

«Кривоногому мальчику вторя»: Бродский и Лермонтов

Высказывания исследователей, посвященные восприятию Бродским поэзии М. Ю. Лермонтова, противоречивы. С одной стороны, настойчиво подчеркивается несхожесть поэтического мира и лирического «Я» в творчестве Нобелевского лауреата и автора «Паруса» и «Думы». Может быть, наиболее отчетливо и настойчиво об этом пишет Дж. Нокс:

«По духу и мировоззрению Бродский ближе всего к поэтам XVIII века, в частности к Г. Р. Державину. Зато романтический характер поэтов Пушкинской плеяды и характер русского Байрона XIX века Михаила Лермонтова резко противопоставляются внутреннему психологическому состоянию молодого Бродского 50-х и 60-х годов послесталинской эры. Мечты, искание «прекрасного и высокого», преувеличенное представление о самом себе как о центре вселенной, крайняя гордыня, самолюбие, пылающее сердце, — главные черты лирических персонажей стихотворений романтических поэтов, — вызывают у Бродского ироническую реакцию уже в самом начале его творчества. Это находит подтверждение в стихотворении «Баллада о Лермонтове». Вопреки установившейся в советской литературе традиции преклоняться перед Лермонтовым как героической личностью, уничтоженной самодержавным деспотом, Бродский с легкой насмешкой говорит о «героизме» «ветреного любовника» и «славного поручика», который «служил на Кавказе» и одновременно «посещал офицерские собрания и гарнизонные танцы», «убивал горцев, писал горные пейзажи». Поэту, семья которого пережила страх тяжелых сталинских времен и трагическое дело еврейских врачей, «героизм» автора романа «из жизни на водах, погибшего около санатория» кажется бессмысленным и смешным. По поводу героической позы на

фоне «гарнизонных танцев» с барышнями на лечебных водах санатория Бродский передает свою иронию монотонностью синтаксиса и однообразием звучания, которое в последней строфе строится на повторении сочетаний «раз», «гов-/гер-/гор» и предлога «о»:

Поговорим о разном героизме
разных героев
 разного времени,
поговорим о городах,
 о горах,
 о гордости
 и о горе, —
поговорим о Лермонтове, о славном поручике
 Лермонтове,
авторе романа
 из жизни на водах,
погибшем около санатория.»^[468]

Анализируя интонацию этого стихотворения, Дж. Нокс замечает:

«В свете этой интонации и синтаксиса такие ключевые слова романтизма XIX века, как „гордость“, „горе“ и „гора“ (откуда герой стихотворений и романа Лермонтова любил смотреть), начисто утрачивают свою романтическую возвышенность в стихотворении Бродского. „Баллада о Лермонтове“, быть может, представляет собой не столько пародию на самого Лермонтова, сколько протест против обесценивания Слова <...>

Но и гордый романтический герой с иронической улыбкой на лице уже не вполне соответствует внутреннему состоянию и духовному мировоззрению Бродского, который <...> по духу ближе к Г. Р. Державину и русскому философу Льву Исааковичу Шестову. Воспитанный в традициях чести, служения отечеству, Лермонтов глубоко и трагично (безвыходно) воспринимал противоречие между своим

предназначением поэта и обстоятельствами, не позволявшими осуществлять это предназначение. Внутренняя борьба, стремление к целостности и последовательности при невозможности их реализовать, цинизм привели к неудовлетворенности жизнью, ощущению ее бессмысленности — отсюда стремление к риску, фатализм и — в конце концов — дуэль и ранняя смерть. Позиция Лермонтова не просто противоречива, но и внутренне контрастна. С одной стороны, глубокое понимание жизни, интуитивное проникновение в характеры и отношения, тонкий психологизм и реализм. С другой — наивное стремление к недостижимым идеалам, романтизм, который собственные переживания преувеличивает до такой степени, что они заслоняют переживания всего человечества. Его самоуверенное представление о близости Поэта к Богу, о высоком предназначении Поэта типично для романтического героя, который воспринимает себя как глас Бога, ибо через Поэта Бог говорит с миром. Отсюда превознесение собственного „я“, которое может и восприниматься молодым поэтом Бродским 50–60-х годов XX века как напыщенность, неоправданная самоуверенность»^[469].

Дж. Нокс противопоставляет отношения «Я — Бог» у Лермонтова и Бродского:

«В нашу эпоху отношение „Поэт — уста Бога“ воспринимается как претенциозное, как претензия на богоизбранность и близость к Богу, претензия на фамильярные, личные отношения с Богом. Сталкиваясь с этим отношением, Бродский пронзительно чувствует брэнность человека и поэтому не может принять даже сравнения Поэта и Бога Бродский быстро выпускает „воздух“ из образа романтического „героя“: „Поэт — глас Божий“. Полемика или диалог Бродского с этой позицией становится яснее в более позднем стихотворении „Разговор с небожителем“, написанном им в 1970 году. Тут Бог, к которому приходит Бродский, не тот, который дан Пушкину

и Лермонтову, а уже Бог от культуры, от размышлений над прочитанным, уже результат противопоставления Бога вечного, непостижимого, всемогущего — с одной стороны, и себя, смертного, — с другой. Отсюда смиренность, „чувство дистанции“ и — недоверие и презрение к самовлюбленности, к самолюбованию. Тут мы ощущаем двухголосие лирического поэта нашей эпохи, который одновременно заявляет о своем богоданном даре и смотрит на самого себя сверху вниз, как на простого смертного»^[470].

Мнение о не- и даже антиромантической природе поэзии Бродского выразила также и В. П. Полухина, приведя ряд примеров из стихотворений и прозаических текстов Нобелевского лауреата:

«<...> Устойчивая тенденция в изображении лирической персоны демонстрирует отказ Бродского от того романтического образа поэта, каким он предстает перед нами на протяжении веков. <...> Быть убедительным, нейтральным и объективным — один из эстетических принципов Бродского. В описании автопортрета этот принцип реализуется не только системой снижений, которая сама по себе заслуживает более глубокого изучения, но и, как заметил Лев Лосев, „подчеркнуто объективными словообразами“, ведущим из которых является „человек“. <...>

Такая универсализация „я“ не через „мы“, а через полное отождествление с человеком вообще обретает качество архетипа и свидетельствует о том, что Бродский нашел давно искомое средство объективизации своей личности. <...> Многие автоописания построены на устойчивом слиянии безвидности, анонимности человека и конкретной прозаической детали, иногда нарочито грубой. Показателен и тусклый, бесцветный словарь, выбранный для описания ситуаций, в которых находится этот безымянный, заурядный человек»^[471].

Полностью противоположное мнение было высказано Александром Кушнером в послесловии к подборке стихотворений Бродского в журнале «Нева» (1988, № 3):

«Поэт, по Бродскому, — человек, противостоящий „толпе“ и мирозданию. В поэзии Бродского просматривается лирический герой, читатель следит за его судьбой, любит его и ужасается тому, что с ним происходит. С этим, как всегда, связано представление о ценностях: они усматриваются не в жизни, а может быть, в душе поэта. С земными „ценностями“ дело обстоит неважно. Оттого и вульгаризмы, грубость, соседство высокого и низкого, чересполосица белого и черного.

Бродский — наследник байронического сознания. Любимый его поэт в XX веке не Анненский, не Мандельштам, а Цветаева!»^[472]. О романтическом характере лирики Бродского и реального поведения автора пишет и С. Гандлевский: «Жесткое требование жить „как пишешь“ и писать „как живешь“ налагает на автора обязательство соблюдать подвижное равновесие между собой-прототипом и собственным запечатленным образом. „Отсюда следует, что прием переносится в жизнь, что развивается не мастерство, а душа, что, в конце концов, это одно и то же“ (И. Бродский). Автор старается вести себя так, чтобы не бросать тень на лирического героя, а тот, в свою очередь, оставляет автору хотя бы теоретическую возможность отождествиться с вымыслом. В этих драматических взаимоотношениях сочинителя и сочинения — особая прелесть романтической поэзии: кто кого?

Искусство поведения становится самостоятельной артистической дисциплиной. <...>

Иосиф Бродский являет собой совершенный — под стать лорду Байрону — образец романтической соразмерности автора лирическому герою. <...>

Мужественной верой в свою звезду можно объяснить нерасчетливые до отваги поступки молодого Бродского (брошенную в одночасье школу, работу в экспедициях,

знаменитую отсылку к Божьему промыслу в советском нарсуде). Поэтам последующих поколений подобная самостоятельность давалась меньшей ценой: уже был уклад асоциального поведения, традиция отщепенства.

Порывавший с одним обществом вскоре примыкал к другому, немногочисленному, но сплоченному. В пятидесятые годы, насколько мне известно, поведение Бродского было новостью и требовало большей решительности.

Чувство поэтической правоты, ощущение избранности, воля к величию, скорее всего, укрепились после знакомства с Анной Ахматовой»^[473].

Я. Гордин привел перечень отнюдь не иронических и не пародических цитат из Лермонтова у раннего Бродского, а также провел убедительную параллель между лермонтовским стихотворением «Тучи», поэмой «Демон» и «Облаками» (1989) Бродского^[474]. Он также обратил внимание на глубоко личностное, родственно-интимное отношение Бродского к Лермонтову, выраженное в раннем стихотворении «Стансы городу» (1962):

Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах,
кривоногому мальчику вторя.
Да не будет дано
и тебе, облака торопя,
в темноте увидеть
мои слезы и жалкое горе.

(I; 184)

В ткань этого текста вплетены реминисценции из нескольких лермонтовских стихотворений. Строки «Да не будет дано / и тебе, облака торопя» — своеобразное заклинание против изгнания; стремительно летящие по небу облака ассоциируются с разлукой, с

вынужденным оставлением родины, как в «Тучах» Лермонтова^[475]. Неожиданное определение, данное горам, — эпитет «голубиные», — по-видимому, совмещает две характеристики горного кавказского пейзажа в произведениях Лермонтова: «голубизна» (голубое небо, голубые [«синие»] горы, голубое утро) и «кротость» (метафорой которой и является у Бродского слово «голубиные»)^[476]. Эпитет «голубиный» как бы совмещает значения «голубиный» и «голубой».

«Стансы городу» — как бы перевернутое наизнанку стихотворение «Стансы» («Не могу на родине томиться...») юного Лермонтова, герой которого стремится покинуть постылую родину и жаждет смерти как освобождения от неразделенной и мучительной любви:

Не могу на родине томиться,
Прочь отсель, туда, в кровавый бой.
Там, быть может, перестанет биться
Это сердце, полное тобой.

Нет, я не прошу твоей любви,
Нет, не знай губительных страстей;
Видеть смерть мне надо, надо крови,
Чтоб залить огонь в груди моей.

Пусть паду как ратник в бранном поле,
Не оплакан светом буду я,
Никому не будет в тягость боле
Буря чувств моих и жизнь моя.

Юных лет святые обещанья
Прекратит судьба на месте том,
Где без дум, без вопля, без роптанья
Я усну давно желанным сном.

(I; 207–208)

Бродский такой исход не приемлет.

Таким образом, Бродский соотносит собственную жизнь с судьбой Лермонтова, но отворачивается от трагического итога, стремится избежать его — из чего следует, что (ультра-) романтическая участь автора «Туч» и «Героя нашего времени» мыслится им как вероятная, хотя и нежеланная. Заклинание об избавлении «вторить» «кривоногому мальчику» воспринимается в контексте «Стансов городу» скорее не как отвержение лермонтовского поэтического языка, а как попытка избежать горестной судьбы «странника в свете безродного». Оппозиция «Я — Лермонтов» означает не «Я не похож на Лермонтова», но «Я — *другой* Лермонтов» — как в лермонтовском стихотворении «Нет, я не Байрон, я другой...» утверждалось не отличие «Я» от Байрона, а именно сходство судеб и душ (Я второй Байрон).

