

«Скрипи, мое перо...»: реминисценции из стихотворений Пушкина и Ходасевича в поэзии Бродского

Говоря о собственной поэзии и судьбе, Бродский часто прибегает к реминисценциям из Пушкина, которые вместе с цитатами из стихотворений Владислава Ходасевича образуют единый интертекст в его произведениях. Конечно, аллюзии на пушкинские тексты сочетаются здесь с отсылками к поэзии самых разных авторов: это могут быть и Данте, и Гейне, и Державин, и Анна Ахматова, и Мандельштам^[552]. Тем не менее реминисценции из Пушкина соседствуют в стихотворениях Бродского с цитатами из Ходасевича чаще, нежели с цитатами из произведений других поэтов. Это позволяет предположить, что для Бродского пушкинская и ходасевичевская поэзия образуют единый текст и что интерпретация Бродским Пушкина производна по отношению к трактовке Пушкина Ходасевичем. Иными словами, Бродский «читает» Пушкина так, как это прежде делал Ходасевич. И одновременно Ходасевич для Бродского — это поэт, находящийся в постоянном диалоге с Пушкиным, пушкинское «эхо». Выявление и пристальный анализ максимального числа реминисценций из Ходасевича позволяют установить степень актуальности его поэтического наследия для Бродского вне соотнесенности с пушкинской лирикой.

В заметке «О Пушкине», написанной для антологии английских переводов русской поэзии XIX века «An Age Ago» (1988), Бродский пишет: «Его стихи имеют волнующее, поистине непостижимое свойство соединять легкость с дух захватывающей глубиной, перечитывая их в разном возрасте, никогда не перестаешь открывать новые и новые глубины; его рифмы и размеры раскрывают стереоскопическую природу каждого слова»^[553]. Эта характеристика настолько близка к определению пушкинской поэзии в статье Ходасевича «Колеблемый треножник», что говорить о случайном совпадении не приходится. Как поразительное свойство пушкинской поэзии Ходасевич выделяет «необыкновенное равновесие» «заданий

<...> различного порядка: философского, психологического, описательного и т. д. — до заданий чисто формальных включительно». Упомянув о замечательном примере такого «равновесия» — пушкинском стихотворении «Домовому», он замечает: «Задачи лирика, передающего свое непосредственное чувство, и фольклориста, и живописца разрешены каждая в отдельности совершенно полно. <...> Трехпланность картины дает ей стереоскопическую глубину»^[554].

Особенное значение Пушкина для Ходасевича засвидетельствовал Владимир Вейдле^[555]. Ходасевич — автор «Колеблемого треножника», «Безглавого Пушкина» и «Бесов» — это хранитель традиции, приверженец пушкинской поэзии как высшего художественного идеала, горестно сознающий разрыв между пленительным веком поэзии и наступающим временем неизбывной немоты. Роль хранителя священного огня классической поэзии декларирована и в таких стихах Ходасевича, как «Не матерью, но тульской крестьянкой...», «Я родился в Москве. Я дыма...» (в редакции 1923 года), «Памятник» («Во мне конец, во мне начало...»). Поэзия Ходасевича (до итогового сборника «Европейская ночь») воспринималась его современниками как прямое продолжение и даже возрождение классической лирики. Классические черты отмечали в ней Валерий Брюсов, Андрей Белый, Зинаида Гиппиус, Георгий Федотов, Владимир Набоков, Владимир Вейдле, Юрий Айхенвальд и другие авторы; некоторые из современников, оценивавших поэзию Ходасевича (В. Я. Брюсов, Андрей Белый, В. В. Набоков), отмечали прежде всего именно сходство с пушкинской поэтикой^[556]. О классичности Ходасевича неодобрительно высказывался Юрий Тынянов^[557]. Полемизируя с устоявшимся мнением о близости Ходасевичу поэзии Баратынского, Владимир Вейдле настойчиво подчеркивал доминирующую роль пушкинской лирики в его поэтических произведениях^[558]. Суммируя оценки современников Ходасевича, Г. П. Струве заметил: «В сочетании пушкинской поэтики с непушкинским видением мира — одно из своеобразий и один из наиболее разительных эффектов поэзии Ходасевича»^[559]. Роль хранителя и завершителя поэтической традиции, вступающего в диалог-подражание прославленным поэтам золотого века, равно как и осознание себя «последним поэтом», роднит Ходасевича с Бродским.

В статье «Литература в изгнании» Ходасевич создал автобиографический образ поэта — одновременно консерватора и обновителя традиции:

«Я позволю себе <...> сравнение. Внутренняя жизнь литературы протекает в виде периодических вспышек, взрывов, подобных тем, которые происходят в моторе. Дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления. В этих условиях сохранение литературной традиции есть не что иное, как наблюдение за тем, чтобы самые взрывы происходили ритмически правильно, целесообразно и не разрушили бы механизма. Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель»^[560].

Сказанное Ходасевичем о самом себе могло бы быть сказано и о Бродском^[561].

