

«Человек в плаще»: Бродский и Ходасевич без Пушкина

Интертекстуальные связи поэзии Бродского и Ходасевича почти не исследованы. Одно из редких исключений — проанализированный М. Безродным ходасевичевский подтекст, в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», стихотворение «Нет, не шотландской королевой...»^[618]. К наблюдениям М. Безродного о «Двадцати сонетах <...>» добавлю одно соображение. Почему лирический герой Бродского «заявился» именно в Люксембургский сад? Только ли потому, что там стоит скульптура Марии Стюарт, похожей на изменившую ему возлюбленную? Герой Бродского попадает в Люксембургский сад, «земной свой путь пройдя до середины» (II; 336). «Сад» рифмуется в тексте с «взад», но звучит как эхо Ада, в кагором оказался изгнанник Данте, пройдя половину земного пути (якобы примерно в том же возрасте, что и автор «Двадцати сонетов <...>» в Люксембургском саду). Изгнание Данте для Бродского — неизменный поэтический код для описания собственной судьбы. Но Вергилием Бродского в Люксембургском саду был все-таки не великий флорентиец, а русский изгнанник — поэт Ходасевич и рассказавшая в своих мемуарах о разрыве с ним Нина Берберова. «Ад» лирического героя «Двадцати сонетов <...>» — воспоминание о любви к предавшей его «М. Б.». Но именно Люксембургский сад — место встреч ходасевичевской Марии Стюарт — Нины Берберовой с новым возлюбленным: «Я иду, иду. Спазма счастья не покидает меня, пока я обхожу Люксембургский сад. <...> Вот здесь я жадно ждала кого-то, с кем потом целовалась под темными деревьями. Жадно ждала»^[619]. Люксембургский сад Берберовой — зримый образ *утраченного рая*, но для Ходасевича он должен был бы сохранить мучительную память о ее измене, быть его личным *адам*. *Таких* строк у автора «Европейской ночи» нет (Ходасевич и Берберова сохранили близкие, дружественные отношения и после ее ухода), но именно *такие* строки и содержат «Двадцать сонетов <...>» Бродского.

Между прочим, как отзвук строк Ходасевича может восприниматься сопоставление Бродским собственной изгнаннической

жизни с судьбой Данте (не только в цикле сонетов, но и в «1972 году», и в «Декабре во Флоренции», и в «Я входил вместо дикого зверя в клетку...», и в «Келломяки»), Ходасевич в стихотворении «Я» сравнил свое лицо, опаленное незримым огнем страданий, со смуглым ликом Данте, по преданию, сохранившим навеки следы адского огня: «Не отразит румяный лик, / Чем я ужасен и велик: / <...> Ни беспощадного огня, / Который уж лизнул меня»^[620]. Дантовские образы «середины рокового земного пути», пантеры и Вергилия проступают и в хрестоматийно известном ходасевичевском стихотворении «Перед зеркалом».

Это знаменитое, одно из самых известных стихотворений Ходасевича Бродский цитирует в «Чаше со змейкой» (1964). Реминисценция бесспорна и свидетельствует, что в 1964 году Бродский уже познакомился с поэзией Ходасевича. Цитация в этом — достаточно редком у автора «Урании» и «Примечаний папоротника» — случае принимает форму своеобразного пересказа:

Я, я, я. Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

(«Перед зеркалом» — с. 174)

Я в зеркало смотрюсь и нахожу
седые волосы (не перечесьть)
и пятнышки, которые ужу,
наверное, составили бы честь
и место к холодам (как экспонат)
в каком-нибудь виварии: на вид
хоть он витиеват и страшноват,
не так уж плодовит и ядовит.

(I; 358)

Однако, «пересказывая» ходасевичевский текст, автор «Чаши со змейкой» подвергает его семантической редукции: в стихотворении «Перед зеркалом» признаки сходства лирического героя со змеей — не (или по крайней мере не только) цвет лица и волос, а «всезнание». Ходасевичевское сравнение производно от речения Христа: «итак будьте мудры, как змии, и просты, как голуби» (Мф. 10: 16). Но образ змея (змия) в Библии двойствен, он символизирует не только мудрость, но и сатанинское начало. Соответственно лирический герой Ходасевича наделяется демоническими чертами.

А в стихотворении Бродского слово «змея» заменено словом «уж», лишенным таких символических смыслов. Сравнение героя с ужом основано только на сходстве цвета лица и волос с кожей змеи.

Мотив ходасевичевского текста: «зеркало тут <...> не отражающее сущность, душу и т. д., — а „говорящее правду“. Правда же горька и состоит в том, что внутренняя жизнь, память о прошлом и другие проявления души и духа иллюзорны, а реально лишь „желто-серое, полуседое“ отражение и одиночество (подчеркнутое возможностью диалога лишь со своим отражением). Отражение здесь „хуже“ оригинала в нем видно, что остался лишь „наемник усталый“, а иллюзии о „божеском начале“ не оправдались: теперь душа уже не отражается в зеркале, а может быть, ее и вовсе нет»^[621].

