

2. «На манер серафима...»: реминисценции из «Пророка» Пушкина в поэзии Бродского

В большинстве случаев реминисценции из пушкинских текстов у Бродского указывают на темы и мотивы, общие для обоих поэтов, но иногда различно ими трактуемые. Одна из таких тем — **тема творчества**, выраженная в нескольких мотивах, в том числе в **мотиве поэта-пророка**. Реминисценции, «оформляющие» этот мотив, отсылают к «Пророку» Пушкина. Цитируются два наиболее сильно маркированных фрагмента в пушкинском стихотворении: преобразование, физическое мучительное «пересоздание» героя стихотворения серафимом как условие пророческого призвания («И шестикрылый серафим / На перепутье мне явился»; «И он к устам моим приник, / И вырвал грешный мой язык, / И празднословный, и лукавый» [II; 304]) и призыв Бога к пророку («Глаголом жги сердца людей» [II; 304]). Дважды «Пророк» цитируется в стихотворении «Разговор с небожителем» (1970):

уже ни в ком
не видя места, коего глаголом
коснуться мог бы, не владея горлом,
давась кивком
звонкоголосой падали, слюной
кропя уста взамен кастальской влаги
<...>
тебе твой дар

я возвращаю — не зарыл, не пропил;
и, если бы душа имела профиль,
ты б увидал,
что и она
всего лишь слепок с горестного дара,
что более ничем не обладала,
что вместе с ним к тебе обращена.

Не стану жечь
тебя глаголом, исповедью, просьбой<...>.

(II; 209)

Реминисценции из «Пророка» в «Разговоре с небожителем» закономерны: так же как и пушкинский текст, стихотворение Бродского соотнесено с Ветхим Заветом. Но если Пушкин создает поэтическое переложение Книги пророка Исаяи, то Бродский обращается к форме прения с Богом, представленной в Книге Иова. Однако, в отличие от ситуации в этом библейском тексте, слова, которыми лирический герой «Разговора с небожителем» взывает к Господу, остаются без ответа. Сама повествовательная форма произведения выражает мотив, в нем содержащийся: «вся вера есть не более, чем почта / в один конец» (II; 210). Пушкин пишет о *встрече* будущего пророка с божественным вестником, Бродский — о невозможности такой встречи. Более того, само существование божественного вестника и Бога поставлено под сомнение:

<...> И, кажется, уже
не помню толком

о чем с тобой
витийствовал — верней, с одной из кукол,
пересекающих небесный купол.

(II; 214)

Пророк Пушкина испытывает преобразование, обретая новый орган речи (*жалю мудрыя змеи*); его речь (*глагол*) призвана наставить людей. Лирический герой Бродского испытывает затруднения, произнося слова («не владея горлом»), и эти слова он обращает не к другим людям. Они этой речи не поймут, а герой Бродского не ощущает себя истинным пророком. «Уже ни в ком / не видя места, коего глаголом / коснуться мог бы» — эти строки отсылают не к пушкинскому, а к лермонтовскому «Пророку» («Провозглашать я стал любви / И правды чистые ученья: / В меня все ближние мои / Бросали бешено камня») [I; 333]). Герой «Разговора с небожителем» обращается к самому Богу, лишь его он хотел бы «глаголом коснуться». Но и этого не дано.

Образ *сжимающегося горла, комка в горле* повторяется у Бродского многократно: «Горло болевое» («Друг, тяготя к скрытым формам лестии...») (1970) [II; 226]); «Пар из гортани чаще к вздоху, чем к поцелую» («Эклога 4-я (зимняя)») (1980) [III; 14]); «И в горле уже не комок, но стопроцентный еж» («Кончится лето. Начнется сентябрь. Разрешат отстрел...») (1987) [III; 128]). *Горло* у Бродского — орудие поэзии:

Здесь, в ремесле стихотворства
как в состязаньи на дальность
бега, — бушует притворство,
так как велит натуральность
то, от чего уж не деться, —
взгляды, подобные сверлам,
радовать правдой, что сердце
в страхе живет перед горлом.

(«Другу-стихотворцу», 1963 [I; 253])^[382].

