
Александр Долинин

ВОЗДУШНАЯ МОГИЛА:
О НЕКОТОРЫХ ПОДТЕКСТАХ СТИХОТВОРЕНИЯ
ИОСИФА БРОДСКОГО «ОСЕННИЙ КРИК ЯСТРЕБА»

Исследователи поэзии Иосифа Бродского неоднократно пытались установить подтексты и претексты одного из самых знаменитых его стихотворений «Осенний крик ястреба» (далее *ОКЯ*). После того, как Анатолий Найман в интервью заметил, что *ОКЯ* представляет собой вариацию на темы «Осени» Баратынского¹, эту параллель подробно рассмотрел И. Пильщиков. По его наблюдению, в обоих стихотворениях совпадают как временной вектор «осень — зима», так и некоторые элементы пейзажа. Сам «пронзительный резкий крик» ястреба, от которого мир «как бы вздрагивает», — он сопоставил с криком отчаяния, который у Баратынского подавляет в себе лирический герой:

Но если бы негодованья крик,
Но если б вопль тоски великой
Из глубины сердечныя возник,
Вполне торжественный и дикой, —
Костями бы среди своих забав
Содроглась ветреная младость.

Кроме того, в движении героя *ОКЯ*, поднимающегося, помимо своей воли, в небо и не способного вернуться на землю, И. Пильщиков усмотрел то же символическое и метафизическое значение, какое имеет полет «ничтожного духа» «меж землей и небесами» в «Недonoске» Баратынского:

Дуновенье роковое
Вьет, крутит меня, как пух,
Мчит под небо громовое².

К Баратынскому возвел *ОКЯ* и Ефим Курганов, развивший (без ссылок) все основные соображения Пильщикова относительно «Недоноска», но пришедший при этом к выводу, что Бродский ориентируется «не столько на какое-то конкретное стихотворение Баратынского, сколько на книгу *Сумерки* в целом... на поздний элегический опыт Баратынского»³.

В недавней книге «“На пиру Мнемозины”. Интертексты Иосифа Бродского» А. Ранчин заметил, что *ОКЯ* может быть истолкован как символический рассказ о смерти поэта, и включил в «круг текстов, на которые проецируется это стихотворение», «Лебеда» Державина и его источник, оду Горация (II, 20 «Взнесусь ли на крыльях мощных, невиданных»), — о поэте, который после смерти превращается в «певчего лебеда», взлетающего в «выси эфирные» и оттуда взирающего на дольний мир⁴. Через «Осень» Баратынского он связал *ОКЯ* с «Осенью» Пушкина, заодно присовокупив к числу его подтекстов и еще целый ряд пушкинских стихотворений («Узник», «Монастырь на Казбеке», «Кавказ», «Езерский» и др.) в которых, по его словам, «есть мотив стремления к высшему бытию, символизируемый подъемом к небу», а также — опять-таки по ассоциации мотивов полета — «Ласточки» Ходасевича⁵. Наконец, А. Ранчин обнаружил сходство *ОКЯ* со стихотворением Блока «В неуверенном, зыбком полете...», описывающем полет аэроплана — «стальной, бесстрастной птицы». *ОКЯ*, — пишет он, — «символическая картина гибели “последнего поэта” в безвоздушном мире; катастрофа самолета в блоковском стихотворении — одно из “апокалиптических знамений”, свидетельств грядущего конца культуры»⁶.

Все названные исследователями стихотворения (за исключением, пожалуй, «Осени» Баратынского) удастся как-то связать с *ОКЯ* только на очень высоком уровне абстракции, через сведение сопоставляемых текстов к расширительно толкуемым мотивам, которые, по сути дела, являются «общими местами» или топосами всей мировой поэзии: осеннее умирание, смерть поэта, полет ввысь, падение с неба. Разумеется, при большом желании сюжет *ОКЯ* нетрудно свести к «одной из наиболее разработанных литературой мифологем — умирающий Л[ебедь], который в минуту смерти взмывает вверх, навстречу небу и солнцу, издает последний крик... и, мертвый, низвергается в воду»⁷. Но при этом все же лучше иметь в виду, что ястреб у Бродского — хищная, кочующая птица из подсемейства соколиных, близкий родственник орла — несколько не похож ни на ласточек, ни на водоплавающего лебеда (пусть даже и аллегорического), а его роковой полет над Америкой, кончающийся гибелью в ионосфере, — на вечное кружение между землей и небом недоношенной особи «из племени духов». Главный изъян сопоставлений такого рода состоит в том, что они игнорируют поэтический слог, образную систему, сюжет, даже глав-

