

Бродский и Маяковский

«<...> Маяковский вел себя чрезвычайно архетипически. Весь набор: от авангардиста до придворного и жертвы. И всегда гложет вас подозрение: а может, так и надо? Может, ты слишком в себе замкнут, а он вот натура подлинная, экстраверт, все делает по-большому? А если стихи плохие, то и тут оправдание: плохие стихи — это плохие дни поэта. Ужо поправится, ужо опомнится. А плохих дней в жизни Маяка было действительно много. Но когда хуже-то всего и стало, стихи пошли замечательные. Конечно же он зарпортовался окончательно. Он-то первой крупной жертвой и был: ибо дар у него был крупный. Что он с ним сделал — другое дело. Марине (Цветаевой. — А.Р.) конечно же могла нравиться — в ней и самой сидел этот зверь — роль поэта-трибуна Отсюда — стихи с этим замечательным пастишем а ля Маяк, но лучше даже самого оригинала: „Архангел-тяжелоступ — / Здорово в веках, Владимир!“ Вся его песенка в две строчки и уложена...»^[645].

Эта оценка Бродским Маяковского — свидетельство одновременно и отстраненно-осторожного, и глубоко заинтересованного отношения к автору «Облака в штанах» и «Флейты-позвоночника». Поэтическая самопрезентация «Я» у Маяковского воспринимается Бродским как своеобразный архетип самовыражения поэта вообще.

Интересно, что психологический облик Бродского, манера поведения и, главное, чтения им своих стихов публике обнаруживают сходство с «рыком», с властным напором Маяковского-декламатора. Таков же и Бродский в изображении Анатолия Наймана:

«Новый стиль выработался быстро и органично. В гостях, не говоря уже о выступлении с эстрады, он с первых минут начинал порабощать аудиторию, ища любого повода, чтобы попасть и превозмочь всякого, кто казался способен на возражение или просто на собственное мнение, и всех вместе. И аудитории это, в общем, нравилось. И он это знал. Чтением стихов, ревом чтения, озабоченного тем, в первую очередь, чтобы подавить слушателей, подчинить своей власти, и лишь потом — донести содержание, он попросту сметал людей»; «В таком чтении, еще когда он был юношей, таился соблазн подчинять зал своей воле, властвовать над

ним, все это так, но все это можно и следует отнести за счет издержек молодой, еще не управляемой страсти к превосходству, безудержному желанию заставить всех с собой соглашаться»^[646].

В ранних стихотворениях Бродского «маяковское» начало ощущается особенно сильно. Самые ранние стихи роднит с творчеством Маяковского прежде всего их смысловая интенция, тематика — отвержение привычных культов («Пилигримы», 1958), романтизированный поиск, завоевание и/или принятие реальности («Стихи о принятии мира», 1958), напряженно-метафорическое восприятие действительности («Земля гипербол лежит под ними, / как небо метафор плывет над нами» — «Глаголы», 1960 [I; 41]), метафоры, построенные на отождествлении природных явлений и вещественного мира, на сближении космического и повседневного («пинает носком покрывало звезд» — «Письмо в бутылке (Entertainment for Mary)», 1964 [I; 362]). Созвучна Маяковскому и метафорика, уподобляющая внутренний мир человека, его мысли и чувства предметам, а тела — внешнему миру (пример уже не из раннего Бродского: «кровь, / поблуждав по артериям, возвращается к перекрестку» [II; 355]; «Мысль выходит в определенный момент за рамки / одного из двух полушарий мозга / и сползает, как одеяло, прочь» [II; 362] — «Колыбельная Трескового мыса», 1975).

Как показал М. Л. Гаспаров, по характеру рифм среди русских поэтов XX века Бродскому ближе всех Маяковский^[647].

К Маяковскому восходят у Бродского и маленькая буква в начале строки, и лесенка («Стихи об испанце Мигуэле Сервете, еретике, сожженном кальвинистами», 1959; «Книга», 1960), причем иногда поэт цитирует не только графику стиха, но и рифмы:

Каждый пред Богом
наг.
Жалок,
наг
и убог.
В каждой музыке

Бах.
в каждом из нас
Бог.
Ибо вечность —
богам.
Бренность —
удел быков...

(«Стихи под эпитафией», 1958 [I; 25])

Эти стихи — «эхо» строк Маяковского:

Дней бык пег.
Медленна лет арба.
Наш бог бег.
Сердце наш барабан.

(«Наш марш» [I; 98])^[648]

Но, при сходстве в рифмовке, семантика двух стихотворений различна: в обоих содержится богоборческий мотив, однако автор «Стихов под эпитафией» не разделяет жизнеутверждающего и революционного пафоса «Нашего марша».

Первое из стихотворений цикла Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974) содержит очевидную, легко узнаваемую цитату из Маяковского:

<...> в старое жерло
вложив заряд классической картечи,
я трачу, что осталось русской речи,
на Ваш анфас и матовые плечи.

(II; 337)

— шутливо обыгрываются первые строки «Ада» дантовской «Божественной комедии» («Земной свой путь пройдя до середины, / я, заявившись в Люксембургский сад <...>» [II; 337]).

Такая трактовка «Двадцати сонетов <...>» по-своему справедлива, но она вскрывает, дешифрует лишь самый первый смысловой уровень. При более углубленном понимании обнаруживается неслучайность цитаты из Маяковского и ее семантическая сцепленность с соседними реминисценциями из Пушкина и Данте.