Наконец, очевидно сходство биографий: оба поэта — по этническому происхождению не русские (Ходасевич — полуполяк-полуеврей, Бродский — еврей), ощущавшие в той или иной степени свою «маргинальность». И одновременно оба — глубочайшим образом укоренены в русской культуре. Оба — эмигранты, изгнанники. Нина Берберова так вспоминала о Ходасевиче:

«Он любил Россию, которой был лишен. Как он любил ее и что в ней любил? Русский язык, русский гений, русскую поэзию, русскую гибель <...>. Человек не русской крови, верующий католик, он был величайшим и многозначительным подтверждением идеи о России как самостоятельном и целостном мире, где еврей, поляк, армянин, калмык с удивительной и необъяснимой силой

делаются сынами одной грозной, обожаемой и одновременно презираемой матери»^[562].

Эти слова почти полностью (за исключением любви «к русской гибели») применимы к Бродскому.

Поэтические миры Ходасевича и Бродского несхожи. Для первого, верного заветам символизма, ключевое значение имеет двоемирие, оппозиция земного бытия и высшей реальности^[563]. Инвариантная тема Ходасевича — соотношение души и «Я». «Душа и Я у Ходасевича» раздвоены, разведены <...>»; «Душа — совершенно автономна по отношению к телу и равнодушна к нему»^[564]. Поэзии Бродского все это почти совершенно чуждо^[565].

Тем не менее исследователи не раз обращали внимание на черты сходства поэзии Ходасевича и Бродского^[566].

Бродский редко упоминал Ходасевича в ряду близких себе, особо ценимых поэтов^[567]. Роль редактора двухтомника Ходасевича «Избранная проза» (Нью-Йорк, 1982) сама по себе еще не свидетельствует, что тот был одним из самых дорогих для Бродского стихотворцев (хотя этот факт говорит о хорошем знании его творчества).

Однако показательно сходство принадлежащих им определений поэзии. «В художественном творчестве есть момент ремесла, хладного и обдуманного делания. Но природа творчества экстатична. По природе искусство религиозно, ибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и Богу»^[568]. Эта строки из статьи Ходасевича «О Сирине» перекликаются с определением Бродского, данным поэзии в послесловии к книге стихов Юрия Кублановского: «Стихотворение, в конечном счете, приводится в действие тем же механизмом, что и молитва»^[569]. Чуждо Бродскому в высказывании Ходасевича лишь романтически-символистское представление об экстатической природе творчества.

В прозе Бродского встречается одна глубоко не случайная цитата из Ходасевича, который нашел выразительную формулу для определения своего места в русской поэзии: «Привил-таки классическую розу / К советскому дичку» («Петербург»)^[570]. Первую из этих двух строк Бродский процитировал в эссе «Путешествие в

Стамбул»: «Составляя эту записку в местечке Сунион, на юго-восточном берегу Аттики, в 60 км от Афин <...>, я ощущаю себя разносчиком определенной заразы, несмотря на непрерывную прививку „классической розы“, которой я сознательно подвергал себя на протяжении большей части моей жизни» (IV (1); 128). В английском варианте эссе — «Flight from Byzantium» — указано и имя автора этой строки^[571]. В эссе Бродского классическая цивилизация и Запад как ее правопреемник противопоставлены Византии и Востоку (включая Россию и Советский Союз), «византийский» и азиатский дух несвобода обозначается выражением «определенная зараза»; этой смертоносной «заразе» противопоставлена целительная прививка «классической розы». Таким образом, если Ходасевич в стихотворении «Петербург» представляет себя своеобразным медиатором между классической словесностью и советской действительностью^[572], то Бродский в эссе «Путешествие в Стамбул» демонстративно отказывается от этой миссии, полемически переиначивая смысл цитируемой строки: у автора эссе прививка не «к», а «от», это не средство создать новые культурные формы, но способ охранить существующие. Однако при всей отчетливой полемичности жеста не случайно обращение именно к Ходасевичу, который является для Бродского манифестацией классической культуры. Такое восприятие объясняет функции цитат из Ходасевича в стихотворениях Бродского.

В одном из наиболее насыщенных реминисценциями поэтических циклов Бродского — «Часть речи» (1975–1976) — интертекстуальные связи с Пушкиным и Ходасевичем прослеживаются сразу в нескольких стихотворениях. В стихотворении «Север крошит металл, но щадит стекло...» Бродский переиначивает строки из «Полтавы»: «Так тяжкий млат, / Дробя стекло, кует булат» (IV; 184). Такое переосмысление может объясняться полемикой с Пушкиным — певцом империи, оправдывающим деспотизм ее создателя Петра I. Но трансформация пушкинских строк имеет иной смысл. Собственное стихотворение Бродский строит как *переписывание* — в буквальном смысле слова — чужих текстов: новый смысл появляется благодаря рекомбинации заимствованных из чужих произведений элементов. Текст Бродского — почти классический центон. Такая «центонность», свойственная и другим его произведениям, является реализацией представлений Бродского о творческой, креативной сущности языка, орудием

которого оказывается поэт^[573]. В завершающей строфе этого стихотворения:

И в гортани моей, где положен смех,
или речь, или горячий чай,
все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, «прощай» —

(II; 398)

переиначены уже строки Ходасевича:

Вдруг из-за туч озолотило
И столик, и холодный чай.
Помедли, зимнее светило,
За черный лес не упадай.