ное событие *ОКЯ*, названное в его заглавии, — отчаянный предсмертный крик птицы, замерзающей в безвоздушном пространстве.

Между тем «острый крик хищных птиц» (Ахматова) до Бродского раздавался в русской поэзии не так уж редко, в чем легко убедиться, обратившись к полезному словарю Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой⁸. Из целого ряда интересных примеров особо значимым для *ОКЯ* представляется сравнение поэзии с криком ястреба в стихотворении «Тиль Уленшпигель. Монолог» («Отец мой умер на костре, а мать...») Эдуарда Багрицкого — поэта, который, как признавался Бродский, «ужасно нравился» ему в молодости⁹. Романтический поэт-бунтарь в «Тиле Уленшпигеле» задыхается от отчаяния и гнева, чувствует внутренний жар, подступающий «к языку», и, наконец, срывается на яростный крик:

И сердце разрывается, и песня
Гремит грозней. Уж не хватает духа,
Клубок горячий к языку подходит, —
И не пою я, а кричу, как ястреб...¹⁰

Бродский как бы реализует сравнение Багрицкого, пользуясь сходными образами: его ястребу тоже не хватает /воз/духа¹¹; он испытывает «помесь гнева с ужасом»; движимый «собственным теплом» сердца, бьющегося «с частотой дрожи», он «еще горяч», когда издает свой негодующий крик, который уподобляется теплоотдаче и «обжигает пространство» (ср. «клубок горячий» в «Тиле Уленшпигеле»). Конечно, социальный, революционный пафос «Тили Уленшпигеля» Бродский заменяет вызовом экзистенциальным и метафизическим, но основной смысл сравнения остается неизменным, хотя его члены меняются местами: если у Багрицкого романтический певец кричит, как ястреб, призывая колоть и резать врагов («Пусть ваш нож вонзится / В иных животных...» и т. п.), гибнущий ястреб у Бродского кричит, как романтический поэт, оставляя «порез» на теле мира. Подтекст, следовательно, не только устанавливает то самое символическое тождество между ястребом и поэтом, которое мы все чувствуем интуитивно и постулируем при интерпретации, но и указывает на связь *ОКЯ* с романтической традицией.

Характерно, что в обширном поэтическом птичнике раннего Багрицкого ястреб — это птица осенняя:

Литавры лебедей замолкли вдалеке,
Затихли журавли за топкими лугами,
Лишь ястреба кружат над рыжими стогами,
Да осень шелестит в прибрежном тростнике¹².

(«Осень», 1915)

В осенний пейзаж вписывает ястребов и другой «птичий» лирик, Николай Заболоцкий, которого Бродский ценил чрезвычайно высоко¹³:

Когда минует день и освещенье
Природа выбирает не сама,
Осенних рощ большие помещения
Стоят на воздухе, как чистые дома.
В них ястребы живут, вороны в них ночуют
И облака вверху, как призраки, кочуют¹⁴.

(«Осень», 1932)

Написавший в поэме «Птицы»: «Ястребом быть я хотел бы, но тонки и немощны руки»¹⁵, Заболоцкий умел расслышать бунтарскую ярость в ястребином крике:

Ястреб в небе парит и кричит на лету,
И приветствует яростным воплем обвалы¹⁶.

(«Храмгэс», 1947)

Наконец, именно у Заболоцкого в стихотворении «Север» появляется образ птицы, замерзшей в воздухе:

Где холодом охваченная птица
Летит, летит и вдруг, затрепетав,
Повиснет в воздухе, и кровь ее стусится,
И птица падает, замерзшая, стремглав¹⁷.