Прежде всего парафраз строк из «Во весь голос» отсылает не столько к этой поэме Маяковского, сколько к стихотворению «Юбилейное» и творчеству Маяковского как единому целому и его отголоскам, слышимым в творчестве самого Бродского^[650]. Ситуация сонетов — «встреча» со статуей — скульптурой Марии Стюарт в Люксембургском саду и признание поэта в любви к королеве — достаточно точно воспроизводит ситуацию «Юбилейного», в котором герой Маяковского «встречается» с пушкинским памятником и произносит перед ним монолог — свой манифест поэтического искусства. Но если Маяковский в «Юбилейном» серьезен и социален, то герой сонетов ироничен и индивидуалистичен: исторические деяния (жизнь государств, войны и т. д.) в его глазах — ничто рядом с любовью. (Полемика с Маяковским ведется, впрочем, на его же территории и его оружием — ср. апологию любовной темы в том же «Юбилейном», гиперболизацию любви как «космического» события в «Облаке в штанах», «Человеке», «Люблю», «Про это» и т. д.) Другое отличие Бродского от Маяковского — герой Маяковского, как и его собеседник, принадлежит вечности и, преодолевая время, разговаривает с Пушкиным («У меня, / да и у вас / в запасе вечность» [I; 215]), в поэтическом же мире сонетов такое преодоление невозможно. Содержание «Двадцати сонетов <...>» — это не только объяснение в любви, но и констатация чисто физической невозможности такого объяснения с героиней XVI столетия. Интертекстуальную связь «Двадцати сонетов <...>» именно с «Юбилейным» подтверждают и строки о «классической картечи». Приверженец тоники, в «Юбилейном» Маяковский ради «творческого союза» с Александром Сергеевичем «даже / ямбом подсюсюкнул, // чтоб только / быть / приятней вам» (I; 221).

Строки Маяковского не только открывают, но и замыкают «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», создавая их своеобразное обрамление. Концевой терцет последнего сонета («Ведя ту жизнь, которую веду, / я благодарен бывшим белоснежным / листам бумаги, свернутым в дуду» [II; 345]) вступает в спор с «Приказом № 2 армии искусств», провозгласившим ангажированность поэзии и служение революции:

Это вам —
<...>
футуристки,
имажинистки,
акмеистки,
запутавшиеся в паутине рифм.
<...>
Это вам —
пляшущие, в дулу дующие
<...>
Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мерехлюндии
из арсеналов искусств.

(I; 153)

Избирающий позу «в дуду дудящего» шуга, Бродский отстраняется от Маяковского — «горлана-главаря», но помнит о Маяковском — авторе любовной лирики. Укажу в этой связи на более поздний случай полемики с Маяковским — «поэтом революции» в мексиканском цикле Бродского (1975). «Все-таки лучше сифилис, лучше жерла / единорогов Кортеса <...>» (II; 374), — пишет он в стихотворении «К Евгению», противопоставляя окостенелости

ацтекской цивилизации с ее человеческими жертвоприношениями — испанских завоевателей, олицетворяющих мир истории, динамики. В другом тексте из «Мексиканского дивертисмента» — «1867» — Бродский иронически рисует революционера с его «гражданской позой» (II; 368). В обоих стихотворениях слышатся полемические отголоски строк «Мексики» Маяковского: «Тяжек испанских пушек груз. // Сквозь пальмы, / сквозь кактусы лез // <...> генерал Эрнандо Кортес. // <...> Хранят / краснокожих / двумордые идолы. // От пушек / не видно вреда» (I; 304) и «Скорей / над мексиканским арбузом, // багровое знамя, взметнись!» (I; 309). Характерно, что в стихотворении «К Евгению» Бродский не только отрицает Маяковского, но и соглашается с пушкинским «А человек везде тиран иль льстец, // Иль предрассудков раб послушный» из стихотворения «В. Ф. Раевскому» («Ты прав, мой друг, — напрасно я презрел...») (II; 109) и с вариацией этого мотива «На всех стихиях человек — / Тиран, предатель или узник» из стихотворения «К Вяземскому» («Так море, древний душегубец...») [II; 298]). Заглавие «К Евгению» отсылает читателя не только к посланию «Евгению. Жизнь Званская» Г. Р. Державина, но и к Пушкину — автору «Медного Всадника» и «Евгения Онегина».

Но вернемся к реминисценции из поэмы «Во весь голос». Метафора строк-войск встречается у Бродского не только в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт». Это **повторяющаяся цитата**. «Обратное», «изнаночное» по отношению к исходному уподобление: *войска, похожие на строки*, — встречается в «Каппадокии» (1993 (?)): «И войска / идут друг на друга, как за строкой строка / захлопывающейся посередине книги» (III; 234–235). Метафора Маяковского означает разящую, физически действенную, смертоносную силу слова, пера, приравненного к штыку. Семантика похожего образа у Бродского — противоположная. В ее основе — «барочное» представление о мире как тексте, об истории как Книге. В этой перспективе стираются, теряются из вила противоположность и вражда: идущие убивать друг друга воины враждебных армий становятся буквами одной и той же Книги истории. Но сама метафора Книги истории, или Книги жизни, встречается и у Маяковского: это «Книга — „Вся земля“», в веке двадцатом на одной из страниц которой записано имя героя поэмы «Про это» (II; 214).

Впрочем, у Бродского есть и пример адекватного, точного усвоения и применения метафоры, созданной Маяковским: «Я знаю, что говорю, сбивая из букв когорту, / чтобы в каре веков вклинилась их свинья! / И мрамор сужает мою аорту» («Корнелию Долабелле», 1995 [IV (2); 199]). Правда, в стихотворении Бродского буквы-солдаты противостоят не классовому врагу, а времени. Но и для Маяковского время необходимо «побеждать», утверждая в нем свое присутствие^[651]. Однако Маяковский представляет успешной такую борьбу со временем и царящей в нем смертью: его герой рассчитывает «шагнуть» к «товарищам-потомкам», «как живой / с живыми говоря» («Во весь голос» [II; 426–427]), он кричит «большелобому тихому химику»: «Воскреси!» и надеется на свое Воскресение в грядущем («Про это» [II; 214]). Герой Бродского обречен на умирание, даже если его войска-строки и взломают каре времени: метафора *мрамор, сжимающий аорту*, — иносказательное обозначение смерти. При этом пейоративные коннотации концепта *мрамор* в поэзии Бродского, возможно, унаследованы именно у Маяковского, связывавшего *памятник* с «мертвечиной» («Юбилейное» [I; 223]). В то же время мотив *боли в горле, затрудненного дыхания* ассоциируется с мотивом *горла, бредящего бритвою*, из поэмы Маяковского «Человек» (II; 72). Но герой Маяковского, как всегда, активен, деятелен — он сам готов призвать смерть, убить себя; а герой Бродского просто претерпевает умирание.