Характеристика Лермонтова в предисловии Бродского к сборнику переводов русских поэтов XIX века «An Age Ago» (1988) свидетельствует о высокой оценке лермонтовских произведений и о понимании (а отчасти, вероятно, и о солидарности) позиции поэта; при этом определение лермонтовской позиции как «романтической» отвергается по причине неточности и, возможно, из-за пейоративных коннотаций, которыми Бродский во второй половине 1970-х — 1990-е гг. наделял слово «романтизм»: «Откровенно автобиографичная, поэзия Лермонтова — это поэзия человека, отчужденного не только от любого данного социального контекста, но и от мира как такового. Эта позиция, бывшая сама по себе первым проявлением темы „лишних людей“, которой предстояло позднее главенствовать в русском романе XIX века, могла бы быть названа романтической, если бы не лермонтовское все разъедающее, желчное знание самого себя. Очень редко на практике (и почти никогда на бумаге) пытался Лермонтов примирить идеалы с реальностью; напротив, он едва ли не наслаждался их несовместимостью. Подобные тенденции, да еще учитывая обстоятельства жизни Лермонтова, конечно, и позволяли публике воспринимать его как главного для своей эпохи певца разочарования, протеста, нравственного противостояния системе. Однако диапазон Лермонтова шире: его лихорадочно горящие строки нацелены на миропорядок в целом. Поэт громадной лирической напряженности, Лермонтов лучше всего, когда атакует, или в редкие минуты безмятежности. <...> Мундир он носил не для маскарада — он

был бойцом во многих смыслах. Главным противником была для него собственная душа. Лермонтов принес в русскую литературу значительно более сложное мировосприятие (sensitivity), чем его современники. Персонажи романа „Герой нашего времени“ <...> остаются героями и нашего времени»^[477]. В интервью Томасу Венцлова (1988 г.) поэт назвал Лермонтова последним из русских стихотворцев, чье творчество ему особенно интересно: «Мне интересен Баратынский, мне интересен Вяземский и то, что выросло из них. Вообще вся русская поэзия до — и включая — Лермонтова. После Лермонтова все начинает становиться уже несколько менее занятным»^[478].

Итак, возможно ли примирить противоположные точки зрения на соотношение поэзии Бродского и Лермонтова? И как объяснима в свете антиромантической позиции автора «Урании» и «Примечаний папоротника» симпатия Бродского к лермонтовскому творчеству? Прежде всего, в творчестве Бродского 1960-х — начала 1970-х во многом реализованы романтические модели отношения «Я» и «других», поэта и мира: романтические мотивы прослеживаются в таких стихотворениях, как «Речь о пролитом молоке» (1967), «Конец прекрасной эпохи» (1969), «Время года — зима На границах спокойствие. Сны...» (1967), «1972 год» (1972), и — как воспоминание об изгнании — в «Пятой годовщине (4 июня 1977)» (1977), и «Я входил вместо дикого зверя в клетку...» (1980)^[479]. Романтический мотив одиночества представлен и в таких «американских» стихотворениях, как «Осенний крик ястреба» (1975) и «Сидя в тени» (1983). Между прочим, и отношение «Я» к Богу в «Разговоре с небожителем», который Дж. Нокс противопоставляет романтической поэзии Лермонтова, отчасти сходно с кощунственным мотивом лермонтовской «Благодарности». Лев Лосев назвал «Разговор с небожителем» «молитвой»^[480]. Но с не меньшим основанием он может быть назван «антимолитвой», наподобие «Благодарности»: не случайно двусмысленно-ироническая благодарность Создателю содержится в двух строфах — шестнадцатой и восемнадцатой — стихотворения Бродского^[481]. У него встречается и контрастное по отношению к лермонтовскому выражение искренней благодарности за горестный дар жизни: «но пока мне рот не забили глиной, / из него

раздаваться будет лишь благодарность» («Я входил вместо дикого зверя в клетку...», 1980 [III; 7])^[482]; «Наклонись, я шепчу Тебе на ухо что-то: я / благодарен за все: за куриный хрящик / и за стрекот ножниц, уже кроющих / мне пустоту, раз она Твоя» («Римские элегии», XII, 1981 [III; 47])^[483]. Редкая у поэта бедная рифма (в терминологии А. П. Квятковского) «солидарность — благодарность» как бы сигнализирует о том, что это позиция не литературная, а жизненная и одновременно что эти строки — как бы «чужое слово» в поэзии Бродского.

Неоправданно и принадлежащее Дж. Нокс жесткое противопоставление лермонтовского отношения к бытию философской позиции Льва Шестова. Лермонтов принадлежал к числу близких Льву Шестову художников, и в творчестве автора «Героя нашего времени» этот мыслитель видел выражение родственной экзистенциальной позиции:

«„Печорины — болезнь, а как ее излечить, знает лишь один Бог“. Перемените только форму, и под этими словами вы найдете самую задушевную и глубокую мысль Лермонтова: как бы ни было трудно с Печориными — он не отдаст их в жертву середине, норме. <...>

Ненормальность! Вот страшное слово, которым люди науки пугали и до сих пор продолжают пугать всякого, кто еще не отказался от умирающей надежды найти в мире что-нибудь иное, кроме статистики и „железной необходимости“! Всякий, кто пытается взглянуть на жизнь иначе, нежели этого требует современное мировоззрение, может и должен ждать, что его зачислят в ненормальные люди»^[484].

Романтическое отождествление словесности и жизни, по-видимому, отличало Бродского и в эмиграции; в частности, нежелание вернуться на родину или посетить отечество можно объяснить установкой поэта на воплощение в своей судьбе литературной модели вечного изгнанничества: приезд в Россию эту модель разрушил бы. А болезнь сердца придавала (и в итоге придала) прямой смысл мотиву смерти прежде достижения старости: «Век скоро кончится, но раньше кончусь я...» («Fin de siècle», 1989 [III; 191]).

И в целом отношение Бродского к действительности не чуждо романтического начала: он не любит ординарности; условие тирании, по его словам, — добровольный отказ подданных диктатора от своей непохожести, от своего лица, превращающий их в толпу, «массы». Положительная ценность — индивидуализм (эссе «On tyranny»^[485]). Конечно, такая позиция не является романтической в собственном смысле слова Но она ни в коей мере не антиромантическая. Строки Б. Пастернака о поэтических суждениях Лермонтова и об отношении лермонтовского героя к бытию могут быть также отнесены к Бродскому: «<...> вдвойне поразительна его сухая мизантропическая *сентенция*, задающая собственно тон его лирике и составляющая если не поэтическое лицо его, то звучащий, бессмертный, навеки заражающий индекс глубины»^[486].

Кроме того, в лермонтовской поэзии романтические оппозиции подвергнуты трансформации, на что и обращает внимание Бродский в предисловии к сборнику «an Age Ago».

Вот как об этой черте поэтики Лермонтова пишет Л. Я. Гинзбург:

«Зрелый Лермонтов не захотел остаться при романтическом противоречии. Он снимает его необычайно смело, традиционное противопоставление поэта и толпы заменяя уподоблением поэта и толпы.

В „Поэте“ Лермонтова изображены два поэта и две „толпы“. Прежде всего поэт, каким он должен быть, — вдохновитель сограждан

<...> Не выходя еще за пределы романтической проблемы поэт — толпа, Лермонтов придает одиозному для романтиков слову „толпа“ иной, облагороженный смысл. Но в том же стихотворении изображена и жалкая, современная толпа, которую „тешат блески и обманы“. Ничтожной толпе соответствует ничтожный поэт <...>.

Оказывается, что толпа имеет такого поэта, какого она заслуживает. Тем самым поэт уже не „сын богов“ (так назвал его Веневитинов), но сын своего народа; и моральным состоянием народа определяется его значение.

В стихотворении „Не верь себе“ сначала дан как бы традиционный конфликт поэта и толпы <...>.

Но Лермонтов тотчас же разрушает обычное соотношение

<...> В „Не верь себе“ эта толпа отнюдь не идеализирована, но она трагична, и главное, она оправдана в своем равнодушии к поэтической бутафории. <...>

<...> Лермонтов не пошел <...> путем наименьшего сопротивления: он не соблазнился возможностью просто опрокинуть формулу, изобразив хорошую толпу и плохого поэта. В „Не верь себе“ поэт — выразитель опустошенного поколения — так же беспомощен и трагичен, как толпа.

<...>

В стихах <...> последних лет Лермонтов угадал уже возможность <...> поэта, который значителен не тем, что он от всех отличается, но тем, что он похож на всех, что он — проявленное, напряженное и получившее личную форму общее сознание»^[487].

Романтическая оппозиция «Я — другие» отвергнута в другом стихотворении Лермонтова конца 1830-х гг. — в «Думе». По характеристике Ю. М. Лотмана, «поколение уже в первой строке характеризуется как „наше“. А это переносит на отношение субъекта к объекту (которое до сих пор мы рассматривали как антагонистическое в соответствии со схемой „я“ — „оно“) всю систему отношений типа „я — наше поколение“. Субъект оказывается включенным в объект как его часть. Все то, что присуще поколению, присуще и автору, и это делает его разоблачение особенно горьким. Перед нами — система грамматических отношений, создающая модель мира, решительно невозможную для романтизма. Романтическое „я“ поглощало действительность; лирическое „я“ „Думы“ — часть поколения, Среды, объективного мира.

Установив сложную систему отношений между „я“ и „оно“ („поколение“), Лермонтов в следующей части стихотворения резко ее упрощает, объединив субъект и объект единым „мы“. Сложная диалектика слияния и противопоставления себя и своего поколения оказывается снятой»^[488].

Эта же оппозиция «Я — другие» переосмыслена и в стихотворении «И скучно и грустно». Лирический герой обнаруживает

пустоту и «ничтожность», в романтической поэзии приписываемые «толпе»:

Любить — но кого же? — на время не стоит труппа,
А вечно любить невозможно...
В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа.
И радость, и муки, и всё так ничтожно.

(I; 286)

Поэзия Лермонтова и Бродского обнаруживает очевидное формальное сходство. В лермонтовских лирических произведениях и поэмах очень велика доля стихов, заимствованных у других авторов или из более ранних текстов самого Лермонтова. Эти повторяющиеся фрагменты текста в большинстве своем не являются цитатами в собственном смысле слова (они не приносят в новый текст семантику первоисточника), но обладают коннотациями «вторичности»^[489]. Устойчивые поэтические формулы, цитаты из классической поэзии и автоцитаты составляют также основу поэтического «инструментария» Бродского. Б. М. Эйхенбаум связывал «вторичность» поэтического стиля Лермонтова с ролью автора как завершителя литературной эпохи: «Такая работа на чужом материале характерна для писателей, замыкающих собой литературную эпоху. Добывание нового материала и первоначальная его разработка составляет удел „младших“ писателей — поэтому они в своей работе и не достигают особой формальной законченности. Зато писатели, канонизирующие или замыкающие собой определенный период, пользуются этим материалом, потому что внимание их сосредоточено на методе. Метод Лермонтова в этом смысле — априорный: ему нужны сравнения и афоризмы, и он ищет их повсюду. Почти каждое его сравнение или сентенцию можно заподозрить как заимствованное или, по крайней мере, составленное по образцу чужих»^[490]. Роль Бродского — также в известной мере роль завершителя русской и европейской поэтической традиции, а его тексты — своеобразная «энциклопедия» мировой поэзии.

Однако поэтические формулы у Лермонтова и Бродского все же несхожи функционально. В поэзии Лермонтова «чужое» или клишированное слово становится частью индивидуального языка, средством выражения личностного начала. В стихотворных текстах Бродского, напротив, даже «собственное» слово отчуждается от автора, превращаясь в обезличенную формулу; язык обретает независимость от стихотворца. Лермонтов в целом антириторичен. Бродский, напротив, риторичен демонстративно^[491].

Другая особенность поэзии Лермонтова, присущая и стихотворным текстам Бродского, — установка на афористичность, вкрапление в ткань текста строк-сентенций; однако этот поэтический прием у автора «Части речи» и «Урании» не восходит именно к лермонтовским произведениям — он характерен, например, и для таких высоко ценимых Бродским стихотворцев, как П. А. Вяземский и Е. А. Баратынский^[492].

Любовную поэзию и Лермонтова, и Бродского отличает особый род автобиографичности. Д. Е. Максимов писал о лермонтовской поэзии: «Стихотворения некоторых из этих циклов [циклов, посвященных Анне Столыпной, Екатерине Сушковой, Наталии Ивановой, Варваре Лопухиной. — А.Р.] дают возможность проследить не только какой-либо отдельный момент любовных переживаний лирического героя, но и фазу общего развития его отношений с возлюбленной, например возникновение его чувства, ее „измену“, нарастание скорби, вызванное ее „изменой“, охлаждение и т. д. (стихи к Н. Ивановой)»^[493]. То же самое можно было бы сказать и о стихах Бродского, посвященных Марианне (Марине) Басмановой, большинство из которых составили книгу «Новые стансы к Августе» (1983).

Но наиболее очевидно сходство поэзии Лермонтова и Бродского на мотивном уровне. Соотнесенность инвариантных мотивов и оппозиций в текстах двух поэтов часто не подкрепляется цитацией лермонтовских строк: поэтика автора «Паруса» и «Выхожу один я на дорогу...» абсорбирована Бродским, превращена в трудноразличимую составляющую индивидуального поэтического языка. Для описания интертекстуальных связей такого рода, вероятно, подходит термин «резонантное пространство», введенный В. Н. Топоровым^[494].

Тексты Лермонтова и Бродского образуют именно такое резонантное пространство. Но сходство на мотивном уровне иногда сопровождается цитацией Бродским лермонтовских произведений.

