

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

**М. А. Бологова**

**Современная русская проза:  
проблемы поэтики и герменевтики**

Ответственный редактор  
*чл.-корр. РАН Е. К. Ромодановская*

НОВОСИБИРСК  
2010

УДК 821.161.1(091) “19” “20”  
ББК 83.3(2Рос=Рус)1  
Б 794

Издание подготовлено в рамках интеграционного проекта  
ИФЛ СО РАН и ИИА УрО РАН  
«Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы в системе  
контекстуальных и интертекстуальных связей  
(общенациональный и региональный аспекты)»

#### Рецензенты

д-р филол. наук Э.А. Бальбуров, канд. культурол. В.А. Бойко  
Утверждено к печати Институтом филологии СО РАН

**Б 794** Бологова М.А. Современная русская проза: проблемы поэтики и герменевтики: Моногр. / Новосиб. гос. ун-т. Новосибирск, 2010. 383 с.

**ISBN** 978-5-94356-906-7

Монография представляет собой исследование творчества шести писателей – Юрия Буйды, Людмилы Улицкой, Галины Щербаковой, Марии Рыбаковой, Павла Крусанова и Евгения Шкловского – ярких фигур современного литературного процесса. Предметом рассмотрения в ней становятся как проблемы поэтики, так и проблемы герменевтики этих авторов. Особое внимание уделяется анализу сюжетно-мотивной структуры произведений и лейтмотивов каждой авторской поэтики, реконструкции авторских мифов в их вариантах, вовлеченности текстов в литературный и культурный контекст, а также возможности выстраивания индивидуальных авторских стратегий чтения и интерпретации на этой основе.

Для филологов, а также всех интересующихся современной русской литературой.

**ISBN**

© Институт филологии СО РАН, 2010  
© Бологова М.А., 2010

## Содержание

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава первая. Н. С. Лесков и Л. М. Леонов</b>	
Н. С. Лесков в творческом сознании Л. М. Леонова	
Роль образов народной культуры у Н. С. Лескова и Л. М. Леонова	
<i>Родник</i>	
<i>Гроза</i>	
<i>Поваленное дерево и разрушенный храм</i>	
Встреча с лесным отшельником: «Русский лес» Л. М. Леонова и повесть «Пугало» Н. С. Лескова.	
Житийные мотивы в произведениях Н. С. Лескова, Е. И. Замятина и Л. М. Леонова	
<b>Глава вторая. Е. И. Замятин и Л. М. Леонов</b>	
Реминисценции судьбы и творчества Е. И. Замятина в повести «Evgenia Ivanovna»	
Близость художественных исканий Е. И. Замятина и Л. М. Леонова	
Мотив строительства «идеального здания»: храм, башня, пирамида	
Образы романа «Мы» Е. И. Замятина в «Пирамиде» Л. М. Леонова	
<b>Глава третья. М. Горький и Л. М. Леонов</b>	
Горьковский миф в творческом сознании Л. М. Леонова: заболевание напрасной мечтой	
Мотив железной дороги в романе «Дорога на Океан»	
От факела Прометея к самосожжению: огненная символика у Л. М. Леонова	
Мотив погорельщины в «Пирамиде» Л. М. Леонова и мотив очищения огнём в литературе начала 1920-х годов	
<b>Заключение</b> .....	

## Введение

Литературная жизнь рубежа XX – XXI веков весьма богата и разнообразна<sup>1</sup>. С конца 1980-х годов в литературу вошло множество новых имен, и выбрать среди десятков (сотен!) ярких фигур единицы наиболее значимые – не такая простая задача. Мы и не руководствовались этой целью, начиная исследование. Эта книга не обзор современного литературного процесса, не путеводитель в нем, не учебное пособие с оглядкой на категории литературных школ и направлений. Писатели, чье творчество здесь исследуется, выбраны вполне произвольно, в соответствии с личным интересом автора. Шесть прозаиков, творчество которых стало объектом внимания в монографии, относятся к наиболее читаемым сегодня, отмеченным вниманием литературных критиков и многократными премиями. Они очень плодотворно работают последние два десятилетия, издавая одну книгу за другой. Каждый из них представляет собой яркую писательскую индивидуальность. Они непохожи по своим пристрастиям, стилистике, жанровым предпочтениям, видению мира, включенности в тот или иной контекст. Но в то же время у всех них есть одна общая черта – это нежелание идти проторенными путями в поэтическом и герменевтическом потенциале их прозы, потребность при внешней «традиционности», «постмодернистскости» и даже «мимикрии» под мэтров современной словесности в эксперименте с путями осмысления написанного ими. Своеобразие этой прозы нуждается в академическом исследовании. Безусловно, она может быть проанализирована с помощью могучего арсенала средств современного литературоведения. Однако в таком препарировании будет ощущаться нехватка чего-то очень существенного, чем, на наш взгляд, является анализ авторских «герменевтик» – индивидуальных моделей смыслообразования, метафор понимания. Перефразируя известную мысль о том, что автора надо судить по законам им самим над собою признанным, этих авторов нужно / можно читать, поняв, как именно читают они сами, что лежит в основе этого творческого процесса (все прочитанное трансформируется в их собственные оригинальные тексты, которые читаем уже мы) и моделирует его. А это, понятно, не научные концеп-

---

<sup>1</sup> См. об этом, например: *Чупринин С.* Жизнь по понятиям. Русская литература сегодня. М., 2007; *Он же.* Русская литература сегодня. Большой путеводитель. М., 2007 (Русская литература сегодня. Новый путеводитель. М., 2009); а также ежегодные сборники обзоров текущего состояния словесности ведущих критиков: Л. Данилкина, А. Немзера, М. Ремизовой и др.

ции и технологии, а то, что может стать метафорами – образы, сюжеты, мифы.

В монографии исследуются преимущественно сюжеты и сюжетные ситуации, которые могут считаться доминирующими у данных авторов. (Понятно, что целостный набор таких доминант может быть обширен, а нами в каждом случае выбрана только одна из возможных). Они неоднократно воспроизводятся как в разных текстах, так и в пределах текста одного и того же. В многочисленных вариантах легко узнается инвариантная схема, что подробно продемонстрировано в работе. У Ю. Буйды это авторский вариант мифа о Пигмалионе и Галатее; у Г. Щербаковой – сюжетная ситуация дверей, открывающихся и закрывающихся; у М. Рыбаковой – миф о Нарциссе и Эхо (также в авторской трактовке с предпочтением, отданным Эхо), у Л. Улицкой – ситуация зачатия и деторождения и кольцевые структуры, у П. Крусанова – мотив падения во всех возможных вариациях и приращениях смысла, у Е. Шкловского – сюжет защиты от чьей-то агрессии или желания как разрушения какой-то защиты.

Все эти сюжеты исследуются в работе не столько сами по себе, с точки зрения их «морфологии», сколько в аспекте их семантики, выводящей на уровень подтекстов и интертекстов. Здесь важно и то, откуда берется именно такой вариант сюжета, его литературный генезис, связь с прецедентами, и то, какие литературные (и шире – культурные) ассоциации связываются с этим сюжетом у исследуемого писателя. Как правило, тексты, на которые возникают аллюзии и из которых идут реминисценции, также содержат вариацию того же сюжета, но могут быть и случаи, когда этого нет, но в орбиту авторской и читательской рефлексии их втягивает модель доминантного сюжета по дополнительным смысловым ассоциациям. Таким образом, когда мы исследуем сюжеты сами по себе и в рамках мотивной структуры произведений, мы находимся на уровне поэтики, без анализа которой обойтись невозможно, но когда выходим на проблему понимания текста в контексте традиции, то переходим на уровень герменевтики. Доминантные сюжеты в творчестве авторов становятся призмой, через которую этот контекст виден (иногда это единственная возможность его увидеть), через нее он может быть осмыслен. В конечном итоге такая «призма», оптика видения может считаться метафорой для понимания и описания смыслообразования. В таком подходе к тексту не столько отражается субъективизм исследователя, сколько сделан акцент на авторской субъективности в восприятии и осмыслении реальности, включая реальность литературную, т.е. в конечном итоге на том, что составляет авторскую индивидуальность и оригинальность, в том числе как читателя текстов. А уже эта читательская активность становится предметом нашей исследовательской рефлексии, базирующейся на методологии современного литературоведения.

Нет нужды говорить о том, какое место в современном литературоведении занимает проблема читателя и читательского восприятия<sup>1</sup>. Наше исследование вносит свою лепту в разработку этой проблематики в том аспекте, в каком чтение является частью творческого процесса у автора.

Книга представляет собой шесть очерков творчества писателей далеко не в полном объеме (он непрестанно увеличивается), разной степени охвата материала, но систематично с точки зрения заявленной проблематики. Как правило, объектом анализа каждый раз становится один конкретный текст, но во взаимосвязи с корпусом творчества автора. Круг вовлекаемых в орбиту контекстов также обусловлен каждый раз авторской индивидуальностью: здесь и русская классическая и современная поэзия, и зарубежная литература, как западная, так и восточная, фольклор и мифология. Автор-творец как прилежный читатель и оригинальный художник каждый раз выходят в исследовании на первый план и становятся главным предметом внимания в нем.

Восприятие мира и восприятие литературы авторами и их персонажами и формируют структуру внутреннего мира их произведений, и воздействуют на горизонт ожидания читателя, побуждая его к интерпретации текста в определенных заданных параметрах. Как это происходит, мы и стремимся показать в данной работе.

---

<sup>1</sup> Сошлемся лишь на коллективный труд *Теоретико-литературные итоги XX века*. М., 2005. Т. 4: Читатель: проблемы восприятия.

## Юрий Буйда

### Превращения мифа

#### Источники авторского варианта мифа о Пигмалионе и Галатее

Для Ю. Буйды очень значим древний миф о творце и творении, в культуре он существует в метаморфозах интерпретаций. Это миф о Пигмалионе и Галатее. Интерпретация, возникшая в романтизме, оказала наибольшее влияние на формирование индивидуальных особенностей мифа у Ю. Буйды.

Миф у Ю. Буйды живет в напряжении между двумя полюсами. Классический вариант: оживание прекрасного произведения и счастливая любовь, освященная божественным соизволением. Романтический: *совершенство творения, исчезнувшее в «чудовище», и гибель творца.*

#### 1. Авторский вариант исходного мифа у Ю. Буйды

Главный герой Ю. Буйды – некий Творец мужского пола<sup>1</sup>. Помимо мужчины-человека это часто дух, некое «чудовище»: единорог, гигантская птица потустороннего мира, гигантская ящерица<sup>2</sup> и другие. Мужское тело также удаляется от собственно человеческого облика. Часто оно содержит металл («литая медная пластина заменяла лобную кость» Бите Буйлову, «Чудо о чудовище»); отверстие в черепе заделано чужой костной пластиной («Чужая кость»), или же просто над ним зашита кожа («и было страшно думать о том, что под тонкой пленкой у старика парится живой мозг» – «История учителя Некрасова»). Это и духовные чудовища. Душегубы: диктатор-«патриарх» по Г. Гарсиа Маркесу («Скорее облако, чем птица»), «братья»-разбойники («У кошки девять смертей»), маниакально жестокие маргиналы (Систер из «Сестры моей смерти») или новые русские («Жакан», «Легкая Настя»). Принципиальным является самосознание героя-«автора» (и автора) как *мужского «я»*, каким бы сверхъестественным образом это мужское начало ни выражалось. Объект приложения его творческих сил, материал, из которого должен выйти текст – женщина. Это женщина сугубо человеческо-

---

<sup>1</sup> Исключение – рассказ о Симеоне Греке («Симеон Грек»), которому однажды Бог явился в образе прекрасной женщины – только подчеркивает правило: это видение – толчок героя к познанию женщины и ее претворению (пересозданию), чем герой и занимается всю свою дальнейшую долгую жизнь.

<sup>2</sup> Рассказы «Чудо о чудовище», «Птица из Велау», «Хромой утке пощады нет».

го рода, несмотря на наличие черт «мадонны» или «дьяволицы», ее прекрасное тело и душа. Здесь Ю. Буйда следует трансформации мифа, характерной для XX века, именно в произведениях этой эпохи принято творить из живой женщины – «Пигмалион» Б. Шоу, «Полукровка» А. Вертинского, «Пробуждение» Г. Газданова и др. Однако в классический сюжет о Пигмалионе и Галатее вносятся три существенных изменения.

*Во-первых*, творец не создает и вдыхает жизнь в неодоушевленное и неоформленное (мрамор или невежественная, потерявшая рассудок и т.п. женщина), но *пересоздает* живое и *уже* прекрасное божьей красотой. Женские формы, достоинства, отличительные признаки постоянно акцентируются и подчеркиваются, возникают постоянные эпитеты для той или иной героини: «грудью божьего литья», «с задницей, как створки прекрасной раковины», «красивым кривым ногам»; «тело ее пахло свежим весенним листом, а уши были подобны лепесткам роз»<sup>1</sup>, «до десяти лет ей не позволяли спать на спине, чтобы не мять задницу, а после десяти ей запретили спать на животе, чтобы не мять груди» (197) и т.п. Рай и земля обетованная («Ореховая гора») представляется как огромный бордель-питомник (из эзек), где собораны женщины не только на любой вкус, но и совершенно фантастических форм, а высшего блаженства достигает солдатик-поэт, «отправившийся в нескончаемое путешествие по стране любви», т.е. «врата райские распахнулись перед ним, и солдатик не долго думая отважно бросился в плавание, скрывшись внутри женщины. Ее замучили рентгеном и допросами...» (290)<sup>2</sup>. Упорным трудом герой-творец превращает одно чудо в другое, его жертва-возлюбленная может претерпевать долгие мучительные страдания.

*Во-вторых*, Пигмалион избегал женщин Кипра, торговавших своим телом, потому и влюбился в своем уединении в статую. В мире Ю. Буйды нет презрения к доступному женскому телу, он переполнен творческими блуд (хотя некоторые главные героини предпочитают целомудрие), проститутки скорее вызывают восторг, чем порицание. В мире писателя нет как такового деления женщин на «хороших» и «плохих» (хотя «чистыми» и другими они быть могут), единственных и остальных (хотя влюбляются в одну, но в ней воплощено все женское, вся женщина, к «единственной» может прилагаться длинный донжуанский список). Герой рассказа «Скорее облако, чем птица», на пике творческого взлета, ожидая ребенка от любимой женщины и строя свой дом, рассуждает:

---

<sup>1</sup> Буйда Ю.В. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000. С. 219. Далее страницы этого издания указаны в тексте работы.

<sup>2</sup> Тот же сюжет воплощен позднее в фильме П. Альмодовара «Поговори с ней» (2006) как цитата-пересказ немых фильмов начала XX века. В целом фильм также на пигмалионовский сюжет, причем родственник мировосприятию Ю. Буйды: герои пробуждают прекрасную женщину в коме – через беременность и рождение ребенка (мертворожденного).

В этом доме должно пахнуть едой, пеленками, нечаянно пролитыми духами, немой женщиной, бумажной прелью... <...> ...ему особенно приятно было откусать рюмку холодной водки под хрустящий огурчик и похлопать по заднице домашнюю женщину (431).

Перед концом, распадом личности и мезьтью судьбы он издает книгу «Письма к любимым», где делит «женщину» на семнадцать.

Семнадцать глав – семнадцать безжалостных мемуаров-приговоров женщинам, которым он любил, которым посвящал свои архитектурные шедевры (408).

Презрение к проституткам и поклонение богине Пигмалиона у Ю. Буйды заменяют восхищение *женщиной*, но и постоянное насилие над ней. Сведение двух противоположных типов в единую творимую *женщину* проявляется и в том, что, превосходя мужчин душевными качествами (и этим притягивающая их, помимо тела) и силой натуры, она часто в буквальном смысле «прекрасная дуручка», или хотя бы в каком-то отношении глупее, почему легко подвергается творческому и обыкновенному насилию мужчины. (Впрочем, мир Ю. Буйды знает и «прекрасных безжалостных дам», полностью подчиняющих возлюбленных и убивающих их.) «Творимый» образ женщины создается и тем, что сами они не создают, но очищают в прямом и переносном смысле. Они постоянно моются или находятся в воде. Многие героини рассказов работают уборщицами.

*В-третьих* (самое главное), собственно одной женщины самой по себе ему недостаточно. Женщина в художественном мире Ю. Буйды – всегда беременная и рожаящая женщина, либо (значительно реже) большими трудами ограждаемая от зачатия и переживающая символическое замещение зачатия, беременности и родов. Усилия творца, соответственно, направлены на метаморфозы ребенка в чреве и метаморфозы тела беременной женщины. (Нельзя говорить о том, что «творцов» интересует только трансформация плода – сюжет, на волне интереса к мутациям и клонированию, популярный в современной массовой культуре – его интересуют именно в единстве метаморфозы беременной и плода, находящегося в ее чреве.)

## 2. «Неведомый шедевр»: взаимоуничтожение Галатеи и Пигмалиона

Сюжет исчезновения творения в чудовище и гибели творца впервые был явлен в «Неведомом шедевре» О. де Бальзака. Непосредственные отсылки к этой новелле не раз встречаются в текстах Ю. Буйды. Приведем только два примера из множества.

Вдобавок кому-то взбрело в голову встроить в экспозицию глухую дверь с двумя табличками: «The House of Adashev» и – ниже – «Le Chef-d'oeuvre inconnu de siècle». <...> Он совершенно равнодушно отреагировал на мое сообщение о не лишенной ядовитости бальзаковской аллюзии, сказав лишь: «Однако вернемся к действительности, дорогой Сандо...».

Тогда я отнесся к его словам лишь как к вялой попытке поддержать шутку, напомнив о Жюле Сандо, который поведал Бальзаку о болезни сестры, услышав в ответ...: «А теперь вернемся к действительности и поговорим о Евгении Гранде» («Скорее облако, чем птица», 435).

...Место убранной гладкописи заняла гладкопись авангардистская – с черно-коричневыми квадратами на ядовито-желтом фоне и грубо торчащим толстым женским коленом, выпиравшим из этого красочного месива («Ермо, 126), –

у Бальзака в груде беспорядочных мазков в одном месте можно было разглядеть женскую ножку.

«Неведомый шедевр» (1831) О. де Бальзака создавался как реалистическая интерпретация романтической трансформации мифа о Пигмалионе. Художник здесь не скульптор, но живописец, изображающий святых и куртизанок. Творимый и непрестанно претворяемый, пересоздаваемый образ, который совершенное искусство должно сделать живым, становится единственной любовью творца. Это внимание к живописи и архитектуре прежде всего (в духе титанов Возрождения) свойственно героям Буйды. Сюжет «ожившая картина» (и «живой» меняющийся дом, пугающий своей иррациональностью) повторяется у него очень часто, особенно в варианте картина = возлюбленная (в «Ермо» это портрет бабушки Лиз, с которого смотрит первая жена героя; Ависага-Агнесса, любовница старого писателя, живет на картине своего друга «Женщина, жрущая мясо»; в «Скорее облако, чем птица» это «живой» автопортрет и приписанный Шипионе Баргальи, Сервантесу и Хань Юю «латинский сюжет Морлини» (439), воспроизводящий финал «Портрета Дориана Грея» в различных метаморфозах; это лейтмотив «Города палачей» и др.).

То, что говорит Френхофер о «ваятеле», выражает не античное поклонение божеству и смирение с его волей<sup>1</sup> – Афродита *награждает* Пигмалиона, *дарует* ему счастье, – а романтическую уверенность в собственном демиургическом могуществе.

...Тебе придется обратиться к ваятелю, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь. Нам должно схватывать душу, смысл, характерный облик вещей и существ. <...> Рука... не только составляет часть человеческого тела – она выражает и продолжает мысль, которую надо схватить и передать<sup>2</sup>.

В монологе Френхофера содержится мысль о метаморфозах, которым художник должен подвергать свой объект творчества, в его случае – красоту.

---

<sup>1</sup> Конечно, множество античных мифов повествует о бунте против богов и соперничестве с богами, но и кончаются они все жестоким наказанием, следующим от разгневанного бога. Романтический художник не столько наказан, сколько бессилен, обманут, слеп. На него никто персонально не гневается, над ним насмехается, им играет нечто неведомое – рок, дьявол, природа.

<sup>2</sup> Бальзак О. Избранное. М., 1985. С. 313. Далее страницы этого издания указаны в тексте (Бк, ...).

Вы рисуете женщину, но вы ее не видите. <...> Вы недостаточно близко познаете форму, вы недостаточно любовно следуете за нею во всех ее поворотах и отступлениях. Красота строга и своенравна, она не дается так просто, нужно подождать благоприятный час, выслеживать ее и, схватив, держать крепко, чтобы принудить ее к сдаче. Форма – это *Протей, куда более неуловимый и богатый ухищрениями, чем Протей в мифе!*<sup>1</sup> Только после долгой борьбы ее можно приневолить показать себя в настоящем виде. Вы все довольствуетесь первым обликом, в каком она соглашается вам показаться, или, в крайнем случае, вторым, третьим; не так действуют борцы-победители. Эти непреклонные художники не дают себя обмануть всяческими изворотами и упорствуют, пока не принудят природу показать себя совершенно нагой, в своей истинной сути. <...> Всякое изображение есть целый мир <...> Вы облакаете ваших женщин в нарядную одежду из плоти, украшаете их прекрасным плащом кудрей, но где же кровь, текущая по жилам... Твоя святая – брюнетка, но вот эти краски, бедный мой Порбус, взяты у блондинки! <...> Только из-за того, что вы сделали нечто, *более напоминающее женщину, чем дом*, вы воображаете, что достигли цели... (Бк, 313–314).

Женщина и дом – почти равнозначные предметы для Ю. Буйды. Дом может беременеть:

А дом словно ждал его, он встретил его ... пустотой залов, беременной одиночеством, голубыми цветами человеческих тел на потолках и плафонах, зеркалами, смутно белеющими в зеленоватой полумгле статуями... (90).

«Голубые цветы», как воплощение трансформаций для возлюбленного Вечной Женственности, и статуи – атрибуты беременности, неизбежно составляющие ее контекст. Ермо обстраивается «в его необъятном чреве» (124). При этом, как дож обручался с Адриатикой, так Ермо обручился с домом: вернувшись в него навсегда, «больше он не снимал с руки перстень с еленевым камнем» (124). Но дом может поглощать и переваривать, создавая тем самым альтернативу беременности. В пьесе Ермо (написанной «под влиянием Беккета»):

Герои осторожно, как по минному полю, передвигались по сцене, опасаясь, что дом вот-вот оживет и набросится на них. Внезапно дом и впрямь оживает, вещи набрасываются на людей, ноги которых прилипают к полу, втягивающему героев в себя, – они погружаются... Опасность не сближает мужчин и женщин... (103).

Похожий сюжет возникает у Ф. Дика в романе «Око небесное». В отличие от беккетовского отчуждения и остранения, на котором делается акцент у Ермо («для них выяснение, каким ножом был убит ребенок, столовым или кухонным, оказывается важнее, чем надвигающаяся со всех сторон опасность» (104)), герои Дика опасностью по-американски сближаются и спасаются вместе. Семантика пищеварения у Дика проявлена яснее.

– Это ковер! <...> Он... слизнул нас. Скорее к выходу, пока не поздно.

Ковер продолжал выделять дикие выкрутасы. Губчатая поверхность стала горячей и влажной. <...> Стена покрылась обильной влагой – алчущая и жадная, она в нетерпении выделяла голодную слюну. Дом собирался поужинать. <...>

---

<sup>1</sup> Здесь и далее в цитатах курсив мой.

– Оно жует!.. – всхлипнула где-то рядом Марша<sup>1</sup>.

Герои рвут мягкую плоть дома и вырываются наружу сквозь кровото-  
чащую дыру, однако одну героиню все же «переварило»<sup>2</sup>.

В процитированном фрагменте у Бальзака звучат и идеи о необходимом  
насилии над женским образом и необходимости изменять его, чтобы полу-  
чить *плод* – изображенную жизнь и красоту. Насилия боится и Жиллетта,  
натурщица: «Если я закричу, вбегу и убей художника» (323); «а слезы ее  
были неммым укором насилую над ее стыдливостью» (325). «Изнасилованная  
женщина стократ желаннее любимой» (410), – у Ю. Буйды замечает герой  
рассказа «Скорее облако, чем птица», по которому названы собрание расска-  
зов и книга, включающая это собрание; рассказа, программного в плане  
творческой рефлексии для автора.

В реальности мысли героя Бальзака подкрепляются постоянным видо-  
изменением образа из-за наложения красок.

Говоря так, старый чудака тем временем исправлял разные части картины: сюда нано-  
сил два мазка, туда – один, и каждый раз так кстати, что возникала как бы новая живо-  
пись... <...> ...оживляя те части, на которые указывал как на безжизненные, несколькими  
пятнами красок уничтожая несогласованность в телосложении и восстанавливая единство  
тона, который соответствовал бы пылкой египтянке.

– Видишь ли, милый, только последние мазки имеют значение (Бк, 315–316).

Желание создать не только «живую», но и просто прекрасную картину  
у Бальзака приводит к равнодушию к реальной возлюбленной – «в эти мгнов-  
венья (при позировании. – М.Б.) твои глаза мне больше ничего не говорят.  
Ты совсем обо мне не думаешь, хоть и смотришь на меня» (322). Весьма ха-  
рактерна и оговорка молодого художника, в которой он, по сути, признает  
справедливость упрека, противопоставляя «любовника» и «художника»:

Так выброшь мои кисти, сожги все эскизы. Я ошибся! Мое призвание – любить тебя.  
Я не художник, я любовник. Да погибнет искусство и все его секреты! (Бк, 322).

Он решается на обмен живой красоты на красоту изображенную: про-  
демонстрировать старику Жиллетту в обмен на лицезрение прекрасной Нуа-  
зезы. У Буйды это приводит многих из героев к полному равнодушию к ма-  
терям их детей. В романе «Ермо» Джордж и его отец равнодушны к матери  
Джорджа, которая помещена в психиатрическую лечебницу. Джордж начи-  
нает тяготиться Лиз с ростом его сына. В творчестве – равнодушие к жан-  
рам, в которых было создано что-то настоящее. Для любви Галатея должна  
быть беременной вечно; интерес вызывает не живое, но лишь то, что можно  
оживить, преодолев «невозможно».

Старый художник Бальзака осознает себя Пигмалионом.

---

<sup>1</sup> Дик Ф. Око небесное. СПб., 2000. С. 246–247.

<sup>2</sup> Там же. С. 248.

Вот уже десять лет, юноша, как я работаю. Но что значит десять коротких лет, когда дело идет о том, чтобы овладеть живой природой! Нам неизвестно, сколько времени потратил *властитель* Пигмалион, создавая ту единственную статую, которая ожила (Бк, 319)<sup>1</sup>.

Однако он предчувствует несколько иной финал:

Иногда я даже боюсь, чтобы какое-нибудь дуновение не пробудило эту женщину и она не исчезла бы... (Бк, 323).

Женщина действительно исчезает, но *погребенная* усилиями творца, что может ожидать как итог и героев произведений Ю. Буйды, а по некоторым суждениям и его самого как автора. «Ермо» был выдвинут на Букера–97, однако не вошел в шорт-лист благодаря решительному противостоянию «начальника премии» И. Шайтанова. Его объяснения – в духе «Неведомого шедевра», основной упрек – в безжизненности:

Ощущение жизни особенно редко в том жанре, что мы согласно признаем интеллектуальной прозой. Жизнь там по определению приносится в жертву интеллекту... или еще чаще – эрудиции, опережающей развитие мыслей и впечатлений потоком буйной фактографии. Именно по этой причине я был решительным противником романа Юрия Буйды «Ермо»... стоявшего вторым по числу собранных им рекомендаций<sup>2</sup>.

Вместо излишества мазков критик ставит в вину автору излишество имен:

Имена и факты сыплются, изливаются потоком, захлестывают. При этом каждое отдельно взятое имя или название как будто бы вполне уместно, корректно, но в совокупности их невыносимо много, точнее – они невыносимо утомительны. <...> Роман получился из числа тех, что бывает, вероятно, гораздо интереснее писать, чем читать<sup>3</sup>.

Ср.:

– Старый ландскнехт смеется над нами, – сказал Пуссен, подойдя снова к так называемой картине. – Я вижу здесь только беспорядочное сочетание мазков, очерченное множеством странных линий, образующих как бы ограду из красок <...> Нога на картине производила такое же впечатление, как торс какой-нибудь Венеры из паросского мрамора среди руин сожженного города.

– Под этим скрыта женщина! – Воскликнул Порбус, указывая Пуссену на слои красок, наложенные старым художником один на другой в целях завершения картины (Бк, 327–328).

«Неведомый шедевр» – это «ничего» в результате многолетних усилий, «ничего» там, где мнилось достижение совершенства, «ничего» профанов,

---

<sup>1</sup> Завуалированная в мифологию, звучит и мысль о готовности отдать душу дьяволу: «Я отправился бы за тобой в загробный мир, о небесная красота! Как Орфей, я сошел бы в ад искусства, чтобы привести оттуда жизнь» (320). Но это не романтический текст, где дьявол бы не замедлил откликнуться.

<sup>2</sup> *Шайтанов И.* Букер–97: записки «начальника» премии // Вопросы литературы. 1998. № 3. С. 109.

<sup>3</sup> Там же. С. 109–110.

равное «но я, я ее вижу, ... она дивной красоты» (329) творца. Умертвленная, а не оживленная Галатея, чудовищный умертвленный плод Галатеи – тот итог, который как пугающее напоминание присутствует в подсознании большинства героев Буйды, иногда сбываясь, как страшное пророчество.

И, наконец, мастерство Френхофера приводит к тому, что он создает картины, принимаемые по манере за картины великих мастеров, т.е., в сущности, стилизации. Стилизация – основной для Ю. Буйды прием поэтики. Как неведомый шедевр подстерегает Пигмалиона, так графомания может стать чудовищем, в которое превратилась стилизация (эпигонство – начало пути, отсутствие гения и мастерства). За множеством манер, цитат и аллюзий вдруг исчезнет то, что они создают, чрево станет могилой, автор замкнется в собственном безумии или уничтожит себя. Такие итоги даны некоторым героям Буйды (хотя в основном трагические финалы несут в себе много непроясненности, многое как бы не прописано, не видно и может лишь домысливаться), как навязчивый страх, кого-то они настигают, кто-то от них уходит, несмотря на все, иной раз, приближения.

### *3. «Церковь иезуитов» Э.Т.А. Гофмана: беременность Галатеи*

Непосредственная ступень от «Неведомого шедевра» к беременной Галатее Буйды – идентичный характерный мотив творчества Гофмана, в частности наиболее ярко воплощенной в новелле «Церковь иезуитов в Г.» (1816), соотносимой исследователями с новеллой Бальзака<sup>1</sup>, и в романе «Эликсиры дьявола» (1815–1816).

У новеллы Гофмана есть фабульное сходство с романом «Ермо». Ночью у Ю. Буйды писатель пробирается на свидание с чашей в треугольную комнату, его путь лежит через зал, где днем на подмостках работают реставраторы гигантского полотна Убальдини «Моление о чаше», с двумя из них у Ермо состоялся разговор и знакомство, ночью он обнаруживает художницу: «в дальнем углу вдруг зашевелились козлы» (149), «она отвернулась, украдкой стирая ладонью со щеки грязную влажную дорожку» (149). Днем ему демонстрируют оригинальные картины и рассказывают о себе. Рассказчик «Церкви иезуитов» выходит погулять ночью, и забредает на огонек в церковь, где уже побывал накануне и где его внимание привлек печальный художник Бертольд. Рассказчик помогает художнику в работе, а потом днем профессор демонстрирует ему чудесную картину этого художника и знакомит с его историей жизни.

---

<sup>1</sup> Ботникова А.Б. Комментарии // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 440.

Бертольда, как Френхофера, мучает то, что «безуспешными оказались его попытки вдохнуть в свои фигуры жизнь, которая ощущалась в оригинале»<sup>1</sup>. Молитвы услышаны, ему ниспослано видение святой Екатерины:

В безумном восторге я повергся перед нею на колени, и тут видение с приветливой улыбкой словно растаяло в воздухе (Г, 391).

Он пишет великолепные картины, на всех них «сиял дивный образ его идеальной мечты» (393). Художнику дан не просто творческий дар, но искушение стать Пигмалионом, которое он воспринимает как проклятие. Его святая похожа на принцессу Анджелу Г., а случай делает так, что он не только спасает последнюю от насильника-солдата и выносит из горящего дворца, но и соединяется с ней узами брака.

Не обманчивую мечту – жену мою я держу в своих объятиях и никогда больше не выпущу! Она утолит во мне жгучую иссушающую тоску! (Г, 394).

Однако с обретением Галатеи Бертольда оставляет творческий дар, что сопровождается метаморфозами облика его жены.

...И вместо царицы небесной перед его мысленным взором вставала – увы! – земная женщина, жена его Анджела, в каком-то чудовищно искаженном облике. <...> ...С полотна на него таращилась стеклянными глазами мертвая восковая кукла (Г, 395).

При этом Бертольд становится отцом, т.е. творцом произведения жизни, хотя как творчество он это отнюдь не воспринимает.

У нас родился сын, и это довершило мое уничтожение... Она, она одна – виновница моего несчастья! <...> Мне на погибель она обманом приняла обличье того небесного создания! В бешеном отчаянии я проклял ее и невинного младенца. <...> «Ты сломала мне жизнь, окаянная баба!» – заорал я на нее и отпихнул от себя ногой, когда она без сил упала передо мной наземь, обнимая мои колени. Жестокое и безумное обращение Бертольда с женой и ребенком привлекло к себе внимание соседей (Г, 395–396).

После того, как рассказчик обвиняет его в убийстве, Бертольд отрицает свою виновность, и «вдруг очень повеселел и превосходно дописал свою незаконченную картину» (396), вслед за этим исчезнув. Героя Гофмана не вдохновляет беременная Галатея, однако она неотделима от творческих мук. Загадочный финал позволяет думать, что, возможно, семья воссоединилась, скрывшись от любопытных глаз. У Ю. Буйды, как правило, тоже соединяются и идут параллельно два процесса: герой-творец вступает в брак и становится отцом, а творческий успех или крах напрямую связан с успешностью второго события.

---

<sup>1</sup> Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 390. Далее страницы указаны в тексте работы (Г, ...).

В другой новелле из «Ночных этюдов» художник-колдун также «творит» младенцев, убивая родивших ему жен. Младенцы нужны ему для создания чудодейственных бальзамов.

Чем ближе ему ребенок по родству, тем живительнее бальзам, он способен даровать омоложение, а еще с его помощью можно делать искусственное золото. Потому-то мой отец и убивал собственных детей...<sup>1</sup>

Трансформация мотивов мифа идет еще дальше: есть беременная возлюбленная и творец, способный оживлять, но оживляет он не ее саму, а других людей через ее смерть. Убийство возлюбленных / женщин и их детей в поисках вечной жизни или ради продолжения жизни – не редкость в художественном мире Ю. Буйды. Аналогичный мотив ожившей и забеременевшей Галатеи возникает в «Эликсирах сатаны», художник-Пигмалион приводит, в конце концов, к смерти последних своих потомков.

#### *Заключение*

В заключение отметим следующее. Авторский вариант мифа о Пигмалионе у Ю. Буйды создается под влиянием романтической трактовки мифа Гофманом и Бальзаком. Это вносит в миф существенные изменения. Остается основа – творчество женского тела. Но его *сотворение* заменяется *претворением*, оживление – пересозданием живого, поклонение первоизданной чистоте – интересом к «очищаемым» наслоениям, союз с богиней – контактом с демоническим миром, любовь – насилием, целостность любви и творчества – раздвоением на художника-творца и человека-возлюбленного, распадением объектов творчества при их параллельном одновременном существовании и, соответственно, возникновении конфликта и дисгармонии, влекущих за собой общую неудачу как в жизни, так и в искусстве. Преодоление этой неудачи возможно, но для этого следует обрести вновь утраченную целостность классического мифа, что удастся далеко не всем героям Ю. Буйды. Один из путей поиска этой целостности – творение ребенка возлюбленной вместе с ней.

### **Красавицы, они же чудовища Лики женственности в романе «Ермо»**

Глубокую проработку миф о Пигмалионе и беременной Галатее получает в романе «Ермо».

---

<sup>1</sup> Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 363.

*1. Женственность: исходные признаки.  
Мужское и женское: отношения*

«Женщина – главный герой культуры XX века», «поистине великое явление»<sup>1</sup> – это «шутливое», по замечанию повествователя, высказывание Ермо, тем не менее, характеризует творчество его автора, в основе которого лежат прежде всего разнообразные «женственные» тексты.

Женщина предстает у Ю. Буйды в своих традиционнейших ролях – мать и возлюбленная, хотя роли эти могут быть весьма нетрадиционно исполнены за счет третьей роли-функции: женщина – это материал для творчества, поле приложения всех мыслимых творческих сил и замыслов, потому что герой-мужчина у Ю. Буйды – это, прежде всего, *творец*, а затем уже *любящий и отец*.

Женщина обладает рядом качеств, которые составляют ее неотразимую привлекательность для героя-автора, это:

1) красота, как *уже* дарованная и, соответственно, увиденная и осмысленная, так и придаваемая, вносимая мужчиной;

2) податливость и гибкость материала, способного выдержать до «порчи» или прекрасного результата множество трансформаций и переделок, некая изначальная изменчивость и непостоянство облика, присущие женской природе и в то же время ее постоянно восстанавливаемая «чистота», по которой можно писать заново;

3) способность к зачатию, вынашиванию плода и деторождению; соответственно, плод – это еще более благодатный материал для метаморфоз, в силу своей неготовности, незавершенности;

4) некая изначальность, всеохватность, непостижимость, неизбежность, опасность женского начала (женское – это *все другое*), соответственно, женское – это вызов, бросаемый мужскому, провокация на борьбу, способ испытать и утвердить свою власть, подчинив себе неведомые силы, или же – потерпеть поражение, быть уничтоженным женским началом; зачать в ней своего ребенка и сделать из него то, что хочется – один из способов обрести эту власть<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000. С. 92. Далее при цитировании указаны страницы этого издания.

<sup>2</sup> По мифологическим представлениям женщины теряют свою магическую силу, забеременевают и рожив от мужчины, также как, впрочем, мужчина может потерять свою, вступая в близкие отношения с женщиной, подчиняясь своему желанию. Отсюда запреты в любом культе, где есть магия, на плотские радости, либо же культовая проституция, что ближе с этой точки зрения к целомудрию как его прямая негация, чем любовная связь или брак, когда *личные* отношения ведут к утрате себя как отдельного существа и обретению некой целостности в союзе с другим человеком, а не божеством.

Отсюда следует, что мужчину и женщину в мире Ю. Буйды соединяют прежде всего отношения креации; даже если творец попытается устраниваться в другую сферу (например, в литературу, как Ермо) и стать пассивным «читателем» женщины, у него это все равно не выйдет, и отношения вольются в заданное русло. Миф о Пигмалионе и Галатее, миф о творце, сотворившем свою женщину, здесь наиболее очевидный аналог – со множеством, конечно, поправок и уточнений.

Если рассматривать приведенные выше женские признаки, то становится видно, что исходно все женщины в этом авторском мире – красавицы: с тем или иным обоснованием, но они нетривиально всегда прекрасны, и это настойчиво внушается читателю. Однако суть женской природы и отношения, в которые она вовлекается мужской, способны существенно изменить это представление, и за прекрасной поверхностью по мере углубления начнет проследиваться нечто совершенно иное, что в силу своей опять же нетривиальности и непринадлежности человеческому – мужскому миру, может быть обозначено как чудесное / чудовищное.

Формы этого прекрасного и чудовищного, возникающего от вхождения в женский мир Георгия Ермо, мы и постараемся рассмотреть далее.

## *2. Генетическая предрасположенность: пример*

Во вставной новелле «Дело графа О.»<sup>1</sup> – о предке главного героя – рассказывается история художника Якопо дельи Каррарези, «правда искусства» которого была такова, что написанное им переносилось в жизнь:

Женщину, отвергшую искательства Якопо, художник изображает падающей в пропасть, и в тот же день мадам Б., упав с лошади, находит свою смерть на дне ущелья (117).

Произведением его совместных с графом усилий становится одиннадцатилетняя Эльмира, которую изображают то семнадцатилетней, то брюнеткой (от природы русые волосы):

Он изображал ее то изможденной монахиней, то роскошной фламандкой, то миньютурной китайкой... <...> ...и в продолжение того времени, пока Эльмира носила под сердцем свой (и ваш) плод, ее облик меняли особенно часто, чтобы узнать, как это отразится на будущем ребенке... (118).

Для графа произведение оказалось неудовлетворительным. «Маленькое чудовище» (119) «конюх Эндимион порубил... топором»<sup>1</sup>. Смерть возвра-

---

<sup>1</sup> В сознании читателя неизбежно возникает «Маркиза д'О» Г. Клейста, оказавшаяся беременной неожиданно для нее самой. Эта героиня примечательна своей безукоризненной нравственной силой – все попытки окружающих изменить ее по своему усмотрению оказываются тщетными, и внести такие изменения способна только истинная любовь.

щает ей первоначальный облик (здесь накладывается и «Портрет Дориана Грея», меняющийся *вместо* оригинала).

Оригинальный авторский вариант мифа о Пигмалионе и Галатее представлен во всей красе. Беременная женщина подвергается многим метаморфозам, будучи в полной власти мужчины. Но власть эта способна лишь к порождению чудовища.

### 3. Сам Ермо: роды и рождение

Форма чрева с развивающимся и выходящим из него плодом отражена в композиции романа, которую схематично можно было бы отразить в виде головки ключа или рисунка матки с зародышем.

Роман начинается с того, как *отворяются ворота* (любые врата – символическая проекция лона, в таком контексте – напрашивающаяся), и из них выезжает старик Ермо в маске, патриарх карнавала, ладонью-«рыбкой» благословляя город. Этот регулярно повторяющийся ритуал завершается (в начале романа) также ритуальной поездкой в лечебницу к жене, «безумной королеве»; после двух часов молчания он возвращается в свою привычную жизнь, где все события и детали также ежедневно повторяются (запах кофе и сигары, работа, свидание с чашей), так что нельзя сказать точно, сколько «реального» времени прошло от начала романа к его финалу, ближе к которому повторяется та же сцена карнавала, но с существенным нарушением, повтор разрушающим и прекращающим. Все так же ладонь всплывает «золотой рыбкой», «этот жест давно стал одним из неперменных символов или знаков праздника прощания с мясом» (169), но на этот раз из-за юнцов на мотоциклах лошади понесли, и карета опрокинулась, что привело к болезни Ермо. До этого в тексте шло описание бреда героя, заканчивающееся чем-то, весьма похожим на удар – инсульт (168), в это же время, видимо, исчезает и последняя любовница Ермо, «Ависага». Логично было бы предположить, что именно это дверь смерти, но художественное произведение не подчиняется логике, и за описанием страшной ночи следует пустотный провал пробыла и описание карнавала<sup>2</sup>, несчастье на котором возвращает, приводит к Ермо последнюю возлюбленную.

---

<sup>1</sup> См. также анализ этого фрагмента романа («Картина в роли магического зеркала в романе “Ермо”...») в книге: Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999. С. 221–224.

<sup>2</sup> Другой повтор начальных слов и сцены романа возникает ранее в связи со смертью единственного сына Ермо: «Со скрипом, с визгом и ржавым хрипом...» (7, 120, 121). Слова эти связаны с входом в ад: «Отверзлись ржавые со скрипом ада двери, – вдруг вспомнилось и уже не выходило из головы...» (121).

Что было между этими двумя событиями и сколько все длилось – неизвестно, зато известно, что Агнесса провела с ним четыре месяца<sup>1</sup>, а затем недели (сколько?) он пытался «вернуть» чашу (зачатие и беременность). Количество «реального» времени между двумя карнавалами значения не имеет, поскольку в эту рамку уместилось все развитие жизни Ермо – от раннего детства до настоящей старости, все любви, все обретения и потери, все творчество – эмбрион развился. К моменту карнавала (концу романа) Ермо уже готов ко второму рождению – смерти<sup>2</sup>. Но ему нужна помощь, которую он и получает от воровки. Разлуку с чашей, ушедшей в небытие, он перенести не может. То, как он пытается ее вернуть, похоже на принятие родов (это одновременно означает «проникнуть в сердцевину сердца»). Подвигает его на мысль взять чашу из зеркала картина Убальдини, где в зеркале за спиной художника «отражалась женщина – прекрасная Смерть, протягивающая художнику чашу» (176). В духе китайской притчи о бабочке и Чжоу («Чжуан-цзы») неясно, кто у кого принимает роды: Ермо у Смерти, или Смерть принимает Ермо у Жизни. Сама чаша тоже женщина.

Чашу он проживал трепетно, жадно, эгоистично. Он смаковал ее, как хороший коньяк или женщину (40).

Ермо называл ее чашей Софии. Чашей Софьи (45)<sup>3</sup>.

Схватки у зеркала длятся не одну ночь, и Ермо, пристально вглядывающийся в его лоно и отслеживающий этот процесс («в темной глубине зеркала возник круглящийся бок чаши с чеканным ободком, – на несколько мгновений из полутьмы выступила вся чаша, и все погасло так же внезапно, как появилось», 177), в конце концов, поддерживает «головку»:

---

<sup>1</sup> Ср.: «По истечении четырех месяцев у Изабеллы начал расти живот, и признаки беременности стали для всех очевидными» (*Страпарола Д. Приятные ночи*. М., 1978. С. 221).

<sup>2</sup> Именно как рождение к новой жизни Ермо понимал смерть Набоков, с которым соотнесена фигура Ермо и реминисценции из текстов которого пронизывают роман. Упомянем только про две из множества, чтобы показать, что Ермо (или его автор) более благоговейно и серьезно (несмотря на декларируемую неприязнь и снисходительность) относится к тем мотивам, которые для Набокова предмет иронии или досадного недоразумения. Например, про портреты родственников, которые эмигранты увозят с собой и в которые затесался «портрет» Чернышевского (все в переносном смысле) в «Даре» говорится иронично, а у Ю. Буйды – серьезно, и у него буквально родные Ермо, эмигрируя, увозят с собой портреты предков и воспоминания о них (в том числе в виде коллекции одежды, в которой они умирали), как самое ценное. Тщательно разрабатываемая Ермо история человека, потерявшего любимую жену и находящего ее двойника (со спины) в проститутке, произрастает из «Возвращения Чорба» и, отчасти, из «Лолиты», где герой в проститутке пытается найти суррогат для освобождения от своей тоски и желания.

<sup>3</sup> Подобная загадочность присутствует в картине А. Исачева «Пигмалион и Галатее», где исходный миф осложнен другим, и, может быть, не одним. Два женственных изображения, сходных чертами лица, повернуты друг к другу. Одно – зеркальное – одето и светловолосо, второе «реальное» – обнажено и темноволосо. Кто есть кто, или почему Пигмалион в зеркале и есть ли он здесь вообще, – вопросы, приходящие в голову зрителю.

Капля пота скатилась со лба... Он задержал дыхание, чтобы не пропустить миг, когда пальцы коснутся серебра, – и коснулся ее... Так. Он искоса глянул в зеркало: обе ладони прижаты к чаше. Выдохнул... Осторожно сжал чашу ладонями. Поудобнее расположил пальцы. <...> ...Сжав чашу руками, он с трудом поднял ее и поднес к лицу. Она была тяжелой тяжестью человеческой, какова тяжесть и ангела, и он больше не сдерживал ни усталости, ни радости перед Встречей, которая наконец состоялась, ...и теперь стоял с чашей в подрагивающих руках, плачущий, пронзенный и ослепленный внезапным светом смерти, которая не менее ужасна, чем жизнь, – бормочущий что-то на языке, на котором он говорил, едва появившись на свет... (179–180), –

чаша, в свою очередь, помогает родиться ему. Из «чрева» – кольцевой композиции романа должен быть выход многократно изменявшегося героя, и этот «выход» – странный довесок последних страниц.

#### 4. Многие, они же Единственная

Один из героев Ю. Буйды (известный писатель, «Евгений и Юлия») откликается на слово «женщины»:

О, ради Бога! Последнее существительное – *singularia tantum*. Только в единственном числе. Масло, небо, горе... вата... (255).

Эти же слова – последние, которые он произносит перед смертью:

И после слова «вата», которое он сам почему-то не расслышал, нажал спусковой крючок (273).

В сущности, и у Ерма, как и у других, действительно – одна *женщина*, но во многих вариантах.

Сюжеты трех основных любовных историй Ерма навеяны статьей И. Бэлзы о Хемингуэе<sup>1</sup>. Исследователь анализирует роман «За рекой, в тени деревьев» (1950), где возлюбленная «главного и основного персонажа романа» (Б, 99), относительно которого «нет никакого сомнения в том», что его «писатель наделил чертами автобиографичности» (Б, 101) – юная венецианская патрицианка (графиня) Рената. Кэнтуэлл – тяжело больной пожилой человек, добившийся определенной знаменитости (но не писатель, а полковник). Действие происходит в Венеции. Сам сюжет «о любви близящегося к закату жизни человека и юной женщины» (Б, 102) – традиционный литературный сюжет мировой венецианы. Рената происходит из рода, которому принадлежали дворцы, знакомит ее с полковником «граф... носящий то же имя, что и последний из четырех венецианских дождей Дандоло» (Б, 103).

---

<sup>1</sup> Бэлза И. Образ благороднейшей у Хемингуэя // Дантовские чтения: 1976 / Под общ. ред. И. Бэлзы. М., 1976. С. 92–109. Далее ссылки на эту статью в тексте (Б, ...). Курсив в цитатах везде мой. – М.Б.

«Неотвратимо приближающемуся к смерти» старому герою она отдает «свое чистое и драгоценное сердце, свое юное и прекрасное тело» (Б, 104).

Ни одна женщина в произведениях Хемингуэя не окружена таким ореолом чистоты, как Рената. Непосильный груз несет эта «странная девушка», помогая Кэнтуэллу готовиться к смерти и забывать о смерти (Б, 104–105).

У Ренаты был прототип – знатная и красивая далматинка, и Мэри, жена Хемингуэя, была «первое время очень встревожена встречами мужа с венецианской патрицианкой, а впоследствии и с ее семьей» (Б, 106). Про роман Хемингуэя с «итальянской графиней» ходили сплетни.

...Среди немногих близких людей на похоронах Хемингуэя был *Джанфранко*, старший брат Адрианы (Б, 107).

На этой же странице упоминается еще одно имя, вошедшее в роман «Ермо» с этим сюжетом.

Однако, думается нам, вряд ли так важно... заниматься, как это делает, например, Бэйкер, детальным рассмотрением вопросов о том, насколько далеко зашли отношения *юного* Хемингуэя с *Агнессой* Куровской, и оставался ли он когда-нибудь наедине (в комнате или гондоле) с Адрианой. ...Хемингуэй выразил несогласие с известным исследователем его творчества Филиппом Янгом... (Б, 107).

Легко заметить, что сюжет «Ермо» развивается в обратном порядке относительно содержания этой статьи, и отдельные детали перемешаны. В молодости Ермо, подобно Хемингуэю, был на войне в Испании, «на фотографиях – Ермо и Андре Мальро, Ермо и Михаил Кольцов, Ермо и Равель» (36), с Хемингуэем он не снимался, видимо, потому, что с ним отождествлен. Перипетиями его юношеского романа с Софьей, выяснением всех скрытых деталей и тайных подробностей занят его биограф Алан Ситковски. Далее в жизнь Ермо входит итальянская графиня, владеющая дворцом в Венеции и чашей Дандоло, Лиз Сансеверино<sup>1</sup>. Ее первого мужа, имитировавшего собственную смерть и обеленного в глазах потомков трудами Ермо, зовут Джанкарло, в «Als Ob» он «выведен под именем Джанфранко» (174). С ним к концу жизни Ермо сходится и проводит много времени в беседах, которыми слегка тяготится, считая собеседника «шутком гороховым», «старым болтушкой» и сравнивая его даже с Федором Павловичем Карамазовым. Джанкарло погибает раньше Ермо, схватившись с вором, «родственником» последней возлюбленной, отношениями с которой весьма была обеспокоена исследовательница творчества Ермо (и бывшая любовница) Маргарет Чепмэн. Эту последнюю возлюбленную зовут Агнесса, как первую Хемингуэя. Она «готовит» старого писателя к смерти, скрашивая его дни, как Рената

---

<sup>1</sup> Лиз на самом деле третья жена Ермо, но вторая, киноактриса Дина Харленд, проходит эпизодической тенью и быстро навсегда исчезает из его жизни (65–66). Лиз очищает с помощью Ермо репутацию своего мужа-фашиста – вариант «Списка Шиндлера» Спилберга.

у Хемингуэя, и крадет чашу Дандоло. Кроме того, в жизнь Ермо входит друг и биограф Федерико де Лонго.

Что касается чистоты Ренаты, которая и позволила исследователю сравнивать девушку с Беатриче, то ее у возлюбленных Ермо нет. Точнее, есть физическая, как бы пародирующая духовную. Агнесса, «русская шлюшка-бродяжка», постоянно моется в ванной<sup>1</sup>, по специальности она реставратор – т.е. очищает картины, и воровка, т.е. очищает дом от самого ценного. У Софьи какие-то мафиозные тайны, над нею висит подозрение в проституции, относительно ее сестры являющееся уверенностью (плюс низкая роль матери во всем этом), но она старательно ограждает от этого мужа, очищает его жизнь. Наиболее чиста Лиз, воспитывавшаяся в монастыре, помогавшая мужу спасти евреев, утонченная и ранимая. Но и у нее есть что скрывать. «Чистоту» ее нарушает вовсе не то, что ее изнасиловал допрашивавший гестаповец, а то, что она скрывает от Ермо, помогшего ей и ставшего ее мужем, существование Джанкарло; этого он долго не может ей простить, подозревая лживость и грязь. Ее душевная болезнь после гибели сына выражается помимо прочего в специальном и настойчивом зарастании грязью<sup>2</sup>.

Мотив необходимости для женщины постоянно очищаться сквозит и в любой побочной сюжетной линии. Например, любовница-киноактриса («мраморно красива», 102) играет леди Макбет, которая, как известно, «долго руки мыла», а творческое воображение Ермо создает следующую сцену:

В мировом кино, пожалуй, нет другой такой сцены полового акта, которая вызывала бы одновременно глубочайшее отвращение и восхищение: два нагих тела возятся в грязи свинарника, перемазанные с ног до головы навозом и кровью, блестящей, как золото (100).