Гортань является метонимией лирического «Я»: «гортань... того... благодарит судьбу» («Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974) [II; 338]) — затрудненная, косноязычная речь в духе гоголевского Акакия Акакиевича в этой строке указывает на инвариантный мотив слова, *застревающего в горле*. Мотивы *затрудненной речи (замерзающего в гортани слова)* и *разрыва*

выражены также в стихотворении «Север крошит металл, но щадит стекло...» из цикла «Часть речи» (1975–1976): «И в гортани моей, где положен смех, / или речь, или горячий чай, / все отчетливей раздаётся снег / и чернеет, что твой Седов, „прощай“» (II; 398). Он варьируется в более позднем стихотворении «Первый день нечетного года. Колокола...»: «Я валяюсь в пустой, сырой, / желтой комнате, заливая в себя Бертани. Эта вещь, согреваясь в моей гортани, / произносит в конце концов: „Закрой окно“» (III; 79). *Закрывание окна* означает отказ от контакта с внешним миром. Напомню также образ *рта*, изрекающего слова *благодарности*, из стихотворения «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980): «Но пока мне рот не забрили глиной, / из него раздаваться будет лишь благодарность» (III; 7). О «горловом напоре» голоса говорится в стихотворении «Похож на голос головной убор» (1960-е гг.) (II; 199). Рифма «глаголом — горлом» из «Разговора с небожителем» относится к повторяющимся, ключевым рифмам Бродского. Она встречается в написанном, возможно, ранее стихотворении «Памяти Т. Б.» (1968): «Имя твое расстается с горлом / сдавленным. Пользуясь впрямь глаголом, / созданным смертью, <...> сам я считать не начну едва ли, / будто тебя „умерла“ и звали» (II; 83).

Образ замерзающей гортани у Бродского ассоциируется с болью (как и в «Пророке» Пушкина), но также и с самоубийством, с перерезанным горлом — по-видимому, под воздействием строки Владимира Маяковского «горло бредит бритвою» (поэма «Человек») [383]. Так, в стихотворении «В окрестностях Александрии» (1982) *разрезанное горло* — метафора реки: «Помесь лезвия и сырой гортани, не произнося ни звука, / речная поблескивает излука, / подернутая ледяной корою» (III; 57). Образ *перегрызаемого горла* содержится в стихотворении «Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою» (1980): «простая лиса, перегрызая горло, / не разбирает, где кровь, где тенор» (III; 20) и в подтексте поэмы «Зофья» (1962) (III; 183): «Что будет поразительней для глаз, / чем чувства, настигающие нас / с намереньем до горла нас достать?» (I; 183). Эти строки восходят также к пастернаковскому образу «строчки <...> / Нахлынут горлом и убьют» («О, знал бы я, что так бывает...») [384].

Слово («глагол») в «Разговоре с небожителем», в отличие от «глагола» в пушкинском «Пророке», наделено вещественными, материальными признаками: «глаголом» можно касаться «места».

Овеществление слова, приравнивание смысла к означаемому — инвариантный мотив поэзии Бродского^[385]. В «Разговоре с небожителем» этот прием приобретает дополнительный смысл испытания существования Бога сомневающимся человеком. Лирический герой не может коснуться «глаголом» «никого вокруг». Эти слова отнесены к людям, но для героя стихотворения невозможна и встреча с Богом^[386]. Тактильная метафора «глаголом коснуться» приобретает дополнительный смысл, указывая на евангельский эпизод уверения апостола Фомы, который, чтобы убедиться в воскресении Христа, вложил персты в его раны^[387].

Уподобление изрекаемого слова — «глагола» прикосновению Фомы (точнее, невозможности такого прикосновения) содержится также в «Литовском ноктюрне» (1973[74?] — 1983)^[388]: «чтоб вложить пальцы в рот — в эту рану Фомы — / и, нащупав язык, на манер серафима / переправить глагол» (II; 325). По словам Т. Венцлова, «алкоголизм — <...> одна из сквозных тем „Литовского ноктюрна“. Она проводится в юмористически-кощунственном ключе. Религиозные мотивы (рана, в которую вложил персты небесный покровитель адресата [т. е. самого Томаса Венцлова, к которому обращено стихотворение. — А.Р.], апостол Фома <...>), преломленные в культурных контекстах (<...> „Пророк“ Пушкина), преподносятся — как часто бывает у Бродского — шокирующим образом»^[389]. Действительно, жест, описанный в стихотворении, соотносит изрекаемое слово с насильственно вызванной рвотой. Замена этими строками пушкинских стихов о серафиме основана на фонетическом тождестве слова «вырвать» — «выдрать», «извлечь резким движением» и «вырвать» — «стошнить». Серафим в пушкинском стихотворении «вырвал грешный <...> язык» герою, призванному к пророческому служению, вложив «жало мудрыя змеи в уста замершие». Бродский подразумевает рвоту. Но ключевое слово «вырвать» в этой словесной игре, в кощунственном переименовании библейского образа из пушкинского «Пророка» Бродский оставляет в подтексте. Оно должно быть разыскано и воссоздано читателем. На него указывает близкое по звуковому облику слово «рот». Оно ассоциируется, в отличие от церковнославянизма «уста» в пушкинском «Пророке», не с духовной, но с физической природой человека.