Мрамор в стихотворении Бродского «Корнелию Долабелле» соотнесен с семантикой статуи, памятника. Эти ассоциации побуждают прочитать текст Бродского как свидетельство о победе над временем, как еще одну вариацию горадиевско-державинско-пушкинского «Памятника», который грозился взорвать Маяковский в «Юбилейном». Но «победа», запечатленная в мраморе, в лучшем случае амбивалентна: платой за вторжение в каре времени оказывается оцепенение и немота сжатого горла. Бродский не следует за Горацием и Пушкиным и не бросает вызов теме «Памятника», как Маяковский. Он «переписывает» классический текст о величии и долгой славе поэта, наделяя его горькой иронией. Да и победа над временем сомнительна: лексема «свинья» как обозначение построения войска отсылает к знаменитой битве 1242 года русских войск Александра Невского с крестоносцами на Чудском озере: в советской

историографии и культуре строй немецких рыцарей именовался «свинья». Крестоносцы потерпели в этой битве сокрушительное поражение.

«Скульптурный миф» (если воспользоваться выражением, употребленным Р. О. Якобсоном для характеристики творчества Пушкина^[652]), генетически восходящий в значительной мере к Маяковскому, образует отдельный пласт в творчестве Бродского^[653]. Уже в ранней лирике Бродского, вошедшей в сборник 1965 г. («Памятник», «Памятник Пушкину», «Я памятник себе воздвиг иной»), памятник и скульптурное изображение становятся символом лжи, оцепенения и смерти; в дальнейшем творчестве поэта в скульптурных образах, статуе акцентируется семантика вечности — остановленного времени — смерти («Торс») и «имперскости» («Post aetatem postram», «Бюст Тиберия», пьеса «Мрамор» и др.^[654]). Негативное смысловое наполнение образа статуи-скульптуры у Бродского несомненно отсылает (за исключением, разумеется, атрибута «имперскости», тоталитарности) к поэзии Маяковского («Юбилейное», «Владимир Ильич Ленин»^[655]). Низвержение кумиров-монументов у Маяковского символизировало не только борьбу с окостеневшей традицией, но и со своего рода канонизацией (в том числе самоканонизацией) собственного творчества. «Даже известная ограниченность его — ограниченность статуи. Статуя может только менять положения: угрозы, защиты, страха и т. д. (Весь античный мир — одна статуя в различных положениях.) Видоизменять положения, но не менять материал, который раз навсегда ограничен и раз навсегда ограничивающий возможности. Вся статуя в себя включена. Она из себя не выйдет. Потому-то она и статуя. Для того-то она и статуя», — писала о поэзии Маяковского Марина Цветаева^[656]. Борис Пастернак замечал, что с помощью «механизма желтой кофты» Маяковский «боролся <...> вовсе не с мещанскими пиджаками, а с тем черным бархатом таланта в самом себе, приторно-чернобровые формы которого стали возмущать его раньше, чем это бывает с людьми менее одаренными»^[657].

Статуя, скульптура в поэзии Бродского символизирует, кроме всего прочего, и стесняющие рамки поэтического канона, о чем косвенным образом свидетельствует и обращение к «Юбилейному», и бюсты римских классиков в «Мраморе». Поэтические каноны и

системы замкнуты в себе, любая система ограничивает свободу: «<...> при всей их красоте, отдельные концепции всегда означают сужение значения, обрезание болтающихся концов. Тогда как в феноменальном мире в болтающихся концах-то все и дело, ибо они переплетаются»^[658].

Персонифицируя, в частности, собственные поэтические каноны — клише Бродского, скульптура и мрамор, возможно соотносятся и с таким «классицистическим» образцом и источником Бродского, как сочинения Пушкина (ср. проанализированный Р. О. Якобсоном и Ю. М. Лотманом «скульптурный миф» в позднем пушкинском творчестве^[659]). Вряд ли необходимо подчеркивать, что «борьба» с традицией у Бродского — в отличие от Маяковского — неотделима от намеренного возвращения к ней или повторения ее^[660].

В рамках «скульптурного мифа» совершается у Бродского и расставание с традицией Маяковского. В произведениях Бродского 60-х — первой половины 70-х годов статуя и мрамор наделяются преимущественно пейоративной символикой, — в этом отношении «скульптурные образы» сходны с монументами у Маяковского. Между тем в лирике 80-х годов («Римские элегии») мрамор олицетворяет не только оцепенение («смерть»), но и «вечную жизнь»; а в пьесе «Мрамор» (1984) бюсты римских классиков — не только примета тоталитаризма, но и средство, с помощью которого герой выбирается из тюрьмы. Стихотворением, дающим ключ к метаморфозе «скульптурного мифа», оказывается «1972 год» (1972): отъезд в эмиграцию предстает в нем как переход в потусторонний мир и в «смерть» (или, что то же самое, — в «другую жизнь», в «другую половину жизни»). Характерны строки: «Всякий, кто мимо идет с лопатой, / ныне объект внимания», «уже те самые, / кто тебя вынесет, входят в двери», «нынче стою в незнакомой местности» (II; 290, 292). В третьем сонете («Земной свой путь пройдя до середины...» [II; 338]) из цикла о Марии Стюарт (1974) приоткрыт подтекст «1972 года»: это начальные строки дантовского «Ада». (Показательны также трехстишия, напоминающие о дантовской строфе — терцине, в посвященном теме эмиграции стихотворении «Пятая годовщина (4 июня 1977 г.)».) Достигший, подобно Данте, середины жизни, лирический герой Бродского попадает в иной мир. В «1972 годе» это Запад, в «Двадцати сонетах <...>» — в шутливом снижении —

Люксембургский сад. В «потустороннем» пространстве время, по-видимому, не существует, и поэт «встречает» не только статую Марии, но и (дополняя свою первоначальную интерпретацию) как бы ее саму.

