классической русской литературе [Кожевникова 2009]. Бродский движется дальше и разворачивает эту метафору. Дома подобны людям, подъезды — ртам, двери — губам, лестница — зубам, потолок — нёбу. В контексте этой метафоры понятна и цифровая образность пятой строфы: у человека на верхней челюсти 16 зубов²⁸, поэтому они и соседствуют с воспаленным нёбом (ср. также выше замечания Бродского о числе 16).

Александр Жолковский соотносит это сравнение со строками Мандельштама: «...И тесные дома — зубов молочных ряд / На деснах старческих — как близнецы стоят» [Жолковский 1994: 353]. Не оспаривая возможности сопоставления, замечу, что Бродский идет гораздо дальше в использовании смыслового потенциала метафоры.

Если внимательно посмотреть на всю строфу, можно увидеть, что она не просто сравнивает подъезд со ртом, но воспроизводит артикуляционное движение при произнесении звука. Можно сказать, что Бродский реализует описание из «Разговора о Данте» Мандельштама: «Уста работают, улыбка движет стих, умно и весело алеют губы, язык доверчиво прижимается к нёбу. <...> Звук ринулся к затвору зубов» [Мандельштам 2010: 157].

Казалось бы, в описании речевого аппарата («губы», «полость рта», «зубы», «нёбу») отсутствует самый важный элемент, то есть язык. Однако, если присмотреться, место языка занимает «тело в плаще» (в поэзии Бродского подобные перифразы обычно указывают на самого автора; ср., например, «человек в плаще» в «Лагуне»), — именно оно движется внутри «рта» подворотни, касаясь «зубов» лестницы, к «нёбу» потолка. Развернутая метафора сопоставляет два смысловых ряда: человек, поднимающийся по лестнице старого дома, и артикуляционный аппарат, совершающий определенное движение, для того чтобы произнести звук.

Что мы можем сказать об этом звуке? Это согласный, но не сонорный, поскольку голос не участвует в артикуляции («пугающий безголосьем»). Можно предположить, что это звонкий согласный — поскольку упомянут «звонок». Язык прижимается к верхним зубам (прилагательное «шершавый» дает качественную характеристику этого ощущения). Это значит, что мы имеем дело с язычно-зубным согласным. Для того чтобы окончательно установить, какой звук произносится, осталось только установить в фонетических характеристиках — смычный он или щелевой. Казалось бы, никаких указаний на это не найти, но можно предположить, что «„просим, просим“», как и «двери хлопают» в первой строфе дают представление скорее о смьчке. Если согласиться с этим, то характеристика звука готова: согласный, звонкий, смычный, язычно-зубной. В русском языке это однозначно указывает на звук «д» — с которого и начинается имя Данте, центрального, хоть и не названного героя стихотворения. Правда, мы не можем сказать ничего о твердости или мягкости этого звука, но Бродский и так использует много фонетических характеристик.²⁹

Мы видим здесь своего рода *остранение* родного языка, когда поэт, вырванный из языковой среды, обращает внимание на простой и в подавляю-

шем большинстве случаев выведенный из зоны осознанного внимания акт артикуляции. Визит в дом Данте становится поводом задуматься о звучании простых слов.³⁰

Но в этой строфе важны не только слова, но и цифры. Комментируя числовую ее образность, Валентина Полухина отмечает, ссылаясь на комментарий, данный самим Бродским, что «пара старых эмигрантов, доживающая свои дни во Флоренции Данте, превращается в „две старые цифры 8“» [Polukhina 1989: 167]. Параллель между домом Данте и домом Мурузи возникает уже во второй строфе («твой подъезд в двух минутах от Синьории»), где город Данте сливается с родным городом автора, жившего в нескольких минутах ходьбы от «Большого дома», здания Ленинградского управления КГБ.³¹ Дополнительно указывает на это слово «подъезд», не вполне уместное во флорентийских декорациях, но обычное в советском городе.³² Учитывая известное внимание Бродского к цифрам, можно гипотетически предположить, что в строчке «в прихожей вас обступают две старые цифры „8“» для поэта, многократно писавшего адрес на открытках и письмах родителям, также зашифрована ленинградская деталь: цифры 2 и 8 составляют номер квартиры поэта в доме Мурузи — 28.

В шестой строфе Бродский продолжает тему взгляда (на этот раз связанного уже с самим поэтом), используя один из своих любимых метонимических образов:

В пыльной кофейне глаз в полумраке кепки
привыкает к нимфам плафона, к амурам, к лепке...

