

М.А. Бологова

Институт филологии СО РАН, Новосибирск

Явление поэта

Мотивы Бродского в современной русской прозе

Аннотация: В статье рассматривается интертекст И. Бродского в современной русской литературе: образ поэта и творческий диалог с ним. На материале прозы Л. Улицкой, А. Эппеля, М. Рыбаковой, Е. Шкловского.

The article is devoted to overview of intertext by I. Brodsky in modern Russian literature: the image of poet and creative dialogue with him. There is used the material of prose by L. Ulitskaya, A. Eppel, M. Rybakova, E. Shklovsky.

Ключевые слова: И. Бродский, Л. Улицкая, А. Эппель, М. Рыбакова, Е. Шкловский, мотив, интертекст.

I. Brodsky, L. Ulitskaya, A. Eppel, M. Rybakova, E. Shklovsky, motif, intertext.

УДК: 821.161.1.

Контактная информация: Новосибирск, ул. Николаева, 8. ИФЛ СО РАН, сектор литературоведения. Тел. (383) 3304772. E-mail: m-b30@yandex.ru.

Фигура Иосифа Бродского чрезвычайно значима для пишущих на русском языке в последние десятилетия. Невозможно найти автора, незнакомого с его поэзией хотя бы отчасти, а его цитаты и аллюзии органично входят во множество текстов. Рассмотрим некоторые из них, внося вклад в изучение обширнейшей темы «Изучение интертекста Иосифа Бродского в русской литературе».

Пиетет перед Бродским выражается в том, что он часто появляется «живым» в текстах в мимолетной встрече с героями, и это мгновение остается в их памяти навсегда. Так происходит в романах Л. Улицкой. В «Медее и ее детях» Маша и Алик знакомятся в литературном клубе, где «сам Бродский не брезговал читать свои, ставшие со временем нобелевскими стихи» [Улицкая, 1996б, с. 54]. В «Веселых похоронах» Алик и Валентина встречают Бродского возле Мясного рынка, но после красочного описания ночных чудес Рыбного. У Бродского в стихотворении «С грустью и нежностью» (1964) герои в больнице:

Так в феврале мы, рты раскрыв,
таращились в окно на звездных Рыб,
сдвигая лысоватые затылки,
в том месте, где мокрота на полу.
Где рыбу подают порой к столу,
но к рыбе не дают ножа и вилки
[Бродский, 1994, с. 44].

Здесь лирика пародийна по отношению к «лиричной» прозе: Бродский рисует убогость быта и абстрактность созвездия со всей его умалчиваемой символикой. В обоих текстах присутствует мотив уравнивания в гениальности героя – Алика врача-ученого и Алика художника с Бродским, и в обоих он значим для влюбленных пар: Алика и Маши, Алика и Валентины.

У Эппеля в эссе «Кулебя с мя» Бродский входит не поименованный, но легко узнаваемый, «а вот он лауреат нобелевской премии» [Эппель, 2003, с. 12]. Он заходит к автору-рассказчику «чайку попить». Но в гостях ему находится парасобеседница, «тоже ленинградка, школьная подруга моей жены – любительница разных искусств». «За чаем Поэт, радостно показывая фотографию своего народившегося сына, буквально поет над ней какие-то великие стихи». «Гостя наша активничает, запоминает имя Певца и по схеме читательской конференции пылливо задает ему разные вопросы...». Сталкиваются разные дискурсы – предельно личный поэт и безлично стандартный «читательницы», один пытается запереть другой в себе, расчертить его по шаблону и тем отменить. «Лет пять назад она, повстречав меня, спросила: “А вот что стало с тем поэтом, который тогда к вам заходил?”. “А вот он лауреат Нобелевской премии”, – потрясенно ответил я. “Кто бы мог подумать! – сказала она. – А это точно известно?”». Чем потрясен Асар Эппель: тем, что Бродскому дали эту премию, или тем, что пылливая читательница (от слов «пытать» и «пытка») из «культурной столицы» об этом не только не ведаёт, но ещё и в этом сомневается? Думается, вторым, из разряда «конфузных ошибок», говорящим о полном безразличии даже «любителей разных искусств» к слову, к языку, к Поэзии.

