

Поэтика цитаты.

В этом разделе я не стремился описать механизм и функции цитаты у Бродского. Конкретные примеры — их число ограничено — имеют иллюстративный, объяснительный характер. Подробный разбор цитат как свидетельств сложных связей Бродского с русской поэтической традицией XIX–XX веков читатель найдет в последующих главах книги [\[107\]](#).

Цитата — это знак знака, она обозначает не столько себя саму, сколько свой исходный контекст. По определению З. Г. Минц, «соотношение планов содержания и выражения в цитате отличается большой сложностью: будучи *текстом*, цитата имеет оба эти плана, однако как *цитата*, представляя часть другого текста, она является выражением, а этот текст выступает в роли обозначаемого»^[108]. Вкрапление из «чужого» текста (то есть *генетическая цитата*), не привносящее его семантики в новый контекст и воспринимающееся в этом новом контексте как исконный элемент, является не цитатой, а *заимствованием*^[109].

Иногда узнавание цитаты совершенно необходимо для понимания поэтического текста Бродского. Это классические случаи цитации. Большинство из них рассмотрено в отдельных главах этой книги. Здесь же ограничусь лишь одним примером. Семантика *стеарина* в строках Бродского «Не мне тебя, красавица, обнять, / И не тебе в слезах меня пенять; / поскольку заливает стеарин / не мысли о вещах, но сами вещи» (1968 [II; 91]) проясняется только при соотнесении с пастернаковским сравнением истории со стеарином горящей свечи («Пространство»^[110]); у Бродского *стеарин* означает не *историю*, а синонимичный ей концепт — *время*.

Но в поэзии Бродского разграничение цитат и заимствований и даже цитат и схождений (совпадений выражений и строк) часто оказывается проблематичным. Так, строки «Поздний вечер в Литве. / Из костелов бредут, хороня запятые / свечек в скобках ладоней» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» [II; 322]) напоминают о стихах Пастернака «Лбы молящихся, ризы / И старух шушуны / Свечек пламенем снизу / Слабо озарены» («Вакханалия»)^[111], в которых также описано вечернее богослужение. На первый взгляд сходство стихов Бродского и Пастернака поверхностное, в «Вакханалии» нет ни сравнения свечек с запятыми и ладоней со скобками, ни мотива оберегания Слова. Однако обнаруживаются совпадения в соседних строках: *старухам в шушуне и зимней вьюге* Пастернака соответствуют *старуха в платке и вьющийся снег* Бродского («вьется снег, как небесных обитателей прах. / <...> и старуха в платке загоняет корову в сарай» [II; 322]); роднит оба стихотворения и мотив творчества.

Столь же не прояснена соотнесенность именованя танка «механическим слоном» в «Стихах о зимней кампании 1980 года» (III; 9) и танков «стальными слонами» — в военном стихотворении Алексея Суркова «Танки идут в атаку»^[112]. Поэтическое высказывание Бродского, как бы выступающего в роли обличающего советскую власть стихотворца, предстает перевернутым, вывернутыми наизнанку строками официального советского стихотворца. Текст Бродского прозрачен и без этого соотнесения, однако при сопоставлении с сурковским стихотворением «Стихи о зимней кампании 1980 года» прочитываются как случай полемической интерпретации текста официальной советской поэзии; при этом устанавливается контраст: весна, которую несет освободительная война у Суркова, — оледенение, с которым ассоциируется советское вторжение в Афганистан у Бродского.

Иногда цитатный характер высказывания маскируется благодаря отличиям как в плане выражения, так и в плане содержания. Стихи «И внезапная мысль о себе подростка: / „выше кустарника, ниже ели“ / оглушает его на всю жизнь. <...>» («Эклога 5-я (летняя)» [III; 38]) — аллюзия на параллель «молодые сосны — молодое поколение» в пушкинском «...Вновь я посетил...». Но выявление этой реминисценции требует пристального чтения: текстуального сходства здесь нет, пушкинский мотив подвергся «переворачиванию» (не параллель, а контраст). И только это «переворачивание» и значимо для автора «Эклоги <...>».

Безусловно сходство строк Бродского «Мир больше не тот, что был // прежде, когда в нем царили страх, абажур, фокстрот, / кушетка и комбинация, соль острот» («Fin de siècle», 1989 [III; 191]) со стихами Арсения Тарковского:

Все меньше тех вещей, среди которых
я в детстве жил, на свете остается.
Где лампы-«молнии»? Где черный порох?
Где черная вода со дна колодца?
<...>
Где плюшевые красные диваны?

(«Вещи»)^[113].

В обоих текстах перечисляются старые вещи — знаки ушедшей эпохи; лампам-«молниям» Тарковского соответствует «абажур» лампы у Бродского.

Но при этом Бродский, во-первых, не воспроизводит фрагментов текста Тарковского (что необходимо для цитаты в собственном смысле слова), а во-вторых, соотнесенность с «Вещами» не привносит в текст Бродского новой семантики, кроме восприятия строк «Fin de siècle» как вариации уже когда-то сказанных слов.

Другой пример — стихотворение «Итака» (1993). Во-первых, «Итака» соотнесена с «Улиссом» Джойса, но это сходство ситуаций и мотивов, а не означающих^[114]. При этом соотнесенность с джойсовским текстом не открывает в стихотворении новые смысловые измерения, а лишь подает его как текст вторичный: Бродский читает «Одиссею» вслед за Джойсом и так же, как Джойс. «Цитируется» не джойсовский роман, а его код^[115].

Во-вторых, строки из последней строфы «Итаки»: «То ли остров не тот, то ли впрямь, залив / синевой зрачок, стал твой взгляд брезглив» (III; 232) — перекликаются со стихом Асеева «Синий глаз бессонного залива» («Заржавленная лира», I)^[116]. По своей поэтике это стихотворение не похоже на «Итаку»^[117], и соотнесенность с ним не обогащает текст Бродского семантически. Но в обоих совпадает образ залитого синевой зрачка залива. У Бродского *залив* — деепричастие от глагола «залить», однако соседство со словом-существительным «остров» и enjambement, отделяющий «залив» от зависимых слов «синевой зрачок», побуждают отнести его к существительным^[118].

В принятой терминологии этот пример, скорее всего, нужно интерпретировать или как заимствование, или как случайное совпадение. Обыгрывание омонимической пары «залив — залив» встречается и у Пастернака в стихотворении «Петербург»: «Когда на Петровы глаза наворачнулись, / слезя их, заливы <...>»^[119].

Но у Бродского очень много и других совпадений с фрагментами «чужих» текстов. И эти совпадения, если их рассматривать как цитаты, часто не привносят в новый контекст семантики текста-источника. Лишены они и такого формального и достаточного признака цитаты, как точность воспроизведения цитируемых слов. При опознании их

как реминисценций «включается» сложный семиотический механизм: поэтическое высказывание Бродского читающий соотносит с произведением другого автора, после чего выясняет, что это не классический случай цитаты, а «повтор» мотива, ситуации, образа — недостаточный, чтобы стать явной реминисценцией, но и не случайный, так как соотнесенные элементы не относятся к «общим местам», литературным топосам. Значимым оказывается не сообщение, заключенное в цитате, но сам код — установка на повторение, на «готовое слово», к которому прибегает поэт^[120].

Вот примеры такого рода.

Строка «города рвут сырую сетчатку из грубой ткани» из стихотворения Бродского «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» (III; 142) перекликается с мандельштамовской метафорой «Разорвав расстояний холстину» («Средь народного шума и спеха...») ^[121]; в обоих текстах метафорика ткани приобретает значение, связанное с расстоянием, — у Бродского с затерянностью в пространстве, у Мандельштама — с преодолением расстояния. Сравнение в этом же стихотворении Бродского мысли об умершей матери с разжалованной прислугой («Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...») сходно с образом из романа Пруста «Содом и Гоморра»: ушедшая из жизни бабушка Марсея «с униженным видом старой служанки, которую прогнали»^[122].