Глаз, подобно гоголевскому носу, становится самостоятельным. Этот прием обычно связан у Бродского с венецианскими стихами (ср. в «Лагуне»: «Тонуший город, где твердый разум / внезапно становится мокрым глазом...») и достигает кульминации в эссе «Набережная неисцелимых» и связанном с ним стихотворением «Доклад для симпозиума» [Ахапкин 2012].

Рисуя картину «кофейни», Бродский использует свой любимый прием «рембрандтовского» освещения, с лучом, проникающим через шторы и выхватывающим из полумрака самые важные детали: «грязный мрамор», «кадку с цветком вербены», «дряхлого щегла в клетке». О связи образа щегла с поэзией Мандельштама и о том, что в этой строфе сходятся образы трех изгнанников, Данте, Мандельштама и Бродского, подробно писал Дэвид Бетеа [Bethea 1994: 68—70].

Важно отметить, что освещение в стихотворении меняется: после сумерек и света фонарей в первой части наконец появляется солнечный луч. А в следующей строфе отсылки к «Аду» и «Чистилищу» сменяются полемической цитатой из «Рая»:

Одну ли, две ли
проживаешь жизни, смотря по вере,
вечером в первой осознаешь: неправда,
что любовь движет звезды (Луну — давно)...

Ср. у Данте (Рай, 9, 41—42):

...Тех, чьи дела величьем пресловуты,
Вторая жизнь вослед за первой ждет.

И разумеется, завершающая строчка «Божественной комедии» (Рай, 33, 145):

Любовь, что движет солнце и светила.

«Солнечные» образы важны для подготовки финала стихотворения Бродского. Именно при появлении первых солнечных лучей Данте начинает свое восхождение на холм в начале «Божественной комедии»: вид на Флоренцию с Птичьего холма как на «каменное гнездо» Бродский дает в предпоследней строфе стихотворения.³³ Вид мотивирует метафоры в этой строфе:

Каменное гнездо оглашаемо громким визгом
тормозов; мостовую пересекаешь с риском
быть за^к/плеванным насмерть. В декабрьском низком
небе громада яйца, снесенного Брунеллески,
вызывает слезу в зрачке, наторевшем в блеске
куполов.

Нехарактерный для Бродского прием «дробной» буквы, дающей возможность двойного прочтения, еще раз подчеркивает двойную экспозицию стихотворения. Хотя строфы 6—8 насыщены образами Флоренции и именами флорентинцев³⁴, сквозь нее просвечивают очертания другого города. Купола Флоренции не блестят, большинство из них покрыты темно-красной черепицей, как купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре. Скорее можно говорить о куполах родного города Бродского или вспомнить строки Ахматовой из стихотворения 1919 года «Чем хуже этот век предшествующих? Разве...», которое он знал наизусть³⁵:

Еще на западе земное солнце светит,
И кровли городов в его лучах блестят...

Здесь вновь появляется мотив взгляда — на этот раз взгляда издали на город, затуманенного слезой, и сквозь призму этой слезы картины декабрьской Флоренции преломляются в вид «переименованного города», который покинул Бродский.

Сначала возникают образы кириллицы:

Полицейский на перекрестке
машет руками, как буква «ж», ни вниз, ни
вверх; репродукторы лают о дороговизне.
О, неизбежность «ы» в правописании «жизни»!

Обе буквы — специфически кириллические, не похожие ни на одну букву латинского алфавита. И обе часто оказываются в фокусе метафор и сравнений Бродского — например, «ж» в «Мухе» или «ы» в «Портрете трагедии». ³⁶

Помимо очевидной метафоры неизбежности жизненных ошибок лигатура «ы» иконически подчеркивает разделенность, разрыв точно так же, как это делают эпитафия или стиховые переносы. А неизбежность «ы» словно подчеркнута в финальной строке, где слова «убыл» и «язык» содержат эту букву [Könönen 2003: 128].

Завершающая строфа как бы сводит все *взгляды*, которыми наполнено стихотворение, в одной точке, точнее, задает им одно направление за счет четырежды повторенного указательного местоимения «там», которое создает еле уловимую странность, поскольку сочетается с множественным числом («есть города»):

Есть города, в которые нет возврата.
Солнце бьется в их окна, как в гладкие зеркала. То
есть, в них не проникнешь ни за какое злато.
Там всегда протекает река под шестью мостами.
Там есть места, где припадал устами
тоже к устам и пером к листам. И
там рябит от аркад, колоннад, от чугунных пугал;
там толпа говорит, осажая трамвайный угол,
на языке человека, который убыл.