Тридцать два — тридцать четыре года — возраст Бродского и его поэтического alter ego во время написания «1972 года» и «Двадцати сонетов <...>». Это срок земной жизни Христа, с которым сопоставлял себя Маяковский. Не случайно в «Двадцати сонетах <...>» Бродский цитирует итоговую, предсмертную поэму Маяковского «Во весь голос»; но себя он видит не на пороге смерти, а в начале новой жизни. В пространстве этой жизни, на переломе, герой Бродского обращается к поэзии Маяковского, как бы вспоминая о своей «маяковской» лирике первых поэтических лет (1958–1959). Встречают друг друга и строки Пушкина и Маяковского. Не только в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт», но и в «1972 годе», заключение которого — «Бей в барабан, пока держишь палочки...» (II; 293) — напоминает и о «Доктрине» Генриха Гейне («Бей в барабан и не бойся...», пер. Юрия Тынянова^[661]), и о «барабанных» строках Маяковского из «150 000 000». Напоминание полемичное — Бродский, в отличие от героя «150 000 000», не завоевывает Запад, а находит там приют, гонимый наследниками революции.

1972–1974 гг. отделяли от 1962 г., осознанного Бродским как начало своей самостоятельности, в том числе в поэзии («Прошла ли молодость твоя. / Прошла, прошла» — «Уже три месяца подряд», 1962 [I; 162])^[662], десять лет. Примерно столько же лет — между этими двумя стихотворениями и книгой «Римские элегии» (1982). Соотнесенность текстов подчеркнута самим автором («ножницы», «материя» — общие для «1972 года», «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» и «Римских элегий» поэтические мифологемы). В «Римских элегиях» «мрамор» и «вечность» лишаются однозначной пейоративности.

Оппозиция «Я — Время (мертвящее, обезличивающее, инородное по отношению к личности)» в поэзии Бродского неоднократно облекается в образы, заимствованные у Маяковского. Так, стихи Бродского:

я, иначе — никто, всечеловек, один
из, подсохший мазок в одной из живых картин,
которые пишет время, макая кисть
за неимением, верно, лучшей палитры в жисть... —

(«В кафе», 1988(?) [III; 174])

восходят к строкам, завершающим стихотворение Маяковского
«Я»:

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!

(I; 49)

А строки из «Разговора с небожителем» (1970):

Дух-исцелитель!
Я из бездонных мозеровских блюд
так наглotalся варева минут
и римских литер... —

(II; 211)

вариация стихов «На тарелках зализанных зал / будем жрать тебя,
мясо, век!» (II; 441) из трагедии «Владимир Маяковский».

Религиозная тема Бродского^[663] во многом обнаруживает
переклички с поэзией Маяковского. Богоборческие (или, точнее,
«кощунственные») мотивы, заставляющие вспомнить поэмы «Облако в
штанах» и «Человек», прослеживаются у Бродского в «Разговоре с
небожителем», в котором от Маяковского — и раскованная интонация

беседы с Богом или ангелом, и заглавие (ср. «Разговор с фининспектором о поэзии»). Но небожитель не отвечает герою Бродского: в мире царит «тишь». Этот мотив беззвучия, глухоты бытия перекликается с концовкой поэмы Маяковского «Облако в штанах»:

Глухо.
Вселенная спит,
положив на лапу
с клещами звезд огромное ухо.

(II; 24)

Вариация этих строк Маяковского — «глухонемая вселенная» в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» (1989)^[664] и метафора «ушная раковина Бога» в «Литовском дивертисменте» (1971):

в ушную раковину Бога,
закрытую для шума дня,
шепни всего четыре слога:
— Прости меня.

(II; 269)

Эта же поэтическая формула повторена в «Римских элегиях» («Наклонись, я шепну Тебе на ухо что-то <...>», 1981 (?) [III; 48]). Но для Маяковского, конечно, невозможен в разговоре с Богом переход с крика на шепот. Как невозможна и просьба о прощении.

«Количество <...> религиозных кусков в первом томе поразительно», — заметил о раннем Маяковском Виктор Шкловский^[665]. Прежде всего, это символы Рождества и Распятия поэта. Сближение Маяковского с Бродским — автором рождественских стихов — может показаться более чем сомнительным, так как Бродский, в отличие от автора фрагмента «Рождество Маяковского» из поэмы «Человек», пишет о Рождестве Христа, а не о своем рождении. Однако в одном из рождественских стихотворений Бродского «24 декабря 1971 года» — вместо Младенца и девы —

пустота, в которой возникает «фигура в платке» ([II; 282] любимая?; ср. антиномию «Бог» — «любимая» у Маяковского). А в стихотворении 1964 г. «Звезда блестит, но ты далека...», обращенном к возлюбленной, Бродский прямо сближает себя — не без доли иронии — с «младенцем в хлеву» (I; 326). (Вспомним рисунок Бродского того же времени, на котором поэт изображает себя лежащим в окружении овцы, козы и коровы [I; 477, илл. VII]).

Но если в рождественских мотивах у Бродского переключка с Маяковским минимальна, то одна из граней «маяковского» образа распинаемого поэта в лирике Бродского очень заметна. Распятие лирического героя у Маяковского символизировало страдания поэта за грехи людей и ощущение творчества как самораспинания (этого мотива у автора «Части речи» нет). Оно означало и конец поэзии, смерть последнего поэта («я, // быть может, последний поэт» — «Владимир Маяковский. Трагедия» [II; 436]; ср.: «Только вот / поэтов, / к сожалению, нету — // впрочем, может, / это и не нужно» — «Юбилейное» [I; 223]). Мотив последнего поэта^[666] как невинной жертвы, принимающей казнь именно за поэтический дар, — ключевой и для Бродского («Конец прекрасной эпохи», 1969).