Орган восприятия, на котором фиксируется внимание Бродского, — сетчатка: «На сетчатке моей — золотой пятак. / Хватит на всю длину потемок» («Римские элегии», 1981 [III; 48]); «города рвут сырую сетчатку из грубой ткани» («Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» [III; 142]); «и капля, сверкая, плывет в зенит, // чтобы взглянуть на мир с той стороны кулисы» («Памяти Клиффорда Брауна», 1993 [IV (2); 131]). В поэзии Мандельштама *сетчатка* — также метонимическое обозначение органа зрения, глаза: «Больше светотени! / Еще, еще! Сетчатка голодна!» («Захочешь жить, тогда глядишь с улыбкой...»), «И своими косыми подошвами / Луч стоит на сетчатке моей» («Стихи о неизвестном солдате») ^[123]. Совпадение между «Римскими элегиями» и «Стихами о неизвестном солдате» может быть прочитано как полемическое переписывание мандельштамовского образа: в «Стихах о неизвестном солдате» изображается апокалиптическая картина последней войны, свет —

если не губительный, то тревожный. Бродский же пишет об успокоении, об умиротворяющей причастности культуре Вечного Города, «золотой пятак» — метафорическое именование солнца. Впрочем, образ золотого пятака на сетчатке в «Римских элегиях» также наделяется коннотативным значением, связанным со смертью, — «монета, которая кладется на глаза умершему».

Строки:

на прощанье — ни звука;
только хор Аонид.
Так посмертная мука
и при жизни саднит —

(«Строфы» («На прощанье — ни звука...»), 1968
[II; 96])

сближаются с выражением «рыданье аонид» (редким, хотя и встречающимся в русской поэзии пушкинской поры) из стихотворения Мандельштама «Я слово позабыл, что я хотел сказать...»^[124]. При интерпретации строк Бродского как цитаты выражение «хор Аонид» приобретает дополнительный оттенок смысла — «плач Аонид»; стихотворение Бродского и является таким плачем по потерянной любви.

Сходными оказываются ситуации, описываемые Бродским и другим автором: герой в саду, смотрящий на играющих детей и ощущающий свою отчужденность от них в стихотворении «Сидя в тени» Бродского, напоминает Лео Фишера, испытывающего похожие чувства, в «Человеке без свойств» Р. Музиля (ч. 2, гл. 102). «Голубой саксонский лес» (стихотворение «В горах», 1984 [III; 83–89]) — своеобразная вариация образа из текста музилевского романа. Денотативное значение «голубого саксонского леса» — «горный лес», коннотативное — «фарфор», «фарфоровый лес», «мертвенность». На фоне этого леса в тексте Бродского представлены лирический герой и женщина. В «Человеке без свойств» о метафорическом лесе, олицетворяющем безжизненность, говорит женщина, Агата, мужчине, брату Ульриху: «Это было как лес, где деревья из гипса!» (ч. 3, гл. 5)

[125]. Но у Музиля *гипсовый лес* означает мертвенность человеческого духа, пустоту социального существования, а у Бродского *фарфоровый лес* ассоциируется с искусственностью бытия в целом, с несуществованием. Этот образ из стихотворения «В горах» перекликается также с пастернаковскими «пнями и корягами, и кустами», как бы изваянными из гипса («После вьюги»)[126]. Тексты двух поэтов сближает также то, что в обоих случаях представлен зимний пейзаж. Однако у Пастернака «скульптурные» коннотации имеют противоположный смысл: они связаны с инвариантным для его творчества мотивом «великолепия мира»[127].

О претексте у Бродского может напоминать семантическая парадоксальность, «искривленность» стихотворения: при сопоставлении с претекстом происходит «выпрямление» смысла, обретение ясности. Таковы строки «Скрипи, перо. Черней, бумага. / Лети, минута» из «Пьяцца Маттеи» (1981 [III; 19]). Императивное предложение «черней, бумага» с точки зрения здравого смысла — оксюморон; *бумага* ассоциируется с белизной. Вероятно, оксюморон Бродского — полупризнание, что это хорошо упрятанная, «запеленутая» в ткань текста цитата из цветаевского «Я — страница твоему перу», в котором страница названа «белой», но одновременно бумага приравнена к *черной земле, к чернозему*.

Я — деревня, черная земля.
Ты мне — луч и дождевая влага.
Ты — Господь и Господин, а я —
Чернозем — и белая бумага![128]

В ряде случаев у Бродского соотнесенность с претекстом бесспорна, но далека от классического механизма цитации. Вот лишь несколько примеров.

Строки «Венецйских церквей, как сервизов чайных, / слышен звон в коробке из-под случайных / жизней» («Лагуна», 1973 [II; 318]) соотнесены с мандельштамовским «Венецйской жизни, мрачной и бесплодной...». Но это сходство ограничивается совпадением форм прилагательного «венецйских / венецйской» вместо привычных нам «венецианских / венецианской». Совпадает также общий признак

значения у образа Венеции — «стекло». Но у Мандельштама стекло — это зеркало, а не сервиз, как у Бродского. Строение же образа, реализация метафоры (сервиз-город — жизнь-коробка) сближают строку Бродского с поэзией футуристов, в частности с овеществленными метафорами Маяковского.

Сходство обнаруживается между стихотворением Бродского «— Что ты делаешь, птичка, на черной ветке...» (1993) и «За поворотом» Пастернака. Вероятно, совершается цитирование элементов структуры и прежде всего мотива из пастернаковского текста. И у Бродского, и у Пастернака *птичка* сидит на ветке, в стихотворении Бродского она *говорит*, отвечая человеку, у Пастернака она *щебечет* (щебет в поэзии Пастернака часто обозначает человеческую речь)^[129]. В обоих текстах она причастна миру вечности:

Насторожившись, начеку
У входа в чашу,
Щебечет птичка на суку
Легко, маняще.

Она щебечет и поет
В преддверьи бора,
Как бы оберегая вход
В лесные норы.

<...>

А птичка верит, как в зарок,
В свои рулады
И не пускает на порог
Кого не надо.

За поворотом, в глубине
Лесного лога,
Открыто будущее мне
Верней залога.

Его уже не втянешь в спор
И не заластишь.
Оно распахнуто, как бор,

Всё в глубь, всё настезь.

(Пастернак)^[130]

<...> Меня привлекает вечность.
Я с ней знакома.
Ее первый признак — бесчеловечность.
И здесь я — дома.

(Бродский [III; 265])

Однако, обращаясь к пастернаковскому тексту, Бродский «переписывает» его. У Пастернака птичка приветствует лирического героя перед входом в блаженную вечность. Эта птичка — поистине *райская*; ее пение на ветке напоминает о пении *райских птиц* на ветвях молодой чинары в лермонтовском «Листке» (райские птицы в стихотворении Лермонтова — не только порода птиц, но и «райски прекрасные птицы»), У Бродского птичка — как бы знак границы, преграды между миром людей и пугающей вечностью, в которой человеку нет места.

В стихотворном цикле Бродского «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» много легко опознаваемых, педалированных реминисценций из произведений классической словесности — Тютчева, Данте, Гоголя, Блока. «„Двадцать сонетов“ — попытка справиться с тем, что „еще <...> сверлит мозги“, посредством более или менее иронического обыгрывания Гоголя, Тютчева, Пушкина и др. Дабы сдвинуть, вывернуть, снизить, но не их стихи, а „свои восторги“. И вместе с тем под дымовой завесой иронии, даже напускного ёрничества, — подтвердить приподнятость чувства, еще раз пережить его, оплакать»; «Это около пародии и — мимо нее. Это, если угодно, *парапародия*, некое витание рядом с классикой»^[131]. Реминисценции эти тщательно и тонко проанализированы^[132]. Однако не менее, если не более, значима соотнесенность «Двадцати сонетов <...>» с двумя текстами, один из которых Бродский не цитирует — если понимать под цитатой вкрапление фрагмента, каких-то знаков из другого текста. Этот текст

— «Нет, не тебя так пылко я люблю...» Лермонтова. Сходны не словесная ткань цикла Бродского и стихотворения Лермонтова, а ситуации, в них изображенные, структура произведений. И «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», и «Нет, не тебя так пылко я люблю...» — два признания в любви, но обращенные не к той женщине, к которой адресует свою речь лирический герой. Герой Лермонтова любит «подругу юных дней», на которую, вероятно, внешне похожа женщина — адресат признания в не-любви:

В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

(I; 330)

Герой Бродского «беседует» со статуей Марии Стюарт, но «проговаривается» о чувстве к безвозвратно потерянной возлюбленной; она внешне похожа на шотландскую королеву: «Красавица, которую я позже / любил <...> / с тобой имела общие черты / <...> внешние» (II; 338).