Кардинальное свойство поэзии Лермонтова — самопогруженность, самососредоточенность лирического героя, а ее инвариантный мотив — абсолютное, непреодолимое одиночество «Я». «Первая и основная особенность лермонтовского гения — страшная напряженность и сосредоточенность мысли на себе, на своем я, страшная сила личного чувства. <...> Лермонтов когда и о другом говорит, то чувствуется, что его мысль и из бесконечной дали стремится вернуться к себе, в глубине занята собой, обращается на себя. Нет надобности приводить этому примеры из произведений Лермонтова, потому что из них немного можно было бы найти таких, где бы этого не было. Ни у одного из русских поэтов нет такой силы личного сочувствия, как у Лермонтова», — писал В. С. Соловьев^[495]. Одиночество проявляется прежде всего в любви, которая либо минула, либо если и живет в душе лирического героя, то «служит только поводом для меланхолической рефлексии»^[496]. Отличительная черта лермонтовской поэзии, резюмирует критик-философ, — «одиночество и пустынность напряженной и в себе сосредоточенной личной силы, не находящей себе достаточного удовлетворяющего ее применения»^[497].

Одиночество — это и инвариантный мотив поэзии Бродского. Одиночество в любви, — «Любовь есть предисловие к разлуке» («Горбунов и Горчаков», XII [II; 131]) — измена и разлука — проявление неизменного отчуждения «Я» и всеобщей разъединенности:

В этом мире разлука —
лишь прообраз иной.
Ибо врозь, а не подле
мало веки смежать
вплоть до смерти. И после
нам не вместе лежать.
<...>
Тем верней расстаемся,
что имеем в виду,

что в Раю не столкнемся,
не сойдемся в Аду.

*(«Строфы» («На прощанье — ни звука»), 1968 [II;
94])*

Инвариантный образ разлуки у Бродского, еще в текстах, созданных до эмиграции, — разъединение, максимальное удаление друг от друга в пространстве:

Самолет летит на Вост,
расширяя круг тех мест,
— от страны к другой стране, —
где тебя не встретить мне.

Обгоняя дни, года,
тенью крыльев «никогда»
на земле и на воде
превращается в «нигде».

(«Неоконченный отрывок», 1968 [II; 74])

<...> итак, когда ты
за тридевять земель и за
морями, в форме эпилога
<...> обо мне
вспомынешь все-таки в то Лето
Господне и вздохнешь — о не
вздыхай! — обозревая это
количество морей, полей,
разбросанных меж нами <...>

(«Пенье без музыки», 1970 [II; 232]^[498])

О мире героини лирический герой говорит: «твой мир — полярный», его свет превращается ею в тень на полдороге к этому миру героини («Фламарион», 1965 [I; 458]).

Будущее определяется лишь одним признаком: в нем соединение героя и героини невозможно:

В том будущем, о коем мы
не знаем ничего, о коем,
по крайности сказать одно
сейчас я в состояньи точно:
что порознь нам суждено
с тобой в нем пребывать и то, что
оно уже настало <...>

(«Пень без музыки», 1970 [II; 233])

Разрыв, разъединение воплощены в самой фактуре стиха — их знаком является emjambement «и то, что / оно уже настало», отделяющий союз от вводимого им предложения, причем перенос падает на особенно сильное место в тексте — на границу не только строк, но и строф.

Трактовка любовной темы Бродским очень близка к лермонтовской: «У Лермонтова больше, чем у других русских лириков, любовная тема пронизана мотивами страдания — неудачи, неисполнимости связанных с этим чувством надежд <...>. Неразделенная любовь, начиная с самых ранних стихов 1830 <...> и на протяжении всего творчества выступает как лейтмотив, наряду с темой страдания от измены любимого человека или от обманчивости <...> всей жизни <...>»^[499]. Любовное чувство у Бродского наделяется чертами религиозного поклонения: «Но, когда на дверном сквозняке / из тумана ночного густого / возникает фигура в платке, / и Младенца, и Духа Святого / ощущаешь в себе без стыда; / смотришь в небо — и видишь — звезда» («24 декабря 1971 года», 1972 [II; 281]); «я любил тебя больше ангелов и самого» («Ниоткуда с любовью, надцатого марта...», 1975–1976 [II; 397]); «Назарю б та страсть, / воистину бы воскрес!» («Горение» [III; 30]). Сходный мотив присущ и поэзии

юного Лермонтова: «В раннем творчестве он использует, в частности, воскрешенный романтизмом и восходящий к поэзии трубадуров культ любви как высшей, почти религиозной ценности: „Моя душа твой вечный храм; / Как божество, твой образ там; / Не от небес, лишь от него / Я жду спасенья своего“ („Как дух отчаянья и зла“)^[500].

А на языке религиозно-философской критики любовные мотивы поэзии Лермонтова описываются так:

«Но кто же примирит Бога с дьяволом? На этот вопрос и отвечает лермонтовский Демон: любовь как влюбленность, Вечная Женственность:

Меня добру и небесам
Ты возратить могла бы словом.
Твоей любви святым покровом
Одетый, я предстал бы там,
Как новый ангел в блеске новом.

И этот ответ — не отвлеченная метафизика, а реальное, личное переживание самого Лермонтова: он это не выдумал, а выстрадал.

<...>

Святая любовь, но святая не христианскою святостью; во всяком случае, не бесплотная и бескровная любовь «бедного рыцаря» к Прекрасной Даме — *Lumen Coeli, Sancta Rosa*.

Там, в христианской святости — движение от земли к небу, отсюда туда; здесь, у Лермонтова — от неба к земле, оттуда сюда.

...небо ж сравняю
Я с этою землей, где жизнь влачу мою:
Пускай на ней блаженства я не знаю, —
По крайней мере я люблю.»^[501]

Страсть у Бродского как бы «безадресна»^[502], и таким образом акцентируется архетипический характер отчуждения:

Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря,
дорогой, уважаемый, милая, но не важно
даже кто, ибо черт лица, говоря
откровенно, не вспомнил, уже, не ваш, но
и ничей верный друг вас приветствует с одного
из пяти континентов, держащегося на ковбоях;
я любил тебя больше ангелов и самого,
и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих <...>.

*(«Ниоткуда с любовью, надцатого мартабря...»,
1975–1976 [II; 397])*

Мотив отчуждения любящего героя и героини у Бродского часто воплощается в более частных мотивах, структурах и образах, сходных с образами лермонтовских стихотворений; интертекстуальные связи с лермонтовскими текстами устанавливаются благодаря цитатам из них. Расставание, напоминание лирического героя о себе как о мертвом («И мертвым я буду существенней для / тебя, чем холмы и озера <...>» [II; 41]) и проклятие изменившей возлюбленной в стихотворении «Отказом от скорбного перечня — жест...» (1967) соотносятся с «Завещанием» Лермонтова, герой которого говорит о любимой им женщине:

Как вспомнишь, как давно
Расстались!.. Обо мне она
Не спросит... все равно,
Ты Расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалея;
Пускай она поплачет...
Ей ничего не значит.

(I; 311)

Угроза героя стихотворения Бродского «Отказом от скорбного перечня — жест...» тревожить совесть возлюбленной и после смерти, являясь к ней призраком^[503], восходит к лермонтовской «Любви мертвеца»:

Глушеною рыбой всплывая со дна,
кочуя, как призрак, по требам,
как тело, истлевшее прежде рядна,
так тень моя, впуски с небом,
повсюду начнет возвещать обо мне
тебе, как заправский мессия,
и корчиться будет на каждой стене
в том доме, чье имя — Россия.

(II; 41–42)

Ср.:

Пускай холодною землею
Засыпан я,
О друг! всегда, везде с тобою
Душа моя.
<...>
Коснется ль чуждое дыханье
Твоих ланит,
Моя душа в немом страданье
Вся задрожит.
Случится ль, шепчешь засыпая
Ты о другом,
Твои слова текут, пылая
По мне огнем.
Ты не должна любить другого,
Нет, не должна,
Ты мертвецу, святыней слова,
Обручена,
Увы, твой страх, твои моленья
К чему оне?

Ты знаешь, мира и забвенья
Не надо мне!

(I; 314–315)^[504]

Искалеченный изменой возлюбленной лирический герой в стихотворении «Отказом от скорбного перечня — жест...» уподобляет себя инвалиду: «За лучшие дни поднимаю стакан, / как пьет инвалид за обрубков» (II; 41). Это сравнение повторено в «Элегии» («До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу...», 1982): «позвонить некуда, кроме как в послезавтра, / где откликнется лишь инвалид — зане потерявший конечность, подругу, душу / есть продукт эволюции»^[505] (III; 68). Это уподобление восходит к лермонтовскому стихотворению «Нищий»:

У врат обители святой
Стоял просящий подаянья
Бедняк иссохший, чуть живой
От глада, жажды и страданья.

Куска лишь хлеба он просил,
И взор являл живую муку,
И кто-то камень положил
В его протянутую руку.

Так я молил твоей любви
С слезами горькими, с тоскою;
Так чувства лучшие мои
Обмануты навек тобою!

(I; 121)

Слова «нищий» (в лермонтовском тексте) и «инвалид» (в тексте Бродского) могут быть восприняты как окказиональные синонимы: просящие подаяния нищие часто бывают калеками. Отличие текстов двух поэтов в том, что Лермонтов обнажает чувство, а Бродский вуалирует, сохраняя лермонтовское сравнение как «шифр» эмоции.

Мотив любовной разлуки иногда выражен Бродским средствами лермонтовского поэтического языка. Так, в стихотворении Лермонтова «Расстались мы, но твой портрет...» знаком неизменной любви лирического героя является портрет возлюбленной, им хранимый:

Расстались мы, но твой портрет
Я на груди моей храню;
Как бледный призрак лучших лет,
Он душу радует мою.

И новым преданный страстям,
Я разлюбить его не мог.
Так храм оставленный — всё храм,
Кумир поверженный — всё бог!

(I; 263)

«Вся смысловая структура стихотворения „Расстались мы, но твой портрет...“ построена на семантике замещения и имеет своеобразную метонимическую структуру: главный конструктивный принцип — замена целого частью. Функцию заместителя выполняет <...> портрет. При этом речь идет о портрете <...> покинутой женщины» (Ю. М. Лотман)^[506].

У Бродского свидетельством «необратимой» разлуки оказывается отсутствие фотографии (=портрета) — как *ее*, так и *его*. Расставание абсолютно еще и потому, что прежних возлюбленных не связывает память о прошлом, воплощенная в фотоснимке:

Полагаю и вправду
хорошо, что мы врозь,
чтобы взгляд астронавту
напрягать не пришлось.

XX

Вынь, дружок, из кивота
лик Пречистой Жены.
Вставь семейное фото —
вид планеты с Луны.

Снять нас вместе мордатый
не сподобился друг,
проморгал соглядатай;
в общем, всем недосуг.

(«Строфы» («Наподобье стакана...») [II; 459–460])^[507].

Одновременно «Строфы» — полемическая реплика Бродского Лермонтову — автору стихотворения «Молитва» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...»). Герой Лермонтова молит Богоматерь о помощи и заботе о «деве невинной»:

Не за свою молю душу пустынную,
За душу странника в свете безродного;
Но я вручить хочу душу невинную
Теплой заступнице мира холодного.

(I; 262).

Лирический герой Бродского не молит Пречистую Жену о счастье бывшей возлюбленной; более того, отказывает ей в такой надежде, знаком чего оказывается призыв убрать икону Богородицы из киота. Более того, сама реальность существования «теплой заступницы мира холодного» в художественном мире «Стансов» неочевидна. «Лик Пречистой Жены» в блоковском контексте «О доблестях, о подвигах, о славе...» может быть понят не как богородичная икона, но как портрет (фото) самой бывшей возлюбленной (отождествление любимой женщины с Богородицей встречается в «24 декабря 1971 года» — «фигура в платке» [II; 282]).

В «Строфах» мотив лермонтовской «Молитвы» — упование, надежда на помощь Богоматери «деве невинной» — отброшен. Бродский совершает жест отказа не только по отношению к этому мотиву, но и по отношению к собственному более раннему тексту, «Прощальной оде» (1964), восходящей к «Молитве» Лермонтова. Строки Бродского «Дай мне пройти твой мир подле прекрасной жизни,

/ пусть не моей — чужой» (I; 310) подобны молитве лермонтовского героя. Но у Бродского это моление не просто о счастье дорогой женщины, а молитва-пожелание счастья ей с другим («Прощальная ода» — это эпитафия любви): «Дай вослед посмотреть им». Так в «Прощальной оде» лермонтовский подтекст был «оттеснен», «побежден» пушкинским «Как дай вам бог любимой быть другим» («Я вас любил; любовь еще, быть может...» [III; 128]). У Лермонтова такое благословение чужой любви невозможно^[508].

В поэзии Лермонтова «заменой» возлюбленной лирического героя может быть не только ее портрет, как в «Расстались мы, но твой портрет...». Это может быть другая, внешне похожая на потерянную возлюбленную («Нет, не тебя так пылко я люблю...»)^[509]. Приметами сходства двух женщин оказываются *речь уст* и *сходство телесного облика*:

Я говорю с подругой юных дней,
В твоих чертах ищу черты другие,
В устах живых уста давно немые,
В глазах огонь угаснувших очей.