Лев Лосев замечает, что Бродский в своем описании городов ошибается «в две стороны», поскольку насчитывается девять мостов через Арно в современной Флоренции и семь в Петербурге [Loseff 2003: 123]. Но на этот образ можно посмотреть и по-другому. Если не считать Финляндский железнодорожный, который мало кто из жителей города вспоминает, перечисляя мосты (забывает о нем при подсчете и сам Лосев), то в детстве и юности Бродского через русло Большой Невы действительно было переброшено шесть мостов (Лейтенанта Шмидта, Дворцовый, Кировский, Литейный, Охтинский, Володарский); мост Александра Невского был закончен и открыт в ноябре 1965 года (соответственно, его не видела и Ахматова, уехавшая в Москву в октябре и уже не вернувшаяся в Ленинград).

Что касается мостов Флоренции, то во времена Данте в городе было четыре моста, в наше время — девять. Если посмотреть на цифру 6 с другой стороны, как бы из ситуации изгнания, она превращается в цифру 9. Это предположение выглядело бы фантастическим, если бы не была известна любовь Бродского к различным операциям с цифрами³⁷, включая воображаемый поворот на 180 градусов, и стихотворение не строилось бы как сумма разнонаправленных взглядов. Число 6, кстати, хорошо вписывается и в числовой код стихотворения, являясь произведением двойки и тройки, снимая противоречие четного и нечетного и объединяя построенные на этом противопоставлении образы Флоренции и Ленинграда/Петербурга.

Стихотворение, начавшееся с дверей, заканчивается также естественным образом: уходом. Правда, последние две строки грамматически неоднозначны, давая возможность двойного прочтения: убыл человек или убыл язык?

Убывающий язык напоминает нам пассаж из знаменитой проповеди Джона Донна: с уходом каждого колокольный звон (который можно услышать в повторяющейся анафоре *там-там-там-там*) «оплакивает уход из мира

частицы нас самих» [Донн 2004]. То же самое можно сказать и о языке: с уходом поэта он убывает.

Применительно к человеку глагол «убыл» звучит официально-бюрократически, подчеркивая, если можно так выразиться, административные аспекты изгнания поэта (любого!), но за этим виден мощный образ поэта как средства существования языка: «Ибо, будучи всегда старше, чем писатель, язык обладает еще колоссальной центробежной энергией, сообщаемой ему его временным потенциалом — то есть всем лежащим впереди временем. И потенциал этот определяется не столько количественным составом нации, на нем говорящей, хотя и этим тоже, сколько качеством стихотворения, на нем сочиняемого. Достаточно вспомнить авторов греческой или римской античности, достаточно вспомнить Данте. Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия. Поэт, повторяю, есть средство существования языка» [Бродский 1998: 6: 53].

Язык, на котором говорит толпа, «осаждая трамвайный угол»³⁸, — язык, созданный поэтом. Эта фраза могла бы звучать крайне нескромно, если бы Бродский говорил в «Декабре во Флоренции» только о себе. Но речь идет и о Данте, Мандельштаме, Ахматовой — о поэтах, научивших народ новому языку, точнее, служащих медиумами языка.

В первом своем эссе, опубликованном в США, письме в газету «Нью-Йорк Таймс», озаглавленном «Писатель — это одинокий путешественник», Бродский замечает: «Для того чтобы писать на языке хорошо, надо слышать его — в пивных, в трамваях, в гастрономе. Как с этим бороться, я еще не придумал. Но надеюсь, что язык путешествует вместе с человеком. И надеюсь, что доставлю русский язык в то место, куда прибуду сам» [Бродский 1998: 7: 71].

Стихотворение завершает сборник «Часть речи», в котором соединяются стихи ленинградского периода со стихами, написанными после отъезда. Тем самым оно как бы демонстрирует завершенность перехода, адаптацию на другой почве и возможность писать стихи даже в отрыве от родной языковой среды, — сомнения в этом были одним из кошмаров Бродского в первые годы после приезда на Запад [Ахапкин 2016].

Хотя можно полностью согласиться с указаниями Дэвида Бетеа на то, что стихотворение наполнено отсылками на стихи Мандельштама, общая его канва, начиная со схемы рифмовки, использования местоимений и заканчивая смысловым развитием мотива взгляда назад, не менее тесно связана с поэтикой Ахматовой. Это поддерживается и биографическим контекстом.