Если применять к соотносительности текстов Бродского и Лермонтова термин «цитата», то нужно говорить о цитировании не строк или выражений, а элементов структуры. При этом сходство, как неизменно бывает у Бродского, соединено с различием и даже контрастом. Герой Лермонтова способен мистически общаться, *говорить* с «подругой юных дней», герой Бродского лишен такого благого дара.

Еще один претекст «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» — «Вакханалия» Пастернака. В отличие от случая с лермонтовским стихотворением, пастернаковское в цикле цитируется, но эти реминисценции трудноразличимы: они — лишь слабые, еле слышные сигналы «чужого» текста. Первый — цитатная рифма «бюст — уст»: «коснуться — „бюст“ зачеркиваю — уст!» (II; 339). Рифма маркирована. Во-первых, она внутренняя, во-вторых, она выделена с помощью приема отказа, «зачеркивания» слова «бюст»; в-третьих, в

этой строке создана неправильная грамматическая конструкция *коснуться бюст*^[133].

Сходная, хотя и не тождественная рифма есть и в «Вакханалии»: «И под говор стоустый / Люстра топит в лучах / Плечи, спины и бюсты»^[134]. Рифма «уст — бюст» встречалась у Пастернака и ранее: «Впервые луна эти цепи и трепет / Платьев и власть восхищенных уст / Гипсовую эпопеею лепит, / Лепит никем не лепленный бюст» («Весенний дождь»)^[135]. Сходство этого фрагмента со строками из шестого сонета Бродского еще очевиднее, чем со стихами, содержащими похожую рифму, в «Вакханалии»: и Бродский, и Пастернак — автор «Весеннего дождя» обыгрывают полисемию слова «бюст»: скульптура (у Бродского описана реальная статуя Марии Стюарт) и женский бюст, торс^[136].

Вторая реминисценция у Бродского отсылает именно к «Вакханалии»: «в старое жерло / вложив заряд классической картечи, / я трачу что осталось русской речи / на Ваш анфас и матовые плечи» (II; 337). Строки метаописательны, они содержат характеристику самих «Двадцати сонетов к Марии Стюарт». Цитатный характер цикла подчеркнут аллюзией на классический текст: «матовые» (мраморные в буквальном смысле слова — речь идет о статуе!) плечи напоминают о мраморных плечах Элен Курагиной — героини «Войны и мира» Л. Н. Толстого (Мария Стюарт и М. Б. Бродского, как и Элен Курагина, — изменницы). Слово же «картечь» ведет к тексту «Вакханалии». У Пастернака было: «И смертельней картечи / Эти линии лба, / Этих рук бессердечье, / Этих губ доброта»^[137]. Но, цитируя Пастернака, Бродский, как обычно, «инвертирует» его текст, придает стихам обратный смысл: автор «Вакханалии» писал о «картечи» жестов женщины, о ее соблазняющем, прекрасном и страшщем мужчину «оружии»; Бродский пишет о «картечи» слов, которую герой-мужчина «тратит», посвящая женщине.

Но главное — сходны такие доминантные элементы в структуре текстов Бродского и Пастернака, как описание артистки, играющей Марию Стюарт, упоминание пьесы Ф. Шиллера, идентификация современной женщины с шотландской королевой (у Пастернака это танцовщица, у Бродского — бывшая возлюбленная лирического героя). Однако в остальном поэтика «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» и «Вакханалии» совсем не похожа: Бродскому чужд

инвариантный пастернаковский мотив «высокой игры», в его цикле отсутствует монтажный принцип сочетания фрагментов, а резкая полистилистичность и иронические ходы не имеют ничего общего с «Вакханалией».

И в случае с Лермонтовым, и в случае с Пастернаком для Бродского — автора «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» значим прежде всего сам повтор ситуаций и элементов структуры. Новый, итоговый текст подан как вариация и «переписывание» текстов традиции^[138]. «Переписывание» маскируемое, спрятанное, о котором словно не догадывается не только лирический герой, но и автор. «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» оказываются искусным поэтическим «изделием» с двойным или тройным дном...

«Рождественская звезда» Бродского восходит к одноименному стихотворению Юрия Живаго из романа Пастернака. Строка Бродского «мело, как только в пустыне может зимой мести» (III; 127) — вариация пастернаковских «Стояла зима. / Дул ветер из степи»^[139]. Но в плане выражения строка Бродского сходна со стихами Пастернака «Мело, мело по всей земле / Во все пределы»^[140] из «Зимней ночи», также приписанной Юрию Живаго^[141]. В сравнении с «Зимней ночью» цитата из этого произведения в тексте Бродского обретает контрастный смысл. В «Зимней ночи» описывается *зимняя страсть*, природа, обуреваемая страстью (метель как олицетворение страсти — мотив, восходящий к символистской литературе — к «Снежной маске» Блока, к четвертой симфонии Андрея Белого). Бродский же (как и Пастернак, но уже в «Рождественской звезде») пишет об одиночестве Младенца среди разбушевавшейся стихии.

Бродский как бы втягивает «Зимнюю ночь» (условно говоря, любовное стихотворение, приуроченное к февралю, — «Мело весь вечер в феврале»^[142]) в окружение рождественских стихов, в тему Рождества. Однако при этом он, возможно, угадывает приметы «Зимней ночи», связанные не с февралем, а с Рождеством, точнее — со святками, временем от Рождества до Крещения. Строки Пастернака

И падали два башмачка
Со стуком на пол.
И воск слезами с ночника

На шитье капал^[143] —

имеют не только эротический смысл. Они ведут и к святочным гаданиям, среди которых были гадание с бросанием девичьего башмачка (обуви) и гадание по растопленному воску (ср. в «Светлане» В. А. Жуковского: «За ворота башмачок, / Сняв с ноги, бросали; / <...> / Ярый воск топили»^[144]).

В то же время, наоборот, в тексте Бродского, «открытом» ключом «Зимней ночи», обнаруживаются любовные автобиографические мотивы: Рождество Сына, отдаленного от Небесного Отца огромным расстоянием, — это еще и рождение сына поэта от М. Б.^[145], сына, которого отделили от земного отца-изгнанника тысячи километров или миль^[146]...

Стихотворение «На столетие Анны Ахматовой» (1989):

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острое и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

(III; 178)

При первом приближении *страница, огонь, зерно, жернова, волос* и *голос* — не более чем элементы антитез «вещь — орудие ее уничтожения»^[147], виртуозно обыгрываемые поэтом, в духе барочного «остроумия» обнаруживающим сходство в противоположностях. Так, огонь — не просто окказиональный антоним страницы, но и ее окказиональный синоним (традиционная метафора вдохновения); жернова — орудие преобразования зерна в хлеб, ассоциирующийся именно с жизнью. Однако при сопоставлении стихотворения Бродского со стихотворением самой Анны Ахматовой, также посвященным умершему стихотворцу, — «Памяти поэта» — обнаруживается соотнесенность образов из двух текстов. У Анны Ахматовой нет ни зерна, ни жерновов, но упоминается *колос*, в

который превратился умерший поэт (Пастернак). Зерно и жернова — как бы криптограммы этого не названного, но «загаданного» колоса. **Повторяющаяся (или автоцитатная) рифма** Бродского «волос — голос» (она раньше встречалась в стихотворении «Я родился и вырос в Балтийских болотах, подле...» из цикла «Часть речи», 1975–1976) — также криптограмма созвучного им (отличается лишь один звук из пяти — первый) ахматовского слова «колос». Слово «голос» отсылает к ахматовскому стихотворению; в «Памяти поэта» такой лексемы нет, но говорится о молчании, наступившем после кончины стихотворца: «Но сразу стало тихо на планете, / Носящей имя скромное... Земли»^[148]. Отдавая дань великому поэту, Бродский оспаривает его: для Анны Ахматовой смерть поэта приводит к молчанию, для Бродского — его слова сохранены самим Богом и продолжают звучать; для Анны Ахматовой бессмертие поэта в растворении в природных стихиях, в колосе и дожде, для Бродского — в бессмертии «великой души» («Великая душа, поклон через моря» [III; 178]). Но, оспаривая автора «Памяти поэта», одновременно Бродский солидарен с Анной Ахматовой — создателем стихотворения «Ржавеет золото, и истлевает сталь...»^[149], в котором сказано: «Всего прочнее на земле — печаль, / И долговечней — царственное слово»^[150].