Как кажется, этот эффектный мотив смерти птицы от холода имеет самое непосредственное отношение к сюжету *ОКЯ*, который представляет собой вариацию на традиционную мифопоэтическую тему полета и гибели в воздухе. В отечественном литературоведении эта тема широко обсуждалась в связи с авиаторскими стихотворениями начала XX века (прежде всего у Блока и Ходасевича) и особенно «Стихами о неизвестном солдате» Мандельштама. В специальной статье «Смерть в воздухе. (К интерпретации “Стихов о неизвестном солдате”）」 Б. М. Гаспаров отметил: «Падение с неба является одним из наиболее распространенных в мировой литературе поэтико-мифологических образов гибели. В нем переплетаются черты романтико-индивидуалистической героики и вселенские эсхатологические мотивы; взлет в небо и падение-сгорание является в одно и то же время и сугубо индивидуалистическим действием-вызовом, отделяющим романтического героя от всего мира, и прообразом вселенской космической катастрофы [гибель Икара и Фаэтона + Сатана, низвергающий-

ся с неба]»¹⁸. Имея в виду эту модель, мой коллега по Мадисонскому университету профессор Эндрю Рейнольдс в пока не опубликованной работе остроумно соотнес сюжет *ОКЯ* с мифом об Икаре и, через него, со знаменитым стихотворением любимого Бродским Уистена Хью Одена «В музее изящных искусств», где описана картина Питера Брейгеля «Падение Икара».

Нетрудно, однако, заметить, что *ОКЯ* отклоняется от традиционной модели в ряде существенных аспектов. Во первых, у Бродского полет совершает не человек, дерзнувший подняться ввысь, а птица, для которой воздух — это родная, «своя» стихия. Во-вторых, его ястреб, в отличие от Икара, Фаятона или героических авиаторов, не разбивается о землю, а, подобно северным птицам Заболотского, замерзает на страшной высоте. Более того, даже мертвый, он не падает вниз, а некоторое время продолжает лететь, пока со звоном не рассыпается в ледяной прах и не сливается с падающим снегом:

И в кружеве этом, сродни звезде,
сверкая, скованная морозом,
инеем, в серебре,

опушившем перья, птица плывет в зенит,
в ультрамарин. Мы видим в бинокль отсюда
перл, сверкающую деталь.
Мы слышим, что-то вверху звенит,
как разбивающаяся посуда,
как фамильный хрусталь.

В некотором смысле можно сказать, что сам небосвод — «ледяная гладь», «осенняя синева», «ультрамарин» — становится его гробницей или могилой, что немедленно вызывает в памяти загадочное словосочетание «воздушная могила» из загадочных «Стихов о неизвестном солдате» Мандельштама, которое вынесено в заглавие статьи. Напомню соответствующие восемь строк:

Научи меня, ласточка хилая,
Разучившаяся летать,
Как мне с этой воздушной могилою
Без руля и крыла совладать.

И за Лермонтова Михаила
Я отдам тебе строгий отчет,
Как сутулого учит могила
И воздушная яма влечет¹⁹.

В работах о «Стихах о неизвестном солдате» «воздушную могилу» обычно возводят к лермонтовским образам воздушного корабля («По синим волнам океана...»), несущего призрак Наполеона, который восстает из могилы, и воздушного океана из «Демона» («На воздушном океане, / Без руля и без ветрил, / Тихо плавают в тумане / Хоры стройные светил»), которые проецируются на современные образы военной авиации и сбитых самолетов²⁰. В этой связи, кстати, следует обратить внимание на две строки *ОКЯ*:

он парит в голубом океане, сомкнувши клюв,
с прижатою к животу плюсною,

в которых есть отзвуки как «Стихов о неизвестном солдате» (ср.: «И поет хорошо хор ночной ... И над рыцарской птичьей плюсною»), так и их лермонтовского подтекста (ср.: «в голубом океане» и «на воздушном океане»).

Образ «воздушной могилы» у Мандельштама, возможно, отсылает не только к Лермонтову и к погибшим авиаторам, но и к другим мифопоэтическим сюжетам «гибели в воздухе» как метафоры героической, «рыцарской» смерти.