Отмечен ассоциациями с поэзией Маяковского и такой инвариантный образ Бродского, как рыба / моллюск. Претекст — строки «На чешуе жестяной рыбы / прочел я зовы новых губ» (I; 46) из стихотворения «А вы могли бы?» — одного из программных текстов раннего Маяковского и русского футуризма в целом. Эти строки — провозглашение веры в преображающую силу слова, способного превратить жестяную вывеску рыбной лавки в живое, зовущее существо. Поэтика оксюморона здесь предельно интенсифицирована: задана и тут же отброшена не только оппозиция «живое — мертвое» (жестяная вывеска — живая рыба), но и оппозиция «немое (рыба) — говорящая» («новая» рыба, сотворенная или открытая героем стихотворения). «Преображение привычных образов тождественно их творению заново. Как в Книге Бытия, где вслед за созданием „безвидной“ планеты, ее устройство начинается с воды и появления морей, у Маяковского космогонический акт означен тем, что „на карте будня“ (географическая карта, она же — ресторанное меню) библейский хаос — „студень“ претворяется в океаны, к тому же демиургическому тексту отсылают изображенные на вывеске „рыбы“,

которые, согласно Библии, были сотворены в числе первых живых существ. Новорожденный мир тянется к своему создателю „зовом новых губ“, изливаясь неслыханной гармонией сфер, ночной апокалиптической музыкой „водосточных труб“ <...>. В контурах скул и губ проступает лицо Вселенной» (М. Вайскопф)^[667].

Стихи Маяковского многозначны, возможно их прочтение не как радостного свидетельства всевластия слова, но как выражения тоски одиночества. Именно так их воспринял Андрей Платонов: «Всякий человек желает увидеть настоящий океан, желает, чтобы его звали любимые уста, и прочее, но необходимо, чтобы это происходило в действительности. И только в великой тоске, будучи лишенным не только океана и любимых уст, но и других, более необходимых вещей, можно заменить океан — для себя и читателей — видом дрожащего ступня, а на чешуе жестяной рыбы прочесть „зовы новых губ“ (может быть, здесь поэт имел в виду и не женские губы, но тогда дело обстоит еще печальнее: губы зовущих людей, разгаданные в жести, подчеркивают одиночество персонажа стихотворения). И поэт возмещает отсутствие реальной возможности видеть мир океана своим воображением. При этом воображение поэта столь мощно, что он приобретает способность видеть сам и показывать читателям океан и зовущие губы посредством самых „неподходящих“ предметов — студня и жести»^[668].

У Бродского же, хотя и встречается оксюморонный образ говорящей или поющей рыбы («Колыбельная Трескового мыса», 1975; «Тритон», 1994), невозможно найти мотив преобразования вещи словом. Наоборот, живое подобно вещи, неживому: «Здесь никто не крикнет, что ты чужой, / убирайся назад, и за постой берут / высцветаньем зрачка, ржавую чешуей»; «Одеяло серого цвета, и сам ты стар» — мотив старения, ассоциирующийся с серым, жестяным цветом («Прилив», 1981 [III; 34]); «рыба, подумав про / свое консервное серебро, // уплывает заранее» («Келломайки», 1982 [III; 62]); «У щуки уже сейчас / чешуя цвета консервной банки, / цвета вилки в руке» («Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...»), 1982 (?) [III; 68]). Речь «моллюска» не может быть услышана:

Через тыщу лет из-за штор моллюск
извлекут с проступившим сквозь бахрому

оттиском «доброй ночи» уст,
не имевших сказать кому.

(«*Это — ряд наблюдений. В углу — тепло*» из
цикла «*Часть речи*», 1975–1976 [II; 400])

По разным стихотворениям Бродского рассыпаны аллюзии и на другие строки — «я показал на блюде студня / косые скулы океана» (I; 46) — из того же текста Маяковского: «Но куда Борей забираться в скулу горазд» (описывается морской пейзаж — «Прилив» [III; 33]); «Я пишу эта строки, сидя на белом стуле, / под открытым небом, зимой, в одном / пиджаке, поддав, раздвигая скулы / фразами на родном. / Стынет кофе. Плещет лагуна, сотней / мелких бликов тусклый зрачок казня / за стремленье запомнить пейзаж, способный / обойтись без меня» («Венецианские строфы (2)» [III; 56]); «Не любви, но смысла скул, / дуг надробных, звука „ах“ / добиваются — сквозь гул / крови собственной — в горах» («В горах» [III; 84–85]); «Луна, изваянная в Монголии, / прижимает к бесчувственному стеклу / прыщавую, лезвиями магнолии / гладко выбритую скулу» («Вечер. Развалины геометрии», 1987 (?) [III; 136]); «Приметы его (стула — *A.P.*) таковы: / зажат между невидимых, но скул / пространства (что есть форма татарвы» («Посвящается стулу», 1987 (?) [III; 145]); «Как форме, волне чужды / ромб, треугольник, куб, / всяческие углы. / В ней (в воде. — *A.P.*) есть нечто от губ / с пеною вдоль скулы» («Тритон», 1994 [IV (2); 188]). Метафора *скулы* придает такому «предмету» черты антаэстетичности, сделанности (луна *изваянная* и *прыщавая*), несвободы (восточные коннотации в случае с луной и пространством (у Маяковского — всё наоборот). *Скулы* ассоциируются с затрудненностью говорения (их надо *раздвигать*). Единственное исключение — метафора *скулы воды* в «Тритоне». Но она представлена в демонстративно антифутуристическом контексте. Это жест отвержения геометрических фигур — ромбов, кубов, углов; лексема «куб», вероятно, сокращенное именование кубофутуризма, к которому принадлежал Маяковский. Заимствованный у автора «А вы могли бы?» образ отрывается от исходного контекста и оказывается обращен Бродским против своего создателя.

В поэзии Бродского метафорика *скулы* в противоположность тексту Маяковского не связана с преобразованием быта, с превращением неодушевленных «низких» вещей в поэтические явления. *Скулы* присущи либо «предметам» природного мира (воде = океану, а не студню, из которого возникает океан у Маяковского, луне), либо человеку, либо абстрактному «пространству».