(с. 157)

Эти стихотворения объединяет мотив «замерзания». У Ходасевича замерзание символизирует утрату вдохновения, у Бродского — разлуку, умирание чувства (его стихотворение имеет любовный подтекст). Оба содержат отсылки к пушкинским текстам: «Север крошит металл...» — к «Полтаве», «Вдруг из-за туч озолотило...» — к «19 октября» (1825), открывающемуся описанием краткого осеннего дня («Проглянет день как будто поневоле / И скроется за край окружных гор» [II, 244]). «Холодный чай» Ходасевича переиначен Бродским в «горячий чай». «Черному лесу» соответствует *чернеющее* «прощай». Сигналом того, что стихотворение Бродского переписывалось, является подчеркнутое нарушение семантической правильности высказывания: глагол «раздается» должен относиться или к *смеху*, или к «*прощай*», но не к *снегу*. *Холод* у Бродского обретает, в противоположность Ходасевичу, позитивные коннотации: «Холод меня воспитал и вложил перо / в пальцы, чтоб их согреть в горсти» (II, 398). У Ходасевича же *холод* контрастирует с поэтическим вдохновением: «Дай посиять в румяном блеске, / Прилежным

поскрипеть пером» (с. 157). Одновременно эти строки и Ходасевича, и Бродского — отклик на пушкинскую «Осень», в которой мотив осенних холодов и скорой временной смерти природы соединен с мотивом вдохновения. Ходасевич цитирует также более раннее пушкинское «Зимнее утро», с которым «Осень» интертекстуально соотнесена. Строки из «Зимнего утра»: «Вся комната янтарным блеском / Озарена» (III, 125) — у Ходасевича превращаются в «Дай сиять румяным блеском». Кроме того, Ходасевич и Бродский цитируют строку из «Осени»: «И пальцы просятся к перу...» (III, 248).

Ходасевич полемически — по отношению к Пушкину — связывает холод зимы с утратой поэтического вдохновения, а темноту — с угасанием творческого огня и духовных стремлений (в «Осени» вдохновение пробуждается вечером у «камелька забытого» [III, 248]). Бродский же как бы возвращается к пушкинским текстам, «зачеркивая» написанное «поверх них» стихотворение Ходасевича. Впрочем, оно, вероятно, является текстом «с двойным дном». «Солнце русской поэзии» — уподобление, которое впервые прозвучало в некрологе В. Ф. Одоевского на смерть Пушкина. Этот образ стал своего рода метафорическим именем поэта в стихотворениях и в статье Осипа Мандельштама «Скрябин и христианство»^[574]. И солнце в стихотворении Ходасевича может также означать Пушкина, а закат зимнего солнца — трагический разрыв настоящего с пушкинской поэтической традицией. Указания на интертекст «Зимнее утро» — «Осень» — «Вдруг из-за туч озолотило...» присутствуют и в более позднем стихотворении Бродского «Эклога 4-я (зимняя)» (1980). Строка «и перо скрипит, как чужие сани» (III, 13) отсылает и к перу из пушкинской «Осени», и к ходасевичевскому *скрипящему перу*^[575]. *Сани* — аллюзия на пушкинские «Осень» и «Зимнее утро» и на элегию П. А. Вяземского «Первый снег». Во всех трех стихотворениях упоминаются санные катанья, причем в «Осени» содержатся переключки с «Первым снегом» и с «Зимним утром». Но пушкинскому упоению любовью и радостью жизни у Бродского противопоставлено холодное одиночество лирического «Я». Совершенно чужд стихотворению Вяземского и двум связанным с ним пушкинским текстам мотив близкой смерти, которым окрашены строки Бродского. В этом отношении произведение Бродского скорее переключается с другой «Осенью» — «Осенью» Баратынского.

Скрипящее перо — инвариантный образ поэзии Бродского, встречающийся и в стихотворении «Пятая годовщина (4 июня 1977)»: «Скрипи, мое перо, мой коготок, мой посох»; «Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу» (II; 422)^[576]. У Бродского — в отличие от Ходасевича — в роли субъекта действия выступает не поэт, а перо, у автора «Тяжелой лиры» обладающее только орудийной функцией^[577].

Завершающие эклогу Бродского строки:

Так родится эклога. Взамен светла
загорается лампа: кириллица, грешным делом,
разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после —

(III; 18)

напоминают заключительные стихи пушкинской «Осени», в которых описывается пробуждение поэтического воображения. Но они также — отражение ходасевичевских: «Я разгоняю мрак и в круге лампы / Сгибаю спину и скриплю пером» («Великая вокруг меня пустыня...», с. 298). У Ходасевича скрип пера означает не только творчество, но и течение жизни («Живем себе, живем, скрипим себе, скрипим» — «Милому другу», с. 84); для Бродского язык и поэзия, обозначенные образом пера, — форма и хранилище времени^[578]. Скрипящее, как сани, перо представлено в поэзии Бродского подобием пушкинской *телеги жизни* (не случайно автор «Эклоги 4-й <...>» сравнивает перо с *санями*). А в раннем стихотворении Бродского «Обоз» скрипящие телеги символизируют время, жизнь, а сноп — человека^[579].

Образ пера обретает у Бродского метафизическое, философское значение, лишь намеченное у Ходасевича^[580].

Эклога Бродского отталкивается от IV эклоги Вергилия, в которой рисуется золотой век будущего и предрекается рождение божественного младенца. Упоминание сивиллы отсылает именно к этой эклоге^[581]. Бродский полемизирует с Вергилием: наступление

золотого века на земле и рождение божественного ребенка невозможны. Но вместо голоса сивиллы, обещающей благоденствие Римскому государству, раздается «тихий», «частный» голос Музы, и рождается стихотворение. Так пушкинская «частная» традиция поэзии как высшей ценности бытия противопоставляется Бродским вергилианской государственной теме^[582].