(I; 330)

Бродский же, прибегая к лермонтовскому поэтическому коду, сообщает ему противоположный смысл: он пишет не о долгой, быть может вечной, памяти, не о мистическом общении душ героя и его давней, ныне, наверное, умершей, возлюбленной. Он говорит о забвении:

Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем
ничего уже больше не связано <...>

(«Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно
вечером...», 1989 [III; 184]).

Черты бывшей возлюбленной из этого стихотворения, в отличие от черт умершей возлюбленной лермонтовского героя, не стерты

временем («никто их не уничтожил» [III; 184]), но умерла сама любовь. Ее убило Время:

Но забыть одну жизнь — человеку нужна, как минимум,
еще одна жизнь. И я эту долю прожил.

(III; 184)

Фотография возлюбленной, напоминающая о портрете из лермонтовского «Расстались мы, но твой портрет...», упомянута и здесь:

Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии,
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела,
глумлива?

(III; 184)

Но при сходстве означающих в текстах Лермонтова и Бродского различны означаемые: у Лермонтова портрет (эквивалентный фотографии у Бродского) ассоциируется с долгой и даже вечной любовью; в стихотворении Бродского не сказано, что портрет (фотография) хранится у лирического героя. Она ассоциируется с памятью вообще, быть может, с воспоминаниями героини о своей молодости. Но с любовью героя к ней эта фотография не связана.

Инвариантный мотив Бродского — разлука влюбленных, непреодолимая и после смерти; невозможность встречи в загробном мире: «Беру любовь, затем что в той стране / вы, знаю, отвернетесь от меня» («Отрывок», 1962 [I; 197]); «вряд ли сыщу тебя в тех покоях, / встреча с тобой оправданье коих» («Памяти Т. Б.», 1968 [II; 83]); «до несвиданья в Раю, в Аду ли» (здесь же [II; 84]). Поэтические формулы повторены в процитированном выше стихотворении «Строфы» («На прощанье ни звука...»). Бродский подхватывает и до предела заостряет мотив из стихотворения Гейне — Лермонтова «Они любили друг друга так долго и нежно...». В этом поэтическом тексте представлена

парадоксальная ситуация: утаивание двумя влюбленными своего взаимного чувства друг от друга и не-узнавание ими друг друга в «мире новом» (I; 325), за гробом. У Бродского ситуация более обыденна и вместе с тем более горестна: взаимная любовь разбита изменой женщины. Но встреча в ином мире невозможна потому, что «он» и «она» окажутся в разных сферах загробного мира; такая трактовка не-встречи подразумевается в стихотворении «Памяти Т. Б.», содержащем упоминание о двух областях иного мира (Ад и Рай); она прямо заявлена в финале «Строф», отвергающем желанность загробного свидания:

И, чтоб гончим не выдал
— ни моим, ни твоим
адрес мой — храпоидол
или твой — херувим,
на прощанье — ни звука;
только хор Аонид.
Так посмертная мука
и при жизни саднит.

(II; 96)

Упоминание о «хоре Аонид» в этом стихотворении — вероятно, поэтический синоним «святыни слова», которой были обручены умерший герой и героиня в лермонтовской «Любви мертвеца». Таким образом, в «Строфы» вносится прием самоотрицания: эксплицирование, декларируется вечная разлука, но благодаря отзвуку стихотворения Лермонтова в финале скрыт иной смысл: вечного обета, вопреки всему связывающего «его» и «ее».

Мотив вечной не-встречи, напоминающий о гейневско-лермонтовском мотиве не-узнавания за гробом, повторен в стихотворении «Полонез: вариация» (1982):

Безразлично, кто от кого в бегах:
ни пространство, ни время для нас не сводня,
и к тому, как мы будем всегда, в веках,

лучше привыкнуть уже сегодня.

(III; 66)

Мотив одиночества, не-встречи у Бродского часто оформляется реминисценциями из стихотворения Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...», представляющего вольный перевод гейневского «Сосна стоит одиноко» («Ein Fihctenbaum stecht einsam»). «Тема Гейне — разлука двух влюбленных — приобрела у Лермонтова более широкий смысл — трагической разобщенности людей. Вместе с тем тоска по духовному общению выражена у Лермонтова резче, чем в подлиннике, отсюда — игнорирование им важных для Гейне грамматических родовых различий (в нем. яз. „сосна“ — муж. рода, „пальма“ — женского)»^[510]. Бродский придает лермонтовским строкам предельно широкий смысл, наделяя их семантикой трагической обреченности и вечной неудачи; при этом «север» предстает не как элемент в антитезе «север — юг», которая символизирует пропасть между двумя людьми, а как метафора советской тоталитарной империи. Такова реминисценция из «На севере диком стоит одиноко...»: «то, что годится в краю олив, / на севере дальнем приносит вред» («Письмо в бутылке», 1964 [I; 364]), — в которой сохранены конструкция «существительное + прилагательное» и оппозиция «север — юг». В стихотворении говорится об «абсолютном» прощании — его герой, символизируемый тонущим кораблем (образ, восходящий, в частности, к кораблю из лермонтовского «Паруса», также обозначающего одинокого человека), отплывает «в последний путь» и говорит «адье» всем мыслителям Европы Нового времени и всем странам и землям. Но адресовано письмо в бутылке прежде всего женщине.

Одиночество и отчуждение выражены в поэзии Бродского также с помощью контаминации цитаты из «На севере диком стоит одиноко...» и цитаты из другого лермонтовского стихотворения, из «Утеса», также в символической форме воплощающего горестную отъединенность — тоску влюбленного о мгновенной и вечно вспоминающейся встрече: «В ночи, когда ты смотришь из окна / и знаешь, как далёко до весны, / привычным очертаньям валуна / не

ближе до присутствия сосны» («Без фонаря», 1965 [I; 415]). В этой контаминированной цитате, в противоположность лермонтовским текстам, внешне описана «встреча», присутствие в одном и том же пространстве валуна (=утеса Лермонтова) и сосны (=тучки Лермонтова); в контексте стихотворения Бродского родовая принадлежность слова «сосна» семантизируется, воспринимается как указание на женский пол человеческого существа, символизируемого «сосной». Но эта «встреча» — мнимая, возможная лишь в пространстве стихотворения «Без фонаря» и нигде еще: валун-утес и сосна принадлежат разным мирам, разным текстам Лермонтова, и вместе им не сойтись. Кроме того, исходный лермонтовский контекст отвергнут, но не забыт, он как бы мерцает сквозь строки Бродского. А в стихотворении Лермонтова сосна означает мужчину, а не женщину. В свете лермонтовских стихов мотив любовной встречи дезавуируется. И не случайно в произведении Бродского звучит минорная нота.

Текст «На севере диком стоит одиноко...» переиначивается и в стихотворении Бродского «Келломайки» (1982), посвященном М. Б.: «Было ли вправду все это? и если да, на кой / будоражить теперь этих бывших вещей покой, / вспоминая подробности, подгоняя сосну к сосне, / имитируя — часто удачно — тот свет во сне» (III; 60). Аллюзией на лермонтовский текст заострен мотив любовной разлуки, одновременно благодаря этой реминисценции создается дистанция по отношению к прошедшей взаимной любви: слово «сосна», символизирующее одинокого влюбленного, становится элементом речевого клише «подгонять что-либо к чему-либо». Снимается и оппозиция «сосна — пальма», *он* и *она* как бы обозначены одним и тем же словом (именно как бы обозначены, поскольку «сосна к сосне» в «Келломайки» — не метафоры мужчины и женщины, иносказательные значения лишь мерцают в этих словах). Тем самым и миновавшая счастливая любовь приобретает коннотации «банальности».

Реминисценция из «На севере диком стоит одиноко...» в стихотворении «Келломайки» соседствует со «сборной» скрытой цитатой (или отсылкой) к двум другим лермонтовским поэтическим текстам: строка «имитируя — часто удачно — тот свет во сне» (III; 60) ведет к строкам из стихотворения «Они любили друг друга так долго и нежно...», описывающим не-узнавание любящими друг друга после смерти:

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,
И милый образ во сне лишь порою видали, —
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...
Но в мире новом друг друга они не узнали.

(I; 325)

Сну, в котором герои Лермонтова *порою встречались* друг с другом, у Бродского соответствует сон, в котором *он* и *она* как бы оказываются «в мире ином» — то есть разлученными друг с другом. Стихотворение Гейне — Лермонтова построено на парадоксе: таимая взаимная любовь — необъяснимая боязнь встречи в этом мире — встреча в ином мире, предполагающая счастье, наконец обретенное за гробом, — не-узнавание. В стихотворении Бродского история любви развивается с неотменимой предопределенностью: *он* и *она* расстались в мире земном, не встретятся они и после смерти. Одновременно упоминание о «сне» контрастно и полемически соотносит «Келломяки» с лермонтовским «Сном». У Лермонтова описан мистический сон, как бы соединяющий героя и героиню и свидетельствующий о сродстве их душ (*она*, будучи образом из *его* сна, видит этот же сон). У Бродского ни в яви, ни во сне соединение невозможно.

В стихотворении «На севере диком стоит одиноко...» также говорится о сне — грезе о любви, мечте о прекрасном, наяву не встреченном существе. Он повторен Бродским в раннем стихотворении «Пришла зима, и все, кто мог лететь...» (1964–1965): «Засни и ты: смотри, как соснам спится» (I; 401). Но в тексте Бродского зимний сон — не греза о любви, как у Гейне — Лермонтова, а зимнее оцепенение, подобное оцепенению природы. Строка «Засни и ты: смотри, как соснам спится» — также контаминированная цитата. Обращение героя к самому себе вкушать сон напоминает о лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...». У Лермонтова выражена мечта о невозможном вечном сне (подобном смерти, но не смерти) под корнями дуба. У Бродского — императивный призыв ко сну.

Другой символ разлуки, также заимствованный Бродским из поэзии Лермонтова, — «дубовый листок», что «оторвался от ветки родимой» («Листок» — «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», вариация стихотворения Арно). В поэме «Зофья» (1962) реминисценция из лермонтовского стихотворения замаскирована, спрятана благодаря омонимии слова «листок» — «древесный лист» и «листок» — «лист бумаги». Слово «листок» употреблено в значении «бумажный лист», но оценки смысла восходят именно к лермонтовскому переложению Арно:

Я вижу свою душу в зеркала,
душа моя неслыханно мала,
не более бумажного листа, —
душа моя неслыханно чиста.

(I; 176)

Признак «неслыханно малого» размера души соответствует листку из лермонтовского стихотворения, называемому «листок» и «листочек». Семантика странствия и одиночества, выраженная в поэме Бродского, также порождает ассоциации со стихотворением «Листок».

В «Прощальной оде» сорванный листок обозначает одновременно и любовь, оборванную изменой *ее*, и поэтическое слово, текст (обыгрывание омонимии слов «лист» древесный и «лист» бумаги), и память. При этом лермонтовский символический сюжет подвергнут переписыванию и семантической «инверсии»: в исходном тексте странствие гонимого ветром дубового листка к морю означает скитания; у Бродского, неизменно наделяющего морскую стихию и морской простор коннотациями жизни и свободы, «путешествие» к морю предстает бегством, искомым спасением от смерти:

Пусть же, жизнь обогнав, с нежностью песня тронет
смертный ее порог — с лаской, но столь же мнимо,
и как ласточка лист, сорванный лист обгонит
и помчится во тьму, ветром ночным гонима.
Нет, листва, не проси даже у птиц предательств!
Песня, как ни звонка, глуше, чем крик от горя.

Пусть она, как река, этот «листок» подхватит
и понесет с собой, дальше от смерти, в море.

(I; 311)^[511]

В «Театральном» (1994–1995), одном из последних стихотворений Бродского, листок наделяется семантикой части, противопоставившей себя или противопоставленной целому, личности, бросившей вызов коллективу:

<...> Вообще герой
отступает в трагедии на второй
план. Не пчела, а рой
главное! Не иголка — стог!
Дерево, а не его листок.

(IV (2); 184)

К лермонтовскому «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» восходит строка «Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке» из стихотворения Бродского «Мы жили в городе цвета окаменевшей водки» (IV (2); 174). У Лермонтова: «На ветвях зеленых качаются райские птицы»; «Мой слух утомили давно уж и райские птицы» (I; 330). Стихотворение Бродского — воспоминание о жизни с родителями в Ленинграде, о юности:

Мы жили в городе цвета окаменевшей водки.
Электричество поступало издалека, с болот,
и квартира казалась по вечерам
перепачканной торфом и искусанной комарами.
Одежда была неуклюжей, что выдавало
близость Арктики. В том конце коридора
дребезжал телефон, с трудом оживая после
недавно кончившейся войны.
Три рубля украшали летчики и шахтеры.
Я не знал, что когда-нибудь этого больше уже не будет.