Бродский же пишет не об утрате «Я» самого себя в потоке времени, а, как обычно, лишь о неизбежном старении. Еще раз стихотворение Ходасевича «Перед зеркалом» он процитировал в «Феликсе» (1965):

Состаришься. И к зеркалу рука
потянется. «Тут зеркало осталось».
И в зеркале увидишь старика
И это будет подлинная старость.

(I; 455)

Обращаясь к ходасевичевскому поэтическому языку, Бродский часто воплощает в нем смыслы, противоположные и полемические по отношению к мотивам автора «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи».

Такому «перепрочтению» подверглось программное, одно из самых известных стихотворений Ходасевича — «Памятник» 1928 года. Создатель «Памятника» утверждал незаменимость своего скромного места в золотой цепи поэзии:

Во мне конец, во мне начало,
Мной совершенное так мало!
Но всё ж я прочное звено:
Мне это счастье дано.

(С. 254)

Бродский же в стихотворении «Отрывок» («Я не философ. Нет, я не солгу», 1964 (?)) отказывается и от этого скромного величия, обозначая свое особое место не как место звена в цепи, но как место в стороне, в разрыве этой цепи, «в промежутке»^[622]:

Я не гожусь ни в дети, ни отцы.
Я не имею родственницы, брата.
Соединять начала и концы
занятие скорей для акробата.
Я где-то в промежутке или вне.
Однако я стараюсь, ради шутки,
в действительности стоя в стороне,
настаивать, что «нет, я в промежутке»...

(I; 397)

Связь поэзии Бродского со стихотворениями Ходасевича проявляется не только в цитатах, но и в сходстве образного словаря (далеко не во всех случаях можно говорить о реминисценциях в терминологическом смысле). Иногда это совпадения и в форме, и в значении образов, порой эти образы — омонимы или даже антонимы, сходные лишь внешне, но противоположные по значению. Перечислю эти совпадения.

Инвариантный образ — символ бытия у Бродского — пластинка с иглой, издающей звук (в «Bagatelle», «Римских элегиях»)^[623], заставляет вспомнить стихотворения Ходасевича «Дачное», «Граммофон». У Ходасевича, правда, пластинка с иглой не модель мироздания, а звуки граммофона символизируют не голос вселенной (как обычно у Бродского), а шум пошлой жизни, противостоящий высшей тишине (звуки граммофона как символ пошлости бытия упоминаются в стихотворении Бродского «Строфы», 1968). Другой инвариантный образ Бродского — материализованные буквы, становящиеся первоэлементами мира, его алфавитом (в «Строфах», 1978, в «Эклоге 4-й (зимней)», в «Стихах о зимней кампании 1980 года» и во многих других текстах). Этот образ напоминает о стихотворении Ходасевича «Весенний лепет не развежит...». Извивающийся в клюве «червяк чернильный» из «Вороньей песни» Бродского — знак поэзии и лирического «Я» — восходит не только к «червю» из державинской оды «Бог», но и к рассеченному «тяжкой лопатой» червю — манифестации лирического «Я» из стихотворения Ходасевича «Смотрю в окно — и презираю...». Лучи радио, пронизывающие пространство в ходасевичевском «Встаю расслабленный с постели...», материализовались в «лучи, подбирающие пространство» (III; 158) — одновременно и световые, и звуковые — в «Bagatelle» Бродского. Устойчивая в поэзии Бродского параллель «сердце — часы» предварена Ходасевичем в стихотворении «Так бывает почему-то...». Бродский часто отождествляет себя с рыбой (к примеру, еще в раннем стихотворении «Перед памятником А. С. Пушкину в Одессе») — и такое же отождествление принадлежит Ходасевичу («По бульварам»), Рыба и птица в поэзии Бродского — двойники лирического «Я», и их видение мира, пространства и времени дополняет человеческий взгляд. Именно рыба, треска, в «Колыбельной Трескового мыса» произносит афоризм «Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи» (II; 361), который «повторял» Бродский-прозаик уже как собственную мысль^[624]. Но и этот мотив был намечен прежде Ходасевичем: «Как птица в воздухе, как рыба в океане, / <...> так человек во времени» («Дом» — с. 117). Лирический герой Бродского, вцепившийся «ногтями в свои корни» («Квинтет» [II; 425]), напоминает о герое Ходасевича, который, ощущая сходящее на него

вдохновение, начинает качаться, «колени обнявши свои» («Баллада», 1921). Романтическому преображающему и возносящему над повседневностью экстатическому переживанию ходасевичевского героя Бродский как бы противопоставляет жест, рожденный опасностью потерять себя, свое место, укорененность в бытии.