В «Эклоге 4-й <...>» цитируется также строка «Шалун уж заморозил пальчик...» (V, 87) из второй строфы пятой главы романа в стихах «Евгений Онегин»:

время, упавшее сильно ниже
нуля, обжигает ваш мозг, как пальчик
шалуна из русского стихотворенья.

(III; 15)

Именование «Евгения Онегина» просто «русским стихотвореньем» показательно. Сходным образом в стихотворении Бродского «К Евгению» из цикла «Мексиканский дивертисмент», где цитируется стихотворение Пушкина «Так море, древний душегубец...», о его авторе написано так: «Как сказано у поэта, „на всех стихиях...“» (II, 374). Пушкинская поэзия для Бродского — это сущность русской поэзии вообще, ее квинтэссенция^[583].

В цикле «Часть речи» интертекстуальные связи с поэзией Пушкина и Ходасевича обнаруживаются еще в стихотворениях «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...» и «...и при слове „грядущее“ из русского языка...». Первое из них начинается так:

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда — все рифмы, отсюда тот блеклый голос,
вьющийся между ними, как мокрый волос,
если вьется вообще.

(II; 403)

Бродский цитирует строки из «Вступления» к «Медному Всаднику»: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн»; «По мшистым топким берегам» и «Из тьмы лесов, из топи блат» (IV, 274), полемизируя при этом с пушкинской версией петербургского мифа, воплощенной во вступлении к поэме. Пушкин противопоставляет пустынную местность в устье Невы вознесшемуся здесь с фантастической быстротой прекрасному городу. Бродский же именует место своего рождения «балтийскими болотами», как бы не замечая Петербурга (параллель — стихотворение «К Евгению» из цикла «Мексиканский дивертисмент», в котором отчизна Пушкина названа «родными болотами»). Он не случайно обращается именно к «Медному Всаднику» — ключевому и начальному для «петербургского текста» русской литературы произведению^[584]. Балтийские волны, как и вообще воды у Бродского, ассоциируются с поэзией, временем, смертью^[585]. Петербургско-балтийский локус важен для Бродского и как «окно в Европу», символ и обетование русского европеизма^[586], и как культурное пространство, внутренне неразрывное с пушкинской традицией, напоенное ее воздухом и формами^[587].

В финале стихотворения вновь встречается аллюзия на одно из произведений Пушкина — как эхо реминисценции из «Медного Всадника»:

Это только для звука пространство всегда помеха:
глаз не посетует на недостаток эха.

(II; 403)

Таковы последние строки стихотворения Бродского, — отголосок пушкинских из стихотворения «Эхо» (1831):

Ты немлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,
И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ,
Тебе ж нет отзыва... Таков

И ты, поэт!

(III; 214)

Бродский подхватывает близкий себе пушкинский мотив неуслышанности, затерянности поэта в мире.

Образ эха — инвариантный образ поэзии и эссеистики Бродского^[588]. Серые цинковые волны Бродского, ассоциативно связанные со смертью (*цинковый гроб*), возможно, также восходят к Пушкину, но не к поэтическим сочинениям, а к «Капитанской дочке» (Бродский, как известно, был чрезвычайно внимательным и благодарным читателем Пушкина-прозаика)^[589]. В «Капитанской дочке» встречается описание реки Яик, предшествующее приезду Гринева в Белогорскую крепость, пугачевщине и началу злоключений героя: «Река еще не замерзла, и ее свинцовые волны грустно чернели в однообразных берегах, покрытых белым снегом. За ними простирались киргизские степи. Я погрузился в размышления, большею частью печальные» (VI, 274). И стихотворение Бродского, и этот фрагмент «Капитанской дочки» сближает мотив однообразно-плоского пространства. Одновременно это стихотворение из цикла «Часть речи» — реплика в диалоге с Ходасевичем. Его первая строка полемически повторяет первую строку ходасевичевского стихотворения «Я родился в Москве. Я дыма...» (в редакции 1923 г.); начальные строки обоих стихотворений сближает не только совпадение лексики и сходство грамматических конструкций, но и enjambement. Ходасевич, по этническому происхождению полуполяк-полуеврей, упоминает о рождении в исконной русской столице Москве как о событии, дающем право считать и чувствовать себя русским поэтом. Бродский же подчеркивает свое родство с самым европейским городом России. Интересно, что, как и «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...», стихотворение Ходасевича завершается символическим напоминанием о Пушкине:

Вам нужен прах отчизны грубый,
А я где б ни был — шепчут мне
Арапские святые губы

О небывалой стороне.

(С. 295)

И Ходасевич, и Бродский обращаются к Пушкину. Но трезво-скептический лирический герой Бродского, в отличие от героя Ходасевича, чужд надежд «о небывалой стороне»: все в мире удручающе похоже. В мире зримых вещей властвует закон эха.

Голос-волос Бродского ассоциируется с нитью Парки и с преемственностью, с единой тканью поэзии. Этот мотив перекликается с «Памятником» (1928) Ходасевича, которого, особенно на фоне традиции, восходящей к Горацию — Державину — Пушкину, отличает скромное сознание собственного места в поэзии:

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершенное так мало!