Эмалированные кастрюли кухни
внушали уверенность в завтрашнем дне, упрямо
превращаясь во сне в головные уборы либо
в торжество Циолковского. Автомобили тоже
катились в сторону будущего и были
черными, серыми, а иногда (такси)
даже светло-коричневыми. Странно и неприятно
думать, что даже железо не знает своей судьбы
и что жизнь была прожита ради апофеоза
фирмы Кодак, поверившей в отпечатки
и выбрасывающей негативы.
Райские птицы поют, не нуждаясь в упругой ветке.

(IV (2); 174)

Реминисценция из Лермонтова в этом стихотворении — ключ, позволяющий отомкнуть дверь в подтекст, где хранятся главные смыслы. Последняя строка задает чтение этого стихотворения не просто как вариации на темы «все меньше тех вещей, которых в детстве...» и «утраченной юности». Это стихи о разлуке лирического героя — скрыто уподобленного лермонтовскому «листочку» — с миром, от которого его оторвало Время. Стихотворение — и о разлуке в Пространстве: лирический герой — изгнанник, лишившийся родного дома. Упоминание о райских птицах, не нуждающихся в упругой ветке, дополняет текст Бродского еще одним мотивом — *не-существования, не-бытия* того мира, о котором вспоминает лирический герой, — мотивом эфемерности того целого, от которого он был оторван. У Лермонтова несчастному листку-скитальцу противопоставлена гордая чинара. Она воплощает не только женское начало; она — символ *целого, счастья и гордого величия*, на ее ветвях и поют райские птицы. У Бродского демонстративно заявлено отсутствие образа, подобного лермонтовскому символу. Выстроена оппозиция «воспоминания (полнота, мир вещей) — пустота». В ней и поют райские птицы. В то же время последняя строка может быть понята как утверждение способности стихотворца «петь», даже «оторвавшись» от родного

края, утратив близких: в поэзии Бродского птица — одна из манифестаций поэтического «Я»^[512].

Реминисценции из поэзии Лермонтова часто оформляют у Бродского и другие мотивы, содержащие отчуждение лирического «Я» от окружающего мира, от социальной реальности. Такова оппозиция «лирический герой / поэт — власть». Тоталитарная власть представлена в облике восточной (турецкой) деспотии в стихотворении «Время года — зима. На границах спокойствие. Сны...» (1967–1970) («ты увидишь опричь своего неприкрытого срама — / полумесяц плывет в запыленном оконном стекле / над крестами Москвы, как лихая победа Ислама» (II; 62), и такое уподобление заставляет вспомнить прежде всего лермонтовское стихотворение-иносказание «Жалобы турка» и строки «Быть может, за хребтом Кавказа / Укроюсь от твоих пашей» (I; 320) в стихотворении «Прощай, немытая Россия...».

Окружающий лирического героя мир предстает у раннего Бродского (в текстах 1960-х годов) в образе маскарада, а населяющие его люди представляются масками: «Не в новость ложь и искренность не в новость. / Какую маску надевает совесть / на старый лик, в каком она наряде / появится сегодня в маскараде, / Бог ведает» («Шествие», 1961; часть 1, гл. 10 [I: 106]); «Со дна сознания всплывает мальчик, ласки / стыдившийся, любивший молоко, / болевший, перечитывавший сказки... / И все, помимо этого, мелко! / Сойти б сейчас... Но ехать далеко. / Автобус полн. Смеющиеся маски» («Здесь жил Швейнгольц...», 1969 [I; 180])^[513]. Маскарад у Бродского, как и у Лермонтова в стихотворении «Как часто, пестрою толпою окружен...» и в пьесе «Маскарад», символизирует игру, притворство, ложь, пустоту. В стихотворении «Здесь жил Швейнгольц...» унаследована оппозиция «естественный мир детства — лицемерие и пустота света», организующее лермонтовское «Как часто, пестрою толпою окружен...».

Образ маски встречается и в других поэтических текстах Бродского, например в стихотворении «А. Фролов», входящем в цикл «Из школьной антологии» (1966–1969): «и страшная, чудовищная маска / оборотилась медленно ко мне. // Сплошные струпья. Высохшие и / набрякшие. Лишь слипшиеся пряди, / нетронутые струпьями, и взгляд / принадлежали школьнику <...>» (II; 178–179)^[514]. Однако

интертекстуальная связь процитированных строк Бродского со стихотворением Лермонтова не столь очевидна, как соотнесенность с этим произведением фрагментов «Шествия» и «Здесь жил Швейнгольц...». Маска в нем символизирует не пустоту и безликость героя, а перемену, вызванную прожитыми годами, невоплощенное предназначение или ожидание и отверженность (Фролов уподоблен Иову). Маску «носит» здесь герой стихотворения, а не его окружение. Но оппозиция «Фролов-школьник — зрелый Фролов» восходит к лермонтовскому «Как часто, пестрою толпою окружен...», а исполняемая страшно изменившимся персонажем мелодия «Высокая-высокая луна» — своеобразная овеществленная метафора Лермонтова «погибших лет святые звуки» (I; 285).

Коннотации, общие со стихотворением «Как часто, пестрою толпою окружен...», присущи метафоре Бродского *холод души*:

Кровь моя холодна.
Холод ее лютей
Реки, промерзшей до дна.
Я не люблю людей.

(«Натюрморт», 1971 [II; 271])^[515]

У Лермонтова мотив холода души встречается не только в «Как часто, пестрою толпою окружен...» («холодные руки мои» [I; 285]), но и в других поэтических произведениях; лексема «холод» в его стихотворениях полисемантична «холоду», в «Натюрморте» Бродского синонимичны такие значения, как «твердость», «равнодушие», «спокойствие», «невозмутимость», «презрительное безразличие», «свобода от привязанностей», «неприступность, несгибаемость»^[516].

Мотивы несвободы поэта и неудавшейся миссии пророка оформлены в поэзии Бродского также реминисценциями из Лермонтова: «Раскроешь рот, и вмиг к устам печать / прильнет, сама стократ белей бумаги» («Пришла зима, и все, кто мог лететь...», 1964–1965 [I; 401]) — цитата из «Смерти Поэта» («Замолкли звуки чудных песен, / Не раздаваться им опять: / Приют певца угрюм и тесен, / И на устах его печать» [I; 257])^[517]; «совсем недавно метивший в пророки»

(«Друг, тяготея к скрытым формам лестии...», 1970) — аллюзия на «Пророка» Лермонтова, изображающего поэта-пророка, отвергнутого людьми, а также на лермонтовское стихотворение «Поэт», в котором стихотворец в настоящем назван «осмеянным пророком» (I; 275)^[518]. Строки Бродского из «Разговора с небожителем» (1970) «уже ни в ком / не видя места, коего глаголом / коснуться мог бы, не владея горлом...» (II; 209) в плане выражения восходят к «Пророку» Пушкина, но семантически сходны, солидарны скорее с мотивом «Пророка» Лермонтова, описывающего горестное изгнание пророка людьми^[519].

Стилистическое оформление мотива изгнания лирического героя-поэта из родной страны в стихотворении Бродского «1972 год» («чаши лишившись в пиру Отечества, / нынче стою в незнакомой местности», 1972 [II; 292]) похоже на поэтическую формулу Тютчева «Счастлив, кто посетил сей мир / В его минуты роковые! / Его призвали всеблагие / Как собеседника на пир. / Он их высоких зрелищ зритель, / Он в их совет допущен был — / И заживо, как небожитель, / Из чаши их бессмертье пил»^[520]. С этой формулой, выражающей возвышающую, величественную причастность человека — свидетеля исторических катастроф к Вечности, Бродский полемизирует. Изгнанничество в «1972 годе» — отнюдь не блаженный удел. Образ чаши, которой был обнесен лирический герой, семантически ближе к лермонтовским «чаше бытия» из одноименного стихотворения («Тогда мы видим, что пуста / Была золотая чаша, / Что в ней напиток был — мечта, / И что она — не наша!» [I; 153]) и «пиру на празднике чужом» (I; 273) из «Думы».

Одно из наиболее часто цитируемых Бродским лермонтовских стихотворений — «Парус». Инвариантный мотив поэзии Бродского — преодоление границы, «раздвигание» рамок пространства, ассоциирующееся с движением по направлению к свободе: «Чайка когтит горизонт, пока он не затвердел. /<...>/ Синева вторгается в тот предел, / за которым вспыхивает звезда» («Остров Прочида», 1994 [IV (2), 167]). Знаком несвободы у Бродского является предел, граница, которую невозможно «раздвинуть»: «И не то чтобы здесь Лобачевского твердо блюдут, / но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут — / тут конец перспективы. // То ли карту Европы украли агенты властей, / то ль пятерка шестых остающихся в мире частей / чересчур далека.

То ли некая добрая фея / надо мной ворожит, но отсюда бежать не могу» («Конец прекрасной эпохи», 1969 [II; 162])^[521]. Движение паруса (=корабля) в стихах Бродского, восходящих к лермонтовскому поэтическому тексту, направлено перпендикулярно горизонту, мыслится как преодоление границы, запрета: «Там, где есть горизонт, парус ему судья» («Новая жизнь», 1988 [III, 168]). Между тем в лермонтовском «Парусе» направление движения остается неопределенным: «Соотношение „оси зрения“ субъекта текста (а следовательно, и линии горизонта) к направлению движения паруса не ясно: парус можно представить себе движущимся и в любую сторону вдоль линии горизонта, и приближающимся или отдаляющимся от наблюдателя. Эта неотчетливость картины, весьма важной для понимания текста (как соотносятся „далекое“ и „близкое“ с позицией лирического „я“?), видимо, не случайна»^[522].

В лермонтовском тексте стремление к свободе и полноте бытия символизирует не столько движение паруса как таковое, сколько отвержение покоя и жажда «бури»:

Под ним струя светлей лазури,
Над ним луч солнца золотой.
А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой!

(I; 241)^[523].

Бродскому, напротив, чужда романтическая символика бури, скомпрометированная революцией и советской (псевдо)культурой. В его текстах, соотнесенных с «Парусом», акцентирован мотив движения (или неподвижности — если описывается состояние мертвенности, оцепенения, несвободы). Так, в стихотворении «Робинзонада» (1994), изображающем «новую жизнь» в постистории, представлено общество надвигающегося будущего, обретшего псевдогармонию и выпавшее из движения времени^[524]. Отсутствие в этом мире паруса символично и «диагностично»: это свидетельство его неподвижности (упомянутые пироги «новых дикарей» с представлением о движении никак не соотносятся):

Можно ослепнуть от избытка ультрамарина,
незнакомого с парусом.

(IV (2); 177)

Герой Бродского — жертва кораблекрушения:

Жертва кораблекрушенья,
за двадцать лет я достаточно обжил этот
остров (возможно, впрочем, что — континент).

(IV (2); 177)

Утрата героем корабля вследствие кораблекрушения, из-за которого он и оказался на острове будущего, соотносит «Робинзонаду» не столько с «Робинзоном Крузо» Даниеля Дефо, у которого последствия катастрофы преодолены благодаря оптимизму, юле и уму персонажа-повествователя, сколько с «Героем нашего времени» Лермонтова, где Печорин, размышляя о своем одиночестве и непонятности, сравнивает себя с матросом, оказавшимся на необитаемом острове и ждущим желанный «парус»:

«Я, как матрос, рожденный и выросший на палубе разбойничьего брига: его душа сжилась с бурями и битвами, и, выброшенный на берег, он скучает и томится, как ни свети ему мирное солнце; он ходит себе целый день по прибрежному песку, прислушивается к однообразному ропоту набегающих волн и всматривается в туманную даль: не мелькнет ли там на бледной черте, отделяющей синюю пучину от серых тучек, желанный парус, сначала подобный крылу морской чайки, но мало-помалу отделяющийся от пены валунов и ровным бегом приближающийся к пустынной пристани...»

(IV; 284)

«Ультрамарин» и «парус» из «Робинзонады» соотнесены не только с «туманом моря голубым» (I; 241) и парусом из одноименного лермонтовского стихотворения, но и с голубой «туманной далью» и с парусом из «Героя нашего времени». Принадлежащее Печорину сравнение паруса с крылом чайки побуждает видеть «след» лермонтовского романа и в стихотворении «Остров Прочила» (1994): упомянутая в нем чайка, копящая еще не застывший горизонт («Чайка когтит горизонт, пока он не затвердел» [IV (2); 167]), тождественна парусу, в интерпретации Бродского — преодолевающему горизонт.