Прообраз рождественского стихотворения Бродского «Presepìo» — «Рай» Ходасевича. Пещера Рождества у Бродского и «Рай» у Ходасевича — игрушечные. Лирический герой «Рая», владелец магазина заводных игрушек, напоминает Господа и райского ключаря апостола Петра; «Ты» в стихотворении Бродского — одновременно и Бог-сын, и лирический герой. Но если Ходасевич ироничен и противопоставляет магазин игрушек истинному Раю, то у Бродского вертеп не только рождественская игрушка, но и подлинная пещера, в которой родился Иисус Христос.

Знакомство с одним ходасевичевским прозаическим текстом запечатлено в стихотворении Бродского «Осенний крик ястреба». *Ястреб* в этом стихотворении, как уже отмечалось^[625], — alter ego лирического героя-поэта. Воздушный поток поднимает ястреба в небо и обрекает его на смерть в холодном безвоздушном пространстве, в вакууме остановившегося времени-вечности.

Текст Бродского — поэтическая вариация лейтмотива рецензии Ходасевича «Умирание искусства», посвященной одноименной книге Владимира Вейдле. По словам Ходасевича, «художник ныне оказался вполне окружен холодом стратосферической атмосферы, где религиозного кислорода, необходимого для его легких, уже почти нет»^[626]. Бродскому, неоднократно называвшему наши дни временем конца культуры, смысл этих строк понятен и близок.

След поэтической «встречи» с Ходасевичем обнаруживается в «Лагуне» — венецианском стихотворении Бродского. «Совершенный никто, человек в плаще» (II; 318) из «Лагуны» — двойник оказавшегося в окрестностях Венеции ходасевичевского героя, также одетого в мокрый плащ и столь же абсолютно, неизбежно одинокого («Брента»). Оба поэта наделяют земных женщин, шьющих или вяжущих, чертами Парок — хранительниц Судьбы (Ходасевич в «Швее» и Бродский в «Лагуне»).

Стихотворение Ходасевича «Брента» было закончено 17 мая 1923 г., уже в эмиграции, хотя и посвящено путешествию в Италию,

состоявшемуся намного ранее, в 1911 г.^[627] Дата завершения «Бренты» и строка об «одиноких скитаньях», по-видимому, позволили Бродскому (ре-)интерпретировать ходасевичевский текст как описание участи изгнанника-беглеца из родного края. Не только в «Лагуне», но и еще в нескольких стихотворениях автора «Части речи» и «Остановки в пустыне» *пальто* или *плащ* — одежда именно изгнанника:

Настоящий изгнанник — никто
в море света, а также среди мрака.
Тот, чья плоть, словно то решето:
мягче ветра и тверже, чем влага.
Кто бредет по дороге в пальто,
меньше леса, но больше оврага.

(«Полевая эклога», 1963(?))^[628].

Строки Бродского «И человек в пальто / беседует с человеком, сжимающим в пальцах посох» («Посвящается Пиранези», 1993–1995 [IV (2); 145]) могут прочитываться как вариация восходящего к Ходасевичу образа изгнанника (*человек в пальто*) и заимствованного у Мандельштама — автора стихотворения «Посох» — образа паломника, сжимающего посох («Посох мой, моя свобода»)^[629]; в тексте Бродского «человек, сжимающий в пальцах посох», именуется пилигримом. Герой мандельштамовского «Посоха» — Чаадаев или персонаж, соотнесенный с Чаадаевым^[630]. Чаадаев — также один из самых дорогих Бродскому русских мыслителей. *Человек в пальто* символизирует изгнанника, бесприютного странника, *человек с посохом* — счастливого паломника в Рим (именно в Рим держал свой путь мандельштамовский герой). Эти персонажи — два лика самого автора, две его эманации: изгнанника или беглеца, лишившегося родины и отчего дома, и радостного пилигрима к святыням цивилизации. Амплуа пилигрима, обретшего Рим — заветную цель своих странствий, даровано лирическому герою цикла Бродского «Римские элегии»^[631].

Лирический герой «Бренты» любит «частого дождя кропанье / Да на согнутых плечах / Плащ из мокрого брезента» (с. 97). Автор в поэме

Бродского «Шествие» (1961) призывает читателя накинуть плащ и, сутулясь, шагнуть под дождь, за завесой которого бредут персонажи:

Читатель мой, внимательней взгляни:
завесою дождя отделены
от нас с тобою десять человек
Забудь на миг свой торопливый век
и недоверчивость на время спрячь,
и в улицу шагни, накинув плащ,
и, втягивая голову меж плеч,
ты попытайся разобрать их речь.