(С. 254)

Но эта скромность сочетается с признанием своей органичности и незаменимости в русской поэзии: «Но все ж я прочное звено» — и завершается строками о будущем памятнике — «идоле двуликом» поэта (с. 254). У Бродского вместо признания собственной незначительности присутствует сознание своей *незаметности, несуществования* («если вьется вообще»)^[590]. *Цепь* поэзии (метафора Ходасевича) крепче *волоса* (образ Бродского). Возможно, *волос* у Бродского имеет значение полемического переосмысления *волоса* из стихотворения Ходасевича «Улика», где *волос* на пиджаке лирического героя — свидетельство любовной встречи, получающей сверхреальный символический смысл. В стихах Бродского *волос* — не-свидетельство, не-знак вообще^[591].

Входящее в цикл «Часть речи» стихотворение «...и при слове „грядущее“ из русского языка...» отсылает к пушкинским строкам из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы»:

Ход часов лишь однозвучный
Раздается близ меня
Парки бабье лепетанье,
<...>
Жизни мышья беготня...

(III; 186)

Очевидная реминисценция из этого пушкинского текста есть в стихотворении Бродского «В твоих часах не только ход, но тишь...» (1963):

Так в ходиках: не только кот, но мышь,
они живут, должно быть, друг для друга.
Дрожат, скребутся, пугаются в днях.
Но их возня, грызня и неизбежность
почти что незаметна в деревнях.

(I; 267)^[592].

Мышь у Бродского — субститут или метафорическое обозначение поэтического «Я». Это повторяющийся образ, воплощающийся в таких поэтических формулах, как *душа — мышь, мышь, скребущаяся в печи, мышь — символ стороннего взгляда на мир из будущей эпохи:*

душа твоя впоследствии как мышь.

(«*Зофья (поэма)*», 1962 [I; 180])

*местность, куда, как мышь,
быстрый свой бег стремишь...*

(«*Песни счастливой зимы*», 1964 [I; 307])

и слушать в сумраке ночном,
как в позвоночнике печном
разбушевалась мышь.

(«Как славно вечером в избе...», 1965 [I; 429])^[593]

Я беснуюсь, как мышь в темноте сусека!

(«Речь о пролитом молоке», 1967 [II; 37])

<...> жил, в чужих воспоминаньях греясь,
как мышь в золе,
где хуже мыши
глодал петит родного словаря
<...>
Кирпичный будоражит позвоночник
печная мышь.

(«Разговор с небожителем», 1970 [II; 209, 213])

И останется торс, безымянная сумма мышц.
Через тысячу лет живущая в нише мышь с
ломаным когтем, не одолев гранит,
выйдя однажды вечером, пискнув, просеменит
через дорогу, чтоб не прийти в нору
в полночь. Ни поутру.

(«Торс», 1972 [II; 310])

Закат, выпуская из щели мышь,
вгрызается — каждый резец оскален —
в электрический сыр окраин,
в то, как строить способен лишь

способный все пережить термит.

(«В окрестностях Александрии», 1982 (III; 57–58])
[\[594\]](#)

Только мышь понимает прелести пустыря
<...>

Ничего не исправить, не использовать впредь.
Можно только залить асфальтом или стереть
взрывом с лица земли, свыкшегося с гримасой
бетонного стадиона орущей массой.
И появится мышь. Медленно, не спеша,
выйдет на середину поля, мелкая, как душа
по отношению к плот, и, приподняв свою
обезумевшую мордочку, скажет «не узнаю».

(«В Англии. II. Северный Кенсингтон», 1977(?) [II;
434, 435])

На связь образа мыши у Бродского (на примере стихотворения «Разговор с небожителем») и древнегреческой мифологемы мыши, подвластной Аполлону, указала В. П. Полухина [\[595\]](#). Недавно, по-видимому независимо от нее, эту мысль повторила Н. И. Стрижевская, считающая пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» источником стихотворения Бродского «...и при слове „грядущее“ из русского языка...» [\[596\]](#). И В. П. Полухина, и Н. И. Стрижевская возводят *мышей* из стихотворения Бродского к древнегреческим мифологическим представлениям о мышцах — хтонических животных, функционально тождественных Музам и связанных с Мнемозиной. В греческой мифологии, как напомнила Н. И. Стрижевская, мыши соотносятся со временем и напоминают Парок. Обе исследовательницы ссылаются на статью Максимилиана Волошина «Аполлон и мышь», в которой подробно прослежена мифологема *мышь-муза*. Н. И. Стрижевская анализирует семантику образа *мышей* в стихотворении Бродского: мыши означают

истребляющее память время, судьбу, а также саму поэзию (язык) как силу, инородную человеку и властвующую над смертными^[597].

Но ни В. П. Полухина, ни Н. И. Стрижевская не заметили очевидной параллели к тексту Бродского — многочисленных стихотворений Ходасевича (цикл «Мыши», стихотворения «Из мышинных стихов», «Мышь», «Про мышей», «Бедный Бараночник болен: хвостик, бывало, проворный...»), навеянных мифологемой мыши, о которой писал Волошин^[598]. *Мышь* в стихотворении Ходасевича «Из мышинных стихов» воплощает иной, не-человеческий взгляд на мир людей, в котором идет война. Также и у Бродского в стихотворении «Торс», написанном за четыре года до цикла «Часть речи», *мышь* означает иноприродное видение реальности, она существует в мире, где нет места человеку.