Подобного рода словесная игра — отличительная черта поэтики автора «Разговора с небожителем» и «Литовского ноктюрна».

В стихотворении Пушкина так же, как и в «Литовском ноктюрне», преобразование героя серафимом — почти физически ощутимое мучение. Но телесное подчинено духовному. Вот как об этом пишет В. Э. Вацура:

«Поэтическая тема страдания зиждется на точных, конкретно-чувственных зрительных деталях. „Кровавая десница“ серафима — это уже не бесплотная рука с „легкими, как сон“, перстами. Замершие уста — лишённые языка, речи и обездвиженные жестокой болью. Трепетное сердце — трепещущее, ещё живое; отверстая грудь — разрубленная мечом... Картина, если представить её зрительно, будет почти отталкивающей.

Но Пушкину нигде не изменяет его безошибочный художественный вкус. Он все время сохраняет дистанцию между словесным описанием и зрительным представлением, не допуская, чтобы картина сделалась прямо изобразительной. И здесь он пользуется <...> абстрактностью и многозначностью „высокого“ старославянского слова <...>. „Трепетное сердце“ — это не столько трепещущая живая плоть, сколько „пугливое“ сердце (как в сочетании „трепетная лань“). И „отверстая грудь“ (открытая в глубину) не вызывает прямого зрительного представления о ране — оно как бы подсказано, дано косвенно, намеком. Слова играют своими скрытыми, вторичными значениями, оттенками смысла — то более общими, то более конкретными»^[390].

Автор «Литовского ноктюрна», упоминая о *пальцах, вложенных в рот*, отказывается от церковнославянских слов с присущим им отвлеченным значением и придает этому жесту почти натуралистическую точность.

Но семантика образа *пальцев, вложенных в рот*, не ограничивается пародийно-кощунственным значением. В поэтическом коде Бродского *гортань* — метонимия лирического «Я» и орудие,

орган слова. Натуралистически точное описание сохраняет ассоциативную связь «уста — глагол (слово поэта)», заданную Пушкинским «Пророком». Но если у Пушкина поэтический дар и бремя поэта-пророка вручены серафимом, то в «Литовском ноктюрне» образ вестника-серафима отсутствует, и лирический герой сам и шутливо, и серьезно уподобляет себя не только герою «Пророка», но и божественному посланцу. Эта трансформация пушкинского сюжета о пророке объясняется воздействием присущих поэзии Бродского мотивов непреодолимого разрыва между небесным и земным миром, невозможности для лирического героя войти в небесное царство^[391].

Строки «чтоб вложить пальцы в рот — в эту рану Фомы — / и, нащупав язык, на манер серафима / переправить глагол» не изображают некий реальный жест, а представляют собой стянутые, связанные в «пучок» цитаты из нескольких текстов. Строки не указывают на денотат в предметном мире, но сами творят, создают его. Это чисто словесная формула, лишаящаяся смысла вне соотнесенности с текстами, на которые она указывает. *Вложенные в рот пальцы* соответствуют не только действию, насильственно вызывающему рвоту, но и прикосновению апостола Фомы к ранам Христа, причиненным вбитыми в тело воскресшего Богочеловека гвоздями: «Фома <...> сказал <...>: если не увижу на руках Его ран от гвоздей, и не вложу руки моей в ребра Его, не поверю. <...> Пришел Иисус, когда двери были заперты, стал посреди них и сказал: мир вам! Потом говорит Фоме: подай перст твой сюда и посмотри руки Мои; подай руку твою и вложи в ребра Мои; и не будь неверующим, но верующим. Фома сказал Ему в ответ: Господь мой и Бог мой! Иисус говорит ему: ты поверил, потому что увидел Меня; блаженны невидевшие и уверовавшие» (Евангелие от Иоанна. 20: 24–29). Бродский подвергает евангельский текст «переписыванию»: герой «Литовского ноктюрна» вкладывает пальцы не в рану Христа, но в собственный *рот*, который именуется *раной* не Христа, но *Фомы*. Выражение «переправить глагол» и указывает на «переписывание» Бродским в «Литовском ноктюрне» и евангельского рассказа об уверении Фомы, и пушкинского «Пророка». С помощью такого приема выражен мотив богооставленности и сомнения в существовании и благодати Творца, представленный также и в «Разговоре с небожителем», и во многих других произведениях Бродского.