В обоих случаях «живой Бродский» маркирует возможность вступления с ним в скрытый диалог на страницах произведений.

У Л. Улицкой в обоих романах возникает мотив женского кольца, в «Веселых похоронах» потерянного героиней, а в «Медее» – найденного. В «Веселых похоронах» Алик в «бутылочном кольце» (с бутылок начинается его юношеская живопись: «В те годы он написал множество натюрмортов с бутылками. Тысячи бутылок. Может быть, даже больше, чем выпил» [Улицкая, 1998, с. 14], «собранием сочинений в семи бутылках» Марьи Игнатьевны с травяными настоями – «в этой горечи она (Нинка. – М.Б.) мариновала его два месяца не переставая» [Там же, с. 58] – заканчивается его жизнь; эпизод с бутылками: Ирка идет на руках по горлышкам бутылок, стоящих на краю крыши, – возникает как ярчайшее воспоминание о первой любви) погружается в свою юность. «И это воспоминание во сне оказалось богаче самой памяти, потому что он сумел разглядеть такие детали, которые вроде бы давно растворились: ... *потерянное вскоре кольцо с мертвой зеленой бирюзой в эмалевом темно-синем касте на Иркиной руке*» [Там же, с. 15; курсив наш – М.Б.]. «Вскоре», т.е. после того как «кончилось все самое лучшее», «а потом расстались, не сумевши ни простить, ни разлюбить» [Там же]. Медea кольцом связана с таинственным началом мироздания. «...Маленькой девочкой ... обнаружила ведьмино кольцо из девятнадцати некрупных, совершенно одинаковых по размеру грибов с бледновато-зелеными шляпками... Венцом же ее находок ... был плоский золотой перстень с помутившимся аквамаринном, выброшенный к ее ногам утихающим после шторма морем ... в день ее шестнадцатилетия. Кольцо это носила она и по сей день, оно глубоко вросло в палец и лет тридцать уже и не снималось» [Улицкая, 1996а, с. 4]. Эти зеленые кольца отчасти переключаются с сетованиями героини Бродского из «Песенки».

«Ах, у других мужья,
перстеньки из рыжья,
серьги из перламутра.
А у меня – слеза,
жидкая бирюза,
просыхает под утро»
[Бродский, 1994, с. 38].

Герой стихотворения дарит его возлюбленной носить, когда «будешь гулять одна». Бирюза – слеза «из будущего». В то же время он предрекает:

«Носи перстенок, пока
виден издалека;
потом другой подберется.
А надоест хранить,
будет что уронить
ночью на дно колодца»
[Бродский, 1994, с. 38].

Если подаренное кольцо символизирует верность, то потерянное – утрату и связи с подарившим. Алик вспоминает кольцо с бирюзой, как знак отношений с возлюбленной, окончившихся ее слезами. Медя не расстается с кольцом, обручившим ее с пространством – «пупом земли» в Крыму. В обоих случаях кольцо «видно издалека», и в обоих эта зримость удваивается большей по форме (грибы, бутылки) и аналогичной цвету «бирюзы».

У Эппеля диалог с Бродским возникает в теме чернил, проходящей сквозь лирику поэта во множестве вариантов и важной в рассказе писателя «Чернила неслучившегося детства». В рассказе дана ситуация военной зимы, чернильной тьмы за окнами, отсутствия настоящих чернил у рассказчика, мальчика-школьника, самодельные чернила с мухами и «козявками», «ткнешь пером – и оно выносит неопишемую гадость», руки в чернилах, борьба с исключениями русской орфографии и страх быть побитым «марфинскими» или другими, собравшимися у школы. Что касается манеры письма, то рассказчику свойственно ощущение постмодернистского бессилия: все, сказанное тобой, уже сказано кем-то до тебя, и неоднократно, и тебе остается лишь продемонстрировать свое понимание этого факта – с иронией процитировать, чтобы выразить *свою* мысль. Взрывом такого постмодернистского отчаяния в шуточных интонациях звучит финал рассказа: «И между прочим, сочиненное здорово укладывается в традицию. Вспомним “а был ли мальчик-то?..” или “вот бегают дворовый мальчик...”, или же “а мальчик был мальчик, живой, настоящий...”, или, наоборот, “мальчики кровавые в глазах...”, и совсем уж – “дитя окровавленное встает!..”, и, конечно, “что с тобою, мой миленький мальчик?”. А действительно, что с тобой? Возьми себя, мальчик, в руки, наконец!» [Эппель, 2002, с. 35].