Подобно тому как в более позднем стихотворении «На выставке Карла Виллинка» он дает серию разных точек зрения на одно и то же произведение искусства, в «Декабре во Флоренции» мы видим ряд взглядов других поэтов, которые Бродский чувствует, но которые не заставляют его оглянуться, памятуя о судьбе Лотовой жены и Орфея. Очевидно, что в центре «Декабря во Флоренции» — переплетение образов и судеб Данте, Мандельштама, Ахматовой и Бродского.³⁹

Уже упомянутое письмо в «Нью-Йорк Таймс» поэт начинает с отсылки к «Лотовой жене» Ахматовой: «Уважаемый господин Издатель, оглянувшись

на стены родного Содома, жена Лота, как известно, превратилась в соляной столб. Поэтому среди чувств, которые я испытываю, берясь сейчас за перо, присутствует некоторый страх, усугубляющийся еще и полной неизвестностью, которая открывается при взгляде вперед. Можно даже предположить, что не столько тоска по дому, сколько страх перед неведомым будущим заставили вышеупомянутую жену сделать то, что ей было заповедано» [Бродский 1998: 7: 71].

Страх неизвестности преодолевается в «Декабре во Флоренции» за счет интерференции взглядов: собственного и тех, кто прошел по пути изгнания прежде.

Эти взгляды дают скорее не устремленное назад «треугольное зрение», которое разделяет восточную и западную поэтические традиции, несмотря на то что они сходятся в творчестве поэта, а обращенную в будущее линейную перспективу. И в этой перспективе Ахматова и Мандельштам наследуют Данте, а Бродский оказывается их общей суммой — как это видно по стихотворению и как он сам говорил в Нобелевской лекции о великих тенях своих учителей: «В лучшие свои минуты я кажусь себе как бы их суммой — но всегда меньшей, чем любая из них в отдельности» [Бродский 1998: 6: 44].

В «Декабре во Флоренции» Бродскому удалось, оставаясь собой, стать каждым из этих поэтов.

¹ Мне уже приходилось писать в этой связи о «Колыбельной Трескового мыса» [Ахапкин 2017a] и о цикле «В Англии» [Ахапкин 2017b].

² Ср. ту же фразу, повторенную в разговоре с Михаилом Мейлахом [Мейлах, Топоров 2018: 830].

³ В этом смысле показательно название англоязычной прижизненной монографии Дэвида Бетеа «Иосиф Бродский и сотворение изгнания» [Bethea 1994].

⁴ Укажу лишь еще один пример, где Бродский цитирует Данте сквозь призму Ахматовой, — в стихотворении «Развивая Платона», написанном в том же 1976 году. Майя Кёнен убедительно показала, что огонь, бросающий «багровый отблеск / на зеленое платье» отсылает к строкам из «Божественной комедии» Данте, которые Ахматова цитировала в своем последнем публичном выступлении в октябре 1965 года: «В венке олив, под белым покрывалом, / Предстала женщина, облачена / В зеленый плащ и в платье огнеалом» (здесь и далее — пер. М. Лозинского) [Könlön 2003: 201]. Таким образом, вводя в стихотворение образ Ахматовой, Бродский вновь использует свой излюбленный пример «треугольного зрения», связывая, за счет внешнего контекста, о котором вдумчивый читатель должен догадаться, Ахматову и Данте.

⁵ Хотя в позднейшем интервью итальянскому журналу «Эспрессо» поэт говорит: человек — это то, что он читает, поэтому, впервые взяв в руки «Божественную комедию» в 1962 году, целые три недели «я был Данте Алигьери» (цит. по [Ishov 2017]).

⁶ «Однажды, незадолго до смерти, он вновь предложил мне себя в качестве переводчика стихотворения „Декабрь во Флоренции“, сделал несколько вариантов, и мы о них спорили» [Бродский 2008: 255].

⁷ Как указывает Лев Лосев, эпиграф сочинен самим Бродским по мотивам «Хроники царствования Карла IX» Проспера Мериме [Бродский 2017: 602].

⁸ О том, что «Данте» Ахматовой обращен к Мандельштаму, многократно упоминалось: и отдельно, и в связи с Бродским. См., например: [Bethea 1994: 67].

⁹ См. подробнее: [Ахапкин 2018: 48—51].

¹⁰ «Декабрь во Флоренции» и другие стихотворения Бродского цитируются по изданию [Бродский 2017]. Прозаические произведения цитируются по [Бродский 1998] с указанием тома и страницы.

¹¹ Разумеется, здесь есть и аллюзия на строки Хлебникова из стихотворения «Зыз — жжа!..»: «А воздух сладкий, как одиннадцать, / Стал ядовитым, как двадцать семь». Замечу, кстати,

что без этой аллюзии не понять, почему далее в стихотворении «Полдень в комнате» «Муха бьется в стекло, жужжа / как „восемьдесят“. Или — „сто“. Жужжание мухи в воздухе связано с числами через заглавие стихотворения Хлебникова.