В английской паре к русской «Робинзонаде» — стихотворении «Infinitive» (1994) представлен тот же самый мотив попадания героя в остановившееся время острова дикарей — по Бродскому, наше общее будущее:

<...> Though it's flattering
to be regarded
even by you as a god, I, in turn, aped you somewhat, especially
with your maidens
in part to obscure the past, with its ill-fated ship, but also
to cloud the future,
devoid of a pregnant sail. Islands are cruel enemies
of tenses, except for the present one. And shipwrecks are
but flights from grammar
into pure causality. <...>

(IV (2); 355)^[525].

Отсутствие паруса символизирует неподвижность, выпадение из Времени.

Мотив преодоления границы, плавания кораблика для того, чтобы раздвинуть горизонт, завершает «Подражание Горацию» (1993):

Одни плывут вдаль проглотить обиду.
Другие — чтоб насолить Эвклиду.
Третьи — просто пропасть из виду.
Им по пути.

Но ты, кораблик, чей кормщик Боря,
Не отличай горизонт от горя.
Лети по волнам стать частью моря,
лети, лети.

(III; 249)

Эти вариации лермонтовского образа странствующего паруса у Бродского сохраняют сходство с прообразом. Но у автора «Новой жизни» и «Робинзонады» есть и полемический выпад против романтики бурь, воплощенной в стихотворении юного Лермонтова;

Здесь блеклый гарус одинокой яхты,
чертя прозрачную вдали лазурь,
вам не покажется питомцем бурь,
но — заболоченного устья Лахты.

(«Песчаные холмы, поросшие сосной», 1974 [II;
348])

В этом поэтическом тексте движение паруса (яхты) уже не направлено непременно перпендикулярно по отношению к горизонту; возможно, яхта скользит вдоль его линии. Парус яхты ассоциируется здесь не с «мятежным» парусом из лермонтовского стихотворения, но с утлой лодкой смиренного финского рыболова, «печального пасынка природы» из вступления к поэме Пушкина «Медный Всадник»; упоминание о «заболоченном устье Лахты» (не случаен финский гидроним) отсылает к пушкинской строке «Из тьмы лесов, из топи блат» (IV; 274). Смиренное в тексте Бродского возвышает свой голос против возвышенного, и этот голос оказывается пушкинским.

Свободный от власти пространства парус в поэтическом мире Бродского эквивалентен облаку, также неподвластному стесняющим границам. Однажды поэт даже создает образ-«кентавр», скрещение облака и паруса:

Смятое за ночь облако расправляет мучнистый парус.

(«Венецианские строфы (2)» (III; 54])

Этот образ восходит одновременно и к «Парусу» Лермонтова, и к стихотворению Осипа Мандельштама «Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева...», в котором есть строка «И парус медленный, что облаком продолжен»^[526].

Облако — инвариантный образ поэзии Бродского — окутано оттенками смысла, восходящими к Лермонтову. Я. А. Гордин указал на лермонтовский подтекст стихотворения «Облака» (1989): подвижные вольные стада облаков подобны облакам из поэмы «Демон», странствующим «без руля и без ветрил»^[527]. Но семантика облаков у Бродского восходит также к «Тучам» — стихотворению, в котором облакам («тучкам небесным») также придана такая черта, как свобода, способность странствовать по своей юле:

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно-холодные, вечно-свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

(I; 305)

«Тучи» цитируются Бродским по крайней мере дважды. Первая строка стихотворения «О если бы птицы пели и облака скучали...» (1994 [IV (2); 166]) — вариация лермонтовского мотива бесстрастия облаков-тучек. Пожелание облакам испытать чувства, присущие людям, означает пожелание неисполнимого. Но соседство с оптативом «О если бы птицы пели», в котором нет ничего неисполнимого, придает первому пожеланию парадоксальный двойственный смысл возможности / невозможности. То, что птицы, которым свойственно петь, не поют, побуждает прочесть весь текст как описание небытия, не-существования. Его знаки — небытие тех, кто умер, эфемерное бытие «прозрачных вещей» (аллюзия на роман Набокова «The Transparent Things»).

Другой пример цитирования «Туч» — стихотворение «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова». Сходство образа облаков с лермонтовским здесь сочетается с тонким отличием. В стихотворении Лермонтова лирический герой готов завидовать, и завидовать не столько свободному странствию облаков-тучек, сколько их независимости от посторонней воли, от власти, обрекающей на изгнание из родного края. Тучи, в отличие от лермонтовского лирического героя, не имеют «милрой» родины. Их «холодная» свобода не только невозможна, но и нежеланна для тоскующего изгнанника. Бродскому же дорога прежде всего свобода облаков пересекать границы, вырваться из плена «державы дикой». «Облако в виде отреза / на рядню сопредельной державе» (II; 327) — это облако, свободно пересекающее границу на запад. Этот образ означает желанное стремление вырваться из цепких объятий страны, которая вовсе не видится автору и адресату стихотворения «милым севером», как Лермонтову. Но одновременно аллюзия на «Тучи» указывает на лермонтовский мотив изгнания лирического героя, остающийся в подтексте «Литовского ноктюрна». Лирический герой этого стихотворения подобен лирическому герою «Туч»: он тоже изгнанник; но тоскует он более не о родине, а о друге — адресате произведения, оставшемся за непроходимым рубежом отечества. Для лирического героя, недавно вынужденного покинуть родину, странствие туч должно ассоциироваться с изгнанием. Для адресата, Томаса Венцлова, — с освобождением. Доминирует в «Литовском ноктюрне» второе значение образа: облака изображены в восприятии адресата, а не адресанта: они тянутся из Литвы за границу, в «сопредельную державу».

В отличие от лермонтовских туч-облаков, облака Бродского в ряде текстов предстают как материализованная, сгустившаяся — подобно воде и языку — форма Времени:

Больше уже ту дверь не отпереть ключом
с замысловатой бородкой, и не включить плечом
электричество в кухне к радости огурца.
Эта скворешня пережила скворца,
кучевые и перистые стада.

(«Келломяки» [III; 61])

Давний приют героя и его бывшей возлюбленной пережил и его, тогдашнего, обозначенного словом «скворец» (самоидентификация лирического героя с птицей — инвариантный мотив Бродского), и отрезок времени, персонифицированный в стадах облаков. Облака недолговечны, полупризрачны и потому легко принимают роль знаков преходящего Времени.

Но поэзия Бродского — по присущему ей принципу «самоотрицания» инвариантных мотивов — содержит и иной, противоположный вариант соотношения облаков и Времени:

Жизнь без нас, дорогая, мыслима — для чего и
Существуют пейзажи, бар, холмы, кучевое
Облако в чистом небе над полем того сраженья,
Где статуи стыннут, празднуя победу телосложенья.

*(«Пчелы не улетели, всадник не ускакал. В
кофейне...», 1989 [III; 177])^[528]*

В этом стихотворении облако олицетворяет долговечность, и в этом отношении оно подобно статуям. Оппозиция «облако (вечность) — сражение (суэта и бессмысленность)» восходит к «Войне и миру» Л. Н. Толстого (т. 1, ч. 3, гл. XVI и XIX — переживания раненого князя Андрея на поле Аустерлица)^[529]. Стынувшие статуи и их «телосложенье» означают у Бродского не только монументы, остающиеся после битв. Коннотации этих выражений — «смерть, гибель» (окоченевшие трупы, складывание трупов павших).

Другой инвариантный образ в поэзии Бродского — ангел. В нескольких стихотворениях Бродского упоминается об ангеле, летящем по небу — ночному или дневному. Об ангеле или о Боге, скользящем в воздухе под ночным небосводом, иронически сказано в стихотворении «Разговор с небожителем»:

Страстная. Ночь.
И вкус во рту от жизни в этом мире,

как будто наследил в чужой квартире
и вышел прочь!

И мозг под током!
И там, на тридевятиом этаже
горит окно. И кажется, уже
не помню толком

о чем с тобой
витийствовал — верней, с одной из кукол,
пересекающих полночный купол.
Теперь отбой,
и невдомек,
зачем так много черного на белом.

(II; 214)

Соотнесенность небожителя-куклы с ангелом, летящим «по небу
полуночи», из лермонтовского стихотворения «Ангел» имеет
контрастный характер^[530].

Образ ангела, летящего по небу, встречается у Бродского и не в
ироническом осмыслении:

То не ангел пролетел,
прошептавши: «виноват».
То не бдение двух тел.
То две лампы в тыщу ватт

ночью, мира на краю,
раскаляясь добела —
жизнь моя на жизнь твою
насмотреться не могла.

(«В горах», 1984 [III; 88])

Но и эти строки — своеобразный выпад в адрес автора «Ангела». Лермонтов изображает полет ангела, несущего в мир душу, ожидающую воплощения. Просьба ангела о прощении у Бродского заставляет интерпретировать этот мотив как вину божественного вестника перед душой человека: ангел обрекает ее на земную жизнь, то есть на страдания. Кроме того, Бродский пишет не о полете ангела, а о том, что ангел *не пролетел*. Двое, он и она, затерянные в мироздании, — и больше никого. Такова художественная реальность стихотворения Бродского.

Человек и ангел у Бродского обычно пребывают в разных пространствах и едва ли ведают друг о друге. Таково стихотворение «Назидание» (1987):

Когда ты стоишь один на пустом плоскогорьи, под
бездонным куполом Азии, в чьей синеве пилот
или ангел разводит изредка свой крахмал;
когда ты невольно вздрагиваешь, чувствуя, как ты мал,
помни: пространство, которому, кажется, ничего
не нужно, на самом деле нуждается сильно во
взгляде со стороны, в критерии пустоты.
И сослужить эту службу способен только ты.

(III; 132–133)

Упоминание об ангеле, парящем в голубом небе Азии, — вариация строк Лермонтова «В то утро был небесный свод / Так чист, что ангела полет / Прилежный взор следить бы мог. / Он так прозрачно был глубок, / Так полон ровной синевой! / Я в нем глазами и душой / Тонул <...>» (II; 351) из поэмы «Мцыри»; сходное описание есть также в поэме «Демон»: «В пространстве синего эфира / Один из ангелов святых / Летал на крыльях золотых, / И душу грешную от мира / Он нес в объятиях своих» (II; 399–400).

В «Мцыри» глубокий (синоним Бродского — бездонный) небесный свод символизирует чистоту и гармонию мира. В «Назидании» Бродского — отчужденность человека от космоса, от пространства. Прибегая к лермонтовскому поэтическому языку, автор

«Назидания» выражает его средствами собственный инвариантный мотив — отчужденности человека от бытия, затерянности в пространстве. Кроме того, возвышенный романтический образ ангела подвергнут им иронической трансформации, «внутренней перекодировке» (в терминах Ю. М. Лотмана^[531]): ангел отождествлен с авиатором^[532]. Выражение «бездонный купол» ассоциируется с выражением «полночный купол» в «Разговоре с небожителем», и это соотнесение подчеркивает, что мироздание — сцена для некоей вселенской игры, в которой человеку уготована роль не режиссера или актера, но зрителя^[533].

Еще один инвариантный образ Бродского, окруженный в ряде поэтических текстов лермонтовским ореолом, — звезда. Звезда в поэзии Бродского — знак бесконечности мира и божественного начала и одновременно Бога и Богочеловека в их одиночестве, которое роднит их с людьми:

<...> астрономически объективный ад
птиц, где отсутствует кислород,
где вместо проса — крупа далеких
звезд. <...>

(«Осенний крик ястреба», 1975 [II; 378])

Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.
Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка, издалека,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

(«Рождественская звезда», 1987 [III; 127])

Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере,
огонь, очертанья животных, вещей ли,
и складкам смешать дав лицо с полотенцем —
Марию, Иосифа, сверток с Младенцем.

Представь трех царей, караванов движенье
к пещере: верней, трех лучей приближенье
к звезде, скрип поклажи, бренчанье ботал
<...>

Представь, что Господь в Человеческом Сыне
впервые Себя узнает на огромном
впотьмах расстояньи: бездомный в бездомном.

(«Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», 1989 [III; 190])

Образ звезды в двух рождественских стихотворениях Бродского — в «Рождественской звезде» и в «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» — сохраняет отсвет лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...». Немой диалог взоров двух «звезд» («Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда» [III; 127]) — Отца и Сына в «Рождественской звезде» — параллель к «И звезда с звездой говорит» (I; 331) из стихотворения Лермонтова. *Облака* — знак Времени и средостение между небесным миром и землей у Бродского — из «Рождественской звезды» соответствуют *туману* — теплomu покрову, простертому над землей, связующему звену между небом и землей — из лермонтовского текста. Однако семантические доминанты стихотворений Лермонтова и Бродского различны. У Лермонтова это оппозиция «природа (гармоничная, близкая к Богу) — человек / лирический герой (одинокий и лишь мечтающий о покое)»:

1

Выхожу один я на дорогу,
Сквозь туман кремнистый путь блестит;
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездой говорит.

2

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом...
Что же мне так больно и так трудно?

Жду ль чего? жалею ли о чем?