Случай отчасти похожий — стихотворение Бродского «Памяти Геннадия Шмакова» (1989). Оно подчеркнуто цитатное, это почти центон. Цитация затрагивает не только лексический, но и ритмико-синтаксический уровень. Строки: «Коли так, гедонист, латинист», «гастроном, критикан, себялюбец», «брат молочный, наперсник, подельник», «Сотрапезник, ровесник, двойник» (III; 179–180) — варьируют ритмико-синтаксический рисунок стихотворения Мандельштама «Голубые глаза и горячая лобная кость...», также посвященного смерти писателя — Андрея Белого. У Мандельштама: «Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!», «Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец»^[151].

Одновременно поэтика перечислений в стихотворении «Памяти Геннадия Шмакова»: «однокашник, годок, / брат молочный, наперсник, подельник», «молний с бисером щедрый метатель, / лучших строк поводырь, проводник, / просвещения, лучший читатель! // Нищий барин, исчадь кулис, / бич гостиных, паша оттоманки, / обнажавшихся роц кипарис, / пьяный пенъем великой гречанки» (III;

179–180) — прием, восходящий к стихотворению Бродского «На смерть друга» (1973): «похитителю книг, сочинителю лучшей из од / на паденье А. С. в кружева и к ногам Гончаровой, / словOVERЖЦУ, лжецу, пожирателю мелкой слезы, / обожателю Энгра, трамвайных звонков, асфodelей, / белозубой змее в колоннаде жандармской кирзы, / одинокому сердцу и телу бесcчетных постелей» (II; 332). Прием функционирует как автоцитата.

Но основной цитатный уровень — конечно, лексический.

Строки «Не впервой! Так разводят круги / в эмпириях, как в недрах колодца» и «Длинный путь <...> до разреженной внешней среды» (III; 180, 181) восходят к мотиву загробного космического путешествия в стихотворении «Сергею Есенину» Маяковского (образ *разреженной среды* перекликается также с *безвоздушной ионосферой* в «Осеннем крике ястреба» Бродского); выражение «нищий барин» — аллюзия на «Вишневый сад» Чехова («облезлый барин» Петя Трофимов)^[152]; словосочетание «исчадьe кулис» — отсылка к «театральным отступлениям» в первой главе «Евгения Онегина», а выражение «бич гостиных» — вариация словосочетания «бич жандармов» из «Стихов к Пушкину» Цветаевой^[153].

Такой всплеск реминисценций в стихотворении «Памяти Геннадия Шмакова» создает ощущение особенной горестной значимости происшедшей смерти: с адресатом стихотворения как бы прощается вся русская словесность. Это не личная эпитафия, а «голос» и плач самой Поэзии.

Среди реминисценций в этом тексте есть прозрачная аллюзия на строки «По родной стране / пройду стороной, // как проходит косой дождь» из варианта стихотворения Маяковского «Домой!»; реминисценция из Маяковского входит в перечень превращений умершего в природные стихии и физические явления: «ты бредешь, как тот дождь, стороной, / вьeшьcя вверх струйкой пара над кофе, / треплeшь парк, набегаeшь волной / на песок где-нибудь в Петергофе» (III; 180). Простейшее объяснение этой цитаты таково: она дополняет длинный список аллюзий на разнообразные русские поэтические тексты; кроме того, она выражает семантику отчуждения, отделенности адресата стихотворения (прежде эмигрант, отлученный от родины, теперь он отчужден от жизни). Но контекст побуждает прочитать эту реминисценцию как *переадресованную цитату*, слегка

переиначенные строки из Маяковского ведут к ахматовской «Памяти поэта», в которой как раз и говорится о превращении умершего поэта (а Шмаков тоже литератор) в колос и в дождь: «Он превратился в жизнь дающий колос / Или в тончайший, им воспетый дождь»^[154].

Случаи со стихотворениями «На столетие Анны Ахматовой» и «Памяти Геннадия Шмакова» интересны по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, оба текста, созданные в один год, имеют один общий претекст — «Памяти поэта» Анны Ахматовой. (Интертекстуальные связи между стихотворениями Бродского создаются *повторяющимися цитатами* не только в этом случае.) Во-вторых, соотнесенность этих двух произведений с ахматовской эпитафией не может быть названа цитацией в узком смысле слова. В стихах «На столетие Анны Ахматовой» и «Памяти поэта» нет ни одной общей единицы плана выражения, а в «Памяти Геннадия Шмакова» и ахматовском тексте совпадает только лексема «дождь», — при том, что формально эта лексема — элемент достаточно точной реминисценции из Маяковского. «Традиционные» цитаты относятся к двум основным разновидностям. Во-первых, это элементы плана выражения, представляющие точно воспроизведенные относительно пространственные фрагменты «чужого текста»; благодаря своему объему и адекватному воссозданию они легко опознаются именно как реминисценции. Во-вторых, это радикальным образом трансформированные элементы «чужого» текста, нередко свернутые до одного ключевого слова, их опознанию как цитат способствует энигматичность, семантическая «темнота» произведения — без реконструкции подтекста, без восстановления интертекстуальной связи с цитируемым произведением понимание оказывается невозможным. Оба этих классических случая представлены в поэзии Бродского многочисленными примерами. Но примеры из стихотворений «На столетие Анны Ахматовой» и «Памяти Геннадия Шмакова» показывают, что интертекстуальная связь может создаваться не только благодаря включению означающих из цитируемого текста в цитирующий. Возможен и иной случай: в цитирующий текст вкраплены элементы, образующие в языке поэтической традиции общую парадигму с элементами цитируемого текста. Так, в «Памяти Геннадия Шмакова» это превращение умершего в пар, в ветер, в морскую волну эквивалентно превращению почившего стихотворца в

колос и дождь у Анны Ахматовой^[155]. Терминологически корректнее было бы, вероятно, называть эти случаи не цитатами, а *перекличками*. Интертекстуальная соотнесенность такого рода описывается при помощи термина «резонантное пространство», предложенного В. Н. Топоровым: «Какой бы ни была „кросс-текстовая связь“, она предполагает два или более связываемых текста (экстенсивный аспект) и сами связываемые элементы этих текстов (интенсивный аспект) как нечто особенно ярко отмеченное или, по крайней мере, долженствующее быть таким. Эти элементы представляются связанными друг с другом при том, что они в некотором виде подобны, созвучны друг другу и в плане содержания, и в плане выражения настолько, что одно (позднее) естественно трактуется как более или менее точный слепок другого (раннего), „рифменный“ отклик, отзыв, эхо, повтор. Именно это, собственно говоря, и вызывает эффект резонанса в том пространстве, которое выстраивается такими „кросс-текстовыми“ связями, подкрепляемыми, конечно, и внутритекстовыми связями (самоповторы, авторифмы).

В интертекстуальном пространстве особенно важны те повторы, которые выступают не просто как резонирующая материя, но и относятся к „высшим этажам“, субъективно окрашены, знаково отмечены, в той или иной степени анонимны (скрытость или затушеванность „перво-адреса“), характеризуются эктропической направленностью»^[156].