Мертвая, «она была с ног до головы залита кровью, хотя на ее теле не нашли ни одной царапины» (103).

Возлюбленные Ермо – не Беатриче, им всем, как и самому ему, уготован ад («для всех открылись ржавые...»), но одно имя объединяет всю троицу – *Софья*. Первая носит его сама, вторая имеет портрет своей бабушки с этим именем и внешностью первой возлюбленной, а у третьей оно реконструируется через фамилию. Сонка, Софья Сергеевна Шамардина, татарка<sup>3</sup>, возлюбленная Маяковского:

...Девушка просто неопишуемой красоты. Они с Маяковским сразу, с первого взгляда, понравились друг другу. В кафе он расплел, рассыпал ее волосы и заявил: «Я нарисую вас такой!» – Мы сидели за столиком, они не сводят глаз друг с друга, разговаривают, как будто

---

<sup>1</sup> Парадоксально верным здесь оказывается анекдот о чукче и француженке: только грязная очень – каждый день моется.

<sup>2</sup> Даже косметика делает ее лицо «унавоженным».

<sup>3</sup> Из татар ведут род доктор Торбаев и его жена Ханша, то же имеется в происхождении самого Ермо.

они одни на свете, не обращают на меня никакого внимания, а я сижу и думаю: «Что я скажу ее маме и папе?»<sup>1</sup>

После революции она стала партийным и советским работником, затем провела в заключении семнадцать лет – ср. уголовные наклонности Агнессы Шамардиной. Одновременно здесь замыкается круг: «первый серьезный роман в жизни Маяковского (т.е. любовь к Софье. – М.Б.) кончился в 1915 году»<sup>2</sup>. То, что последний роман Ермо сливается с первым, подчеркивается и фразой, цитируемой его биографом:

...Джорж... не хотел привлекать внимание полиции к этой женщине, так поразившей его воображение, что ради нее, даже после того как она обманула его доверие, он готов был пожертвовать самым дорогим... «Die Rose blühet weil sie blühet» – выражение, сопоставимое с оброненным им однажды<sup>3</sup>: «Философия – это всего-навсего любовь к Софье...» (174–175)<sup>4</sup>.

Как в католичестве большую популярность приобрела не Троица<sup>5</sup>, но Мадонна (с рыцарем, искавшим забвения в боях, сравнивает Ермо один из его биографов), так в романе Троицу начинает составлять Вечная Женственность, и, как и в случае с Мадонной, ей можно не только поклоняться, но и любить ее, и творить ее.

### 5. Женщины и чудесные животные

Все женщины, связанные с героем, наделены зооморфными чертами и/или свойствами сверхъестественных существ-оборотней, осчастливливающих возлюбленных и покидающих их в печали. Генетически этот мотив восходит к волшебной сказке, а в контексте персонального метапоэтического мифа Ю. Буйды связан с двумя полярными возможностями Галатеи: колебаниями ее образа между красавицей и чудовищем.

---

<sup>1</sup> *Паперный* З. «Если я чего написал...» // *Знамя*. 1998. № 6. С. 146. Цитируются воспоминания К.И. Чуковского.

<sup>2</sup> Там же. С. 147.

<sup>3</sup> На с. 89.

<sup>4</sup> Немецкий глагол «цветет» созвучен одному весьма неблагозвучному русскому. Софья – воплощение Вечной Женственности Ермо. Сходная ситуация «всего-навсего любви» наблюдается в романе В. Шарова «Старая девочка» (*Знамя*. 1997. № 8/9), но там любовь не к Софье, а к Вере. Главная героиня этого романа, в отношении фона – историческом о сталинской эпохе, а в отношении сюжета – фантастическом голливудской тематики, Вера, вызывает к себе необычайную любовь любого, кто будет иметь счастье или несчастье ее знать, от младенца до глубокого старика, от заключенного или «нацмена», сына степей, до И.В. Сталина. Эта любовь к Вере становится единственным смыслом и целью жизни каждого, кто ее знал, объединяя их всех во взыскуемую философией «соборность». У Шарова даже не философия, а жизнь и смерть, и, вообще, все, что определяет существование человека – это любовь к Вере.

<sup>5</sup> Женское начало, *София*, в Троицу, как известно, не входит.

Лисицу Софью (см. раздел 6) сменяет «змея» Лиз («прекрасная, как змея»). Без Ермо она немедленно превращается из «змеи» в «статую»: «пугающе незнакомая, с остановившимся взглядом и стаканом в руке: пока его не было, она решила выпить для храбрости и впервые в жизни напилась до остекленения» (84–85). Та же статуарность<sup>1</sup> приходит после смерти сына (фотография 1974 года, 123), Лиз пытается вернуть себе единство с ним, слияние, подобное слиянию матери с плодом.

Но жить без наркотиков она уже давно не могла: словно стремясь пройти путь, уже пройденный Паоло, она после его смерти пустилась в эксперименты с галлюциногенами (138).

В этой иллюзорной беременности они трансформируют ее, погружая в безумие, то в «бесстыжую самку», то в самоубийцу («хирургам пришлось основательно потрудиться, чтобы... привести в порядок ее лицо», 138–139). Затем возникают «коровы»: сиделка-шведка, русская Ависага (грелка в постель стареющему Давиду). Агнесса к тому же по имени, но не по сути, агнец, ягненок<sup>2</sup>. Такой выбор животных классичен и освящен древностью.

Самые известные женские имена были связаны с миром животных, которые... являлись воплощением древнейших божеств: Лия (корова), Рахиль (овца), ...Эгла (телка), Ионина (голубка), Акбар (мышка) и Табит (газель)<sup>3</sup>.

Характерной чертой для женских идолов древнейшего периода является лишь едва намеченная голова, напоминающая голову пресмыкающегося или птицы... сходство с рептилией должно напоминать о существе, обитающем под землей, сходство с птицей – о существе, живущем в воздухе<sup>4</sup>.

Это изображения беременных женщин или матерей с грудным ребенком:

У древнейших изображений богини-матери змееобразное лицо, иногда ребенок, сидящий на ее руках, своими растопыренными ногами по-зменному обвивает ее тело<sup>5</sup>.

Маргарет Чепмен «презрительно фыркнула: “Чепуха! Ему всегда нравились ящерицы и змеи вроде меня, и он терпеть не мог коров”» (137), «Из серпентария ты перебрался в коровник?» (170). В этих трех сменах животных прослеживается смена образа материнства в сторону его усиления и очевидности. Если лиса и змея – матери весьма экзотические, причем лиса

---

<sup>1</sup> Ее любовник, снабжающий ее наркотиками и полностью переделывающий обстановку ее комнаты по своему вкусу, – «беломраморный красавец» (150), т.е. Пигмалион, сам становящийся статуей.

<sup>2</sup> Ее имя трансформируется в Несси и, соответственно в «чудовище» (148–149). Кроме того, она тоже «ожившая картина»: живет на картине своего друга «Женщина, жрущая мясо».

<sup>3</sup> *Вардиман Е.* Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 119.

<sup>4</sup> Там же. С. 39.

<sup>5</sup> Там же. С. 41–42.

еще и бросает детей, то с коровой все очевидно сразу. Поскольку Ермо должен родиться в смерть, он ищет мать, символ матери.

Его «реальная» мать (т.е. женщина, родившая его) связана с животными не прямо, а косвенно, через отсылки к мифам о трикстерах. Она пугает малыша Белым Карликом, а самая запоминающаяся деталь ее облика – крупный белый нос, украшенный красными пятнышками от пенсне, этот нос и превращается в Белого Карлика. Трикстеры (изначально животные) обладают способностью отделять от себя часть тела и превращать ее во что-либо, в том числе в свою копию. Одновременно это кошмарный суррогат беременности и разрешения от нее, поскольку речь идет не об отрезанном носе майора Ковалева (кастрация), а о женщине и матери.

Его же тетя, Лизавета Никитична Аблеухова, поражающая неизменностью облика, прямо также почти не связана с животными, за исключением «обтянутого сеточкой-паутинкой пучка волос» и «по-старушечьи пестрых лапок» (30). Но через аллюзии – фамилию и герб / кольцо с еленевым камнем из «Петербурга» А. Белого – рядом с ней возникает фигура нетопыря. Ее служанка «походила на состарившуюся и подобрившую крысу» (20). Зато дядя по аллюзиям человек («Отцы и дети», «англизированный аристократ»), а по увлечениям не совсем: «вел *родословную* от коня святого Георгия, оправдывая семейный герб» (16), писал историю кавалерии. Своеобразным кентавром выступает и друг семьи, ветеринар «доктор Торбаев по прозвищу Лошадиная Фамилия» (20). Домашним прозвищем предка было «Крокодил» (116).

В виде исключения иногда любовница похожа не столько на животное (хотя «рыжие волосы» как знак «лисы» сохраняются, также как сохраняются и черты оборотничества как способности к пребыванию в ином мире, превращения в субстанцию иную, чем человеческое тело), сколько на гурию или красавицу, похищенную джином:

...И небесскандальную историю взаимоотношений с Каролиной Крогиус, опять рыжие волосы, прекрасные шведские глаза чистой воды, ночные кровотечения, много сладкого<sup>1</sup> и много турецкого табака – к счастью, турок в конце концов ее и увез, избавив Ермо от объяснений (121).

Главнейшая из женщин в жизни Ермо, его душа (*anima*) имеет звериные черты. Дневниковые записи Ермо опубликованы в книге «Лес, кишасый зверями». Повествователь замечает: «надо обладать буйным воображением,

---

<sup>1</sup> У героинь «Ермо» есть и кулинарная сторона, равно как у искусства. (Кулинария – алхимическое искусство, наиболее явно связанное с претворением одного в совершенно другое.) Женщины, привлекающие Ермо, ассоциируются со сладостями. Последнюю он так и называет – Нуга – за карамельную тягучесть. О герое-писателе «Лжеца» сказано: «Он еще не овладел магией ремесла, позволяющей из крысы, перца и лепестка розы сварить волшебный напиток искусства» (13).

чтобы поймать хоть одного зверя, терзавшего душу писателя» (34). Это реминисценция Д. Донна («Эдварду Герберту»):

Всех зверей совмещает в себе человек,  
мудрость их умирят, сажая в ковчег.  
Тот безумец, чьи звери друг друга грызут,  
станет сам их добычей, его разорвут.  
Он зверей не сдержал ослабевшим умом,  
ибо суть человека нарушена в нем.  
Пожирая друг друга, там звери живут,  
и плодятся, и новых зверей создают.  
Счастлив ты, укрощающий этих зверей,  
подчиняющий каждого воле своей<sup>1</sup>.

Одновременно здесь и отсылка к «Зверю в чаше» (1903) Г. Джеймса. Прыжка этого зверя всю жизнь ждет герой, и также как у Ермо этот прыжок связан с потерянной любовью – унесенной смертью возлюбленной. Но если трагедия недосвершения у Ермо в слишком ранней смерти Софьи, а любовь к ней он осознал сразу, то у героя Джеймса была практически целая жизнь, чтобы осознать дарованную ему любовь, но понимание приходит к нему слишком поздно.

Реминисценция из Донна возникает и при зарождении любви к Софье. Неожиданность вспыхнувшего чувства вместе с неожиданным расцветом женственности Софьи, сцена любви в заброшенном доме (который потом окажется рядом с их родным, но сначала для них – неведомо где), утреннее пробуждение и узнавание места и последующее расставание проецируются на любовную лирику Донна: «С добрым утром», «Сон», «Разлучение».

В одной из комнат были свалены подозрительно пахнущие комковатые матрацы, из которых, смеясь и толкаясь, они соорудили гнездо. «Нет, нет, – зашептала она, – надо снять одежду... чтобы она к утру просохла... нельзя же так...» Вспышки молний выхватывали из темноты голубоватые локти, плечи – и вдруг надвинулось ее меловое лицо с черными провалами глаз, он прижался губами к ее губам, она выдохнула: «А ты?» – он торопливо освободился от мокрой одежды, то и дело натываясь на ее горячее тело и со сладким ужасом пытаясь угадать, чего он коснулся, – «Я не умею, – сдавленно сказал он. – Прости». «Я тоже не умею, – проговорила она так, словно у нее болели зубы. – Так?» (29).

Очнулись наши души лишь теперь,  
Очнулись и застыли в ожиданье;  
Любовь на ключ замкнула нашу дверь,  
Каморку превращая в мирозданье  
...А мы свои миры друг в друге обрели  
...Но если наши две любви равны,  
Ни убыль им вовек, ни гибель не страшны<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Европейская поэзия XVII века.* М., 1977. С. 71. Далее ссылки на это издание в тексте (Е ...).

<sup>2</sup> *Английская лирика первой половины XVII века.* М., 1989. С. 75.

Утром он проснулся потный, задыхающийся от жары и неприятного запаха, шедшего от матрацев. Солнце заливало пыльную комнату со слоанным стулом в углу... Софья стояла у окна. Он бесстыдно устался на ее грудь и бедра и весь похолодел от пронзившего его вдруг болезненного ощущения, которое осталось только – назвать. Она, прищурившись, посмотрела на него. ...Сглотнув несколько раз, он наконец обрел дар речи: «Посиди со мной...» Никогда ему не было так хорошо. «И мне тоже», – призналась она, когда все закончилось и только ее выпуклый живот еще мелко вздрагивал... Он был слишком переполнен чувствами, чтобы осилить еще и слова (29–30).

Он много раз возвращался к этому утру, вспоминая его в письмах, дневниках (31).

Любовь моя, когда б не ты  
Я бы не вздумал просыпаться...

...Так неподдельна ты, что лишь представь –  
И тотчас образ превратится в явь

Приди ж в мои объятия, сделай милость,  
И да свершится все, что не доснилось.

...Но увидав, что ты читаешь  
В душе моей и мысли проникаешь

...Уразумел я: это ты – со мною;  
Безумец, кто вообразит иное!

Уверься в близости твоей,  
Опять томлюсь, ища ответа:  
Уходишь? Ты ли это?

...Знай, я готов для смерти и любви<sup>1</sup>.

Брак героев состоится только через восемь лет и закончится гибелью Софьи в автокатастрофе.

Простимся: без разлуки нет любви,  
Дня светлого – без черного предела.

Не бойся сделать шаг, ступив на край;  
Нет смерти проще, чем сказать: «Прощай!»<sup>2</sup>.

### *6. Софья и китайские сказки о лисицах*

Первая и главная возлюбленная Ермо в своем тексте воскрешает мотивы, связанные с лисицами-оборотнями, что не так удивительно, учитывая китайские увлечения Ермо и героев других произведений Ю. Буйды. Любопытно сравнить сюжеты рассказов Пу Сунлина<sup>3</sup> и сюжетную линию Софьи.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 85.

<sup>2</sup> Там же. С. 97.

<sup>3</sup> Пу Сунлин (*Ляо Чжай*). Монахи-волшебники: Рассказы о людях необычайных. М., 1988. Далее ссылки в тексте (ПС, ...).

У Пу Сунлина, кроме лисиц, действуют также бессмертные феи, «бесы», то есть души умерших женщин, не находящие покоя или подчиненные злокозненному даосу, женщины-наваждения, вызываемые даосами, и женщины не совсем ясного животного или чудесного происхождения. Поскольку для романа «Ермо» различия между ними не существенны, то все они будут привлекаться к анализу, как и лисицы.

### *6.1. Принадлежность иному миру*

Софья – «скольцо-то-юродная кузина» Георгия. Это красавица с пышными рыжими кудрями (что ассоциируется с цветом лисы, анаграмму лисы можно углядеть и в ее фамилии – Илецкая), не сомневающаяся «в своем праве на восхищенное мужское внимание». Все красавицы Пу Сунлина – либо лисицы, либо бесовки, либо их родственницы и двойники. Редкая красота – удел не для простых смертных женщин.

Поправила прическу, улыбнулась. Красоты она была помрачительной. Чэн выразил свое подозрение, что она-де бесовка. – Нет, я не бесовка, – отвечала она. – Я – лисица! (ПС, 249).

«Сметливость», «необычайно развитая изворотливость», ум и утонченность («А лиса – прелесть! Можно себе представить ее тонкие манеры!», ПС, 281) – главные качества лисы наряду с красотой.

В ситуацию Паоло и Франчески Георгия и Софью сводит Миллер, которого можно воспринять и как Генри Миллера, что совсем не тонко намекает на непереносимое следствие знакомства с лисой – чувственные отношения; «и стал с ней любовничать» – первое и основное действие, которого требует и получает лиса или бесовка. Но лисы устремлены не столько к разврату (если у них нет цели убить), сколько к браку, где они будут заботиться о благе своего избранника.

– Я, – отвечала дева, – явилась сюда нарочно, чтобы быть тебе женой (ПС, 284).

Софья откровенно из другого мира во многих смыслах. Она любит говорить по-русски и о русском, о загадочной славянской душе. Она вспоминает князя Игоря, бегущего от своих родственников-половцев (для нее это метафора эмиграции). Отношения с ней чреваты опасностью, неожиданно-стями и, главное, потерями.

Его сердце немело от предчувствия счастья, как от бритвы, приставленной к горлу (28).

Она связана с «детройтской мафией».

В момент убийства жена находилась рядом, что дало повод фантазерам выдвигать версии одну нелепее другой. ...Правда здесь только в том, что Левинсон действительно был убит, Софья стала свободной и вскоре вышла замуж за Георгия (36–37).

Сама она упоминала «о неприятном и опасном “приключении”, которое каким-то образом связано с именем Ти Пи Левинсона... Увы, нам доступно лишь ощущение смутной тревоги, неуловимо присутствующей в этой ситуации» (33). Именно с Софьей Ермо осознал себя между мирами.

Ему было хорошо, он был влюблен горячо и счастливо... и в то же время он испытывал беспричинную – «русскую» – тоску, как человек, утративший что-то бесконечно дорогое, единственное, неповторимое. Или, точнее, – ушедший от одного берега и так и не пришедший к другому. Господин Между – так он иногда называл себя впоследствии, но мысль эта пришла к нему и поразила в самое сердце именно тем утром, когда они с притихшей вдруг Софьей стояли у окна в заброшенном доме (31).

### *6.2. Лиса – существо покидающее*

Лисы неизбежно покидают своих возлюбленных и прижитых с ними детей<sup>1</sup>, но они могут и возвращаться. Герой «Лианы Ёсино» Танидзаки сетует:

Я... тоже всегда мечтал, чтобы моя мать оказалась лисицей, как в этой пьесе. ...Ведь если мать – женщина, нет надежды снова ее увидеть, а если она – лиса, не исключено, что когда-нибудь она опять превратится в женщину и вернется...<sup>2</sup>

Иногда между уходом и возвращением проходит всего несколько лет. Ермо и Софья поженились через восемь лет после той ночи, сразу как она овдовела, т.е. избавилась от державшего ее в плену «антагониста», но очень скоро она покинула его навсегда. Уход лисы тоже может быть связан с ее пленением родственниками или существами, к миру которых она принадлежит. Например, в рассказе «Чантин и ее коварный отец» Ши, когда его просят изгнать беса (им «были изнасилованы и одурманены решительно все женщины в доме», ПС, 225), попадает в дом Вэнов, который «сплошь лисицы» (ПС, 224). Ши хочет жениться на девушке из этого дома, но в благодарность за избавление от беса его собираются убить. Хотя Ши достигает своего, но вынужден отпускать жену к родителям, к тестю, «лису злому и коварному» (ПС, 231)<sup>3</sup>, где она на годы исчезает. Ермо не пытается вызволить ее, он ждет ее, как большинство китайских студентов. Хотя иногда они активно ищут и стремятся заполучить обратно любимую жену. Например, в новелле «В погоне за бессмертной Циньэ», студент забирает свою жену от ее бессмертных родителей, к которым она ушла, инсценировав свою смерть. На годы, дав ему другую жену, уходит от студента лиса в «Красной яшме», но,

---

<sup>1</sup> Это может быть связано с нарушением обещания, данного лисе. Например, в рассказе «Верная сваха Цинмэй» лисица, родившая девочку и обещавшая родить мальчика, просит мужа не брать вторую жену, но он, под воздействием насмешек окружающих, сватает себе другую. Рассерженная лиса бросила младенца Чэну и удалась.

<sup>2</sup> Танидзаки Д. Похвала тени. СПб., 2001. С. 108.

<sup>3</sup> «Лисьи маневры, то так, то этак, хитры и предательски до крайности» (ПС, 232).

вернувшись, остается с ним до конца. Через десять лет возвращается к Дуну Асо Чжоуская (лиса), объясняя ему, что она «вышла замуж за глупца» («Дун погиб»). Убив Дуна, она переходит к Вану, но ее вынуждают идти судиться к Властителю Темного Царства, то есть в виде женщины умереть. Вернуться она уже не может, несмотря на желание, так как продан мешок ее шкуры. На этой же особенности лис покидать своих возлюбленных основано и единственное средство избавиться от них (лисы много пакостят людям) – насилие, вызванное чересчур страстной любовью («Усмиряет лису»). Регулярно покидает студента на годы и месяцы «Царевна заоблачных плющей», однажды уйдя навсегда, родив сына – «гиену, ...волка» (ПС, 456). Подобным лисьим качеством обладает и незаурядная властная «Дева-рыцарь». Удостоив своей благосклонности студента, она «сказала студенту наставительно: “Это сделать можно один раз, но не второй”» (ПС, 473). Выполнив свое дело мести (отрезав голову обидчику семьи), она оставляет рожденного ею ребенка студенту и исчезает «мелькнув молнией» (ПС, 477). «Вздыхая, тоскуя, стоял студент, как деревянный, – словно потерял свою душу и жизнь» (ПС, 478).

В «Убежище» Софья возвращается в виде юной бабушки-тезки на портрете в доме новой возлюбленной (26, 50). Лисицы, бывает, возвращаются в виде старух к внукам своих возлюбленных, как в новелле «Ван Чэн и перепел».

– Ты, значит, внук Ван Цзянчжи? – сказала она. – А я – фея-лиса. Сто лет назад я с твоим покойным дедом была очень близка; когда же дед твой умер, то и я ушла. А теперь проходила здесь и обронила булавку, которая попала прямо в твои руки. Разве это не воля небес? (ПС, 359).

Старуха помогает Вану разбогатеть, а затем исчезает. Ермо, видимо, также в родстве с лисами. У мужчин рода Ермо «мягкий женский взгляд красивых лисьих глаз» (17). (В романе «Город палачей», например, атрибутом мужчин рода Боха становятся «голубые глаза, как у слепого кота»). Тот же мотив в новелле «Благодарная Сяомэй».

Как-то, путешествуя по югу в Цзян и Чже, он увидел пожилую женщину, которая сидела у дороги и плакала (ПС, 420).

Женщина просит спасти ее сына от смертной казни, что Ван и делает, однако потом выясняется, что она вовсе не была матерью этого человека, «его мать давным-давно умерла». Женщина объясняется:

– Я – старая лисица из Восточных Гор. Лет двадцать тому назад я как-то с отцом моего сына провела приятный вечер. Вот поэтому я и не могла вынести страданий его голодного духа (ПС, 420).

Затем по завещанию жены Ван женится на наложнице, которую считает божеством, она покидает его на восемь лет; когда она возвращается, Ван уже умер от чумы.

### *6.3. Общение с лисой: время и место*

Лисы встречаются преимущественно со студентами. Любовные отношения у Георгия и Софьи завязываются, когда Ермо – студент. Как лиса приводит студента в таинственный и опасный мир гор, водоемов и лесов, чуждых человеческой природе, домов, по ночам вырастающих на могилах, или просто заселенных не людьми, а призраками и оборотнями, так и Софья чувствует себя в своей стихии в подобном мире.

Софья была за рулем. И Георгий только замуривался, когда она на огромной скорости лихо срезала повороты, при этом фары то гасли, то пугающе ярко вспыхивали. Это был ливень, настоящее светопреставление с громом и молниями, выбеливающими лица и превращающими глаза и рты в черные провалы (28).

Она и погибает так, словно просто уходит навсегда в этот мир, в автомобильной катастрофе:

...Софья на огромной скорости врезалась во встречный грузовик и мгновенно скончалась. ...Из морга Джорджу выдали сверток – не на что было туфли надеть (38).

Лисы водятся в старых заброшенных домах и именно там встречаются с возлюбленными-студентами. Софья привозит Георгия именно в такой заброшенный дом. (Поженившись, они первым делом купили его для совместной жизни.) Гроза создает несколько замогильное освещение:

Вспышки молний выхватывали из темноты голубоватые локти, плечи – и вдруг надвинулось ее меловое лицо с черными провалами глаз... (29).

Просто возлюбленной-оборотня ему не хватает, ему нужна еще и ожившая мертвая невеста. Очнувшись утром, Георгий видит «пыльную комнату со сломанным стулом в углу и обрывком электрического провода под потолком», пробуждает его «неприятный запах, шедший от матрасов» (29).

В такую ситуацию могут попадать студенты, поддавшись вожделению к наваждениям. В новелле «Даос угощает» студенты пытаются развлечься с красавицами, оставленными бежавшим даосом после роскошного пиршества, устроенного в заброшенном храме, который студенты видят отделанным. По пробуждении «оказывается, он обнял какой-то длинный камень и лежит под крыльцом. Он бросился теперь искать Сюя. Тот еще не проснулся, и Хань увидел, что он лежит головой на камне, полном испражнений, и сладко спит в развалинах отхожего места. ...А вокруг них был двор, весь заросший бурьяном, развалины дома в две комнатки – и больше ничего» (ПС, 67).

В отличие от наваждений, Софья не исчезает с утренним светом, а стоит у окна, хотя все равно после этой ночи она исчезает из жизни Ермо, выйдя замуж за другого.

В призрачные хоромы на осеннем поле приглашает лисица попить вина на прощание своего возлюбленного, попытавшегося поймать ее («Фонарь-пес»). Хоромы на могиле вырастают в рассказе «Цяонян и ее любовник», где студент обретает двух возлюбленных. В заброшенном доме происходит действие «Бесовки Сяосе», где студент находит также сразу двух возлюбленных. Он обучает дев письмо и классикам, позднее благодаря даосу они вселиются в тела недавно умерших дев, и все обретают счастье. Ермо «везет»<sup>1</sup> также, но в европейском варианте: Софья возвращается к нему в двойниках и перевоплощениях.

Георгий и Софья утром обнаруживают, что провели ночь в соседнем со своим доме<sup>2</sup>. Подобные фокусы могут проделывать лисы. В новелле «Неудачи честного Чжан Хунцзяня» лиса отпускает тоскующего по жене студента домой:

– Ведь твой дом, я уверена, всего-то в полуаршине отсюда. – С этими словами она взяла его за рукав и потащила за ворота. Он увидел, что вся дорога перед ним во мраке; в нерешительности он мялся на месте, не двигаясь вперед. Дева потащила его, он пошел. Прошло немного минут, как она сказала: «Пришли. Ты теперь дома, а я на время удалюсь» (ПС, 310).

Далее выясняется, что это мираж, напущенный лисой, но через некоторое время она действительно очень быстро (полет на «бамбуковой барыне», ср. скоростную езду Софьи) доставляет его домой, решив покинуть его. Почти домой из дальних мест (и почти в пасть тигру) доставляет студента лиса (сначала тащит за руку, затем полет), решившая его покинуть из-за обиды на то, что пытался после «полюбовничанья» поймать ее сетью («Храбрый студент из Чжэдуна»). В заброшенном доме Лю находит лису как Асю в новелле «Асю и ее двойник».

#### 6.4. Лиса – верная и мудрая помощница

---

<sup>1</sup> «Красавицу, в мире исключительную, – одну и то трудно сыскать... Как это вдруг он достал сразу двух? Такую вещь увидишь разве один раз в тысячу лет, и случиться она может лишь с тем, кто не бежит к девчонкам зря» (ПС, 210), – замечает «историк этих странностей». Ермо – такой же везунчик, хотя красавицы находят его последовательно, а не сразу по несколько.

<sup>2</sup> «Конечно, этот заброшенный дом они видели каждый день из своих окон и так привыкли к нему, что уже и внимания не обращали, хотя и был он чем-то вроде местной достопримечательности: все-таки единственное в *новостроенном городке* здание без хозяев. С высоты второго этажа был хорошо виден двор, Ходня, склонившаяся над кустом шиповника. По галерее неторопливо, с заложенными за спину руками прошелся дядя с дымом, выбивавшимся из-за правого уха, – курил сигару» (30).

С лисами неизменно связан мотив двойничества. Студент часто уже женат или был влюблен в земную женщину, или он женится на лисице и ее сестре или близком ей человеке. Так в новелле «Верная сваха Цинмэй» Цинмэй, дочь лисы, в силу жизненных обстоятельств проданная в услужение своей ровеснице, устраивает удачный брак с нищим студентом, которого ждет блестящая карьера в будущем, сначала себе (поскольку любимую госпожу выдать за бедняка отказались), а затем обнищавшей после смерти родителей госпоже. Так происходит в новеллах «Красная яшма», «Неудачи честного Чжан Хунцзяня», «Асю и ее двойник» (лиса сама приводит к возлюбленному Асю, свою младшую сестру в предыдущей жизни, и исчезает; вернувшись, она периодически покидает Лю и Асю).

У Ермо другая временная перспектива, но мотив остается тем же. Софья занимается издательскими делами мужа и погибает, возвращаясь из города, где она была по этим делам. Она подвигает Ермо на создание бесмертного труда:

Софья уговаривает его приняться за роман, в котором он мог бы «разделаться» со своими военными впечатлениями: «Война и мир», «Пармская обитель», «Алый знак доблести», «Смерть героя» – трубы зовут, –

но Ермо колеблется. Лиса – верная помощница, устраивающая дела студента. Например, в новелле «Бай Цюлянь любила стихи» дева с озера «достала своими советами много денег, десятки тысяч серебра» (ПС, 108). Выясняется, что мать ее – огромный белый карп, совершенно напоминающий женщину, Дракон-князь захотел взять ее дочь в наложницы, из-за чего она и подверглась опале. Цюлянь просит позволить ей удалиться, «если ты смотришь теперь на меня как на тварь, а не на человека» (ПС, 108)<sup>1</sup>. К чести студента, он делает все для ее спасения, даже впоследствии оживляет ее (по ее указаниям), когда она умирает. О Цюлянь говорят:

Это создание отличается необыкновенным изяществом, тонким и совершенным. Неужели ж она достанется Дракону на дикий разврат? (ПС, 110).

Верная и преданная Цинмэй, «сумевшая распознать гения в куче пыли», помогает студенту, питающемуся похлебкой из отрубей, стать начальником судебной палаты. «Автор ... любопытной истории» делает такой вывод:

Небо родит прекрасную женщину, – ясно: хочет ее привлечь к честному, прославленному ученому. Но знать нашего пошлого света держит такую красавицу только для того, чтобы подарить ее богачу в шелковых штанах... Создавшее нас (небо) против этого, конечно, будет бороться (ПС, 261).

---

<sup>1</sup> Прекрасную лисицу можно воспринимать как чудовище – близкая Ю. Буйде мысль. «...Я лиса-святая. У меня с тобой давно предопределена связь судьбы. Но если ты упорно будешь относиться ко мне как к чудовищу, то, прошу тебя, сейчас же распростимся» (309).

Эти слова описывают историю Ермо и Софьи, хотя относятся к китайскому рассказу «Верная сваха Цинмэй» с несколько иным сюжетом. То же происходит в новеллах «Красная яшма», «Зеркало Фэнсянь», где героиня-лисица, покидая героя, вынудила искать встречи в книгах; благодаря его усердным занятиям ее фигура в зеркале приближается к нему; когда он бросает учебу – удаляется; Фэнсянь выходит к нему, когда он сдает экзамен (ср. приход из зеркала чаши Ермо). В этой же новелле сестры-лисицы помогают поймать позарившихся на их красоту грабителей, наведя на них морок.

Софья является духом-проводником Ермо, вся духовная жизнь которого проходит под знаком памяти о ней и поиска ее.

### *7. Лиз и воскрешение «Итальянских хроник» Стендаля*

С Лиз в романе связаны стендалевские ассоциации. У нее фамилия из «Пармской обители», сводит ее и Джорджа прошедшая война, а Ермо бежит от нее во Францию, а не куда-либо еще (француз и итальянка – частая любовная пара у Стендаля), Джанкарло рассказывает Ермо историю о Лауре Сколастикке. Хотя сюжет не имеет ничего общего с «Suora Scolastica», последней из «Итальянских хроник» Стендаля, но сама история и образ главной героини, равно как история и образ Лиз стилизованы именно под «Итальянские хроники», произведение, состоящее из восьми повествований различной временной соотнесенности, от Возрождения до начала XIX века.

В центре каждого из них – образ страстно влюбленной и/или оскорбленной итальянки, ради любви и/или мести готовой на любые жертвы и преступления. Этот образ красавицы, способной за спиной возлюбленного совершить любую низость, вредящую ему или его делу, наверняка всплывает в сознании Ермо, когда он бежит от Лиз, обнаружив ее мужа, не желая никаких объяснений и отношений. Ванина Ваннини выдала властям собрание карбонариев, для того чтобы возлюбленный не променял ее на служение родине; Виттория Аккорамбони обвиняется в организации убийства мужа, который любил ее без памяти (практически сразу она выходит за богатого, больного и свертучного убийцу, одной ногой стоящего в могиле); юная Беатриче Ченчи убивает своего отца (готова сделать это собственными руками, когда убийцы колеблются) за то, что он делает ее жизнь невыносимой; придворная дама из «Герцогини ди Паллиано» сначала убеждает герцогиню поддаться соблазну, чтобы ей самой было удобнее встречаться с возлюбленным, а когда ее собственный возлюбленный бросает ее, выдает устроенную ею связь мужу герцогини, добываясь пыток и убийств и т.д. Эти красавицы – «чудовища» по мнению героев, что и придает им литературную привлекательность. Чтобы написать о них, повествователь сначала тщательно изучает их портреты, под его пером они «оживают». В истории Джанкарло рассказано о вековой вражде двух родов (знатность героев – необходимое условие

для Стендаля) и роковой любви к женщинам одного рода, губящей мужчин другого рода. Джакомо Сансеверино, уверенный в том, что уцелеет, полностью уничтожает род противника, однако Лаура<sup>1</sup> выносила и породила свою страшную мечь («в одной из старинных книг поступок горбуни назван искусством», 132). Умерши насильственной смертью сама (необходимый момент для Стендаля), она увлекла с собой в могилу и обидчика<sup>2</sup>.

Сансеверино был взят под стражу, вскоре осужден и казнен – за изнасилование и убийство во дворце дожа и за государственную измену, вызванную непомерной алчностью (132).

Ермо обвиняет Лиз в предательстве и готов поместить ее за это в Толомею, третий пояс девятого круга. Он кажется себе обманутым дураком, а Лиз видит убийцей<sup>3</sup>: «Она убила его. Убила руками Джорджа Ермо, его пером. ...Они сообщники. ... Там – там навек мы скованы терзаньем...» (67–68), – в «Итальянских хрониках» героини для убийства неугодных им нанимают своих возлюбленных («Чрезмерная благосклонность губительна», «Семья Ченчи» и др.), ловко манипулирует Ванина Ванини своим простодушным женихом, для карьеры кардинала родственник другой героини помогает ей убить неверного возлюбленного, чтобы быть связанным с ней неразрывными узами преступления («Сан-Франческо-а-Рипа»). Молодые девушки «Итальянских хроник» несчастны, так как не могут выйти замуж за возлюбленных из-за своей или его бедности. Они воспитываются в монастыре и вновь заключаются туда пожизненно. Лиз также, «едва выйдя из монастырской школы», стала «женой богатого, молодого и красивого фашиста-аристократа» (78). Сближена Лиз и с «Аббатисой из Кастро». Ермо вынужден «спасаться» от мыслей о Лиз в прогулках и работе и, в конце концов, хочет видеть ее снова, скучая по ней, так Джулио пытается забыть в войнах за границей, презирает возлюбленную за слабости, и, тем не менее, стремится встретиться с ней и все простить, несмотря даже на скандальную историю с рождением ею ребенка от епископа. Как аббатиса, отдавшись

---

<sup>1</sup> Это имя сопровождает Лиз второй раз. Первый – в книге Ермо, где «Ермо-художник» создал «портрет ... Лиз ди Сансеверино, тронувший сердца миллионов читательниц». «Еще одной героиней книги стала Лаура Людеманн» (53). Она и ее семья уцелели, но, начав расследование и побывав в Освенциме, она покончила с собой: «и хотя эта история не имела отношения к главному сюжету, без нее, как сегодня всем очевидно, книга получилась бы иной» (54). Имя «спутницы» (наследницы) Беатриче приглашает читателя испытать силы в расследовании метаморфоз образа, отражающего образы многие.

<sup>2</sup> Один из друзей Джакомо назвал ее «коварной лисцей».

<sup>3</sup> Кроме того, он считает, что она посылает шпионов следить за ним и прослушивать его телефон.

епископу, чувствует, «точно... отдалась лакею»<sup>1</sup>, так Лиз унижена изнасилованным ее «как скотницу в хлеву» офицером: «этот негодяй уверен, что она чуть ли не сама отдалась ему...» (87). Лиз и без допросов потрясена разочарованием в муже, сломлена событиями. Слуга Джулио не успевает спасти аббатису. Повинуясь приказанию, он «ушел, но тотчас же вернулся. Он нашел Елену мертвой; она пронзила себе сердце кинжалом»<sup>2</sup>. Лиз:

И если бы не Франко, она покончила бы с собой, у нее хватило решимости. Мажордом Франко опередил судьбу (87).

Все женские портреты галереи Стендаля воплощены в двух женщинах из одного рода в «Ермо», при этом Лаура является своеобразным спутником-сестрой Лиз по их общему литературному источнику. Стилизация тонка, но выполнена так, чтобы привлекала к себе внимание и обрисовывала игру всех теней, омрачающих душу Лиз и впоследствии разрушающих ее.

## *8. Барочные метаморфозы*

### *8.1. Прекрасная дама и бедный сочинитель*

В мире Ю. Буйды очень много образов кинофильмов, Ермо много и плодотворно работает в кино, причем начинается такая работа «вскоре после рождения сына» (95) и продолжается все время его младенчества (до этого было эпизодическое участие в экранизации собственного произведения). Однако на уровне авторских описаний фильмовые реминисценции начинаются задолго до сознательного прихода к ним героя. Героиня первого романа Ермо «Лжец» (ср. название фильма «Лжец, лжец») использует в боях «неотразимое свое оружие – обнаженную грудь» (11). Это же оружие использует крайне успешно (все враги убиты и обезврежены) под руководством Брюса Уиллиса героиня комедии «Девять ярдов». Безжалостность прекрасной дамы проявляет себя не только в отношении мужчин из одного с нею мира, но и, главным образом, в отношении к ее создателю, а точнее, тому, кто заключает ее в словесный мир, описывает словом, претворяет в словесных портретах.

Героиня первого романа Ермо существует в единстве с кальмаром.

Ночью же, когда пиратский фрегат, мягко покачиваясь на серебристом лоне океана, мощно режет фосфоресцирующие воды, Эмили устраивается поудобнее в огромном кресле на палубе... и, макая перо альбатроса в чернильницу, принимается за очередное письмо...

---

<sup>1</sup> *Стендаль. Итальянские хроники. Жизнь Наполеона.* М., 1988. С. 199. Ср.: «...а меж тем я себя чувствовала очень несчастной. И тогда-то появился этот жалкий человек... Я не видела причин, почему бы мне не изведать грубую плотскую любовь...» (Там же. С. 212).

<sup>2</sup> Там же. С. 213.

ручной кальмар нежно обвивает щупальцами ее стройные нагие ноги, едва касаясь золотых яблок ее коленей... (11).

Когда «счастливо забытый» роман воскресает, Ермо навещает своего старинного приятеля и издателя, умирающего в клинике от рака.

«Я еще шевелюсь, – прошептал Джо, языком отодвинув всунутую в рот пластиковую трубку. Глянь-ка, как забавно...» И пошевелил пальцами, глядя на них смеющимися глазами (121).

Метаморфозы с женщины переносятся на мужчину и становятся метастазами.

Эта первая героиня Ермо, Эмили из «Лжеца» – Галатея, взятая из Диккенса, из «Дэвида Копперфилда». В обыденной жизни Эмили Диккенса связана по работе с гробовщиками, а в жизни со стариками, требующими заботы. Эмили Ермо «днем ухаживает за немощными стариками» (11). «Крошка Эмили» Диккенса, «чья душа» тоже «не выдержала самого страшного испытания, выпадающего человеку, – испытания обыденностью» (11, Ермо о своей героине), соблазнена увлеченным морем Стирфортом; у Ермо, не викторианца по взглядам, героиня занимается проституцией (впрочем, разыскивая дочь, отец Эмили сталкивается и с таким вариантом).

Героиня подвергнута Юджином барочным метаморфозам, точнее – буквализации метафоры и итальянского барокко, стихотворений кавалера Марино и маринистов. Колорит экзотической ночи, в который она помещена, включая балдахин королевского кресла, индусов с павлиньими опахалами, перо альбатроса и кальмара, обвившего ноги, вполне сопоставим с портретами прекрасных дам Марино и его последователей (отчасти и с поэзией испанского барокко), где совмещение моря и женской красоты, женских чар<sup>1</sup> – одна из самых распространенных поэтических ситуаций. Кроме того, прекрасные дамы были лицезримы с каким-нибудь изящным предметом или существом, за каким-либо занятием – Эмили совмещает все варианты.

Бедняга Юджин твердо убежден в том, что Эмили похищена пиратами, более того, стала своей среди них, подругой главаря, подносящего ей на кончике кривой сабли вражеские фрегаты и покоренные приморские города. Она и сама участвует в абордажных боях, пользуясь самым страшным и неотразимым своим оружием — обнаженной грудью. С алым пиратским флагом в руках она первой спрыгивает на борт вражеского судна, разя направо и налево, — гроза и легенда Карибского моря. Ночью же, когда пиратский фрегат, мягко покачиваясь на серебристом лоне океана, мощно режет фосфоресцирующие воды, Эмили устраивается поудобнее в огромном кресле на палубе, под балдахином, когда-то принадлежав-

---

<sup>1</sup> Распространен образ сирены. У Габриэле Кьябера в «Шутливых канцонеттах»: «Там, где волны плещут пеной / Я бродил под гнетом горя. / Вдруг слышалась из моря / Песня, летая сиреной...» (Е, 444). Герой ее «слово» «на песке прибрежном начертал... смиренно» (Е, 445). Морское пение создает такой образ: «Утешайся стройным станом, / Щек цветением румяным / И в сетях кудрявых прядей / Дай душе остаться пленной» (Е, 445). То же совмещение в «Красавице, играющей в трагедии» Бернардо Морандо (Е, 488).

шем вице-королю, и, макая перо альбатроса в чернильницу, принимается за очередное письмо в пресную американскую глухомань, в то время как зверского вида индусы бережно обмахивают ее павлиньими опахалами, а ручной кальмар нежно обвивает щупальцами ее стройные нагие ноги, едва касаясь золотых яблок ее коленей... <...> фантазии Юджина, быть может, и живописные сами по себе, кажутся стилистически неорганичными и слишком резко контрастируют с тщательно прописанными эпизодами, передающими дух американской провинции (11–12).

Некоторые примеры из поэзии барокко для сопоставления.

Традиционные сравнения<sup>1</sup>: зубы – перлы, взор – пучина, причем не через слово «как», а «далековатые» понятия сопрягаются как можно ближе: «Почему, едва потонет / Взор влюбленного в пучине / Взора синей / Вас улыбка тотчас тронет» (Е, 445). Далее улыбка возлюбленной – смех моря и неба, «Зари под алым покрывалом»:

Пусть смеется в миг блаженный  
Всей вселенной  
Голубой простор бездонный,  
Пусть смеются неба своды,  
Земли, воды, –  
Все затмит улыбка донны (Е, 446).

В «Подаренном цветке» Томмазо Стильяни возлюбленная «поспешила ускользнуть за штору, зардевшись от любовного огня» (Е, 452). У Чиро ди Перса «Красавица с ребенком на руках»:

Ты на руках у божества сидишь,  
Прелестная малютка, и, играя,  
То алых губ коснешься – розы мая,  
То грудь моей богини теребишь  
  
... На лоне наслажденья пребывая.  
Как я тебе завидую, малыш! (Е, 452).

У Джамбаттисты Марино сонеты «К своей даме, распустившей волосы на солнце»:

И, пойманное солнцами очей,  
Я видел солнце в сказочном улове,  
Подсолнухом тянувшееся к ней (Е, 456).

«Приглашает свою нимфу в тень»:

И океан все ярче, все светлей  
Сверкает, солнца стрелами пронзенный,  
Сюда, где дуб, закрыв полнеба кроной,  
Любуется красой своих ветвей –  
Густой копной смарагдовых кудрей,  
В расплавленных сапфирах отраженной (Е, 457), –

---

<sup>1</sup> Анализируются только русские переводы, без привлечения текстов на языке оригинала.

Ермо романтически меняет день на ночь, дуб на балдахин: менее ярко, но более таинственно).

У дамы Марино «Подвески в форме змей»:

Златые кольца змей,  
Сверкая переливами эмали,  
Свисают из ушей...

...это ты язвись сердца,  
И мукам нет конца (Е, 461), –

кальмар у колена – муки от рака затрагивают органы дыхания. Также «Заноза в пальце прекрасной дамы» (Е, 477) Пьера Франческо Паоли оборачивается вонзившейся в сердце стрелой. У Марино же «Женщина с шитьем», «Дама, расчесывающая волосы» (в красоте которых «плыл» и «потерпел крушение» герой). Волны и море определяют образную структуру стихотворения Клаудио Акиллини «Белокурая женщина с распущенными волосами» (Е, 474). Но черные кудри – это уже «ночь» («Хвала черным кудрям» Марчелло Джованетти (Е, 477–478), у него же «Прекрасная дама наблюдает ужасающую картину публичной казни», «Прекрасная нимфа – утеха грубого пастуха»). Джанфранческо Майя Матердона видит свою даму за «Игрой в снежки» («Она проворно лепит белый шар – / Игрушечный снаряд...») (Е, 482), ср. с «Игрой в снежки» Леонардо Квирини (Е, 491)), у него же «Красавица переплетчица»:

Она, пример волшебной красоты,  
С каким изяществом, с какой сноровкой  
Соединяет плотную шнуровкой  
Моих стихов заветные листы!

...Сшивает их – и так же связан я (Е, 483), –

Эмили пишет письма другу детства и он пишет тем самым ее: он пишет ее пишущей ему). Легко заметить, что во всех случаях поэт – лицо, уязвленное совершенной красотой и страдающее от нее, он создает эту красоту в слове и одновременно не может пересоздать ее, поскольку она безупречна. Есть еще «Красавица, ищущая вшей» (Антон Мария Нардуччи) и многочисленные блохи на груди прекрасных дам, Юджин обходится без паразитов, хотя в «реальности» много грязи, не достаиваемой им внимания.

Непосредственно прекрасная женщина в море – это «Прекрасная купальщица» Бернардо Морандо.

Кристалл воды, звездами осян,  
Светлеет, когда купальщица ночная  
Над отражением небес нагая  
Склонялась, в море погружая стан.

Она обогащала океан,  
Кораллами и жемчугом сверкая,  
Каких не знает глубина морская  
У дальних берегов восточных стран.

Когда она струям неувлимым  
Отдавшись, в холод погружала грудь,  
Он вспыхивал огнем неукротимым.

Кому дано огонь любви задуть?  
Нет, из него не выйти невредимым,  
В воде и то его не обмануть (Е, 487–488).

Описания Ермо не лишены вуайеризма, хотя у него менее традиционная тема – красавица, в море пишущая письма. Сама идея «Лжеца» – ложь, как основа и условие жизни – может быть соотнесена с другим сонетом: «Ложь, царица мира» Федерико Менини:

И разумом, и взором разумею,  
Что в мире ложь царит, и только ложь.  
Придворную увидишь галерею –  
Не лица у людей, личины сплошь.

Когда брожу порою по музею,  
Приукрашеньем каждый холст хорош.  
Я перед лжекрасавицею млею:  
Обман – однако глаз не отведешь.

Студенты изучают небылицы,  
И небо лжет, воздушную дугу  
Деля на разноцветные частицы.

Но разве я другим пенять могу,  
Что нет превыше лжи для них царицы,  
Когда я сам, учась у Феба, лгу? (Е, 497)

Эмили как дева-воительница напоминает еще об одном произведении. Пародия на совмещение несовместимого дана в ироикомической поэме Алессандро Тассони «Похищенное ведро». Воинственный женственный образ может выглядеть и так:

Паллада с яростью во взоре мчалась  
Верхом на иноходце молодом,  
Богиня очень странной представлялась  
В обличии причудливом своем:  
Испанская мантилья сочеталась  
На ней с туникой греческой, притом  
Был у нее – читатель знать обязан –  
Турецкий ятаган к седлу привязан (Е, с. 503).

В этом произведении находится еще один «источник» / образец раскрывшихся со скрипом золотых ворот, предворяющих выезд на маскарад:

Ключи блеснули, загремел запор,  
Засовы золотые заскрипели,  
И боги, перейдя широкий двор,  
В огромном зале с гордостью воссели.  
Искрился золотом мощных стен узор,  
И фризы самоцветами блестели –  
В подобном зале мог любой наряд  
Казаться как бы вроде бедноват (Е, 504).

Не случайно балдахин Эмили материализуется для Лиз, перед которой «отверзлись ржавые со скрипом ада двери».

### *8.2. Смены тела: суррогат женственности*

Барочная идея метаморфоз «лжекрасавицы» реализуется в сюжетной линии Джанкарло, «венецианского Будденброка» и «итальянского Шиндлера». «Джанкарло прожил несколько жизней: преуспевающий бизнесмен, фашист-романтик, спаситель людей от смерти; Протей в вымышленной стране-убежище; болтливый старикашка, тяготящийся анонимностью...» (155). «Барочной» его жизнь становится в результате невозможности выдерживать стиль<sup>1</sup>. Он отказывается бежать из Италии:

...Он был романтиком, для которого его судьба, Италия, фашизм были нераздельны (85).

Однако завершить жизнь, как требуют законы избранного стиля, т.е. покончить с собой, он не может и становится «сломленным» (и сломанным) романтиком. «Он во что бы то ни стало решил стать другим» (88). Он не живет назад, как «старая девочка» В. Шарова, но он и не живет «вперед», как другие люди. Хотя он физически стареет, история и все ее события закончились для него с моментом его «смерти». Жизнь, которой перекрыто линейное развитие, уходит в боковые побеги. Джанкарло меняет тела, в пику Гумилеву: «Мы, увы, со змеями не схожи, / Мы меняем души, не тела»<sup>2</sup>. Он сам себе Пигмалион и Галатея, что нелепо и комично, и только появление ребенка у Джорджа и Лиз начинает разрывать этот круг.

Младенец – единственное новое существо, интересующее Джанкарло.

Джанкарло уже нравилось быть другим. Походка, голос, манера причесываться перед зеркалом и прикуривать, даже словарный запас и стилистика речи – все подвергалось изменениям. ...У него был обширнейший гардероб, которому позавидовала бы иная театральная

---

<sup>1</sup> Стилизует свою жизнь и дочь мажордома Франко: «Дочери было за сорок, она была замужем за ирландцем и занималась творчеством Джойса. Она была буквально помешана на авторе “Улисса”, повлиявшего и на выбор мужа, и даже на жизнь ее детей...» (135). Если Джанкарло сам себе Галатея, то дочь Франко сама себе Пигмалион, хотя все же соотносит эту роль с Джойсом.

<sup>2</sup> Гумилев Н.С. Стихотворения. М., 1989. С. 133.

костюмерная, и богатая коллекция париков, бород и усов. Он не выходил даже на галерею, хотя, появившись он в гриме на улице, его не узнала бы даже мать (91).

Он напряженно вглядывался в детское лицо, словно пытался разгадать какую-то трудную загадку, – и тихо уходил... в свой мир, куда никому нет доступа (101).

Младенец – то, чего ему не хватает в имитациях мифа, то, без чего миф о Пигмалионе в интерпретации Ю. Буйды не полон. Когда он окончательно срастается с масками, он перестает ими пользоваться (128–129).

Искусственная красота дамы, накладные волосы, «на жирный слой беллил кладя румяна» (Е, 453) и прочее – распространенная тема сонетов. Иногда это начинает звучать и в связи с мужчиной. Так в стихотворении Фульвио Тести «Его высочеству герцогу Савойскому» автор призывает герцога к войне: «Пробьет свободы италийской час! / ...Для нас / Досуг твой и покой – страстная мука». Те, кому позволено равнодушие: «Царица моря пусть покоит тело, / Румянит щеки, мягкий локон вьет, / Пусть франк следит, как близкий бой идет, / В застолье вечном позабыв про дело» (Е, 448). Потерявший с освобождением Италии от фашизма (и предшествующими ему фашистскими репрессиями) интерес к миру Джанкарло занимается как раз тем, чем царица моря, с помощью слуги Франко.

В другом стихотворении Тести, «Графу Дж.-Б. Ронки о том, что нынешний век развращен праздностью» присутствует уже обращение к Италии: «А ныне? Ты испытываешь средства / Не стариться – у верного стекла; / В кичливые одежды заткала / Все золото прапращуров наследства» (Е, 450). Автор «Накладных волос прекрасной дамы» одновременно и автор сонета «Quid est homo».

Что человек? Картина, холст – лоскут,  
Который обветшает и истлеет,  
Нестойкая палитра потемнеет,  
Искусные прикрасы опадут.

Что человек? Он расписной сосуд:  
Изображенье на стекле тускнеет,  
А урони стекло – никто не склеит,  
Толкнут – и что ж: руками разведут.

Я тополиный пух, морская пена,  
Стрела – пронесся вихрем и исчез,  
Туман, который тает постепенно.

Я дым, летящий в глубину небес,  
Трава, что скоро превратится в сено,  
Убор осенний жалобных древес (Е, 480–481).