Как уже отмечалось ранее, среди безымянных погибших воинов, о которых пишет Мандельштам, незримо присутствует тень Гумилева²¹, чья «Поэма начала» была названа среди подтекстов «Стихов о неизвестном солдате»²². Г. А. Левинтон в статье «Мандельштам и Гумилев» указал, что мандельштамовская «воздушная могила» может быть соотнесена со стихом Гумилева из «Отрывков 1920—1921 гг.»:

Смотрел он на небо, как смотрят вглубь могилы²³.

Но у Гумилева есть более раннее стихотворение о полете и «гибели в воздухе», в котором небосвод в самом прямом смысле, как у Бродского, становится могилой для хищной птицы, поднявшейся слишком высоко над землей. Я имею в виду стихотворение «Орел» (1909), которое по проекту неосуществленного сборника Гумилева должно было войти в цикл «Как летают поэты» (см. статью Р. Д. Тименчика (Russian Literature. 1975. № 10/11)).

Оно начинается строфой:

Орел летел все выше и вперед
К Престолу Сил сквозь звездные преддверья,
И был прекрасен царственный полет,
И лоснились коричневые перья.

«Зачарованный вышиной» орел Гумилева, как писал Вячеслав Иванов в рецензии на сборник «Жемчуга», перелетает за грань, окаменеет «в великолепной логике междупланетного эфира»²⁴, и умирает, «задохнувшись от блаженства», но не падает на землю:

Он умер, да! Но он не мог упасть,
Войдя в круги планетного движенья.
Бездонная внизу зияла пасть,
Но слабы были силы притяженья.

Лучами был пронизан небосвод,
Божественно холодными лучами,
Не зная тленья, он летел вперед,
Смотрел на звезды мертвыми очами.

Не раз в бездонность рушились миры,
Не раз труба архангела трубила,
Но не была добычей для игры
Его великолепная могила²⁵.

Стихотворение Гумилева — это, по-видимому, единственный текст, где метафора «воздушной могилы» непосредственно реализована в сюжете, и потому оно, думаю, должно рассматриваться и как возможный подтекст соответствующих строк «Стихов о неизвестном солдате»²⁶, и как очевидный претекст *ОКЯ*. Переключка сюжетообразующих мотивов у Гумилева и Бродского самоочевидна: в обоих текстах хищная птица одного и того же семейства залетает в такую высь — в звездные преддверья или в «астрономически объективный ад / птиц, где отсутствует кислород, / где вместо проса — крупа далеких звезд», — откуда уже нельзя вернуться назад; и орел, и ястреб погибают от недостатка кислорода и от холода, но, и мертвые, продолжают полет, по романтической версии Гумилева, — вне времени и пространства, над конечными мирами, среди звезд, «в великолепной могиле» вечности²⁷, а по натурфилософской версии Бродского, — как недолговечный снежный прах²⁸, как частица мирового природного круговращения.

На первый взгляд может показаться странным, что Бродский обращается к стихотворению поэта, к творчеству которого, если верить его высказываниям о Гумилеве, он относился без всякого интереса²⁹. Однако поэтический дух ищет там, где хочет, и в данном случае Бродского, по-видимому, заинтересовала оригинальная, незаезженная сюжетная схема, которую он обработал и усложнил по-своему, не без полемического снижения романтического пафоса (так сказать, снизив Престол Сил до Рио Гранде, царственного орла — до американ-