Инвариантный мотив поэзии Бродского — затрудненность или невозможность коммуникации, общения — связан, в частности, с таким повторяющимся образом, как *телефон*: «Смолкший телефон / и я — мы слышим колокольный звон / на площади моей» («Шествие», 1961 [I; 149]); «безмолвствует окно и телефон» («Зофья», 1962 [I; 177]); «телефон молчит» («Речь о пролитом молоке», 1967 [II; 27]); «<...> я запускаю в проволочный космос / свой медный грош, <...> / в отчаянной попытке возвеличить / момент соединения... <...> остается крутить щербатый телефонный диск, / <...> / покуда призрак не ответит эхом / последним воплям зуммера в ночи» («Postscriptum», 1967 [II; 61]); «номера телефонов в прежней / и текущей жизни, слившись, дают цифирь / астрономической масти. И палец, вращая диск / зимней луны, обретает бесцветный писк / „занято“; и этот звук во много / раз неизбежней, чем голос Бога» («Темза в Челси», 1974 [II; 349])^[669]; «покамест палец / набирает свой номер, рука опускает трубку» («В Англии. VI. Йорк», 1977 (?) [II; 439]); «Мы — только часть / крупного целого, из коего вьется нить / к нам, как шнур телефона, от динозавра / оставляя простой позвоночник. Но позвонить / по нему больше некуда, кроме как в послезавтра, / где откликнется лишь инвалид — зане / потерявший конечность, подругу, душу / есть продукт эволюции. И набрать этот номер мне / как выползти из воды на сушу» («Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...»)) [III; 68]).

Телефон в поэзии Бродского соотнесен с *телефоном* из стихотворений по крайней мере нескольких авторов^[670], но среди них безусловно есть и Маяковский, в чьей поэме «Про это» ожидание телефонного звонка от возлюбленной составляет один из центральных эпизодов.

К поэтическому словарю Маяковского восходит и самоидентификация «Я — собака» в поэзии Бродского: «и мне, как

псу, не оторвать глаза», «тыходишь в дом, чьи комнаты лишай / забвения стрижет» («Отрывок» («Из слез, дистиллированных зрачком...»), 1969 [II; 164]); «жмусь к подстилке» («1972 год», 1972 [II; 290]); «благодарен за все; за куриный хрящик» («Римские элегии» [III; 48]); «Без поводка от владельцев не отличить собак» («Кентавры IV», 1988 [III; 166]); «как собака, оставшаяся без пастуха, / я опускаюсь на четвереньки / и скребу когтями паркет <...>» («Вертумн», 1990 [III; 204]); «Только вышколенная болонка / тьякает непрерывно, чувствуя, что приближается / к сахару, что вот-вот получится / одна тысяча девятьсот девяносто пять» («Клоуны разрушают цирк. Слоны убежали в Индию...», 1995 [IV (2); 194]).

Уподобление «Я — собака» не обязательно соотносено у Бродского с подобной самоидентификацией в поэзии Маяковского (другой хорошо памятный пример — поэзия Федора Сологуба). Но именно Маяковский проводил это отождествление особенно настойчиво (наиболее известные случаи — стихотворение «Как я сделался собакой» и строки «Значит — опять / темно и понуро / сердце возьму, / слезами окапав, / нести, / как собака, / которая в конуру / несет перееханную поездом лапу» из «Облака в штанах» [II; 22]). Поэтому как раз стихи Маяковского оказываются ближайшим претекстом для Бродского. Однако семантика уподобления «Я» собаке у двух поэтов различна: Маяковский акцентирует отверженность «Я», непохожесть «Я» на других («нормальных людей»), Бродский настаивает на «незначительности» «Я», послушного Хозяину и / или оставленного Им.

Ассоциациями с поэзией Маяковского наделен и такой повторяющийся образ в поэзии Бродского, как *горло / гортань*: «и только в горле красная вода» («Шествие» [I; 111]); «что будет поразительней для глаз, / чем чувства, настигающие нас / с намереньем до горла нам дойти» («Зофья» [I; 182]); «радовать правдой, что сердце / в страхе живет перед горлом» («Другу-стихотворцу», 1963 [I; 253]); «Человек на веранде с обмотанным полотенцем / горлом» («Колыбельная Трескового мыса», 1975 [II; 369]); «Помесь лезвия и сырой / гортани, не произнося ни звука, / речная поблескивает излука, / подернутая ледяной корой» (метафорическое развитие образа — «В окрестностях Александрии», 1982 [III; 57]). Коннотации «перерезанное горло — кровь — самоубийство» связывают эти строки

со стихами Маяковского «А сердце рвется к выстрелу, / а горло бредит бритвою» («Человек» [II; 72]). Метафорика самоубийства у Маяковского становится архетипическим образом и добровольной гибели, и смертельной болезни, и мучительного изречения поэтического слова^[671].

Мотив самоубийства, совершаемого с помощью пистолета, несомненно ассоциируется у Бродского с поэзией и судьбой Маяковского: «достань из чемодана пистолет, / достань и заложь его в ломбард», «красная вода», «<...> сердца не отыщется в дыре, // проделанной на розовой груди», «Да, слушайте совета Скрипача, / как следует стреляться сгоряча: / не в голову, а около плеча!» («Шествие» [I; 111]); «Пистолет похож на ключ, лишь борода кверху» («Сокол ясный, головы...», 1964 [I; 373]); «То ли пулю в висок <...>» («Конец прекрасной эпохи», 1969 [II; 162]).

Прообраз этих строк — не только стихи из поэмы «Человек», но и высказывание, открывающее поэму «Флейта-позвоночник»:

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
Сегодня я
на всякий случай
даю прощальный концерт.