¹² Имя Данте зашифровано и в рифмовке первой строфы. Первые две рифмы второго tercета («двери» — «звери») как бы подразумевают третью — «Алигьери», однако ожидание оказывается обманутым и возникает громоздкое «атмосфере». Кстати, обе рифмы («звери» — «Алигьери», «двери» — «Алигьери») использует Гумилев. Первую — в стихотворении «Флоренция» (1913), написанном после путешествия по Италии с Ахматовой, вторую — в «Оде д'Аннунцио» (1915).

¹³ Подобное использование местоимения — фирменный прием позднего Бродского [Радбиль 2005]. Но это же в полной мере характерно для поэтики поздней Ахматовой и отличает ее от других постсимволистов. Один из ярких примеров — «Полночные стихи».

¹⁴ «Потому что в русской поэзии вообще не было своей строфы почти ни у кого — вот, скажем, пушкинская, онегинская строфа. Вот что погубило Блока с его „Возмездием“, — что он не свою строфу взял, а пушкинскую. Ахматова говорила, между прочим... Вот, кстати сказать, пример: строфа в „Поэме без героя“. Она говорила, что нужно иметь свою строфу» [Бродский 2013 (1972)]. Ср. воспроизведение тех же слов Ахматовой другим мемуаристом: «Об определяющей, конструирующей роли размера для поэмы, о том чуть ли не что „поэма — это размер“, она говорила не однажды, и до и после этого разговора, настаивая на том, что размер (и строфа), скажем, пушкинский ямб (и „Онегин“ по преимуществу), это не раскрытая дверь, а шлагбаум, об который разбились многие поэмы, начиная с „Пиров“ Баратынского и кончая блоковским „Возмездием“: он „съел“ русскую поэму, и, наоборот, только новый размер определил удачу „Мороза, Красного носа“ и „Двенадцати“» [Найман 1989: 23].

¹⁵ Обращение к английской поэзии также входило в «урок» Ахматовой, вспоминает Бродский: «Я помню, как она меня учила. Она говорила: „Иосиф, если вы захотите писать большую поэму, прежде всего придумайте свою строфу — вот как англичане это делают“. У англичан это дело действительно поставлено на широкую ногу. Почти каждый поэт придумывает свою собственную строфу. Байрон, Спенсер и так далее» [Волков 1998: 233].

¹⁶ Впрочем, тяготение Бродского к женским рифмам возникает и под влиянием польской поэзии. Показательна в этом смысле «Прощальная ода», где Бродский, трансформируя жанр русской торжественной оды, имитирует звучание польской силлабики, одновременно используя образы из «Божественной комедии» [Ахалкин 2000].

¹⁷ У Мандельштама: «Ты вернулся сюда — так глотай же скорей / Рыбий жир ленинградских речных фонарей...».

¹⁸ Здесь и далее цитаты из «Божественной комедии» приводятся в переводе М. Лозинского.

¹⁹ Дальнейшее сопоставление, впрочем, становится менее убедительным, ср.: «Третья строфа соответствует третьему кругу ада, в котором наказываются чревоугодие, и четвертому, где находятся скупцы и расточители. В совокупности из них у Бродского получается ненасытность» [Татевосян 2017: 34].

²⁰ Уже отмечалось в: [Ishov 2017].

²¹ Отношение Бродского к ранним стихам Ахматовой (в отличие от поздних) известно и зафиксировано в репликах обоих. Ср.: «И Ахматова вдруг говорит: „Вообще, Иосиф, я не понимаю, что происходит; вам же не могут нравиться мои стихи“. Я, конечно, взвился, заверещал, что ровно наоборот. Но до известной степени, задним числом, она была права. То есть в те первые разы, когда я к ней ездил, мне, в общем, было как-то не до ее стихов. Я даже читал-то этого мало. В конце концов я был нормальный молодой советский человек. „Сероглазый король“ был решительно не для меня, как и „перчатка с левой руки“, — все эти дела не представлялись мне такими уж большими поэтическими достижениями. Я думал так, пока не наткнулся на другие ее стихи, более поздние» [Волков 1998: 225].

²² Когда о Понте Веккьо говорится «теперь его починили», имеется в виду не только повредившее мост наводнение 1966 года, о котором Бродский упоминает в заметках для переводчика [Ishov 2017], но и другое наводнение, в результате которого Понте Веккьо был разрушен в 1333 году, уже после смерти Данте, но, поскольку в «Божественной комедии» Данте видит будущее родного города, логично предположить, что он знает и о разрушении моста, хотя не может заглянуть в будущее настолько далеко, чтобы узнать, что мост починили.