Маскировка цитат — лишь одна из установок Бродского по отношению к поэтической традиции. (Эта установка проявляется и в том, что цитаты часто повторяются в разных текстах поэта и как бы абсорбируются ими.) Для Бродского значима и противоположная установка.

Часто Бродский одновременно и подчеркивает зазор между «своим» словом и словом цитатным (в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт» (1974) — дантовским, пушкинским), и преодолевает эту границу. Цитаты свидетельствуют и об утрате «Я» собственного языка (поэзия осталась в прошлом), и об архаичности классической поэзии, странно выглядящей в произведении, описывающем чувства современного человека, «пасынка державы дикой» («Пьяцца Маттеи», 1981). Но они же оказываются в «Двадцати сонетах <...>»

единственными словами, которыми лирическое «Я» способно назвать и выразить свои чувства.

Весь цикл приобретает двойственное, серьезно-трагическое и иронически-шутливое звучание. В первом же сонете указывается классический поэтический контекст — тютчевское «Я встретил вас...»:

<...> Сюды
забрел я как-то после ресторана
взглянуть глазами старого барана
на новые ворота и в пруды.
Где встретил Вас. И в силу этой встречи,
и так как «все бывшее оживило
в отжившем сердце», в старое жерло
вложив заряд классической картечи,
я трачу что осталось русской речи
на Ваш анфас и матовые плечи.

(II; 337)

Цитата из тютчевского «Я встретил вас...» приобретает ироническое звучание, оказываясь заключенной в острающие кавычки, которые как бы сигнализируют: это чужой текст, это несерьезно. Отчуждающая дистанция по отношению к классическим строкам создается и благодаря разрывающему их прозаическому обороту: «Где встретил Вас. И в силу этой встречи, / и так как „все бывшее оживило / в отжившем сердце“». Мало того. Реминисценция из тютчевского стихотворения соседствует со слегка измененным фразеологизмом «как баран на новые ворота» и с аллюзией на строки «Поэмы замерли, / к жерлу прижав жерло / нацеленных зияющих заглавий»^[157] из «Во весь голос» Маяковского — произведения, авангардистский, «неклассический» характер которого особенно ощутим в сравнении с лирикой Тютчева. Хрестоматийно-классические стихи, фразеологический оборот-поговорка и строки поэта-авангардиста уравниваются в своих правах.

Шутовскому травестированию подвергаются и начальные стихи дантовской «Божественной комедии»: «Земной свой путь пройдя до середины, / я, заявившись в Люксембургский сад...» (II; 338). Бродский почти буквально цитирует перевод М. Л. Лозинского (у Лозинского: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины» — «Ад», песнь первая, стихи 1–3)^[158]. Праздношатающийся посетитель ресторана, едва ли не со скуки забредший в Люксембургский сад, отождествляет себя с великим флорентийцем, странствовавшим по загробному миру!

Шутовство лирического героя «Двадцати сонетов <...>» демонстративно подчеркнуто им самим в финале цикла:

В Непале есть столица Катманду.

Случайное, являясь неизбежным,
приносит пользу всякому труду.

Ведя ту жизнь, которую веду,
я благодарен бывшим белоснежным
листам бумаги, свернутым в дуду.

(II; 345)

Патетика и страсть, выраженные в признаниях Марии Стюарт — М. Б., завершаются шутовским «дудением». Казалось бы, функция реминисценций в цикле всецело ироническая. Однако главная из них, цитата из Данте, отсылает не только к травестированной ситуации утраты пути героем-повествователем «Божественной комедии», но и к другим текстам самого Бродского 1970-х гг., в которых мотив пройденной середины жизни и перехода в метафорический мир смерти лишен какой бы то ни было шутовскости. В произведениях Бродского этот мотив означает разрыв с прошлым, метаморфозу «Я», развоплощение, опустошение лирического героя, потерю родины и родного языка.

Смрадно дыша и треща суставами,
пачкаю зеркало. Речь о саване
еще не вдет. Но уже те самые,
кто тебя вынесет, входят в двери.

<...>

Слушай, дружина, враги и братие!
Все, что творил я, творил не ради я
славы в эпоху кино и радио,
но ради речи родной, словесности.
За какое раченье-жречество

<...>

чаши лишившись в пиру Отечества,
ныне стою в незнакомой местности.

(«1972 год» [II; 290,292])

Бродский — автор «1972 года» и «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» — достиг примерно того же возраста, что и Данте — герой «Божественной комедии». Данте был изгнан из любимой Флоренции и умер на чужбине, — Бродский в 1972 году, 4 июня, за два года до создания «Двадцати сонетов <...>», был вынужден эмигрировать. В стихотворениях позднейших лет, посвященных своему изгнанию, Бродский неизменно обращается к дантевскому «коду». В стихотворении «Я входил вместо дикого зверя в клетку» (1980) содержится явная реминисценция — парафраза хрестоматийно известных дантевских слов о горьком хлебе изгнания: «<...> жрал хлеб изгнанья, не оставляя корок» (III; 7). Еще более выразительный пример — стихотворение «Пятая годовщина (4 июня 1977)» (1977):

<...> Я слышу Музы лепет.

Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет:
мой углекислый вздох пока что в вышних терпят

<...>

Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.
Зане не знаю я, в какую землю лягу.

Скрипи, скрипи, перо! переводи бумагу.

(II; 422)

Ассоциации с дантевской «Божественной комедией» порождает строфическая форма стихотворения — трехстишия, хотя рифмовка «Пятой годовщины <...>» отличается от рифмовки трехстиший-терцин «Божественной комедии». Сходство судьбы автора с участием Данте устанавливается благодаря реминисценции из пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». «Музы лепету» и Парке Бродского соответствует «Парки бабье лепетанье» у Пушкина. Поздний Пушкин для Бродского — в частности, автор нескольких стихотворений, написанных в подражание Данте: аллегорического «В начале жизни школу помню я...» и изображающего мучения грешников «И дале мы пошли — и страх обнял меня» (оба стихотворения написаны терцинами); сближение «Данте — Пушкин» основывается и на пушкинских стихотворениях «Зорю бьют... Из рук моих...» («Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает») (III; 142) и «Сонет» («Суровый Дант не презирал сонета»). Для Пушкина имя Данте — одно из самых близких имен. Данте — стихотворец, стоявший у истоков европейской поэзии нового времени. В сходной роли выступает Пушкин для последующей русской поэтической традиции — как ее основатель и автор образцовых текстов. Бродский не мог не уловить этого сходства.

Интертекстуальная цепь «Данте — Пушкин» — один из отличительных для Бродского случаев цитации, когда реминисценции из одного автора появляются в устойчивом сочетании с аллюзиями на тексты другого стихотворца^[159].

Интертекстуальный ряд «Данте — Пушкин» устойчив у Бродского. Пример — не только реминисценции из «Божественной комедии» и из «Я вас любил...» («Я вас любил. Любовь еще (возможно, / что просто боль) сверлит мои мозги» [II; 339]) в «Двадцати сонетах к Марии Стюарт», но и дантовский подтекст и почти буквальная цитата из пушкинского «...Вновь я посетил...» в стихотворении «1972 год» («Здравствуй, младое и незнакомое / племя!» [II; 290]). Еще один поэт, стихотворения и судьба которого

вплетены в ткань единого подтекста стихотворений Бродского вместе с произведениями и судьбой Данте и Пушкина, — Анна Ахматова. Она явственно, подчеркнуто уподобляла себя великому флорентийцу:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?» Отвечает: «Я».

(«Муза», 1924)^[160]

Муза и «Парки нитка» в «Пятой годовщине <...>» — несомненно, аллюзии не только на пушкинские «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы», но и на ахматовскую «Музу». Такая полигенетичность цитат у Бродского, отсылающих одновременно к нескольким произведениям разных авторов, не случайна. Творчество Анны Ахматовой глубоко, нерасторжимо связано с пушкинской поэзией. В частности, ахматовская «Муза» восходит к одноименному стихотворению Пушкина (1821). Совпадает ключевая деталь: семиствольная цевница Музы у Пушкина — дудочка в ахматовском стихотворении (замена поэтизма «цевница» «дудочкой» характерна для Ахматовой, во многом ориентировавшейся на простоту стиля).