Катрены точно соответствуют «Ермо». Люди в нем почти в прямом смысле картины и холсты. Джанкарло «живописует» себя весьма нестойкой краской – косметикой, и, в конце концов, она «опадает» с него, он перестает использовать грим, став «лоскутом», потускнев. Его смерть – падение, его

«толкнули», «уронили». Труп неизвестного старика, найденный в канале, остается неопознанным, ни Ермо, ни его слуги не возбуждают дела и уходят от ответов на вопросы, семантически эквивалентный жест – руками разведут. Метаморфозы терцетов – то, что выражает суть превращений Джанкарло: мертвое, исчезающее ничто, обманывающая эфемерная видимость без сути. По заглавию другого поэта: «Смерть сглаживает все различия» (Томазо Гаудьози, Е, 498). Они же напоминают о буддистских «жизнях»: «Я был сияющим ветром, / Я был крылатой стрелой», – мотив, характерный для «Щины» Ю. Буйды. Но мнение Ермо о том, что Джанкарло запутался, запутался в «лабиринте превращений» (91) соотносимо со стихотворением немецкого поэта, «Лабиринтом» Даниэля Каспера Лоэнштейна: «Вконец запутавшись, вы наконец умрете // ...Ну, а душе куда прикажете брести?!» (Е, 266). У другого поэта: «Моя земная жизнь страшней любого ада. // Я чую ад внутри, я чую ад вовне. / Так что ж способно дать успокоенье мне?» (И.Х. Гюнтер. «Терпимость, совестьливость...»; Е, 286). Ермо делает перенос: «По существу, мы все блуждаем в лабиринте...», – у него все в аду, лабиринт у каждого личный.

#### *Заключение*

Здесь рассмотрены основные «женственные» тексты романа «Ермо», тексты, создаваемые авторской и читательской рефлексией на основе соотнесения с их литературной первоосновой, просвечивающими подтекстом и интертекстом. Каждый из них структурирован оригинальным авторским вариантом мифологического сюжета «Пигмалион и Галатя». В каждом повторяется комплекс характерных мотивов, но на своем материале.

Лики женственности у Ю. Буйды весьма многообразны и непохожи друг на друга: здесь возникают и китайские сказки, и итальянское барокко, и русский модернизм, и французский романтизм, не только собственно художественные, но и филологические тексты. Однако все они объединены общим путем непрерывной трансформации, заключающимся в тонком балансе на исчезающей грани между красавицей и чудовищем, в чем бы эти красота и чудовищность не проявлялись: в зооморфности, в безнравственности, в чрезмерной искусственности, в стилизации подо что-то, в умножении отражений или распадении какой-то целостности, или в чем бы то ни было еще.

Женское в мире Ю. Буйды не существует само по себе, в своей самодостаточности, оно дано лишь в мужском творчестве, в мужском воздействии и в своем воздействии на мужское соответственно, и с особенной силой это проявляется в мотивах, связанных с рождением новой жизни и для новой жизни, доминирующих в любом используемом сюжете.

## Аномальная Галатея «Щины»: Семиотика тени в авторском мифе

Как известно, Пигмалион – скульптор, создавший прекрасную женщину – произведение искусства – и ожививший ее своею любовью. Выше уже писалось, что пигмалионизм<sup>1</sup> «авторов» Ю. Буйды определяет построение текста, обращение с предшествующим литературным материалом, логику развития сюжетов. Символические явления, попав в орбиту притяжения этого мифа / авторской мании, начинают преобразовываться, весьма плодотворно одаривая и видоизменяя и сам этот миф. Здесь мы рассмотрим другой такой случай – истории Тени<sup>2</sup>.

### *1. Миф: знаки присутствия и структурные признаки*

Еще раз напомним, что принципиальными моментами мифа во *всех* текстах Ю. Буйды являются следующие: 1) Самосознание героя-«автора» – это всегда самосознание *мужского* «Я», в каких бы необычных формах (чудовище и т.п.) это «Я» не представало. Соответственно, объект приложения творческих сил, материал – это всегда *женщина*, ее тело и душа. В конце текста / сюжета это уже всегда совершенно иная женщина, претерпевшая многие метаморфозы. «Оживление» может состояться, но художник может потерпеть и полный творческий крах.

2) Пересоздаваемая заново женщина всегда – *беременная* женщина, плод ее чрева меняется вместе с ней, в финале возникает акт рождения неведомого художнику *нечто*, часто уничтожающего его самого.

Второго момента классический миф не содержит, но именно он и определяет своеобразие поэтики Ю. Буйды.

«Щина», с ее повышенным вниманием к изъянам и аномалиям<sup>3</sup>, расширяет исходный миф как может, однако не в силах лишить его структуры окончательно.

---

<sup>1</sup> Принятый термин, также как, например, нарциссизм.

<sup>2</sup> Один из архетипов культуры по Юнгу.

<sup>3</sup> «Я предполагаю, что именно количеством сокрытых от наших глаз “изъянов”, которые мы тем больше выявляем, чем произведение гениальнее, и определяется ценность творчества. Это я и называю тайной творчества» (Буйда Ю. Щина // Знамя. 2000. № 6. С. 49 – далее при цитировании страницы этого издания указаны в тексте).

### 1.1. Пигмалион

Два основных автора-творца «Щины» – «я» и Ю Вэ – отчасти alter ego по отношению друг к другу, отчасти разные ипостаси одного человека. Они имеют множество вариантов одних и тех же событий жизни, смерти, по-смертного существования<sup>1</sup>.

Эта множественность существования творца отнюдь не тождественна метаморфозам Галатеи, сменяющим друг друга, хотя источником имеет именно ее метаморфозы: если женское сильнее, оно подчиняет себе мужское и заставляет меняться его. Плод, зачатый Ю Вэ и претворенный им и «я» – это и есть Щина, долженствующая родиться в виде заявленного произведения<sup>2</sup>. Что это такое, следует выяснять читателю<sup>3</sup>, обдумывая представленный текст, где виден рост в метаморфозах, а момент зачатия он может пронаблюдать в эссе «“О влиянии лунного света на рост телеграфных столбов”» (45–46).

### 1.2. Галатея

«Щину» завершает новелла «Абиссиния и Ю Вэ (вместо эпитафии)», где дан еще один вариант смерти Ю Вэ. Нужно отметить, что литературный мир произведения – мертвый мир. Практически все писатели-герои «Щины» мертвы, их история рассказывается, исходя из этого факта. О реальных авторах, «классиках» сказано:

...Классики – это те, чьи похороны делятся веками. Каждое поколение спешит предать их книги печати, как тело покойного предадут земле, полагая, видимо, что уж на этот-то раз все будет как надо. Ан нет, ничуть не бывало. Если в прошлый раз торчала рука, сейчас ухо вылезло – да какое! (47)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Программными здесь стоит считать фрагмент «Из биографии Ю Вэ» (59), а также цитирование «Метаморфоз» Н.А. Заболоцкого (67).

<sup>2</sup> О связи деторождения и творчества косвенным образом могут свидетельствовать две новеллы: «О мальчике с тачкой» (производится аналогия между пенисом и искусством, тем, что выражает себя через книги, 47–48) и «“Мызм” и “Язм”» (где этот орган – метафора творческих сил вообще, направленных не туда, 21). Равно здесь и пародия на модные одно время рассуждения о фаллоцентризме культуры.

<sup>3</sup> Читателям книжного издания объясняется это в аннотации: «Этот суффикс не имеет аналогов в других языках, он, по наблюдению Ю. Буйды, – такое же наше достояние, как широта натуры, плохие дороги и много водки без закуски. Тема национального своеобразия не просто традиционно важна для русской словесности, но стала одним из ее навязчивых состояний. Она и является, по терминологии автора, “щиной” русской культуры, представая в книге как форма сумасшествия» (Буйда Ю. Желтый дом. Щина. М., 2001). Однако читатели не перестают видеть в этом проблему. К таким читателям относится, в частности, литературный критик Роман Ганжа, см.: Ганжа Р. Клеветникам России // Русский журнал. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.old.russ.ru/krug/kniga/20010201-pr.html>.

<sup>4</sup> И то, и другое – замена органов деторождения. Руки создают ожившие статуи, куклы, портреты и т.д. Ухо – традиционная проекция лона (ср. у Рабле рождение Гаргантюа, соблазн

О литературе и похоронах уже было сказано ранее, ср.:

...Автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер. <...> ...Просто страсть у него такая. Поведет носиком – трупом пахнет; значит, гроб нужен. И любит он своих покойников...<sup>1</sup>.

Автор Ю. Буйды – колыбельных дел мастер, по совместительству гробовщик. «Автор» Вагинова также хоронил литературных героев, которые в большинстве своем были и поэтами-писателями, или хотя бы тонкими читателями. Литература, искусство слов, существует как посмертие и бессмертие, что связано с семантикой *тени*. По многим представлениям о том свете души существуют как тени, что отражено и в языке: призрак и тень – синонимы. «Дарю лишь тень, но снизойди к даренью, / Ведь я умру – и тень сольется с тенью» (Дж. Донн. «Портрет»<sup>2</sup>; английские метафизики и вообще поэзия барокко, XVII в. – одна из констант мира Ю. Буйды – см. анализ романа «Ермо»). Тень может осознаваться как напоминание о смерти, которое человек носит с собой, частица смерти внутри нас, которая постепенно вступает в свои права. Ср. у М. Шишкина во «Взятии Измаила» в потоке сознания одного из героев:

Однако уничтожить музей нельзя: как тень он сопровождает жизнь, как могила стоит за всем живущим. Всякий человек носит в себе музей, носит его даже против собственного желания, как мертвый придаток, как труп, как угрызения совести<sup>3</sup>.

Тень – ночь, которую мы носим с собой. Ср.:

Ночь спустится – свечам велит гореть мы  
В окне и рассекать густую тень,  
Чтоб черный плащ слетел со старой ведьмы  
И воцарился вечный день!  
(Р. Лавлейс, «Кузнечик»)<sup>4</sup>.

Но может быть и наоборот. Время – тень вечности, люди – тени и маски в сравнении с истинной жизнью (Г. Возн, «Мир»<sup>5</sup>). На этом свете от человека остается след, «тени наших тел и дел», по выражению М.А. Булгакова. «Щина» – произведение о тенях, великих и малых, так что материализовав-

---

входит, как правило, через ухо, особый интерес к женским ушам проявляет не один персонаж Ю. Буйды). Настоящим творящим лоном является мать-земля, правда, здесь в несколько стивен-кингговском варианте: кладбище, оживляющее зарытых.

<sup>1</sup> Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 13

<sup>2</sup> Английская лирика первой половины XVII века / Под ред. А.Н. Горбунова. М., 1989. С. 109.

<sup>3</sup> Шишкин М. Взятие Измаила // Знамя. 1999. № 12. С. 59.

<sup>4</sup> Английская лирика... С. 207.

<sup>5</sup> Там же. С. 244, 246.

шаяся в финале тень Ю Вэ не образ среди других образов, но вобравший в себя все предыдущее символ, ставший плотью – *Галатея* книги.

### 1.3. Сюжет: наслоения интерпретаций

Сюжет завершающей новеллы («Абиссиния и Ю Вэ (вместо эпитафии)») – история болезни, убившей Ю Вэ. Болезнь эта весьма литературна<sup>1</sup>. Порождает ее соединение двух течений (поток) – западного и восточного, как Запад и Восток создают самого Ю Вэ<sup>2</sup>. Западные источники: 1) серия связанных друг с другом знаменитых сказок об утраченной тени: «Удивительная история Петера Шлемиля» (1813) А. Шамиссо, «Приключение в ночь под новый год» (1815) Э.Т.А. Гофмана, «Тень» (1847) Х.К. Андерсена, «Рыбак и его душа» (1891) О. Уайльда (наиболее близки новелле Ю. Буйды последние две); 2) поэзия английских метафизиков и связанная с ней (от Донна до Бродского, а также Шекспир и Набоков); 3) пещера Платона<sup>3</sup> и словесные игры современности; 4) идущие из Возрождения идеи<sup>4</sup>. Восточные – философско-эстетические представления о тени Китая и Японии. Обратимся к этим истокам болезни.

## 2. Запад

### 2.1. Сказки

В отличие от персонажей сказок герой Ю. Буйды не расстается с тенью, его проблема в обратном – он не может избавиться от тени, возрастающей в весе и объеме. Героев романтиков, Шамиссо и Гофмана, отсутствие тени /

---

<sup>1</sup> В размышления о Свево, Элиоте и прочих говорится: «Жизнь вообще напоминает болезнь, потому что развивается от кризиса к кризису... всегда смертельна, не поддается лечению. Это то же самое, как если бы мы решили закупорить все отверстия своего тела, считая их ранами. Мы умерли бы, задохнувшись, как только лечение было бы завершено... Всякая попытка сделать нас здоровыми тщетна...» (13). Этот образ открытого тела, подверженного изменениям как больного – один из источников идеи аномальной Галатеи, аномалии как пути для рождения творчества.

<sup>2</sup> Завуалированная цитата из Киплинга: «Хотя, конечно, всегда найдется какой-нибудь дурак... доведет вас до белого каления, утверждая, что вход есть вход, а выход есть выход, и вместе им не сойтись...» (33). Ср.: «О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с мест они не сойдут, / Пока не предстанет Небо с Землей на Страшный Господень суд. / Но нет Востока, и Запада нет, что – племя, родина, род, / Если сильный с сильным лицом к лицу у края земли встанет?» (Киплинг Р. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989. С. 254, 258). Наслаждение героя – развести два эти понятия в комнате с двумя дверями, но деяния Ю Вэ – одна дверь в обе культуры.

<sup>3</sup> Платону, его Небесной истине и иллюзорной действительности, а также теории зрения и отражения в зеркале много внимания уделено в «Ермо» (Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000. С. 13, 72 и др.).

<sup>4</sup> Возрождение является также предметом особого интереса Ю. Буйды. Сама «Щина» – современный вариант фацеций.

отражения делает легковесными, подвижными. Они не могут создать семью, обрести устойчивый социальный статус, постоянное место проживания, периодически появляется искушающий дьявол. Растущая тень Ю Вэ затрудняет его движения, ему тяжело подойти к телефону, передвигаться для общения с друзьями. Тень фактически запирает его в стенах одной комнаты. Тень сама по себе исчадие мрака, она не искушает, но берет силой. Персонажи Гофмана и Шамиссо трагикомичны, Ю Вэ скорее трагичен, хотя может изобразить «неподдельное веселье», а рассказчик уверен, что ему может помочь психиатр. Однако есть и общее: аномалия тени резко отделяет героя от остального человечества, символически лишает его нивелирующих черт, оставляет лишь подчеркнутую, обнаженную индивидуальность. Обычная тень уравнивает, лишает личность наиболее ярких черт<sup>1</sup>.

Тень у Гофмана и Шамиссо – залог души. О. Уайльд усиливает этот момент, в его сказке тень и есть душа, тело души. Причем в отличие от лишенных души обитателей вод и лесов, радующихся жизни и наслаждающихся любовью, душа способна только на мерзкие и отвратительные поступки (воровство, убийство и т.п.). Ее отношение к человеку, который от нее избавился – соблазн, шантаж, ложь для достижения собственных целей. Тень Ю Вэ «не только мешают в быту, но и толкает на поступки один за другим» (70). Рыбак борется со своей злой Душой, которую он уже не может отрезать, она побеждает с его смертью и смертью того, что он любил<sup>2</sup>. Тень Ю Вэ физически уничтожает его, но это уничтожение означает и долговременный разрыв. Сюжет уничтожения хозяина тенью использует и Андерсен, у которого тень превращается в заклятого врага хозяина.

Видимо, из Андерсена берет начало идея роста тени Ю Вэ.

Как только в комнате зажигали огонь, тень растягивалась во всю стену, захватывала даже часть потолка – ей ведь надо было потянуться хорошенько, чтобы расправить члены и вновь набраться сил<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Джон Элсворт в анализе рассказа Сологуба отмечает, что тени лишены волевого начала, в изображении отсутствует страдание: «Володя замечает, что в отражении учителя отсутствуют самые отвратительные черты этого человека – желтое лицо и язвительная усмешка». (Элсворт Дж. О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени» // Русская литература. 2000. № 2. С. 137.) Вполне логично, что аномальная тень – воплощение воли, направленной на причинение страданий ее отбрасываемому.

<sup>2</sup> Сходный «Спор между телом и душой» находим в стихотворении Э. Марвелла: «Не ты ли душа, творишь во мне обитель / Для всех грехов зловредных?» (Английская поэзия... С. 288–289). В основе «Послание к Галатам» (V, 16–17): «Поступайте по духу, и вы не будете исполнять волежеланий плоти, ибо плоть желает противного духу, а дух – противного плоти: они друг другу противятся». У Ю Вэ уже скорее Тень – плоть, убивающая Дух. Этот же поэт сравнивает свою возлюбленную с галереей разнообразных портретов («Галерея»). Там же. С. 278–279.

<sup>3</sup> Андерсен Х.К. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983. С. 224. Растет и новая тень: «Через три недели у него была уже довольно сносная тень, которая во время обратного путешествия ученого на родину подросла еще и под конец стала уже такую большую и длин-

На картинке в издании «Литературных памятников» (классические иллюстрации) изображен именно этот момент, причем тень представляет собой профиль худого человека с высоким лбом, длинным костистым носом, резко выступающим вперед подбородком, т.е. это похоже на портрет самого Ю. Буйды, которым он наделяет и всех своих alter ego: Ермо, Ю Вэ и др. Чтобы не возникло сомнений, перед заключительной новеллой помещен «автопортрет Ю Вэ незадолго до» (68). Ученый, как Ю Вэ, сам начинает разговаривать со своей тенью и давать ей поручения, что и приводит ее к обретению независимости и установлению своей власти над ним. Тень ученого обзаводится плотью и платьем, тень Ю Вэ – тяжелой материей и кровью. Тень ученого возвращается к нему с намерением уничтожить: «вы ведь должны же умереть, «беру твое слово!»<sup>1</sup>. Осознание своей натуры приходит к Тени в передней Поэзии, набирается сил она под юбкой торговки сладостями. Те же условия у Тени Ю Вэ: его поэзия и его женщины. Но у Тени Ю Вэ есть одно существенное отличие. Если Тень ученого – мужчина и жених (принцессы), то Тень Ю Вэ женщина, она. Ю Вэ называет ее «своей невестой» (68). Она ревнива, неудачи в личной жизни Ю Вэ (смерть жены, разрывы с любимыми) связаны с ростом ее могущества.

Он чуть не сошел с ума, когда у него на глазах погибла его юная поклонница, а он не сумел помочь ей:

– Я увяз в тени, как во внезапно застывшем гипсе! (69)<sup>2</sup>

Он называет ее своей ««Абиссинией» (“А откуда же ей взяться, как не ex abyssu tenebrarum!”)» (70).

В сказках тень – не творение ее носителя и даже не его собственность, часть, принадлежность. Сказочный сюжет – бунт тени, узурпация тенью творческих способностей хозяина, превращающаяся в манипуляцию над ним, проявление власти. При этом в силу темноты своей природы (зло, болезнь) для тени творчество – синоним уничтожения и разрушения. Ясный античный сюжет мифа через подобные отсылки, привитые к нему, становится подобен другому мифологическому сюжету без определенного источника, основанному на страхе перед изначальной женственностью бытия. В литературе это сюжет «Венеры Ильской» П. Мериме или «На неведомом острове» А. Кондратьева, где ожившее изваяние (попытка присвоения Галатеи) уничтожает «возлюбленного», несостоятельного как Пигмалион.

---

ною, что хоть убавляй» (226). «Но припомните только, как я всегда удивительно вырастал на восходе и при закате солнца! При лунном же свете я был чуть ли не заметнее вас самих!» (228). «Поэтому я все толстею, а это самое главное» (229).

<sup>1</sup> Андерсен Г.-Х. Указ. соч. С. 227.

<sup>2</sup> Инверсия сюжета – Пигмалион оживляет статую, но Галатея заставляет Пигмалиона окаменеть. Сюжет о вреде, наносимом Галатеей ее создателю, не редок в современной сетевой литературе.

2.2. Поэзия  
2.2.1. Любовь и тень

Мысль: Тень – женщина, – можно обнаружить у соперника Дж. Донна, родоначальника «кавалеров», Б. Джонсона. Бен Джонсон в «Песне. Женщины – только тени мужчин» объясняет сходство тени и женщины, что могло способствовать рождению сюжета Ю. Буйды.

Спешишь за тенью – она уходит,  
Спешишь от нее – за тобой стремится.  
Женщину любишь – тоже уходит,  
Не любишь – сама по тебе томится.  
Так, может, довольно этих причин,  
Чтоб женщин назвать тенями мужчин?  
Утром и вечером тени длинные,  
В полдень – коротки и бесцветны.  
Женщины, если мы слабы, сильны,  
А если сильны мы, то неприметны.  
Так, может, довольно этих причин,  
Чтоб женщин назвать тенями мужчин?<sup>1</sup>

Тень Ю Вэ, как влюбленная, с детства «влачила за ним и в ненастье и даже, поверьте на слово, ночью. <...> С возрастом она набирала вес, тяжеле- лела, и он уже чувствовал ее физическое присутствие... Прогуливаясь по берегу моря со своей невестой, он то и дело оглядывался, пытаясь разглядеть след, оставляемый его тенью на гладком морском песке, – следа не было» (68).

Есть и два русских стихотворения, обыгрывающих подобные связи. Это «Как дымный столп светлеет в вышине!..» Тютчева и «Две любви» И. Анненского.

Как дымный столп светлеет в вышине! –  
Как тень внизу скользит неуловима!..  
«Вот наша жизнь, – промолвила ты мне, –  
Не светлый дым, блестящий при луне,  
А эта тень, бегущая от дыма...»<sup>2</sup>

Есть любовь, похожая на дым:  
Если тесно ей – она дурманит,  
Дай ей волю – и ее не станет...  
Быть как дым, – но вечно молодым.

Есть любовь – похожая на тень:  
Днем у ног лежит – тебе внимает,  
Ночью так неслышно обнимает...  
Быть как тень, но вместе, ночь и день...<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Английская поэзия... С. 140.

<sup>2</sup> Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 162.

Казалось бы, непосредственное отношение к Ю. Буйде имеет лишь второе четверостишие Анненского, как прямой аналог сюжета, «дым» непосредственно упоминается в «Щине» лишь пару раз (зато огромное значение имеет *огонь*, см. п. 3.3). Однако важно противосто-явление и то, что один член оппозиции устраняется всеми тремя авторами – не «дым», *он*, рассеивающийся, поддающийся контролю и изменению в лучшую сторону продукт человеческой деятельности, а тень, *она*, – изначальное, неподвластное, неизбежное; казалось бы – оформленное по себе подобие, но на самом деле подобие диктует законы оригиналу. Исходная простота Б. Джонсона усложняется русской метафизикой и уже в таком виде входит в миф.

Впрочем, для Ю. Буйды огромное значение имеет не «дым», но «облако», как воплощение женственности (см. п. 3.2.1). И здесь, естественно, ана-логи находятся у Донна, в неоплатоническом варианте Пигмалиона. В сти-хотворении «Облако и ангел» (облако – претворимый материал, скрываю-щий ангела):

Тебя я знал и обожал  
Еще до первого свиданья: <...>  
Свет видел, но лица не различал.  
Тогда к Любви я обратился  
С мольбой: «Яви незримое!» – и вот  
Бесплотный образ воплотился...<sup>2</sup>

Правда, у неоплатоников не столько сотворяется Галатея, сколько лю-бьящие в мистическом единстве познают «в облике любимого образа творца»<sup>3</sup>. С неоплатониками есть и другие сближения. Например, йеху, которых мож-ет научить по образу и подобию своему быть людьми некий «плотник», сохранили «отблеск, намек на то, что и они созданы по образу и подобию Божию» (51).

Согласно воззрениям неоплатоников души представляют собой эманацию божест-венной сущности. Они соотносятся с ней, как отблески со светом или как искры с пламе-нем<sup>4</sup>.

Миф о Пигмалионе переносится на иной уровень – бесплотный. Клас-сический материал – камень – теряет свои главные свойства: твердость, плотность, не требует резца скульптора, – но тем самым утяжеляется и обре-тает большую смысловую нагрузку второй мифообразующий момент – ма-териал Галатеи требует любви, только любви, поглощающей искусство, ни-велирующей его ценность самого по себе.

---

<sup>1</sup> Чудное мгновенье. Любовная лирика русских поэтов. М., 1988. С. 387.

<sup>2</sup> Английская поэзия... С. 81.

<sup>3</sup> Там же. С. 17.

<sup>4</sup> Горбунов А.Н. Комментарии // Английская поэзия... С. 318

### 2.2.2. Возлюбленная – Тень – пространство – Текст

Географическое имя болезни – Абиссиния – может быть связано со стихотворением Донна «Гимн Богу, моему Богу, написанный во время болезни». Один из концептов Джона Донна – болезнь как пролив на географической карте (= человеческом теле).

И вот меня, как карту, расстелив,  
Врач занят изученьем новых мест.  
И, вновь открытый отыскав пролив,  
Он молвит: «Малярия». Ставит крест.  
Конец. Мне ясен мой маршрут: зюйд-вест.

Я рад в проливах встретить свой закат,  
Вспять по волнам вернуться не дано,  
Как связан запад на любой из карт  
С востоком (я ведь – карты полотно), –  
Так смерть и воскресенье суть одно<sup>1</sup>.

<...>

Прими меня – в сей красной пелене,  
Нимб, вместо терний, дай мне обрести.  
Как пастырю, внимали люди мне,  
Теперь, моя душа, сама вмести:  
«Бог низвергает, чтобы вознести!..»<sup>2</sup>

Абиссиния также «низвергает» Ю Вэ, чтобы он воскрес в словах. «Донн обыгрывает две темы: традиционную для средневековья тему странствования (“хождения”) душ по загробному царству и тему новую – великих географических открытий эпохи Ренессанса»<sup>3</sup>, двойную семантику имеет слово «Запад» – традиционное местопребывание душ умерших и географический запад. Абиссиния Ю Вэ изначально не имя тени, а остров:

...Остров «Прочь» очертаниями напоминает Абиссинию в границах до итало-абиссинской войны 1935–1936 годов. Ю Вэ всюду таскал с собой карту этого государства и иногда даже предьявлял ее в качестве удостоверения личности (64).

<sup>1</sup> Стоит обратить внимание на ту же связь Запада и Востока, что у Ю Вэ.

<sup>2</sup> *Английская поэзия...* С. 131. Собственно и разрастание, разбухание тени, когда она «мешала ему проходить в дверь, отправлять естественные надобности, ласкать женщину» (69), может быть связано со стихотворением Донна «Пища Амура», где грузнеет не менее бесплотный спутник.

Амур мой погрузил, отъел бока,  
Стал неуклоб, неповоротлив он;  
И я, приметив то, решил слегка  
Ему урезать рацион...  
(Там же. С. 93).

Хотя у Донна кончилось все прекрасно: «Как сокол стал он голоден и зол... / Взлетает, мчит и слету жертву бьет! / А мне теперь ни горя, ни забот» (Там же).

<sup>3</sup> *Горбунов А.Н.* Указ. соч. С. 308–309.

Остров «Прочь» – место, куда выгоняет возлюбленная Ю Вэ, и где он существует в виде «вползаемого змееобразного». Визуально на том же месте, что и автопортрет Ю Вэ (только перелистнуть страницы), располагается изображение Абиссинии, похожей не на женщину, а на географический объект. Таким образом, Абиссиния – это не только «бездна мрака», но и воображаемый остров с реальной карты. У Ю. Буйды в качестве Галатеи, может выступать пространство, в культуре явственно наделенное женственностью; в романе «Ермо», например, это Новая Англия, Венеция<sup>1</sup>, в «Щине» – Россия, ее тень Москва («О неврозе Третьего Рима» – творческие труды здесь характеризуются как «осетрина третьей свежести», «Текёт»<sup>2</sup>), а персонаж-писатель – Пигмалион этого пространства, вынашивающего плод. Литературный текст об этом пространстве – беременная Галатея, видоизменяемая каждым автором по-своему, и все же сохраняющая некую свою собственную сущность. Зародыш такой поэтики – стихотворение Донна «На раздевание возлюбленной»:

Скорей, сударыня! Я весь дрожу,  
Как роженица, в муках я лежу: <...>  
Тебя я, как Америку, открою,  
Смирию и засело одним собою. <...>  
Профаны! Только избранный проник  
В суть женщин – этих сокровенных книг,  
Ему доступна тайна. Не смущайся,  
Как повитухе, мне теперь предайся<sup>3</sup>.

Сравнение возлюбленной с Новым светом продолжается в «Любовной войне»:

---

<sup>1</sup> О Венеции как женщине в творчестве поэтов см.: *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.

<sup>2</sup> «Текёт, – прохрипел Ю Вэ, радуясь, что впервые в жизни сумел изуродовать хоть один русский глагол, не испытывая при этом никаких мук совести, но только муки похмелья» (41), – чужой текст в одно слово при претворении остается собой, но меняется собственная поэтика автора.

<sup>3</sup> *Английская поэзия...* С. 111–112. Триада тождества *беременная женщина – страна / город – книга* у Донна представлена полностью. У другого поэта-метафизика, Генри Кинга («Граурная элегия») среднее звено отсутствует. Впрочем, возлюбленная спит в земле, и благодаря именно этому пространству стала *тенью* при *облаках*:

Навек ушла ты в мир иной,  
Но мысль моя – всегда с тобой.  
Ты – книга главная моя,  
В тебя все вглядываюсь я...<...>  
С тобой и ночью вместе мы.  
Ты превратилась в Еву тьмы.  
А ведь была ты – день (пока  
Свет не закрыли облака) (159–160).

Кто в Новом Свете приключений ждет,  
Стремится в Новый, попадет на Тот.  
Хочу я здесь, в тебе искать удачи:  
Стрелять и влагой истекать горячей... <...>  
Там убивают смертных – здесь плодят. <...>  
Давай с тобою делать новобранцев!<sup>1</sup>

Пигмалионы России – *Чаадаев* («Россия – целый особый мир, покорный воле, произволению, фантазии одного человека» (18), рассказчик добавляет, что этим человеком могла быть «тень Петра Великого, рвущаяся на волю из тени – тень» (18)), «*радикалы*» (хотят сотворить «нового человека», «русских големов», в провалах социальной лестницы «плодились и размножились бесы», 19), *русские «сумасшедшие» писатели* (особенно Достоевский, Чехов, Салтыков-Щедрин, Розанов), Тютчев и Блок («Умом Россию не понять / Нас всех подстерегает случай...»), «русский космос постоянно порождает хаос», 26). Отдельно обыгрывается русский просветительский миф на основе евангельской притчи о сеятеле (А.С. Пушкин, Н.А. Некрасов, А.К. Толстой, Г.П. Данилевский, В.Я. Брюсов, М.А. Волошин, идеи русской эмиграции) в новелле «Сеятель» (28). Саша Ходунок собирает камешки и окурки, а затем сеет их на песке пляжа. Этот «свободы сеятель пустынный» действительно сеет «разумное, доброе, вечное»:

И сегодня мне кажется, что из посеянного Ходунком рано или поздно что-нибудь действительно вырастет. Ну, например, истина, чудо или любовь. А что еще может из всего этого вырасти? (28)

Сеятель – родственная душа создателям книги песка «я» и Ю Вэ – и здесь тот же самый миф, хотя и с завуалированным эротическим моментом (песок пляжа – та же женственность, подлежащая засеванию<sup>2</sup>). Есть и другой вариант сеятеля в мировой литературе. Как сказано у современного поэта:

Что он страдал болезнью Одиссея,  
Который, землю солью засевая,  
По полю шел, от армии кося,  
Мол, сами видите: с приветом и негоден<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Английская поэзия...* С. 113. К острову «Прочь» подверстывается цитата Шекспира (Фортинбраса) с той же, но вывернутой, «теневого» образностью. В «Щине»:

Идут в могилу, как в постель, сражаться  
За место, где не развернуться всем,  
Где даже негде схоронить убитых... (63)

<sup>2</sup> У Пигмалиона Ю Вэ эротика очевидна: «По ночам он лепил из песка прекрасных женщин и спешил с ними совокупиться, пока дневная жара не обращала их в прах» (17).

<sup>3</sup> *Коваль В.* Проверка зрения и слуха // *Знамя.* 1999. № 12. С. 5.

Одиссей не желает оставлять любимую супругу (двоюродную сестру прекраснейшей из женщин) и только что родившегося сына Телемака, Паламед изобличает его, испытывая в любви к сыну. Одиссей в этой ситуации близок типу творца у Ю. Буйды, и безумному сеятелю тоже.

Любить женщину и рожденных от нее детей, возделывать землю и строить жилища, а в случае необходимости с оружием в руках защищать свою жизнь и то, что в конце концов будет названо их свободой, честью и достоинством (51), –

главное качество человечности.

Более чувственный образ и более пигмалионовские устремления, соединенные с представлением о тождестве женщины и территории, возникают в «Любовной науке» Донна:

Клянусь душой, ты создана всецело  
Не им (он лишь участок захватил  
И крепкою стеной огородил),  
А мной, кто почву нежную взрыхляя,  
На пустоши возделал рощи рая.  
Твой вкус, твой блеск – во всем мои труды;  
Кому же как не мне вкусить плоды?  
Ужель я создал кубок драгоценный,  
Чтоб из баклаги пить обыкновенной?  
Так долго воск трудиться размягчать,  
Чтобы чужая втиснулась печать?<sup>1</sup>

Близкое мифу о Пигмалионе представление сквозит рефреном «Эпита-  
ламы, сочиненной в Линкольз-Инне»:

Сегодня в совершенство облекись  
И женщиной отныне нарекись<sup>2</sup>.

Комментатор поясняет:

В ту эпоху считалось, что женщина «облекается в совершенство» лишь после того, как она соединяется с мужчиной<sup>3</sup>.

У Донна есть лекция о философии любви – «Лекция о тени»<sup>4</sup>. Растущая любовь побеждает «оглядку, страх», как солнце в полдень уничтожает тень, и наоборот, любовь, сходящая на нет, рождает тени, влекущие ночь. Собственно, у Ю Вэ то же самое: выгоняет возлюбленная – появляется Абиссиния, уходит любовь – растет Тень, жизнь – борьба «с захлестывавшим его мраком» (69).

---

<sup>1</sup> Английская поэзия... С. 111.

<sup>2</sup> Там же. С. 114–116.

<sup>3</sup> Там же. С. 303.

<sup>4</sup> А у Донна в русской поэзии есть своя великая тень, далеко его заслоняющая для русскоязычного читателя – И. Бродский, автор, кстати, эссе «Поклониться тени».

Эти поэтические источники сами трансформируют классический миф, возвращая его к более архаичному варианту: камень – символ бесплодной, мертвой субстанции, становящийся жизнью – песок, могила, как символы того же бесплодия, но уже чреватого (sic!) – неизвестная земля, загадочная страна, просто долженствующая зачинать и рожать, – и все это одновременно женский образ в мужских метаморфозах.

### 2.3. Пещера Платона

Платон присутствует на страницах «ЩИНЫ»:

Скрасить одиночество можно при помощи томика Платона, переписывая его карандашом задом наперед и рисуя на полях какого-нибудь «Тимея» кораблики и пронзенные сердца (8).

В седьмой книге «Государства» Платона люди сидят лицом к стене, по которой проносятся тени от предметов, находящихся за ними. Пленники заключают, что тени и есть реальность, однако человек может повернуться к свету и научиться воспринимать его. Героя «ЩИНЫ», наоборот, тянет в подземные лабиринты, куда свет не проникает, и возможно лишь искусственное освещение – фонарик, спички. Приключения в этих пещерах – тени, отбрасываемые знаменитыми произведениями, иначе как этой метафорой, органичной для поэтики автора, их просто не охарактеризовать.

В «Земландском лабиринте» такая тень «Повелитель мух» У. Голдинга<sup>1</sup>, сюжетная схема которого – озверевшие подростки убивают друг друга – здесь воспроизводится, что герои и осознают. Эта рефлексия – программная для определения автора и читателя в мире Ю. Буйды.

Утешило же ее, думаю, то обстоятельство, что мы оказались как бы внутри какого-нибудь романа Голдинга или какой-нибудь новеллы Борхеса: жить в готовом произведении – участь критика или читателя, но никак не судьба творца, рискующего собственной жизнью (38).

Читатель подобен ребенку во чреве матери (он герой в пещере, которая охватывает его все плотней – сначала, входя второй раз в комнатку, он вынужден наклониться, чего не было в первый раз, затем проникает в нее на четвереньках; пещера символ материнского лона), тогда как автор воздействует на беременную (читаемое / предназначенное для чтения произведение) и судьба его – сотворить из нее свое искусство, захватив заодно читателя. О том, что может получиться чудовище, автор не забывает и здесь, пример тому – сам сюжет. Герои и автор выбираются наружу в разных временах (вариант: герои затерялись там навсегда). Главный образ этой истории, ко-

---

<sup>1</sup> Повелитель мух собственной персоной был в новелле «О мухах», выпуская мух на поводках, он ощущал, что «космос на миг стал твоим, целиком» (33).

торую творец «принялся излагать на бумаге» (39), девушка, получила свою метаморфозу в результате «мужской поддержки»: чтобы она не кричала, рассказчик «велел ей зажать зубами ржавый ключ, предупредив, что если она сомкнет зубы и сломает ключ, нам конец» (38), – и с этой метаморфозой является в виде музы и идеала, с которым должна когда-нибудь состояться встреча<sup>1</sup> «в общей для нас реальности»: «девушка с ключом во рту стала являться мне во сне» (39).

В «Холмах» такая отбрасываемая тень – реминисценция «Леса» Гумилева с отблесками древних мифов (сюжет новеллы – ожившая для мужчины женская статуя).

В том лесу белесоватые стволы  
Выступали неожиданно из мглы.  
  
Из земли за корнем корень выходил,  
Точно руки обитателей могил. <...>  
  
Никогда сюда тропа не завела  
Пэра Франции иль Круглого Стола,  
  
И разбойник не гнезвился здесь в кустах,  
И пещерки не выкапывал монах.  
  
Только раз отсюда в вечер грозовой  
Вышла женщина с кошачьей головой,  
  
Но в короне из литого серебра,  
И вздыхала и стонала до утра... <...>  
  
Это было, это было в те года,  
От которых не осталось и следа,  
  
Это было, это было в той стране,  
О которой не загрезишь и во сне. <...>  
  
Может быть, тот лес – душа твоя,  
Может быть, тот лес – любовь моя,  
  
Или, может быть, когда умрем,  
Мы в тот лес направимся вдвоем<sup>2</sup>

Рассказчик, бродя по холмам («что-то влекло меня вперед», 56), забредает в пещеру, которая переходит в тоннель и залы.

То, что я назвал белым, обладавшим определенной формой, напоминало скульптуру. Нет, это не была игра геологии, в которой участвовали вода и воздух, – это было дело рук человеческих. <...> Я не понял, кто смотрел на меня. Она улыбалась, прикрывая нагую грудь изящнейшей когтистой лапой, а ее уши... В этот миг порыв ветра погасил спичку. Я непроизвольно прижался к камню – он вдруг тронулся, я отпрянул к выходу, слыша лишь

---

<sup>1</sup> Сюжетно это вариант Пигмалиона и Галатеи, близкий рассказу «Объект», где герой также призывает и одновременно творит идеальный образ, надеясь на встречу.

<sup>2</sup> Гумилев Н. Стихотворения. М., 1989. С. 136–137.

чавкающий звук жидкой глины, внезапно оборвавшийся и сменившийся гулким эхом, словно что-то крупное и тяжелое обрушилось в глубокий колодец (58).

Герой бежит, боясь, что обвал погребет его заживо. Впоследствии он не может обнаружить этой пещеры (заколдованная).

Мои попытки передать на бумаге все-все-все, что я почувствовал в тот миг, когда *она* посмотрела на меня, оказались безрезультатными: у меня не было слов – не было языка для того нового, с чем я случайно встретился. В каком времени – в каких временах – это случилось? Что выражал тот взгляд – ужас, любовь, презрение? И почему мне так важно не забыть это, почему я считаю своим долгом передать это словами? Бог весть. Но тех нескольких мгновений мне достанет до конца жизни, чтобы не считать искусство игрой в игру (58).

Сходство с «источником» здесь как у тени с оригиналом: тень может быть искажена весьма причудливо, а может, наоборот, получиться живое существо от предмета, ничего общего с ним не имеющего, например, сочетаний пальцев. Вместо леса – не менее таинственная пещера, вместо мглы – тьма, рассеиваемая светом фонарика и спички. Вместо корней – гранит, но присутствие «обитателей могил» отчетливо ощущается. Об этой пещере не знает никто. У женщины, возможно, голова кошачья (уши), но лапы кошачьи точно. Она не скончалась, но исчезла. «Те года» заменяются вопросами о них, «та страна» – не находима, незабываема, невыразима. Душа и послесмертие – искусство, слова. «Может быть» – «Бог весть».

...Апофеозом этой истории может стать лишь эпикриз, уже сочиненный Данте: «Amor? che a nullo amato amar perdona» (58).

Стихотворение Гумилева обращено к героине с косами, кольцами огневеющей змеи (змеи – предмет восторгов в «Щине» (9), они же жалят в сердце (50), в крови циркулирует их яд (61), они же – лейтмотив с меняющимися смыслами («вползаемое змееобразное»)) и зеленоватыми глазами-бирюзой. Тень ее / его чувства к ней – не прощающая любви любовь Данте.

Платоновские мотивы переводят миф на уровень авторской и читательской творческой рефлексии, определяют уже его метапоэтику и герменевтику.

#### 2.4. Возрождение

В распространенных воззрениях западной традиции, тень, темнота оценочно связаны с негативным.

Думаю, к тайноведению прибегают в тех случаях, когда анализ произведения в собственных литературе понятиях, впервые предложенных еще Пьетро Бембо (1470–1547) и утвердившийся в культуре, дает более чем скромные результаты, либо свидетельствует о степени идиотизма аналитиков, готовых благоговейно шаманить над страницами... Их творческий метод с полным правом претендует на глубокие исторические корни, затерявшиеся в античном мраке, из которого до сих пор доносится призыв безымянного риторика, упомянутого мельком Квинтилианом: «Skotison» – *Затемняй!* (55).

В теории западной живописи эпохи Возрождения важнейшее значение имеет категория светотени. Именно она разрушает условность искусства, создает «жизнь» фигур на полотне. Ср. в рассказе современной писательницы: героиня вводит светотень там, где ее не должно быть в замысле (стилизация под античность), эффект «жизни» побеждает и произведение оценено выше чем, если бы светотени не было.

Осмотрев амфору, тощий процедил, что варварское использование светотени чрезмерно оживляет погребальную процессию (Ахилл оплакивает Патрокла. – *М.Б.*), и кивнул – судовладелец выписал чек, перекрывший их ожидания, и амфору погрузили в новенький фургон<sup>1</sup>.

Тень для художника (не живописца) Возрождения может иметь значение сама по себе. Так Бенвенуто Челлини утверждает, что после мук и откровений, испытанных в тюрьме, он приобрел нимб, который ясно виден именно на его тени<sup>2</sup>, не только ему, но и «всякого рода человеку, которому я хотел его показать, каковых было весьма немного». Тень Ю Вэ скорее inferнальна, при его жизненной безобидности. Бенвенуто, которому папой официально было разрешено как «единственному в своем художестве» не быть подчиненным законам, и который совершил не одно убийство из мести или гордости, имеет святую тень.

Тень в авторском высказывании непосредственно относится к античности, тогда как «свет» соединяется с ней благодаря любимому Возрождению. Вместе же свет и тень – оживление произведения искусства, пусть живописного или литературного, но тем не менее *произведения искусства*. Здесь, напротив, почти устранен мотив любви («живая» Джоконда по иным трактовкам – автопортрет автора, у *скульптора* в той же роли вместо каменного изваяния – тень). Галатея и Пигмалион соединяются и разъединяются как две части (мужская и женская, тут уже Юнг, анима и анимус) одного существа, один античный миф плавно перетекает в другой – миф об андрогине, разделенном богами, или же, что ближе к тексту, в его теневое подобие – миф о Гермафродите, насильственно слитом с влюбленной в него нимфой<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Венедиктова Н. Цезарь и Венедиктова // Знамя. 1998. № 12. С. 16.

<sup>2</sup> Жизнь Бенвенуто Челлини. М., 1958. С. 289–300.

<sup>3</sup> Под миф о Пигмалионе и Галатее трансформируется и миф об Орфее и Эвридике-тени в царстве теней в пародийном аспекте. Это новелла «О мыле». «Однажды мне понадобилось мыло. В магазине мы заспорили с продавщицей о достоинствах и недостатках разных сортов мыла. <...> Даже жаль было с нею расставаться. Я бы поселился в магазине... Дернул же меня черт напоследок обернуться! Я поймал взгляд моей прехорошенькой продавщицы – он выдал ее с головой: я понял, что при помощи мыла она моется. Таковы женщины» (8). Женщине самой по себе доступно лишь единственное действие с мылом, однообразие, достойное неподвижности статуи. Видение художника может изменить ее – только нельзя оборачиваться на тень. Накладывание этих двух мифов происходит и в «Неведомом шедевре» О. де Бальзака, герой кото-

### 3. Восток

#### 3.1. Знаки присутствия – стилизации

Ю Вэ (китаизированная форма имени Юрий Васильевич (Буйда)) «всегда мечтал жить в уютном Китае среди в меру добропорядочных китайцев и китаянок, попивая вино за ширмами и распевая немудреные песенки» (16–17). Имеется в виду Китай Духа (по аналогии с Индией Духа Гумилева), метафизическое пространство, поскольку «прожил же в бескрайней Андорре, испытывая мучительные лишения любви» (17). Китай духовно близок Ю Вэ. Стихотворения в его «Деяниях» также китаизированы. Например, «О рыбах» неуловимо, но похоже на песни Древнего Китая. В «Книге Песен» животные – герои многих песен (психологический параллелизм), например «Утки крикают...», «Шевелит крылами саранча...», «Лань в лесу...». Для этих песен характерны повторы с названием этих животных. Непосредственно к мышам (пусть символическим) обращена песня «Мыши, не ешьте наше зерно!...». Сравним:

1

Мыши, не ешьте наше зерно!  
Три года ели вы наше пшено.  
Так объедаться, мыши, грешно.  
Вы не уйдете? Что ж, решено!  
Нам остается только одно.  
Если нам счастья здесь не дано,  
В другой, далекой стране оно.  
Там правда ждет нас давным-давно.

2

Мыши, не ешьте наше зерно!  
Мы без пшеницы – в который раз!  
Так объедаться, мыши, грешно.  
Снова пропал наш зимний запас.  
Нам остается только одно.  
Если совесть вам не указ,  
Мы переселимся в добрый час.  
Где-то ждет справедливость нас.

3

Мыши, не ешьте наше зерно!  
Всюду раздолье вашим зубам.  
Так объедаться, мыши, грешно.  
Не прокормить вас нашим хлебом!

---

рого осознает себя Пигмалионом. «Вот уже десять лет, юноша, как я работаю. Но что значит десять коротких лет, когда дело идет о том, чтобы овладеть живой природой! Нам неизвестно, сколько времени потратил властитель Пигмалион, создавая ту единственную статую, которая ожила!» (*Бальзак О. Избранное. М., 1985. С. 319*) «Я отправился бы за тобой в загробный мир, о небесная красота! Как Орфей, я сошел бы в ад искусства, чтобы привести оттуда жизнь» (Там же. С. 320).

Нам остается только одно.  
Не наниматься к таким господам.  
Мы будем рады новым местам.  
Плакать нам не придется там<sup>1</sup>

И у Буйды:

Бедные рыбы!  
Как жили вы без воды  
В этих бескрайних песках?  
Как плавниками махали?  
Как били хвостом по барханам?  
Бедные рыбы!  
Ваши мечты – наши мечты.  
Мы услышали ваш пыльный призыв,  
Мы воплотили  
Вашу мечту, что маревом трепетала  
Над горизонтом, – соорудили  
Самый большой в мире водный канал.  
И, услышав рокот воды, встрепенулись  
Ваши портреты на скалах –  
Иглы кривые ребер,  
Четки сухих позвонков,  
Нежные щетки хвостов...  
Бедные рыбы,  
Теперь вы – богатые рыбы.  
Рыбы счастливые,  
Владыки новых пустынь!.. (15)

В обоих случаях некие «мы» обращаются к древним животным. Но если в китайской песне мыши прожорливы и из-за этого жалости достойны «мы», которые переселяются в другое место, из-за того, что мыши не хотят уходить сами, то у Ю Вэ жалеют рыб, поскольку они лишены условий для нормальной жизни (в обоих случаях пустыня – в одном голодная, в другом – безводная). От мышей уходят, рыбы не могут уйти, и к ним приходит вода, они становятся «богатыми», какими надеются стать ушедшие от мышей. Мечту рыб воплощают, мышей на мечту обрекают. (Помимо прочего у Ю Вэ присутствует сюжет «ожившая картина», а белый стих напоминает о подстрочнике оригинала – вариант тени.)

Когда Ю Вэ живет «в одном уютном закоулке среди мусорных баков» (метафизически это остров «Прочь», по man's land, куда никому нет доступа, что может быть навеяно Японией – Япония и Китай в этом произведении синонимичны, – «Человеком-ящиком» (1973) Кобо Абэ, герой которого выбрал такую же участь «бомжа»), – он (Ю Вэ Буйды) любит «безмянной крысой, которая за скромную материальную мзду исполняла

---

<sup>1</sup> *Поэзия и проза Древнего Востока*. М., 1973. С. 269–270.

польку-бабочку» (63)<sup>1</sup>. По окончании этого периода Ю Вэ очень огорчает «смерть крысы, танцевавшей польку-бабочку (она вступила в неравную борьбу с милиционерами, пытаясь отбить своих друзей)» (63). В песнях Царства Юн встречается похожая крыса в танцевальных ритмах, гораздо более привлекательная, чем многие люди.

Если крыса шерсткой горда,  
Хуже крысы неуч тогда,  
Хуже крысы неуч тогда.  
Он ведь не умер еще со стыда.

Если крыса зубами горда,  
Хуже крысы невежа тогда,  
Хуже крысы невежа тогда.  
Он ведь не умер еще со стыда.

Если крыса проворством горда,  
Хуже крысы олух тогда,  
Хуже крысы олух тогда.  
Он ведь не умер еще со стыда<sup>2</sup>

К любованию крысой бегут «ющее», «ость» («гадость», «подлость», «мерзость» были его домашними именами), 63) и сам Ю Вэ, изгнанный любимой. (Изгнавшие этих эстетов от стыда не умерли.) «Я», прячась на свалке, добивается того, «чтобы меня нельзя было отличить от крупной мыши» (27).

В мире Плешки Венедикт Ерофеев «годами развлекался сочинением “крыльев”-комментариев к фигурам из “Книги перемен”» (42). История любви, произошедшая там же, эпиграфом имеет «японские» строки (Тикамацу Мондзаэмон): «И слезы / Невольно набегают на глаза / У каждого, / Кто слышит эту повесть», что совершенно аналогично западному «Нет повести печальнее на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте». Многие тексты про Ю Вэ с их рефреном «таковы...», «такова...» и запечатленной в них «мудростью» стилизованы под притчи философских книг «Луньбой», «Мэнцзы», «Даодэцин», «Ле-цзы», «Чжуан-цзы» (наиболее частой в реминисценциях в русской литературе).

В новелле «Дневник мертвого человека» (ничего общего не имеющей с известным фильмом «Письма мертвого человека») Ю Вэ получил подарок,

---

<sup>1</sup> У Пу Сунлина есть рассказ «Мышиные спектакли»: «Ван Цзысунь мне рассказывал, как один человек на улицах Чанъани давал за деньги мышиные спектакли. <...> Только что звуки арий начинали раздаваться, как из мешка выползала мышь, надевала маску и платье актера, потом со спины вскарабкивалась на сцену. Там она вставала в позу человека и начинала делать мимические движения. Изображала то мужчину, то женщину, горе или радость – все решительно – как следует по тексту пьесы» (*Пу Сунлин (Ляо Чжай)*). Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных. М., 1988. С. 367).

<sup>2</sup> *Поэзия и проза Древнего Востока*. С. 265.

который «берег пуше своих бумаг» (66). Этот дневник представляет собой *пустую* тетрадь с эпитафией, порождающим эту пустоту, сокрытость: «Души моей никто не может знать», и заключением, опять же, пустоту и сокрытость обуславливающим: «О другой моей вине мне надлежит молчать». Тем не менее, и поэт (автор пустого дневника), и Ю Вэ пустоту читают, и это требует немалых усилий:

Иногда он доставал эту тетрадь и молча сидел над нею, листая страницы, но – и только. Ю Вэ сел за стол и стал медленно листать дневник. Несколько раз останавливался. Устал, даже взмок. Последние двадцать-тридцать листов так и не осилил» (66).

Это *рождающая пустота* – шуньята буддийской философии, или же пустота дао – исток и цель усилий: пустое сознание, «необработанный кусок дерева».

У Чжуан-цзы есть притча.

Одному человеку не нравился вид собственных следов и собственной тени, и он решил от них сбежать. Но чем дальше он убегал, тем больше появлялось следов, а тень и не думала отставать от него. Решив, что бежит слишком медленно, человек все ускорял и ускорял свой бег, пока, наконец, совершенно не выдохся, упал и умер. Если бы он спокойно стоял на месте, то не было бы и следов. Если бы он отдохнул в тени дерева, то его собственная тень исчезла бы<sup>1</sup>.

Собственно, проблемы Ю Вэ ближе этому китайскому варианту, чем западным сказкам об утрате тени. Тень и следы – наши деяния, то, что мы творим независимо от самих себя, и они же – проекция того в нашем «я», что нас не устраивает. Ю Вэ так же не смирялся со своей тенью, не пытался попасть под чужую, и ситуация лишь ухудшалась. С другой стороны, в западном варианте мышления тени не имеют лишь *тени*, поэтому избавиться от тени можно, самому превратившись в тень, что и делает Ю Вэ, творя / умирая.

### 3.2. Тень, беременность тени

#### 3.2.1. Китай

Опираясь на статью Е.В. Завадской<sup>2</sup>, изложим близкие поэтике «Щины» восточные идеи<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Хофф Б. Дао Винни Пуха. СПб., 2004. С. 128. Для Ю. Буйды имеет значение как один из источников («Ермо») роман Э. Хемингуэя «За рекой в тени деревьев». (В английском названии выражено именно *стремление* в тень – «Across the River and into the Trees».)