Мотив чернил связан с мотивом детства как раздражающим, неприятным фактором для взрослого человека (поэта) в «Квинтете».

В горле першит. Путешественник просит пить.
Дети, которых надо бить,
оглашают воздух пронзительным криком. Веко
подергивается. Что до колонн, из-за
них всегда появляется кто-нибудь. Даже прикрыв глаза,
даже во сне вы видите человека.
И накапливается как плевков в груди:
«Дай мне чернил и бумаги, а сам уйди
прочь!» И веко подергивается. Невнятные причитанья
за стеной (будто молятся) увеличивают тоску.
Чудовищность творящегося в мозгу
придает незнакомой комнате знакомые очертанья
[Бродский, 1994, с. 309–310].

Подобный эппелевскому вопрос «был ли мальчик?» также возникает в финале после вопроса «Было ли сказано слово? И если да, – / на каком языке?»; у Эппеля это констатация – «все написано», но язык его еще предстоит понять читателю. Это стихотворение восходит к «Тоске припоминания» И. Анненского, у которого также чернила неотъемлемы от памяти.

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?

Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна.

Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячат...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут
[Анненский, 1990, с. 107].

Последние два стиха стали популярны в перифразах В. Маяковского, А. Ахматовой. Структура стихотворения Бродского инверсирована по отношению к Анненскому. Если эпатирующие слова о любви к плачу детей у того в конце, как ударной смысловой позиции, то Бродский начинает с размышлений о детском крике и битье этих детей (а оно неминуемо повлечет и плач). Чернила – уход в творчество – предмет страстного желания для героя Бродского и неотступная реальность для героя Анненского (усугубленная тождеством строк с реальностью ночи). Навязчивости (пусть невнятной) голосов и людей, видению их и закрытыми глазами у Бродского отвечает «внятность» даже «небытного» у Анненского, от людей как раз «схоронившегося». У Бродского реальность воображения поэта моделирует под себя реальность окружающую, у Анненского двоемирие – реальность миражных букв – полностью замещает реальность как таковую: «весь я там», дети означают возвращение из нее и подтверждение ее самостоятельности, тогда как у Бродского дети, также означая реальность жизни вне поэтического слова, это слово и пробуждают, вызывают своим голосом без слов. У Эппеля страдающий ребенок вечной военной ночью есть одновременно и сам рассказчик, творящий слова. Реальность переживаемого есть реальность вспоминаемого и создаваемого словом. Чернила не отделяют два мира и не трансформируют один в другой, но служат медиатором между миром письма и миром проживания, объединенных единым переживанием.

Чернила, промывание от них ручки в стакане воды – микрокосм, отражающий в себе макрокосм. «Нажимаем пипетку – в стакан идут пузыри. Отпускаем пипетку – она воду втягивает. Потом, следя, чтобы перо из воды не вынулось, пипетку снова сдавливаем – в воду исторгается черное облачко. Затем еще несколько раз. Нажал – пузыри. Вобрал, нажал – черное пошло. Вобрал – нажал – черное пошло. И прозрачная вода стала черно-фиолетовой. ...Такие же стаканские сумерки, с сереющими по краю сгущениями вклубляются в класс, в отвернутую из школьного коридора дверь: в коридоре ведь полуспущена маскировка. Хотя зачем? Все равно свет не зажжется. Его не дают. И лампочки все перегорели. И все из школы давно ушли. В классе гуашевые растушевки. Темные парты. Тусклеют их лоснящиеся изрезанные черные крышки. Воздух серый. Но поразному. Под партами гуще – там почти тьма. Возле окон посветлее, но и тут сумерки вовсю, точь-в-точь клубящееся в воде, когда промываешь самописку, облачко» [Эппель, 2002, с. 16]. У Бродского сердце «воспаряет в чернильный ночной эмпирей» («Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова», с адресатом «прочный, чернильный союз»), «и чернильная тьма наступает опять» («Кто к минувшему глух...»), «чернила ночного купороса» сопровождают процесс письма («вечным пера / ползущего по клеткам в полумраке») и памяти в «Неоконченном». Тьма