Лирический герой, второй «Фома неверующий», может «вложить персты» лишь в собственную рану, ибо ему не явился и не явится распятый и воскресший Иисус из Назарета.

Но упоминание о *вложенных пальцах* и именование рта *раной* все же соотносят лирического героя с Христом, невзирая на прямое сопоставление с апостолом Фомой. Явное уподобление лирического героя Христу, а его ран — ранам (стигматам) Христа встречается не в «Литовском ноктюрне», а в «Разговоре с небожителем»:

и, сжав уста,
стигматы завернув свои в дерюгу,
идешь на вещи по второму кругу,
сойдя с креста.

(XII; 211)

В «Литовском ноктюрне» изображается возвращение лирического героя-изгнанника в покинутый край, которое возможно для него только в обличье призрака. Это призрачное возвращение свидетельствует о невозможности воскресения. В «Разговоре с небожителем» говорится о воскрешении, но распятый и воскресший, подобно Христу, герой, в отличие от Богочеловека, не побеждает грех и не возносится на небо. После воскрешения все продолжается вновь: персонаж стихотворения по-прежнему одинок и отчужден от теснящего его вещественного мира. Мотив страданий и распятия лирического героя у Бродского восходит к поэзии В. В. Маяковского.

Соотнося лирического героя «Литовского ноктюрна» с Христом, Бродский подчеркивает связь поэтического дара со страданием и одновременно утверждает сакральность, святость Слова, и сомневается в ней, облакая свое сомнение в горькую иронию. Пальцы нащупывают в *ране рта* всего лишь грубо телесный, осязаемый язык смертного, но не плоть Богочеловека. Бродский отбрасывает пушкинское противопоставление «язык — жало мудрой змеи». Но этот *язык* именуется высоким церковнославянским словом «глагол», имеющим не предметный, но духовный смысл. Замена прозаического «языка» поэтическим «глаголом» основана на омонимии слов «язык»

— «дар речи» и «язык» — «орган речи». Слово «глагол» наделено в «Литовском ноктюрне» предметным значением «язык во рту». Но его церковнославянская стилистическая окраска и аллюзии на евангельскую историю об уверении Фомы открывают в «глаголе» второе значение, противоречащее первому: «глагол» — это поэтическая речь, подобие Слова — священной плоти Христовой. Но сквозь эти два значения просвечивает, мерцает и еще одно, третье: глагол — всего лишь часть речи, грамматический термин. Именно глагол-часть речи можно «переправить»-исправить ^[392].

В «Литовском ноктюрне» переосмыслен также и образ *жгущего глагола* из пушкинского «Пророка». Аллюзия на это стихотворение следует сразу за строками «и, нащупав язык, на манер серафима / переправить глагол», завершающими VIII строфу. Начальные стихи IX строфы подхватывают, продолжают тему «Пророка»:

Мы похожи;
мы, в сущности, Томас, одно:
ты, коптящий окно изнутри, я, смотрящий снаружи.