<sup>2</sup> Завадская Е.В. Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 92–105. Страницы указаны в круглых скобках в тексте работы (З, ...).

<sup>3</sup> Использовать научные статьи в качестве источника художественного произведения вполне в духе Ю. Буйды. Так, напомним, роман «Ермо» во многом построен на материале и раскавыченной цитации статей сборника «Дантовские чтения» (М., 1976).

В китайской культуре «тьнь становится своего рода коррелятом истинности отсчета земного и небесного, тьмы и света, смерти и жизни, пустого и заполненного, искусственного и естественного, памяти и забвения, традиции и нового, прошлого, настоящего и даже будущего» (3, 93)<sup>1</sup>. Тень – «инь» – выражает земное, женское начало, а древнее написание этого иероглифа отождествляется с иероглифом «юнь» – облако (3, 94). Облако – важнейшая категория в мире Ю. Буйды для рефлексии о собственной поэтике, что подчеркивается утروением заглавия, содержащего это слово (новелла, сборник, книга, включающая этот сборник), причем исходно это название книги о творчестве персонажа. Птица<sup>2</sup> – символ для творчества более рассудочного, того, что более мастерство, чем искусство, более постижимого, менее иррационального, не подверженного в такой степени метаморфозам. Изменчивость («не меняется лишь творчество авторов, лишенных воображения», 411) и женственность<sup>3</sup> (она включает в себя непостижимость, непредсказуемость и способность порождать, творить) – вот главные качества облака, как символа искусства<sup>4</sup>. Возможно, автор идет здесь от «Облака» Шелли, обладающего теми же качествами.

Тьма, женское начало, тень стоят на первом месте в дуальной системе инь-ян, свет, мужское – производны от тени.

Погруженность во мрак (понимаемый, например, ...как чрево матери) раскрывается в «Дао дэ Дзине» как признак подлинности личности, истинного деяния («Только я один подобен тому, кто погружен во мрак... и не выставляю себя на свет... подобен ребенку, который не явился в мир... а мир... – питающая мать») (3, 95).

Это положение Ю Вэ.

Сначала тень связана с беременностью косвенно и шуточно. Рассказчик предлагает Ю Вэ взвеситься на уличных весах.

Разбитная бабенка за гроши позволила мне встать на весы и весело посоветовала «поскорее рожать»: я с детства страдал избыточным весом. Хмыкнув, Ю Вэ сменил меня на

---

<sup>1</sup> Тени нет у даосских святых и у детей, рожденных в преклонные годы. Знак «инь» – тень входит как составная часть в слово со значением «наедине». Вместо предсмертной записки Ю Вэ оставил книгу Лабрюйера «с жирно подчеркнутой фразой: ...*Ужасное несчастье – не иметь возможности остаться наедине с собой.* В контексте случившегося фразу эту можно толковать как угодно. Во всяком случае, я не уверен, что при чтении Лабрюйера он думал только о своей Абиссинии...» (71, курсив автора. – М.Б.). Ю Вэ всегда наедине не с собой, а с тенью, как и другие люди, что было известно в культуре, давшей ему имя.

<sup>2</sup> Птицы и драконы – один из наиболее часто повторяющихся мотивов китайского искусства.

<sup>3</sup> В религиозно-философском осмыслении «преобразовательной, творческой эротики» у А.К. Горского женственность понимается как «магнитно-облачная эротика». См. подробнее: (Семенова С. *Метаморфозы эроса в пушкинской поэзии // Знамя.* 1999. № 12. С. 189–191; Горский А.К., *Сетницкий Н.А.* Сочинения. М., 1995).

<sup>4</sup> См.: Буйда Ю. *Скорее облако, чем птица.* Роман и рассказы. М., 2000. С. 411, 414, 419, 423, 425, 428, 434, 441, 443. На этих страницах прямые высказывания о сути этой метафоры.

круглой площадке и с интересом уставился на стрелку, остановившуюся против значения 176 килограммов. Я совершенно точно знал, что он весит 88 кило (70).

Тень беременна автором и уничтожает его как творца:

Нет сил двигаться, думать, писать... Жизнь перевернута. Иногда мне кажется, что движется, думает или даже пишет Абиссиния, а я, как *больной младенец* у нее на коленях, лишь наблюдаю за тем, что она делает (70, курсив мой. – М.Б.).

Самолечение заключается в уничтожении всего созданного, избавлении от прошлого. Тень уничтожает физическую сущность Ю Вэ: он пытается избавиться от нее топорами и ножами, результат – изуродованный труп, «как будто он упал с десятого этажа на асфальт» – выкинутый мертвый плод в лужах «материнской» крови («анализы же показали, что кровь на потолке и письменном столе принадлежала не ему», 71).

Миссия человека состоит в «возвращении» (гуй) к безначальному, первозданному, темному и таинственному, поэтому истинный человек «предпочитает черное», зная силу и красоту белого, светлого (3, 96).

Ю Вэ в соответствии с западной традицией не выдерживает восточного идеала. Тень – «отражение абсолюта», «образец нематериального, но неуклонного следования истинному пути» (3, 96), «атрибут настоящего поэта» (3, 98), «отсюда выражение “вникнуть во мрак” выступает формулой идеального поэтического, творческого состояния» (3, 98), тень охраняет. Абиссиния, имея в предках романтиков, обладает противоположными свойствами. В восточной культуре тень не только творит, но и творят тенью, мастера «запечатлевают тени вещей» (3, 98). Тень связана (у поэта и художника Ван Вэя) с пустотой и белым (пустотно-белое – оппозиция тени), пустота может услышать Абсолют, белое таит в себе все цвета и остается бесцветным. Так и «дневник мертвого человека» открыт своими пустыми белыми страницами в иное, служит проводником в него. Ван Вэй – странник по «горам и водам» своей души, скиталец в пустоте (3, 102), нечто аналогичное при чтении «дневника», видимо, должны переживать умерший поэт и Ю Вэ.

Кровь Абиссинии связана, возможно, с представлением о цвете тени как черном, в глубине которого уже рождается красный цвет.

Тень как красный цвет осознала в искусстве разных регионов. Так, Су Ши написал бамбук вместо черной туши – красной, в древнерусском искусстве красно-коричневой краской обозначались тени по краю лица, и на светлых одеждах тени выполнялись также красной краской (3, 103).

Мотив крови неотделим от творчества: «И оставив нам лишь то, во что он влил кровь собственную, – слова, слова, слова» (71)<sup>1</sup>, – хотя в тексте он

---

<sup>1</sup> Ср. у «тени» Дж. Донна:

Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца.

реализуется как постоянная полемика с западными высказываниями на этот счет. Писатель, как известно, пишет чужую кровью (О'Генри)<sup>1</sup>, а свою бережет («то есть, чернила честнее крови» – И.А. Бродский, «Декабрь во Флоренции»<sup>2</sup>), но Ю Вэ не просто пишет, он творит зачатое, даже если Галатея в конце концов оказалась чудовищной Абиссинией. Мотив писательской крови – сквозной для «ЩИны» (см. с. 18, 22, 23 – о крови Гаршина, Флобера, Щедрина и далее), а «удел писателя – в шести строках из песни XI “Одиссеи”<sup>3</sup>: кровь для Тиресия – остальные подождут» (22)<sup>3</sup> – напившись крови, тени мертвых обретают дар речи<sup>4</sup>. Что такое кровь предков в смысле «национальность», Ю Вэ не понимает («Кровь предков», 49). Мысль, из которой исчезла живая кровь – вечная беда писателя.

Нам никогда не добраться до мысли в ее химически чистом виде, и мы вынуждены довольствоваться если не трупом, то, во всяком случае, неким гомункулусом, лишенным жаркой крови – а ведь «душа всякого тела – есть кровь его» (Книга Левит) («О мастерстве», 49).

Кровь, означающая готовность женского организма к зачатию и деторождению у Ю. Буйды, видимо, переносится на писателя, так много в «ЩИ-

---

петли, клинышки букв и, потому что скользко,  
в запятые и точки...

*Бродский И.А.* Избранные стихотворения. 1957–1992. М., 1994. С. 296.

И

От великих вещей остаются слова языка, свобода  
в очертаньях деревьев, цепкие цифры года;  
также – тело в виду океана в бумажной шляпе (Там же, с. 291).

<sup>1</sup> Здесь источником может быть и английская поэзия XVII века. Томас Кэрью писал в стихотворении «Бену Джонсону»: «Кровь крадешь / Невинных авторов, что пролита / В твои чернила» (*Английская поэзия...* С. 201), – подразумевались упреки критики в том, что в произведениях Джонсона слишком много аллюзий из древних авторов (Там же. С. 323). Другие авторы слова и кровь могут разграничивать. Ср., например: «...Ведь рожденные словом, а не кровью памяти не имут» (*Ким А. Остров Ионы // Новый мир. 1998. № 12. С. 30*).

<sup>2</sup> *Бродский И.А.* Ук. соч. С. 296.

<sup>3</sup> Концовка еврейского анекдота (герой на вопрос, что он будет делать с полученным миллионом отвечает: раздаст долги, – а остальные? – остальные подождут) придает фразе неожиданный смысл: творчество для писателя (его кровь) – долг, который он вынужден отдавать, беря крови у других.

<sup>4</sup> Тиресий предсказывает самому Одиссею смерть (IX, 119–137). В «Одиссее» «память о мертвых неотступно преследует живых» (*Артог Ф. Возвращение Одиссея // Одиссей. Человек в истории. Культурная история социального. 1997. М., 1998. С. 74*). Скитающийся по морям Одиссей мертв для знавших его, у него мало надежды вернуться из теневого мира богов и чудовищ. Кровь – оживание мертвого – творение тени / творящие тени – тень = авторская кровь – постоянная смысловая цепочка книги.

не» занимают места рефлексии о крови творца, которая течет в творении; плод формируется в теле матери, но живет кровью отца<sup>1</sup>.

Семантическое поле понятия «тень» включает прошлое слово, ...искусственность и, конечно, память (3, 103).

...Культура тени – это культура памяти и слова, культура света – это культура забвения, молчания и живописи (3, 104)<sup>2</sup>.

Китайская классическая живопись не знала рисунка с натуры, она вся была построена на изображениях, созданных по памяти. Это живопись воспоминания, двуединой цельности памяти и забвения, тени и пустотно-белого. <...> ...«чтобы написать солнце, надо его забыть (как объект)» (3, 104).

Ю Вэ, как поэт вообще, горит в огне памяти. Ермо в своем трактате «L'art de mer» выражает сходные воззрения. Нужно забыть о том, что такое море, вообразить мир без моря, отречься от него. И когда это случится (при этом «среда превратилась в субботу, а вашу правую руку ни за что не отличишь от левой»<sup>3</sup>), можно приступать к творению «Своего моря». Это искусство, которому «отдаются целиком, ему отдают всю жизнь»<sup>4</sup>.

Таким образом «китайские» ассоциации особо подчеркивают творческий момент мифа о Пигмалионе и определяющую черту его сюжета – переходность, пограничность. Но Восток, прежде всего, и размывает-убирает границы, западную жесткость оппозиции: живое – неживое (каменное). Миф лишается однозначности решений: Галатея-Абиссиния все время находится в колебании перехода, она всегда и мертвое и живое, и убивающий камень, и рождающая женщина. Все зыбко, о событии перехода не повествуется как о единожды случившемся, – оно существует перманентно, как и должно быть в архаичном мифе, соотнесенном с жизнью. Сама возможность сделать Галатею беременной, как это необходимо автору, заложена именно в китайских ассоциациях.

### 3.2.2. Япония vs Запад

Есть и знаменитое японское эссе, отразившееся в «болезни» Ю Вэ. Д. Танидзаки определяет японскую культуру, как культуру тени<sup>5</sup>. Японцы отдают предпочтение тому, «что имеет глубинную тень, а не поверхностную

---

<sup>1</sup> Ср. рассуждения на эту тему гуманиста Манетти (см.: *Ревакина Н.В.* Человек в гуманизме итальянского Возрождения. Иваново, 2000. С. 75). Так, древние считали, что ребенок получается из крови матери и духа отца (см., например: *Вардиман Е.* Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 200–202).

<sup>2</sup> «...Важно помнить, что в средневековой культуре Китая особенно четко проявилось единство вербальной живописи и изобразительной поэзии...» (104).

<sup>3</sup> *Буйда Ю.* Скорее облако, чем птица. С. 83.

<sup>4</sup> Там же. С. 84.

<sup>5</sup> *Танидзаки Д.* Похвала тени. СПб., 2001. Далее страницы этого издания указаны в тексте в круглых скобках (Т, ...).

ясность» (Т, 320). Они ценят «лоск времени», «глянец, образующийся в течение долгого времени на предметах, которых касаются человеческие руки» (Т, 321), соответственно, «в “художественную изящность”, радующую наш взор, одним элементом входит некоторая нечистоплотность и негигиеничность», иными словами – тень. Тень – необходимый признак красоты. Красив «цвет ряда наслоений “темноты”, естественно родившейся из окружающего мрака» (Т, 323), «наши национальные блюда неразрывно связаны с темнотой и основным тоном своим имеют “тьень”» (Т, 327). Принцип сохранения тени используется в архитектуре и обустройстве японского дома. «Магическая сила тени» наполняет пустоту таинственностью. Тень необходима в спектаклях театра Но.

...Мы, люди востока, создавая «тьень», творим красоту в местах самых прозаических.  
<...> ...Красота заключена не в самих вещах, а в комбинации вещей, плетущей узор светотени (Т, 343–344).

Автор признается: «Но я ничего не знаю о пристрастии европейцев к тени» (Т, 344). Более того, расистскую неприязнь «белых» ко всем «цветным» он объясняет тем, что у всех представителей не белой расы в «коже, какой бы белизной она не отличалась, чувствуется всегда слабое присутствие тени», «уничтожить темный цвет, сквозящий из-под кожного покрова, им не удавалось» (о японках, подражающих европейкам), их кожа – «пятно слаборазведенной туши на белом листе бумаги» (Т, 346). Иными словами, если западные люди волочат тень за собой и в фантастических сюжетах (фобиях этого «преследования») вступают с ней в конфликты, то восточные носят тень в себе (желают и ценят ее) и стремятся к гармонизации «отношений».

Я желал бы снова вызвать к жизни постепенно утрачиваемый нами «мир тени», хотя бы в области литературы (Т, 359).

Приходится признать, что, с позиций эстетики Востока, Ю Вэ не поддерживает роли. Его тень – порождение Запада, она дисгармонична, неуправляема, невыносима. Тень не возвращается в литературу – она неотделима от литературы, вырастает из ее глубин и, в конце концов, поглощает ее, и потому сама должна исчезнуть. Даже в варианте бессмертия остается не тень, но огонь – хотя и огонь, созданный Тенью и существующий в мире теней.

Последняя фраза книги – аллюзия еще на одну *тьень* – Шейда (Shade, shadow) из «Бледного пламени» Набокова, чье имя не раз мелькает на стра-

ницах книги, а помимо него возникает еще и «Земландский лабиринт» (35–39), одной лишь буквой отличающийся от Земблы упомянутого романа<sup>1</sup>.

Остальное – память<sup>2</sup>, со временем становящаяся все более *блеклой и лживой*, истлевающая внутри *огня*, которым *мы горим* (71) (курсив мой. – М.Б.).

Рассказчик при Ю Вэ в финале сродни комментатору при Шейде. Гамлетовская реминисценция в сочетании с мотивом горения через Дж. Донна возрождает еще одно фантастическое «чудовище»:

Распались связи, преданы забвению  
Отец и сын, власть и повиновение.  
И каждый думает: «Я – Феникс-птица»,  
От всех других желая отворотиться...<sup>3</sup>

Зародыш Феникса, таящийся в весьма мрачном финале, позволяет новому взглянуть на прочитанный текст и обращает к его реинтерпретации – реинкарнации. Горение – лейтмотив «Щины». Многократно обыгрывается, нигде не цитируясь, мысль «рукописи не горят» (кроме того, в домоуправлении, и вообще в Москве, заводится дьявол, с которым борются жильцы – «О дьяволе», 65–66). Чтобы стать «подлинно нетленными», творения должны быть сожжены. Сквозь все страницы проходит огонь Освенцима, на котором разумные гуингмы сжигают неразумных йеху. Присутствует и привлекавший внимание Ермо сюжет об отроках в печи огненной (Дан. III). Цитируются слова Аввакума с предложением войти поэту в эту печь (18).

Для служения слову, то есть для самоожжения, требуется материал не огнеупорный, а горючий. То есть – человек (20), –

ср. у Фета: «Там человек сгорел!» (финал стихотворения «Когда читала ты мучительные строки...», 1887). К теоретикам пламени в театре теней подключается и Овидий: «Бог обитает в нас; мы, подвижны им, пламенеем» (65).

Огнем горят лукавые советчики в Аду Данте.

Не случайно Ю Вэ так любил напоминать – себе, конечно, – об огненной щели восьмого круга Ада, где казнят лукавых советчиков и где каждый дух – внутри огня, которым он горит. <...> «Задача писателя сводится к убийству читателя. Огонь не должен дрогнуть. Читатель и писатель – внутри огня, которым мы горим», – резюмировал Ю Вэ (49–50).

Эти слова непосредственно перекликаются с финальным выводом «я».

---

<sup>1</sup> Неоднократные рассуждения о черновиках, которые не следует демонстрировать публике, тогда как культуру XX века называют «культурой черновиков» (54) также отсылают к Набокову, который не желал демонстрировать «неприбранный манускрипт».

<sup>2</sup> Также Гамлет: дальнейшее – молчанье. М. Метерлинк: «Мертвые, о которых помнят, живут, так же, как если бы они не умирали».

<sup>3</sup> *Английская поэзия*. С. 7.

«Живая память» – орудие этого убийства, связывающего в единое «мы» писателя и читателя. В «Ермо» мысли об убийстве читателя были выражены в иной форме. Источник метафор здесь не итальянский, а китайский, хотя тот же мотив западному читателю больше известен в варианте У. Эко («Имя розы»)¹. Рассказав историю создания романа «Цзинь Пин Мэй» (весьма близко к первой странице предисловия Б.Л. Рифтина², Ермо замечает:

Пропитанные ядом страницы – пленительно страшный образ самого искусства, стремящегося «отравить» читателя, в идеале – «умертвить» человека, каким он был до встречи с книгой, преобразить его (58).

Рассказчик также сравнивается им с мойрами (нить повествования – нить судьбы). У Павича, обыгрывающего тот же мотив, на форзаце изображена надгробная доска чужому читателю, то есть не-читателю:

На этом месте лежит читатель, который никогда не откроет эту книгу. Здесь он спит вечным сном³.

Своего читателя он призывает к осторожности и пугает лихорадкой и дикими зверями (пантерой), которые возникают в напряжении между читателем и автором. В «Ермо» же появляется мотив писателя как лжеца⁴, а собственно орудием убийства, «мышьяком искусства» оказывается «память сердца», «связующая нас». В этих произведениях различна природа «смерти читателя» (возможно, это ответ на модную долгое время «смерть автора»). В «Ермо» (1996) его ждет Преображение, в «Щине» (1998) – огонь Ада. Впрочем, вертикаль этого мотива «Щины» содержит и подъемы – в эссе «я» пещные отроки заслужили блаженство. А «Ермо» содержит спуск в ад – проблема «Моцарта и Сальери», гений и злодейство оказываются совместны. Важнее здесь, видимо, не вертикальное измерение, а момент статичности-действия. Ад – наказание навсегда, читатель и писатель связаны перманентной мукой (хотя память «со временем» становится более блеклой и истлевает, то есть связь, яд постепенно исчезает, уничтожается, но огонь горит). Преображение совершается от книги к книге, блаженство, не теряющее своей изменчивости, яд – своей силы. Двуетельный образ искусства как смерти-воскресения читателя, рожденный Пигмалионом и Тенью. Серединный, земной образ, и он же действительно вечный:

---

¹ Также можно вспомнить сюжет из «Королевы Марго», когда королева становится отравительницей собственного сына, пропитав мышьяком страницы книги о соколиной охоте, а Карл IX оказывается слишком жадным читателем.

² *Рифтин Б.Л.* Ланьлинский насмешник и его роман «Цзинь, Пин, Мэй» // Цветы сливы в золотой вазе, или Цзинь, Пин, Мэй. М., 1993. (Переиздание 1986 г.). С. 3–4.

³ *Павич М.* Хазарский словарь. СПб., 2001. С. 6.

⁴ *Буйда Ю.* Скорее облако, чем птица. С. 59.

...Что превращает глубины сердца... в крематорий памяти, где все горит, но ничто не сгорает (61).

«Японские» мысли о тени, как порождающей силе искусства, сливаясь с западными о его же теневой = огненной природе, рассеивают конкретный мифологический сюжет, переводя его в плоскость чисто умозрительную и далекую от конкретики «он творит ее»: все так или иначе творят и уничтожают друг друга: остаются игры значений, бесконечные отблески, они же оттенки смыслов.

### *Заключение*

Мы рассмотрели, как значения образа *тени*, накопленные в западной и восточной культурах за различные эпохи их существования, актуализируются, прихотливо соединяясь, в пространстве одного авторского текста. Одновременно вся эта игра оттенками чужих смыслов не самоценна и самодостаточна, но работает на главный авторский миф, заставляя его отбрасывать свои причудливые тени-проекции на различные пласты культуры. «Тени» эти, на первый взгляд, необычны и достаточно далеки от своего источника, однако общий свет авторского видения и способа восприятия мира и текста о мире делают их вполне естественными и оправданными вариантами одного мифа. В игру с переходом значений и взаимооборачиваемостью (многообразием инверсий) вовлекаются не только структурные элементы мифа, но и то, что традиционно именуется «источниками» сюжета, мотива и т.д. Миф о Пигмалионе и Галатее определяет собой все фундаментальные для художественной коммуникации идеи, а вся сопутствующая ему метафорика относится и к уровню метапоэтики.

### **Миф о Пигмалионе и Галатее в сюжетах цикла рассказов «У кошки девять смертей»**

«Повествование в рассказах» Ю.В. Буйды состоит из пяти историй, связанных между собой отчасти единством места действия, но главным образом внутренним единством сюжетов, при всей несхожести и различии источников, восходящих к одному мифу.

Как известно, Пигмалион – творец, силой любви ожививший созданную им женщину. За века существования скульптор с легкостью заменялся живописцем (например, «Неведомый шедевр» О. де Бальзака) или любым другим гением, а статуя – картиной, куклой, неразвитым умом или душой в бесчувственном женском теле (например, «Пигмалион» Б. Шоу). Неизменным

оставалось лишь ядро сюжета – сотворить свою возлюбленную, тем самым дав ей истинную жизнь. Рассмотрим, как проявляется этот сюжет теперь в авторском цикле рассказов Ю. Буйды 2000 года и что нового привносит в него автор.

В центре повествования в первых двух рассказах – женский образ, необычная женщина, с которой активно пытаются что-то сделать мужчины, женщины и потусторонние существа. Другие два рассказа – две истории любви, где главный герой сталкивается с задачей преобразовать свою женщину. Один рассказ соединяет оба эти момента и содержит миф в наиболее близком к исходному виде. То, что может восприниматься благодаря синтезу как смысловой центр, находится отнюдь не в середине, а помещено ближе к выходу, к концу, как то, что желает родиться как нечто самостоятельное и важное само по себе.

В «Семерке» мир формируется вокруг Тарзанки. После двух журнальных страниц ностальгических гимнов-сетований повествователь восклицает:

О, Семерка! Чем была бы твоя жизнь, твое бессмертие, твой мир превыше всякого ума – без косматого чудовища, которое захватывало людей, предметы и стихии, чтобы привести их в движение, сблизить или развести, оставаясь в центре, – без чудовища с раскомаченными волосами соломенного цвета, излучающими безумие глазищами, с взволнованной грудью божьего литья и коленками, которые она умела выворачивать назад, как кузнецик, – да, поскольку я говорю о Семерке, я говорю о Тарзанке<sup>1</sup>.

Цель повествователя – создать рассказ о месте (жизни в этом месте), но он не может сделать это иначе, чем через рассказ о женщине, а точнее, изменениях женского тела. Связь между этими процессами – созданием текста, передающего жизнь, и созданием истинно живой женщины, – подчеркивает семантика фамилии героини – *Веретенникова*. Веретено находится в постоянном верчении и связано с созданием нити, что ныне неизбежно ассоциируется (плетение) с созданием текста и жизни одновременно (мойры). Рефлексия на тему *веретена* находим в «Щине»:

Между ними узрел я некое безумное вращение, дрожь вечности, веретено (вращение, время, вранье, оборотень, веретено и верста – одного корня в русском языке)... и остановить это безумное вращение невозможно, ибо тогда захваченные им люди, наречия и земли мгновенно разлетятся в разные стороны, за пределы числа и слова, в хаос, из которого их уже никогда не извлечь<sup>2</sup>.

Никаким образом сама героиня изменить что-то в себе не может.

И бледным лягушонком, и сиястой девицей Ольга Веретенникова ... напроць опровергала эту легенду, прыгая и головой и задницей на специально расстеленную на воде газету и вылезая на берег с целехоньким черепом, неповрежденным позвоночником и даже

---

<sup>1</sup> Буйда Ю.В. У кошки девять смертей. Повествование в рассказах // Новый мир. 2000. № 5. С. 9. Далее страницы указываются в тексте. Курсив в цитатах везде мой – М.Б.

<sup>2</sup> Буйда Ю.В. Щина // Знамя. 2000. № 6. С. 31.

без синяка на заднице, похожей на золотую от спелости крупную сливу, разделенную бороздкой на две равно прекрасные половинки (9).

Ничего не могут сделать с ней и другие женщины, мать и сестры, хотя много чего делают с собой (косметика, одежда и прочие процедуры, 10), становясь «шелковыми богинями»<sup>1</sup>.

Откуда ей было знать, что дочь за первым же углом, спрятавшись в тени, переоденется в свитер и юбочку шириной в мужской галстук (11).

Немного более успешен в этом начинании ее муж.

Она побывала замужем, но неудачно. Детей у нее не было. <...> Единственная память о замужестве – многочисленные замысловатые наколки, которыми муж измучил Тарзанкину плоть... Надписи, черепа, звезды, слоны, змеи, тигры, географическая карта острова Шри-Ланка во весь живот, смеющиеся рогатые черти и ангелочки с воробьиными крылышками, браслеты на руках и ожерелье на шее... В общественной бане ... на нее сбегались поглазеть не только женщины... Намылив пол, она скользила танцующим шагом в клубах пара, то выплывая к Буянихе пухлым слоном... то пугая Граммофонику хищно разинутой змеиной пастью... (14).

Тело превращено в несмываемый текст-картину. У этого мотива есть литературные аллюзии. Вагиновский Свистонов, который «представил в виде картины тридцать пятую новеллу» (вырезанное из газеты объявление о розыске преступника, семнадцать татуировок перечислено в виде особых примет), делает из «картины» «человека» (мужчину):

...Свистонов ... задумчиво рассматривал рисунок, поставленный между свечами и зеркалом. Черный фон почти не пропускал света, и розовый человек выступал из коридора. Свистонов надел на входящего унтер-офицерский мундир. Государственные гербы, женщины, звери – скрылись, стали духовными и душевными свойствами и стремлениями еще одного появившегося героя<sup>2</sup>.

У Ю. Буйды обнажается тело с рисунками, а душа остается абсолютно неразвитой и незаполненной, чтобы вмещать в себя Чуная.

В рассказе китайского писателя Пу Сунлина «Разрисованная кожа» «свирепый черт с сине-зеленым лицом, цвета перьев зимородка... разостлал на кровати человеческую кожу и с цветною кистью в руке стоял и разрисовывал ее»<sup>3</sup>. Надев на себя эту кожу, он превращается в прекрасную деву,

---

<sup>1</sup> История матушки повторяет «Бесприданницу»: двух дочерей пристроила – одну на Чукотку, другая, «умело преодолев все ухищрения осторожного учителя физкультуры (формирование физического совершенства. – М.Б.) победно забеременела (создание новой жизни в женском теле. – М.Б.) и сменила фамилию» (11); третья не хочет идти торной тропой.

<sup>2</sup> Вагинов К.К. Труды и дни Свистонова // Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 175–176.

<sup>3</sup> Пу Сунлин (Ляо Чжэй). Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных. М., 1988. С. 187.

дарящую свою любовь студенту, выпивая из него за это жизнь<sup>1</sup>. Это уже ближе Ю. Буйде – вселение духа в разрисованную женскую плоть и тем самым оживление ее.

Другой близкий текст – рассказ Д. Танидзаки «Татуировка» (1910), главный герой которого – вариант японского Пигмалиона.

Долгие годы Сэйкити жил одной мечтой – создать шедевр своего искусства на коже прекрасной женщины и вложить в него всю душу. Прежде всего для него был важен характер женщины – красивого лица и стройной фигуры здесь было мало. Он изучил всех знаменитых красавиц квартала Эдо, но ни одна не отвечала его взыскательным требованиям. Несколько лет прошло в бесплодных поисках, но запечатленный на сердце образ совершенной женщины продолжал волновать воображение Сэйкити. Надежда не покидала его<sup>2</sup>.

«Давняя мечта Сэйкити превратилась в жгучую страсть» (Т, 26) и, наконец, ему явилась девушка, которая «казалась волшебным порождением целых поколений прекрасных мужчин и обольстительных женщин, живших и умиравших в этой огромной столице» (Т, 26). Эта девушка оказывается ожившей картиной самого мастера татуировок. Он показывает ей два свитка.

Стоило девушке посмотреть немного на странную картину, как глаза ее невольно заблестели, а губы задрожали. Лицо ее приобрело поразительное сходство с лицом принцессы. В картине она нашла свое скрытое «я». <...> Женщина на картине – это ты. Ее кровь течет в твоих жилах (Т, 27).

Глядя на вторую картину с изображением себя, «девушка почувствовала, как ей открылось то сокровенное, что таится на самом дне ее души» (Т, 28). Татуировкой мастер полностью меняет ее личность.

Сэйкити был поражен переменой, происшедшей в поведении девушки со вчерашнего дня (Т, 31).

Такое возможно потому, что «он собирался окрасить своей любовью чистую кожу девушки», «душа молодого татуировщика растворялась в густой краске и словно переходила на кожу девушки. <...> Страсть его обрела цвет татуировки» (Т, 29)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Вторая часть этого рассказа связана с «Царицей Критской» Ю. Буйды. Чтобы оживить своего мужа (получается буквально смерть от любви), жена согласна обратиться к помешанному, «который все время лежит в навозной куче», и вынести его издевательства. Нищий начинает с того, что говорит: «Красавица, да ты, никак, меня полюбила?» (*Пу Сунлин*. Указ. соч. С. 190). Далее следует весьма много неэстетичных для европейского читателя подробностей. Алатиэль в ее домогательствах к аналогичному персонажу все же претерпевает меньшее. Кроме того, если Алатиэль коллекционирует сушеные мужские сердца, то Чэнь в награду получает живое сердце, которое вкладывает в мужа, «она быстро прикрыла тело обеими руками и изо всех сил принялась обнимать труп и сдавливать... к утру тело совершенно ожило» (Там же. С. 191).

<sup>2</sup> *Танидзаки Д.* Похвала тени. СПб., 2001. С. 25. Далее страницы указаны в тексте (Т, ...).

<sup>3</sup> Получившийся итог – также Алатиэль: «все мужчины превратятся в грязь у твоих ног» (30). Мужчина подобным образом преобразить свое тело и душу никому не даст. Вариант «боди-арта» есть в рассказе «Вышка». Целомудренный (святой) Семен сохраняет свою идентич-

Тарзанка – всегда чистый лист для нового творца.

Пятница – женский день в бане, а в субботу вечером Ольга Веретенникова, как всегда, являлась на танцы, чтобы, дождавись своего часа, потрясти воображение собравшихся легендарным «Чунаем»... (14).

Чунай – истинный возлюбленный, претворяющий Ольгу. Из двух кандидатур на такового выбран не Сальваторе Адамо (11)<sup>1</sup>, а песня «Чунай» «некого испанца Мануэля», голос без плоти, но плоть волнующий.

Девушка закричала что-то бессмысленное, невразумительное, рванувшееся из необъятных душевных глубин, вскинула руки, что-то сделала плечами, животом и ногами – и мгновенно обратилась в сумасшедший вихрь, захвативший всех этих парней, девушек, беспалую Эвдокию и Мануэля, клуб, звездное небо, реки, городок со всеми его людьми, собаками и свиньями, ввергнув наконец всю вселенную в состояние, когда еще не было ни предметов, ни имен, ни даже Бога, которому лишь предстояло родиться, родив Слово... (12).

Однажды после такого финала ее пришлось на руках бегом отнести в больницу, где доктор Шеберстов остановил бурное кровотечение, оприходовал мертворожденного мальчика и с изумлением констатировал разрыв девственной плевы при родах (13).

С того дня утвердилось новая слава Тарзанки, непорочно зачавшей то ли от ангела, то ли от демона танцев, закономерно разродившейся мертвым ребенком (14).

Повествователь, создавший свой текст из Тарзанки, может не заставить ее родить, но заставить умереть.

Тогда останови весь этот трус и мор, чтобы живые жили, а мертвые помирали себе спокойно... Она же мертвая пляшет! <...> Я поставил точку, и все остановилось, прекратилось, и мир обрел время, форму и имена... (17).

Легко заметить, что настоящее удачное изменение женщины и творения во всех случаях здесь связано с беременностью и родами. В результате танца Тарзанки суждено родиться не только младенцу, но и Богу, и Слово. Галатее у Ю. Буйды может быть только беременной Галатеей, и ее плод претворяется зачавшим творцом так же, как и она сама.

В следующем рассказе, «У кошки девять смертей», героиня в соответствии с семейной традицией должна покончить с собой, однако никакого вреда сама себе причинить она, опять же, не может, несмотря на все старания.

---

ность. «Когда после испытания атомной бомбы лагерь накрыло ядовитым облаком, тело Рублева покрылось струпами, похожими на чудесные цветы. Раздевшись догола, он сутками выстаивал неподвижно на ветру и под дождем, пока его не оставили последние признаки болезни» (Буйда Ю.В. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000. С. 296).

<sup>1</sup> «Все девушки СССР, слабо владеющие теорией и практикой секса, считали его своим женихом. Дикторша телевидения, млея от восторга, спросила его – женат ли он? Он отвечал ей даже без раздражения, просто вежливо, как дура. Только потом все всё поняли, когда и к нам – чу! – пришла желанная “сексуальная революция”, предтеча “перестройки”» (Попов Е. Подлинная история «Зеленых музыкантов» // Знамя. 1998. № 6. С. 92, курсив автора).

Даже из-под паровоза она выбралась без единой царапинки, хотя целила шеей между колесами. Не выдержавший издевательств над природой отец как бы случайно пальнул в дочь из ружья картечью, но промахнулся, прострелив себе руку (18).

Галатею нельзя убить – можно только дать ей новую жизнь – вместе с ребенком. Зато погибают и преобразуются тела тех, кто с ней связан, и этот мотив переноса гибельных метаморфоз на мужское тело, если оно не способно изменить / претворить женское прослеживается во всем творчестве Ю. Буйды.

Парень, который ухаживал за миловидной Машенькой, со страхом оттягивал день свадьбы. <...> Миша однажды по брови зарылся в огромный лесной муравейник, из которого спустя неделю с трудом вытащили добела объединенный скелет с красивыми каштановыми волосами на черепе, еще хранившими запах одеколона «Русский лес» (18).

Ее тело содержит «живопись» внутри:

Однажды... рентгенолог мадам Цитриняк, разглядывая снимок ее грудной клетки, с улыбкой заметила, что формой ее сердце точь-в-точь напоминает знаменитый полуостров (20).

И тем самым дева-картина соотносится с чудесной беременностью. С Крымом, куда «реально» Машенька так и не попала, связана вставная новелла о любви барина Орехового к игуменье, любовь эта разрешилась весьма плодовитым браком. Моление этой убиенной во время революции паре исцеляло «от женского и мужского равнодушия, бессилия и бесплодия» (20).

Судьба героини – оказаться в поселении, где все женщины – с изъяном (хромые, кривые и т.д.), и на прощание они избивают Машеньку до полусмерти, что существенным образом (надолго) изменить ее тело не может<sup>1</sup>, зато она сразу приобретает готового ребенка, завещанного ей выходящей ее и удавившейся на ее веревке женщиной. На ребенке тоже отразились следы метаморфоз – «был тихий дурачок лет шести-семи» (24). А к карте ее сердца прибавляется «новый горный хребет» (инфаркт), вызванный приключением в гостях у златозубого Петра и «братьев» – ее вторая смерть из девяти. На Машеньку посягает еще один «творец», желающий дать ей другую – свою жизнь. Ему она сопротивляется, решившись начинать «третью» смерть на земле.

На ночь она привязывала себя за ногу к спинке кровати «висельной» веревкой: каждую ночь ей снилось, будто могучий порыв ветра ее спящую возносит на небо, в бездну то ли райскую, то ли адскую, – а она хотела остаться на земле (26).

---

<sup>1</sup> Встреча с разбойниками как пигмалионами заложена в имени: Машенька – героиня детских сказок. Машеньке Буйда посвятил автор свою «сказочку» «Станция Через-Сто-Лет» (Дружба народов, 1999, № 12). Ср. у Цветаевой стихотворение: «Тебе – через сто лет» (1919). Героиня не может уехать туда, куда есть билет у Тощего Ю.

Искомый сюжет прослеживается в этом рассказе в том же авторском виде. Есть женщина-картина, подвергаемая различным трансформациям «любовью» и получающая как итог чудесного (или, что то же самое, чудовищного) ребенка и необычную жизнь вместо смерти. Метапоэтический аспект сюжета – создание автором текста (художником – произведения искусства) – здесь не выражен так явно как в предыдущем случае, однако сам рассказ и есть история Галатеи.

В следующем рассказе цикла основой для изменения служит сюжет «Истории моих бедствий» Пьера Абеляра. В его ядре, как известно – беременность и роды Элоизы, сделавшие тайную любовь явной и повлекшие знаменитую кровавую развязку. Элоиза – ученица, чьи податливые и восприимчивые душу и ум Абеляр формирует по своему усмотрению и влюбляется в них, как Пигмалион в свое творение. Книга эта наряду с «*Lettres complètes d'Abelard et d'Héloïse*» возникает перед главным героем, фамилия которого может рассматриваться как анаграмма *Абеляр – Лавренов*. Петр, как и Пьер, поселяется на время военных действий (научных занятий) в доме пастора (канонника), пасторша (вдова) приводит прислуживать ему свою племянницу Элизу (ср.: Элиза Дулитл Б. Шоу), «рослую синеглазую девушку с широким лбом и бледным лицом, окаймленным чуть вьющимися каштановыми волосами» (26). Все герои опережают сюжет. Пасторша предлагает господину майору «женщину» (канонник «наивно» предлагал Абеляру бесплатно обучать Элоизу, но не соблазнять), а майор резко отказывается, позже выясняется, что у него уже был финал сюжета (оскопление), его третье ранение. Абеляр становится монахом, майор уничтожает храм:

– Искусство опасно, потому что оно больше жизни. – Он вдруг усмехнулся. – Но собор мы разбабахали, конечно, вовсе не поэтому. Вы правы: война (29).

Разговор имеет продолжение, Элиза вспоминает Герострата: храм остается в памяти, он всегда прекраснее вновь отстроенного. Элоизу и Абеляра связывают отношения настоятеля и настоятельницы после пострига, Абеляр помогает устроиться в покинутой им обители монахиням, изгнанным из своего монастыря, сам постоянно переходит из монастыря в монастырь из-за клеветы и травли, которые сопутствуют ему. Место метаморфоз женщины занимают метаморфозы здания, как в некоторых других произведениях Ю. Буйды (эпизоды «Ермо», «Скорее облако, чем птица», «Город палачей» и др.). Все подробности исходной истории, видимо, всплывают в памяти героя:

– Петр. А вы Элоиза. Чуть, Господи! Завтра-послезавтра Пьер Лавренов отправится на свидание с братьями во Христе из дивизии СС «Мертвая голова»... (30).

Их соединение имеет странные, неожиданные для сюжета последствия:

Он выстрелил в нее дважды (в тени собора. – М.Б.). Она без крика упала навзничь – сумочка с сухим стуком упала на плоский камень (31).

Снаряд попал внутрь собора – взрывом качнуло башню, обломки кирпича с шуршанием и свистом фонтаном ударили в кроны деревьев. Ветка липы, сорванная взрывом, накрыла тело женщины (32).

В последующей за этим событием атаке погиб и сам герой. Убить возлюбленную здесь не пошлое «так не доставайся же ты никому», но акт творения<sup>1</sup>, в пику Гете с Фаустом<sup>2</sup> останавливающий мгновение (далее следуют цитаты философов о вечности настоящего любви, как целостного свершения), которое действительно стоит того. Подобно Герострату, сотворившему уничтожением одно из чудес света, майор Лавренов, математик, убил возлюбленную, «руководствуясь ... безупречно чистой логикой любви, которая бывает только любовью навсегда... без начала и конца... прежде и больше жизни» (32–33). Любовь к женщине в таком понимании равноценна искусству. Пигмалион здесь дает вечную жизнь своей Галатее. Метапоэтический аспект здесь явлен как очевидное изменение уже данного сюжета, предшествующего текста через оплодотворение его семенем другого – мифа о Герострате. В итоге получается не «готовый текст + готовый текст», а претворенный проросшим в нем плодом из чужого семени новый текст / сюжет, получающий самостоятельную жизнь, метафорически – текст / сюжет, как беременная Галатее. В одном сначала тайно, потом все более проявляясь, растет другой, меняя своим ростом – но не самостоятельным, а под руководством автора-творца (Пигмалиона) – этот исходный.

Следующий рассказ цикла, «Свинцовая Анна», построен на соединении двух сюжетов – «Каменного гостя» и «Золушки»<sup>3</sup>. Оба они могут быть осмыслены как варианты «Пигмалиона и Галатее», особенно в современных интерпретациях.

---

<sup>1</sup> У майора в блокадном Ленинграде умерли жена и дочь. Это чужое насилие, разрушившее его жизнь уничтожением того, что он любил, мучает его в воспоминаниях – это и уничтоженный акт творения. Но то, что рождено смертью, а не жизнью, смерти уже не подвластно (хотя и история гибели его семьи также осталась в памяти его и других (об этом вспоминает капитан Куравлев) навсегда, но все же не так, как история Абельяра и Элоизы, ставшая «вечным» сюжетом).

<sup>2</sup> К авторам, заслужившим самые нелицеприятные высказывания в произведениях Ю. Буйды, относится Гете со своим Фаустом, который, как известно, не сказал решающих слов Маргарите, убившей его ребенка, и Елене, покинувшей его вслед за Эвфорионом.

<sup>3</sup> «Золушка», в силу ее близости к «Пигмалиону» привлекает Ю. Буйду и отражается в других текстах. Ср., например, в рассказе «Фарфоровые ноги» (Знамя. 1998. № 5), где герой примеряет всем девушкам фарфоровые туфельки манекена и, наконец, находит одну, которой они подходят; Ермо подбирает «русскую шлюшку»: «эта русская корова с легкостью стала центром притяжения взглядов в ресторане, на парходике, на набережной» (Буйда Ю. Ермо // Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. С. 158–159).

Голливудский вариант сюжета «Золушка»<sup>1</sup> становится все более похожим на «Пигмалиона и Галатею»: «Красотка», «Сабрина», «Бимболэнд» (Франция) и т.д., из отечественных можно вспомнить «Ландыш серебристый» Т. Кеосаяна (2000). Если в «классическом» варианте Золушку, чтобы выдать замуж, одевает фея, и принц влюбляется в готовое, хорошо одетое совершенство, а в исходном образе без туфельки узнать возлюбленную не способен, то в современном киношном варианте феей во многом становится и принц, поскольку, изучив его личность и вкусы, Золушка начинает трансформировать свою сущность, и принц (пассивный Пигмалион) вынужден полюбить ее во всем многообразии ее проявлений.

Дон Жуан во многих интерпретациях образа связан с Пигмалионом в современном варианте: он открывает в каждой женщине нечто достойное любви и страсти, даже если окружающим это не совсем понятно, то есть творит свою возлюбленную из живого материала, дает ей выйти оттуда, ожить дремавшему под спудом. Не случайно его последняя и, как принято считать, истинная возлюбленная связана со статуей, и Дон Жуану требуется победить статую, как Пигмалиону (хотя у Пигмалиона статуя и женщина были слиты в одну фигуру), чтобы заполучить возлюбленную. Как и романтический Пигмалион, или художник «Неведомого шедевра», он обречен погибнуть сам, не достигнув желаемого.

Анна – ожившая статуя, становящаяся сначала ожившей куклой, а уже затем – женщиной. Мотив этих метаморфоз как рождения заключен в отчестве героини – Ионовна. Ионовна («Анна Онна» – буханье тяжелого колокола) – это не Анна Иоанновна, – имя российской императрицы, но Иона был во чреве у кита<sup>2</sup> и «родился» оттуда для проповеди слова Божия. Анна родилась из «Свинцовой Бабы»<sup>3</sup>, как из горы кита. Прозвали так ее не только за фамилию – Свинцерева, но и за крайнюю «тяжесть» в облике и общении:

Из-под надвинутого на лоб коричневого в клеточку платка она взирала на мир такими бесстрастными глазами, что мир с его людьми и машинами сворачивался до той главы в учебнике зоологии, где рассказывалось о бессмысленных насекомых (33).

Кукла изначально для нее – предмет ненависти. За безупречную службу ее наградили куклой, «которая вдруг открыла стеклянные глаза и внятно выговорила по слогам: “Ма-ма”. Свинцерева заплакала и ушла домой, смутив директора и учителей». Этот суррогат ребенка становится затем суррога-

---

<sup>1</sup> Этот момент имеется еще в «Пигмалионе» Шоу, прародителя многих Пигмалионов XX в. (см.: *Berst. Ch.A. «Pygmalion»: Shaw's spin on myth a. Cinderella. N.Y., [1994]. XIII. (Twayne's US auth. ser.; N 155).*)

<sup>2</sup> Чуть ли не в каждом произведении Ю. Буйды упоминается Мелвилл, как любимый писатель, а он – автор-отец чудовища – Белого Кита.

<sup>3</sup> Каменные бабы, они же богини плодородия – самые древние произведения искусства и культура.

том блудницы для ее слабоумного брата<sup>1</sup>: «Он тотчас обрадовано обнял подругу и задрал ей нейлоновое платье» (34). Далее под руководством учителя танцев она превращается в балерину, легкостью и умением летать и, одновременно, «стойкостью» напоминающую о бумажной танцовщице Андерсена, которую ветер подхватил «как сильфиду» и бросил к оловянному солдатику в огонь печки.

И никто не заметил, когда и куда исчезла из ее садика клетка с куклой (37).

Обретя ребенка с неба, она становится «душой»: «Я есть то, что у меня есть: душа. – Анна покраснела от смущения» (39), – и, соответственно, живой женщиной с любимым мужем, которого она сотворила собственными метаморфозами из спившегося и опустившегося Пигмалиона и ребенком, дарованным ей Пигмалионом небесным. Бывший дон Жуан находит свою Анну, заключенную в Каменном Госте, и освобождает ее оттуда внедрением, а, точнее, зачатием и ростом иного сюжета, чтобы не потерять, но обрести.

Как и в «Семерке», и в других произведениях (Петр Лавренов наблюдает, попросив об этом, как Элиза моет ноги), Анна занята постоянным очищением себя и мира, в котором существует, чтобы быть готовым к претворению истинным творцом материалом.

С утра до вечера она подметала и мыла школьные коридоры, классы, туалеты, не пропуская даже крашенные стены, на которых ученики при помощи мела упражнялись в знании русского языка и анатомии женского тела. Стоило ей пройти со шваброй по коридору, как звучал звонок, и сотни беспокойных созданий с криком вырывались на перемену, бездумно растапывая только что надраенный до блеска порядок (33).

Именно чистота Анны, руководимая спившимся вралем – учителем танцев, позволяет ей научиться танцевать так, что после прыжка на взбитую подушку на той не остается даже намека на вмятину. Эта волшебная легкость делает ее спасительницей и, в конечном счете, «матерью» чудесного малыша («на лбу у него мотылек спит. Крошечный, золотой... как звездочка...», 39), хотя первоначально дети воспринимались ею исключительно наряду с грязью.

---

<sup>1</sup> Слабоумными мальчиками, видимо, не без отсылки к знаменитой поэме Вордсворта «Слабоумный мальчик» и, опять же, Голливуду, где очень любят номинировать на «Оскар» за сюжеты с такими героями, переполнены произведения Ю. Буйды. Фолкнера, Сашу Соколова привлечь сложнее, поскольку слабоумные дети представлены у Ю. Буйды не в потоке сознания, но во взгляде со стороны, извне, значительно больше внимания уделяется их матерям, отношениям с матерями. Дурочка Опилка из «Жакана» из современных писателей наиболее близка по связанным с ней мотивам Ганне из «Дурочки» С. Василенко (1998) – так же прекрасна и обижена и вызывает к себе любовь преданного ей мужчины и желание защитить ее. Вариант изнасилования прекрасной дурочки вместо любви (что, возможно, произошло с Опилкой, из чего проистекло ее таинственное увечье, показанное Жакану) представлен в одном из сюжетов «Нашего Декамерона» Э. Радзинского.

Беременный сюжет содержит и завершающий рассказ цикла, «*Школа русского рассказа*» (мотив учительства как творческого преобразования переходит здесь с фабулы в метапоэтику: метаморфозы души и текста обуславливают друг друга). Его герой – филолог, с юности и всю жизнь пытающийся решить для себя две загадки: матери, в которой воплощена вся женственность, и чеховского «Студента», иными словами, женщины и текста, которые равноправны, как женщина и дом ранее. Хотя сначала «вот у тебя и девочки нету, ты иссушаешь сердце книгами» (41), но девочку вполне способны заменить переживания из-за адюльтера матери. История матери соединяется с историей евангельского Петра мотивом отречения: мать отеклась от его репрессированного отца, Петр от Иисуса. Вопрос сына к единству этих историй: «В чем же правда и красота?» (42). С взрослением мать замещается, вытесняется рассказом:

Когда его спрашивали, откуда он *родом*, Андрей без улыбки отвечал: «Из русского рассказа» (43).

Если при нем мать не брала возраст, и красота ее оставалась неизменной, то за три года его отсутствия (разрыв пуповины, их единство длилось не девять месяцев, но семнадцать лет) она совершенно разрушается:

Мать безобразно расплылась и ходила вразвалку, лицо ее стало багровым, мучил растущий зуб. <...> А на прощание попросила купить ей в Москве маточное кольцо номер три (43).

Расцвет научного творчества связан с удачной женитьбой на польке и дальнейшей эмиграцией (неразрывная связь женщины и пространства). В беременной жене он, вспоминая, видит мать, а ее роды совпадают с ее смертью, причем наконец-то понимает радость чеховского студента и испытывать те же переживания он может, только вспоминая беременную жену. Он преобразил мать в Ядвигу, приобщился к той жизни, что проходила «мимо сердца» и, зачав ребенка, прожив с ним до его рождения, все-таки обрел то, что стремился понять в ходе «многолетних путешествий души по просторам четырехстраничного текста» (44). Прозрение, кстати, касается гетерогенности художественного текста:

У Кафки подтекст и есть текст, у Хемингуэя это – background, ничего общего не имеющий с тем, что у Чехова можно назвать «текст плюс еще-один-текст» (44).

Эта формула героя необходима для чтения и понимания его автора. «Плюс еще-один-текст» – это текст, который возрастает внутри исходного через внесение своей личности стремящимся к пониманию сознанием, его непрерывной деятельностью по пересозданию этого текста, чтобы, в конце концов, увидеть рождение своего, обрести свою любовь.

Рассказы цикла «У кошки девять смертей», как и многие другие рассказы этого автора, основаны на претворении «вечных» сюжетов, наиболее значимых для культуры. Метаморфозы, которые совершает автор с ними и над ними, вынашивая и порождая новый замысел, исподволь прорастающий из известного и знакомого, сопоставимы с тем, что делают его герои со своими беременными (любым способом, пусть не физиологическим) возлюбленными. Сюжет здесь – беременная Галатеея Пигмалиона-автора, за изменениями которой может наблюдать любопытный / увлеченный / влюбленный читатель. Присутствуя как сквозной мотив, миф о Пигмалионе и Галатее оформляет в конечном итоге все восприятие сюжета.

Далее мы рассмотрим своеобразный триптих новелл, не объединенных автором в самостоятельное целое, где принцип рождения одного сюжета в лоне другого окажется также ведущим.

### **Новелла «Царица Критская»: сюжетный контекст**

Новелла «Царица Критская» (1993) создана в рамках культуры гиперпонимания – постмодернистского чтения текстов, где читатель участвует в авторской игре с многочисленными претекстами, подтекстами и контекстами, узнавая их и соотнося с текстом современным, осмысляя их друг через друга и получая, в итоге, представление о некотором сложном и много-составном художественном целом. Нами сделана попытка проанализировать сюжет и мотивную структуру новеллы в соответствии с их генезисом и литературными «зеркалами».

Новелла является стилизацией на основе новеллы из «Декамерона» Боккаччо (2, 7)<sup>1</sup>, как и указывает повествователь после трансформации собственно боккаччиевского текста (202)<sup>2</sup>. Проследим манеру этой трансформации.

Боккачиевская часть новеллы Буйды заметно короче «оригинала», около 5 страниц – вместо 18-ти. Повествователь последовательно сокращает предшественника: ненужные подробности (что было на корабле, как именно

---

<sup>1</sup> Здесь и далее первая цифра в скобках указывает «день» (или «ночь» далее у Стрпароллы), в который помещена новелла, а вторая – ее место в последовательности из десяти новелл каждого дня. Текст цитируется по изданию: *Боккаччо Дж. Декамерон*. М., 1989. Страницы указаны в тексте статьи в круглых скобках: (Б, ...).

<sup>2</sup> Здесь и далее при цитировании страницы указаны в тексте в круглых скобках, текст цитируется по книге: *Буйда Ю. В. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы*. М., 2000.