чернил обладает парадоксальной способностью рождать свет, ведь именно чернилами создается поэтический мир. «Римские элегии»:

Вечным пером, в память твоих субтильных
запятых, на исходе тысячелетья в Риме
я вывожу слова «факел», «фитиль», «светильник»,
а не точку – и комната выглядит как в начале.
(Сочиняя, перо мало что сочинило).
О, сколько света дают ночами
сливающиеся с темнотой чернила!»
[Бродский, 1994, с. 350].

Попытка взглянуть на собственную руку из тьмы и сверху – не удающаяся: «Он садится за парту и, оперев локти в крышку, обхватывает голову озабоченными руками. Их сейчас не разглядеть, а жаль. Получилось бы увидеть многообразные знаки времени» [Эппель, 2002, с. 19], – и удающаяся одновременно (знаки времени описываются для читателя) – воскрешает еще один литературный мотив, отраженный в «Новогоднем» М. Цветаевой: взгляд «на след – на ней – чернильный» с «бесконечной» высоты, где душа умершего поэта. Эта элегия становится предметом анализа в эссе И. Бродского «Об одном стихотворении», поэт видит в ней вариацию на тему «так души смотрят с высоты...». Вариацией же на эту тему является знаменитое рассуждение О. Мандельштама об отношении слова к вещи – душа оставленного тела. Вариацией этого же может служить сама ситуация языковой личности в рассказе Эппеля. Если поэт меняет свою душу на универсальную (М. Пруст), то рассказчик обретает литературную языковую личность, каждое проявление которой будет уже вписано в корпус уже существующих текстов, а смыслы самых важных концептов будут константами культуры. Это обретение – одновременно отрыв от своей искомой языковой индивидуальности, но и тесная связь с ней: возвращение к ней, взгляд на нее, черпание из нее, пусть с осознанием трагичности разрыва, невозможности полного соединения-слияния, но и с порождением новых текстов и смыслов именно через ощущение неслиянности с языковым «телом», через некий зазор в языковом бытии, обеспечивающий новизну восприятия, приобщение к другому и новому знанию.

Герои Марии Рыбаковой, хотя зачастую и эмигранты, но принадлежат младшему поколению, и с Бродским не встречались, также как не выражали и начитанности. Но мотивная структура ее текстов может вступать в переключку с лирикой Бродского, возможно, в силу обращения к общему интертексту – античной мифологии в контексте современного быта, а возможно, в силу того, что обойтись без Бродского в современной словесности сложно.

В повести «Глаз» героиня – умирающая старуха внутри своей квартиры. Знак некоторой «дикости» комнаты, превращения ее в пространство иного типа, из культурного становящегося природным – ее мебель: «будто маленькое стадо газелей превратилось в набор мебели» [Рыбакова, 2002, с. 47]. Кирилл, молодой человек, заботящийся о ней, приносит с собой цветы. «Стадо газелей» возникает после разговоров о предстоящем уходе из мира и тонущих кораблях, огромное зеркало, которое для Кирилла работает, то есть отражает (старуха не понимает его функции), украшение интерьера цветами с последующими размышлениями, что «церковь – это лес. <...> ...Это ночной лес, чей мрак кажется еще гуще по контрасту с островками свечек. Каждая из горящих свечей – это, должно быть, чья-то жизнь. Кирилл ловит себя на том, что хочет задуть одну из них, но, конечно, никогда не поддается этому порыву. Сам он ни одной свечи не зажег» [Там же, с. 47–48], – все слабый отзвук (кажется таковым читателю) вторичных метаморфоз, то есть не мифологических превращений людей в растения и животных, а превращений мифологических существ в предметы интерьера, миф, пронизывающий современный

быт и оформляющий его под себя. То же в стихотворении И. Бродского «Подсвечник» (1968).