²³ «Командор рванулся. При этом движении откуда-то из кармана вылетел и покатился по земле большой дамский браслет.

— Бранзулетка! — взвизгнул погранофицер...» [Ильф, Петров 2014: 356].

Интересно, что в «Золотом теленке» это слово появляется в контексте неудачной попытки Бендера перейти границу, после которой он, в отличие от Данте и Бродского, возвращается на родину, но это возвращение подчеркивает его крах.

²⁴ Ср. реакцию Людмилы Штерн на чтение автором «Декабря во Флоренции» в телефонном разговоре с ней: «„Замечательные стихи, Ося, — сказала я редакторским голосом, — кроме строчек:

На Старом мосту — теперь его починили, —
где бюстует на фоне синих холмов Челлини.

Бюстует — выпендренный глагол... из лексикона Вознесенского²⁴. Бродский не ответил и повесил трубку» [Штерн 2001: 139].

²⁵ Кстати, именно Песнь V «Чистилища» переписывает в свою записную книжку Роберт Лоуэлл [Axelrod 1978: 245], и, учитывая «оптические» интересы Бродского (связанные с изображением и тематизацией света и зрения в его произведениях), можно предположить, что в его разговорах с Лоуэллом фигурировали и эти строки.

²⁶ Превращение мира, окружающего поэта, в слова — важный мотив и в поэзии Ахматовой. Ср.: «Шиповник так благоухал, / Что даже превратился в слово...»

²⁷ Бродский любит иронически повторять собственные образы и через десять с лишним лет использует ту же — но нисходящую — метаморфозу в «Представлении»:

Многоточие шинели. Вместо мозга — запятая.
Вместо горла — темный вечер. Вместо буркал — знак деления.
Вот и вышел человек, представитель населенья.

²⁸ В норме, разумеется. Вообще, стоматологическая образность — не редкое явление в стихах Бродского.

²⁹ Я благодарен Елене Архиповой, принявшей участие в обсуждении «фонетической» части статьи. С ее точки зрения, артикуляция похожа также на английский «th». Я тем не менее думаю, что обилие «кириллической» образности в стихотворении указывает скорее на согласные русского языка. Однако «th» как один из наиболее сложных в освоении русскоговорящими звуков английского языка тоже может внести некоторый штрих в смысловую картину стихотворения.

³⁰ Телесный аспект артикуляции часто оказывается в зоне внимания поэта в эти годы, ср. в «Венецианских строфах (2)»: «...раздвигая скулы / фразами на родном».

³¹ Ср. процитированный Захаром Ишовым фрагмент письма Бродского, где он пишет о Данте: «Он от Синьории, как я от ГБ» [Ishov 2017].

³² Что уже отмечалось [Betha 1994: 70]. Один из моих слушателей возразил, что для отсылки к Ленинграду скорее показательно было бы слово «парадное», однако Бродский в стихах употребляет оба, тяготея со временем именно к «подъезду» (ср. «Йорк», «Развивая Платона»), который он использует и при описании интересующих нас мест в «Петербургском романе»:

...и по Гороховой троллейбус
не привезет уже к судьбе.
Литейный, бежевая крепость,
подъезд четвертый кГБ.

³³ Открытку с этим видом он выбирает и для одного из писем родителям (Архив Бродского в Музее Анны Ахматовой. МА КП-11282. Ф. 13. Оп. 1. Д. 17).

³⁴ Ср. интересное наблюдение Анаит Татевосян: «Петербург в литературе и в особенности в литературе шестидесятых был городом, населенным литературными персонажами и великими мертвецами. Такое восприятие города переносится Бродским на Флоренцию, которая — вопреки попыткам воспринимать этот текст как путеводитель — представлена не достопримечательностями, а населявшими ее людьми, в полном соответствии с петербургской литературной традицией продолжающими чем-то заниматься: Челлини „бюстует“, Лоренцо „лежит“ в неназванном соборе Сан-Лоренцо, собор Санта-Мария-дель-Фьоре описывается как „громада яйца, снесенного Брунелески“, — здесь упоминается только архитектор. Безусловно, упоминание покойных флорентинцев отчасти продиктовано „Божественной комедией“, но все же в этом слиянии архитектуры и персоналий больше именно петербургской традиции» [Татевосян 2017: 30].