ского ястреба и космическое пространство — до ионосферы), дополнив целым рядом мотивов, отсутствующих в источнике-претексте. Из них отмечу, в первую очередь, важный для всего творчества Бродского мотив взгляда на землю сверху, с высоты ястребиного/орлиного полета (который, кстати, можно связать с замечанием Мандельштама об особенностях поэтического видения у Данте: «У Данта была зрительная аккомодация хищных птиц, не приспособленная к ориентации на малом радиусе: слишком большой охотничий участок»³⁰), а также мотивы проигранного поединка с воздушной средой, злого вызова и, конечно же, пронзительного предсмертного крика, горячего звука, обжигающего пространство. Если орел Гумилева (как романтический поэт) поднимается на страшную высоту по собственной воле, стремясь достичь недостижимого, то ястреб Бродского (как модернистский поэт, находящийся во власти языка) лишь постфактум понимает, «куда его занесло», и безуспешно пытается вернуться ближе к земле. Однако и дерзновенный порыв вверх, и отчаянное сопротивление с выталкивающим из себя воздухом-логосом кончаются одинаково — героической гибелью как платой за вхождение в космос (замечу, что мертвый орел у Гумилева смотрит на звезды, а мертвый ястреб у Бродского становится «сродни звезде»³¹).

У «Орла» Гумилева, в свою очередь, тоже были свои источники как русские, так и иностранные. Назовем, например, одноименное стихотворение А. А. Голенищева-Кутузова, в финале которого орел взлетает «за грани туч, к лазури дальней»:

Высоко от тщеты земной,
Вознесся праху неподвластный,
И — к дольней жизни безучастный —
Исчезнул в бездне голубой³².

В прозаической миниатюре Дим. Крачковского «Ястреб», включенной в антологию «Чтец-Декламатор», птица «мощно расправляет свои крылья и хочет взлететь так высоко, чтобы коснуться своим крылом самого Создателя»³³. Как любезно сообщил мне Р. Тименчик, в конспективных заметках Ахматовой о французских источниках некоторых стихотворений Гумилева источником «Орла» названа поэма Альфреда де Виньи «Элоа». По всей вероятности Ахматова имела в виду описание гибели орла в третьей части поэмы:

Sur la neige des monts, couronne des hameaux,
L'Espagnol a blessé l'aigle des Asturies,
Dont le vol menaçait ses blanches bergeries;
Hérissé, l'oiseau part et fait pleuvoir le sang,

Monte aussi vite au ciel que l'éclair en descend,
 Regarde son soleil, d'un bec ouvert l'aspire,
 Croit reprendre la vie au flamboyant empire;
 Dans un fluide d'or il nage puissamment,
 Et parmi les rayons se balance un moment;
 Mais l'homme l'a frappé d'une atteinte trop sûre;
 Il sent le plomb chasseur fondre dans sa blessure;
 Sont aile se dépouille, et son royal manteau
 Vole comme un duvet qu'arrache le couteau.
 Dépossédé des airs, son poids le précipite;
 Dans la neige du mont il s'enforce et palpite,
 Et la glace terrestre a d'un pesant sommeil
 Fermé cet oeil puissant respecté du Soleil³⁴.

[На снегу гор, окружающих деревушки, / испанец ранил астурийского орла, / чей полет угрожал его белым овчарням; / ошестинившись, птица снимается с места, истекает кровью, / поднимается в небо с такой же быстротой, с какой молния оттуда спускается, / смотрит на свое Солнце, вдыхает его открытым клювом, / надеясь вернуть себе жизнь в пламенеющем царстве; / он мощно плывет в жидком золоте / И среди лучей на мгновение обретает равновесие. / Но человек паразил его уверенной рукой; / он чувствует отлитую охотником пулю в своей ране; / у него отрывается крыло, а его королевская мантия / летит, как пух из перины, вспоротой ножом; / лишенный опоры, он не выдерживает собственной тяжести и падает вниз; / он врезается в горный снег и бьется, / и земной холод тяжким сном / закрыл эти могучие глаза, которые уважает Солнце.]

К этому фрагменту поэмы де Виньи во французской поэзии второй половины XIX века прямо восходят два хрестоматийных стихотворения: «Дремота кондора» Леконта де Лиля (где хищная птица не погибает, а «с хриплым криком поднимается туда, куда не достигает ветер, и засыпает в ледяном воздухе, вдали от черного земного шара, вдали от живой звезды, на своих огромных крыльях»³⁵) и сонет Жозе-Мари де Эредиа «Смерть орла», который, напротив, сохраняет и предельно героизирует сюжет гибели в воздухе³⁶. Оба они, несомненно, были отлично известны Гумилеву, но для символики его «Орла», вероятно, более важен сонет Эредиа³⁷, который в последней авторской редакции читается так:

La mort de l'Aigle

Quand l'aigle a dépassé les neiges éternelles,
 A sa vaste envergure il veut chercher plus d'air
 Et le soleil plus proche en un azur plus clair
 Pour échauffer l'éclat de ses mornes prunelles.