Фантазия подчеркивает явь.
А было так: он перебрался вплавь
через поток, в чьем зеркале давно
шестью ветвями дерево шумело.
Он обнял ствол. Но ствол принадлежал
земле. А за спиной уничтожал
следы поток. Просвечивало дно.
И где-то щебетала Филомела.

Еще один продлись все это миг,
сатир бы одиночество постиг,
ручьям свою ненужность и земле;
но в то мгновенье мысль его ослабла.
Стемнело. Но из каждого угла
«Не умер» повторяли зеркала.
Подсвечник воцарился на столе,
пленяя завершенностью ансамбля.

Нас ждет не смерть, а новая среда.
От фотографий бронзовых вреда
сатиру нет. Шагнув за Рубикон,
он затвердел от пейс до гениталий.
<...>

Зажжем же свечи. Полно говорить,
что нужно чей-то сумрак озарить.
Никто из нас другим не властелин,
хотя поползновения зловещи.
Не мне тебя, красавица, обнять.
И не тебе в слезах меня пенять;
поскольку заливает стеарин
не мысли о вещах, но сами вещи
[Бродский, 1994, с. 108–109].

Рыбакова организует композицию произведения мотивом отражений-отголосков более последовательно, но и менее усложнено, чем Бродский. У последнего нарушается логика отражений. «Я» текста отказывается от зеркального повторения жеста сатира, хотя тем самым проясняет его мифологическую сущность: сатиры гонялись за красавицами и именно их стремились обнять, а не прекрасные деревья (здесь дерево спасает сатира от потока – участии Нарцисса), нимфы же, в свою очередь, могли превращаться в дерево, лишь бы не уступить домогательствам, как Сиринга с Паном (облик сатира), или Дафна с Аполлоном (мифом противопоставленный сатирам бог не только внешностью, но и музыкальным искусством). Герой же отказывается быть частью мифа, неся в себе его черты. Отказ от отражения производит странную вещь: он рождает и множит отголоски, каждый из них следует не как копия другого, но вытекает из предыдущего; они следуют один за другим, отталкиваясь от разных точек литературно-мифологического пространства. Отражения как таковые остаются в виде «бронзовых фотографий», т.е. в материальной данности текста, а в читательской интерпретации правит эхо. Еще один отголосок, заметный в стихотворении, это отголосок мотива, непосредственно названного у Рыбаковой: свеча – это символ человеческой жизни, ее угасание – его смерти. Идя из народной мифологии, мотив ста-

новится очень популярным в литературе (Л. Толстой, «Анна Каренина», Л. Андреев, «Жизнь человека»), лирика Мандельштама, Пастернака и мн. другие). У Бродского дерево и красавица функционально отождествляются не только благодаря мифам о сатире, но и из-за внятной каждому символики свечи. Именно с учетом этой символики более понятными становятся слова «*поскольку* заливает стеарин не мысли о вещах...». Любопытно еще одно сходство. Наиболее частотны в литературе метаморфозы, связанные с окаменеванием живого, именно это основная метаморфоза у Бродского (весь затвердел). Это же придается и героине-Эхо Рыбаковой как постоянное качество, в виде отчества – Варвара Петровна (Петр – камень, семантика, благодаря Петербургу и Достоевскому, постоянно вспоминаемая и востребованная в русской литературе).