³⁵ Есть запись чтения Бродским этого стихотворения в радиопрограмме Мэри Рассел для Радио и телевидения Ирландии (RTÉ): http://www.maryrussell.info/assets/audio/the_stars_of_death_side_one.mp3.

³⁶ «Ы» в русской поэтической традиции воспринимается как специфически русский, азиатский звук. Здесь можно вспомнить не только Бродского, но и Батюшкова, в письме Гне-

дичу сетовавшего на неблагозвучие русского языка по сравнению с итальянским: «И язык-то по себе плоховат, грубенец, пахнет татарщиной. Что за *ы*, что за *ш*, что за *ш*, *ш*ий, *п*ры, *т*ры? О, варвары! А писатели? Но бог с ними! Извини, что я сержусь на русский народ и на его наречие. Я сию минуту читал Ариоста, дышал чистым воздухом Флоренции, наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка и говорил с тенями Данта, Тасса и сладостного Петрарки, из уст которого что слово, то блаженство!» ([Батюшков 1886: 164–165]) Ср. также отрывок из «Шума времени» Мандельштама: «Защекочут ей (Бозио. — Д. А.) маленькие уши: „Крещатик“, „шастие“ и „шавель“. Будет ей рот раздирать до ушей небывалый, невозможный звук „ы“» [Мандельштам 1991: 8]. Ср. также: «Как известно, *ы* является специфическим звуком, не встречающимся в западноевропейских языках» [Шерба 1983: 70].

³⁷ Ср. в стихотворении «Тритон» (в ранней редакции — «Моллюск»): «При расшифровке вода, / обнажив свою суть, / даст в профиль или в анфас / „бесконечность-о-да“». Буква «в» трансформируется сначала в цифру 8, затем с поворотом (на 90 градусов — от «профиля» к «анфасу») — в знак бесконечности.

³⁸ Что все же указывает на Ленинград, поскольку во Флоренции до 2010 года трамваев не было (трамвайные пути, построенные в конце XIX века, были демонтированы в 1958 году, так что у Бродского не было возможности их увидеть).

³⁹ Конечно, исследователи «Декабря во Флоренции» отмечали и другие возможные подтексты этого стихотворения. По мнению Дэвида Ригби, оно близко по тону и образности к другой элегии, действие которой происходит в Италии, — стихотворению Уоллеса Стивенса «Старому философу в Риме» [Rigsbee 1999: 111]. Андрей Ранчин отмечает: «„Воспаленное нёбо“ подъезда „С его шершавым / неизменным 16“ <...> — также зашифрованная отсылка к ходасевичевским строкам „Смотрю в штукатурное небо / На солнце в шестнадцать свечей“» [Ранчин 2001: 378]. Однако они представляются скорее факультативными, выпадая из магистральной линии стихотворения.

ЛИТЕРАТУРА

- [Ахапкин 2000] — Ахапкин Д. «Прощальная ода»: у истоков жанра больших стихотворений // Звезда. 2000. № 5. С. 104–110.
- [Ахапкин 2012] — Ахапкин Д. Статья для каталога [О стихотворении И. Бродского «Доклад для симпозиума»] // 2-я Уральская индустриальная биеннале современного искусства. Екатеринбург, 2012. С. 34–43.
- [Ахапкин 2016] — Ахапкин Д. В кругу другого языка: об одном эпизоде из переписки Иосифа Бродского и Чеслава Милоша // Пограничье как духовный опыт: Чеслав Милош, Иосиф Бродский, Томас Венцлова. Материалы Международной конференции. СПб., 2016. С. 127–144.
- [Ахапкин 2017a] — Ахапкин Д. «Колыбельная Трескового мыса»: Открытие Америки Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение. 2017. № 6 (148). С. 249–265.
- [Ахапкин 2017b] — Ахапкин Д. Цикл Иосифа Бродского «В Англии»: подтекст, многозначность, канон // Australian Slavonic and East European Studies. 2017. Vol. 31. № 1–2. P. 167–195.
- [Ахапкин 2018] — Ахапкин Д. «Источники света» Иосифа Бродского // Звезда. 2018. № 5. С. 37–56.
- [Ахматова 2001] — Ахматова А. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 5. Биографическая проза. Pro domo sua. Рецензии. Интервью. М., 2001.
- [Батюшков 1886] — Батюшков К. Сочинения: В 3 т. Т. 3. СПб., 1886.
- [Бродский 1995] — Бродский И. Пересеченная местность: Путешествия с комментариями. М., 1995.
- [Бродский 1998] — Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. СПб.: 1998.
- [Бродский 2008] — Бродский И. Книга интервью. М., 2008.
- [Бродский 2013 (1972)] — Иосиф Бродский: неизвестное интервью. Разговор поэта с Элизабет и Хайнцем Маркштейнами / Публикация Г. Морева // <https://www.colta.ru/articles/literature/907-iosif-brodskiy-neizvestnoe-intervyu>.
- [Бродский 2017] — Бродский И. Стихотворения и поэмы. Т. 1. СПб., 2017.
- [Венцлова 2015] — Венцлова Т. О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе // Иосиф Бродский и Литва. СПб., 2015. С. 324–349.
- [Волков 1998] — Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998.
- [Грудзинская-Гросс 2013] — Грудзинская-Гросс И. Милош и Бродский: Магнитное поле. М., 2013.
- [Донн 2004] — Донн Дж. По ком звонит колокол. М., 2004.
- [Жолковский 1994] — Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- [Ильф, Петров 2014] — Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. СПб., 2014.