(II; 325)

Бродский, как и в случае с языком и глаголом, «материализует» пушкинский образ, придавая ему предметное значение и лишая возвышенного ореола. Метафора *огня-глагола* подвергается также ироническому «переписыванию»: *жгущий огонь*, которым обладает слово пушкинского поэта-пророка, Бродский заменяет *коптящим* пламенем (эпитет «коптящий» отнесен к адресату «Литовского ноктюрна» поэту Томасу Венцлова). Автор «Литовского ноктюрна» отбрасывает пушкинский мотив поэта, слово которого *жжет* «сердца людей». Эпитет «коптящий» напоминает не о палящем и требующем сердечного ответа огне, но о слабом трепетании язычка в керосиновой лампе. Поэт — не пророк, и поэтический дар не может и не стремится преобразить людей, свидетельствует Бродский. Эпитет «коптящий» указывает на гоголевский код. Одно из ключевых слов, которыми Гоголь называет пошлых, ведущих бесцельное существование обывателей, — *коптител*ь неба. Слова «коптитель неба» и «коптящий

небо» встречаются во фрагменте «Мертвых душ», характеризующем Андрея Ивановича Тентетникова: «А между тем в существе своем Андрей Иванович Тентетников был не то доброе, не то дурное существо, а просто — коптител ь неба Так как уже немало есть на белом свете людей, коптящих небо, то почему же и Тентетникову не коптить его?» («Мертвые души», том второй, глава первая)^[393]. Этот эпитет в стихотворении Бродского обретает и коннотации, указывающие на несвободу адресата *Фитиль* — так называли «доходяг» в советских лагерях. Это одно из наиболее часто употребляемых слов в «Колымских рассказах» Варлама Шаламова, изображающих умирание и убийства зэков в сталинских лагерях. Адресат стихотворения, Томас Венцлова (к началу работы Бродского над «Литовским ноктюрном» еще не эмигрировавший из Литвы), находится за *окном, изнутри*. Эта преграда между лирическим героем и другом-поэтом представляет своеобразную поэтическую метафору «железного занавеса».

Но семантика образа *копящего поэта* в «Литовском ноктюрне» не сводится к иронической и полемической «перелицовке» мифа о пророческом предназначении стихотворца. Очень часто образы в поэзии Бродского строятся на подчеркнутом несоответствии, на разрыве между поверхностным и глубинным значениями. Таков и случай с *копящим поэтом*. Полемизируя с пушкинской версией мифа об избрании поэта, Бродский одновременно включает в текст «Литовского ноктюрна» тонкий намек на другой романтический мотив — мотив слова, *сжигающего самого поэта*. Бродский изображает в стихотворении себя самого в образе призрака, бродящего по Каунасу, — только в этом обличье он, потерявший родину человек, может вновь посетить дорогие места:

Здравствуй, Томас. То — мой
призрак, призрак, бросивший тело в гостинице где-то
за морями <...>
<...> поспешает домой,
вырываясь из Нового Света,
и тревожит тебя.
<...>

Призрак бродит по Каунасу. Входит в собор.

Выбегает наружу. Плетется по Лайсвис-аллее.
Входит в «Тюльпе», садится к столу.

<...>

Призрак бродит бесцельно по Каунасу. Он
суть твоё прибавленье к воздуху мысли
обо мне <...>.

(II; 322, 327, 328)

Сам поэт прямо указывает лишь на один источник образа призрака, набивший оскомину каждому жителю советской «державы дикой»: «Извини за вторженьё. / Сочти появление за / возвращенье цитаты в ряды „Манифеста“». Это «Манифест коммунистической партии», написанный Карлом Марксом и Фридрихом Энгельсом и открывающийся словами о призраке коммунизма, который бродит по Европе. Но призрак «Литовского ноктюрна» «вышел» не только из рядов «Манифеста». Он закрался в стихи Бродского также и со страниц книги Афанасия Фета «Вечерние огни». Призрак в «Литовском ноктюрне» появляется на улицах Каунаса поздним вечером и остается до полночного крика петуха. В стихотворении «Светоч» из «Вечерних огней» говорится о ночном призраке, рожденном ночными страхами лирического героя и игрой теней и пламени лесного костра:

Горел мой факел величаю,
Тянулись тени предо мной,
Но, обежав меня лукаво,
Они смыкались за спиной.
Пестреет мгла, блуждают очи,
Кровавый призрак в них гладит,
И тем ужасней сумрак ночи,
Чем ярче светоч мой горит^[394].