вели себя матросы в бурю, поведение очнувшейся девушки и ее помощь спутникам и пр.), соображения, переживания, моральные рассуждения, житейские поступки девушки; оценки повествователем моральных и физических качеств других героев. Впрочем, важные, экзотические и изысканные подробности оставлены, как драгоценности в «простой» (та простота, что верх сложности) оправе. Скажем, про «смесь из разных вин» и «александрийскую пляску» у Перикона; голого принца, дышащего у распахнутого окна; окровавленные руки, которыми его убийца ласкает его возлюбленную; юродивого, притащившего на веревке труп. А кое-что «красивое» даже прибавлено. Ср.:

...Однажды, когда корабль шел под всеми парусами, а беспечный Марато стоял на корме и окидывал взглядом море, они по обоюдному согласию накинлись на него сзади и бросили за борт (Б, 136).

...И однажды *вечером*, когда Марато *задумчиво созерцал* расстилавшееся за кормой *гомеровского цвета* море, они сбросили его в воду (199, курсив мой. – М.Б.).

Марато становится эстетом, читатель вспоминает, что у Гомера винного цвета море, а действия братьев обретают танцевальную легкость. Или:

...Герцог подкрался к принцу, пырнул его в бок ножом и выбросил в окно (Б, 138).

...Герцог подкрался к нему сзади, ударил длинным ножом в спину и рывком выбросил из окна (199).

Второй вариант более зрелищен. Принцу повествователь прибавляет объеденные крысами губы, так что «казалось, будто мертвец улыбается самой широкой своей улыбкой» (200). Константину – изыски коллекционера:

...Константин понял, что ни искусно украшенные кубки, ни даже великолепные кони из его конюшен не могут сравниться с этой женщиной, вкусившей любви из сосцов смерти (200).

У Боккаччо он просто понял, «что такой красивой женщины ему еще не приходилось видеть» (Б, 139) и можно оправдать преступления из-за нее. Слог Ю. Буйды динамичен, жизнь Алатиэль летит стремительно вперед и к вершине, а не катится с остановками и препятствиями, сетованиями на судьбу к исходному пункту. Алатиэль почти очищена от обычных человеческих качеств и женских слабостей, равно как и от простодушия и добродетели. Ради постепенного добавления Алатиэли новых качеств, а именно вкуса к садизму<sup>1</sup>, кое-какие события меняются местами. После убийства принца

---

<sup>1</sup> Впрочем, источник этого «нового» можно обнаружить в другом произведении Боккаччо. Пятидесятилетним Боккаччо по-латыни написано (и не публиковалось более 450 лет) произведение «De casibus virorum illustrium» («Крах знаменитых мужей»), где есть рассказы с «жестокими и блестящими, ужасающими и зловеще мрачными, терпко пахнущими спальным ложем, конюшней и потом сцены, пропитанные кровью и плотской страстью, похотью и мстостью» (Бранка В. Исторический роман Боккаччо // Культура и общество Италии накануне Нового времени. М., 1993. С. 95). Там же и «вспыхивают пламенем мрачные и жуткие повествования»,

и удавления предателя Чуриачи герцог, раскрыв «спавшую крепким сном женщину», «овладел ею, сонной, пребывавшей в уверенности, что это принц». Герцог Буйды не столь наивен. В возбуждение его приводит не прекрасное тело, а символическое предвестие полового акта.

Веки ее едва заметно дрожали, огонек свечи сухо блестел в узенькой щелке между ресницами. Сообразив, что она не спит, герцог пришел в неопишное возбуждение.

Чурьячи душат только теперь:

Красавица, отвечая на его страстные ласки, замороженно следила за слугами герцога, которые у изножья постели умело душили веревкой Чурьячи (200).

Совсем отсутствует у Боккаччо такая деталь:

Алатиэль умолила короля доставить ей удовольствие и казнить Константина в двух шагах от их брачного ложа. И тем неистовее ласкала она супруга, чем непереносимее были мучения Константина (201).

То же относится и к следующему абзацу и любовнику:

Алатиэль наблюдала за учеными совами, которые с жутковатым уханьем носились по полумемному залу за крошечными зайчатами, разбивая им головы крепкими клювами и забрызгивая кровью пушистые белые ковры (201).

Последняя деталь: народного св. Стоятти из Буерака, которого ублажала исходная Алатиэль, заменяет «ужасный дракон, к счастью, неспособный лишить ее девственности из-за чудовищных размеров своего дерзкого оружия» (201). Незамысловатый юмор окончательно превратился в прямое фэнтези.

Новелла «реставрирована», очищена от «лишних» авторских черт Боккаччо и подана в новом стиле и свете новым творцом, взявшимся за дело. Однако и в таком виде она не до конца принадлежит новому автору, требуется изменить ее более существенно, т.е. – внести в нее новый сюжет, и внести органично.

---

и «безрассудный пикантный эротизм», «подчеркивается реализм и даже не чурающийся отвратительного веризм» (С. 96, 97). По стилю описания новелла Буйды приближается именно к рассказам этого произведения, а не к «Декамерону». Кроме того, в свое время много шума наделала книга А.Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» (1978), где объектом внимания ученого стал «титанизм», т.е. оборотная сторона гениальности, право гения на преступления, индивидуализм сверхчеловека, имморализм, «бездуховный эстетизм». (О критике Возрождения см. подробнее: *Петров М.Т.* Ренессанс как проблема современного нравственного и исторического сознания // *Культура и общество Италии накануне Нового времени*. М., 1993. С. 82–94.) Триптих Буйды («Царица Критская», «Флорин», «Сон Ричардо») создан именно в осознании этой двойственности человека Возрождения (как две стороны у монеты, мотив монеты, лейтмотивный для его творчества, заслуживает отдельного рассмотрения), и «аморальность» во всех трех новеллах выходит на первый план.

Таким сюжетом становится романтический сюжет о любви ценой гибели, в который и переходит исходный авантюрный сюжет о похождениях добродетели.

Возрождение подобных сюжетов не знало, они чужды его эстетике. Но Возрождение, осмысленное и претворенное в своей завершенности другой эпохой – романтизмом, именно такие сюжеты порождает. Эта новелла, как и две последующие за ней в книге рассказов<sup>1</sup>, так или иначе связаны аллюзиями с «Эликсирами дьявола» Э. Т. А. Гофмана, а в основе этого романа лежит «ренессансный миф», одним из творцов которого и выступил Гофман. В. Микушевич в комментариях к переведенному им роману исследует, как «проблематика и художественная ткань романа во многом определяется именем и образом Леонардо»<sup>2</sup>. По мнению ученого, «в образе Леонардо да Винчи предание соединяет живописца и естествоиспытателя»<sup>3</sup>, Леонардо были свойственны «пытливость», «мистическое любопытство», «Леонардо был среди тех, кому легенда приписывала интерес к рассечению трупов»<sup>4</sup>. Те же качества свойственны Алатиэль Буйды, хотя, если художнику они нужны для творчества (цель оправдывает средства – афоризм, рожденный Ренессансом), то у Алатиэль они самоценны; в первом случае жестокость, натурализм нужны для создания прекрасного, во втором они сами по себе прекрасное, искусство. Начиная с эпохи романтизма, Возрождение интерпретируется как эпоха, которой были свойственны двойственность и раздвоенность, в частности, у Леонардо был «ужасный двойник», «стремление Леонардо соперничать с природой не могло не порождать двойников»<sup>5</sup>, Мона Лиза – двойник художника женского пола. Главный герой романа – «отпетый преступник, блудник, убийца, и он же святой»<sup>6</sup>. Алатиэль – воплощение распутства, но она же – Любовь, сестра Ангела Смерти. На двоение жизни гуманистов на жизнь для себя и философию для человечества, которой сами они не следовали, обращает внимание и А.К. Дживелегов<sup>7</sup>.

В данной новелле романтический сюжет – это сюжет о *возлюбленной из иного мира, отношения с которой чреваты гибелью влюбленного* – наиболее обобщенное обозначение схемы. Более конкретные: Лорелея, бесчисленные

---

<sup>1</sup> Книга «Скорее облако, чем птица» представляет собою уже новую целостность и рассказы в ней живут по законам художественного цикла, образуя, в свою очередь, внутри микроцикла, как в данном случае, своеобразный триптих-трилогию. Каждая из этих новелл – стилизация возрожденческой, с точным указанием источника, но каждая имеет и «продолжение» в ключе романтической парадигмы.

<sup>2</sup> Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 426.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. С. 427.

<sup>5</sup> Там же. С. 430.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Дживелегов А.К. Поджо Браччолини и его «Фацеции» // Поджо Браччолини Д.Ф. Фацеции. М., 1984. С. 15.

русалки и прочая «нечисть» вод, лесов, пустынь и т.п., Ламия, Джеральдина («Кристалль» Кольриджа), Прекрасная безжалостная дама; колдуньи и чаровницы, в любовный долгий плен к которым попадают рыцари; мертвая невеста, увлекающая за собой жениха (особенно у Э. По); Клеопатра (Пушкин), Тамара (Лермонтов), амазонки, автоматы («куклы»), цыганки и др. «...И на всем белом свете нет ни одного мужчины, который не любил бы тебя, звук твоего имени или тень, милостиво брошенную тобою на землю», в финале объясняется, что Алатиэль – сестра Ангела Смерти, «последнее превращение» Любви. Алатиэль во много раз превзошла Клеопатру и Тамару («любовь ценой гибели»), от взгляда на нее умирают, как и в «Жене Севера»: «Кто зрел ее, тот умирал...»<sup>1</sup>, – у Алатиэль умирают в объятиях, либо «не в силах перенести любовное томление».

Все чаще мужчины сгорали в ее объятиях, сгорали дотла, и по утрам слуги ... выносили из ее спальни ведра с пеплом (205).

В соответствии с романтическим мифом, Алатиэль должна была найти того, кто не полюбит ее, отчего возросла ее смертоносная мощь. Именно в безответной или неудовлетворенной любви источник смертоносных чар романтических героинь. Убить их может только тот, кто неподвластен их чарам, здесь – Паук.

Имя «урода» – Паук – можно понять через другую новеллу – «Боль» (кн. «Щина», 2000). Героя укусила самка паука.

Пауков и других насекомых, хотя бы отдаленно напоминающих пауков, я возненавидел. <...> Память о физической боли причиняла душевные страдания. Я и сейчас их боюсь<sup>2</sup>.

Далее идет речь о Клеопатре, авторах-садистах и Достоевском, с его «клеопатрами» и «паучихами» (62). Укус паука в свое время помог герою в переживании романов Достоевского: его захлестывает, обжигает, поглощает боль.

Расходясь кругами, эта боль захватывала в моем представлении, ... в конце концов, не только словесность – целиком искусство, Россию, мир, наконец, Бога... все и всех, что и кто существовал в умопостигаемой сфере, доступной моему воображению... (62).

Боль вызывает красота в любом проявлении. Предчувствуемый героем финал – рассеяние незримой болью. (В сущности, укус послужил зачатием боли, разросшейся и преобразившей своего носителя в воплощение себя.) Иными словами, Паук – двойник, зеркало Алатиэль. Возникает эффект зеркала, показанного василиску (Ю. Буйда любит чудовищ). Кстати, с василиском Алатиэль роднит способность превращать мир вокруг себя в пустыню.

<sup>1</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 30.

<sup>2</sup> Буйда Ю.В. Щина // Знамя. 2000. № 6. С. 61. Далее страницы указаны в тексте.

...Или, точнее, он создает пустыню. Птицы падают мертвыми к его ногам, и плоды земные чернеют и гниют; вода источников, в которых он утоляет свою жажду, становится отравленной. О том, что одним своим взглядом он раскалывает скалы и сжигает траву, свидетельствует Плиний<sup>1</sup>.

Кошачий вой заглушал крики умиравших от головокружения птиц, падавших в море, как осенняя листва в бурю. ...Пылали шторы... Падали стены (207).

Столкнувшись с отражением себя, с изнанкой себя, свою смертоносную мощь героиня обращает на себя же.

Есть и японский аналог<sup>2</sup>. В рассказе Танидзаки «Татуировка», героиня-куртизанка которого наделяется художником той же смертоносной красотой («она созерцает бесчисленные трупы мужчин, распростертые у ее ног»<sup>3</sup>), такую власть дает ей изображение паука.

Мало-помалу следы иглы начали обретать очертания огромного паука дзёро, и ко времени, когда ночное небо посветлело, это странное злобное создание раскинуло все свои восемь лап по спине девушки (Т, 29).

Тебе, должно быть, тяжело. Паук держит тебя в объятиях (Т, 30).

Паук дает ей ту же огненную природу, что у Алатиэль.

Лучи утреннего солнца упали на татуировку, и спина женщины вспыхнула в пламени» (Т, 31).

В этого паука перешла душа влюбленного художника:

Его жизнь была заключена в этой татуировке. Теперь, закончив работу, он ощущал какую-то пустоту в душе (Т, 30).

Неизбежность встречи с пауком предreshена и известным образом стихотворения Дж. Донна:

Но монстр ужасный, что во мне сидит,  
Паук любви, который все мертвит...<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Борхес Х.-Л. Из «Книги вымышленных существ» // Иностранная литература. 1995. № 6. С. 7. В том же «бестиарии», помимо описания «дракона западного», встречаются сведения о нимфах: «Тот, кто их увидел, мог ослепнуть, а если видел их нагими, умирал. Так утверждает один стих Проперция» (12). Алатиэль обладает этими свойствами нимфы. А также там есть глава «Свинья в оковах и другая аргентинская фауна» (15–16). Этим животным сделала Алатиэль своего супруга. Парни, живущие вблизи скотопригонных дворов, по поверьям, в субботние ночи превращаются в свиней. Другая глава посвящена Талосу, бронзовому человеку, стражу острова Крит, которого убила Медея. Он, «раскалясь докрасна, убивал людей, обхватывая их своими ручищами» (18). Мужчины сгорают в объятиях Алатиэль до пепла.

<sup>2</sup> Сюжет о демоне-змее, в образе прекрасной женщины получающей любовь человека и приносящей смерть и горе другим людям, а затем уничтожаемой этим человеком (воздаяние злом за любовь с ее точки зрения), распространен в японских легендах (см., например, «Распутство змеи» в «Луне в тумане» Уэда Акинари).

<sup>3</sup> Танидзаки Д. Похвала тени. СПб., 2001. С. 28. Далее страницы указаны в тексте после обозначения (Т, ...).

<sup>4</sup> Донн Дж. Твикнамский сад // Европейская поэзия XVII века. М., 1977. С. 56.

Романтический сюжет мифологичен непосредственно, поэтому легко обнаруживать сходства с мифологией многих народов, придающие ему особую живость, «жизненность», в силу того, что миф не умирает, он существует всегда и в настоящем времени. Исходный же сюжет Боккаччо – в основе своей стершийся сказочный, утративший изначальную семантику и смысл. Боккаччо дал ему свою трактовку, и он стал сюжетом об отношении человека к своей судьбе, Ю. Буйда – свою.

Однако вырастает этот романтический миф постепенно, сначала Боккаччо перерождается в Страпаролу. Если Алатиэль у Боккаччо уверила мужа в своей чистоте «и в течение долгого времени счастливо с ним царствовала» (Б, 147), то претворяемая Алатиэль ничем подобным утруждаться не стала. После брачной ночи король, в чьем имени обосновалась знаменитая загадочная кинодива Грета Гарбо (фея), возненавидел красоту, стал крушить все на своем пути:

...Пока наконец не затворился в свином хлеву на заднем дворе. Там он и стал жить...  
<...> Прозванный Королем-Свиньей мессир дель Гарбо более никогда не покидал свинарник, чему, впрочем, способствовала и надежная стража, поставленная у дверей по приказу прекрасной королевы (202)<sup>1</sup>.

Если одержимый болью от красоты герой «ЩИНЫ» отождествил себя с Одиссеем у циклопа («я никто», 63), то здесь перед нами деяние Цирцеи, но не только оно. В сказке Страпаролы (2, 1) «у короля английского Галеотто (принц Галеотто – народное название «Декамерона». – М.Б.) рождается сын в облики поросенка, каковой трижды женится; после того, как он сбросил с себя поросенчью шкуру и обратился в красавца-юношу, его прозвали королем-поросенком»<sup>2</sup>. Королеву, которая никак не могла зачать, одарила этим даром первая фея из трех, пролетавших мимо, вторая пожелала, чтобы сын был добрым и привлекательным, а третья захотела:

---

<sup>1</sup> Возлюбленный, заменяемый свиньей, жених вместо свиньи – ситуация новеллы другого итальянского писателя, уже XX века, Луиджи Пиранделло. В его рассказе «Свинья» влюбленные герои в молодости были вынуждены вступить в брак с другими людьми. Овдовев, героиня посвятила себя заботам о свинье, ее не называют иначе, чем «та, у которой свинья»; «вот уже несколько лет она с неслыханной любовью откармливает свинью такой неслыханной толщины, что животное не может уже передвигаться. Когда умер муж, а сыновья, женившись, обзавелись своим хозяйством, Тереза перенесла на свинью все свои заботы, и плохо приходилось тому, кто предлагал ей эту свинью резать!» (*Пиранделло Л. Избранное М., 1994. С. 167*). Старик предлагает ей: «Давай поженемся, и зарежем свинью!» (Там же. С. 168). Дети с обеих сторон против соединения родителей. Последняя капля для них та, что мачеха удачно выдает падчерицу замуж, братьев и сестер на свадьбу не зовут во избежание конфликтов. Сын героя крадет и убивает драгоценную свинью.

<sup>2</sup> *Страпарола Д. Приятные ночи. М., 1978. С. 50.* Далее страницы указаны в тексте (С, ...). В другом переводе это менее изящно: «его прозывают королем-свиньей» (Итальянская новелла Возрождения. М., 1984. С. 215).

...Чтобы сын, который будет ею зачат, родился в пороссячьей шкуре и чтобы все поступки и повадки его были пороссячьими, а также, чтобы он не мог выйти из этого состояния, пока не возьмет за себя одну за другой трех жен (С, 50–51).

Можно заметить, что здесь проводились эксперименты над плодом в чреве – напомним, очень важный мотив для Ю. Буйды, об особенностях которого в текстах Возрождения подробнее будет сказано ниже. Грязный поросенок женится на сестрах. Первые две отталкивают его ласки и хотят убить, однако он сам убивает их весьма жестоко и, «в грубых и отвратительных выражениях, угрожая ей смертью» (С, 53), требует от матери третью, которая принимает мужа (автор все время подчеркивает такие детали как «навоз», «кал» и т.п.). Родив первенца, жена с помощью родителей уничтожает шкуру, которую сбрасывает муж и народ получает нового короля. У Ю. Буйды все наоборот<sup>1</sup>. Далее Крит Алатиэль становится центром куртуазного рыцарства.

Видимо, по аналогии с ослиной шкурой, сестрой пороссячьей, появляется инверсия Спящей красавицы (все – сказки Ш. Перро) – исцеленный (не только поцелуем) король Балдуин<sup>2</sup> (имя предвещает неизбежного дурака) засыпает. Затем Алатиэль, подобно Лорелее Брентано объясняется со священником (папой), более успешно, чем первая, и, наконец, находит Паука. Это тоже сказочный сюжет «дурак и принцесса», но возникает он абсолютно не в сказочном варианте. У Страпаролы есть сказка (3, 1) о принцессе, которую разозлившийся Пьетро Дурак (как раз живущий напротив) заставил забеременеть колдовством. По его милости она обречена если не на казнь, то на бочку в море вместе с ним и младенцем. Лучане повезло больше чем Алатиэль, Дурак доверил ей власть распоряжаться над тунцом, исполняющим желания, так что вместо «грязнули и дурачка» она получила любящего ее «самого красивого и самого мудрого человека на свете» (87). Алатиэль этой счастливой возможности итальянских сказок оказалась лишена, что закончило сюжет ее смертью.

Паук срывает лавры и с Панурга: когда Алатиэль выходит из дворца, с ней случается то же, что и с дамой, над которой подшутил Панург<sup>3</sup>, только собак замещают коты. Но, если у Рабле дама отказала влюбленному Панургу, что и вызвало его месть, то Алатиэль впервые в жизни отказал в любви юродивый (не шут, но нищий урод), что и заставило ее выбраться из дворца («но он науськал на нее собак и кровожадных блох. Почувяв ее, к мосту сбе-

<sup>1</sup> Возможно, в основе здесь и упоминаемая Боккаччо миланская поговорка: «хорошая свинья лучше красивой девки» (261), – король-свинья лучше короля-мужа.

<sup>2</sup> И снова возникают мотивы кино: Последние десятилетия весьма популярно многочисленное семейство братьев Болдуинов-актеров. Возможно, эта «фильмовость» имен мужских персонажей подчеркивает их теневую сущность, призрачность по отношению к Алатиэль.

<sup>3</sup> Кн. 2, гл. XXII: «О том, как Панург сыграл с парижанкой шутку, отнюдь не послужившую ей к украшению» (*Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1993. Кн. 1–3. С. 209–211).

жались коты. Они набросились на Алатиэль, облепили ее платье...», 206). Подобной сексуальной притягательностью, уже для рыб, наделяет свою возлюбленную герой Дж. Донна<sup>1</sup>.

О, стань возлюбленной моей –  
И поспешим с тобой скорей  
На золотистый бережок –  
Ловить удачу на крючок.

Под взорами твоих очей  
До дна прогреется ручей,  
И томный приплывет карась,  
К тебе на удочку просясь.

Купаться вздумашь, смотри:  
Тебя облепят пескари,  
Любой, кто разумеет горазд,  
За миг с тобою жизнь отдаст.  
<...>  
Все это – суета сует,  
Сильней тебя приманки нет.  
Да, в сущности, я сам – увы –  
Нисколько не умней плотвы<sup>2</sup>.

Не в «боккаччьевской» части новеллы возникают разные ложные имена, стилизованные под настоящие: «прославленный любовник и забияка Бертран д'О»<sup>3</sup> (ср. Бертран де Борн<sup>4</sup>, Бернарт де Вентадорн, поклонник Альеноры Аквитанской, побывавшей на французском и английском престолах), «знаменитый трубадур Гвидо дельи Ансельми» (ср. Ги д'Юссель; итальяни-

---

<sup>1</sup> Возлюбленные поэтов были крайне привлекательны также для мух, пчел и т.п. (см., например: *Кэрю Т.* Муха, влетевшая в глаз моей возлюбленной // *Английская лирика первой половины XVII века.* М., 1989. С. 193; *Он же.* Родинка на груди у Селии // Там же. С. 194).

<sup>2</sup> *Английская лирика первой половины XVII века.* М., 1989. С. 89.

<sup>3</sup> «Родственник» беременной маркизы Клейста.

<sup>4</sup> Этот трубадур сам фантастическое существо, не удивительно, что он почти попал в новеллу Буйды. У Гофмана: «ибо этот живописец не то сам Агасфер, Вечный Жид, не то Бертран де Борн, не то Мефистофель, не то Бенвенуто Челлини, не то святой Петр, словом, жалкий фантом» (*Гофман Э.Т.А.* Эликсиры дьявола. С. 98). Список Буйды в том же духе: трубадур, странствующий король, герой-любовник, авантюрист, он же кардинал, папа. Чтение через Гофмана, где все это лики (личины) одного существа, дает несколько неожиданный смысловой эффект: все влюбленные в Алатиэль – это один фантом, «а что он такое, как не голая идея» (98), но не наваждение, как у Гофмана, а под наваждением Алатиэль. Возможно, Бертран де Борн вызывается ассоциациями и в связи со своей жестокостью: «ничто не доставляет мне такого удовольствия, / ни еда, ни питье, ни сон, / как возглас “Вперед!”, раздающийся с двух сторон, / как ржание лошадей, / потерявших в лесу всадников; / как крики: “На помощь! На помощь!” – / и зрелище воинов, падающих во рвы большие и малые, / и вид убитых, с торчащими в боку / обломками копий с флажками. / <...> Ах! Надо биться сотнями, тысячами, / чтобы потом нас воспели в поэмах» (Цит. по: *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 317; ср.: «средневековое искусство и наука шли к человеку странным путем, изобиловавшим чудовищами». Там же. С. 306).

зированной форма имени, равно как и сочинение сонетов делают этого «трубадура» скорее представителем «сладостного нового стиля» – Гвидо Кавальканти, Гвидо Гвиницелли), «монсьеор Ринальдо Ринальдини» с «секретным дневником» (авантюрист из романа Р. Вульпиуса, ставший кардиналом). Тонкие наслоения времен – необходимый элемент, делающий «историческую фантастику» Ю. Буйды стилизацией средневековой / ренессансной книжности.

Реминисценции из других произведений Возрождения имеют двойную функцию. Во-первых, они поддерживают стилизацию, делают ее более убедительной и зримой. Во-вторых, они отводят интерес от Боккаччо непосредственно к эпохе вообще, к некому смутному, целостному, но представленному отдельными деталями, образу Возрождения, мифу о Возрождении, живущему в сознании читателя. А от мифа о Возрождении – к мифу вообще. Однако прежде чем говорить о нем, остановимся еще на одном сюжете исследуемой новеллы, на этот раз сюжете авторском, т.е. не том, о котором рассказано, но самого рассказывания. Это сюжет метатекста – о том, как стилизация превращается в «мифологизацию» усилиями творца. Сюжет этот имеет свое литературное происхождение, но из литературы научной и научно-популярной об эпохе Возрождения. Знакомство с этой литературой прослеживается у героев Ю. Буйды<sup>1</sup>, использует его и непосредственно сам автор.

---

<sup>1</sup> Например, у Г. Ермо (ему посвящена еще одна «возрожденческая» новелла «Сон Ричардо»). Научные изыскания Ермо в исследовании поэзии Возрождения связаны прежде всего с категорией *стиля*, также как в дальнейшем его литературно-критические опыты. Для характеристики отличия Ермо от Бунина и Набокова повествователем используется «исследование А. Илюшина “Эпизод Уголино в «Божественной комедии»”» (с. 25) (*Илюшин А.А. Эпизод Уголино // Дантовские чтения. М., 1976. С. 71–91*). Берется материал двух страниц (76–77) и излагается весьма близко к источнику (в виде сокращенного не закавыченного цитирования. Ср.: «рассказ Уголино звучит в оболочке “виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый отравленный мед”. Что же общего между этими далековатыми и разноплановыми предметами – медом и виолончелью? Не произвольно ли такое их сближение? Оказывается, общее – в их тягучести, медлительности» (76–77) и «рассказ Уголино звучит в оболочке “виолончельного тембра, густого и тяжелого, как прогорклый отравленный мед”. Что же общего между медом и звучанием виолончели? По мнению Мандельштама, – их тягучесть, медлительность» (24). Далее следует изложение основной идеи. Заключение – тоже почти цитата: «голос Уголино доносится не из тюремного резонатора с узкой щелью, а из ледяной ямы в девятом круге Ада – совсем иное звучание и общее впечатление!» (77) и «голос Уголино не “выливается” из резонатора карцера с узкой щелью, а доносится из ледяной ямы в девятом круге Ада – совсем другой эффект!», 25), но с иной оценкой. Если Илюшин говорит об «удивительно тонком и талантливым анализе» (76) Мандельштама, то Ермо сопоставляет его с русским студентом, который «едва раскрыв Канта, тотчас берется писать опровержение... вместо того, чтобы – понять Канта. Ермо и Данте – связь между ними устанавливается в контексте культуры понимания» (25). Кроме того, Илюшин находит иные примеры виолончельных тембров в поэме Данте (78), которые подтверждают справедливость ассоциаций Мандельштама, тогда как Ермо на констатации «ошибки» заканчивает. Доклад Ермо «о современнике Данте и последователе Гвигтоне

«Стиль покоится на глубочайших твердых познаниях, на самом существе вещей, поскольку нам дано его распознавать в зримых и осязаемых образах»<sup>1</sup>, – говорил нелюбимый Ю. Буйдой автор. Стиль – определяющая категория для культуры Возрождения. Собственно «Ренессанс – это стиль культуры Возрождения»<sup>2</sup>. С понятием «стилизация» дело обстоит несколько сложнее. Л.М. Баткин, например, посередине своей книги предлагает отвлечься от него. Прочитав его с попутными комментариями, касающимися Ю. Буйды.

«Не пора ли, однако, расстаться с понятием “стилизация жизни”, которое не раз использовалось выше для первоначального вхождения в материал и которое теперь исчерпало свою испытующую роль? Оно отягощено – в привычной для нас системе оценок – оттенком отчужденности, сознатель-

---

д'Ареццо – поэт из Лукки Бонаджунте», который «был одобрително встречен авторитетными учеными» (33) заимствует свои идеи с двух страниц статьи Р. Хлодовского из тех же «Дантовских чтений» (*Хлодовский Р.И.* Заметки о стиле Данте // Дантовские чтения. М., 1976. С. 46–47). Об этих изысканиях Ермо сказано: «... вполне заслуживали бы почетного места на тех полках, куда биографы заглядывают с нескрываемой скукой» (с. 34) – видимо, это оценка первоисточника, дальнейший текст которого в романе никак не отражен. Ср.: «Реально исторический Бонаджунта Орбиччани не принадлежал к почитателям Данте и яростно спорил со стилиновистами. ... Он корил их не только за “непонятность”, ... но и за чрезмерное ... увлечение формой – за то, что они “traier canson per forsa di scrittura”, т.е. “сочиняют стихи с помощью одного лишь стиля письма”. Стиль при этом понимался Бонаджунтой по-средневековому – как внеличная и чисто формальная категория. Для дантовского же Бонаджунты “новый стиль” категория идеологически содержательная» (46) и «между реальным Бонаджунтой... который яростно напал на стилиновистов и самого Данте, обвиняя их в зауми и в чрезмерном увлечении формой (по его мнению, они “traier canson per forsa di scrittura” – сочиняют стихи с помощью одного стиля, – понимая стиль в духе средневековья – как внеличную и чисто формальную категорию) и тем Бонаджунтой, которого Данте встречает в “Чистилище”... и для которого стиль – категория идеологически содержательная». Далее Хлодовский делает вывод о «принципиально новом этапе в развитии средневековой поэзии на народном языке» (46), а Ермо о «принципиально новом этапе в развитии культуры, символом и знаменем которого был Данте» (33). Сам герой-писатель – автор стилизаций: «Триумфы и трофеи» – книга стилизаций, что свидетельствовало лишь о том, что Ермо хотел сохранить дистанцию между автором и материалом, между автором и языком» (113). Как стилизации осмыслиются произведения изображенных в романе авторов. Например: «Алан Ситковски в своей книге “Ермо: история любви” предлагает версию, достойную пера Достоевского, переписанного Эженом Сю» (32). Повествователь (Ермо) знаком со статьей в краткой литературной энциклопедии. Там также, со ссылкой на работы Бахтина, подчеркивается дистанция, возникающая в результате имитации чужого стиля, «стилизация предполагает некое отчуждение от собственного стиля автора, в результате чего воспроизводимый стиль сам становится объектом художественного изображения». Термин «стилизация» обозначает «особую форму авторской речи» и предполагает «художественное истолкование» чужого стиля, а также «стиль сопрягает и сопоставляет “чужой дух” и собственный, помещает “дух эпохи оригинала в позднейшую культурную перспективу» (*Долинин К.А.* Стилизация // Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т. 7. Стлб. 180–181).

<sup>1</sup> Гете И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 28.

<sup>2</sup> Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982. С. 5.

ной анахроничности, иллюзорности»<sup>1</sup>, – это три высоко ценимых Ю. Буйдой и его героями-творцами качества. «От стилизации веет холодом», – исходная матрица героини Буйды: статуя или картина, «мертвая невеста», потустороннее существо – «холод» обязателен, в данной новелле мы видим антоним – Алатизель слишком горяча, она воплощение огня в пику исследователю. «Если она прекрасна – то наподобие Дианы», – видимо, исследователю мешает целомудрие богини, Ю. Буйда хорошо знает, что зачатие бывает непорочным<sup>2</sup>, а женская потребность в чистоте и очищении не мешает буйной эротике. «Ведь самая прекрасная статуя лишена, как всем известно, порождающей, творческой силы и создает некий замкнутый духовный анклав вне современных, непосредственных жизненных устремлений», – именно на соединении мотивов «статуя», т.е. Галатея, и «порождение» – Пигмалион, зиждется персональный творческий миф Ю. Буйды, Галатея его отнюдь не замкнута, беременность, как известно из работ другого теоретика Возрождения, М.М. Бахтина, делает тело открытым, карнавализованным (а у Буйды беременность еще и пародируется дефекацией<sup>3</sup>, как и у Рабле – семантически аналогичным и противоположным процессом), так что стилизация парадоксальным образом оказывается связана с «непосредственными жизненными устремлениями». «Она неотделима от поздневропейской антитезы “поэзии и правды”, мечты и реальности», – этой антитезе много внимания уделяет Ермо, ср. также: «Искусство, в котором реальности больше, чем реализма, – сказал Джордж. – То есть уже не искусство» (91), «ведущими темами являются взаимоотношения искусства и действительности»<sup>4</sup> (113); в «Щине» credo Ю Вэ «Подальше от жизни, поменьше правды» (14)<sup>5</sup>. «Стилизация не может совпадать с жизнью», – в зазорах несовпадения ее главное достоинство, в них формируется плод – искусство. «Именно поэтому понятие стилизации не адекватно ренессансной культуре», – учитывая любовь Ю. Буйды к Возрождению, по его мнению, дело обстоит иначе. Но,

<sup>1</sup> Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 112–113 (до конца цитирования).

<sup>2</sup> «Многие народы древности не считали зачатие результатом полового общения; по их представлениям, оно случалось, когда в женщину входил некий дух, даже если она оставалась девственницей» (Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 200).

<sup>3</sup> Особенно в «Щине».

<sup>4</sup> О соотношении природы и искусства сказано цитатой и в терминах зачатия, пусть не женщиной. «...Мы прививаем / Породистый отросток к дикой ветке / И заставляем грубый ствол зачать / От лучшего ростка. Искусство это / Природу улучшает, изменяет, / Вернее, оно само природа» (113–114).

<sup>5</sup> Но у «я» позиция иная: «Кстати, будучи министром в Веймаре, он подписал смертный приговор, приведенный в исполнение, юной женщине, которая совершила такой же грех, как и несчастная Гретхен. И никаких мучений, никакого тебе раздвоения: поэзия отдельно, правда – отдельно. Наверное, это о нем сказал Ницше, что “искусство существует для того, чтобы мы не умерли от правды”. Пошлость травоядных бессмертна» (Там же. С. 40).

в соответствии с мыслью ученого, автор Ю. Буйды не останавливается на стилизации, но развивает ее в новом качестве:

Гуманисты хотели жить – в качестве *sapientes* – в мире культурных образов, который был ими выстроен с помощью старых книг. Несомненно, им это удавалось, ибо они не стилизовали, а мифологизировали жизнь. <...> Ибо он уже – слишком культура, чтобы оставаться только мифом. Какой-то ... стилизующий миф. <...> Речь идет о *проблеме ренессансного типа мышления как процесса перерождения мифа, при котором миф выходит за собственные пределы и становится немифом* (курсив автора. – М.Б.).

Повествователь Ю. Буйды переводит стилизацию в мифологизацию, но старается воскресить и сохранить именно миф, устранив реальность «немифа» (амбивалентность сохраняется: мифологический мир разрушается полностью, но, с другой стороны, гибель мира – это и есть классическое мифологическое событие). Это и составляет событие «самого рассказывания» на уровне метапоэтики.

Чтобы усугубить мифологизацию, Ю. Буйда вводит аллюзии на глубокую древность. Финал новеллы обуславливает одно изменение «гена» в заданном коде Боккаччо, а именно одного имени и одного географического названия. Почти все встречающиеся личные имена и географические названия повествователь строго повторяет за Боккаччо: отец Алатиэли султан Вавилонский Беминедаб, Сардиния, Майорка, Перикон де Висальго, Марато, принц Морейский, герцог Афинский, Чурьячи (Чуриаичи), Константин и Мануил, Хиос, Эгина, Осбек, Базан, Смирна, Антиох, Баффа, Антигон. Правда, при конечном подсчете у Буйды «познавшая, быть может, десять тысяч раз восьмерых мужчин, Алатиэль возлегла рядом с королем как девственница и супруга» (202), а у Боккаччо «быть может десятитысячекратно отдававшаяся девяти мужчинам, возлегла с ним на ложе как девушка» (Б, 147). У Буйды итог получился скромнее (впрочем, восемь символизирует дальнейшую бесконечность в отличие от закрытого десятым совершенства девяти, разницу между «десять тысяч раз» и «десятитысячекратно» сложно осмыслить), видимо, последний купец учтен не был. Но важен не этот итог, а исходный импульс в имени и названии. У Боккаччо Алатиэль отправляют замуж за короля *Алгарвского*. В комментариях разъясняется: «т.е. короля северной части Марокко, где находилось когда-то могущественной государство, занимавшее большую часть западной Африки и часть Пиренейского полуострова» (Б, 726). В своем выдуманном рассказе о жизни в монастыре Алатиэль сообщает монахиням, что она «дочь кипрского вельможи, что он отдал меня замуж на остров Крит», что как «вся география этой новеллы весьма связана с коммерческой деятельностью как самого Боккаччо, так и его друзей» (Б, 727); Крит – место, подходящее не царской дочери, а девушке все же попроще. У Буйды султан отправил дочь к мужу королю *дель Гарбо* на *Крит*. Такое различие объяснимо тем, что в силу ассоциаций с древностью (античностью) Крит (лабиринт, минотавр, рождение Зевса

и его приключение с Европой, Дедал и Икар)<sup>1</sup> больше подходит на роль центра мира, чем никому сейчас неизвестное могущественное государство Африки, которое могло бы к тому же, свернуть мысли совсем не туда, например, в сторону Отелло и Дездемоны<sup>2</sup>. А из мотивной структуры новеллы следует, что выбор Крита и глубоко обоснован.

В древности (III – II тыс. до н. э.) существовала могущественная Критская цивилизация. Крит считается самой ранней «колыбелью» греческой, «а значит, и европейской цивилизации»<sup>3</sup> – опять же, именно к этой *колыбели* и была увезена Европа; «наша европейская культура загадочным образом связана с Критом, который можно считать оплотом матриархата как в положительном, так и в отрицательном смысле»<sup>4</sup>. Искусство «острова мифов и загадок» имело «светский, дворцовый характер» (Л, 140).

Критские дворцы не были укреплены... <...> Не дворец-крепость, а просто дворец со всем великолепием, связанным с этим понятием. <...> А кругом дворца высокие горы со сверкающим снегом, цветущие равнины, оливковые рощи под вечно синим небом, а за ними теплое, бархатное море... (Л, 141).

Алатиэль живет во дворце, хотя и лишенном примет критской архитектуры, а сделанном скорее эклектично под классику и готику, но все же, надо полагать, это не тот тип дворца, типичный для итальянских сказок, напротив которого находится хижина местного дурака. «Всякий раз, когда она появлялась в зале приемов, у мраморных атлантов, поддерживавших резной потолок, слегка приподнимались мраморные фиговые листья» (203), – инверсия мотива Пигмалиона и Галатеи. Во дворцах «мозаичные полы», «крошились и осыпались зубцы ее стобашенного дворца, который резной бело-розовой штукатуркой парил над взволнованным морем» (197), «осыпались зубцы на дворцовых башнях и трескались мраморные плиты пола», «пылали шторы, портьеры, гобелены и ковры» (207).

---

<sup>1</sup> Ю. Буйда обладает сведениями о Крите побольше иных читателей. Ср. в «Щине»: «Я вовсе не завидовал лаврам Тезея и не мечтал о встрече с Минотавром, все эти мифы не про меня, все эти потаенные смыслы, символы и прочий фрейдизм, увитый фрейзеровой “Золотой ветвью” и изложенный критским линейным письмом А или Б. Тайна давно лишилась силы, выродившись в красоту» (35). Когда троянцам Аполлон велит отыскать «древнюю мать», которая примет их «в щедрое лоно свое», т.е. землю, где продолжится и возродится их род, они сначала думают, что речь идет о Крите, но там возведенный город поражает мор. Сам Одиссей – «Одиссей Критский», о далеких краях он повествует в своих «критских сказаниях».

<sup>2</sup> Хотя, с другой стороны, сюжет убийства мужем жены-изменницы представлен в следующей новелле. Если уж проводить параллели с Шекспиром, то к модели литературного творчества Буйды ближе всего «Укрощение строптивой», в итальянской новеллистике соответствующий сюжет есть у Луиджи Аламани в новелле «Бьянка, дочь Тулузского графа...», где возлюбленную муж-творец преображает.

<sup>3</sup> Любимов Л. Искусство древнего мира. М., 1980. С. 151. Далее страницы этого издания указываются в скобках в тексте (Л, ...).

<sup>4</sup> Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 29.

Самый большой (критский дворец – М.Б.), площадью в двадцать тысяч квадратных метров, раскопан в Кноссе. <...> Тут все говорит о стремлении сделать каждодневную жизнь как можно удобнее и приятнее. Свет и прохлада даже в самые знойные дни. Такое сочетание достигалось заменой окон световыми колодцами-двориками... Специальные вентиляционные устройства, вращающиеся двойные двери, великолепные помещения для омовений... Белые стены, темные сверкающие колонны, суживающиеся книзу...; ничего громоздкого, давящего. <...> Главным украшением дворцовых покоев была живопись (Л, 142).

В этой нарядной, игривой живописи, насыщенной радостью жизни, праздником, усматривают «первые проблески импрессионизма» (Л, 144).

Есть мнение, что изысканность критского искусства близка к декадентству (Л, 151).

Изменчивость и движение как основы художественного образа, волнистость узора, быстрая смена видений и потому *стремление запечатлеть мгновенность* – вот в значительной части то новое, что дало миру искусство Крита, во многом столь близкое мироощущению современного человека (Л, 147, курсив мой. – М.Б.).

Булла Иоанна Великого: «...любовь, *стремящаяся, подобно искусству, остановить мгновение*, есть ремесло смерти, – из чего следовало, что прекрасному Криту уготована участь превратиться в ад на земле» (204, курсив мой. – М.Б.). Живописи Крита свойственны те же повышенные «живость» и «жизненность», что так важны для мифа о Пигмалионе и Галатее. Их чрезмерная концентрация в Алатиэль делает ее смертоносной для обычной жизни.

Из фресок Крита наиболее знамениты женские изображения веселых изящных дам: «Парижанка» (XV в. до н. э., симметрично по времени европейскому Возрождению), «Дамы в голубом» (сер. II тыс. до н. э) и др. А. Эванс, выдающийся исследователь критской культуры, по словам Е. Вардимана, «обратил внимание на присущие не только этим фрескам, но и множеству мелких изделий, печатям и украшениям, обнаруженным во дворце, – “специфично феминистские черты”. У женщин был особенно прихотливый наряд: юбка из пестро расшитой ткани с разрезом впереди, узкий лиф с поясом и нечто вроде блузы, смело обнажавшей грудь (у Буйды: «а дрожь, вызываемая одним видом ее обнаженной груди, перемешивала человеческие внутренности, как овощи в супе» (197). – М.Б.). Одежда мужчин контрастирует с одежаниями женщин; на фресках они, подобно рабам, изображены лишь в облегающих бедра передниках»<sup>1</sup>. Этот женский наряд, по мнению исследователя, свидетельствует о сексуальной свободе женщин Крита. На оттисках критских печатей изображены лишь женские божества, «мужчины совершенно исключены из здешнего культа»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Вардиман Е. Указ. соч. С. 31.

<sup>2</sup> Там же. С. 32.

Платон и Плутарх утверждают, будто критяне называют свою страну не отечеством, землей отцов, а землей матерей. Культовыми церемониями на острове руководили исключительно жрицы<sup>1</sup>.

Возможно, именно по этой причине автор поселил всемогущую Алатиэль на Крите. «Милостей ее добивались короли и поэты, банкиры и епископы. В традицию вошли турниры в ее честь. <...> Выражение “критский турнир” вошло в обиход как обозначение схватки не на жизнь, а на смерть» (202) – ср. жертвоприношение критскому минотавру.

Критское царство погибло в конце XV в. до н.э. Уже до этого на острове происходили какие-то катастрофы, скорее всего землетрясения... (Л, 148).

Алатиэль землетрясение сопутствует, усиливаясь с ее мукой, впрочем, и жар ее подобен извержению вулкана.

Она источала теплое легкое сияние, под ее легкой стопой дрожали мостовые... (203).

Пали стены. Почва дрожала и трескалась. Люди спешно грузились в корабли и лодки и бежали с Крита... И наконец в ослепительном сиянии, непереносимом жаре и оглушительном грохоте дворец и остров развалились на части и погрузились в пучину вод (207).

Неизвестно, разрушило ли Крит землетрясение, извержение вулкана или нашествие внешних врагов (греков), – у Буйды совмещены все эти версии, зеркально перенесенные через границу между «н. э.» и «до н. э.», хотя вместо людей – нашествие котов. «Критская цивилизация *не возродилась* (это исправляет Буйда. – М.Б.) после бедствия, очевидно, все разрушившего на острове» (Л, 148). «В моем начале мой конец» – финальная катастрофа содержится уже в названии – «Царица Критская», несущем (по крайней мере, ассоциативно) и романтический миф о царице, дарующей любовь в обмен на жизнь («сушеные мужские сердца»), и о погибшей древней цивилизации.

Ассоциации с древнейшей культурой, праматерью мифологий, делают переход к романтическому мифу естественным и органичным, укрепляют его и поддерживают, дают ему возможность сформировать и завершить художественное целое.

Но миф создается и через реминисценции сюжетов Возрождения, через обыгрывание мифогенных мотивов беременности и рождения. Дети как таковые не очень интересуют автора, в текстах Ю. Буйды они занимают не слишком много места, хотя появляются чаще всего в наиболее значимые (кульминационные для сюжета, переломные в жизни героев) моменты; образы их носят откровенно условный, символический характер. Дети, как правило, младенцы, – знаки в жизни взрослых героев. Матери, давно родившие, также автора не интересуют, часто с ними вообще связан негатив. Самое страшное воспоминание в жизни Ермо – так далеко ушедшее, что всплывает

---

<sup>1</sup> Там же. С. 33.

только в старости, под конец жизни, в бреду после сотрясения мозга, до этого мучает его как то, что он никак не может вспомнить и обозначить – угроза матери зашить ему рот (168). Относительно Царицы Критской, отметим, что ей самой беременность чужда, но зато с ее помощью женщины могут беременеть и века спустя.

Потрясенный первосвященник на глазах у изумленных клириков порвал буллу и позволил царице поцеловать его туфлю, после чего у него отнялась правая нога (когда спустя столетия при перенесении мощей Иоанна Великого вскрыли гробницу, взору присутствующих предстала горсть праха в епископской мантии и целехонькая правая нога с завившимися лентами ногтей, каковые, будучи истолчены и помещены в надлежащее место, исцеляли женщин от бесплодия) (205).

Король Балдуин Иерусалимский абсолютно исцелился после встречи с Алатиэль ото всех недугов, но впал в сон, «впервые за последние семь лет».

...Королева... получила незабываемое наслаждение от соития со спящим, после чего понесла и родила тройню (204).

Здесь уместно вспомнить «Фантастический бестиарий» Кира Булычева, с которым творчество Ю. Буйды роднит интерес ко всякого рода чудовищам<sup>1</sup>, из его произведений можно было бы составить классический бестиарий, не менее богатый и разнообразный, чем другие. Булычев находит в русской литературной мифологии женского персонажа, который может родить через другую женщину – это Хозяйка Медной горы Бажова, ее дочь по всем признакам Таня родилась от Степана и Настасьи<sup>2</sup>. Похожий миф встречается и в романе Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», где любовница Аурелиано Второго Петра Котес воздействует на плодovitость скота и любовники становятся чудовищно богаты, с возвращением к жене плодovitость и богатство исчезают. Аналогичное перенесение родов происходит в новелле Пу Сунлина «Царевна Заоблачных плющей». Студент женится на небожительнице.

Однажды, когда муж держал ее на коленях, он вдруг почувствовал, что она стала вдвое тяжелее против прежнего. <...> Вот здесь, – сказала она, указывая на живот, – живет мирское семя<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Многие из них из одного семейства: единорог (см. «Чудо о чудовище»), птица Рух («Птица из Велу») и др.

<sup>2</sup> См. рассуждения на эту тему: Булычев К. Фантастический бестиарий. СПб., 1995. С. 180–183). Осколком этого мифа, утратившим изначальную семантику можно считать распространенный литературный мотив передачи новорожденного другой женщине, тогда как образ истинной утраченной матери приобретает почти черты божества или существует воплощенным в каком-то произведении искусства.

<sup>3</sup> Пу Сунлин (*Ляо Чжай*). Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных. М., 1988. С. 454. Ср.: Ю Вэ в «Щине» со своей тенью, беременной им, весит в два раза больше своего «реального» веса.

Вот что слушай, – сказала она однажды мужу, – у меня тело такое слабое, хрупкое, что, пожалуй, не выдержит родов. А вот служанка моя, Фань Ин, наоборот, страшно здоровая: нельзя ли будет ею меня заменить? И с этими словами она сняла с себя исподницу, надела ее на Ин и заперла ее в спальне. Через несколько минут послышался крик ребенка. Открыли двери, – смотря, – мальчик!<sup>1</sup>

Как видим, и эта героиня Буйды беременна, пусть мифологическим образом, через других. Кроме того, ее сопровождают полчища орущих котов, т.е. «тысячегорло усиленный плач младенца разносился над пажитями и полями брани, несся над площадями и шпилями» (196, курсив мой. – М.Б.). Коты плывут к острову – «центру мира» – т.е. опять же, месту, связанному с рождением всего сущего, пупу земли, по средиземному морю со всего света.

Этот мотив беременности связан и с культурой Возрождения. Многие гуманистов привлекал образ зародыша, формирующегося в материнском теле, и они размышляли об этом явлении или хотя бы использовали его как метафору в своих рассуждениях. Некоторые примеры. Дж. Манетти в трактате «О достоинстве и превосходстве человека» писал:

... Не проходит мимо доводов Иннокентия III о наготы человеческого тела и грязной крови, из которой, по мнению Иннокентия III, возникает зародыш. Гуманист использует против папы эмоционально-эстетические и научные аргументы. Наготу объясняет красотой и изяществом человеческого тела, столь прекрасного среди всех творений природы, что его красоты и не скрыты природой никакими одеждами. А «грязная окровавленная оболочка», которую Иннокентий III приводит как довод в пользу человеческого ничтожества, является, по мнению Манетти, ссылающегося на медиков, оболочкой, которую человек носит от природы по необходимости до рождения, а появляясь на свет, оставляет. Относительно питания зародыша Манетти, вновь ссылаясь на медиков, утверждает, что человеческие тела зарождаются из лучших и более изящных семян, питаются в лоне матери более богатой и чистой кровью, поскольку пища людей благороднее пищи животных, а сперма и кровь рождаются из субстанции питательных веществ<sup>2</sup>.

По мнению Фичино:

... Душа (а через нее и человек) оказывается в связи со всем мирозданием и в трехчастном порядке вещей выступает активным... а не страдательным... началом. Фичино придумывает интересное сравнение души в мироздании с зародышем в материнском теле, связанным с материнской душой, с телом матери и материнским духом, – сравнение, в котором

---

<sup>1</sup> Там же. С. 455. Мотив постоянно беременной возлюбленной, разрешающейся от бремени, но никогда не видящей далее своих детей, отданных для усыновления и воспитания другим, пронизывает «Непрошеную повесть» Нидзэ (нач. XIV в., *Нидзэ*. Непрошенная повесть. СПб., 2000). Прекрасная телом и духом женщина вызывает пылкую страсть в разных замечательных мужчинах, и каждый раз, когда исчезнет плод этой страсти, она вынуждена возвращаться ко двору снова, чтобы вновь кто-то воспылил любовью к ней и все повторилось. В силу особенностей женского взгляда японской придворной дамы мужчины в ее произведении представлены лишь в одном качестве – влюбленными в нее и получающими господство над ней тем или иным способом.

<sup>2</sup> *Ревакина Н.В.* Человек в гуманизме итальянского Возрождения. Иваново, 2000. С. 75.

можно увидеть активность души (развитие зародыша) и ее необходимую связь со всем мирозданием (материнский организм в целом)<sup>1</sup>.

Дж. Пико делла Мирандола в «Речи о достоинстве человека» убеждает:

...В отличие от прочих творений, природа которых определена в границах установленных Богом законов, человек, не стесненный никакими ограничениями, определяет ее сам по своему решению, во власть которого Творец его отдал; он получает от Бога право выбрать себе «и место, и лицо, и обязанность» по собственному желанию и по собственной воле, сформировать себя в образе, который он предпочтет. <...> Человек сам себя формирует, возделывая семена и зародыши разной жизни, вложенные Богом в людей, и в зависимости от того, как каждый возделает их, он будет уподобляться растениям, животным, либо небесным существам <...>. Человеку дается возможность подняться даже до Бога<sup>2</sup>.

М. Савонарола, медик, создает трактат, посвященный беременности и новорожденным, в нем объектом рассуждения становятся «не только проблемы здоровья, но и нормы гигиены и диета будущих матерей, а также вопросы взращивания и воспитания детей вплоть до семи лет»<sup>3</sup>. Продолжает идеи Платона о контроле государства за деторождением и разрабатывает соответствующие евгенические принципы Т. Кампанелла. Много страниц он посвящает рассуждениям о зачатии, развитии зародыша, создании идеального физически и духовно человека и соответственном воспитании родителей-производителей для этого. Он Пигмалион от «науки», верующий в нее, «к деторождению в солярии относились как к религиозному делу»<sup>4</sup>.

Во всех этих размышлениях проглядывает мотив о воздействии на плод через воздействие на тело и душу матери, трансформация их по своему усмотрению, в соответствии со своими целями. Более непосредственно такой сюжет выражен в новеллистике. Например. Муж оставляет беременную жену, уехав по делам. Предприимчивый друг убеждает женщину, что ребенок не доделан до конца и может родиться без пальчиков или ушка. Он любезно соглашается завершить процесс и осчастлиливает даму. В итальянской литературе (Венеция) этот сюжет находим у Д. Страпаролы («Приятные ночи» 6, 1). Во французской – у Бонавантюра Деспере («Новые забавы и веселые разговоры», новелла IX, «О том, как один человек закончил ухо у ребенка жены своего соседа»). Того же мнения придерживается Рабле (I, III):

По той же причине Юпитер продлил ночь, проведенную им с Алкменой до сорока восьми часов, а ведь в меньший срок ему бы не удалось выковать Геркулеса, избавившего мир от чудищ и тиранов<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Ревякина Н.В. Указ. соч. С. 134.