Ахматова, как известно, видела в поэзии Бродского свидетельство, что «ниточка поэтической традиции не прервалась», и высоко ценила его произведения^[161]. Знакомство с Анной Ахматовой не только сыграло чрезвычайно большую роль в становлении Бродского-поэта, как он сам вспоминал^[162], но и было осознано им как встреча с последним великим поэтом — хранителем традиции, прошедшим через муки более страшные, нежели дантовский ад. Изгнание Бродского, почти достигшего к этому времени возраста Данте — героя «Божественной комедии», проецируется им на судьбу великого флорентийца и включается в общий контекст с поэзией зрелого

Пушкина (Пушкин стал автором «Сонета» и подражаний Данте, также перейдя тридцатилетний рубеж) и Анны Ахматовой. Изгнание предстает в поэзии Бродского переходом в иной мир, жизнью после смерти, ассоциируется с путешествием героя и автора «Божественной комедии» в потустороннюю реальность. События собственной жизни Бродский вплетает в ткань судьбы Данте и великих русских поэтов. Реминисценции из поэзии Данте, Пушкина, Анны Ахматовой образуют единый, целостный пласт в творчестве Бродского. Итак, казалось, «случайные» и даже полупародийные реминисценции из Пушкина и Данте в «Двадцати сонетах <...>» таят в себе глубокий смысл.

Бродский переиначивает лейтмотив «Божественной комедии»: встречу героя-автора с его хранительницей и «путеводительницей», с любимой им Беатриче. Лирический герой Бродского «встречает» в Люксембургском саду не оставленную на родине М. Б. и не Марию Стюарт, но статую шотландской королевы. Антитеза «статуя — человек» у Бродского восходит, по-видимому, к Пушкину — автору «Каменного гостя», «Медного Всадника» и других произведений^[163]. В поэзии Бродского этот мотив приобретает новый смысл: не «статуя», некая внешняя сила разрушает счастье лирического героя; сама его возлюбленная как бы превращается в бездушный камень.

Реминисценции у Бродского — лишь вершина айсберга, подтекста его стихотворений. Они образуют нить, ведущую от одного цитируемого произведения к другим, прямо в стихотворениях Бродского не отразившимся. Цитата у автора «Двадцати сонетов к Марии Стюарт» и «1972 года» — сигнал интертекстуальной природы стихотворения, свидетельство, что в нем скрыты переключки с различными произведениями.

Наряду с дантевским, пушкинским и ахматовским подтекстами в поэзии Бродского прослеживаются многочисленные отсылки к стихотворениям Осипа Мандельштама, также являющиеся ключами к семантике текстов автора «Части речи» и «Урании». При этом мандельштамовский, дантевский и пушкинский пласты в поэзии Бродского тесно сплетены между собою^[164].

Соединение реминисценций и биографий двух разных поэтов у Бродского воссоздает исконную внутреннюю связь их творчества. Так сплетает он темы Данте и Мандельштама. Стихотворение «Декабрь во

Флоренции» (1976) посвящено памяти великого флорентийца, изгнанного из родного города. Но строки «и щегол разливается в центре проволочной Равенны» (II; 384), изображающие птицу в клетке, напоминают не только о Данте, окончившем жизнь в Равенне^[165], но и об авторе «Разговора о Данте» — Мандельштаме, бесприютном скитальце, сравнившем себя со щеглом в стихотворениях «Мой щегол, я голову закину...»^[166] и «Когда щегол в воздушной сдобе...»^[167]. Эпиграфом к своему тексту Бродский выбирает строку «этот, уходя, не оглянулся» из стихотворения Анны Ахматовой «Данте», в равной мере посвященного и создателю «Божественной комедии», и Мандельштаму. Как заметил американский литературовед Дэвид Бетеа, «изгнание Данте соединено с мандельштамовским, которое, в свою очередь, соединено с изгнанием самого Бродского. <...> Уникальность трактовки Бродского в том, что она предполагает не двойное, а тройное видение: читатель должен знать как о Данте, так и о Мандельштаме, и об отношениях Ахматовой к обоим Иосифам (к Иосифу Бродскому и к Осипу Мандельштаму, близким знакомым Анны Ахматовой. — А.Р.). Щегол в клетке — это Данте <...>. С другой стороны, проволока, огораживающая место для пойманной птицы, может легко в русском контексте быть понята как „колючая“: это указание и на „колючий“ зимний день в стихотворении Мандельштама, и на действительное ограждение последнего места, где жил Мандельштам (на концентрационный лагерь. — А.Р.)^[168].

Дантовский и мандельштамовский пласты соединились также и в стихотворении „Пятая годовщина <...>“. Строки, посвященные оставленной родине — Советскому Союзу: „Уйдя из точки „А“, там поезд на равнине / стремится в точку „Б“. Которой нет в помине» (II; 419), — реминисценция из стихотворения Мандельштама «Нет, не спрятаться мне от великой муры», проникнутого ощущением наступившей и наступающей в его родной стране всеобщей гибели: «Мы с тобою поедem на „А“ и на „Б“ / Посмотреть, кто скорее умрет...».

Бродский привержен **комбинированным цитатам** в их обеих разновидностях^[169]. С одной стороны, он сцепляет вместе в своих произведениях генетически не связанные между собой фрагменты из разных претекстов, создает **гиперцитаты**, как, например, строку о бредущем дожде в «Памяти Геннадия Шмакова», отсылающую

одновременно к стихам Маяковского и Анны Ахматовой. С другой стороны, он также цитирует поэтические высказывания, которые уже были прежде процитированы другими авторами. При этом в стихотворениях Бродского выстраивается цепочка: «претекст — цитация 1 — цитация 2 — ...цитация N — итоговый текст, сохраняющий все смыслы, которыми обрастает, обволакивается, в которые оказывается „укутана“, как в кокон, реминисценция». Замечательный пример — судьба строк «И уста, в которых тает / Пурпуровый виноград»^[170] из «Вакханки» К. Н. Батюшкова. Батюшковское описание вакханки не предметно, доминируют эмоциональные, ценностные и метафорические оттенки слов. «Огонь и яд страсти — это лейтмотив стихотворения, его эмоциональный фон и сущность его. Поэтому хмель, венец, пылающий, яркий, багрец, пурпуровый и т. д. — слова-ноты определенной мелодии, слова, крепко связанные с ассоциацией не предметной, а душевной, психологической тональности. <...> И попробуйте <...> реализовать стихи: „И уста, в которых тает Пурпуровый виноград...“ Ведь не ест же она на бегу виноград! И ведь не похожи же ее губы на виноград (это было бы ужасно). А может быть, и то, и другое, и некие отсветы изображений вакханок с гроздью винограда в руках, и яркие губы. У Парни, из стихов которого <...> Батюшков заимствовал мотивы этого стихотворения, все проще и рациональнее <...>. А стихи Батюшкова — превосходные. <...> Но реализовать предметно его образы не нужно. Виноград, пурпур, тает — это у Батюшкова не предмет, цвет и действие, а мысли и чувства, привычно сопряженные и с этим предметом, цветом и действием, и именно со *словами*, обозначающими их. Ведь *пурпур* — это не то что просто ярко-красный цвет <...>. Но пурпур — это цвет роскошных одежд условной древности, цвет ярких наслаждений и расцвета жизненных сил, цвет торжества, цвет царственных одежд» — так писал о строках «Вакханки» Г. А. Гуковский^[171].

У Бродского батюшковский образ пляшущей вакханки переиначен, «перелицован» так:

Пылай, полыхай, греши,
захлебывайся собой.
Как менада пляши

с закушенной губой.