(I; 121)

Плащ и его поэтический синоним *пальто* — повторяющиеся образы. Это атрибуты лирического героя или человека вообще, создающие границу между ним и миром, придающие как бы несуществующему человеку черты физической бытийственности, вещи, оставляющие след от «Я» в бытии. И одновременно *пальто* — знак анонимности человека, его безликости. *Человек в пальто* — человек вообще.

Сначала в бездну свалился стул,
потом — упала кровать,
потом — мой стал. Я его толкнул
сам. Не хочу скрывать.
Потом — учебник «Родная речь»,
фото, где вся семья.
Потом четыре стены и печь.
Остались пальто и я.

(«Сначала в бездну свалился стул...», 1965 (?) [II;
24])

лысеющий человек — или, верней, почти
человек без пальто <...>

(«*Science fiction*», 1970 [II; 24])

вниз по темной реке уплывая в бесцветном пальто,
чьи застежки одни и спасали тебя от распада.

(«*На смерть друга*», 1973 [II; 332])

Тело в плаще, ныряя в сырую полость
рта подворотни, по ломаным, обветшалым
плоским зубам поднимается медленным мелким шагом
к воспаленному нёбу с его шершавым
неизменным «16».

(«*Декабрь во Флоренции*», 1976 [II; 384])

Тень, насыщающаяся от света,
радуется при виде снимаемого с гвоздя
пальто совершенно по-христиански.

(«*Сан-Пьетро*», 1977 [II; 428])

Там принуждали носить пальто,
ибо холод лепил
тело, забытое теми, кто
раньше его любил,

мраморным. Т. е. без легких, без
имени, черт лица,
в нише, на фоне пустых небес,
на карнизе дворца

(«*Полдень в комнате*», 1978 (?) [II; 451])^[632]

К метафоре электрической лампы — «солнца в шестнадцать свечей» (с. 152) из ходасевичевской «Баллады» 1921 года восходят такие метафоры Бродского, как «звезда <...> в четыре свечи» и «солнце в двенадцать свечей»:

А если ты дом покидаешь — включи звезду
на прощанье в четыре свечи,
чтоб мир без вещей освещала она,
вослед тебе глядя, во все времена.

(«25. XII. 1993» [IV (1); 16])

Я глуховат. Я, Боже, слеповат.
Не слышу слов, и ровно в двадцать ватт
горит луна. Пусть так. По небесам
я курс не проложу меж звезд и капель.
Пусть эхо тут разносит по лесам
не песнь, а кашель.

(«Новые стансы к Августе», 1964 [I; 389])

«Воспаленное небо» подъезда «с его шершавым / неизменным „16“» из «Декабря во Флоренции» (II; 384) — также зашифрованная отсылка к ходасевичевским строкам «Смотрю в штукатурное небо / На солнце в шестнадцать свечей» (с. 152).

Метафора Ходасевича — Бродского свидетельствует о замкнутости, о заключенности человека в мертвенном мире, в круге искусственных вещей.

И еще об одной сходной черте, отличающей обоих поэтов. Ходасевич очень любил кошек, о чем рассказал в «отрывках из биографии» «Младенчество». Бродский был также привязан к кошкам и упомянул об этом в эссе «Путешествие в Стамбул».

Напомню, что именно в этом эссе цитируется знаменитая строка из стихотворения Ходасевича «Петербург» о прививке «классической розы».

Конечно, к перечисленным образам Бродского обнаружатся параллели не только у Ходасевича: уподобление «часы — сердце» встречается в «Лире часов» Иннокентия Анненского; женщины-Парки напомнят о «неотвязных чухонках» с их вязаньем из «Старых эстонок» того же Анненского; рыба — «хордовый предок» Спасителя — родственна морским существам с нижних ступеней «лестницы Ламарка» у Осипа Мандельштама («Ламарк»), Но все же сходные черты поэтических текстов Бродского и Ходасевича показательны и не случайны.

Особенная значимость Ходасевича для Бродского объясняется, видимо, тем, что автор «Части речи» и «Урании» обнаруживал в судьбе автора «Тяжелой лиры» и «Европейской ночи» сходство с собственной жизнью. Такое сближение-сопоставление наделяло «Я» Бродского, неизменно осознающего свою отчужденность от собственных текстов, свое не-существование, признаком сущности, укорененности в бытии и поэзии. Бродского сближает с Ходасевичем и отстраненное описание собственного «Я». Несомненно, родственно Бродскому и ходасевичевское соединение предельной метафизичности и философичности с вещностью, осязаемой предметностью: у обоих поэтов чувственные вещи становятся своеобразными эмблемами бытия как такового.

«Было бы крайне интересно попытаться обосновать аналитически впечатления о Ходасевиче как одном из предшественников Бродского. Это потребовало бы особой и обстоятельной работы», — заметил Л. М. Баткин^[633]. Эта глава — предварительный опыт такого анализа.