(I; 331)

Бродский же пишет о вселенском одиночестве, присущем даже Божеству — Богу-отцу и Богу-сыну, разделенным, в отличие от звезд у Лермонтова, бесконечностью космоса. Этот мотив имеет у Бродского автобиографический подтекст, ассоциируясь с судьбой самого автора, разлученного с сыном:

И восходит в свой номер на борт по трапу
постоялец, несущий в кармане граппу,
совершенный никто, человек в плаще,
потерявший память, отчизну, сына;
по горбу его плачет в лесах осина,
если кто-то плачет о нем вообще.

(«Лагуна», 1973 [II; 318])^[534].

В стихотворении «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» лермонтовскому мотиву абсолютного одиночества противопоставлена великая Встреча, бесцельному странствию лирического героя стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» — движение к звезде. У Лермонтова звезды и человек принадлежат разным мирам, у Бродского — нет: три волхва, спешащие поклониться божественному Младенцу, превращаются в три луча звезды. Здесь скорее присутствует сходство со звездами в лермонтовском «Пророке», которые внимают герою, «лучами весело играя» (I; 331). Но инвариантный мотив Бродского — затерянность Бога (и человека) в пространстве — сохраняется. Лермонтовским небожителям — и Богу, и ангелам — чуждо человеческое, «слишком человеческое» чувство. Чувство Одиночества.

Лермонтов пишет о разговоре звезд. Звезда у Бродского обычно единственна и потому одинока: «Одна звезда горит над спящей пашней» («Пришла зима, и все, кто мог лететь...», 1964–1965 [I; 401])^[535]. Одиночество звезды означает невозможность *разговора*:

собеседника нет. «Спящая пашня» у Бродского на денотативном уровне сходна со *спящей землей* и *пустыней* у Лермонтова. Но коннотации этих выражений различны. В «Выхожу один я на дорогу...» сон не противоположен разговору, а, наоборот, является условием таинственной беседы земли и Бога (ср. также мечту лермонтовского лирического героя слышать *во сне* «сладкий голос», поющий про любовь [I; 332]). У Бродского спящая пашня — оцепеневшая, мертвая, глухая. Не случайно это пашня зимняя, укрытая снегом.

Одинокая звезда у Бродского может быть безгласна; вместо поэтического *тумана* ее обволакивает чадный дым: «и звезда моргает от дыма в морозном небе» («Ты забыла деревню, затерянную в болотах...» из цикла «Часть речи», 1975–1976 [II; 407]). Контрастная соотнесенность с «Выхожу один я на дорогу...» задана синтаксисом строки Бродского: предложение, как и у Лермонтова, начинается с присоединительного союза «и», за которым следует подлежащее — существительное «звезда» (у Лермонтова — «И звезда с звездой говорит»).

Лермонтовский образ *звезд говорящих* также встречается у Бродского. Но говорит или поет *одна* звезда — солист оркестра, который отзвучал:

Так смолкают оркестры. Город сродни попытке
воздуха удержать ноту от тишины,
и дворцы стоят, как сдвинутые пюпитры,
плохо освещены.
Только фальцет звезды меж телеграфных линий —
там, где глубоким сном спит гражданин Перми.

(«Венецианские строфы (1)», 1982 [III; 52–53]).

Строка, посвященная похороненному в Венеции С. П. Дягилеву («гражданину Перми»), в плане означающих сходна со *сном*, которым хотел бы *навек заснуть* лирический герой стихотворения «Выхожу один я на дорогу...». Сладкому голосу, поющему про любовь, в стихотворении Лермонтова соответствует песня звезды в

венецианском небе, разграфленном проводами, как нотная бумага. Но означаемые у Лермонтова и Бродского различны. Лермонтовский герой мечтает о вечном сне-успокоении, лишь внешне схожем со смертью:

Я б хотел забыться и заснуть!

4

Но не тем холодным сном могилы...

Я б желал навеки так заснуть,

Чтоб в груди дремали жизни силы,

Чтоб дыша вздымалась тихо грудь;

5

Чтоб всю ночь, весь день, мой слух лелея,

Про любовь мне сладкий голос пел,

Надо мной чтоб, вечно зеленея,

Темный дуб склонялся и шумел.

(I; 332)

Лермонтовский герой грезит о недостижимом; отвечая автору «Выхожу один я на дорогу...», автор «Венецианских строф (2)» упоминает о реальной смерти, а не о романтическом вечном сне-успокоении. Оспаривающее Лермонтова «переписывание» мотива успокоения-сна под сенью темного дуба Бродский совершает в стихотворениях «В кафе» (1988) и «То не Муза воды набирает в рот» (1980). Герой стихотворения «В кафе» обретает не сон-покой, но лишь его мнимое подобие, связанное не с ощущением жизненных сил, как у Лермонтова, но с чувством собственного не-существования:

Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ще»,

превращая эту кофейню в *нигде*, в вообще

место — как всякое дерево, будь то вяз

или ольха — ибо зелень переживает вас,

я, иначе никто, всечеловек <...>

<...>

сизу, шелестя газетой. <...>

<...> чей покой,

безымянность, безадресность, форму небытия
мы повторяем в сумерках — вяз и я?

(III; 174)

Звуки, издаваемые вязом, «че-ше-ще», фонетически сходны со звуком «ш» в слове «шумел», которое завершает лермонтовский текст^[536]. Но последовательность этих звуков, находящихся в конце русского алфавита, порождает мотив конца, прекращения жизни. А дерево, вяз, ассоциируется у Бродского не с вечной жизнью, а с небытием; значимо фонетическое сходство с глаголом «увязнуть». Значимы и различия грамматической структуры предложений, описывающих лермонтовского героя, мечтающего о покое под корнями дуба, и героя Бродского, сидящего под раскидистым вязом^[537]. У Лермонтова в последней строфе «Я» выступает в роли грамматического объекта, а не субъекта (эта роль отдана таинственному «голосу» и «дубу»): «про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной <...> / Темный дуб склонялся и шумел» (I; 332). Такие конструкции свидетельствуют о «вовлеченности» лирического героя в мир природы, частицей которого «Я» и желает стать. У Бродского вяз и «Я» уравниваются в своей грамматической функции субъекта (при том что семантически «Я» — «никто»). Построение высказываний указывает на невозможность для Бродского такой «вовлеченности». На невозможность даже мечты о покое — вечном сне под густой кроной дуба.

Ожидание героя Бродского бесцельно и заставляет вспомнить о ситуации абсурдистской пьесы С. Беккета «В ожидании Годо»: ее персонажи, Эстрагон и Владимир, ждут Годо *под деревом*. Другая параллель к стихотворению «В кафе» — переживания, испытанные при созерцании каштана и его корня и колеблемых ветром вещей Антуаном Рокантемом, героем романа Ж.-П. Сартра «Тошнота». Но в отличие от Сартра, Бродский акцентирует не столько момент абсурдности бытия и ограниченности и несвободы существования различных «вещей», сколько момент небытия, не-существования^[538].

В стихотворении «То не Муза воды набирает в рот» говорится о сне, подобном смерти, но смертью не являющемся: «То, должно,

крепкий сон молодца берет» (III; 12). В этом он напоминает сон, о котором мечтает лермонтовский герой. Но у Бродского сон символизирует не обретение покоя и не грезы о любви, а разрыв с любимой и небытие:

Навсегда расстаемся с тобой, дружок
Нарисуй на бумаге простой кружок
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него — и потом сотри.

(III; 12)

Говорящие звезда и пустыня из лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» упомянуты в разговоре персонажей поэмы Бродского «Горбунов и Горчаков» (1968):

«Но вечность-то? Иль тоже на столе
стоит она сказалом в казакине?»
«Единственное слово на земле,
предмет не поглотившее поныне».
«Не это ли защита от словес?»
«Едва ли». «Осеняющийся Крестным
Знаменем спасется». «Но не весь».
«В синониме не более воскреснем».
<...>
«И нет непроницаемой покрова,
сталь полно поглотившего предмет,
и более щемящего, как слово».
«Но ежели взглянуть со стороны,
то можно, в общем, сделать замечанье:
и слово — вещь. Тогда мы спасены!»
«Тогда и начинается молчанье.

Молчанье — это будущее дней,
катящихся навстречу нашей речи,
со всем, что мы подчеркиваем в ней,
с присутствием прощания при встрече.

Молчанье — это будущее слов,
уже пожравших гласными всю вещьность.

<...>

Молчанье есть грядущее любви;
пространство, а не мертвая помеха,
лишающее бьющийся в крови
фальцет ее и отклика, и эха.

<...>

Жизнь — только разговор перед лицо
молчанья». <...>

«Восходит над равниною звезда
и ищет собеседника поярче».

«И самая равнина, сколько взор
охватывает, с медленностью почты
поддерживает ночью разговор».

«Чем именно?» «Неровностями почвы».

(II; 126–127)

Основной мотив поэмы Бродского и главный вопрос, занимающий персонажей-собеседников (или одного персонажа, разделенного на два голоса, двуликого), — непонимание тобою другого и непонятость тебя другим, сопровождаемые жаждой, стремлением к пониманию. Слово, язык, чувствуют персонажи Бродского, может быть понято как средство спасения от обнаженной, самодостаточной материи, от вещей — средство, приоткрывающее смысл бытия; и как преграда между человеком и бытием, как сеть, опутывающая сознание^[539].

Строки из лермонтовского «Выхожу один я на дорогу...» — «Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу, / И звезда с звездою говорит» — разбиты в поэме Бродского на два «голоса»; при этом звезда обозначает поиск собеседника, затрудненность или невозможность коммуникации. Она, в отличие от лермонтовских звезд, — одна, и собеседники-звезды ей не нужны («ищет собеседника поярче»). Отсутствие собеседника (а им в ночном небе мог бы, вероятно, стать только месяц) свидетельствует, что звезда ничего не говорит. Она

молчит. Таков смысл реплики одного из собеседников — узников сумасшедшего дома. Другой участник разговора отвечает слегка переиначенным лермонтовским стихом о пустыне, внимающей Богу. Он верит в возможность слова преодолеть отчуждение и немому бытия. Но контекст его высказывания скорее опровергает эту уверенность: равнина, как он хочет сказать, «поддерживает <...> разговор» со звездой — ведь звезда может быть ее единственным собеседником. Однако звезда, которую представлял первый персонаж, хочет говорить отнюдь не с темной равниной: она для звезды — не желанный собеседник «поярче» ее самой. Реплика о молчащей звезде из-за отсутствия собеседника — один из случаев любимой Бродским «гиперцитаты», «сборной цитаты», восходящей одновременно к нескольким исходным контекстам^[540]. Бродский цитирует не только «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, но и «Концерт на вокзале» Мандельштама, в котором строка «И ни одна звезда не говорит»^[541] отсылает к тому же самому лермонтовскому тексту. «Строка лермонтовского стихотворения („И звезда с звездой говорит“) получает у Мандельштама „отрицательный“ ответ-отголосок», — заметил Б. М. Гаспаров. Он проследил воплощение и развертывание в мандельштамовском стихотворении мотива умирания поэзии, горестного прощания с отлетающей высокой культурой. Этот мотив не случайно обозначен цитатой из Лермонтова:

«Стихотворение „Выхожу один я на дорогу“ было написано в начале лета 1841 года, за несколько недель до гибели поэта. Его темой <...> является выход из „жилого пространства“ человеческого духа, мира, в космическую бесконечность: „вечерняя прогулка“ под звездами приводит к мыслям о смерти и потустороннем бытии, которые, в контексте последовавшего события, становятся пророческим образом гибели поэта <...>

<...> То обстоятельство, что „Концерт на вокзале“ открывается „голосом“ Лермонтова, придает этому произведению мифологически обобщенные черты элегии „на смерть Поэта“, написанной младшим адептом поэтической традиции. <...> Вместе с тем это слияние двух поэтических голосов только оттеняет собой различие в судьбе их

носителей: Лермонтов (в конце концов) нашел свою „дорогу“ к звездам, по которой Поэт уходит из мира; но для героя „Концерта на вокзале“ путь к звездам (пока?) закрыт, он не успел к „последнему“ поезду»^[542].

У Бродского же сказано не о надломе поэтической традиции, не о разрыве с высокой традицией, а о немоте, обстающей героев поэмы.

Но вернемся к Горбунову и Горчакову. Сама противоположность позиций двух персонажей Бродского, противоположность молчания и речи относительна: реплика о *внимающей и говорящей равнине*, отстаивающая возможность понимания, принадлежит герою поэмы, который только что произнес пространный монолог — апологию молчания. Эфемерность различия между Горбуновым и Горчаковым подчеркнута автором:

«Как различить ночных говорунов,
хоть смысла в этом нету никакого?»
«Когда повыше — это Горбунов,
а где пониже — голос Горчакова».

(II; 127–128)

Поскольку читатель *не слышит* голосов Горчакова и Горбунова, эта информация оказывается бессодержательной, а различие — невозможным.