<sup>2</sup> Там же. С. 147.

<sup>3</sup> Там же. С. 174.

<sup>4</sup> См. подробнее: Штекли А.Э. Кошмары города солнца: Тирания общности или всевластие науки? // Культура Возрождения и власть. М., 1999. С. 84–94.

<sup>5</sup> Рабле Ф. Указ. соч. С. 15–16.

При чтении произведений Ю. Буйды создается впечатление, что его Творец не хочет знать, что его участие сводится к одному акту оплодотворения, а дальше таинство роста живого существа вершится само по себе. Творческий герой продолжает неумоимо «доделывать» и «переделывать» ребенка в чреве матери и саму мать. У Страпаролы же можно найти сюжет, еще более приближенный к излюбленному Буйды. Нелюбимая жена (7, 1) прибегает к помощи волшебницы и вызванного ею беса, который в дальнейшем при объяснении с мужем превращается в «ангела», ее наделяют внешностью любовницы мужа и доставляют к нему. Зачатие требует немалого вдохновения:

Столь горячи, столь пылки были их ласки, их судорожные объятия и страстные лобзания, что Изабелла в ту ночь зачала<sup>1</sup>.

Она родила чудесного младенца, который весьма точно был сделан творцом собственной копией, что доказало ее невинность лучше, чем сбереженные для этой цели подаренные платье и ожерелье, и стало решающим аргументом за возвращение неверного мужа к жене.

...И показала мужу левую ножку ребенка, на которой не доставало мизинца, что было достоверным доказательством и неоспоримым свидетельством супружеской верности его матери, ибо того же пальца от рождения не доставало также у Ортодосьо (С, 222).

В других случаях это не срабатывает, так распутный монах бежит от жены, когда она беременеет (а зачатие тоже связано с ухищрениями и метаморфозами), после опознания младенца у женщины отбирают, чтобы «надлежащим образом его воспитать» (11, 5). Герой другой новеллы (12, 3) готов умереть, чтобы исполнить прихоть беременной жены (рассказать ей, что понимает язык животных), но по примеру петуха «надавал ей столько затрещин, что оставил ее полумертвой» (С, 341). В другой новелле (1, 4) требование точного соответствия возлюбленной неизменному идеалу (жена, умирая, берет с мужа клятву, что он женится только на той, которой подойдет ее кольцо, кольцо в пору их дочери) приводит к трагедии. Когда, благополучно спасшись от домогательств отца и выйдя замуж, Дораличе рождает детей, дед находит и убивает младенцев, а муж, поверив его навету, что убийца – сама мать, начинает «трансформировать» ее тело:

...Приказал раздеть королеву донага, закопать ее в землю по самую шею и кормить отменной и лакомой пищей, дабы она долго не умирала, и ее тело пожиралось червями (С, 39).

Метаморфозы тела и духа женщины-матери – очень распространенный мотив в произведениях Возрождения.

---

<sup>1</sup> *Страпарола Д.* Указ. соч. С. 220–221. Далее страницы указаны в тексте после обозначения (С, ...).

В новелле «Царица Критская» этот сюжет непосредственно не представлен, в отличие, например, от романа «Ермо». Это связано с тем, что героиня формирует другой вариант сюжета: когда беременную героиню (а Алатиэль и беременность отдает другим) невозможно подвергнуть метаморфозам, меняться начинают мужчины рядом с ней. Здесь они превращаются в пепел и т.п. Этот мотив идет от Боккаччо, где мотивы творения и претворения играют весьма существенную роль.

По самой композиции «Декамерон» соотнесен с «Шестодневами», то есть днями творения<sup>1</sup>. Авторское отступление, предваряющее четвертый день, содержит известную средневековую новеллу про отца, уберегавшего сына от женского соблазна и зла, а в результате такого педагогического творчества сын самым прекрасным признал женщин – «гусынь»<sup>2</sup>. Женщины для автора – Музы и читательницы, «угождение» им порождает текст и оформляет жизнь как искусство. Но женщины у Боккаччо – очень упорные Галатеи, не поддающиеся существенным изменениям из-за силы характера (например, дочь Танкреда (4, 1)) или простодушия (Алибек, загонявшая дьявола в ад (3, 10)), или нравственной чистоты и стойкости (терпеливая Гризельда (10, 10)), или любви, питаемой к недостойному супругу (Джилетта (3, 9)), или из-за каких-то других качеств. Метаморфозы, связанные с женщиной, в таком случае могут происходить в другом варианте – (как и у Буйды) из-за прекрасной женщины меняется мужчина. По словам Р. Хлодовского:

...Воплощением и вместе с тем как бы символом прекрасной, доброй, разумной природы ... оказывается не просто земной человек, а прекрасная дама, женщина. <...> Именно в естественном чувстве мужчины к женщине автор усматривает благотворное воздействие природы на человека, которое превращает молодого отшельника, «не юношу, а скорее дикого зверя», в духовно развитую, осознающую свою человечность, личность<sup>3</sup>.

Другой случай – новелла «Король Кипра, задетый за живое некоей гасконкой, из бесхребетного превращается в решительного» (1, 9). Раскаивается в своей жестокости Танкред. Из-за невменяемой (неизменяемой) глупости

---

<sup>1</sup> Хлодовский Р.И. Декамерон. Поэтика и стиль. М., 1982. С. 88. Исследователь также сравнивает композицию романа и с композицией «Божественной комедии» Данте (Гл. II, 4, с. 78–85).

<sup>2</sup> Интерпретацию этого фрагмента см. у Хлодовского на с. 113–118.

<sup>3</sup> Там же. С. 120. Об «Аметто». Рассуждения об аналогичном сюжете в «Декамероне» (5, 1) см. на с. 119–120. Ренессансный миф о разбуженном любовью человеке: на с. 320–321. Сюжет о том, как неразделенная любовь превращает прекрасного рыцаря в безумного отшельника, опускающегося до уровня дикого зверя, – обычен и необходим для средневекового рыцарского романа и его поздних стилизаций (см., например: Моррис У. Воды дивных островов. М., 1996). Боккаччо отказывается от такой симметрии, его герой «дик» изначально. У Страпаролы возникает этот мотив композиционно в том же месте, что и в «Декамероне» (5, 1), но превращает «дикого человека» в прекрасного юношу не любовь (она способствует одичанию), а благодарность феи, смехом над ним излечившейся от нарыва.

прихожанки-венецианки брат Альберт сначала превращается в «архангела Гавриила», чтобы удовлетворить свою похоть, а затем в «дикаря», когда его ловят рассерженные деверья (4, 2) и т.д., подобные примеры можно множить. Добровольно отказывается от своей любимой мессер Джентиле, который мог бы претендовать на лавры Пигмалиона, поскольку он вернул к жизни беременную женщину, уже похороненную, и помог ей родить сына (10, 5). Единственное действенное средство изменить женщину – подвергнуть ее насилию и унижению. Вечным истязаниям подвергнута девушка, отвергшая возлюбленного (5, 8), этим самым возлюбленным; уstraшенная этим другая девушка выходит замуж за того, кому отказывала. Подвергает мукам нагое тело насмеявшейся над ним возлюбленной студент (8, 7), и с тех пор она «благоразумно остерегалась влюбляться и издеваться» (Б, 552). У других авторов сюжет с подобной завязкой заканчивается по-иному. Обнажение тела остается, но его не истязают, а демонстрируют его красоту, безусловно, мучая женщину страхом и унижая ее, но все же эстетствуя. Мотив ожившей статуи здесь обязателен, можно сказать, герой крадет лавры Пигмалиона: «...которые можно было бы принять за алебастровые, если бы они не вздымались и не трепетали, чем вызывали еще большее восхищение»<sup>1</sup>. То же самое делает уже с тремя дамами студент у Страпаролы (2, 2). К мифу о Пигмалионе имеют отношения усилия по завоеванию сердца и тела возлюбленной. У Боккаччо они опять же разбиваются о непреклонность, духовный мрамор прекрасной дамы. Так происходит, например, в новелле о соколе, поданном на обед даме сердца, когда она пришла выпросить его для своего больного сына (5, 9). Влюбленный разорился, пытаясь добиться ее благосклонности, ради нее уничтожил единственную оставшуюся ценность. И только этот последний его поступок в совокупности со смертью ее ребенка («растерзав сердце матери, скончался») растопил лед и обратил ее сердце к нему. (Соответственно, герой вернул себе и богатство, на что специально обращается внимание читателя.) У других новеллистов расчетливые влюбленные могут быть удачливее. Так в новелле Дж. Серкамби «О мессере Адорно Спиноле и его сыне Адриоло, который был влюблен в монну Кару делли Адорни»<sup>2</sup> Адриоло сначала полностью разоряется, покупая любовь

---

<sup>1</sup> Банделло М. Из «Новелл». Часть I, новелла III // Итальянская новелла Возрождения. М., 1984. С. 193.

<sup>2</sup> Золотой кубок дожа. Новеллы итальянского Возрождения. М., 1993. Отсюда пришел еще один сюжет в «Ермо». Чаша Даноло, которую в конце концов украдут, напоминает о «Веницианском кубке дожа» Д. Фиорентино, давшем название сборнику новелл Возрождения в переводах А.С. Николаева. Сюжет этой новеллы завязывается похищением золотого кубка и последующей поимкой одного из воров. Второму ловкому вору (сыну) удастся не только выдержать все испытания дожа, но и жениться на его дочери (и получить управление Венецией), которую правитель вручает ему в знак признания его «величайшего ума». Если здесь воров-

молодой вдовы – отцу об этом докладывается как о создании корабля – а затем полностью все возвращает вместе с ее состоянием, поскольку статуя ожила, теперь монна Кара готова отдать все за утоление своего желания. В этом же смысле пробуждения чувственности интерпретируется миф об ожившей статуе у Пушкина<sup>1</sup>. И не случайно Дон Жуан наказывается статуей – расплата за слишком многие «оживления».

Однако сам Боккаччо – литературный Пигмалион, если принять за Галатею сюжеты его историй.

«Старые новеллы», – писал Виктор Шкловский, – рассказываются в «Декамероне» для того, чтобы быть опровергнутыми новым переосмыслением<sup>2</sup>.

Он не записывал всем известные истории, побасенки и анекдоты, а пересказывал их по-своему и притом настолько по-своему, что это немедленно вызывало протест у читателей и критиков<sup>3</sup>.

Как уже видно по Боккаччо, многие новеллы и сам «Декамерон» в целом создаются вокруг женских образов, в диалоге с некой прекрасной женщиной, для женщины в первую очередь. Литература создавалась по преимуществу мужчинами, но читатели (и не только в последние века) были преимущественно читательницами (слушательницами). Отсюда – некая бесконечная творческая игра, направленная на пересоздание мужским сознанием женского. «Женщина» не может восприниматься просто как половой признак персонажа; дева / дама / женщина /.../ возлюбленная – это тип героя, как, например, шут (трикстер), царь, монах и т.п. Женский образ – генератор особых сюжетов, жанров, типов текста, вокруг него и из него создается произведение, им определяются целые направления в искусстве. Так, например, служение прекрасной даме определяет лирику трубадуров и миннезингеров, создает культуру рыцарства.

Посредством мужчин, увлеченных искусством, женщины рожают не только детей, но и «монстров»: из «женских» сюжетов берется «материал» для некоторых жанров. Например, «собственно на французской почве антифеминистские мотивы буквально наполняли собой жанр фаблю – короткой стихотворной сатирической повести, сделав женское коварство, любострастие, сварливость и т.д. основными сюжетными компонентами этого жанра, возникшего во второй половине XII столетия и особенно расцветшего в следующем веке»<sup>4</sup>.

---

ство награждается любовью, то Ермо готов расплатиться за любовь на закате жизни потерей серебряной чаши.

<sup>1</sup> См.: *Якобсон Р.* Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // *Якобсон Р.* Грамматика русской поэзии. Благовещенск, 1998. С. 39–54.

<sup>2</sup> Цит. по: *Хлодовский Р.* Декамерон. С. 78.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Михайлов А.Д.* Примечания // Пятнадцать радостей брака. М., 1991. С. 267.

Пигмалионовский мотив в Возрождении связан еще с одним. Творение скульптуры в связи с преклонением перед античностью (т.е. творение человека, «живого» в своем жизнеподобии, та же пугающая живость, «жизнь» свойственна и картинам великих мастеров Возрождения) считалось высшей формой искусства<sup>1</sup>. Не случайно, например, Бенvenuto Челлини, знаменитый ювелир, в зрелые годы стремился реализовать себя именно как скульптор, хотя свой живой в восприятии потомков образ он создал словом – своим жизнеописанием<sup>2</sup>. ««Жизнеописание» Челлини – как бы реальный, осуществившийся идеал итальянского Возрождения»<sup>3</sup>, он создал «доблестного», великого человека из «материала» – простого по рождению. Свободный гений претворил заданное. Натурщиц для своих скульптур Челлини телесно деформирует:

...И отдавшись в добычу гневу, я схватил ее за волосы и таскал ее по комнате, колотя ее ногами и кулаками, пока не устал. <...> ...Она вся растерзана, покраснела и распухла, ...необходимо будет лечить ее недели две, раньше чем я мог бы ею пользоваться<sup>4</sup>.

Их же он регулярно делает беременными и выдает потом замуж: «эта малютка была чиста и девственна, и я ее сделал беременной»<sup>5</sup>, – вариант Пигмалиона-сатира. Полученные в результате скульптуры вызывали восхищение.

Женские образы Ю. Буйды провоцируют «творить» из них еще и тем, что они «чистая доска», «нетронутый материал» для творчества: они постоянно себя и мир очищают. Очищая, женщины создают условия для «творчества», вариант белой бумаги, которая обретет ценность и не сгорит в печи, лишь будучи заполненной знаками, хотя сама она досадует на свою «загрязненность» и «унижение» – это изложение одной из притч Леонардо да Винчи<sup>6</sup>. «Очищают» женщины мир и от крови и жестокости, от лишней сложности и от многого другого, с тем, правда, что все очищаемое возрождается

---

<sup>1</sup> Представление о художественной культуре Возрождения, как вершине европейской культуры, которой она не смогла достигнуть в последующие столетия, свойственно современному массовому сознанию (у Ю. Буйды это выражается в рассуждениях о «Цирке лилипутов» в «Щине», где лилипутами названы многие западные художники и скульпторы XX века). Ср., например, современное сленговое значение слова «ваять» – писать «нетленку» (ироническое). В поэзии барокко, в стихотворении Хуана де Хауреги «Диалог природы, живописи и скульптуры, в коем оспариваются и определяются достоинства двух искусств» скульптура доказывает свое превосходство мифом о Пигмалионе, тогда как Природа находит в них равные достоинства (*Европейская поэзия XVII века*. М., 1977. С. 408–412).

<sup>2</sup> *Жизнь Бенvenuto Челлини*. М., 1958.

<sup>3</sup> *Пинский Л.* Бенvenuto Челлини и его «Жизнеописание» // *Жизнь Бенvenuto Челлини*. М., 1958. С. 8.

<sup>4</sup> *Жизнь Бенvenuto Челлини*. С. 358–359.

<sup>5</sup> Там же. С. 362.

<sup>6</sup> *Леонардо да Винчи*. Бумага и чернила // *Леонардо да Винчи*. Сказки, легенды, притчи. Махачкала, 1991. С. 3–4.

и возвращается в «творческом» акте. Алатиэль очищает мир от мужчин, которые умирают от любви к ней:

Ни одного! Неужели – ни одного? – в отчаянии воскликнула она. – Но как же можно жить среди мертвых! (205).

Тем самым она, в конечном итоге, побуждает мир породить монстра (нищего уroda), нелюбовь которого убьет ее саму:

Она вдруг поняла: она может не любить его, но он не имеет права не любить ее, иначе миру не стоять и любви – не быть, и – что такое любовь, если не власть Алатиэль? (206).

С ее смертью прекращается не только фантастическая оргия, длившаяся десятилетия, но и полностью разрушается остров, погружившись в пучину вод:

...Над ними роились мухи, гудевшие громче, чем крылья Ангела Смерти, слетевшего засвидетельствовать последнее *превращение* одинокой *сестры* своей – Любви (207) (курсив мой. – М.Б.).

«Чистое» море готово к новым рождениям-творениям<sup>1</sup>.

Равноценность и взаимопереходность тела и текста у Ю. Буйды подчеркивает еще одно свойство. Это доведение каждой истории до смертного конца. Оно принципиально для Ю. Буйды и характерно для большинства его произведений. Тело текста и тело человека равнозначны, душа того и другого уходит в свои сферы, а в этом мире существует в памяти. Только с исчезновением тела героя может быть завершен и текст, чтобы далее уже существовать самодостаточно в сознании читателя. Таким образом, текст оформляется не завершенным событием-сюжетом (все, что вне его, не имеет значения<sup>2</sup>) – традиционная литературная модель, а завершенным образом-мифом, который объемлет собой непременно всю жизнь, все ее события, все ее сюжеты, превращая их в один и единый – себя. «Продолжение», поведенное Ю. Буйдой, связано с метаморфозами тела героини (через нее и героев)

---

<sup>1</sup> В последующих новеллах триптиха Лаура, героиня «Флорина», своим поступком запятнала честь свою и мужа (однако, если бы случай не раскрыл дело, она была бы сверхчиста, поскольку получила деньги без физической измены), по его мнению, он вынужден произвести очищение сам – убив ее. Сохранением чистоты – безупречной женской репутации – озабочена героиня третьей новеллы, и ей это удастся. Однако самым ценным в жизни ее мужа становится то, что не было бы прощено как утрата целомудрия ей – ночное приключение под маской.

<sup>2</sup> Иными словами, это два различных восприятия жизни: одно видит поток жизни и островки в ней: завершенные события, конкретные индивидуальности не представляют ценности, события самоценны своей несхожестью и необъединяемостью – индивидуальность модели. Другое видит множество течений в жизненном потоке (люди – островки в океане), индивидуальность человека, все события в его жизни подчинены этой индивидуальности, поэтому схожи между собой, легко накладываются друг на друга, но не на события жизни другого лица – индивидуальность образа. В напряжении между двумя этими способами видеть и существует повествование Ю. Буйды. Сам он тяготеет ко второму, но за основу берет первое.

и зачатием новой жизни, и, соответственно, метаморфозам и оплодотворению подвергается и воспроизводимый текст-первоисточник. Сюжеты метапоэтики о творчестве и собственно «поэтики» о жизни героини у Ю. Буйды не просто запараллеливаются, но соединяются до неразделимости и неотличимости.

Возрождение в самом своем названии содержит смысл «рождение заново», причем рождение в новом, невиданном облике. И чтобы такое рождение состоялось, нужны усилия и гений Творца и женская красота как предмет вдохновения и преображения. Возрождение – это возрождение античности, но возрождение, переделавшее исходный материал. В сущности, вся наша культура и ее представление об античности основаны на понятиях и представлениях Возрождения. Ср.:

Многочисленный факт: преобладающая часть всего, что нам известно о предшествующих эпохах, дошла до нас в ренессансной передаче. Большинство наиболее ранних сохранившихся списков, по которым известна древняя литература, относятся к XV веку. Книгопечатание пришло в XV веке как запечатывание прошлого, придавшее ему почти окончательный канонический облик<sup>1</sup>.

Возрождение – внесение нового, неясного до своего развития, замысла в уже готовую культуру и оживление ее посредством вносимых трансформаций, дарование ей истинной жизни вместе с плодом – собственно ренессансным творчеством. Этот сюжет истории культуры воплощается и в новелле Ю. Буйды на новом уровне: внутри возрожденческой системы сюжетов зарождается и развивается романтический миф, претворяя ее в своем ключе и давая ей новую жизнь и смысл, вдыхая свою душу, как Пигмалион в Галатею нестаряющегося мифа.

Не утрачивая ироничности, повествование не превращается в пародию над «ученостью» автора и читателя и игру на эрудицию, а живет по законам игры природной и вечной, той, что как дрожжи, побуждала расти культуру (Хейзинга), – пусть и провоцируя путешествовать по десяткам веков и сотням книжных страниц для своего восприятия – «праздничного увеселения».

### **Интерпретация новеллы через сюжетную метафору «Флорин»**

Как уже стало понятно, в произведениях Ю. Буйды с завидным постоянством повторяется комплекс мотивов, связанных с женской беременно-

---

<sup>1</sup> Бибихин В.В. Новый Ренессанс. М., 1998. С. 254.

стью. Это мотивы разнообразных насильственных действий над женщиной – иногда это метаморфозы к лучшему, но чаще они ведут к гибели ее, плода ее чрева, окружающего мира и существ. Иногда в конкретном тексте эти мотивы не связаны с беременностью героини, тогда «зачатие» переносится с фабульного на иной уровень, как и происходит в новелле «Флорин». Сюжетная ситуация *зачинать в женском теле новое существо и тем самым претворять его* обладает глубоким символическим смыслом, легко переносимым с уровня поэтики на уровень метапоэтики, с уровня интерпретации на уровень метаинтерпретации. Метафора тем более возможна, чем яснее выражена аналогия *книга / произведение искусства = женщина*, а у Ю. Буйды это подчас доходит до прямого тождества в частом использовании мотива ожившей картины / статуи, изображающей возлюбленную или альтернативного замещения любимой женщины любимым творчеством и наоборот. Попробуем интерпретировать через эту сюжетную метафору указанную новеллу.

Основной принцип творения в ней – зачатие в ренессансном лоне романтического мифа и видоизменение на этой основе несущего целого, точнее *целой*.

Сюжетное развитие движется здесь *от восстановления проданной чести к неразменному рублю*.

«Флорин» содержит в основе новеллу XLV из «Новеллино» Мазуччо Гуардати, сообщение о чем заканчивает его первую часть. Источник сокращен практически в три раза. Выпущена прямая речь персонажей (в том числе «весьма красноречивого» рыцаря), их рассуждения, соображения, расчеты и переживания. Ю. Буйде важны итоги, а не долгие пути к ним – готовая картина, а не наложение своих мазков предшественником. Сокращенный вариант составлен из предложений и фраз источника, иногда с перестановкой фраз и слов – начало переделки готового произведения искусства, начало попытки его «оживления». Ср.:

Привлекаемый древней славой Болонского университета, один благородный кастильский юрист решил поехать в Болонью, чтобы, поучившись там, получить докторскую степень. Этот студент, которого звали мессер Альфонсо да Толедо, вместе с молодостью соединял в себе множество доблестей и, кроме того, сделался весьма богат после смерти своего отца, знатного рыцаря<sup>1</sup>.

Богатый молодой кастилец Альфонсо да Толедо, привлеченный славой Болонского университета, отправился туда, чтобы, поучившись, получить докторскую степень<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> *Итальянская новелла*. М., 1984. С. 90. Далее все ссылки на это издание в тексте в круглых скобках (И, ...).

<sup>2</sup> *Буйда Ю.В.* Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000. С. 208. Далее везде указаны страницы этого издания.

У Альфонсо (имя напоминает об альфонсе, что, с одной стороны, рождает представление об инверсированном сюжете, а с другой, обнажает зависимость молодого человека от других) отсекается предыстория в виде умершего отца. Он должен родиться через свое приключение для новой жизни и уже не имеет связей с прежней. Это верно и для отношений с рыцарем, который у Мазуччо выясняет всю родословную Альфонсо, а у Буйды сразу выведывает о горестях. Изымается Буйдой «так решила его судьба» в отношении влюбленности в Лауру, а само это имя, которое у Мазуччо появляется уже после сговора и при свидании, у Буйды предваряет влюбленность и обуславливает ее, делая юношу рабом не похоти, но поэзии. Цитата Мазуччо: «решил, что покинет Авиньон не раньше, чем добьется ее полного или значительного благоволения» (с. 90 и с. 208 соответственно). Вместо пошлой старухи-сводни у Буйды «непродолжительные ухаживания», но вместо эвфемизма «*подарит* ему свою любовь, а он *принесет* ей тысячу золотых флоринов» (И, 91, курсив мой. – М.Б.) точность проститутки: «потребовав при этом плату за услуги в размере тысячи золотых флоринов» (208). После уговора о новой встрече и ее отсутствия: «и тут-то наш студент слишком поздно сообразил, что потерял одновременно и свою даму, и честь, и деньги» (91); «и Альфонсо понял, что потерял и даму, и деньги, и честь» (208). Хотя дама на первом месте как причина, последнее, что причиняет большую обиду, различно. Сохраняя продажу «красивейшего мула», Ю. Буйда корректирует выражение эмоций: «беспрерывно проливая слезы и испуская горестные вздохи» (И, 91) – «в слезах, в печали» (208). Сохранив первое предложение про рыцаря (92, 209) и упоминание о «странной и непредвиденной случайности» и сократив страницу до двух фраз, Ю. Буйда сохраняет и известие, что рыцарь «с немалым благоразумием подавил в себе невыносимую боль» (92, 209). Однако он дает читателю домыслить, что больно ему от предательства любимой, а не от потерянной чести, как в источнике. Но его скрижальное обращение к жене сохранено в неприкосновенности, не произносит рыцарь Буйды лишь имени:

Принеси ту тысячу золотых флоринов, которую дал тебе этот юноша и за которую ты продала себя, свою и мою честь и честь нашего рода (93, 209).

Рукою юноши заплатив с соответствующей нотацией «шлюхе», более сдержанно, чем у Мазуччо, тою же рукой он сыпет яд в кубок жены. У Мазуччо эта деталь отсутствует:

А затем, прежде чем лечь спать, приказал дать жене искусно приготовленного яда, и это был ее последний ужин (И, 94).

Видимо, рыцарю часто приходится травить неугодных:

...Рыцарь призвал своего слугу, употреблявшегося для деликатных поручений, и велел приготовить яд (209).

У Мазуччо это происходит после нотации юноше (так же скрижально сохраненной Буйдой), у Буйды – до нее. Сохранены объятия, слезы и подарки при расставании, но автор лукавит, говоря «так рассказывает эту историю Мазуччо Гуардати...» (210), потому что нет у того сцены умирающей на пороге женщины и возвращения проклятого флорина.

Глаза ее выкатились из орбит, по подбородку текла пена, из разжавшейся руки выпала золотая монета. Альфонсо поднял флорин и опустил в свой карман (210).

Понятно, что Ю. Буйда не может упустить случай описать метаморфозы умирающего женского тела, и зачатие нового сюжета происходит именно в момент этих метаморфоз.

Это фольклорный сюжет о кошельке дьявола или неразменном рубле дьявола, за который ему продается душа, введенный в оборот немецкими романтиками (Ф. де ла Мотт Фуке, А. Шамиссо). По этому сюжету названа и вся новелла. Дальнейшая жизнь Альфонсо да Толедо короче двух описанных ночей: странное заболевание ноги не дает ему учиться в университете, куда он так стремился, он становится монахом.

Однажды утром крестьяне выволокли из церкви окоченевшее тело монаха с гноящейся ногой. В руке у него был зажат флорин – хватило, чтобы отпеть, похоронить и помянуть чужака (211).

Метаморфозы с тела жертвы как бы переходят на тело отравителя с проклятым флорином. У Семена Кирсанова есть стихотворение «Неразменный рубль» (1939), по сюжету чем-то напоминающее новеллу Ю. Буйды. Такой рубль сопоставляется героем с любовью<sup>1</sup>.

Со мной	по радио!
такая ж история:	
я	<...>
счастья набрал до губ,	
мне	Утром,
ничего не стоило	часов в девять,
ловить его	гордый –
на бегу,	ее одевать! –
братъ его	Я не знал,
с плеч,	что со счастьем делать
снимать	куда его девать?
с глаз,	И были
перебирать	губы – губы!
русьми прядями,	Глаза – глаза!
обнимать	И вот я,
любое множество раз,	мальчик глупый,
разговаривать с ним	любви

<sup>1</sup> Кирсанов С. Неразменный рубль // К огню вселенскому. Русская советская поэзия 1920–1930 годов. М., 1989. С. 359–360.

сказал:  
– Не иди  
на убыль,  
не кончайся,

не мельчай,  
будь нескончаемой  
у плеча моего  
и ее плеча.

Однако именно любовь кончается, причем как тело: «Плечо умерло. / Губы умерли. / Похоронили глаза»<sup>1</sup>. Все остальное при условии смерти возлюбленной может обрести дурную бесконечность возвращающегося рубля: коньяк, чернила, папироса, часы и календарь. Тщетны мечты о покое и «пустоте сердцу». Финал: «к мальчику / – рубль, / серебрян и кругл, / катится, / катится, / катится...»<sup>2</sup>. К герою Буйды возвращается золотой флорин.

Альфонсо пожертвовал монастырю все свои деньги и вел жизнь скудную, чтобы забыть, как выглядят золотые флорины. Однако это не удалось ему ни в Болонье, ни в Риме, ни в Ассизи. Он попытался облегчить страдания, обратившись к перу и бумаге. <...> Он путешествовал по самым бедным местностям, где в деревушках подавали милостыню хлебом, сыром и вином (210–211).

Как показывает финал, флорин его не оставил.

Роковая связь монеты и любви берет исток в поэзии Ренессанса. Если не брать в расчет продажную любовь, то интерес к деньгам и любовь – полярно разведенные состояния. У Донна: «Иль на монетах профиль созерцай; / А нас оставь любви»<sup>3</sup>. Но у него же в стихотворении «Образ любимой» присутствует «традиционный для любовной лирики Ренессанса штрих»<sup>4</sup>:

Моей любимой образ несравнимый,  
Что оттиском медальным в сердце вбит,  
Мне цену придает в глазах любимой:  
Так на монете цезарь лицезрит  
Свои черты. Я говорю: исчезни  
И сердце заведи мое с собой,  
Терпеть невмочь мучительной болезни,  
Блеск слишком ярко: слепнет разум мой»<sup>5</sup>.

Или в «Прощальной речи о слезах»:

Пока ты здесь,  
Пусть льются слезы по моим щекам,  
Они – монеты, твой на них чекан,  
Твое лицо им сообщает вес,  
Им придана  
Твоя цена;

---

<sup>1</sup> Кирсанов С. Указ. соч. С. 360.

<sup>2</sup> Там же. С. 365.

<sup>3</sup> Английская лирика первой половины XVII века. М., 1989. С. 78.

<sup>4</sup> Там же. С. 299.

<sup>5</sup> Там же. С. 299.

Эмблемы многих бедствий в них слились...<sup>1</sup>

Как видим, у Альфонсо та же роковая связь и «бедствия», «болезнь». Видимо, он осознает ее, раз пытается избавиться от богатства. Именно метаморфозы умирающей Лауры придают «вес» и «цену» флорину – дьявольское проклятие возвращения владельцу. В традиции обретение такого богатства – результат продажи души, именно в этом месте происходит наложение сюжетной семантики. У Буйды это результат попытки расторгнуть продажу чести, сохранить достоинство продавца и деньги покупателя, устранив нарушающую норму женщину. Однако по неким таинственным бытийным законам, наказуемо только такое устранение. Галатею (в ее роли оказывается любая женщина) нельзя умерщвлять, только оживлять любовью, иначе это чревато тяжелыми последствиями для «Пигмалиона», его гибелью. Логика мифа неумолима. Строение сюжета здесь аналогичное новелле «Царица Критская». С уничтожением героини гибнет мир, с ней связанный, здесь – герой. На уровне же метапоэтики текста зачатие и креация нового организма = текста из исходного прошли успешно, два сюжета соединились в одном.

Фабула этой новеллы – инверсия по отношению к фабуле «Эликсир дьявола» Гофмана, в основе которой «Амброзио, или Монах» (1795) М.Г. Льюиса – тоже претворение готовой матрицы, а также усечение фабулы Гофмана, без ее круговых структур. Альфонсо после убийства ядом любовницы получает (возвращает себе) большую сумму денег, у него заболевает нога, и он становится монахом, впоследствии странствующим<sup>2</sup>, при этом его преследует проклятие в виде флорина. Медардус изначально принадлежит проклятому роду, становится беглым монахом, затем убивает любовницу (отравилась собственным ядом, до этого убежден, что убил Викторина). Судьба (дьявол) в виде встречных требует от него денежного воздаяния золотыми монетами – дукатами (сначала взятка судье, затем попрошайничество старой Лизы: «Хороши грошики, хороши, их подал мне братец в крови, хороши грошики!»<sup>3</sup>); дукаты всовывает он тупейному художнику Белькампо: «теперь у меня благородное золото, чистоблещущее золото, насыщенное кровью сердца, блестящее, красноручиное»; в фараоне у князя дама выигрыва-

---

<sup>1</sup> *Английская лирика...* С. 85.

<sup>2</sup> Странствующие монахи обычно францисканцы, Медардус капуцин, т.е. принадлежит ордену, отделившемуся от францисканцев в 1528 году, объединяет два ордена то, что оба имели дело с беднейшими слоями населения. Кроме того, родовое имя Медардуса, постоянно повторяющееся у его предков – Франц, Франческо.

<sup>3</sup> *Гофман Э.Т.А.* Собр. Соч.: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 83. Далее страницы указаны в тексте (Г, ...).

ет, «наполняя мои карманы золотом», при этом он ощущает себя «безвольным орудием» (Г, 98) – Альфонсо орудие в руках рыцаря; из-за золотого, разменянного священником на медяки, ссорятся ирландец, объявленный безбожником и священник (Г, 134); Медардуса посещают мысли, что «всякий двор – ...монетный двор, чеканящий придворных, как монеты, и общего чекана избежал только лейб-медик», Г, 140). Затем, покаившись, он предается самоистязанию (при этом его преследуют чудовищные видения: «от ее тела остался только скелет, но среди костей кишели бесчисленные змеи, они тянулись ко мне, высовывая красно-огненные жала» (Г, 218) и т.п.), достигая «неслыханной изощренности в самоумерщвлении», и у него отсыхает рука (неудачная попытка доминиканцев отравить его). С помощью невинно убиенной Аврелии / Розалии он избавлен от проклятия.

Главным мотивом романа «Эликсиры дьявола» является мотив ожившей статуи / картины, причем оживают портреты возлюбленных героев. Прародитель проклятого рода реализует в своей судьбе миф о Пигмалионе, «как Пигмалион, заклинал он госпожу Венеру вдохнуть жизнь в его создание» (Г, 229). Мечты исполнены, к нему является влюбленная в него женщина в «образе, им самим сотворенным».

Женщина принесла ему приданное: ларец с драгоценностями и звонкими монетами... Забеременев, женщина расцветала все великолепней, излучая прелесть... <...> Франческо сам принял ребенка. В то же самое мгновение его подруга душераздирающе закричала, и на нее напали корчи, как будто ее душат. ...На шее и на груди выступили омерзительные синие пятна, а вместо юного прекрасного лица чудовищно искаженная морщинистая образина уставилась на них выпученными глазами. <...> Красота была лишь лживой личиной проклятой чародейки (Г, 230–231).

Бежавший Франческо унес ребенка с собой, но не смог убить его, как намеревался, и этот ребенок стал главным его произведением, поскольку положил начало проклятому роду.

Ни милости, ни покоя в могиле не найдет он, пока род его, зачатый преступленьем, плодится и плодит кошунство (Г, 231).

В основном, все женщины этого рода зачинают в результате изнасилования, – также очень близкая Ю. Буйде мысль<sup>1</sup>. История рода, созданного Пигмалионом, становится произведением искусства: записки Медардуса – это роман Гофмана, причем сам Пигмалион – художник в фиолетовом одеянии, активно вмешивается в эту историю, пугая сво-

---

<sup>1</sup> «Изнасилованная женщина стократ желаннее любимой» (410), замечает герой рассказа «Скорее облако, чем птица». Там же возможная реминисценция рассказа Танидзакки «История Сюнкин» (1933): слепая прекрасная девушка на островном государстве в Юго-Восточной Азии, изнасилованная бунтовщиками. С рассказом Танидзакки соотносятся реминисценциями «Царица Критская».

их потомков и отвращая их от задуманных преступлений, т.е. «претворяет», пересоздает свое детище, способствуя бесплодию и смерти заключающих звенья рода Медардуса и Аврелии – произведение должно быть завершено контролем творца. После бегства от ребенка в пещере у Франческо «не было ни единой монеты на приобретение холста и красок» (Г, 232), деньги, которые у него появляются, он раздает бедным. Возможно, и эта, характерная для немецкого фольклора (и произведений романтиков) мысль о том, что деньги – имущество дьявола и с ними передается / им сопутствует проклятие, создает сюжет «Флорина» Ю. Буйды.

Реминисценции Гофмана подкрепляют не только необходимость узнавания романтического мифа, но и необходимость обратить внимание и на ключевой авторский миф, явленный здесь не прямолинейно, но через отсылки к тексту, воспроизводящему его непосредственно, с указанием ключевых имен, и в то же время очень близко к трактовке мифа самим Ю. Буйдой, поскольку Галатея Гофмана также *беременная* Галатея.

Для произведений Ю. Буйды очень характерно, что один и тот же «чужой» текст разными своими частями и мотивами питает разные его собственные тексты. Так происходит с романом Гофмана, отразившемся в предшествующей новелле (в книге рассказов «Скорее облако, чем птица»). Так происходит и в этом случае с драмой М.Ю. Лермонтова «Маскарад», которая соотносится со следующей новеллой – «Сон Ричардо», и в то же время имеет непосредственное отношение к сюжету «Флорина».

Арбенин убивает свою жену ядом, наблюдая за ее мучениями. Перед смертью она пытается выбежать из комнаты, но «упадает» и прокликает убийцу. Причем побуждение его не столько ревность, сколько, как и у рыцаря, осознание своего бесчестия: «Возможно ли! меня продать!»<sup>1</sup> «Честь» – основное слово и в его разговорах с князем, которого Арбенин заставляет честь потерять. Князь, как и Альфонсо, «мальчишка», «мальчик», все герои используют его для своих целей, а он плохо понимает, во что ввязался, и что от него требуется. Пытается отомстить Арбенину он с помощью Неизвестного, в юности также ставшего его жертвой, но уже в денежных расчетах – Арбенин разорил его полностью за игорным столом (жена рыцаря разорила Альфонсо). В начале драмы Арбенин в той же ситуации спасает князя, как рыцарь Альфонсо, возвращая ему его деньги.

---

<sup>1</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1988. С. 220. Далее страницы указаны в тексте (Л, ...).

Ах, никогда мне это не забыть...  
Вы жизнь мою спасли...  
А р б е н и н  
И деньги ваши тоже.  
(Горько.)  
А право, трудно разрешить,  
Которое из этих двух дороже (Л, 137).

В отличие от рыцаря, спасшего деньги после выяснения измены жены, Арбенин измены не прощает и не выясняет истинности обвинений. Хотя в судьбе Альфонсо сбывается то, чего не желает ему рыцарь, и что желает князю Арбенин:

Отныне ты пойдешь отверженца путем,  
Кровавых слез познаешь сладость,  
...и мыслить об одном  
Ты будешь день и ночь...  
И счастья не отдаст тебе ничье искусство (Л, 205).

Яд у Арбенина остался с того дня, когда он «все до капли проиграл» (Л, 209) и «последний рубль в кармане дождался / С заветным порошком» (Л, 210). Заветный порошок он отдает Нине, но больная нога Альфонсо (ср. больную от вылитого в рукав яда руку Медардуса) вкупе с возвращающимся флорином – те же рубль с порошком Арбенина.

По основному конфликту и событиям драма Лермонтова оказывается очень близка новелле Возрождения (хотя это и не та близость, что у Шекспира, непосредственно обрабатывающего соответственные произведения), что окончательно стирает какие бы то ни было границы между Возрождением и романтизмом, оставляя лишь различия стиля, делает их одним целым, а слияние сюжетов неразрывным и органичным.

Читателю новеллы Ю. Буйды, чтобы увидеть зачатие одного сюжета в другом и вследствие этого метаморфозы исходного, требуется в некотором роде наблюдать смысловые «роды» текста, или даже «помогать» этому смыслу родиться. Для процесса этого может недостаточно оказаться только некоего «корпуса начитанности» и готовности к игровому восприятию постмодернистского текста, требуется еще и увидеть излюбленную авторскую метафору-сюжет, распространяющую себя на все уровни поэтики текста и понять текст в соответствии с ней, настроиться на особую авторскую герменевтику, сохраняя, конечно, сознание риска на этом уровне метаинтерпретации «резать по живому» в ожидании порождения смысла.

## Взаимодействие ренессансного и романтического сюжетов в новелле «Сон Ричхардо»

Помимо уже сказанного об интересе Ю. Буйды к романтизму, стоит добавить, что его произведения изобилуют отсылками к самым разным романтическим текстам. Это и «Алая буква» Н. Готорна, и «Моби Дик» Г. Мелвилла, и новеллы Э. По, и произведения Новалиса и многих, многих других. Образы и сюжеты романтизма, принципы романтического мироустройства являются неотъемлемой и органической частью художественной системы этого автора. Здесь мы рассмотрим третий вариант того, как воспринятая романтическая картина мира трансформирует авторскую переработку итальянской новеллы позднего Возрождения.

Сам синтез двух разных эстетических систем, перетекание из одной в другую, становится возможен благодаря все той же фрактальной модели Ю. Буйды – повторяющемуся комплексу мотивов, связанных с женской беременностью. Это мотивы разнообразных действий над женщиной, изменяющих ее тело и душу, а также вынашиваемый ею плод. И иногда в конкретном тексте, помимо знакового упоминания беременности героини и ее метаморфоз, «зачатие» переносится с фабульного на иной уровень – уровень авторского пересоздания не женщины, но готового произведения искусства, как и происходит в новелле «Сон Ричхардо».

Новелла «Сон Ричхардо» образует своеобразный триптих с двумя предшествующими новеллами книги<sup>1</sup>, «Царица Критская» и «Флорин», где также даны авторские обработки-стилизации итальянских новелл Боккаччо («Декамерон», 2-день, 7-я) и Мазуччо Гуардати («Новеллино», XLV), и также возрожденческие сюжеты продолжают и завершаются романтическими. В первом случае история похождения Алатиэль, «сохранившей» девственность для короля и супруга, перерастает в сюжет «любовь ценой гибели / Клеопатра», во втором история о наказании изменницы, «продавшей» честь свою и мужа переходит в сюжет «кошелек дьявола / неразменный рубль». В «Сне Ричхардо» происходит аналогичный переход: *от любви под маской к романтическому двоемирию*.

В новелле Ю. Буйды исходная история Шипионе Баргальи сокращена более чем в четыре раза по тому же принципу, что и «Флорин», и «Царица Критская». Убираются ненужные подробности, соображения,

---

<sup>1</sup> Буйда Ю.В. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000. Все цитаты по этому изданию.

переживания, моральные рассуждения, расчеты. Ю. Буйде важны итоги, а не долгие пути к ним. Героиня делается утонченнее и благороднее, равно как и умнее себя прежней за счет замены хитрости на бесхитрость. Вместо утомительных рассуждений о чести и чувстве, как сохранить первую, удовлетворив второе, лаконичность в духе М. Павича: «изошренная одиночеством фантазия подсказала ей способ, а закаленное одиночеством сердце стало оплотом ее мужества» (212). Представившись неразумной девой с погасшим светильником перед возлюбленным (вероятно, здесь аллюзия на евангельскую притчу о мудрых девах, ждущих Жениха, и ее трансформация: именно незажженный светильник дарует долгожданного любовника), Лавинелла достигла своего. Героиня Баргали успокоилась совершенно, восхищаясь собственной изобретательностью. Жизнь героини Буйды и ее избранника оказалась беременна (чревата) романтическим двоемирем. Родня устроила их брак, и Лавинелла скрыла свою вторую ипостась, руководствуясь житейским здравым смыслом.

Девушка была несказанно счастлива, но не открыла жениху тайну незнакомки в маске: быть может, боялась, что, узнав о ее готовности к подобным поступкам, Ричардо поостережется брать такую девушку в жены. <...> Лавинелла ежегодно рожала по ребенку... расцвела, но вскоре состарилась, расплылась; ее мучили одышка и воспаление яичника, придававшее ее носу сходство с носом старого пьяницы. <...> Иногда, впрочем, она думала, что тот случай был как бы сам по себе, а жизнь с Ричардо – обычная жизнь жены знатного сиенца – сама по себе, – то есть такую жизнь она могла бы прожить и с любым другим человеком ее круга... (214).

Налицо сходство с «Золотым горшком» Э.Т.А. Гофмана, где есть Вероника и Серпентина, желающие удержать Ансельма в своих мирах. При этом первая – сниженное, «пошрое» (хотя очень привлекательная и замечательная девушка с точки зрения здравого смысла, ради Ансельма она совершает не менее смелые ночные поступки (сцена колдовства), хотя и не удовлетворяющие страсть) подобие второй, а вторая – возвышенная, прекрасная ипостась первой (впрочем, змейка и немного легкомысленна). Вероника абсолютно удовлетворяется другой кандидатурой в мужа, поскольку здесь действительно важен его социальный статус, а не неповторимая индивидуальность<sup>1</sup>. Лавинелла чувствует разрыв между мирами, поскольку Ричардо раздваивается: один живет с ней, а другой ежегодно встречает свою незнакомку. Выбор Ричардо аналогичен выбору Ансельма, он уходит со своей возлюбленной в вечный сон. Финал двусмыслен, не ясен: Лавинелла умерла, и лишь после ее

---

<sup>1</sup> То же самое у Клары в «Песочном человеке»: «Отсюда можно заключить, что Клара наконец обрела семейное счастье, какое отвечало ее веселому, жизнерадостному нраву и какое бы ей никогда не доставил смятенный Натанаэль» (*Гофман Э.Т.А. Собр. соч.*: В 6 т. Т. 2. М., 1994. С. 322).

смерти Ричхардо наконец решился остаться с возлюбленной, не отпуская ее, что означает смерть для него, – произошло ли искомое духовное соединение в смерти, как физическое в жизни, или нет?

В финале реминисценция из стихотворения Н. Гумилева «Я верил, я думал...» (песня А. Вертинского «Китай»), построением очень похожего на новеллы Буйды. Первые три строфы идет монолог романтического гения: «Создав, навсегда уступил меня року создатель», «я ведаю тайны – поэт, чародей», «будет страшнее паденье», заключительные две – сон, принадлежащий другой эпохе, другой культуре, другому сознанию. Романтическое отчаяние вдруг рождает сном «желтый Китай» (в пику Ф. Гойе, у которого сон разума рождает чудовищ).

Сердце его перестало болеть, и он понял, что больше никогда не расстанется с девушкой, слабо пахнувшей жимолостью, и сон этот будет длиться вечно (215);

И вот мне приснилось, что сердце мое не болит,  
Оно колокольчик фарфоровый в желтом Китае.  
На пагоде пестрой... Висит и приветно звенит,  
В эмалевом небе дразня журавлиные стаи.

А тихая девушка в платье из красных шелков,  
Где золотом вышиты осы, цветы и драконы,  
С поджатыми ножками смотрит без мыслей и снов,  
Внимательно слушая легкие, легкие звоны<sup>1</sup>.

Вертинский получил «краткую редакцию», просто убрав первую часть, – этот способ Ю. Буйде уже не подходит. Мотивы Гумилева, автора «Романтических цветов», «Неоромантической сказки», поэта, романтизмом очарованного, возникают в этой новелле, причем именно вместе с *китайскими* ассоциациями. Другое стихотворение Гумилева, «Маскарад», – с китайскими декорациями:

Под маской мне слышался смех ее юный,  
Но взоры ее не встречались с моими,  
Бродили с драконами под руку луны,  
Китайские вазы металась меж ними (80).

Сюжет здесь имеет иную развязку: героиня, «царица Содома» снимает маску, герой «пленный», он слышит: «воскресни для жизни, для боли, для счастья» (81). Такое же размыкание границ одной жизни, ее суеты, бессмысленности происходит, в конце концов, и для Ричхардо, включившегося в бесконечную повторяемость мифа. «Путешествие в Китай» Гумилева:

Что же тоска нам сердце гложет,

---

<sup>1</sup> Гумилев Н.С. Избранное. М., 1989. С. 193. Далее страницы этого издания указаны при цитировании в тексте.

Что мы пытаем бытие?  
Лучшая девушка дать не может  
Больше того, что есть у нее (136).

Девушка дает Ричхардо много больше – саму потребность «пытаться бытием», само осознание, что «в мире есть иные области» («Капитаны»). Все «китайские» реминисценции ведут к главной, из «Фарфорового павильона (Китайских стихов)». Любимые строки М.К. Мамардашвили:

О, как божественно соединенье  
Извечно созданного друг для друга!  
Но люди, созданные друг для друга,  
Соединяются, увы, так редко!  
(«Соединение», 340).

Ричхардо и Лавинелла, созданные друг для друга, в силу трагической раздвоенности человеческого бытия, осознанной романтиками, обречены на разъединение в соединении и соединение в разъединении. Дважды они соединяются так, что только она узнает его: для незаконной связи и законного брака, но это сугубо земное узнавание и не узнавание одновременно. И дважды так, что он узнает ее, но во внезапной ипостаси, никогда не узнав жену. Как здесь не вспомнить и автора другого «Маскарада»: «Но в мире новом друг друга они не узнали», о тех, кто в этом мире «как враги, избегали признанья и встречи». У Буйды, опять же, своя авторская трансформация исходного и завершеного в себе лермонтовского мотива<sup>1</sup>.

«В уме своем я создал мир иной / И образов иных существование...»<sup>2</sup>, – та ситуация, к осознанию которой только в смерти приходит Ричхардо. Фабула «Маскарада» переходит в предыдущую новеллу триптиха Буйды – «Флорин», а со «Сном Ричхардо» «Маскарад» связывает немного. Исходный посыл: «У маски ни души, ни званья нет, – есть тело. / И если маскою черты утаены, / То маску с чувств снимают смело»<sup>3</sup>; женская влюбленность, раскрывающая себя под маской. В отличие от чтящего ритуал Ричхардо, мудро наслаждающегося тайной, князь тут же пытается выяснить имя незнакомки, и при первой же попытке сопротивления решает:

Я отомщу тебе! Вот скромница нашлась,  
Пожалуй, я дурак – пожалуй, отречется... (Л, 170).

---

<sup>1</sup> Здесь и память о двоимирии символизма, где Вечная Женственность оборачивается Незнакомкой.

<sup>2</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 34.

<sup>3</sup> Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 139. Далее страницы указаны в тексте (Л, ...).

Потребность любить под маской – знак недоверия возлюбленному, неверия в его порядочность, постоянство, ум, способность принять личность возлюбленной такой, какая она есть и не осудить ее и т.д., так что оскорбиться в ответ на подобный подарок чувственности можно: маска стыдится не себя (себе грех прощается его сокрытием), а возлюбленно-го; общественная благопристойность более удачно поддерживается знающими друг друга любовниками. Ричардо психологически более оригинален, жене он не прощает не то, что она была незнакомкой в маске, а то, что, по его мнению, незнакомка никак не она, она только выслеживала их. В «Маскараде» баронесса ради спасения другой вынуждена раскрыть свою тайну нескольким людям; неуклюжий обман ведет ко многим жертвам – «и сделать, наконец, без цели и нужды, / В пустой комедии кровавую развязку» (Л, 196). В романтическом универсуме судьба безжалостна, в более снисходительном к человеческим слабостям мире позднего Возрождения «грешок грошовый» не обязательно превращается в «треклятый ад»<sup>1</sup>. У Ю. Буйды – эстетическая и философская отстраненность.

Сюжет о любви, достигнутой женщиной под маской, тайно, встречается в произведениях и Возрождения, и романтизма, однако в других вариантах он лишен удачного, раздваивающего реальность финала. Чаще сюжет заканчивается печально, если не трагично. Типовая схема: героиня ночью / в маске / выдавая себя за другую, встречается с мужчиной, который днем не проявляет к ней интереса / влюблен в другую – *обман раскрывается* – герой выказывает равнодушие / презрение и отворачивание к героине (впрочем, после откровенности жены, Ричардо обозлен против нее, но он ей не верит). Конечно, героя могут терзать запоздалые сожаления, как в новелле Ю.Л. Слезкина «Полина-печальная» (1915), когда постепенно воспоминание о маске раздваивает жизнь героя, и, в конце концов, он начинает думать, что это приключение было единственно стоящим в его жизни. Главное отличие сюжета новеллы Буйды от более распространенной схемы – тайна маски так

---

<sup>1</sup> Слова М. Цветаевой из стихотворения «О нет, не узнает никто из вас...» (1919); создание ада, пребывание в аду – лейтмотив произведений Ю. Буйды. У Бена Джонсона (XVII век): «Плод любви сорвать – не грех. / Грех – не скрыть любви утех» (*Английская лирика первой половины XVII века.* / Под ред. А.Н. Горбунова. М., 1989. С. 139). Воспоминание о Цветаевой, с ее «жимолостью всех жил», заставляет вспомнить еще одну распространенную в языке метафору, которая могла послужить основой для соединения двух сюжетов у Ю. Буйды уже во «Флорине»: жизнь – копейка, «жизнь выпала – копеечкой ржавой» («Две песни» (1920), монолог брошенной возлюбленным) или у современного поэта: «Слушай, из какого драгметалла / жизнь моя сначала состояла? / Почему лежит копеечкой ржавой / на зеленошелковом откосе?» (*Фаликов И.* «Свищут, блещут косы. Веет сеном...» // *Новый мир.* 2001. № 12. С. 12).

и не раскрывается для Ричардо, во всяком случае, в жизни. Рассмотрим еще новеллу Маргариты Наваррской из «Дня пятого» «Гептамерона», когда «беседа идет о добродетели девушек и женщин, которые честь свою ставят выше, чем наслаждение; говорится также и о тех, кто поступает как раз напротив, и о простодушии некоторых иных»<sup>1</sup>.