Правда, сходство стихотворений Фета и Бродского — внешнее: в обоих упоминаются ночной призрак и огонь. И в «Литовском ноктюрне» и в «Светоче» говорится о призраке, рожденном

воображением. Совпадение лишь четче высвечивает отличия этих текстов: Фет подразумевает силу поэтического горения, Бродский пишет о *копящем*, слабо светящем поэте. Но о соотнесенности с «Вечерними огнями», ключевые образы которых — *поздний вечер*, *ночь*, *огонь* и *свет*, — напоминает тема вечера и наступающей ночи, выраженная уже в заглавии^[395] «Литовского ноктюрна» и в строке, открывающей третью строфу: «Поздний вечер в Литве» (II; 322), — и повторяющиеся образы, связанные с огнем и светом. Это и «запятаые / свечек в скобках ладоней» (II; 322), и звезда, которая «в захолустье / светит ярче» (II; 323), и фонарь, и «копящий окно изнутри» поэт-адресат. Инвариантный мотив фетовских «Вечерних огней» — власть и сила поэзии, побеждающие или охраняющие от царящей вокруг «ночи»:

А я, по-прежнему смиренный,
Забывтый, кинутый в тени,
Стою коленопреклоненный,
И, красотой умиленный,
Зажег вечерние огни.

(«Полонскому»)^[396].

Образ *свечек-запятых* из третьей строфы «Литовского ноктюрна» воссоздает традиционное уподобление поэзии свету, огню и даже придает слову и графическому знаку сакральный, религиозный смысл. В ранней поэме Бродского «Исаак и Авраам» свече уподоблялся сам поэт. *Свеча* как атрибут лирического героя — центральный образ стихотворения «Моя свеча, бросаая тусклый свет...»:

Моя свеча, бросаая тусклый свет
в твой новый мир, осветит бездорожье.
<...>
И где б ни лег твой путь: в лесах, меж туч —
везде живой огонь тебя окликнет.
<...>
Пусть далека, пусть даже не видна,

пусть изменив — назло стихам-приметам, —
но будешь ты всегда озарена
пусть слабым, но неповторимым светом.
Пусть гаснет пламя! Пусть смертельный сон
огонь предпочитает запустению.
Но новый мир твой будет потрясен
лицом во сне и лучезарной тенью.

(I; 419)

Отказываясь от пушкинской версии романтического мифа о поэте-пророке, Бродский в «Литовском ноктюрне» хранит приверженность идее о священной роли Слова. Поэтому интерпретация образа *копящего поэта* должна учитывать весь текст стихотворения. Ирония, заключенная в этом образе, не отрицает второго, серьезного значения: поэтическое слово хотя и не способно «жечь сердца людей», как речи пророка, но тоже может быть названо «огнем».

В стихотворении «Письмо генералу Z» (1968) реминисценция из пушкинского «Пророка» оказывается в совершенно инородном («милитаристском») контексте, что придает ей абсурдный смысл: «Снайпер, томясь от духовной жажды, / то ли приказ, то ль письмо жены, / сидя на ветке, читает дважды» (II; 87). Иронические коннотации пушкинской формулы подчеркивает рифма «жажды — дважды»: метафора «жажда», имеющая возвышенный духовный смысл, рифмуется с прозаически точным исчислением «дважды». Романтический миф о поэте-пророке разрушен, вывернут наизнанку^[397].

Реминисценция из «Пророка» содержится также в стихотворении «Северная почта» (1964): «Не обессудь / за то, что в этой подлинной пустыне, / по плоскости прокладывая путь, / я пользуюсь альтиметром гордыни» (II; 382). Метафорический образ пушкинской «пустыни мрачной» переводится Бродским в предметный, реальный план, и это подчеркнуто эпитетом «подлинная». Реминисценция из «Пророка» мотивирована сходством судеб двух поэтов: и Пушкин, и Бродский пишут свои стихотворения в ссылке, в северных деревнях (в

Михайловском и в Норенском). Но ссылка Бродского тяжелее, поэтому местность, в которой он оказался, — это и есть «подлинная пустыня». В «Северной почте» цитируются также строки из «Евгения Онегина» «Пчела за данью полевой / Летит из кельи восковой» (V; 121), которым неожиданно придается печальный и мрачный оттенок: «Вот так, как медоносная пчела, / жужжащая меж сосен безутешное...» (I; 382).