[Кожевникова 2009] — Кожевникова Н. Образная параллель строение — человек в русской литературе XIX—XX вв. // Кожевникова Н. В. Избранные работы по языку художественной литературы. М., 2009. С. 625—637.

[Крепс 1984] — Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. Ann Arbor, MI, 1984.

[Мандельштам 2010] — Мандельштам О. Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. Т. 2. Проза. М., 2010.

[Мейлах, Топоров 2018] — Мейлах М., Топоров В. Ахматова и Данте [1972] // Мейлах М. Поэзия и миф. Избранные статьи. 2-е изд. М., 2018. С. 263—306.

[Найман 1989] — Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.

[Паван 2003] — Паван С. Посещения. Иосиф Бродский во Флоренции // Firenze e San Pietroburgo: Due culture si confrontano e dialogano tra loro: Atti del Convegno (Firenze, 18—19 giugno 2003). Firenze, 2003. P. 159—185.

[Полухина 2009] — Полухина В. Больше самого себя: О Бродском. Томск, 2009.

[Радбиль 2005] — Радбиль Т. «Речь от второго лица»: образ адресата в лирике И. Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М., 2005. С. 44—48.

[Ранчин 2001] — Ранчин А. «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. М., 2001.

[Татевосян 2017] — Татевосян А. По «следам» Данте. Комментарий к стихотворению И. Бродского «Декабрь во Флоренции» // Вестник Ереванского университета. Русская филология. 2017. № 1. С. 28—40.

[Тименчик 1994] — Тименчик Р. Анна Ахматова. Тринадцать строчек: Из комментариев // De Visu. 1994. № 5/6. С. 63—71.

[Хейт 1991] — Хейт А. Анна Ахматова: поэтическое странствие. М., 1991.

[Штерн 2001] — Штерн Л. Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. М., 2001.

[Щерба 1983] — Щерба Л. Русские гласные в количественном и качественном отношении. Л., 1983.

[Axelrod 1978] — Axelrod S. Robert Lowell: life and art. Princeton, NJ, 1978.

[Berlina 2014] — Berlina A. Brodsky translating Brodsky: Poetry in self-translation. New York, 2014.

[Bethea 1994] — Bethea D. M. Joseph Brodsky and the creation of exile. Princeton, NJ, 1994.

[Brodsky 2000] — Brodsky J. Collected poems in English. New York, 2000.

[Brown 1967] — Brown C. On Reading Mandelstam // Мандельштам О. Собрание сочинений. В 3 т. / Под ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. Т. 1. Стихотворения. Вашингтон, 1967. С. I—XXVII.

[Ishov 2017] — Ishov Z. Joseph Brodsky's 'December in Florence': re-interpreting exile in the company of Dante // Australian Slavonic and East European Studies Journal. 2017. № 1—2. P. 121—163.

[Jamison, Traill, 2017] — Jamison K. R., Traill T. A. Robert Lowell, setting the river on fire: a study of genius, mania, and character. New York, 2017.

[Könönen M., 2003] — Könönen M. 'Four ways of writing the city': St. Petersburg—Leningrad as a metaphor in the poetry of Joseph Brodsky. Helsinki, 2003.

[Loseff 2003] — Loseff L. Brodsky in Florence // Firenze e San Pietroburgo: Due culture si confrontano e dialogano tra loro: Atti del Convegno (Firenze, 18—19 giugno 2003). Firenze, 2003. P. 121—130.

[Polukhina 1989] — Polukhina V. Joseph Brodsky: a poet for our time. Cambridge England; New York, 1989.

[Rigsbee 1999] — Rigsbee D. Styles of ruin: Joseph Brodsky and the postmodernist elegy. Westport, CT, 1999.