(«Горение», 1981 [III; 30])

Условный поэтический образ батюшковской вакханки материализован: «закушенная губа» соответствует *виноградным пурпуровым губам* как овеществление метафорического оборота. *Закушенная* от страсти губа — окровавленная (аллюзия на фразеологический оборот «закусить до крови губы»). Также поэтизму «уста» соответствует у Бродского прозаически-обыденное «губа».

Но сходные метаморфозы *виноградные пурпуровые уста* претерпели еще раньше в стихах Мандельштама. В строках «И маленький вишневый рот / Сухого просит винограда» из стихотворения «Мне жалко, что теперь зима...»^[172] поэтические коннотации батюшковского образа сужены, сведены к одному цвету губ. Предвещающий строки Бродского *искусанный рот* — выражение из другого стихотворения Мандельштама: «Искусанный в смятеньи / Вишневый нежный рот» («Я наравне с другими...»)^[173].

Так, в «Горении» Бродский процитировал Мандельштама, который дважды процитировал Батюшкова.

Соединение в одном знаке-цитате аллюзий на два и более претекста — прием цитации, очень частый у Бродского. При этом «второй» план цитаты порой скрыт от читателя. Так, в стихотворении «Друг, тяготея к скрытым формам лести...» (1970) строки «Я снова убедился, что природа / верна себе, и, обалдев от гуда, / я бросил Север и бежал на Юг / в зеленое, родное время года» (II; 227–228) представляют собой вариацию мотивов бегства на Юг, к «земли полуденной волшебным краям» из элегии Пушкина «Погасло дневное светило...» (II; 7). Но между стихотворениями Пушкина и Бродского — текст-посредник: мандельштамовское «С миром державным я был лишь младенчески связан...», в котором есть такие строки: «Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных / Я убежал к nereидам на Черное море»^[174]. При параллельном прочтении вместе со стихотворением Мандельштама слово «гуд» обретает весомый и мрачный политический смысл, переставая восприниматься только как обозначение суеты, шума цивилизации, города.

Пристрастие к **комбинированным цитатам**, отличающее Бродского, проявляется и в построении своеобразных гипертекстов сплетении цитат из разных произведений одного автора, рождающее представление о том, что эти реминисценции восходят к одному источнику, к одному инвариантному тексту. Пример — строки «То ли тот, кто здесь бродит с сумою, / ищет ос, а находит стрекоз / даже осенью, даже зимою» («Полевая эклога», 1963 (?) [I; 296]). Герой Бродского, отождествленный с персонажем пушкинского «Странника» (*бродящий с сумою*), ищет *ос*, которые, вероятно, символизируют время, преемственность времен. *Стрекозы*, противопоставленные *осам*, приобретают в этом контексте пейоративные коннотации. Такая поэтическая семантика этих лексем присуща поэзии Мандельштама. Ключевой текст Мандельштама, посвященный *осам*, — «Вооруженный зреньем узких ос...». «В нем осы приобрели метафорическое значение. <...> Не следует принижать значение стихотворения „Вооруженный зреньем...“ и истолковывать его исключительно как отражение определенного политического момента. Значение образа *ос* в этом стихотворении гораздо шире: могучие, хитрые осы — это сильные сего мира вообще. Эти осы сосут не тяжелую розу, а саму земную ось, на которой держится и вокруг которой вертится наш мир. Поэт не отождествляет себя с хищными осами, он только завидует им, хотя и научился смотреть их глазами. Стихотворение говорит о большом жизненном опыте поэта, о его ощущении всех явлений, которым он был свидетелем. И все же — поэт только мечтает о том, чтобы понять и осмыслить суть явлений: чтобы услышать „ось земную, ось земную“ — так интерпретирует стихотворение К. Ф. Тарановский^[175]. Ассоциации между *осами* и временем значимы и для Бродского: они прояснены в стихотворении „1972 год“ (1972): „Жужжащее, как насекомое, / время нашло наконец искомое / лакомство в твердом моем затылке“ (II; 290)^[176]. Стрекозы же у Мандельштама ассоциируются со смертью и небытием, они пугающи: „Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши, / Налетели на мертвого жирные карандаши“ („Голубые глаза и горячая лобная кость...“); „О боже, как жирны и синеглазы / Стрекозы смерти, как лазурь черна...“ („Меня преследуют две-три случайных фразы...“)^[177].

Мандельштамовский подтекст „Полевой эклоги“ высветлен еще одной цитатой. Строки „Только срубы колодцев торчат, / как дома на

татарских могилах“ (I; 296) — вариация „переписанных“ Бродским строк „Обещаю построить такие дремучие срубы, / Чтобы в них татарва опускала князей на бадье“ из стихотворения Мандельштама „Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...“, также посвященного времени и стремлению найти в нем свое место и собственную, пусть и чреватую гибелью, роль^[178].

Между тем *срубы колодцев, осы и стрекозы* не встречаются вместе ни в одном поэтическом тексте Мандельштама; они соседствуют только в „гипертексте“, выстроенном Бродским.

Одновременно *стрекозы, не умирающие зимой*, напоминают по контрасту о *стрекозах, умирающих к зиме*, из ахматовского „После ветра и мороза было...“:

Новогодний праздник длится пышно,
Влажны стебли новогодних роз,
А в груди моей уже не слышно
Трепетания стрекоз^[179].

Признак „гипертекста“ присущ и „центонным“ стихотворениям Бродского, реализующим установку на воссоздание некоего условного классического образа поэзии. Таково стихотворение „Одной поэтессе“ (1965), в котором декларирована, хотя и не без иронии, преэминентность по отношению к классике: „Я заражен нормальным классицизмом“; „Я эпигон и попугай“ (I; 431). В строках „Сапожник строит сапоги. Пирожник / сооружает крендель. Чернокнижник / листает толстый фолиант. А грешник / усугубляет, что ни день, грехи. / Влекут дельфины по волнам треножник, / и Аполлон обзирает ближних — / <...> / Шумят леса, и глухи небеса“ (I; 432) — рассеяны аллюзии на пушкинскую притчу „Сапожник“ („Суди, дружок, не свыше сапога!“), на крыловскую басню „Щука и кот“ (из нее взялись и *сапожник*, и *пирожник*), на „Незнакомку“ Блока (оттуда *крендель булочный*), на „Фауста“ Гете и „Сцену из Фауста“ Пушкина (оттуда пришел *чернокнижник*), на пушкинских „Ариона“ (дельфины первоначально обитали там), „Поэту“ (из него позаимствован *треножник*), „Поэта“ (*леса* — „широкошумные дубровы“) и „Не дай мне Бог сойти с ума...“ (*леса / лес* и *глухие / пустые небеса*).

Другой случай использования центонного приема — строки стихотворения „На 22-е декабря 1970 года Якову Гордину от Иосифа Бродского“ (1970): „Другой мечтает жить в глуши, / бродить в полях и все такое“ (II; 220), — в которых склеено не меньше трех цитат из пушкинских произведений: „Ты гений свой воспитывал в тиши“ („19 октября“ 1825 г. [II; 246]), „В глуши, во мраке заточенья“ („Я помню чудное мгновенье...“ [II; 238]), „Цветы, любовь, деревня, праздность, / Поля! я предан вам душой“ („Евгений Онегин“, гл. I, строфа LVI [V; 28]). Кроме того, это автоцитата из стихотворения „Ничем, Певец, твой юбилей...“, написанного осенью 1970 года: „Представь, имение в глуши“ (II; 216).