(II; 25)

Трактовка самоубийства в поэзии Бродского двойственна, одновременно иронична и серьезна. С одной стороны, самоубийство как бы отменено (пистолет сдан в ломбард) или происходит понарошку: поэма «Шествие» — некий карнавал, балаганное действие, и «красная вода» напоминает о «клюквенном соке», которым истекает паяц в блоковском «Балаганчике». С другой стороны, «Шествие», названное «поэмой-мистерией», соотносится и с поэзией Маяковского, который написал «Мистерию-буфф». Романс о самоубийстве в поэме Бродского исполняет Скрипач — персонаж, напоминающий о лирическом герое стихотворения Маяковского «Скрипка и немножко

нервно»^[672], предлагавшем скрипке жить с ним вместе. Строки из романса Скрипача: «На блюдечке я сердце понесу / и где-нибудь оставлю во дворе» (I; 111) — цитата из трагедии «Владимир Маяковский» («Вам ли понять, / почему я, / спокойный, / насмешек грозою / душу на блюде несусь / к обеду идущих лет» [II; 435]). Строки в «Комментарии» к романсу Скрипача «целый дом роняет из ОКНА / тот возраст, где кончается война» (I; 112) имеют метаописательный характер; не случайно слово «ОКНА» выделено прописными буквами. Это аллюзия на «Окна РОСТА», где сотрудничал Маяковский. В контексте стихов Маяковского в сравнении с его судьбой (к чему настойчиво призывает своими цитатами Бродский) романс Скрипача предстает не литературной «игрой», не перепеванием «банальной» темы, а свидетельством о неизбежности самоубийства, архетипом которого является смерть Маяковского^[673] — заданная и предписанная его поэзией, а затем исполненная наяву.

С творчеством Маяковского связаны и символические смыслы образа *калеки*. Лирический герой Маяковского, оставленный возлюбленной, сравнивает себя с инвалидом: «За лучшие дни поднимаю стакан, / как пьет инвалид за обрубков» («Отказом от скорбного перечня — жест...», 1967 [II; 41]); «потерявший конечность, подружку, душу» («Элегия» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...»)) [III; 68]). Ближайший претекст к этим поэтическим высказываниям — стихи из «Облака в штанах»:

Тело твое
я буду беречь и любить,
как солдат,
обрубленный войною,
ненужный,
ничей,
бережет свою единственную ногу.

(II; 22)

Похожее уподобление есть и в поэме «Про это», также посвященной любви:

Эта тема придет,
калеку за локти
подтолкнет к бумаге,
прикажет:
— Скреби! —
И калека
с бумаги срывается в клетоте,
только строчками в солнце песня рябит.

(II; 174)

Другие переключки поэзии Бродского и Маяковского более разрозненны и единичны. К образу из поэзии Маяковского я — *подобие чудовищ ископаемо-хвостатых* («Во весь голос») восходит уподобление лирического героя Бродского ящеру и динозавру («Строфы» («Наподобье стакана...»), 1978 (?) [II; 459, 460])^[674]. Реализованная метафора «сердце-пожар», к которой Маяковский прибегал в «Облаке в штанах» и в «Про это», воссоздана в «Неоконченном отрывке» (1964–1965) Бродского: «И сердце пусть из пурпурных глубин / на помощь воспаленному рассудку / — артерии пожарные враскрутку! — возгонит свой густой гемоглобин» (I; 392). Антропоморфизация нервов — другой прием овеществления внутреннего мира героя в «Облаке в штанах»^[675] — повторена Бродским в «Речи о пролитом молоке»: «Нерв разошелся, как черт в сосуде» (II; 36).

Уподобление возлюбленной Помпее, погибшей под пеплом, а автобиографического героя — Везувия в угрожающей реплике из поэмы «Облако в штанах»:

Погибла Помпея,
когда раздразили Везувий! —

(II; 9)

повторена Бродским в стихотворении «Памяти Н. Н.» (1993 [?]):

На скромную тою Помпею
обрушивается мой Везувий
забвения: обид, безумий...
<...>
<...> И ты под лавой
погребена. <...>
<...> Прощай, подруга.
Я позабыл тебя. Видать, дерюга
небытия, подобно всякой ткани,
к лицу тебе. И сохраняет, а не
растрачивает, как сбереженье,
тепло, оставшееся от изверженья.

(III; 246–247)

Но почти полное совпадение лексики, плана выражения в текстах Маяковского и Бродского сочетается с различной и даже противоположной семантикой. Цитата, как это обычно у Бродского, «присвоена» и «переписана». *Извержение* в «Облаке в штанах» — развернутая метафора гнева, проявление пламенной, кипящей любви-страсти героя, который не желает отказаться от дорогой ему женщины. В стихотворении «Памяти Н. Н.» *извержение* — метафора забвения и добровольного «вычеркивания» лирическим героем из своей памяти образа женщины, с которой он был когда-то близок. Агрессия, «рык» Маяковского сглажены, приглушены, стерты под пером автора «Урании» и «Пейзажа с наводнением».

Одновременно Бродский наделяет лексемы «Помпея» и «Везувий» сексуальным значением, которое в поэме Маяковского не подчеркнуто. «Помпея» и «Везувий» в «Памяти Н. Н.» не только метафоры *ее* и *его*, как в тексте Маяковского, но и метонимии («твоя Помпея», «мой Везувий»). Грамматический род слов «Везувий» и «Помпея» семантизируется, создавая оппозицию «мужское — женское». *Извержение* ассоциируется не только с выбросом вулканической лавы, но и с семяизвержением. Слово «Помпея» прочитывается как эвфемистическое именование женских гениталий, а «Везувий» — как сходное обозначение мужского члена. Такое

прочтение диктуется и прецедентом: в стихотворении-цикле Бродского «Post aetatem postram» (1970) упомянут «Верзувий», который может быть понят как мужской половой член: «Прозрачная, журчащая струя. / Огромный, перевернутый Верзувий, / над ней нависнув, медлит с изверженьем» (II; 251)^[676].