Соотнесенность *грядущего* с *мышами* в стихотворении Бродского имеет также фонетическую мотивировку, на что недавно указал Лев Лосев, сославшись на устный автокомментарий поэта: «Бродский говорил, что слово „грядущее“ у него ассоциируется с „грызущее“, — поэтому мыши, грызуны, и выбегают на это слово <...>»^[599].

Интертекстуальные переключки с поэзией Ходасевича в стихотворении «...и при слове „грядущее“ из русского языка...» не ограничиваются концептом мыши. Строки:

...и при слове «грядущее» из русского языка
выбегают мыши и всей оравой
отгрызают от лакомого куска
памяти, что твой сыр дырявый —

(II; 415)

несомненно восходят к последнему, незаконченному стихотворению Ходасевича «Не ямбом ли четырехстопным...». Цикл Бродского «Часть речи» посвящен русскому языку и словесности, последние стихи Ходасевича — четырехстопному ямбу и близившемуся двухсотлетнему юбилею первого русского стихотворения, написанного четырехстопным ямбом, — оды М. В. Ломоносова на взятие Хотина (1739).

Ходасевич противопоставляет преходящую славу военных побед бессмертию стиха. Таким образом, поэзия для него противостоит разрушительному ходу времени:

Из памяти изгрызли годы,
За что и кто в Хотине пал,
Но первый звук Хотинской оды
Нам первым криком жизни стал.

(С. 302)

Бродский подхватывает образ «изгрызенной памяти», но придает ему совсем иной смысл: поэзия не противоположна времени, но соприродна ему; она — надличностная сила, чей поток стирает индивидуальную память. (Гимн четырехстопному русскому ямбу Ходасевича подхвачен в стихотворении Бродского «Сжимающий пайку изгнанья...», 1964, в котором появляется и ходасевичевский образ лампы, ассоциирующейся с творчеством^[600].)

Строки из стихотворения «...и при слове „грядущее“ из русского языка...» — гиперцитата, в которой объединены реминисценции не только из Пушкина и Ходасевича, но и из поэтических текстов других авторов. Одна из параллелей к стихам Бродского — мандельштамовское «Что зубами мыши точат / Жизни тоненькое дно» («Что поют часы-кузнечик...»)^[601], несомненно, восходящее к притче, пересказанной в «Исповеди» Л. Н. Толстого. Другая — строки Велимира Хлебникова из стихотворения «Алеше Крученых»:

Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки.
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?
Сим победиши!^[602]

Стихи Бродского в соотнесении с хлебниковскими предстают как зеркальное отражение: в «...и при слове „грядущее“ из русского языка...» мыши — служители и орудия будущего, то есть Времени и Смерти; в «Алеше Крученных» мыши «враждебны» Времени — это поэты, пробивающиеся сквозь время. А в стихотворении Бродского «Письмо в оазис» (1991) мотив «поэт — мышь, грызущая Время», представлен, наоборот, в своем исконном виде:

Потусторонний звук? Но то шуршит песок,
пустыни талисман, в моих часах песочных.

Помол его жесток, крупницы — тяжелы,
и кости в нем белей, чем просто перемыты.
Но лучше грызть его, чем губы от жары
облизывать в тени осевшей пирамиды.

(IV; 29)

Стихи Бродского — своеобразный «Анти-памятник», в котором оспорен мотив долгой славы поэта, способной пережить великие пирамиды. Бродский утверждает смертность подобного мыши поэта, сопротивляющегося времени и в этом сопротивлении находящего смысл своего существования.

Уподобление поэта или поэзии мышам встречается также у Пастернака. В стихотворении «Пирры» это строка «В сахарнице, как мышь, копается анапест»^[603]. Т. Венцлова так интерпретировал это сравнение: «Вероятно, самая запоминающаяся строка пастернаковского стихотворения — *В сахарнице, как мышь, копается анапест*. Она поражает свежестью: другого такого олицетворения стихотворной формы, возможно, нет в русской поэзии. Однако секрет воздействия строки еще и в том, что мотив *мышь* отличается семантической архаичностью и глубиной. В тексте *мышь* связана с *Золушкой* (их роднит серый цвет — цвет золы, быстрое убегание, ускользание; отметим, что в сказке Перро карета Золушки запряжена мышами). Но здесь, по всей видимости, присутствует еще один пушкинский подтекст — „Стихи, сочиненные ночью во время

бессонницы“ <...>. *Мышь* соотносится со строкой *Жизни мышья беготня* (так же, как *парка* из пушкинского текста — с *наследственностью и смертью*). Таким образом, стихотворение Пастернака оказывается насквозь прошитым ассоциациями с классической русской поэзией. Оно устанавливает в ней сложную сеть взаимных соответствий <...>.

Добавим, что пушкинская строка о „мышьей беготне“, по-видимому, преломлена через дополнительный подтекст. Ключ к глубинной семантике *мышь* — и к пастернаковской метафоре — следует искать в популярной в то время и, вероятно, известной Пастернаку статье Волошина „Аполлон и мышь“ <...>, где, в частности, цитируется и интерпретируется пушкинское стихотворение о бессоннице. Эта статья объясняет символику *мышь* примерно так же, как современная наука о мифологии <...>. Мышь, по Волошину, связана с Аполлоном и находится с ним в отношении взаимодополнения: это прежде всего знак *времени*, ускользающего мгновения, равно как и *пророческого дара*»^[604].