Совершенно особый случай, проявление „поэтики самоотрицания“ — цитата, в которой „план выражения“ вступает в конфликт с „планом содержания“. Таковы строки „Ни ты, читатель, ни ультрамарин / за шторой, ни коричневая мебель, / ни сдача с лучшей пачки балерин^[180], / ни лампы хищно вывернутый стебель / как уголь, шахтой данный на-гора, / и железнодорожное крушенье / — к тому, что у меня из-под пера / стремится, не имеет отношенья“ („Посвящение“, 1987 (?) [III; 148]). Повторяется неизменный и вполне серьезный для Бродского мотив „безадресности“ поэтического слова, и перечень примеров призван разъяснить это утверждение. Но если читатель и голубое небо^[181] за шторой действительно не являются предметами поэтических описаний у автора „Примечаний папоротника“ и „Пейзажа с наводнением“, то мебель как раз упоминается в его стихотворениях очень часто. А лампы, уголь и крушение поезда — не реалии внешнего мира (в таком качестве они и вправду никак не связаны со стихотворством), а цитаты из стихотворений трех русских поэтов. Лампы-луны на изогнутых тонких стеблях — причудливый образ из урбанистических „Сумерек“ В. Я. Брюсова („Горят электричеством луны / На выгнутых тонких стеблях“^[182]); уголь — аллюзия на пастернаковское „Нас мало. Нас, может быть, трое / Донецких, горючих и адских“^[183]; железнодорожное крушенье — парафраз ахматовских строк „А я иду — за мной беда, / Не прямо и не косо, / А в никуда и в никогда, / Как поезда с откоса“ („Один идет прямым путем...“^[184]). Лампы, уголь и железнодорожное крушенье оказываются на самом деле не вещами, посторонними поэзии, а ее неотторжимыми приметами, ее тайными именами.

Впрочем, возможно и другое понимание этих трех „отрицаний“: Бродский утверждает непричастность своей поэзии трем художественным системам Серебряного века — символизму (который олицетворяет Брюсов), футуризму (к которому принадлежал ранний Пастернак)^[185] и акмеизму (представленному лирикой Анны Ахматовой^[186]).

Цитаты в узком смысле слова у Бродского можно весьма условно разделить на два вида в соответствии с их функциями в тексте. Часто встречаются цитаты „проходные“, как бы случайные. Такова, по-видимому, реминисценция из блоковского „О доблестях, о подвигах, о славе...“ (у Блока: „Ты в синий плащ печально завернулась“ — у Бродского в „Двадцати сонетах <...>“ сниженно-прозаическое и едва ли не пародическое: „Она ушла куда-то в макинтоше“ [II; 338]). Именно иронические реминисценции обычно точны: „спустить бы с лестницы их всех, задернуть шторы, снять рубашку, / достать перо и промокашку, / расположиться без помех // и так начать без суеты, / не дожидаясь вдохновенья: / я помню чудное мгновенье, / передо мной явилась ты“» («Ничем, Певец, твой юбилей...» [II; 218]).

Неиронические точные цитаты у Бродского значимы как указание на претекст, на «присвоение» «чужого слова». Примеры такого рода: стих «На пустырях уже пылали елки» («На смерть Т. С. Элиота», 1965 [I; 411]) — повторение начальных строк «Сусальным золотом горят / В лесах рождественские елки» из незаглавленного стихотворения Мандельштама^[187] (исходный мотив «искусственности» мира, природы Бродский отбрасывает); стихи из этого же текста Бродского «Уже не Бог, а только Время, Время / зовет его. И молодое племя / огромных волн его движенья бремя / на самый край цветущей бахромы / легко возносит и, простившись, бьется / о край земли, в избытке сил смеется» — реминисценция из пушкинского «...Вновь я посетил...» (*племя младое*); строка «Когда ты вспомнишь обо мне» («Пенье без музыки», 1970 [II; 232]) — «переписанное» пушкинское «И обо мне вспомнит» («...Вновь я посетил...» [III; 314]), у Пушкина сказано о внуке лирического героя, у Бродского — о возлюбленной, с которой лирический герой расстался; «спой мне песню о том, как шумит портьера» («Ты, гитарообразная вещь со спутанной паутиной...», 1978

[II; 444]) — вариация строк «Спой мне песню, как синица / Тихо за морем жила» из пушкинского «Зимнего вечера» (II; 258).

Эти реминисценции не включают произведения — источники цитат в смысловое поле произведений Бродского. То же самое может происходить и в случае, когда цитируемый фрагмент точно воспроизводится и сохраняет в новом контексте исходную семантику. Пример — реминисценция из «Доктрины» Гейне в «1972 году»: «Бей в барабан <...>/ Бей в барабан, пока держишь палочки» (II; 293). Цитата просто сигнализирует о своей вторичности. Многие цитируемые Бродским стихотворения других поэтов не образуют подтекст его собственных сочинений. Они не более чем «чужое слово», сигнализирующее о вхождении творчества Бродского в мировую традицию. По своей функции такие цитаты мало чем отличаются от часто цитируемых Бродским пословиц и поговорок — они обезличены. Они стали всеобщим достоянием, частью русского словаря, оторвались от исходного контекста. Такого рода цитаты реализуют, выражают характерное для Бродского представление о языке как стоящем над поэтом, автономном творящем начале. Особая разновидность цитат такого рода — реминисценции, приобретающие в новом контексте семантику, не имеющую почти ничего общего с исходной. Таковы аллюзии на басню Крылова «Ворона и лисица» в стихотворениях «Воронья песня» (1964) и «Послесловие к басне» (1993), построенных на идентификациях «лирический герой — ворона» и «любимая им женщина — лисица». Соотнесенность с крыловской басней здесь значима прежде всего для придания лирической ситуации повторяемости и некоего обобщенного смысла — иными словами, притчевости^[188].

Но очень часто цитаты «подключают» к смысловому пространству стихотворений Бродского энергию текстов-источников. Выстраиваются длинные анфилады цитат, мотивы и образы из «чужих» текстов оказываются ключом к пониманию произведений Бродского. Именно таковы случаи реминисценций из «Божественной комедии» Данте, из «Медного Всадника» Пушкина, из стихотворений Мандельштама и Анны Ахматовой. Такие цитаты у Бродского, как правило, повторяющиеся; часто без их узнавания в тексте его семантика будет не просто обеднена: текст (или его фрагмент) не будет понят вообще. Пример — приведенная аллюзия на Данте и

Мандельштама в «Декабре во Флоренции»; если не заметить цитатной природы этого фрагмента, метафорическое сближение «клетка — Равенна» покажется необъяснимым поэтическим произволом.

Поэтика этих цитат напоминает «механизм» цитации у акмеистов — прежде всего у столь ценимых и дорогих для Бродского Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама. У акмеистов также обнаруживаются целые ряды-«плетенки» реминисценций, их произведения существуют в смысловом поле поэтической традиции. Как заметил В. Н. Топоров, у акмеистов «образ апеллирует (часто) не к какому-либо конкретному месту текста-источника, а <...> к тому, что можно было бы назвать „сборной цитатой“ (т. е. к некоторой совокупности примеров из данного поэта (или нескольких поэтов), объединенных наличием общей темы)...»^[189]. Для Мандельштама, как и для Бродского, в высшей мере характерны цитирование собственных стихотворений, автоцитация^[190]. Сходство установки естественно — для Бродского, как и для акмеистов, несомненна включенность собственной лирики в поэтическую традицию. Бродский выступает в роли «последнего поэта», «посла поэтической державы», наследующего трагическую участь прежних стихотворцев: «Потому что искусство поэзии требует слов, / я — один из глухих, облысевших, угрюмых послон / второсортной державы, связавшейся с этой...»; «Неповинной главе всех и дел-то, что ждаться топора / да зеленого лавра» («Конец прекрасной эпохи», 1969 [II; 161–162]).

Однако есть и принципиальная разница — в поэзии Бродского, в отличие от поэзии акмеистов, мы не встретим личностного диалога, разговора с другими поэтами. Нет прямых обращений, интимно-доверительного отношения к ним, как у Мандельштама; посвящения Бродского адресованы лишь умершим стихотворцам. Преемственность поэзии сохранилась, но личные связи оборваны безжалостной и непоэтической эпохой.

Описание этого парадокса — механизма цитаты у Бродского — стихи самого поэта:

И новый Дант склоняется к листу
и на пустое место ставит слово.

(«Похороны Бобо», 1972 [II; 309])

Современный поэт — «новый Дант», и пишет он поверх текстов, созданных стихотворцами прежних лет. Но, дописывая их творения, вставляет слова на пустые места — не искажая чужих стихов и не смешивая с ними свои собственные.