Если Шипионе Баргальи добродушно иронизирует над своей героиней, сохранившей, по ее разумению, свою честь, то рассказчики Маргариты Наваррской гневно порицают лицемерную героиню, которую нельзя извинить за простодушие и наивность (МН, 374). «Женская честь» зиждется «на кротости, терпении и целомудрии» (МН, 375). «Наслаждение и безумство» имеют цену лишь для мужчин. Двойной стандарт раздваивает жизнь Лавинеллы, но не жизнь Жамбики, презиравшей любовь на словах и страстно влюбленной на деле. С помощью хитрости кавалер узнает, кто его возлюбленная, и дает ей это понять, тем самым потеряв ее навсегда, поскольку разъяренная дама добивается его изгнания от двора. В таком варианте сюжет ближе к своему источнику – сказочному мотиву заколдованной невесты, вынужденной скрываться под звериной шкурой (или в образе растения, плода); даже видя лицо, жених не знает, кто она, и не может до конца завладеть ею, ускользающей в свой облик. Герой сказки более удачлив, потому что, даже если он теряет невесту, он ее находит ценой многих злоключений (в аналогичном сюжете находит Амура Психея, подозревавшая, что муж – чудовище). Этот генетический аспект красавицы-чудовища, женского тела, претерпевающего метаморфозы от возлюбленного, который, в конце концов, добивается своей Галатеи из куска плоти, содержащей ее, почти не просматривается в новелле «Сон Ричардо» (маска оживает лицом, искусственно созданный образ становится возлюбленной при истинной любви), но он значим для автора, и не в последнюю очередь обусловил его интерес к такому сюжету. Более ярко этот сказочный мотив представлен в романе «Ермо» (Ермо – непременный участник карнавала масок в Венеции и коллекционер уникальных масок).

В «Предисловии издателя» к «Эликсирам дьявола» есть слова о романтическом двоемирии:

...То, что мы склонны нарекать мечтами и бреднями, позволяет нам постигнуть потаенную нить, которая пронизывает всю нашу жизнь, скрепляя все ее подробности, однако не гибельна ли готовность обрести в таком постижении могущество, дерзно-

---

<sup>1</sup> *Маргарита Наваррская. Гептамерон // Новые забавы и веселые разговоры. Французская новелла эпохи Возрождения. М., 1990. С. 355. Далее страницы указаны в тексте (МН, ...).*

венно разрывающее эту нить, чтобы тягаться с непостижимой властью, помыкающей нами<sup>1</sup>.

Медардус распутывает «узлы» этой нити, что завершается смертью всех участников. Встреча вечером в последний вторник праздника и оказывается такой нитью жизни Лавинеллы и Ричхардо, и только Ричхардо, будучи стариком, решается «постичь» ее (т.е. увидеть таинственную возлюбленную), тем самым обрывая нить своей жизни. Здесь приходит на память афоризм П.А. Флоренского: ищущий истину делает шаги навстречу своей смерти. «Нить» этой тайной любви с неувядающей возлюбленной раздваивает жизнь Ричхардо на реальное и фантастическое, на сон и явь, на смерть-в-жизни (Кольридж). Но она же и собирает его жизнь в единое целое, придавая ей монолитность и смысл, каких не было в жизни Лавинеллы, живущей сугубо родовой, не личной жизнью, с единственным островком приключения, вносящим диссонанс в ее самосознание. «Сон» и тайна уходят от нее, оставляя лишь ощущаемую ущербность освещенной стороны жизни. Лавинелла становится биологической машиной деторождения, а ее духовный двойник (погребенный в ней) постепенно готовит Ричхард ко «второму рождению», «второму плаванию» по Платону:

Первое плавание – человек родился и вырос. Он растет, потом стареет, все это сопровождают какие-то события, он как бы плавает в море жизненных обстоятельств. А есть еще второе рождение – особый акт собирания своей жизни в целое, организации своего сознания в том смысле, в каком это слово применяется по отношению к художественному произведению как некоему органическому единству, которое не складывается само по себе. «Это одно нечеловеческое усилие родить себя снова на свет» (Пастернак)<sup>2</sup>.

Ричхардо делает это с собой посредством «нити» потаенной любви, автор делает это со своим героем посредством соединения одной нитью пуповины двух традиционных сюжетов – формул миропонимания, заставляя один породить другой, наполнив смертоносной жизнью бесконечности смыслов.

---

<sup>1</sup> Гофман Э.Т.А. Указ. соч. С. 8–9.

<sup>2</sup> Амелин Г.Г. Лекции по философии литературы. М., 2005. С. 226.

## Людмила Улицкая

### Рождение лирики из духа пародии: «Веселые похороны» vs «Медея и ее дети», «Сонечка» & «Казус Кукоцкого»

«Существует ведь плотная связь между текстами разных авторов, их взаимозависимость», – признает Л. Улицкая<sup>1</sup>. Рассмотрим, как фокусируется эта «плотная связь» в ее собственных текстах. Они провоцируют более не на узнавание конкретных источников, но на ассоциации с широкой традицией. В этой связи известный постмодернистский взгляд на иронию соединяется у Л. Улицкой с весьма неожиданным:

Писатель постоянно ищет новых приемов, чтобы выразить некое сообщение, иначе он оказывается в плену литературной традиции и каждое его личное литературное открытие обречено уже родиться заштампованным. Ирония, в конце концов, тоже не более чем прием. <...> Ирония тоже себя отработает и тогда придет нечто следующее, своего рода герменевтика, например. Или культурные шифры иного рода<sup>2</sup>.

Иронии противопоставляется усилие понимания. Самой Л. Улицкой иронии не всегда «хватает» («Ну вот, кажется, не хватило иронии, и последняя фраза прозвучала слишком патетично, не правда ли?»<sup>3</sup>), в том числе и в художественных текстах, хотя автор она весьма ироничный, и формы ее иронии на редкость многообразны. В «Веселых похоронах», например, в рассказе о восприятии эмигрантами событий 19–21 августа 1991 года ирония также сменяется патетикой (51)<sup>4</sup>.

Ирония – «прием», часто соседствующий с пародией, склоняющий автора к пародированию. Так, «золотой горшок» (Гофман) – ирония над достижением романтического идеала и пародия на «голубой цветок» (Новалис). Иронизировать Л. Улицкая умеет и вполне по-гофмановски, погружая «художника» в житейские неурядицы.

А потом он затопил печку, открыл банку завалявшихся консервов, «Килька в томатном соусе», сам ее и съел. Маша к еде не прикоснулась. <...> Рыбные консер-

---

<sup>1</sup> Улицкая Л. «Принимаю все, что дается» // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 234.

<sup>2</sup> Там же. С. 235.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Тексты Л. Улицкой цитируются по журнальным публикациям с указанием в скобках страниц и номеров журналов в случае публикации произведения в нескольких номерах. Улицкая Л. Веселые похороны // Новый мир. 1998. № 7; Медея и ее дети // Новый мир. 1996. № 3–4; Сонечка // Новый мир. 1992. № 7; Путешествие в седьмую сторону света // Новый мир. 2000. № 8–9 (Отд. изд. «Казус Кукоцкого»).

вы всю ночь гоняли Бутонова во двор, живот крутило, бессонная Маша что-то тренькала нежным голосом с надрывно-вопросительной интонацией. <...> Утром, когда они уже ехали в город, Бутонов сказал Маше:

– За что я тебе сегодня благодарен, что ты, пока меня понос одолевал, хоть стихов мне не читала...

Маша посмотрела на него с удивлением:

– Валера, а я читала... Я тебе «Поэму без героя» ахматовскую прочла... («Медея и ее дети», 4, 67).

Но к пародии Л. Улицкая не очень склонна, наиболее заметное здесь исключение – «Веселые похороны». Оксюморон названия ориентирует на карнавал, высмеивание известного, а легкая затасканность в заглавиях первого слова («Веселые картинки», «Веселые ребята» и т.п.) снимается сходством с крылатым «Веселая наука» и, следовательно, «*incipit parodia*, в этом нет никакого сомнения...»<sup>1</sup>. Однако, как «не хватало» иронии, Л. Улицкой «не хватает» пародии, точнее, пародия рождает, выталкивает или охватывает нечто принципиально иное.

Любимая структура Л. Улицкой – кольцевая, закольцовывается все что можно и на всех уровнях – композиции, мотивики, читательского восприятия (читатель со своим герменевтическим кругом ориентируется внутри текстовых колец).

«Веселые похороны» (1992–1997) окольцовывают роман «Медея и ее дети» (1996). Вместе эти романы образуют своеобразный диптих перекличкой мотивов, сюжетных линий, типологии персонажей, имен. Сходство между ними значительно большее, чем обычно между произведениями одного автора, похожую пару в творчестве Л. Улицкой образуют «Сонечка» (1992) и «Казус Кукоцкого» (2000). «Веселые похороны» выглядят прежде всего автопародией на «Медею...», а через нее на несколько сюжетных традиций. Однако эта естественность генезиса нарушается авторским утверждением, что «Веселые похороны» были написаны в 1991–1992 годах, а «потом я еще долго с ней возилась»<sup>2</sup>. Да и на уровне читательского восприятия пародируемый текст возникает после знакомства с пародией. Можно вспомнить случаи, когда уничтожительный отзыв или пародия открывают читателю творчество большого поэта<sup>3</sup>. А в качестве пародируемых в этом романе возникают прежде всего поэтические тексты. В этой связи стоит заметить, что «Медея...» стоит особняком в творчестве Улицкой. Известный прозаик 1990-х – 2000-х гг. Л. Улицкая – неизданный лирик<sup>4</sup>. Стихи Маши в романе оце-

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Песни Заратустры. Веселая наука. М., 1997. С. 40.

<sup>2</sup> Улицкая Л. «Принимаю все, что дается...» С. 225.

<sup>3</sup> См., например: Э. Шульман. Коротышки // Вопросы литературы. 2000. № 2. С. 359–366.

<sup>4</sup> «Да, писала стихи. Много. Я собрала три сборника стихов.

ниваются весьма высоко. Согласно известному утверждению Ю.Н. Тынянова, пародией комедии будет трагедия. У Л. Улицкой из пародии возникает лирика<sup>1</sup>. То, чему не находится места в одном тексте, выходит в другой и заполняет его. И слово «рождение» перестает быть только стершейся метафорой. Деторождение и все, что с ним связано – основная тема творчества Л. Улицкой. «Веселые похороны» необычны ее весьма скромным присутствием всего лишь в качестве мотива<sup>2</sup>, основная тема – умирание. Зато в «Казусе Кукоцкого», по публикации следующем за «Веселыми похоронами» и по объему превосходящем все написанное Л. Улицкой ранее, нет ничего, что не было бы о рождении детей. Смерть же, занимая текстуально немного места, помещается глубоко внутрь, составляя, по мысли автора и главного героя, костяк, основу жизни.

Заглавие «Веселые похороны» и подзаголовок «Москва – Калуга – Лос-Анжелос» также образуют кольца, поскольку, строго говоря, они относятся только к финалу. Похороны занимают три предпоследних главы – 18–20, предшествующие страницы – об умирании с экскурсами в жизнь умирающего Алика и его возлюбленных. Странный пространственный подзаголовок (действие происходит в Нью-Йорке), напоминающий обозначение места написания книги (это место указано на последней странице: Нью-Йорк – Москва – Мон-Нуар) объясняет свое происхождение также в предпоследней (20) главе.

Кто-то поставил старую магнитофонную запись. Это был московский шлягер конца пятидесятых, домашняя смешная переделка:

Москва, Калуга, Лос-Анжелос  
Объединились в один колхоз...  
О Сан-Луи, сто второй этаж,  
Там русский Ваня лабает джаз...

---

– Они были напечатаны?  
– Не считая тех стихотворений, которые вошли в “Медею”, я напечатала ровно одно стихотворение.

– А нет желания?..

– Нет». (*Улицкая Л.* «Принимаю все, что дается...» С. 217).

<sup>1</sup> А из анекдота – мистика. В «Веселых похоронах» священник говорит Алику: «...Я-то наверняка знаю, что между нами есть Третий. – И он еще глубже смутился и заерзал на скамеечке. Смертельная тоска напала на Алика. Не чувствовал он никакого третьего. И вообще третий – персонаж из анекдота» (28). С раввином Алик говорит «как в еврейском анекдоте, но понимали друг друга гораздо лучше, чем, в сущности, должны были бы» (31). Тема «Третьего» развивается в «Казусе Кукоцкого», где это – творческий и чудесный дар-дух человека, с которым можно говорить по ту сторону смерти (8, 105).

<sup>2</sup> У одной героини дочь, у другой был мертворожденный ребенок, третья мечтает умирающего возлюбленного заключить в себя и спасти от смерти.

Какая же это была древняя и милая музыка, все ей улыбались, и американцы, и русские, но русским она дороже стоила, эта музыка... (70).

Песенка эта маркирует сюжет финала, излюбленный Л. Улицкой – выражающаяся в брачных соединениях и рождении детей со сложной кровью дружба народов (+ пир друзей = семьи) и национальная самоидентификация (ср. травестию этого сюжета в фильме «Ширли-Мырли»). В основе лежит миф Ветхого Завета об Аврааме – отце множества народов. «Алик» при рождении наречен именем Абрам, доктор Кукоцкий, раскрывающий тайны зачатия, называет поздних, появляющихся благодаря его рекомендациям, детей «Авраамовыми». Финал «Веселых похорон» выглядит пародией на финал «Медеи...», где этот сюжет достигает кульминации – на похоронах Маши и в эпилоге (при полном исчезновении иронии).

Когда автобус с гробом подъехал к церкви, уже собралась толпа. Семья Синопли была представлена всеми своими ветвями – ташкентской, тбилисской, вильнюсской, сибирской... (4, 77).

Многое за эти годы переменялось, семья еще шире разлетелась по свету. Ника давно живет в Италии... <...> Алик Большой стал американским академиком... <...> До сих пор в поселок приезжают Медеины потомки – русские, литовские, грузинские, корейские. Мой муж мечтает, что в будущем году... мы привезем сюда нашу маленькую внучку, родившуюся от нашей старшей невестки, черной американки родом с Гаити. Это удивительно приятное чувство – принадлежать к семье Медеи, к такой большой семье, что всех ее членов даже не знаешь в лицо и они теряются в перспективе бывшего, небывшего и будущего (79).

В финале «Веселых похорон» также происходят экзотические соединения персонажей. Доктор Берман нашел Джойку, итальянку из древнейшей римской семьи, упоминавшейся Тацитом, вождем парагвайцев – русскую Валентину, «черный саксофонист облюбовал беленькую Файку» (70) – это исполнение последнего и посмертного (записан на кассету) завета Алика веселиться. Пародийно обыгрывается и миф о Рахили, матери Иосифа Прекрасного, толкователя снов и спасителя своего народа. Бесплодная долгие годы Рахиль, родив Иосифа «сказала: снял Бог позор мой» (Быт. 30: 23). Рейчел и ее муж «с пронзительным ужасом обнаружили, что их единственный сын (толкователь кино, фиктивным браком вывезший из России Валентину, Микки – М.Б.) отказался от законов своего пола» (39). Рейчел молится «Матери того Бога, в Которого она не должна была верить» (девочкой ее спасли от газовой камеры монахини) – ср. Рахиль украла домашних идолов и увезла их с собой<sup>1</sup>. Входящий в основной, сюжет «Пир друзей» – лирический: от

---

<sup>1</sup> В «Сонечке» обыгрывается сюжет «Рахиль и Лия», но, в отличие от Лии, Сонечка страдает от отсутствия у нее множества детей. Этот же сюжет пытается примерить на свою историю Маша в «Медеи и ее детях» (4, 68).

многих стихотворений Пушкина и поэтов его круга до «Грузинской песни» (1969) поющего в «Медее и ее детях» (4, 17) Б. Окуджавы:

И друзей созову, на любовь свое сердце настрою...  
А иначе зачем на земле этой вечной живу?<sup>1</sup>

Однако подзаголовок скрыто погружает и в сердцевину романа, закольцовываясь внутри себя. Названия городов соотнесены с главными героинями. Москва – место первой любви Алика и Ирины, далее в эмиграции Ирина долго жила в Лос-Анджелесе. Нина, жена Алика, родом из Москвы, Валентина – из Калуги. Жизнь Алика – пародийное отражение стихотворения Б. Пастернака «Быть знаменитым некрасиво» (1956). Все заветы этого стихотворения в судьбе Алика реализуются буквально: «цель творчества самоотдача...»; «и надо оставлять пробелы в судьбе, а не среди бумаг...»; «но поражения от победы ты сам не должен отличать» (в финале картины Алика вдруг высоко оцениваются «галерейщиками»); «но быть живым, живым и только, живым и только до конца»; «так жить, чтобы в конце концов привлечь к себе любовь пространства». Алик привлекает к себе любовь пространств-женщин<sup>2</sup>.

Основной сюжет романа – «Три жены / возлюбленных». Суть его заключается в том, что жизнь героя в равной степени определяют отношения с тремя женщинами одновременно или последовательно. Это может быть вариант – три жены: первая – от Бога, вторая от людей, третья – от дьявола («Жизнеописание Михаила Булгакова»), или жена-мать, жена-сестра, жена-дочь (В. Новиков, «Сентиментальный дискурс. Роман с языком», 2000), или жена венчанная – своего круга, истинная возлюбленная – «беззаконная комета», жена невенчанная – «из простых» (Б. Пастернак, «Доктор Живаго»). Роман Л. Улицкой напрямую соотнесен со стихотворением В. Брюсова о трех женских типах «Три женщины – белая, черная, алая...» (1912) («стоят в моей жизни...»).

---

<sup>1</sup> Именно этот смысл основной для Л. Улицкой. В песне Окуджавы присутствует и очень характерные для ее произведений тройственные цветовые сочетания:

В темно-красном своем будет петь для меня моя Дали,  
в черно-белом своем преклоню перед нею главу...

<sup>2</sup> Но и просто пространства тоже. «Он быстро обживал новые места, узнавая их закоулки, подворотни, опасные и прекрасные ракурсы, как тело новой любовницы. <...> И словно в благодарность за память и внимание мир был благосклонен к нему. Он приезжал в распухший от дождей Кейп-Код, и вылезало дрожащее солнышко; он проходил мимо яблони, и выжидавшее этого момента яблоко падало к его ногам просто так, в подарок. Это качество распространялось даже на мир техники: когда он набирал номер, линия всегда была свободна. <...> Америка явственно отвечала приязнью на его восхищение. <...> Алик, человек третьего, российского, мира, в тридцатилетнем возрасте прикоснулся и к Америке, и к Европе. Сначала Вена и Рим, все Итальянские сладости, от которых почти год не мог оторваться...» (48).

Сгибается алая хищной пантерой  
И смотрит обманчивой чарой зрачков,  
Но в силу заклятий, знакомых мне, верую:  
За мной побежит на свирельный мой зов.

Проходит в надменном величии черная  
И требует знаком – идти за собой.  
А, строгая тень! уклоняйся, упорная,  
Но мне суждено для тебя быть судьбой.

Но клонится с тихой покорностью белая,  
Глаза ее – грусть, безнадежность – уста.  
И странно застыла душа онемелая,  
С душой онемелой безвольно слита.

Алая – Валентина, черная – Ирина, белая – Нина. Характеристики эти подходят им не (с)только по цвету, но по поведению. В «Медее...» постоянно повторяется само цветовое сочетание фигурок: «рыжуха», «в грубо-малиновом» или «йодистом» платье Ника, «беленькая» Нора, «темненькая» Маша или «и там, в паху, стоял дом... и звенел промытыми окнами навстречу трем стройным фигурам – черной, белой и красной...» (4, 8) и т.д. Триада женских типов в «Медее...» создает пародию на себя в «Веселых похоронах»<sup>1</sup>. В «Медее...» рядом с героинями мелькают и именные тени, обозначая их пародии в «Веселых похоронах». Рядом с Медеей – Нина, основное дело которой – выхаживать больных.

...Появлялась из полутьмы Ниночка, в аромате зверобоя и тающего меда, с граненым стаканом в худых плоских руках (4, 60).

Нина, уже молодая женщина, получила взамен любимой мачехи родную мать, одноглазую гарпию, полную злобы... Двадцать лет Нина ходила за ней (4, 61).

Сандре ее муж противопоставляет Валентину, «а потом она его обманула с подвернувшимся земляком-капитаном. Верно было то, что толстопятой его Валентине действительно до Сандрочки было далеко» (4, 22). В «Веселых похоронах» Валентина «вышла, крепко шлепая толстыми роговыми пятками и блестя лаковым матрешечьим лицом... <...> ...а темные ее пятки выделявали такую резвую дробь, как будто она затаптывала эти горячие угольки» (71). «Мария Миллер-Шварц звучит довольно нелепо» (4, 54), – говорит Маша Алику, предложившему ей руку и сердце. Ее предвестница-двойник Розка – «молодая женщина в красной рубаше и грязных белых джинсах» (4, 14). В «Веселых похоронах» Ирина Пирожкова, получая американские документы, становится Ириной Пирсон. В воспоминаниях Алика «она сползла вниз по скату,

---

<sup>1</sup> В «Сонечке» – две женщины: жена и последняя возлюбленная (и неопределенное множество распутной юности, остающееся «за текстом»), в «Казусе Кукоцкого» сюжет «Единственная».

а когда встала, на белых джинсах отчетливо были видны два пятна» (14). Возможный ассоциативный прототип таких изменений фамилий – Горенко (гореть) – Ахматова (бóльшая благозвучность за счет удаления лишних о)

Сюжет «Медеи...» – повторяющиеся в двух поколениях любовные треугольники: две сестры (Маша – внучка Сандры, выросшая вместе с Никой) и возлюбленный. При этом по две фигуры из трех сливаются – любовник Бутонов и муж Самуил (оба врачи и донжуаны поневоле), мать Сандра и дочь Ника, а третья участница обладает слишком яркой индивидуальностью для создания полного подобия – Маша и Медея. Узел, в котором соединяются истории двух поколений, связан с сюжетом «Потерянное кольцо». Кольцо теряется и находится на месте зачатия Ники, в момент его нахождения является герой-любовник, ставший причиной смерти Маши.

Кольцо – символ связи с кем-то (чем-то) и верности ему. Потерянное кольцо – знак предательства / разрушенных отношений и загубленной жизни преданного, подаренное кольцо ушедшему связано с гибелью дарителя. Если кольцо выкупается у завладевшей им нечисти / находится, то ценой чьей-то жизни. Так обстоит дело в «Перстне» («Огненный столп») Н. Гумилева, «Сказке о черном кольце» (1917–1936) А. Ахматовой, «Мертвых минутах» (1911) Саши Черного, «Нежной тайне» Вяч. Иванова, «Отмыкала ларец железный...» М. Цветаевой, «Перстне-страданье» (1905) А. Блока. У И. Бродского, любимого героями «Медеи...» (4, 56)<sup>1</sup> и «живым» появляющимся в «Веселых похоронах» (43)<sup>2</sup>, в «Песенке» возможность того же сюжета.

«Пролитую слезу  
из будущего привезу,  
вставлю ее в колечко.

<sup>1</sup> Маша и Алик и знакомятся в литературном клубе, где «сам Бродский не брезговал читать свои, ставшие со временем нобелевскими стихи» (4, 54).

<sup>2</sup> В обоих текстах присутствует мотив уравнивания в гениальности героя – Алика (врача-ученого и художника) с Бродским и в обоих он значим для влюбленных пар: Алика и Маши, Алика и Валентины. Алик и Валентина встречаются 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.

Здесь лирика пародийна по отношению к «лиричной» прозе.

Будешь гулять одна,  
надевай его на  
безымянный, конечно».

«Ах, у других мужья,  
перстеньки из рыжья,  
серьги из перламутра.  
А у меня – слеза,  
жидкая бирюза,  
просыхает под утро».

«Носи перстенок, пока  
виден издалека;  
потом другой подберется.  
А надоест хранить,  
будет что уронить  
ночью на дно колодца».

В «Веселых похоронах» Алик погружается в свою юность 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» (14), «собранием сочинений в семи бутылках» Марьи Игнатьевны с травяными настоями – «в этой горечи она (Нинка. – *М.Б.*) мариновала его два месяца не переставая» (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.

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 (15).

«Вскоре», т.е. после того как «кончилось все самое лучшее», «а потом расстались, не сумевши ни простить, ни разлюбить» (15). Второй раз они расстаются (восемьдесят восемь дней «все было счастье», 62, «им не хватало двадцати четырех часов в сутки. Все было стеклянным и прозрачным. Земли под ногами не было», 61) из-за приезда Нинки и намерения Алика заботиться о ней («без меня она не выживет, очень уж она слабенькая»), при том что это время заполнено в творчестве Алика гранатами («весь дом был ими завален: розовыми, багровыми, ссохшимися, бурыми, разломленными и подгнившими – и просто их сухими трупами, из которых был выжат жгучий сок», 61), а гранат тот же знак верности, Персефоне, как известно, Аид дал вкусить зернышко

граната, чтобы она не забыла царство смерти и снова вернулась к нему<sup>1</sup> (Ирина и возвращается к умирающему Алику<sup>2</sup> – «уклоняйся, упорная...»).

Медее 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 аквамарином, 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 (3, 4).

Дом Медее находится «в центре земли, ... плавное движение гор, ритмические вздохи моря, протекание облаков... и обширное внятное течение теплого воздуха от гор, направленное вкруговую, – все рождает совершенный покой.

– Пуп земли, – только и сказал тогда пораженный Самуил» (3, 33).

Взгорок у ее дома называют Пупком, и там происходит сближение Маши и Валерия. У Сандры колец «была целая коллекция» (3, 40), она легко теряла их, также как легко меняла возлюбленных. Год, когда она потеряла кольцо с кораллом, который «светился еще розовым светом, не умер» (3, 34) через тридцать лет, был «временем их самой полной сестринской близости» (3, 40). Поэтический эквивалент легкомысленной Сандручки сквозит в ранних стихах Цветаевой. «Научил не хранить кольца, – с кем бы жизнь меня не венчала!» («Легкомыслие! – Милый

---

<sup>1</sup> Раввин из Израиля, видя гранаты на картине, изображающей горницу Тайной Вечери, гранатами он заменяет людей (33), думает: «Это был давний спор, какой именно плод соблазнил Хаву. Яблоко, гранат или персик» (33).

<sup>2</sup> Эмиграция воспринималась в литературе как загробный мир. «И даже такой остров, как Остап Бендер, вслед за Тэффи через 10 лет с горечью повторил ее слова: “Заграница – это миф о загробной жизни”» (*Серман И.* Гражданин двух миров. // Звезда. 1994. № 3. С. 191. Номер полностью посвящен С. Довлатову). В «Веселых похоронах» Нью-Йорк и загробное царство путаются: Алик спрашивает посещающего его врача о расписании на паром, его дочь догадывается, что он имеет в виду не South Ferry (9), а потом она идет прогуляться «в сторону парома» (13). Алик и Джойка читают «флорентийского эмигранта» (16) – Данте. «Сумрачный лес» возникает и через аллюзию на стихотворение Гумилева «Лес». «Мертвая бирюза» Ирины – «на твои зеленоватые глаза, как персидская больная бирюза»; «вышла женщина с кошачьей головой, но в короне из литого серебра, и вздыхала и стонала до утра» – у Нинки «сумасшедшая» кошка, которая часами лежит на ее плече, «свесив расслабленно лапы» (50), когда Нинка (с «длинными волосами, с которых вроде бы сошла позолота и обнажилось глубокое серебро») выходит с Аликом в свет – восточные рестораны. Еще одно временное измерение романа – Вавилон, со смешением народов и языков. «В это эмигрантское наречие легко входили обрезки русского, английского, идиш, самое изысканное чернословие и легкая интонация еврейского анекдота» (16). Реальное время – семидесятые – начало девяностых. В «Медее» время – век человеческой жизни, жизни нескольких поколений семьи – подзаголовок «Семейная хроника», календарный двадцатый век.

грех...», 1915). У Кармен «какие большие кольца на маленьких темных пальцах!» «О, сто моих колец! Мне тянет жилы, раскаиваюсь в первый раз, что столько я их вкривь и вкось дарила, – тебя не дождалась!» («Тебе – через сто лет», 1919).

Сандра («западное» сокращенное Александра) / Ника – «алая» женщина: веселая, своенравная, очень живая. Ее образ строится по модели западной куртизанки, т.е. блестящей великолепной женщины, дом которой притягивал знаменитостей и выдающихся людей, любовь была искусством и соединялась с искусством и интеллектуальными беседами, а жизнь проходила очень бурно: «...не пренебрегает никакими радостями, ловит свои жемчужинки в любой воде и собирает мед со всех цветов» (3, 43); «обожала блеск», «были у нее разные блестящие связи» (4, 20).

А Ника занималась любимым делом обольщения, тонким, как кружево... Это была потребность ее души, пища, близкая к духовной, и не было у Ники выше минуты, чем та, когда она разворачивала к себе мужчину... пробуждала к себе интерес, расставляла маленькие приманки, силки, протягивала яркие ниточки – к себе, к себе, и вот ... помимо собственного желания намеченный Никой мужчина уже тянется в тот угол, где сидит она... (4, 18).

Не хватало Ники, одно присутствие которой делало любое общение гладким и непринужденным (4, 45).

Но теперь ей было уже за пятьдесят, и на огонь ее тускнеющих волос уже не летели тучи поклонников (4, 20).

Тем не менее «Алая» – Ника «бежит на зов» Бутонова, несмотря на эти колдовские способности: «было в этом что-то неправильное, не по любимому канону» (4, 19). Возвращается к Алику Валентина: «Снова был Алик, и Валентине стало ясно, что теперь уж это окончательно, что никто от кого никуда не денется: ни она от Алика, ни Алик от Нинки...» (44). Встречаясь с Бутоновым, Ника дает ему советы по оформлению дома, и он ценит ее вкус и привыкает полагаться на ее ум. На гастролях в Тбилиси «Ника... завела шумный роман на виду у всего города, сверкала, блистала, хохотала, а бедная актера жена, сжираемая ревностью, носилась ночами по друзьям своего мужа... И была битая посуда, и прыжки из окна, и вопли, и страсти, и полное неприличие» (4, 61). Маше Ника говорит: «Не будем устраивать трагедии. Прямо какие-то “Опасные связи”, черт знает что» (4, 65), – определяя верно литературную традицию, к которой принадлежит.

Главное качество «западности» образа – непостижимая легкость («неискоренное легкомыслие») всех отношений, тогда как у других

все тяжело и серьезно, и Улицкая это часто связывает с национальностью<sup>1</sup>.

Из армянской смеси упрямства и лени, а также из-за приверженности мифологии семьи, внушенной матерью, ... наперекор снисходительной насмешливости друзей он хранил угрюмую верность толстой Зойке (4, 17).

У него понятие о правильном Боге и неправильной жизни никак не соединилось воедино, а у Сандручки все в прекрасной простоте соединилось (4, 21).

Медея прожила всю жизнь женой одного мужа и продолжала жить его вдовой (3, 25).

Гвидас, женившийся на ней после большой любовной неудачи... относился к ней ровно, гладко, без всякого внутреннего интереса. – Слишком уж по-литовски, – сказала она ему в редкую минуту раздражения. – А как иначе, Алдона? Иначе нам не выжить. Только по-литовски и возможно, – подтвердил он (4, 48).

Пародией «западности» становится подчеркнутая «русскость». Образ Валентины ориентирован на поэтический стереотип «русской женщины» – той, которая «коня на скаку остановит»:

Я к девяти на работе, в шесть кончаю. В семь курсы – через день, а через день с хозяйской внучкой сижу. В одиннадцать освобождаюсь, в двенадцать сплю. А в три просыпаюсь – и все (42).

С трех до утра Валентина совершает прогулки с Аликом по Нью-Йорку. В конце концов «она получила, пройдя огромный конкурс, совсем настоящую американскую работу в одном из нью-йоркских университетов» (44). Внешность у нее также не по западным канонам: «росту в ней было 165, весу 85 килограммов» (36); «усталая Валентина уложила обе его тонкие ладони на плотные финики своих незаурядных сосков» (37); «свои знаменитые груди в красной упаковке» (13) – «сидит, как на стуле, двухлетний ребенок у ней на груди» (Н. Некрасов «Мороз, Красный нос»). Однако судьба Валентины альтернативна поэтическому канону. Трагедия русской женщины – при всех своих незаурядных достоинствах увянуть, погибнуть, прожить тусклую жизнь, не получив ничего, именно за счет места рождения. Выразительнее всего это сформулировано прожившим двадцать два года «на чужбине» Ф. Тютчевым в стихотворении «Русской женщине» (1850).

Вдали от солнца и природы,  
Вдали от света и искусства,  
Вдали от жизни и любви  
Мелькнут твои молодые годы,  
Живые помертвеют чувства,  
Мечты развеются твои...  
И жизнь твоя пройдет незрима,  
В краю безлюдном, безымянном,

---

<sup>1</sup> Из-за интереса к генетике, профессионально которой занималась сама Л. Улицкая.

На незамеченной земле, –  
Как исчезает облак дыма  
На небе тусклом и туманном,  
В осенней беспредельной мгле...

Валентина, живя по этому канону в России (брошена возлюбленным-диссидентом, женившимся на богатой итальянке, а она «осталась с гэбэшным хвостом и незащищенной диссертацией», 37), в эмиграции открыла мир и реализовала себя. У русских женщин обычно весьма драматично складываются отношения с дорогой – она связана с крахом всех надежд и загубленной жизнью: «Тройка» Н. Некрасова, «Анна Каренина» и «Воскресение» Л. Толстого, «На железной дороге» А. Блока, «При дороге» И. Бунина и мн. др. У Валентины по приезде в Америку именно с транспортом полная идиллия.

Будущее, каким бы оно ни было, все равно казалось ей лучше прошлого – позади все было слишком уж погано. С этими легкими мыслями она села в автобус. Денег с нее почему-то не взяли, а она не сразу поняла, что в этой ситуации обозначает слово «free». А когда поняла, что проезд бесплатный, обрадовалась. <...> Она спросила у молодого человека, который возился с замком автомобиля, как найти нужную ей улицу, и он, ничего не говоря, распахнул вторую дверку и довез ее до красивого двухэтажного дома... (38).

И в личной жизни у нее мифологическая архаика, а не цивилизованное распутство: исполнением своего «фольклорного хита» («когда-то она изучала фольклорные непристойности, как другие ученые – строение клеточного ядра или движение перелетных птиц», 71) она окончательно покорила главаря парагвайцев<sup>1</sup>.

«Белая» покоряет своей слабостью и печалью / несчастьями. «Белая» героиня появилась еще в «Сонечке». «Бедная девочка» Яся («кошачьей приспособляемостью и врожденной деликатностью», 81) «именно была из породы маленьких беззащитниц, которым так и хочется на пальчик надеть камушек, а на зябкие плечи – манто...» (85). Те же характеристики повторяются у Нинки.

Ирина никогда не сталкивалась с тем женским типом, к которому принадлежала Нина: именно своей безграничной беспомощностью она возбуждала в окружающих, особенно в мужчинах, чувство повышенной ответственности (18).

И так же художник-бессребреник Алик, как и независимый художник Роберт Викторович («невозможно было себе представить Роберта Викторовича покупающим в ювелирном магазине бриллиант своей дев-

---

<sup>1</sup> Сама Л. Улицкая так комментирует этот сюжетный ход: «Меня ... занимает тот факт, что в каких-то там африканских племенах в день похорон мужа его вдова проходит через руки всех желающих дееспособных мужчин. Как прикажете это понимать? Не знаю. Антропологи строят версии» (*Улицкая Л.* «Принимаю все, что дается...» С. 226).

чонке», 85) на Ирины деньги (ее помощь под видом выигранного дела Алика) первым делом покупает Нинке дорогую шубу. Яся вдохновляет старого художника на 52 (число карт в обыкновенной колоде, Нинка «любимое свое развлечение, карты Таро, сочла за грех и подарила Джойке», 12) белых картины, «на аукционах ... каждая вновь появляющаяся приводит коллекционеров в предынфарктное состояние» (88).

...А он все вдумывался в ее белизну, которая ярче радуги сияла перед ним на фоне матовой побелки пустой стены. И блеск эмали кухонной кружки в ее розовой, но все же белой руке, и куски крупного колотого сахара в кристаллических изломах, и белесое небо за окном – все это хроматической гаммой мудро восходило к ее яично-белому личику, которое было чудо белого, теплого и живого, и лицо это было основным тоном, из которого все производилось, росло, играло и пело о тайне белого мертвого и белого живого (82).

...И стала образовываться целая анфилада белых лиц...

Соня долго смотрела на холсты с блеклыми белоглазыми женщинами и поняла, кто есть настоящая снежная королева (83).

«Белая» Нина становится пародией праведницы Медеи. В сюжетной традиции пародией волшебницы Медеи становится безумная Офелия. В «Медее...» нет ни полуслова о кровавом греческом мифе, Еврипиде и Сенеке или Кристе Вольф и Л. Петрушевской и многих других<sup>1</sup>. Тем не менее, соотнесенность с мифом очевидна: обыгрывается сюжет «Медья убивает своих детей», колдовством уничтожает семьи – бездетная праведница и целительница Медья Улицкой несет всем добро и собирает в своем доме огромную многонациональную семью. Связи с мифом тонкие: Медья спасает своего Ясона-Самуила от дракона (страха, мучавшего его всю жизнь), он также причиняет ей боль изменой и т.д. Нина «чисто Офелия. А защита – как у хорошего боксера: ничего не хочет знать ... она живет вне реальности, а он всегда ее безумие собой прикрывал» (60). В русской литературе Офелия отделилась от Гамлета, стала особым женским типом, привлекающим внимание поэтов как таковой (А. Фет цикл «К Офелии», В. Брюсов «Офелия» (1911), Г. Иванов. «Он спал, и Офелия снилась ему...» и др.). Будучи сначала в родстве с Бедной Лизой (А. Дельвиг «Конец золотого века» (1828), В. Немирович-Данченко «Деревенская Офелия» (1875) и др.), Офелия отделилась и от нее, воплощая безумие, неудовлетворенность, ранимость, а отсюда и повышенную агрессивность или навязывание своего мира окружающим: от обидчивой героини Саши Черного («Ошибка (Рассказ в стихах)», 1929), грубоватой страдальницы А. Вознесенского («Песня Офелии», 1976) до убийцы-маньячки Р. Литвиновой («Офелия,

---

<sup>1</sup> О развитии этого сюжета в русской и мировой литературе см.: *Нямцу А.Е.* Миф и легенда в мировой литературе: Теоретические и историко-литературные аспекты традиционализации: В 2 ч. Черновцы, 1992. Ч. 1. С. 43–59.

безвинно утонувшая. Новелла для Киры Муратовой», 1994). Героиня Улицкой вписывается в этот ряд.

Медее открываются тайны мира.

Вся округа, ближняя и дальняя, была известна ей как содержимое собственного буфета (3, 4).

Медее, со свойственным ей стремлением все привести к порядку, к системе, от чайных чашек до облаков на небе... (3, 5)

Медее не верила в случайности, хотя жизнь ее была полна многозначительными встречами, странными совпадениями и точно подогнанными неожиданностями. Однажды встреченный человек через многие годы возвращался, чтобы повернуть судьбу, нити тянулись, соединялись, делали петли и образовывали узор, который с годами делался все яснее (3, 5).

У Нины американизированный вариант той же потребности собрать мироздание в единое целое. В «восхитительно-дурацком занятии: пасьянсе или складывании огромных картин “пазл”» (49) проходит ее жизнь. Медее собирает травы, которыми продляет жизнь умирающему Самуилу. Нина натирает Алика травяными настоями нелепой «знахарки»<sup>1</sup>. На похоронах: «гора цветов росла, была уже Нинке по пояс, а она все укладывала каждый цветок отдельно, гладила ... и улыбалась так, что теперь уже многие заметили, что она похожа на престарелую Офелию» (66–67)<sup>2</sup>. Муж Медее перед смертью, исследуя еврейское законодательство, понимает, что «единственным человеком ... действительно живущим по закону, была ... Медее. То тихое упрямство, с которым она растила детей, трудилась, молилась, соблюдала свои посты, оказалось не особенностью ее странного характера, а добровольно взятыми на себя обязательствами, исполнением давно отмененного всеми и повсюду закона» (4, 42). «Из уважения к Медее и этот («после захода солнца не ходить к колодцу» – вполне естественный при жизни на «пупе земли» – М.Б.), и другие необъяснимые законы всеми жильцами строго со-

---

<sup>1</sup> «Маленькая, редкой толщины тетка, заботливо поставив между колен раздутую хозяйскую сумку, с пыhtением усаживалась в низкое кресло. Была она вся малиновая, дымящаяся, и казалось, щеки ее отливали самоварным сиянием. <...> Тетка села на самый край сиденья, растопырив розовые ноги в подследниках, которые на этом континенте не водились. <...> Она поднесла к Нинкиному лицу треугольные пальчики с дистрофичными зеленоватыми ногтями. <...> Натирку новую сделала и дышалку. <...> ...а сверху мешочек цельнофановый, и завяжи. Часа на два. А что кожица сойдет, это ничего. <...> Нинка молитвенно смотрела на это чучело и на ее снадобье» (10–11).

<sup>2</sup> Еще пример использования «трав». Медее «после терпеливого и бесплодного ожидания сна вышла на кухню, чтобы выпить свой «бессонный декокт», как называла она заваренную с медом ложку мака» (4, 36–37). Нина алкоголичка, большую часть времени проводит во сне («она возвращалась откуда-то издалека и, как всегда, долго соображала, куда же ее вынесло», 55), целыми днями пьет «отвертку» (смесь апельсинового сока и водки).

блюдались. Впрочем, чем закон необъяснимей, тем и убедительней» (3, 18). Жизнь Нины также строится на соблюдении запретов.

Например, она никогда не брала в руки денег. Поэтому Алик, уезжая, скажем, на неделю в Вашингтон, знал, что Нина не выйдет в магазин и предпочтет голодную смерть прикосновениям к «гадким бумажкам». И он всегда забивал ей перед отъездом холодильник. В России Нина никогда не готовила, так как боялась огня. Она увлекалась тогда астрологией и где-то вычитала, что ей, рожденной под знаком весов, грозит опасность от огня. С тех пор она уже больше не подходила к плите, объясняя это космической несовместимостью знака воздуха и стихии огня. Здесь, в ателье, где вместо газовой плиты стояла электрическая ... ее отвращение к стряпне не прошло... Кроме денег и огня была еще одна вещь, уже вполне неосоздаваемая, – безумный, до столбняка, страх перед принятием решения. Чем незначительней был предмет выбора, тем больше она мучилась» (18–19).

Медея «никогда не выносила суждений, но чрезвычайно ценила тех, кто ... совершали и самые незначительные, и самые важные поступки тем единственным способом, который был приемлем для Медеи – серьезно и окончательно» (3, 25). Медея получает вести от умерших близких. «Весь тот год Медея ... читала Псалтирь и ожидала загробной вести от мужа с таким прилежанием, как ждут почтальона с давно отправленным письмом» (4, 43). После похорон в спальне Нина общается с Аликом (71–72).

Принцип «вынутости» одного из другого воплощен в соотношении историй Маши и Ирины. У них муж / возлюбленный с одним именем и душевными качествами, но поделенный на двоих по профессиональному признаку. В истории русской литературы соединение врача и писателя далеко не редкость (Чехов, Булгаков и мн. др.), доктор Живаго Пастернака также гармонично соединяет обе личности. Улицкая делит профессиональную компетентность<sup>1</sup>. Художник оживляет пародию, а врач издает (Алик) / губит (Бутонов: «я врач, а не писатель» (4, 59)) лирику. У историй Ирины и Марии общий прасюжет – Икар. У Ирины в модификации «Акробат», причем в уличном варианте «Канатоходец», наиболее поэтически обработанном. Суть этого сюжета в противостоянии героя и ожидающих (жаждущих) его падения (И. Бунин «В цирке», А. Ахматова «Меня покинул в новолунье...» (1911), В. Высоцкий «Натянутый канат» (1972)), акробат может сравниться с поэтом (В. Ходасевич «Акробат» (1913, 1921)). Ирина не только не падает, но

---

<sup>1</sup> В «Казусе Кукоцкого»: «Возможно, прежде губ уже родился шепот, и в бездревесности кружились листья...» – строки эти уже были написаны, автор их уже погиб в лагерьях, а до Павла Алексеевича они так никогда и не дошли. Но не было другого человека, которому это поэтическое гениальное прозрение было столь внятно – как перевод насущной мысли с языка познания на язык лирики» (8, 65).

достигает житейских вершин: «в прошлом цирковая акробатка, а ныне дорогостоящий адвокат» (8).

Умение ходить по проволоке очень полезно для эмигранта. Может быть, именно благодаря этому умению она оказалась самой удачливой из всех... Ступни режет, сердце почти останавливается, пот заливает глаза, а скулы сведены безразмерной оскальной улыбкой («И улыбаются уста», А. Ахматова – *М.Б.*), подбородок победоносно вздернут, и кончик носа туда же, к звездам, – все легко и просто, просто и легко... И зубами, когтями, недосыпая восемь лет ровно по два часа каждый день, вырываешь дорогостоящую американскую профессию (19).

То, ради чего это все – уже лирика. «Акробатка, в плащ широкий плечи зябкие закутав, убаюкивала тихо беспокойное дитя...» (Саша Черный «Бродячий цирк» (1929)).

Бутонов учился на акробата, видя Машу, он думает: «С ней воздух работать можно» (4, 33). Но истинный взлет Маша переживает в любви и рожденной ею поэзии.

Машины небеса опять разъялись и ворота в них оказались совсем не в том месте, где она трудолюбиво и сознательно их искала, листая то Паскаля, то Бердяева... без малейшего усилия попала туда, где ... было лишь неземное пространство, высокогорное, сияющее острым светом, ... с полетом (4, 47).

Поскольку сюжет здесь «полюбил ученый – глупую, ... золотой – полушку медную»<sup>1</sup> (в варианте «Акробат», та же фабула в «Воре» Леонова, акробатка Таня влюбляется в Николку Заварихина, занятого бизнесом, теряет силу и разбивается – «обвядший голубой цветок»), от Маши ждут падения. «Вот дура невинная, еще и со стихами. Хочет вляпаться – пусть вляпается» (4, 33). Но полет с падением – кольцо, определяющее судьбу Маши. В детстве, измученная безумной бабкой-генеральшей (Нинка – генеральская дочь), обвиняющей ее в гибели родителей, она слышит, что «с седьмого этажа выбросилась молодая девушка, дочь знаменитого авиаконструктора» (4, 27). Маша также совершает «последний воздушный полет», но падает на балюстраду. Медицинский диагноз ее любви, обреченной на разлуку (Алик собирает документы в эмиграцию) – «маниакально-депрессивный психоз в острой форме» (4, 76). Ей является ангел и учит ее летать, спасаясь от ужаса за спиной, как в детстве, она «летит» с балкона. В литературе эмиграции возникает сюжет о полетах человека на крыльях без гибели, в силу его совершенствования: С. Шаршун «Долголиков», В. Аксенов «Сладостный новый стиль» – вариация превращения в ангела. Ср. у В. Соколова «я давно уже ангел, наверно, потому что... не хочу, чтоб меня ... шестикрылый унес серафим». Общение с ангелом переносит

---

<sup>1</sup> «Ситуация показалась Нике забавной: Машка, умница-переумница, влюбилась в такого элементарного пильщика» (4, 59).

Машу в смерть. Канва судьбы Ирины – из биографии А. Ахматовой. В записных книжках Ахматова приводит случаи своей жизненной «ловкости» (закурить от искры паровоза за неимением спичек): «Эта не пропадет». «Циркачи говорили... что если бы я с детства пошла учиться в цирк, у меня была бы мировая слава»<sup>1</sup>. В молодости она училась на юридическом факультете. Характер ее лирической героини тот же – гордый («А, ты думал я тоже такая...»), подчас «злой». В ранней «личной» редакции известного стихотворения: «И когда друг друга проклинали / В бешенстве тоскующего зла»<sup>2</sup>. В «Вечере»: «В страсти, раскаленной добела»<sup>3</sup>. У Маши: «Для градусов духовного тепла / и жара белого телесной страсти – / одна шкала» (4, 59). У Ирины: «старое злое пламя вспыхнуло в ней, но сразу же и погасло» (10). «Интересно, она хитрая сволочь или просто баба хорошая... Какая я стала злая...» (66) «Про Ирину гордость, которая за эти годы не стала меньше, он забыл» (62). Если изъять из жизни Ахматовой стихи и изменить пропорции остатка – получится судьба Ирины. Маше остается изъятое – поэзия.

В стихотворении Брюсова возникает образ героя-мага, подчиняющего себе волю женщин, делающего их покорными «свирельному зову». «Волшебная флейта», чрезвычайно значимая для «Сонечки» («Тем временем на шаткие звуки Таниной флейты стягивались войска поклонников» (74). «В годы своей юности Роберт Викторович тоже был центром завихрения каких-то невидимых потоков, но это были потоки иного свойства, интеллектуального. На них, как на зов Таниной дудочки, тоже стекались молодые люди» (74)) и «Казуса Кукоцкого» (настоящему Таня влюбляется в саксофониста (9, 56–62)), как бы вынута из «Веселых похорон». В «Веселых похоронах» есть корзинка для змей, привезенная Аликом из Индии (8), но нет флейты при ней. Алик сам по себе обладает чудесными способностями.

Алик был кумиром женщин едва ли не от рождения, любимцем всех нянек и воспитательниц еще с ясельного возраста (18).

Черты «мага» в его образе усилены легкой профанацией христианских мотивов. Воскресение и явление Магдалине, странствия и исцеление страждущих: «в два счета разрушил ту странную форму аутизма, которым страдала ее девочка лет с пяти» (10). Живопись на новозаветные сюжеты: (пир в Кане Галилейской в финале, 67). Встреча с Иоанном Крестителем: «Тогда у них в доме жил один из многочисленных

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Берестов В.* Прелесть милой жизни // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 292.

<sup>2</sup> *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 369.

<sup>3</sup> Там же. С. 24.

бездомных эмигрантов <...> Америку ненавидел, ...но у него было видение, что Христос сейчас в Америке и он должен Его разыскать» (56). Сам Алик говорит о Христе: «Он мне даже нравится, хотя с чувством юмора у него было не все в порядке» (17). Нина хочет крестить его, но ему не нравится «театр», «я люблю кино». «Все приобретало кинематографический охват и кинематографическую приплюснутость» (4, 34), – говорится о начале роковой страсти Маши в «Медее...». Наставление, как крестить Алика «втемную» дается Нинке «в уборной» (12). Это прием иронии (профанации) американского кино. В «Ромео и Джульетте Уильяма Шекспира» База Лурманна первая встреча Ромео и Джульетты происходит в том же месте, равно как и в «Поваре, воре, его жене и его любовнике» П. Гринуэя, и в массе других фильмов, не говоря уже о роли этого хронотопа в боевиках и триллерах.

Управление покорными людьми обычно сравнивается с деятельностью кукловода, а образ женщины-куклы, подвластной чародею – один из самых распространенных.

Тем временем между девушкой и мужчиной происходила немая сцена. Они не сказали друг другу ни слова и только обменивались взглядами. Но взаимное понимание их было пугающе волшебным, словно он был кукольником, а она послушной движением его руки марионеткой. <...> Зрелище порабощения девушки было неисповедимо и таинственно и беззащитно откровенно («Доктор Живаго» (1, II, 21))<sup>1</sup>.

Но в «Веселых похоронах» «куклы» не только женщины (у голых из-за жары женщин в начале некоторая неестественность телесности: исхудавшая «как корзинка» Нинка, Ирина сверкала «новой грудью», Майка по прозвищу Тишорт в майке и шортах, у Валентины волосы выкрашены разноцветными прядями, «Фаина, крепкая, как щелкунчик, с деревянным лицом и проволоочной белесой соломой на голове» (12), Ирина в первый год эмиграции зарабатывает кукольными представлениями и т.д.), но и сам Алик.

Файка тискала длинную вялую куклу, изображающую Алика. Эту пророческую куклу когда-то подарила ему на день рождения приятельница Анька Крон... Алик подавал за куклу реплики (25).

На похоронах Нина видит:

В торце стоял катафалк, а в нем большая коробка, по форме напоминающая футляр от одеколona. В коробке лежала прекрасно раскрашенная кукла в виде рыжеволосого подростка с маленьким лицом и маленькими усиками (65).

Этот кукольный мир создает амбивалентность интонации, веселья и горечи в разговоре о жизни и смерти, как это принято в поэтической традиции: «вот открыт балаганчик для веселых и славных детей...» –

---

<sup>1</sup> Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 2006. С. 88.

«чтобы от истины ходячей всем стало больно и светло» (А. Блок «Балаганчик», «Балаган»).

В «Сонечке» Л. Улицкая говорит об «игре, заложенной в любом искусстве» (61) и о «мелочах, из которых человек произвольно складывает тот первоначальный рисунок, по которому будет развиваться весь последующий узор жизни» (84). Некоторые особенности авторской игры – объятие и изъятие пародии и лирики в кольцах целого, и рисунка – сюжетные традиции, формирующие текст, и были рассмотрены.

*Галина Щербакова*

**«Открытой дверь оставьте...»  
Мировосприятие и построение смысла  
(«Мальчик и девочка», «Уткомесь, или Моление о Еве»)**

Упоминание имени Галины Щербаковой обычно сопровождается некоторым недоумением: весьма плодовитый прозаик – постоянный автор «Нового мира» при очевидной «низовой» направленности ее произведений<sup>1</sup>, наиболее адекватное обозначение которых – добротная беллетристика: не массовая литература («женский», «сентиментальный» роман на полках книжных магазинов), но и не «высокая» в привычном понимании.

Цель этого исследования – описать основную авторскую *модель мировосприятия и смыслообразования*, которая, собственно и обеспечивает двойственный статус в литературе произведений Г. Щербаковой. Для анализа взяты два произведения: «Уткомесь, или Моление о Еве» и «Мальчик и девочка», однако модель реализована и во всех прочих текстах писательницы, также как модернизированный миф о Пигмалионе и Галатее, сквозь который автор видит мир у Ю. Буйды или кольцевые структуры для охватывания и порождения одного из другого у Л. Улицкой. Такой моделью, на наш взгляд, является *дверь (отверстие)*.