Ассоциация между мышью и золой, образ *мышь*, *роющей* в *золе*, из «Разговора с небожителем» Бродского представляет собой, может быть, не только метафору метафоры *огонь поэзии*, *охватывающий стихотворца* — «нисходящую метафору» (выражение самого Бродского). Образ из «Разговора с небожителем», возможно, также и знак, свернутая модель пастернаковских «Пиров», в которых *Золушка* встречается с *анapestом-мышью*.

В пастернаковском «*Materia Prima*» «алчные стада грызунов активно вживаются в речную стихию речи, движутся кровяными шариками в артериях кровоснабжающейся системы поэтического тела»^[605]. Мотив посещения героя-поэта мышами образует подтекст другого произведения Пастернака — «Про эти стихи»:

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам,
Зимой открою потолок
И дам читать сырым углам.
<...>
Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,

Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?^[606]

Вот как раскрывается смысл этих строк в своеобразном пересказе-переводе:

«Чтобы истолковать эти стихи, потребуется присмотр к мельчайшим подробностям поэтического хозяйства. Нужно истолочь стих, как стекло, крошкой которого изводят грызунов. Но пастернаковские мыши в полном здравии и питаются крупой поэзии. Истолченным солнечным стеклом автор кормит... жизнь, которая открывается, распахивается из сырого и темного угла — в Рождество. И пока хозяин пьет и курит с Байроном и По, мыши, как первопроходцы, протаптывают тропку к двери, „к дыре, засыпанной крупой“»^[607].

В третьем стихотворении из пастернаковского цикла «К Октябрьской годовщине» семантически родственной *мышам* концепт *крысы* ассоциируется именно с всепожирающим Временем; при этом, как и у Бродского, появляется упоминание о *сыре*.

Коротким днем, как коркой сыра,
Играют крысы на софе
И, протазив по всей квартире,
Укатывают за буфет^[608].

Прообразы-претексты мерцают сквозь «магический кристалл» цитаты Бродского, сливаясь друг с другом.

Но вернемся к Пушкину и Ходасевичу. Следующий пример одновременных переключек с ними у Бродского — стихотворение «Осенний крик ястреба». В нем нет прямых реминисценций из пушкинских и ходасевичевских стихов, но есть совпадения на мотивном уровне, придающие «Осеннему крику ястреба»

дополнительное смысловое измерение. *Ястреб* в этом стихотворении, как уже отмечалось, — alter ego лирического героя-поэта^[609], что позволяет соотнести текст Бродского с теми произведениями Пушкина, в которых есть мотив стремления к высшему бытию, символизируемый подъемом к небу^[610]. Таковы стихотворения «Узник» и «Монастырь на Казбеке» (в первом из них порыв в мир свободы символизирует, как и у Бродского, птица, орел). Этот же мотив — как осуществленный — присутствует и в стихотворениях «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» и «Кавказ» (лирический герой созерцает мир с высоты гор). Есть он и в XIII строфе пушкинской поэмы «Езерский» («Зачем крутится ветер в овраге...»; этот же стихотворный фрагмент включен в текст повести «Египетские ночи»), где описывается орел, который слетает с гор к земле. «Поэт и орел возвышаются над миром, над величавыми и катастрофическими природными стихиями. У Пушкина орел олицетворяет не только власть и силу, но и свободу („Зачем от гор и мимо башен / Летит орел, тяжел и страшен, / На чахлый пенъ?.. Спроси его...“): он поступает, как хочет сам, никому не подчиняясь. Поэт и орел — в начале „Кавказа“ — суверенны. Царственность орла сомнению не подлежит; но для Пушкина столь же несомненна и царственность поэта, которая предопределяет его одиночество: „Ты царь, живи один...“ („К поэту“ [так в тексте. — А.Р.]). В „Памятнике“ поэт возвышается над царем: его нерукотворный памятник выше того, который воздвигнут в честь императора, — выше „Александрийского столпа“»^[611].

У Пушкина приобщение к высшему миру, *взлет в небо* представлены как реальное или, по крайней мере, возможное состояние. Иначе у Бродского. Воздушный поток поднимает ястреба в небо и обрекает его на смерть в вакууме остановившегося времени-вечности^[612]:

Но восходящий поток его поднимает вверх
выше и выше. В подбрюшных перьях
щиплет холодом.

<...>

Эк куда меня занесло!

Он чувствует смешанную с тревогой
гордость. Перевернувшись на

крыло, он падает вниз. Но упругий слой
воздуха его возвращает в небо,
в бесцветную ледяную гладь.
В желтом зрачке возникает злой
блеск. То есть помесь гнева
с ужасом. Он опять

низвергается. Но как стенка — мяч,
как паденье грешника — снова в веру,
его выталкивает назад.
Его, который еще горяч!
В черт те что. Все выше. В ионосферу.
В астрономически объективный ад

птиц, где отсутствует кислород,
где вместо проса — крупа далеких
звезд.