Il s'enlève. Il aspire un torrent d'étincelles.
Toujours plus haut, enflant son vol tranquille et fier,
Il monte vers l'orage où l'attire l'éclair;
Mais la foudre d'un coup a rompu ses deux ailes.

Avec un cri sinistre, il tournoie, emporté
Par la trombe, et, crispé, buvant d'un trait sublime
La flamme éparse, il plonge au fulgurant abîme.

Heureux qui pour la Gloire ou pour la Liberté,
Dans l'orgueil de la force et l'ivresse du rêve,
Meurt ainsi d'une mort éblouissante et brève!³⁸

[Когда орел вознесся над вечными снегами, / для своего широкого размаха он хочет поискать больше воздуха / и более близкое солнце в более чистой лазури, / чтобы разжечь блеск своих угрюмых зрачков. // Он поднимается. Он вдыхает поток искр. / Все выше и выше устремляя свой спокойный и гордый полет, / он движется навстречу грозе, куда его влекут вспышки молний, / но молния одним ударом разорвала два его крыла. // Издав злобный крик, он вертится, несомый / вихрем, и в судорогах, успев одним величественным глотком выпить / растекшееся пламя, падает в ослепительную бездну. // Блажен, кто ради Славы или ради Свободы, / гордый своей силой и опьяненный грезой, / умирает такой смертью, сверкающей и мгновенной.]

Как представляется, Гумилев отталкивался не столько от де Виньи, сколько от Эредиа, на что указывают первые же слова «Орла», повторяющие формулу «Toujours plus haut...»³⁹. Хотя орла Эредиа мгновенно испепеляет молния, а гумилевский орел летит «три ночи и три дня» и умирает, преодолев земное притяжение и «задохнувшись от блаженства» (ср. в сонете: «Блажен, кто...»), оба они зачарованы вышиной (или «опьянены грезой»), оба стремятся к «лазурному совершенству» (или к «un azur plus clair»), и полет обоих — прекрасен, царственен, великолепен, горд. Вслед за Эредиа Гумилев превращает сюжет де Виньи в аллгорию запредельного духовного подъема и героической, счастливой гибели.

Моя дочь Е. А. Лапина, указавшая мне на «Смерть орла» в связи с «Орлом» Гумилева, предположила, что сонет Эредиа мог, в свою очередь, попасть в поле зрения Бродского и послужить источником для *ОКЯ*⁴⁰. Сопоставительный анализ двух текстов показывает, что это предположение отнюдь не беспочвенно, поскольку в них совпадают несколько существенных мотивов. Самая тривиальная параллель касается мотива гордости своей силой, которую, по Эредиа, испытывает тот, кто погибает «сверкающей и мгновенной смертью»,

на запредельной высоте, но, как сказано в ранней редакции сонета, даже в смерти «так и не касается земли»⁴¹: гордому (надменному) полету его орла соответствует у Бродского «смешанная с тревогой гордость» ястреба, залетевшего в запредельную высь. Намного интереснее, однако, переключки в деталях, касающиеся центральных для *ОКЯ* мотивов зрения и звука. Когда ястребу не удастся преодолеть сопротивление «восходящего потока», в его «желтом зрачке возникает злой блеск». Эта фраза, как кажется, представляет собой реминисценцию последнего стиха первой строфы «Смерти орла»: «Pour échauffer l'éclat de ses mornes prunelles», где есть похожий образ: «блеск мрачных [угрюмых] зрачков». Наконец, гибнущая птица в сонете Эредиа издает «зловещий/злбный крик» («un cri sinistre»), когда ее несет вихрь или смерч. Точно так же из клюва ястреба у Бродского вырывается нестерпимый звук, «похожий на визг эриний», когда «упругий слой воздуха» выталкивает его назад, в небо, и он «догадывается: не спастись»:

...Пронзительный, резкий крик
страшнее, кошмарнее ре-диза
алмаза, режущего стекло,
пересекает небо.