К пушкинскому «Пророку» восходит *серафим* в стихотворении «Муха» (1985): «Увы, с собой их [обои и, шире, вещи. — А.Р.] узор насиженный ты взять не в силах, / чтоб ошарашить серафимов хилых / там, в эмпириях, где царит молитва, / идеей ритма // и повторяемости, с их колокольни / — бессмысленной, берущей корни / в отчаяньи, им — насекомым / туч — незнакомым» (III; 106). Бродский, оспаривая Пушкина, и здесь утверждает невозможность встречи человека с божественными силами и иронизирует над ангелом — Господним посланником, называя серафимов «хилыми». Эпитет «хилые», возможно, навеян поэзией О. Э. Мандельштама. У Мандельштама он отнесен также к небесному существу, к птице — ласточке: «Научи меня, ласточка хилая, разучившаяся летать <...>» («Стихи о неизвестном солдате»)^[398]. Серафимы принадлежат инобытию, потустороннему божественному миру. Мандельштамовская ласточка связана с миром мертвых^[399].

Неожиданная вариация образа *угля, пылающего огнем*, символизирующего в «Пророке» *огненное слово* поэта, содержится в стихотворении Бродского «Эклога 4-я (зимняя)» (1980): «А потом все стихает. Только горячий уголь / тлеет в серой золе рассвета» (III, 15). Уголь — одновременно и метафора утренней зари, основанная на созвучии слов «уголь» и «утро». Но это также и цитата из «Пророка». Пушкин пишет о преображающем огне вдохновения, Бродский — об угасании огня: тлеет в золе лишь один-единственный уголь. Этот образ Бродского также напоминает о строках из пушкинского стихотворения «Осень»: «Но гаснет краткий день, и в камельке забытом / Огонь опять горит — то яркий свет лиет, / То тлеет медленно — а я пред ним читаю / Иль думы долгие в душе моей питаю» (III; 248). За этими стихами в «Осени» следует описание вдохновенного состояния лирического героя-поэта: «Я забываю мир — и в сладкой тишине / Я сладко усыплен моим воображеньем, / И пробуждается поэзия во мне: / Душа стесняется лирическим волненьем <...>» (III; 248). Созерцание огня в

камине погружает пушкинского героя в стихию поэзии, рождает «огонь» вдохновения в его душе. Бродский в «Эклоге 4-й (зимней)», в противоположность автору «Пророка» и «Осени», создает парадоксальный образ одновременно угасающего и разгорающегося огня-угля. *Уголь тлеет в серой золе. Серая зола* — это останки других, сгоревших дотла углей. Останки бывшего огня. Это описание напоминает золу в погасшем камине. Такова метафорическая сторона образа. Но его денотат в вещественном, предметном мире — серое рассветное небо, не угасающее, но, наоборот, «загорающееся». Единство этому внутренне противоречивому образу из «Эклоги 4-й (зимней)» придается благодаря еще одному переносному значению. *Горячий уголь* соотносится с пушкинским «углем, пылающим огнем» и обозначает слабый, гаснущий, но негасимый огонек поэтического слова.

К пушкинскому «Пророку», к строкам «Отверзлись вещи зеницы, / Как у испуганной орлицы» (II; 304) восходит образ Бродского *орел, прозревающий будущее, орел, парящий в прошлом, настоящем и будущем*:

<...> Только, поди, орлу,
парящему в темноте, привыкшей к его крылу,
ведомо будущее. Глядя вниз с равнодушьем
птицы — поскольку птица, в отличие от царя,
от человека вообще, повторима — орел, паря
в настоящем, невольно парит в грядущем
и, естественно, в прошлом, в истории: в допоздна
затянувшемся действии. Ибо она, конечно,
суть трение временного о нечто
постоянное.

(«Каппадокия», 1993 (?) [III; 234])

Аллюзия на пушкинский текст в «Каппадокии» — это не следование мотиву пророческого призвания поэта, а отрицание этого мотива. У Бродского прозорливостью пророка как будто бы обладает только орел, человек же этого дара лишен. Но оказывается, что

приписывание царственной птице пророческого дара — не более чем софизм, пример изощренной игры ума с категориями времени — прошлого, настоящего и будущего, наподобие знаменитого постулата Зенона о стреле, одновременно летящей и неподвижной, и доказательства, что быстроногий Ахиллес никогда не догонит медлительную неповоротливую черепаху.