(III; 378)

Вместо пушкинской гармонии и свободы высшего бытия у Бродского — смерть. Высшего мира и пушкинского «превосходительного покоя» поэтическая картина Бродского не знает. Мотив невозможности для «Я» достичь сферы инобытия роднит «Осенний крик ястреба» с «Ласточками» Ходасевича:

Вон ту прозрачную, но прочную плеву
Не прободать крылом остроугольным,
Не выпорхнуть туда, за синеву,
Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным.

(С. 139)

Ходасевич — полемически по отношению к Пушкину — подчеркивает невозможность прорыва в высший мир. Но, в отличие от

Бродского, он не отрицает самого сверхреального бытия^[613].

«Осенний крик ястреба» интертекстуально связан с «Осенью» Баратынского через общие концепты *осени* и наступающей *зимы* и мотив смерти поэта. У Баратынского он выражен эксплицитно, у Бродского — в свете уподобления ястреба лирическому «Я». «Осень» Баратынского — своеобразный отклик на пушкинскую «Осень», где, напротив, присутствует мотив вдохновения, творческого стремления. Таким образом, через посредство стихотворения Баратынского «Осенний крик ястреба» вступает в диалог с «Осенью» Пушкина^[614].

Еще одна перекличка одновременно с Пушкиным и с Ходасевичем содержится в шестой элегии из цикла Бродского «Римские элегии». Рим в этом цикле — уникальное, единственное на земле воплощение красоты, город, в котором вечность и ее знаки не бесчеловечны, но отрадны. В интертекстуально связанном с «Римскими элегиями» стихотворении «Пьяцца Маттеи» Бродский уподобляет Рим пушкинской «обители дальней трудов и чистых нег», он цитирует «Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...», именуя себя «усталым рабом» и говоря о побеге из «удушливой эпохи» (III, 27). В римских стихах Бродского 1981 года *мрамор*, обычно имеющий негативные коннотации, в частности как окаменение живого, получает позитивное значение полноты и вечности жизни-искусства. Между прочим, инвариантный для поэзии Бродского мотив окаменения живого, превращения человека в статую, по-видимому, является трансформацией пушкинского «скульптурного мифа», хотя у Пушкина представлено обратное явление — оживание статуи^[615].

В шестом стихотворении «Римских элегий» встречается описание фонтана-статуи нимфы:

и смотри, как солнце садится в сады и виллы,
как вода, наставница красноречья,
льется из ржавых скважин, не повторяя
ничего, кроме нимфы, дующей в окарину,
кроме того, что она — сырая
и превращает лицо в руину.

Фонтан-нимфа у Бродского заставляет вспомнить стихотворение Пушкина «Царскосельская статуя», где изображается статуя девушки, сидящей над разбитым кувшином, из которого льется вода. У Пушкина статуя символизирует вечность, остановленное время. Сама вода — символ преходящего времени — наделяется чертами вечности, неподвижности:

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит.

(III; 171)

У Бродского снимается сама оппозиция «время-вечность»: вода фонтана символизирует разрушительное время, но при этом человек, уподобляемый камню (лицо-руина) и отрешенно созерцающий мир, наделяется причастностью к вечному, а статуя-фонтан предстает порождением водной стихии.

Нимфа с окариной в «Римских элегиях» соотнесена и с музой из одноименного стихотворения Пушкина: *окарине* нимфы у Бродского в пушкинской «Музе» эквивалентна *семиствольная цевница*. Образ нимфы в «Римских элегиях» получает дополнительную функцию, становится знаком творчества^[616].

Нимфа, дующая в окарину, — этот образ Бродского лишен трагического смысла и противопоставлен образу из стихотворения Ходасевича «Все каменное. В каменный пролет...»: «Жди: резкий ветер дунет в окарино / По скважинам громоздкого Берлина» (с. 167). Тексты Бродского и Ходасевича объединяет общий словарь («скважины», «дуть в окарино(у)»). Но стихотворения контрастны по отношению друг к другу. Берлин из полного трагического сарказма цикла Ходасевича «Европейская ночь» (куда входит и «Все каменное. В каменный пролет...») — страшный и рождающий гримасу отвращения город, ничем не похожий на Рим «Римских элегий». В стихотворении Бродского «Пьяцца Маттеи» Рим противопоставлен «Европе мрачной» (III, 25), и эта «Европа мрачная» — своеобразная отсылка к «Европейской ночи» Ходасевича.

Кроме «следов» Пушкина и Ходасевича в шестом стихотворении цикла «Римские элегии» скрыто цветаевское уподобление: у Бродского «превращает лицо в руину» (III; 45); у Цветаевой «Из которого души / Во все очи глядят — // Во все окна! С фронтона — / Вплоть до вросшего в глину — / Что окно — то руина / И арена...» («Дом» («Лопушиный, ромашный...»))^[617].

Конечно, далеко не всегда аллюзии и реминисценции из Пушкина и Ходасевича семантически взаимосвязаны в стихотворениях Бродского. Достаточно часто аллюзии на пушкинские стихотворения встречаются вне поэтического контекста Ходасевича. С другой стороны, несомненны переклички ключевых образов Ходасевича и Бродского, никак не связанных с пушкинской традицией.

Но все же для Бродского Пушкин и Ходасевич связаны неразрывной нитью, причем поэзия Ходасевича воспринимается им преимущественно как эхо пушкинского голоса.