Каждое из этих совпадений само по себе могло бы считаться случайным, но в совокупности они образуют цитатный пласт, который отсылает к «Смерти орла» как к подтексту *ОКЯ*.

Создается впечатление, что Бродский, заметив генетическую связь «Орла» Гумилева и «Смерти орла» Эредиа, работает одновременно с двумя претекстами, но обращается с ними по-разному. Если стихотворение Гумилева служит для *ОКЯ* толчком к построению сюжета, источником, не имеющим серьезных поэтических последствий в новой системе образов, то сонет Эредиа играет более важную роль, поскольку поддерживает его основные поэтические мотивы. Текст Бродского как бы отодвигает гумилевского «Орла», присвоив его тему «великолепной могилы» в холодном безвоздушном пространстве, но зато сближает себя с сонетом Эредиа. Поэтому едва ли случайно, что в последнем слове процитированного выше стиха: «страшнее, кошмарнее ре-диза», которое кажется ничем не мотивированным, легко прочитывается анаграмма фамилии автора «Смерти орла» (Р/Э/ДИЕЗА=ЭРЕДИА). Крик ястреба страшнее, кошмарнее, конечно, не столько определенной и, на самом деле, нисколько не жуткой музыкальной ноты, сколько «зловещего крика» орла у Эредиа, которому Бродский — сознательно или бессознательно — отдает дань как своему непосредственному предшественнику.

Подобно тому, как, согласно таксономии, ястребы являются родственниками орлов по семейству Accipitridae, ястреб Бродского — это близкий родственник тех романтических пернатых героев, которых воспели Эредиа и Гумилев. На фоне «орлиной» франко-русской традиции, однако, в *ОКЯ* отчетливее выявляется не только общее, но и индивидуальное. В отличие от всех своих предшественников, герой *ОКЯ* вовсе не стремится ввысь — к «своему Солнцу», как орел де Виньи, к «вспышкам молний», как орел Эредиа, или к «Престолу Сил», как орел Гумилева. Его цель значительно прозаичнее — он летит к теплу, на Юг, куда уже перебрались его «братья и сестры». Путь вверх, подъем, уподобленный возвращению грешника в веру, он совершает не по своей воле и желанию, а как объект внеположной ему мощной силы, на что указывают пассивные конструкции:

...Но восходящий поток **его поднимает вверх...**

...Эк куда **меня занесло!**

...Но упругий слой
воздуха **его возвращает в небо...**

...его **выталкивает** назад...

Иными словами, он не выбирает свою судьбу, а принимает ее (ср. этимологию латинского «accipiter» — ястреб от accipio — принимать, получать, брать на себя), отвечая лишь криком, «апофеозом звука», который способен обжечь (почти как у Пушкина) и взрезать «ледяную гладь» мира. Любопытно, что *ОКЯ* — это единственное стихотворение на тему гибели птицы в воздухе, где нет слова «солнце». В холодном безвоздушном пространстве, окружающем одинокого ястреба, источником тепла и света оказывается он сам: только ястреб «еще горяч»; только он в ответ на «поддув снизу» **сверкает** «глазной ягодой» и при взгляде с земли кажется **«сверкающей деталью»**, которая **«сверкая ... плывет в зенит»**. В этой связи уместно вспомнить, что в древнегипетской мифологии ястреб считался священной птицей, атрибутом солнечного бога Ра, которого обычно изображали с ястребиной головой, и что ястребиные перья украшали чело фараонов⁴². Это, как кажется, может хотя бы отчасти объяснить не только многократное повторение слога «ра» в пятой и шести последних строфах *ОКЯ*, но и то, почему Бродский в стихотворении о «воздушной могиле» так тщательно избегает любых ассоциаций с мифом об Икаре: для него ястреб-поэт сам подобен солнцу мира и с его уходом — из страны ли, из родного языка, из жизни? — вокруг воцаряется зима.