Одним из многих звучащих поэтических голосов входит Бродский в новеллы Е. Шкловского. Но голос этот подчеркивает семантику мотивов, делает явными скрытые смыслы текста. Такое происходит с рассказом «Пыль». Имя героини узнается / обретается в финале повествования и связано с ассоциациями его запечатленности на могильном камне. «Она не замечает, что стоит с мокрой тряпкой в одной руке, а указательным пальцем правой выводит на покрытой толстым слоем поверхности полированного стола... большими четкими буквами: НОННА... Это ее имя. Темные полосы на желтовато-сером фоне, прямые и строгие, как будто выгравированные на камне» [Шкловский, 2000, с. 93]. В этом рассказе сквозь повествование настойчиво желает пробиться лирический дискурс через литературные ассоциации. Он носит одно название с известным стихотворением Р. Киплинга – «Пыль». У Киплинга пыль – главное бедствие на войне в Африке, рефрен каждой строфы: «(Пыль-пыль-пыль-пыль – от шагающих сапог!) – Отпуска нет на войне!» [Киплинг, 1989, с. 250]. Героиня Шкловского ведет беспощадную борьбу с пылью. «...И она плотной желтоватой пеленой повисает в воздухе, золотится в солнечных лучах, струится как полог. Словно мириады живых мельчайших существ возникли неведомо откуда, мириады мельчайших блесток неожиданно вспыхнули и поплыли, заполняя собой пространство, покрывая все, что имеет поверхность, – вещи, деревья, цветы, людей и животных. <...> Трижды, а то и чаще в течение дня Н. окунает тряпку в ведро с водой, выжимает, потом влажной протирает все, что находится в комнате...» [Шкловский, 2000, с. 91]. «...Уже к вечеру, несмотря на все ее влажные уборки и многократные протирания, слой пыли достигает толщины пальца. И это даже при закрытой форточке. Впрочем, в других районах, говорят, еще хуже. <...> ...Борьба с пылью вконец изматывает ее, не оставляя сил и здоровья ни на что другое» [Там же, с. 93]. «Сколько уже квартир и домов в их городе похоронено под многочисленными слоями пыли...» [Там же].

Фантастика ситуации может быть вызвана безумием – «Все-все-все-все – от нее сойдут с ума». Если герой Киплинга «шел-сквозь-ад – шесть недель», то героиня Шкловского проигрывает свою битву не только потому, что превращает квартиру в пустыню, избавляясь от вещей, но и пророча свою надгробную надпись. У Бродского (одновременно англоязычного автора эссе) есть строки с теми же мотивами пыли, небытия, руки, борющейся с пылью и бессознательно подчиняющейся ей. В стихотворении «Примечания папоротника»:

Пыль садится на вещи летом, как снег зимой.
В этом – заслуга поверхности, плоскости. В ней самой
есть эта тяга вверх: к пыли и к снегу. Или
просто к небытию. И, сродни строке,
«не забывай меня» шепчет пыль руке
с тряпкой, и мокрая тряпка вбирает шепот пыли
[Бродский, 1994, с. 441].

Эпиграф к этому стихотворению – слова Петера Гухеля (на немецком): «Помни обо мне – шепчет прах» [Бродский, 1994, с. 440]. Если все заполняет прах, невозможно не помнить о своем будущем тождестве с ним. И без воспоминания о Бродском эта семантика не сразу становится очевидной.

Интертекстуальные связи поэзии И. Бродского с русской прозой последних десятилетий многообразны и требуют своих исследований. Мы рассмотрели лишь небольшой фрагмент общего поля. Но уже из этих наблюдений следует, что поэтика Бродского, его художественные открытия прочно вошли ткань современной словесности.

Литература

- Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
Бродский И.А. Избранные стихотворения. 1957–1992. М., 1994.
Киплинг Р. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989.
Рыбакова М. Глаз // Дружба народов. 2002. № 5.
Улицкая Л. Медя и ее дети // Новый мир. 1996а. № 3.
Улицкая Л. Медя и ее дети // Новый мир. 1996б. № 4.
Улицкая Л. Веселые похороны // Новый мир. 1998. № 7.
Шкловский Е. Та страна. М., 2000.
Эпель А.И. Дробленый сатана. СПб., 2002.
Эпель А.И. In telega. М., 2003.