Слабый отголосок сравнения любви Маяковским с колкой дров («Письмо товарищу Кострову из Парижа о сущности любви»^[677]) — это образы из стихотворений «Заморозки на почве и облысенье леса...» (цикл «Часть речи») и «Келломяки» (1982):

Зазимуюем же тут, с черной обложкой рядом,
проницаемой стужей снаружи, отсюда — взглядом,
за бугром в чистом поле на штабель слов
пером кириллицы наколов.

(«Заморозки на почве и облысенье леса...» [II; 411])

И никаким топором не наколешь дров
отопить помещенье.

(«Келломяки» [III; 59])

В стихотворении «Келломяки», посвященном давно потерянной возлюбленной, любовный подтекст *приготовления дров* сохранен: холод, замерзание ассоциируются с иссяканием любви. Любовный огонь невозможен, никто не в состоянии вновь зажечь его. В стихотворении «Заморозки на почве и облысенье леса...» образ-метафора дров-слов более сложен: их огонь должен согреть лирического героя, но это тепло слова, а не жар страсти. Любовная тема, присутствующая во многих стихотворениях цикла «Часть речи», здесь отсечена, отброшена согревает не любовь, а творчество.

Еще более отдаленным «эхом» поэзии Маяковского можно считать мотив сакрализации любви и ассоциации между любовью и печным огнем в «Горении» (1981); параллели из Маяковского — тот же образ страсти — колки дров в «Письме товарищу Кострову <...>» и сакрализация любви в «Облаке в штанах».

Если ранний Бродский не чужд вызова и «вселенского» протеста, роднящего его с Маяковским (один из самых красноречивых примеров — «Речь о пролитом молоке»), то позднее он сглаживает резкие семантические жесты даже тогда, когда заимствует их у Маяковского. Таковы строки стихотворения «Памяти Геннадия Шмакова» (1989): «ты бредешь, как тот дождь, стороной» (III; 180), — восходящие к варианту поэтического текста Маяковского «Домой!». Но лирический герой Маяковского соизмеряет свою судьбу с судьбой Родины, ищет отзыва и признания Отечества. Бродский же пишет о частном человеке, для которого *брести стороной* естественно. Его отчуждение не столько социально (хотя Геннадий Шмаков — эмигрант), сколько экзистенциально: стихи Бродского повествуют об умершем, и сравнение с дождем отсылает не только к стихотворению Маяковского, но и к «Смерти поэта» Анны Ахматовой^[678].

Маяковский как *советский* поэт, как автор программных политических текстов Бродским почти не цитируется — что естественно. Исключения единичны. Такова переиначенная реминисценция из «Рассказа Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», в котором развернут образ города-сада нового рая и сакрализована инженерная деятельность^[679]. У Бродского образ города-сада переиначен в стихотворении «Сидя в тени» (1983): «роль материи во / времени — передать / *все* во власть *ничего*, / чтоб заселить верто- / град голубой мечты, / разменявши *ничто* / на собственные черты» (III; 77). Город «голубой мечты» у Бродского контрастирует с весомым в своей тяжеловесной материальности, хотя и существующим только в воображении городом-садом из стихотворения Маяковского. Город из стихотворения «Сидя в тени» — воплощение небытия, парадоксально отождествленного с «чистой», бесформенной материей. «Верто-град» Бродского — с одной стороны, вариант барочного образа мира-сада; ближайший аналог и прообраз — «поэтическая энциклопедия» Симеона Полоцкого «Вертоград многоцветный». С другой стороны, это окказиональный синоним «города-сада» Маяковского: церковнославянское слово «вертоград» означает «сад»; разбивая это слово на две части, Бродский как бы обнажает его «внутреннюю форму»: «град — город».

Цитирует Бродский и такое программное политическое сочинение Маяковского, как поэма «Владимир Ильич Ленин». Стихи:

<...> какой-то тип,
из ваших, полез, издавая скрип,
из партера на сцену, где тотчас влип
в историю. Так сказать, вжился в роль.
Но он — единица. А единица — ноль,
и боль единицы для нас не боль

массы. Это одно само
по себе поможет стереть клеймо
трагедии с нашего города —

(IV (2); 185)

из «Театрального» (1994) — это вариация строк Маяковского: «Плохо человеку, / когда он сдан. //Гере одному, / один не воин — // каждый дюжий / ему господин, // и даже слабые, / если двое. // А если / в партию / сгрудились малые — //сдайся, враг, / замри / и ляг! // Партия — / рука миллионопалая, // сжатая / в один / громящий кулак. // Единица — вздор, / единица — ноль <...>» (II; 262). Реминисценция из поэмы «Владимир Ильич Ленин» подкреплена в «Театральном» аллюзиями на другие тексты Маяковского. В стихах:

Узилище, по существу, ответ

на жажду будущего пролезть
в историю, употребляя лесть,
облекаясь то в жечь, то в Благую Весть,

то в габардин, то в тряпье идей.
Но история — мрамор, и никаких гвоздей! —

(IV (2); 185)

цитируется «А вы могли бы?» (*жесть — жестяная рыба*; ср. оппозицию «жестяная рыба / смерть — зовы новых губ, / преобразование» у Маяковского и антитезу «жесть — Благая Весть» у Бродского) и «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» («Светить всегда, / светить везде, / до дней последних донца, / светить — и никаких гвоздей! / Вот лозунг мой— / и солнца!» [I; 123]). При этом и трактовка времени, и интерпретация роли «Я» у Маяковского и Бродского различны. Маяковский убежден в возможности переписать, «отменить» Историю, искупить изъяны прошлого будущим, он надеется на свое воскрешение. Его позиция — деятельная, агрессивно-активная: «растворение» в коллективе не подавляет, а удешевляет волю «Я» к действию, к преобразению мира. Для Бродского строки из поэмы «Владимир Ильич Ленин» — эмблема тоталитаризма, уничтожающего волю личности; История тоталитарна и замкнута в себе, она не может быть искуплена и «сделана заново».

В этом Бродский разошелся с Маяковским — футуристом и с Маяковским — идеологом социализма.