Под пером Бродского лермонтовский текст начинает спорить сам с собой и утверждает, вопреки юле его автора, если не невозможность, то проблематичность общения и понимания.

Как заметил К. Проффер, «<...> оказывается невозможно „истолковать“ поэму, сказать, что Бродский „ставит такой-то вопрос и так-то на него отвечает“»; исследователь так пишет о структуре «Горбунова и Горчакова»:

«Горбунов и Горчаков — два главных голоса поэмы. Но рассматривать ли их как два отдельных персонажа или нет, зависит от того, как мы интерпретируем поэму: а) как подлинный диалог между двумя пациентами; б) как

шизоидный монолог одного человека. Когда Бродского спросили, как управляться с трудностью и различать, кто говорит в данный момент, и высказали предположение, что это, может быть, и неважно, потому что говорит всегда один, он сказал — нет, их двое и их нужно различать. Но тут же он передумал и сказал — да, пожалуй, говорит один. Сама поэма не дает однозначного ответа. С одной стороны, мы имеем факт, о котором говорят другие пациенты и врачи: их двое и в конце один спит, а другой сторожит его сон. С другой стороны, существование Горчакова постоянно представляется зависящим от Горбунова»^[543].

Мотив недоверия к языку как к средству коммуникации, высказанный одним из персонажей поэмы «Горбунов и Горчаков», характерен для романтической культуры, предпочитавшей дискурсивной речи невербальные языки — музыку, жесты и взгляды, общение душ — как более гибкие. Отдал дань этому мотиву и Лермонтов. Наиболее известный пример — стихотворение «Есть речи — значенье...»^[544], лирический герой которого ощущает таинственные смыслы в речах, которые другим кажутся бессодержательными. Для Бродского слово, язык — высшая ценность, и потому этот мотив у него редок. Но по крайней мере дважды он все же цитирует «Есть речи — значенье...»: «Безразлично о ком. / Трудным для подражанья / птичкиным языком. / Лишь бы без содержанья» («Ария», 1987 [III; 134]); «Еле слышный / голос, принадлежащий Музе, / звучащий в сумерках, как ничей, но / ровный, как пенье зазимовавшей мухи, / нашептывает слова, не имеющие значенья» («Жизнь в рассеянном свете», 1987 [III; 138])^[545]. Однако у Лермонтова таинственные речи полны страсти, непонятны свету, а лирический герой — их служитель, их верный рыцарь:

Есть речи — значенье
темно иль ничтожно!
Но им без волненья
Внимать невозможно.

Как полны их звуки

Безумством желанья!
В них слезы разлуки,
В них трепет свиданья.

Не встретит ответа
Средь шума людского
Из пламя и света
Рожденное слово.

Но в храме, средь боя
И где я ни буду,
Услышав, его я
Узнаю повсюду;

Не кончив молитвы,
На звук тот отвечу,
И брошусь из битвы
Ему я навстречу.

(I; 289)

Мотив таинственных, полных скрытого смысла речей унаследован Бродским, вероятно, не только из лермонтовской поэзии, но и у В. Ф. Ходасевича — автора «Баллады» 1921 г. («Сижу, освещаемый сверху...»). Ходасевичевская трактовка этого мотива сходна с лермонтовской, она также романтическая:

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять, ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие.

Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текущие звезды челом^[546].

Бродский же пишет о бесстрастности и монотонности «песни» и «голоса Музы», подчеркнуто отказываясь от романтической дикции и придавая романтическому мотиву неожиданную трактовку. В его стихотворениях лирический герой — не слугитель, паладин таинственных речей и звуков, а тот, кто сам рождает «речи», точнее — служит орудием языка: «чем слышнее куплет, / тем бес плотнее исполнитель» («Жизнь в рассеянном свете» [III; 139]). В «Арии» и в «Жизни в рассеянном свете» мотив «слов, лишенных значенья» сопровождается инвариантным мотивом поэзии Бродского 1980–1990-х годов — старения, приближения к смерти.

Мотив слов, лишенных значения, восходит у Бродского не только к поэзии Лермонтова и Ходасевича, но и к стихотворению Осипа Мандельштама «Я не знаю, с каких пор...»: «Я хотел бы ни о чем / еще раз поговорить...»^[547]. Несомненно сходство с этими строками стихов из «Арии» Бродского: «Безразлично о ком. / Трудным для подражанья / птичкиным языком. / Лишь бы без содержанья» (III; 134). Совпадение присутствует не только на мотивном, но и на словесном уровне — тождественны грамматические конструкции «Ни о чем <...> поговорить» у Мандельштама и «Безразлично о ком [спеть]» у Бродского. Если Лермонтов в стихотворении «Есть речи — значенье...» пишет о словах-звуках, существующих вне души человека и выражающих некие трансцендентные смыслы, то Мандельштам, а вслед за ним Бродский посвящают свои тексты размышлениям о поэтическом творчестве.

Один из образов, воплощающих инвариантный мотив Лермонтова, — одиночество, разделенность людей, «Его» и «Ее». Они — две волны, случайно и ненадолго встретившиеся в бескрайнем море:

Я верю: под одной звездой
Мы с вами были рождены;
Мы шли дорогою одною,
Нас обманули те же сны.
Но что ж! — от цели благородной
Оторван бурей страстей,
Я позабыл в борьбе бесплодной
Преданья юности моей.
Предвидя вечную разлуку,
Боюсь я сердцу волю дать;
Боюсь предательскому звуку
Мечту напрасную верить...

Так две волны несутся дружно
Случайной, вольною четой
В пустыне моря голубой:
Их гонит вместе ветер южный;
Но их разрознит где-нибудь
Утеса каменная грудь...
И, полны холодом привычным,
Они несут брегам различным,
Без сожаленья и любви,
Свой ропот сладостный и томный,
Свой бурный блеск, свой блеск заемный,
И ласки вечные свои.

(<«Графине Ростопчиной»> [I; 319])

«В стихотворении *Я верю: под одной звездой...* идет речь о судьбе двух людей, мужчины и женщины, которых разлучила недобрая жизнь, о несостоявшейся их близости, и эта судьба сопоставлена с волнами

<...>. Слово *пустыня* вызывает в нашем сознании мысль о светском окружении, которое отчуждает любящих друг от друга», — пишет об этом стихотворении Е. Г. Эткинд^[548].

У Бродского сходные поэтические сигнификаты — *две волны* — приобретают совсем иную семантику:

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. <...>

(«Я родился и вырос в балтийских болотах,
подле...» из цикла «Часть речи», 1975–1976 [II;
403])

Серые цинковые волны Бродского контрастируют со «стандартно-романтическим» лермонтовским *голубым* морем. Эпитеты *серые* и *цинковые* вызывают, в противоположность определению *голубые*, ассоциации с небытием (серый как «бесцветный цвет») и со смертью (цинковый гроб). В стихотворении создается парадоксальный образ, построенный на любимом Бродским приеме самоотрицания: говорится о рождении лирического героя, но он рождается в мире нацеленным признаками небытия и смерти.

У Лермонтова море символизирует жизнь, а волны — «Его» и «Ее», у Бродского море предстает источником и истоком поэтического творчества, воплощением космического или природного ритма и «согласия», подобного рифме. Парность волн, объяснимая, вероятно, лермонтовским претекстом (ведь в реальности волны не набегают на берег именно «по две», парны они только в лермонтовском стихотворении), прообраз и «метроном» ритмов и рифм лирического героя. Лермонтов в стихотворении «<Графине Ростопчиной>» противопоставляет, как и во многих других произведениях, природу, чуждую страстям и страданиям (разлученные волны не тоскуют друг о друге), жизни людей, далекой от умиротворенности и покоя природы («Он» скорбит, предчувствуя неотвратимое расставание). Бродскому

эта лермонтовская оппозиция не свойственна. Один из инвариантных мотивов автора «Части речи» — сходство, изоморфность мира и текста, и природа обладает в стихотворении «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле...» теми же признаками, что и стихотворное произведение^[549].

Список реминисценций из поэзии Лермонтова в стихотворениях Бродского не исчерпывается случаями, привлеченными мое внимание.

Назову учтенные мною цитаты: лермонтовский образ горы в шапке снега («Спор», «Демон») трансформирован Бродским в образ минарета в чалме облаков («Ritratto di donna», 1993) и облаков — чалмы пророка («Византийское», 1994); ср.: «в горах, прячущихся в облаках, точно в чалму — Аллах <...>» («К переговорам в Кабуле», 1992 [IV (2); 118]). Реминисценция из Лермонтова наделена у Бродского функцией некоего клише, этикетной формулы для описания мира Востока.

Строки «Неугомонный Терек там ищет третий берег» («Пятая годовщина (4 июня 1977)», 1977 [II; 419]) и «И вам снятся настурции, бурный Терек / в тесном ущелье <...>» («Эклога 4-я (зимняя)», 1980 [III; 15]), в которых Терек — одновременно, вразрез с традицией, знак несвободы и знак банальности, поэтического клише, — восходят не только к «Обвалу» Пушкина, но и к «Спору», «Демону», «Тамаре», «Дарам Терека» Лермонтова.

В стихах «И я скажу, друг Яков, смело, / что первая есть как бы тело, / вторая, следственно, душа» (говорится о цифрах «2» и «2» в числе «22», означающем возраст юбиляра) из стихотворения «На 22-е декабря 1970 года Якову Гордину от Иосифа Бродского» (II; 219) переиначены строки из «Мадригала» Лермонтова, содержащие мотив изоморфности души и тела: «„Душа телесна!“ — ты всех уверяешь смело; / Я соглашусь, любовью дыша: / Твое прекраснейшее тело / Не что иное, как душа» (I; 59). Эти же строки Бродский цитирует в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967): «облик девы, конечно, облик / души для мужчины» (II; 54). Параллель «душа — девочка» из поэмы «Зофья» (1962): «прекрасная душа моя, Господь, / прекрасная не менее, чем плоть, / чем далее, тем более для грез / до девочки ты душу превознес, — / прекрасная, как девочка, душа» (I; 176) — восходит к тому же «Мадригалу» Лермонтова, а также

соотносится с образом «души прекрасной» (I; 263) девы невинной из лермонтовской «Молитвы» («Я, Матерь Божия, ныне с молитвою...») [\[550\]](#).

Стихи «не „ты“ и „вы“, смешавшиеся в „ю“» («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974 [II; 343]) варьируют лермонтовские стихи «Я без ума от тройственных созвучий, / От влажных рифм — как, например, на Ю» из «Сказки для детей» (II; 363).

Строки «Я прошел сквозь строй янычар в зеленом, / чужая яйцами холод из злых секир» («Колыбельная Трескового мыса», 1975 [II; 356]) — вариация лермонтовского «Прощай, немытая Россия...», где Отечеству приданы черты восточной, в частности турецкой, деспотии: вельможи именуются «пашами» (I; 320); при этом устанавливается эквивалентность выражений, обозначающих карательные службы и их обмундирование: «мундиры голубые» у Лермонтова (I; 320) и «янычары в зеленом» у Бродского. Цветовой эпитет «зеленые», указывая на советскую форму, одновременно приобретает коннотации «мира ислама».

Стих «Ясный морозный полдень в долине Чучмекистана» («Стихи о зимней кампании 1980 года», 1980 [III; 9]) — вывернутый наизнанку стих из «Сна» Лермонтова «В полдневный жар в долине Дагестана» (I; 323): вместо жаркого полдня — полдень морозный. «Переворачивание» лермонтовского стиха выражает абсурдность описываемой Бродским войны — советского вторжения в Афганистан [\[551\]](#).

Но цитаты из «Любви мертвеца», «На севере диком стоит одиноко...», «Они любили друг друга так долго и нежно...», «Расстались мы, но твой портрет...», «Нет, не тебя так пылко я люблю...», «Листка», «Туч», «Паруса», «Смерти Поэта», «Выхожу один я на дорогу...», «Есть речи — значенье...», «<Графине Ростопчиной>», «Мцыри» и «Демона» представляются наиболее значимыми. Отбор стихов для цитирования мотивирован сходством их образного словаря с поэтическим лексиконом Бродского, а также их известностью. Обращаясь в основном к хрестоматийным произведениям Лермонтова, Бродский создает одновременно эффект узнавания «чужого слова» и его растворения в новом контексте. Реминисценциями из Лермонтова как бы говорит сама поэзия, сам

язык — та стихия, которую автор «Части речи» и «Урании» считал единственным истинным творцом. Цитируя Лермонтова, Бродский подчиняет его поэтический язык выражению семантики, не сходной с лермонтовской, а иногда и противоположной ей. Цитируемые стихи в новом контексте приобретают полисемантичность, а порою даже взаимоисключающие значения. При этом лермонтовские тексты иногда как бы обнажают смыслы, прежде в них скрытые. Инвариантные мотивы Лермонтова — одиночество, отчуждение «Я» от мира — современный поэт даже усиливает, но отбрасывает их романтическую трактовку.