Разрозненные элементы, восходящие к пушкинскому «Пророку», встречаются у Бродского еще несколько раз: «Дать это [помесь прошлого с будущим. — А.Р.] жизнью сейчас и вечной / жизнью, в которой, как яйца в сетке, / мы все одинаковы и страшны наседке, / повторяющей средствами нашей эры / *шестикрылую* [выделено мною. — А.Р.] помесь веры и стратосферы» («Кентавры III», 1988 [III; 165]). Цитата здесь практически перестает быть самой собою: происходит полный разрыв с пушкинским контекстом; приемственность сохраняется только в плане выражения. Атрибут серафима перенесен на наседку (Бога)^[400]; у Пушкина же серафим изменяет «физический состав» человека, но оживляет его Бог.

Сложное, закомуфлированное и искусное «переворачивание» строк пушкинского «Пророка» — образ лирического героя — *витязя на перепутье* и *светофора* — в стихотворении «Август» (1996): «Сделав себе карьеру из перепутья, витязь сам теперь светофор <...>» (IV (2); 204). *Перепутье* в «Августе» соответствует перепутью, на котором пушкинскому герою явился серафим. *Светофор* в стихотворении Бродского — это одновременно и поэтический синоним, и поэтический антоним серафима. Серафим — ангел, одно из имен падшего ангела Сатаны (Ис. 14: 12–15); имя Люцифер (лат. «утренняя звезда», дословно: «несущий свет») — это точное соответствие слову «светофор» (также «несущий свет»), состоящему из двух корней — русского и греческого. «Витязь» у Бродского самоценен: он заменяет серафима^[401].

Встречается у Бродского и поэтический «жест» отрицания пророческой миссии:

Я вглядываюсь в их черты без страха:
в мои пятьдесят три их клювы
и когти — стершиеся карандаши, а не
угроза печени, а языку — тем паче.

Я не пророк, они — не серафимы.

(«Письмо в Академик» [IV (2); 143])

Серафим в этом стихотворении «скрещен» с мифологическим орлом, клевавшим печень Прометея (отождествление строится на общем признаке: посланник Бога, вырывающий язык у пушкинского персонажа, — и орел бога Зевса, терзающий печень титана).

То же отвержение еще недавно принимавшейся миссии пророка выражено и в стихотворении «Друг, тяготей к скрытым формам лести...»; лирический герой этого поэтического текста говорит о себе: «совсем недавно метивший в пророки» (II; 227).

Еще раз реминисценция из «Пророка» встречается у Бродского в ироническом контексте:

Но если вдруг начнет хромать кириллица
от сильного избытка вещи фирменной,
приникни, серафим, к устам и вырви мой,
чтобы в широтах, грубой складкой схожих с робою
в которых Азию смешать с Европою,
он трепыхался, поджидая басурманина,
как флаг, оставшийся на льдине от Папанина.

(«Песня о красном свитере», 1970 [III; 214–215])

Отказ от называния существительного «язык» воспринимается как табуирование выражения «мой член» (именно такие коннотации характерны для выражения «вырви мой»). Так «высокая образность» пушкинского «Пророка» переводится в обценный и иронический план.

Амбивалентная трактовка пушкинского мотива поэта-пророка у Бродского связана с двойственным отношением автора «Разговора с небожителем» и «Литовского ноктюрна» к этому романтическому мифу. С одной стороны, он неоднократно подчеркивал исключительность и даже квазисакральность статуса поэта: «Что такое поэт в жизни общества, где авторитет Церкви, государства, философии

и т. д. чрезвычайно низок, если вообще существует? Если поэзия и не играет роль Церкви, то поэт, крупный поэт как бы совмещает или замещает в обществе святого, в некотором роде. То есть он — некий духовно-культурный, какой угодно (даже, возможно, в социальном смысле) образец» (из интервью Виталию Амурскому)^[402].

С другой стороны, поэт неизменно называл творящей силой не стихотворца, но сам язык: «<...> Независимо от соображений, по которым он [поэт. — А.Р.] берется за перо, и независимо от эффекта, производимого тем, что выходит из-под его пера, на его аудиторию, сколь бы велика или мала она ни была, — немедленное последствие этого предприятия — ощущение вступления в прямой контакт с языком, точнее — ощущение немедленного впадания в зависимость от оно́го, от всего, что на нем уже высказано, написано, осуществлено» («Нобелевская лекция» [I; 15])^[403].