Роман «Уткомесь, или Моление о Еве»<sup>2</sup> нарастает вокруг дверей. Дверь первая – стеклянная дверь ресторана, которая закрывается за красавицами и за которую не может попасть страждущая душа (нуждающееся тело). Это земной (соответственно, дьявольский) аналог двери в рай с суровым привратником-швейцаром («табличку со словами «Мест нет» выковали одновременно с дверными ручками кафе, театров,

---

<sup>1</sup> Нужно отметить, что «вульгарность» и «безвкусица» у Г. Щербаковой часто нарочито показные, вызывающие, так же как и вовлечение в сферу авторского интереса современных бытовых анекдотов и прибауток, сленга, тем и сюжетов ток-шоу (типа «Большая стирка», «Я сама» и т.п.) и популярного кино. Так «вульгарно» заглавие романа «Армия любовников» – название популярной в 90-е поп-группы, перекликающееся с названиями бульварных романов типа «Игроки и любовники» (1978) Джеки Коллинз, с бесконечной сексуальной перетасовкой поп-звезд (чего нет у Щербаковой, а есть устроенные и неустроенные судьбы рядовых российских женщин).

<sup>2</sup> *Щербакова Г.* Уткомесь, или Моление о Еве // Новый мир. 2000. № 12. Страницы этого издания указаны в тексте в круглых скобках.

бань и прочих людских мест», 10)<sup>1</sup>. Эта дверь окончательно оформляет характер и судьбу (образ и сюжет) главной героини, т.е. создает изъян в ней, который является ее определяющим свойством. Эта же дверь закрывает молодость трех героинь, после обеда за ней у каждой начинается своя жизнь со своими бедами: «случился рубеж, переход через который делает тебя другим» (14), «как будто кто порчу пустил» (13), а казалось, «прошедшие как бы поверх барьеров» (название поэтической книги Пастернака). Все четверо постоянно мысленно возвращаются к этой стеклянной двери как к точке отсчета.

Вторая дверь всегда открыта для писательницы и вообще для всех (задвигка сломана, подсобка отделена гобеленом, который легко поднимает «толстое резиновое копыто палки») – это дверь магазинчика Раи, дверь, постоянно сталкивающая ущербную героиню с неузнанной врагиней, пытающейся стать подругой (не подозревающей о вражде и ненависти к себе). Раю доверчиво открывает писательнице свою тайну, дверь открывает писательнице возможность отомстить.

Мне прокричали, что закрыто и ревизия. Тоже хороший знак. Суд, посадка на хороший срок, деток в Чечню – смейся, ложбиночка, смейся. Я ухожу и прикрываю дверь (50).

Третья дверь, обрамляющая повествование и завершающая его, дверь лифта, у которой Раиса ударяет писательницу.

Палец успел вызвать лифт, и я очень долго падала в него, оглушительно шлепая пакетами. <...> И я ушла в бесконечный зловонный туннель, о котором столько наврано. Наврано... Наврано... О... (10).

После этой двери и лежания писательницы «в выгородке за простынькой» героини сумели избавиться от злобы, ненависти, калечащих предрассудков, страха («И попроси Бога простить Еву. Уже пора. <...> Господи! Научи нас. И правда прости Еву!» (73)), а писательница еще и завершила свой сюжет изъяна.

---

<sup>1</sup> «Литературная дверь» – аллюзия здесь – эпизод из «Мастера и Маргариты» Булгакова («Саша у нас про Булгакова знает все» (45), «не было у меня никогда пиетета ни перед Булгаковым, ни тем более перед его фанатиками» (46)), где Коровьев с Бегемотом, рядовые советские «бедные люди», прорываются в торгсин за сверкающие двери, охраняемые «маленьким, костлявым и крайне недоброжелательным» швейцаром, и устраивают «месть» хозяевам жизни (Глава 28. *Булгаков М.А.* Белая гвардия. Мастер и Маргарита. Мн., 1988. С. 619). В шашлычную попадают любящие Булгакова, корреспондент «Пионерской правды» остается за дверью и приобретает *хромоту*, особенно отмеченную на Патриарших прудах, где утка «вспрыгивает ни с того ни с сего мне на ногу и начинает ее остервенело клевать... <...> ...как же мне безнадежно и тоскливо – как тогда, когда я билась в стекло к швейцару... <...> ...и у нее – крест, святая икона! – были маленькие бесноватые и соображающие глазки» (46).

Хотя, если вдуматься: почему-то всегда гений облачен в некрасивую форму. Или снабжен изъяном. Мне приятно об этом думать, пленая свою ногу (49).

Изъян порождает рефлексию о своей избранности, отмеченности некой высшей силой и предназначенности для чего-то незаурядного. Герой романа Ю. Мисимы «Золотой храм», с которым текст Щербаковой не связан отношениями цитации, но который разрастается на том же сюжетном древе, мыслит себя только через свой изъян.

А ведь до сих пор мной владело странное убеждение, будто человек, игнорирующий мое заикание, тем самым отвергает все мое существование<sup>1</sup>.

...Отчего мне так нравится заронять сомнение в душу другого. Для меня все было совершенно очевидно: мои чувства тоже страдают заиканием, они всегда запаздывают<sup>2</sup>.

Так, несмотря на свою наружность, в глубине души я считал себя богаче и одареннее всех сверстников. Да это, наверно, и естественно – каждый подросток, имеющий физический изъян, мнит себя тайно избранным. Не был исключением и я, я знал, что впереди меня ждет пока неведомая, но великая миссия<sup>3</sup>.

Его притягивает женская красота, душевная красота друга Цурукавы и прекрасный Золотой Храм, но также тянет к себе и уродство, соединенное с порочностью<sup>4</sup>. Итог рефлексий об изъяне – возвращаемое разрушительное начало. «Пусть чернота моей души сравняется с чернотой ночи, окутавшей этот город»<sup>5</sup>. Герой радуется смерти и позору девушки, не снизошедшей до него, топчет другую, беременную, ногами, друг его кончает с собой от несчастной любви, и в итоге он совершает «Деяние» – сжигает Храм. Изъян героини Щербаковой рождает ненависть, которой будет полуразрушена жизнь «красивых баб», но в итоге из нее возникнет настоящая, вызывающая катарсис, книга<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Мисима Ю. Золотой храм. СПб., 2000. С. 86.

<sup>2</sup> Там же. С. 81. «Прекрасное открывается мне с опозданием, не сразу, как другим людям» (215). «Я испытывал чувство глубочайшего презрения к собственному извращенному рассудку» (216).

<sup>3</sup> Там же. С. 40–41.

<sup>4</sup> Его друг-калека: «Жестокость Касиваги, его тщательно рассчитанные поступки, предательство, бессердечие, гнусные способы, которыми он вытягивал у любовниц деньги, – все это только усугубляло его привлекательность, поистине необъяснимую. Я ничего в Касиваги не понимал и был уверен лишь в одном – серьезно он относится только к своему косолапию» (212). «Каждый раз, когда Касиваги совершал очередную гнусность, его лицо светлело, словно приоткрывались самые сокровенные глубины его души» (284).

<sup>5</sup> Там же. С. 212.

<sup>6</sup> Надо полагать, сюжет невесты с изъяном (соответственно, невестребованной в качестве жены), способной призывать зло и наводить порчу, имеет сказочную генеалогию. Приведем аналогичный пример, хотя опять же не связанный непосредственно с романом Щербаковой. У П.П. Бажова в сказе «Голубая змейка» Марьюшка («из сердитеньких была. Который год в невестах, а женихов не было. Девушка будто и вовсе хорошая, да маленько косоротенька. Изъян вроде и невелик. А парни все же браковали ее из-за этого. Ну, она и сердилась» (Бажов П.П. Малахитовая шкатулка. М., 1990. С. 266)) желает подшу-

Помимо трех главных, в романе масса второстепенных, но неизбежных дверей. Лишь несколько примеров (курсив в цитатах везде мой. – М.Б.).

Моя молоденькая *соседка по площадке* со своим парнем сели в сделанную собственными руками пирогу и рванули к финнам. Конечно, были пойманы и посажены, я ходила к ним в тюрьму (14).

Саша так же совершает «побег»: эмиграцию в Израиль, затем она с мужем возвращается в Россию, а сын уезжает учиться в Мюнхен. Развод Ольги и переживания Кати:

Папа тогда уходил. <...> ...сказал, что очень меня любит ... и вообще жизнь, мол, у нас только начинается. И будет она – во жизнь! Он выставил большой палец, а ноготь у него был синий-синий, он его *прищепил дверью*. Поверить в синий ноготь сил не было. С тех пор я и не верю никому. Кроме Алеши (67).

Ольга у возлюбленного.

Извини, – сказала я. – Оно тебе надо, чужое горе? Я к тебе шла оттянуться, а оно просочилось за мной. Ты плохо закрыл дверь. <...> В лифте я почувствовала, как мучительно ненавижу дочь (35).

Катя открывается Саше.

Выход из вагона и властное задержание Кати у колонны были пределом моих возможностей вторжения в историю моего единственного сына (37).

Замужество Раисы начинается с перевешивания двери в кухню, «чтоб та стала открываться в прихожую» (57) и т.д.

Через отверстие в одежде у Щербаковой можно понять человека.

Все, – сказала она и стала подтягивать колготки. В паху они у нее треснули, и я увидела нежно-белый кусок Ольгиного тела, который страстно захотелось потрогать. Ощутить подругу тактильно, интимно. Может, тогда я пойму ее лучше? Как понимаю Раису после всего. <...> Заглядывая в дырку Ольгиных колготок, я, кажется, поняла другую свою подругу, рухнувшую в несчастье, о котором говорят: «Не доведи,

---

тившим над ней мальчишкам: «Чтоб вам самим голубая змейка привиделась. – Тут опять на Марьюшку мать напустилась – Замолчи, дура! Разве можно такое говорить? На весь дом беду накличешь! – Марьюшка в ответ на это свое говорит – Мне что до этого! Не глядела бы на белый свет!» (268). Голубая змейка, владычица золота, доводит людей до преступлений и бед. К неспорченным детям она оказалась справедлива и в награду за их раскаяние дала Марьюшке счастье: «к Марьюшке приехали сваты из другого села. Марьюшка веселехонька бегаёт, и рот у нее в полной исправе. От радости, что ли?» (276). В финале романа Щербаковой одна из героинь (на которую «ущербная» навела порчу) желает: «Я обязательно выпью за то, чтоб ей попался тот самый еврей, о котором она мечтает. Пусть сделает ей ногу как на комод. И все остальное по желанию» (73). Другая, в начале, размышляет об изъянах учителей: «какой это вред и какое зло – учить других из глубины собственной болезни» (22), – Щербаковой свойственно затрагивать скользкие этические проблемы, для разрешения которых требуется от чего-то закрыться, поставить дверь, в данном случае – от гуманности.

Господи» <...> Она смотрит на меня. И я вижу ее зрачки. Они овальны, графичны и бездонны. Она кидается ко мне, и мы ревом вслух громко и сопливо (58).

Мужские попытки насильно «войти» в женское тело, минуя человеческое понимание, кончаются для женщин трагически. Рая не может «ни с кем», «так взять и раскорячиться перед даже самым лучшим, потому что у меня есть свой. Есть муж» (51). Попытка изнасилования ведет ее к душевному затемнению и убийству, а затем в сумасшедший дом (выводит оттуда любовь близких). В сочинениях Нащокиной «девчонку эту где-то на перегоне Новосибирск-Омск трахнули сразу три секретаря обкома большого промышленного края и своротили ей набок нежный мочеточник» (61). «Я говорил вам, Портос, что с женщинами и дверьми лучше всего действовать мягкостью», – замечает д'Артаньян, выбираясь из заключения (II (2), XLV)<sup>1</sup>. Соответственно, большое место в романе занимают мотивы «рожания», «рожденности из ... лона» и возникающей отсюда двусторонней связи.

Основная модель, по которой организован текст «Мальчика и девочки» – вариант «инь-ян». Мальчик и девочка живут на соседних дачах, их отделяет забор с *незакрывающейся калиткой*, через которую в жизнь мальчика входит самое важное – умирающая собака Дина (одновременно с женщиной Диной), которую девочка спасает таким образом от петли (потом ее саму из петли вынет мальчик, собака ведет его к ней через ту же калитку), и забота о которой, наравне с заботой о больной матери, делает его взрослым<sup>2</sup>. Жизни мальчика и девочки как бы заходят одна в другую и чреваты одна другой при сохранении суверенности. (Граница проходит не прямой, а волнистой линией, в каждой части – целое (круг) соседнего цвета.)<sup>3</sup> У обоих идентичные проблемы

---

<sup>1</sup> Дюма А. Двадцать лет спустя: В 2 ч. Новосибирск, 1993. Ч. 2. С. 347. Здесь и далее при цитировании трилогии Дюма первая цифра обозначает роман (I – «Три мушкетера», II – «Двадцать лет спустя»), (1) – первая часть, (2) – вторая), а вторая – номер главы.

<sup>2</sup> Животное – ответственность и взросление, символическое замещение ребенка, так же как и болезнь, отсюда частое соединение этих трех элементов (любимая – животное – болезнь) в единое целое. У Ремарка в «Трех товарищах» Роберт, поселив Пат рядом с собой, приносит ей собаку («с собакой никогда не будешь одинок»), которая затем отправляется с ней в туберкулезный санаторий (Ремарк Э.М. Три товарища. Баку, 1991. С. 230).

<sup>3</sup> Изначально – северный (теновой) и южный склон горы, «древнейшая символика, подчеркивающая дуализм мужского и женского начал, получила ... иконографическое выражение на древних бронзовых сосудах в виде фаллусообразных выступов и вувлюобразных овалов... <...> ... весь процесс мироздания и бытия рассматривался китайцами как результат взаимодействия, но не противоборства инь и ян, которые стремятся друг к другу, причем кульминацией этого считается полное слияние неба и земли» (Мифы народов мира: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 547).

с родителями, хотя он нищ, а она из обеспеченной семьи. Оба выражают себя через неординарные рисунки, но одного перестали обучать как «гения», другую как «безнадежную». Оба переживают первый чувственный опыт, хотя у него это счастье, а у нее отвратительная попытка изнасилования дядей (отомстила ему кипятком). И оба ощущают в ладони крыло Ангела (М. Цветаева: «И другу на руку легло / Крылатки тонкое крыло»<sup>1</sup>), когда видят изуродованного, загаженного, но не уничтоженного старинного амура – весьма прозрачный символ для основной темы произведения – неминуемого возрождения подлинного и прекрасного чувства среди мерзости и грязи человеческой. Часть повествования идет от лица подсматривающей за жизнью соседей и анализирующей ее в сравнении со своей девочкой. Жизнь ее отца идет также «через дверь», на две семьи, в сводной сестре девочка видит свое отражение и пытается пробить «стенку» между ними; все «лишнее» в ее семье наглухо закрыто: бабушки в богадельнях, родная сестра-даун в лечебнице, как средство связи и продления жизни остается мобильник (скорая для соседей), но из-за него мать постоянно устраивает скандалы; на пути к мальчику постоянно открытые двери: «он дремал на диванчике ... видимо, забыл закрыть дверь» (57)<sup>2</sup>, ее родители закрыты в своих ссорах, так что не чувствуют ее прихода и ухода, в том числе из жизни.

Важно и отсутствие дверей, «стены» на их месте. Страшный сон, который снится мальчику – стена волн, «волны просто выпрыгивают и падают вниз, едва не затаскивая его с собой» (13). Он впервые испытывает ужас брошенности матерью, и эта существовавшая в раннем детстве ситуация – источник его ненависти к родителям и отчуждения от них. В финале романа читателю (но не герою) открывается, что мальчик переживает в зеркальном отражении главный эпизод в жизни матери, случившийся именно тогда и бывший причиной того, что ребенка забыли на берегу перед штормом. Его мать была поглощена чувственной любовью к подростку, а когда ее насильственным образом прервали (его мать), она умерла как женщина. Мальчик, в свою очередь, поглощен такой же любовью к подруге (ровеснице) его матери, что она прощает ему только после повторного инсульта, т.е. в пограничном состоянии между жизнью и смертью, уже попробовавшей войти «туда» и ощутившей неприятие, «стены отталкивали ее» (65).

---

<sup>1</sup> Цветаева М.И. Стихотворения. Кемерово, 1988. С. 97. Поэтесса, влюбленная в ангелов («что взлюбила больше Бога милых ангелов его», 97) и лебедей, отождествляющая их с поэтами (ее Блок: «А над равниной / – Крик лебединый. <...> / Рваные ризы, крыло в крови», «Плачьте о мертвом ангеле!», 79, 75), и, соответственно, с собой («крылатых женщин не любил», 97), мальчик и Дина оба «летят» друг к другу (47–54).

<sup>2</sup> Щербакова Г. Мальчик и девочка // Новый мир. 2001. № 5. С. 13–73. Страницы указаны в круглых скобках в тексте.

Момент «грехопадения» совершается во время просмотра видеокассеты («Однажды в Америке», отождествляет себя с подглядывающим за героиней героем) в проходной комнате, и «был взрыв гексогена, тротила, был атомный гриб и смерть всего живого. Была мама. “Вон! – сказал ее голос. – Вон!” Интересно, как давно она стояла в дверях?» (24). Следующее их сближение в саду подглядывает девочка через забор. В даче мальчик раньше более всего ценил «комнатулю», где есть «дверь с задвижкой и ставни», этот «ларь» должна была получить Дина в обмен на видеотехнику – выход в большой интересный мир. Очень важно отметить «двусторонность» каждого события в романе, непрерывность и неразрывность прихода и перехода. В данном случае это не столько литературная нарочитость в построении симметричной во всех деталях композиции, сколько органика видения, от которой Г. Щербаковой было бы трудно избавиться.

Из характерных сравнений и деталей: «Потом из него все ушло, и он стал пуст, как ящик письменного стола, из которого все выкинули» (64); «у нее внутри один переключатель. На злость» (65); «он ненавидел ее длинную, похожую на стиральную доску спину» (40); «взяла зачем-то привязала проволокой к забору дерева» (25). Мальчик впервые в жизни употребляет «материальные слова»:

Первый среди всех этот с завитушкой на головке, трехбуквенный забойщик, рядом его дама – толстопятая арка для проезда туда и обратно, с сырыми стенками, потом это слово-действие, меняющееся каждую секунду (63).

Папа считает, что всех нерусских правильно было бы известить каким-нибудь гуманным способом. Перерезать трубы, например... <...> Фаллопиевы, – гордо отвечает папа. – Чтобы прекратили рожать и кончились сами по себе. Мальчик тогда полез в словарь – узнать, что это за трубы. Ему стало приятно утвердиться в *непреходимости* папиного ума (53).

Одна из героинь, утратившая человечность, рассуждает о возможности других жизней:

Если бы их не было, люди давно бы кончились. Жизнь – сплошной безвыход. А те, которые в ней выходом обманывают, самые главные сволочи и есть. Нет... Где-то в другом месте – не на Земле – мы отдохнем, подзаправимся и возвратимся снова к оставленной блевотине. Этот круговорот дерьма в природе для чего-то нужен (45).

Решающее объяснение с матерью происходит в дверях, мальчик вспоминает, как в этих дверях подавляли его стремление стать выше.

Оказывается, он и не подозревал, какой маленький в комнате дверной проем. Туда-сюда движение – и ты касаешься плечам косяков. А от головы до верхней перекладины всего ничего – ладонь. Слева он видел рисочки измерений его роста. <...> ...Норовил встать на цыпочки, а отец своей ногой прижимал ему ступни. Тогда он тянул шею. Но отец жестко давил голову линейкой (52).

Мальчик мечтает о продолжении отношений в школе:

Поэтому на двери подвала висит огромный замочисце. Но он ударит ножкой стула по дужке страхоллодного замка, и он раскроется, и они войдут в темный подвал. Он отбросит ножку стула к чертовой матери и поведет Дину к дивану (41).

Они горячо целуются на виду у всех, дверь электрички прищемила подол ее платья, оно как крылышко трепыхалось на ветру, а потом исчезло – видимо, Дина *победила дверь* (52).

Вот эта *победа над дверью* – основной животворящий импульс прозы Г. Щербаковой, вокруг этого оформляются текст и смысл (изначально, в страшном мире герои страдают от невозможности закрыться от него, однако преодоление страшного возможно только через раскрытие дверей друг к другу).

С ориентацией на то, что модель восприятия и смыслонаделения в художественном мире Г. Щербаковой – двери, отверстия выхода и проникновения, ожидание таковых, прочитываются литературные реминисценции и аллюзии у этого автора, возникают литературные ассоциации читателя. Все они, как правило, двуплановы, не серийны и не «разветвлены»: открыл и посмотрел, то, что не подходит (читательский субъективизм, совершенно не имеющий отношения к тексту), то и не «открывается» (нет достаточного числа аналогий).

Открывающиеся и не открывающиеся «двери» в традицию видны уже в заглавиях произведений.

Пошловато (с некоторым сюсюканьем) звучит название «Мальчик и девочка»<sup>1</sup> («он» и «она» баллада моя, не страшно нов я...»<sup>2</sup>), задаю-

---

<sup>1</sup> То же название носит киносценарий В. Пановой, автора «Сентиментального романа» (1959) («Мальчик и девочка» // Искусство кино. 1962. № 7, его анализ см.: *Камянов В.* Содружество или конкуренция? // Вопросы литературы. 1964. № 3. С. 126–127), сюжет которого – первая любовь.

<sup>2</sup> *Маяковский В.В.* Про это // Маяковский В.В. Собр. соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 176. Поэма 1922–1923 гг. До цитированного: «В этой теме, и личной, и мелкой, / перепетой не раз и не пять, / я кружил поэтической белкой / и хочу кружиться опять. / <...> Эта тема придет, калеку за локти / подтолкнет к бумаге, прикажет – Скреби! – / И калекка с бумаги срывается в клетоте, / только строчками в солнце песня рябит. / <...> Эта тема придет, вовек не износится, / только скажет – Отныне гляди на меня! / <...> Эта тема день истемнила в темень, / колотись – велела – в темень строчками лбов. / Имя этой теме: ...!» (174–176). Не произнося искомое слово, герой-титан уподобляется деревенскому застенчивому парню Исаковского: «А вчера прислал по почте / Два загадочных письма: / в каждой строчке – только точки, – / Догадайся, мол, сама. // И кто его знает, / На что намекает» («И кто его знает...») (1938). В кн.: *Чудное мгновенье.* М., 1988. С. 227). Комическая стыдливость героев в произнесении слова придает ему оттенок пошлости и неприличия. Разговор «про это» в сегодняшнем восприятии разговор вовсе не о любви, «Про это» – название популярного в середине 1990-х ток-шоу по половой проблематике (НТВ). Опошленность слова и темы, столь значимых для героев Щербаковой, акцентируется и Пастернаком: «Пошло слово любовь, ты права. / Я придумаю кличку иную» («Без названия» (1956). В кн.: *Чудное мгновенье.* С. 127). Его перевод из Шелли: «Опошлено слово одно / И стало рутиной». В других переводах: «Слишком часто заветное слово людям

шее жанрово-тематическую определенность – «повесть о первой любви», «Ромео и Джульетта» наших дней, самоповтор «Вам и не снилось» (1983). Надо отдать должное автору – Ромео влюблен не в Джульетту, и вообще основная тема – «отцы и дети» с поправкой на «дочки-матери» (слишком невыразительны у этого автора мужские половозрелые персонажи в бурном море женских и детских переживаний). К тому же, в контексте сентиментальность не снимается, но легализуется, получает права на существование. Юные герои живут в утрированно (как на картинках комиксов или анимационных фантазиях, отсутствие личных имен подчеркивает «уплощенность», «схематичность» и «параболичность» изображенного мира) страшном, мерзком и жестоком мире<sup>1</sup> и встают на защиту «истины, добра, красоты, свободы» хотя бы в собственной жизни. «Ах война, что ж ты сделала подлая... <...> До свидания, мальчики! Мальчики, постарайтесь вернуться назад... и себя не шадите, и все-таки постарайтесь вернуться назад. <...> Пусть болтают, что верить вам не во что, что идете войной наугад... До свидания, девочки! Девочки, постарайтесь вернуться назад»<sup>2</sup>. «Мальчики да девочки / Свечечки да вербочки / Понесли домой»<sup>3</sup>. «Вот открыт балаганчик / Для веселых и славных детей, / Смотрят девочка и мальчик / На дам, королей и четей. // И звучит эта адская музыка, / Завывает унылый смычок. / Страшный черт ухватил карапузика / И стекает клюквенный

---

осквернялось, / Я его не хочу повторять...» (К. Бальмонт); «Унижено слово, зато / Его не унижу»; «То слово, что стерли уста, – / не трону устами»; «Глумясь, обесценивать слово негоже певцу»; «В банальность обращено / Людьми это слово» и т.д., см: П.Б. Шелли – К\*\*\*. Вглубь одного стихотворения // Иностранная литература. 1993. № 1. С. 91–96. Анонимность и местоименность названия романа Щербаковой «возвышается» поэтической традицией.

<sup>1</sup> Для примера – только один весьма характерный эпизод из множества. «Парня в школе, которого забивали товарищи в уборной за то, что не плюнул, как все, в большой бидон с квасом, который купили учителя на окончание учебного года. Он не плюнул и шел доложить, что пить этот квас нельзя. Его отловили по дороге и избili так, что он потерял сознание. Те, которые били, и вынесли на улицу под забор и сами прибежали с криками: “Митьку забили! Митьку!” Мальчик знал все, но смолчал. <...> А учителям тот плюнутый квас хоть бы что... Даже не пронесло никого. Здоровый оказался народ. Потом эти же самые, что снимали с Митьки шкуру послойно, ходили просить у Митьки прощения, и он всех простил: “Кто я такой, чтоб не прощать?” Слова эти стали чуть ли не крылатыми. Били других и орал: “Да кто ты такой, чтобы нас не прощать!”» (21). «Крик» и «Факультет» (Голливуд) по-русски с камнем в Льва Толстого, «детский» вариант Достоевского («страдание принять»).

<sup>2</sup> Окуджаву Б. До свидания, мальчики! // Высоцкий В., Галич А., Окуджаву Б. Я выбираю свободу. Кемерово, 1990. С. 266. Окуджаву предлагает петь мальчик обкуренной молодежи. «Они не пальцем сделаны, а значит, не хуже Окуджавы, этого сто лет назад умершего маломерки» (15). «До свидания, мальчики» – роман о первом чувстве Б. Балтера.

<sup>3</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1960–1964. Т. 2. М., 1960. С. 95.

сок»<sup>1</sup> – мальчик так же верит в «спасение», девочка так же сомневается («Ах, нет, зачем ты дразнишь меня? Это адская свита...»), герои Щербачевой также плачут в финале, но уже от счастья.

Заглавие «Уткомесь, или Моление о Еве» обращает к «низовой» культуре Древней Руси с ее высоким статусом в русской литературе. «Моление Даниила Заточника», уникальный памятник XII в., среди прочих затрагивает тему «злых жен».

Словам о добрых и злых женах следует отвести особое место среди произведений древнерусской письменности. Начиная с XI в. они прочно входят в литературный обиход. Самый ранний текст Слова о «злых женах» известен по Изборнику Святослова 1073 года, оно входит в состав Златоустра (XII в.), Измарагда, Пролога и Великих Миней-четьих (XVI в.), не говоря о необозримом множестве различных выписок на эту тему в сборниках смешанного состава<sup>2</sup>.

Памятнику демократической литературы XVII в., «своеобразному, “русскому” решению “женской темы”, популярной в мировой средневековой литературе» (4)<sup>3</sup>, посвящено исследование Л.В. Титовой.

Беседа представляет собой причудливое переплетение разнообразных афоризмов и метких бытовых зарисовок, изображающих злую жену в различных жизненных ситуациях. В качестве наиболее убедительных примеров «женской злобы» автор выбирает библейские и исторические легенды, патериковые рассказы и проложные статьи <...> Разговор отца с сыном начинается с ветхозаветной истории грехопадения Адама и Евы, причем в своей речи отец неоднократно подчеркивает, что женщина является виновницей первородного греха. Сын, пытаясь ее оправдать, в свою очередь прибегает к тексту Нового завета, приводя в пример Богородицу (115).

...Отец выстраивает целый ряд бытовых картинок, характеризующих «жен лукавых, крадливых, ленивых, льстивых, злоязычных обавниц и ереptic». Галерея женских портретов дополняется сравнениями женщин с дикими зверями и змеями. В основном это традиционные для средневековой литературы сопоставления (с медведицей, львицей и змеями – скорпией, василиском, аспидом), ведущие свое начало из античности (116).

Такое построение традиционно для Слов о «злых женах», а по жанру Беседа связана с учительной литературой (сборники XVII в.)

---

<sup>1</sup> Блок А.А. Указ. соч. С. 67.

<sup>2</sup> Титова Л.В. Беседа отца с сыном о женской злобе. Новосибирск, 1987. С. 117–118. «...Смещение книжного стиля и устной поэтической традиции в сочинениях, посвященных “злым женам”, наблюдается в самых ранних памятниках литературы Древней Руси. Уже Моление Даниила Заточника, повествуя о “злообразной жене” широко пользуется и переводными книжными афоризмами, и “мирскими притчами”, которые открывают “обвинительную речь” против жен» (119). Далее страницы этого издания указаны в тексте работы в круглых скобках.

<sup>3</sup> И весьма популярной на волне феминизма в России 1990-х.

и с «повестями любовно-приключенческого характера» (сборники XVIII в.) (144)<sup>1</sup>.

Название романа Г. Щербаковой – вызов «средневековому», но до сих пор ощущаемому на себе женщинами представлению о женщине как о «сосуде зла, дьявольском наваждении» (154). Композиционно роман представляет чередование монологов четырех главных героинь (диалог для автора и читателя, которому дана целостная картина, скрытая от каждой из участниц), с преобладанием голоса учительницы (мечта, образование)<sup>2</sup> и писательницы (две другие героини делят эти призывания: одна – завуч, другая – редактор, четвертая имеет отношение к пище телесной: после того как, будучи инженером, она упала в голодный обморок, она стала держать продовольственный магазинчик, подкармливая не только родных и подруг, но и писательницу), итоговый роман героини, где рассказаны происшедшие события, повторяет первую часть названия авторского – «Уткومتъ». Героиня-писательница – двойственное существо. С одной стороны, она ненавидит красивых женщин (приходя в себя в больнице, она твердит одно: «Пляди»), желает им всяческого зла, так как лишена женской привлекательности, и поддерживает мужчин:

Ей нравится майор. Она не хочет его выдавать, потому что всегда на стороне мужчин (71).

С другой – она женщина, и как никто чувствует женскую обиду:

...Захаживал к ней земляк из Воронежа ... по простой мужской нужде. Она – так запомнились истории ее жизни – тогда верила в любовь. Она не была полное чмо, после воспевания советского комсомольского характера она исхитрилась кое-где про-

---

<sup>1</sup> «Наблюдения над текстом приводят к выводу о том, что Беседа, с одной стороны, как будто следует старым канонам средневекового жанра поучения, с другой – разрушает их. Она использует необычное для этого жанра сочетание диалога и развернутого сюжетного повествования» (153).

<sup>2</sup> По мнению одной из героинь, учительство и нормальная женственность оказываются в большинстве случаев взаимоисключающими вещами. «Бездетный учительский мир не одобрял размножение как таковое. В моей школе было семьдесят процентов старых дев. Я заметила: на двадцать седьмом году жизни с ними происходило качественное изменение. Они начинали ненавидеть детей. Их охватывал ужас этого нового чувства. Они понимали, что это дурно, что так не должно быть, но сила, им не подвластная, уже вела их в неведомые края. Где-то на границе происходили истерики и случалась какая-нибудь истерическая любовь к ребенку. Жалкая попытка вернуть ощущение полноты жизни су-против той обреченности, что были за границей превращений. Каждая пыталась спастись и каждая погибала. <...> Эманация неоплодотворенности делает свое дело автоматически. Умирание не проходит бесследно. Я боюсь старых дев, потому и не родила второго. И стала, в сущности, матерью-калекой, ибо один ребенок – это как один глаз, одна нога... Это изъян в божественном плане» (30).

говаривать правду. <...> Но женщина выдавала, выдавала... Личного? Примеченного? Своего? Чужого? (61)

Она содержит молодого «подкидыша» («Микола Сирота»), которому «два раза в неделю нужны мои “непропеченные оладьи”».

Временами он пытается растормошить меня как женщину. Это даже трогательно, но я ему сказала, что этот фонтан у меня иссяк, ибо долго-долго был никому не нужен. <...> Я думаю, ему ничего не стоит меня придушить. <...> Во мне горит огонь любви, но даже краешком не приходит мысль, что со мной рядом спит тот, к кому бы хоть чуть-чуть подошли стихи. Никогда на свете я не бываю так безнадежно одинока, как в момент существования его в моей постели. А потом приходит день, и он растирает мне ногу, когда уж совсем невтерпех... Он вынимает меня из ванны и несет в кровать, как дитя. Кстати, утопить меня тоже ничего не стоит. Но я ему нужна. Я его ложка супа (27–28).

Исток женских бед и злобы по ее мнению – не могущий быть оправданным гнев Бога на Еву.

Ведь тишайшая птица кинулась клевать самую беспомощную из ног, когда возле стояли сильные и красивые. Это можно простить? Или забыть, как не было? И вообще сколько человек может прощать? Бог велит всем и всегда: «Простим врагов наших...» А как быть с порядком вещей в твоём мироздании, Господи? Ты за ним слеживаешь? <...> Или ты так обиделся на дурачку Еву, что обида глаза застила? Прости ее, если нам велишь прощать. <...> Ты ошибся, Боже! Во мне клокочет ненависть на несправедливость жизни, и я готова раскроить череп красивым бабам, у которых все путем. Я не хочу быть хуже себя самой, но иногда нет выхода, а иногда очень хочется. Господи, прости Еве ее грех. Сделай это сегодня, сейчас. Не доводи тишайших тварей до «уткомести» (46).

В романе намечается путь спасения и прощения через Богородицу – Новую Еву, что воплощено в сюжетных линиях детей. Рая (воплощение грешной Евы, «пляди») по мнению Нащокиной<sup>1</sup> и святая, фактически Мадонна<sup>2</sup>, пытающаяся спасти сыновей-близнецов от Голгофы-армии (и, соответственно, войны) в авторском целом романа) видит:

...В камуфляжной куртке он ведет внуков через балку Звездного бульвара туда, вверх, на Шереметьевскую, где справа краснеет церковь Нечаянной радости. Есть какая-то логика тонких материй, что мой отец уводит моих сыновей именно в эту церковь, где на коленях перед Богородицей раскаявшийся грешник, который не может допустить дурным деянием язв на ножках Христа-младенца. Тут все сразу в этой истории. И страх за дитя, и спасение души, и невозможность дурного дела, если на кону ребенок. <...> ...В моих мыслях бредет бывшими огородами Марьиной роши мой

---

<sup>1</sup> Само это сокращенное имя *Рая* вызывает у нее «мгновенную сжатость во рту, как от кислого яблока» (32).

<sup>2</sup> Не мудрствуя лукаво, с Богородицей себя и Сашу сравнивает Ольга: «ну той, что держит Сына неправильно, на правой руке. Я запомнила ее именно за эту неправильность. Я знаю, как мне неловко было держать детей на правой руке, как я боялась их уронить, и у меня определенно было такое же лицо» (41).

отец-ополченец, ведя за собой внуков к Богородице, зная, что Она благословит наш способ спасения мальчишек. Не так ли, Заступница усердная? (26–27).

Дочь Ольги (Катерина – «чистая, непорочная» (греч.), «светлая девочка на фоне шелкового тяжелого мрака» (31), «В сущности, я, тетя Саша, целочка. Опыта – ноль. Это приходилось воспринимать все сразу: семимесячную беременность де-юре, девственность – де-факто или де-юре?» (67)) совершает недопустимую и непостижимую для матери вещь – беременеет от «трусливого полудурка» (35) (женатого «интеллектуала») и уезжает рожать за границу («бегство в Египет» от «избиения младенцев»: «Не надо рожать солдат парами. Родина пока этого не требует. Отечество пока не в опасности», – шутит военком (38)) к любимому Алеше («защитник» (греч.) и «человек Божий»), с которым та же мать ее разлучила десять лет назад. Новорожденного мальчика называют Адамом, если была бы девочка, назвали бы Евой. «Он будет первый после нас, когда ненависть взорвет эту консервную Землю» (70). Катя призывает старшее поколение учиться у природы – «возвращение в Эдем», «я хочу хорошей погоды круглый год и не мешайте мне больше жить!» (45).

Отдала бы вас животным на воспитание. Пусть бы вас облизали собаки, отогрели кошки. Птички попели бы вам песни. Муравьи научили работать, а трава – слушать (63).

Ребенка, который должен был расплачиваться за «грех» матери, ждут и любят.

Параллельный людскому образный мир создают орнитологические сравнения (Заратустра: «Все женщины еще кошки или птицы, в лучшем случае – коровы»).

«Птичка-синичка, которая нападает на тех, кто слабее, убивает клювом, разламывает череп и жадно съедает мозги своих жертв. <...> Я люблю синиц и за красоту, и “за жадное съедание мозга”. Это правильно для жизни» (41) – размышления писательницы о красивых и удачливых. О себе самой:

Счастьем была утка с утятами, когда она вела их первый раз в речку. Тогда-то я и решила стать учительницей. Неизгладимый образ утки. <...> И есть страны, где нет зимы. Я намечала жить там, но не знала, как мне выявить наличие герани, огурцов и уток в таких условиях. «Такое говно живет везде», – сказал мне парень... Смотрели учебный фильм про Средиземноморье ... были там и утки. Вот он и сказал, парень. <...> Я приезжала на каникулы и уже сопровождала утку к речке. Она мне что-то крякала, я крякала ей в ответ. У меня никогда не было подруг. Ни одной (18).

Но птичье отражение предает ее у Патриарших прудов при виде трех «хохочущих и обнявшихся», одна из которых горячо защищала Мессира и обращалась к нему с просьбами, и тем самым заставляет за-

думаться о Боге и о Еве. Болезнь ноги героиня получила, когда собирала материал о зимовке птиц в зоопарке. «Я была им хуже старухи-галки с осыпающимися перьями, – мокрая, дрожащая» (19). С Сашей всегда «смерть мамы, а прошло уже десять лет. Но все то же ощущение во рту... а на балконном перильце птица ищет клювом у себя под крылом. Этакая распустеха-ворона, позволяющая интимности на виду у других. Видит ли она меня? Но на всю жизнь я вижу ее, ее живое, трепещущее крыло на просвете солнца и каменные слова, которые ударяют меня в переносье... <...> ...это то самое ощущение, которое будет жить поверх других, как ворона с поднятым крылом» (29–30). «Раиса щебечет. Она уже не зверушка, а птица-зеленушка. Такая вся порывисто-всклооченная, прямо как с кустов Коктебеля» (55); «но я знаю: птичка выживет, а значит, выживу и я» (39). «Мысли – птицы вольные» (59). «Птицы небесные» – наиболее приближенные к Богу твари (ср. в «Стране слепых» Г. Уэллса: «затем появились люди и, наконец, ангелы, которых можно слышать, когда они поют и шелестят над головами, но которых коснуться нельзя. Последнее сильно озадачило Нуньеса, пока он не сообразил, что речь идет о птицах»<sup>1</sup>), в отличие от традиционных женских «соответствий» в виде «гадов». «Василиски, игуаны-ящерицы страхоподобные» (47) – это военные, героини-убийцы (Теркин, Чапаев и прочие). Рае необходимо найти «лицо смерти», которому она даст взятку. У смерти лицо «Победоносцева руки Репина», Дантеса, «генералов с лицами боровов» («У войны не женское лицо» С. Алексиевич – *дверь* в ад войн России).

В целом, роман – не обоснование женской «злости» или «доброты», а утверждение женской «человечности» как божьего создания, «богоборческая» защита права на жизнь и счастье и вымаливание их.

Роман этот – о женской дружбе.

---

<sup>1</sup> Уэллс Г. Рассказы. М., 1983. С. 329. У Рильке, о котором Катя размышляет, брать его с собой в Германию или оставить в России (ср. биографию этого поэта): «Маленькая заблудившаяся птичка металась над землей словно в испуге, и Бог не в силах был помочь ей вернуться домой, потому что не знал, из какого леса прилетело бедное создание. Он сильно рассердился и сказал: Пусть птицы сидят там, где я их посадил. Но тут же вспомнил, что дал им по просьбе ангелов крылья, – ангелам хотелось, чтобы и на земле были существа, похожие на них, – и от этого стал еще сумрачнее. В таком настроении самое лучшее – работа. И вернувшись к сотворению человека, Бог вскоре снова повеселел» (Рильке Р.М. Истории о Господе Боге // Рильке Р.М. Стихи. Истории о Господе Боге. Томск, 1994. С. 98). Пародия К. Вагинова на распространенный мотив литературы модерна: «У женщин есть нежные, пушистые крылья – / Это их пахучие, точно роза, бедра» (Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 339. Комментарий: «Вагинов цитирует по памяти свое раннее стихотворение “Женщина” (1916?)». С. 576). По Н. Олейникову, женщинам «крылышки даны», что и является причиной влюбленности мужчин.

Дружба – вещь суровая. С ней и не страшно, но и опасно одновременно. Женская дружба – это всегда немножечко доска с трещинкой. Ты на нее всей лапой, а она возьми и хрясь... Не становись всей лапой, не становись! Дружба – вещь хрупкая. Дружба – вещь нежная. Она не для того, чтобы по ней ногой ходить. Она для чаепитий и разговоров, она для того, чтобы говорить друг другу комплименты. И не больше. Но и не меньше. У Ольги засосало под ложечкой. Так всегда – стоит проехать этой дорогой (13–14).

Ср. у Окуджавы:

Давайте говорить друг другу комплименты –  
Ведь это все любви счастливые моменты.  
Давайте горевать и плакать откровенно –  
То вместе, то поврозь, а то попеременно.  
Не надо придавать значения злословью –  
Поскольку грусть всегда соседствует с любовью<sup>1</sup>.

Традиционно истинная дружба считалась достоянием мужчин. Женщин могли сближать родственные отношения, а просто подруги были конкурентками или же имелось моральное или социальное неравенство (одна – яркая личность, другая внимает ей). «Три сестры» – распространенный вариант отношений. Роман Щербаковой «открывается» не столько в Чехова (героини живут в Москве, и если куда стремятся, то из нее, Саша – завуч, Ольга – директриса гимназии, сестры несчастливы в личной жизни (у Вершинина и Марка, возлюбленных Маши и Ольги, больные жены), подруги скорее наоборот, хотя у каждой есть своя беда и страдание, ощущение отсутствия «настоящей жизни» остро свойственно только их антагонисту-писательнице; бездетным сестрам противодействует вульгарная и распущенная жена брата с двумя детьми, подругам-матерям – высокоморальная, но одержимая ненавистью и комплексом неполноценности бездетная писательница), сколько в канонизированный вариант мужской дружбы – трилогию А. Дюма о мушкетерах, основные положения которой сюжет романа варьирует.

О романе Дюма напоминает завязка сюжета. Чрезвычайно чувствительный к возможным оскорблениям молодой человек из провинции<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Окуджава Б. Давайте восклицать // Высоцкий В., Галич А., Окуджава Б. Я выбираю свободу. Кемерово, 1990. С. 266.

<sup>2</sup> «Д'Артаньян каждую улыбку воспринимал как оскорбление, а каждый взгляд – как вызов. Поэтому он от Тарба до Менга не разжимал кулака и не менее десяти раз за день хватался за эфес своей шпаги. Все же его кулак не раздробил никому челюсти. А шпага не покидала своих ножен» (I, I. Дюма А. Три мушкетера. М., 1959. С. 16) Теми же качествами (но воинственность заменяет скрываемая злопамятность) обладает Полина Нащокина (один пример из множества: «Спрашивают: не воевала ли я, не подвергалась ли обморожению во время войны? Видимо, у меня такой вид, что я могу казаться участницей даже Куликовской битвы. Хотя перед глазами этих сволочей история болезни, и там написано: я родилась в 1952 году и, увы, не в окопе», 17), при том что объективно мир не

(Гасконь – Воронеж) на жалкой кляче<sup>1</sup> / с оторванной подошвой в ноябре без денег при вставших трамваях приезжает в столицу завоевать свое место под солнцем (лейтенант мушкетеров после масс услуг королевскому величеству и битв с кардиналом / престижная литературная премия после идеологически правильных книг с проговариваемой правдой жизни). «Три мушкетера» начинаются с ссоры д'Артаньяна с друзьями, когда каждый из них вызывает его на дуэль. Заканчивается трилогия также расхождением капитана мушкетеров с друзьями и примирением буквально перед смертью. Сюжет романа Щербаковой повторяет Дюма: ненависть к трем допущенным к красивой жизни (в ресторан с разбавленным вином и луком, поданным отдельно от шашлыков), «битва» с ними, примирение почти после смерти (кома писательницы, амнезия Раи). Действие романа происходит «двадцать лет спустя».

Сегодня, в тринадцатую пятницу девяносто девятого года, то – почти забытое прошлое, но как много из него растет... <...> Что-то растет от людей, забрызганных грязью той самой лужи (ср.: символическая лужа «Миргорода», исчезнувшая из «чистовика» «Золотого тельца» – М.Б.) Но повторяю: сегодня пятница девяносто девятого, а мы в другом времени – в пятнице семьдесят девятого (10).

Свои проблемы подруги решают «по-мужски»: за трапезой и распитием бутылочки (желая увидеть подруг, Рая приглашает их «за дешевым джином... <...> ...они приедут ко мне, выгадывая десятку на бутылке, но прокатывая эту же десятку на метро», 26). В шашлычной они обсуждают Ольгин развод. Знаменитая сцена романа Дюма – завтрак в обстреливаемом противником бастионе при осаде Ла-Рошели, чтобы обсудить, как быть с миледи и предотвратить покушение на герцога Бэкингема. Женская война:

Поэтому за стол она села так, чтобы не видеть зал – красуйтесь, подружки, без меня. Мне не жалко. Что они и делали первые пять минут, отвлекая жующие рты от непрокусываемых шашлыков. <...> ...И добавила, смеясь:

– Меня надо завоевать...

– А где войска завоевателей? – Это уже Рая. – На подходе?

– Нету у нее никого. – Саша главный спец по части стратегии захвата чужих мужчин (11–12).

---

чрезмерно враждебен к ней: Рая продает ей продукты дешевле, любовник-альфонс носит ей в больницу фрукты, купленные на свои деньги.

<sup>1</sup> «Это был беарнский мерин лет двенадцати, а то и четырнадцати от роду, желтовато-рыжей масти, с облезшим хвостом и опухшими бабками. Конь этот, хоть и трусил, опустив морду ниже колен, что освобождало всадника от необходимости натягивать мундштук, все же способен был покрыть за день расстояние в восемь лье. Эти качества коня были, к несчастью, настолько заслонены его нескладным видом и странной окраской, что в те годы, когда все знали толк в лошадях, появление вышеупомянутого беарнского мерина ... произвело столь неблагоприятное впечатление, что набросило тень даже и на самого всадника» (I, I. Дюма А. Ук. соч. С. 13).

Воюют также бутылками.

– Убила человека? – кричу я. – Бутылкой коньяка? (53).

Она оторвала мне рукав платья... <...> Я ухожу. Апельсин попадает мне промеж лопаток. Яблоко бьет по затылку (59).

Это придает повествованию гротескно-карнавальнй характер, жизнь продолжается, если воюют едой. Аналогично, в барах, с ромом, проводят время «три товарища» Ремарка. С этим романом роман Щербачевой сближает и сходство социальной ситуации России 1990-х и Германии 1920-х годов<sup>1</sup>: рост милитаризма и «красно-коричневой чумы», нищета и безработица («Я люблю своих подруг-учителей. Они питаются пшенной кашей, она же у них в голове» (16), инженер-оборонщик Рая – «торгашка»). У Ремарка тот же общий расклад персонажей – трое плюс четвертый-урод.

Но как бы она ни была безупречна по своим техническим качествам, ее внешний вид все еще оставался страшноватым. Для каждодневного пользования мы смонтировали какой-то особенно старомодный, прямо-таки допотопный кузов. Лак утратил блеск, крылья были в трещинах, а ветхий откидной верх прослужил никак не меньше десяти лет. <...> Машину мы назвали «Карл». «Карл» – призрак шоссеинных дорог. <...> На иные машины он действовал как ворона с подбитым крылом на свору изголодавшихся кошек. <...> Всем хотелось его обогнать. <...> Никто из них не мог додуматься, что внутри этого смехотворного сооружения бьется великое сердце... Ленц утверждал, что «Карл» играет чисто воспитательную роль. Он учит людей чтить творческое начало, которое всегда заключено в неприметной оболочке. Так рассуждал Ленц, который сам себя называл последним из романтиков<sup>2</sup>.

Ряд сюжетных ходов ориентирует на «Виконта де Бражелона, или Десять лет спустя». У постаревших героев возникают разногласия из-за детей. У Раи близнецы, как у д'Артаньяна, охраняющего молодого короля от замены на близнеца, которых она пытается спасти от войны – д'Артаньян спасает одного близнеца в ущерб другому, погибая сам, Раиса переживает сильнейшее душевное потрясение, приводящее к психическому расстройству. У Атоса из-за того, что его возлюбленная приглянулась королю («сыну» д'Артаньяна), погибает сын<sup>3</sup> – у Саши сыну приходится ждать свою возлюбленную (дочь Ольги) десять лет (им обоим испытать серьезную психологическую травму в юности) из-за грубого вмешательства ее матери. Расхождение Портоса (Ольги) с ос-

---

<sup>1</sup> Не случайно в те же годы снят фильм по мотивам романа – «Цветы от победителей». Ремарк оказался востребован не только в «оттепель», но и в 90-е.

<sup>2</sup> Ремарк Э.М. Три товарища. С. 11–14.

<sup>3</sup> История его рождения (от случайной связи с возлюбленной друга, оба скрывали свое истинное лицо, младенец был подкинут «отцу» и усыновлен Атосом) так же «аморальна» для своего времени, как и история Катиного Адама.

тальными возникает во втором романе, где Портос вместе с д'Артаньяном служит Мазарини, ненавистному двум другим друзьям.

В различной степени проявлены соответствия в системе персонажей. Три подруги – три друга, Нащокина («нащека, нащока – пощечина, оплеуха; румянец во всю щеку; флюс, опухоль на щеке; заплатка на обуви. *Нащечить* – натащить, наворовать, отсюда *нащека* – мелкий во-ришка. Выбор за носителями этой фамилии. Скажем, дворяне *Нащокины* объясняли ее происхождение прозвищем предка, получившего рану в щеку в битве тверитян с войском ханского посла Шевкала в 1327 г. Объяснения, конечно, романтическое, но всех ли Нащокиных оно касается?»<sup>1</sup> – постоянно испытываемое героиней состояние униженности, приниженности, черной зависти скорее ориентируют на негативные значения) – д'Артаньян (очевидные дворянские коннотации обеих фамилий). Героиня завидует черной завистью счастливой троице и хочет присвоить себе их счастье, в финале наступает примирение, символизирующееся их слезами на ее щеке (портрета на обложке книги).

Наиболее проявленное сходство: *Ольга* – Портос. Хотя имя означает «святая» (др.-сканд.), образ более ориентирован на св. Ольгу, княгиню, вошедшую в историю самостоятельной бурной деятельностью по управлению государством и жестокой мстостью личным врагам. Так же ведет себя Ольга Щербаковой<sup>2</sup>. Портос – наименее умный и утонченный, наиболее неумеренный в еде, питье и внешней роскоши, наиболее «громкий» (в Ольгин день гадают по грому) и «мощный» во всех проявлениях. Ольга – наименее интеллектуалка из подруг.

Надо сказать, что я в такого рода разговорах отставала. Я родилась практиком жизни, не знающим никаких предварительных теорий. Случится случай – я раскину мозгом. И раскладом этим будет руководить случай, он подберет себе теорию по вкусу. Уже долгая жизнь ни разу не была смущена неправильностью такого рода тактики. Тактики обстоятельств (23).

Действует Ольга неуклюже, причиняя боль детям и подругам, сметая все на своем пути (гигант Портос, «отважный боец, чья сила позволяла ему превращать в кольцо железный брус»<sup>3</sup>). Избавляя дочь от первой любви, говорит, что ее Алеша «до сих пор писается в постель. Он

---

<sup>1</sup> Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Фамилии. М., 1998. С. 293.

<sup>2</sup> «Ольга» Гумилева: «“Эльга, Эльга!” – звучало над полями, / Где ломали друг другу крестцы / С голубыми свирепыми глазами / И жилистыми руками молодцы. / “Ольга, Ольга!” – вопили древляне / С волосами желтыми, как мед, / Выцарапывая в раскаленной бане / Окровавленными ногтями ход. / <...> Вижу череп с брагой хмельною, / Бычьи розовые хребты, / И валькирией надо мною, / Ольга, Ольга, кружишь ты» (Гумилев Н.С. Избранное. М., 1989. С. 433).

<sup>3</sup> Дюма А. Сын Портоса. М., 1992. С. 37. Роман-«продолжение» одного из подражателей Дюма в Англии.

неизлечим. У него эпизпадия. Ольга сама мне рассказала, что испытала радость, увидев ужас на лице дочери. Ужас на моем лице ее не потряс. Она его не заметила» (31)<sup>1</sup>. Чтобы объяснить происходящее Алеше, Саша говорит, что «Катина семья – антисемиты. Вырвалось даже без подготовки. Синдром легкой ответной подлости. Подача-прием-ответный пас – прямо в солнечное сплетение» (31). Ольга о другой подруге:

Хорошо бы этой красавице надеть на голову тарелку с луком, чтоб по ее самодовольной морде медленно побежал бы скованный маслом уксус, а колючки лука повисли бы на ушах (13)<sup>2</sup>.

Алеша: «Стреножьте тетю Олю, если она начнет проявлять силу и характер» (42). Подобные примеры можно умножать. Портос хвастается золотой перевязью («сверкавшая, словно солнечные блики на воде в ясный полдень <...> окружающие, и больше всех д'Артаньян, шумно восхищались шитой золотом перевязью» (I, II)<sup>3</sup>). Ольга мыслит об абстрактных вещах в категориях одежды:

Для нынешнего времени комплексы – слишком обременительная и громоздкая одежда, они хороши для времен стоячих, тогда они тебе даже как бы украшение. Плюмаж лучше виден, когда ты в зыбучем песке или болоте... <...> Бант верности отеческим гробам... <...> ...боа – комплекс личной вины – гомункулус от скрепления Евангелия с писателем Нилиным <...> А турнир превосходства над всеми? (23).

Ольга водит машину (на коне).

Выяснилось: единственная прочность на свете – это деньги. Я хорошо стала зарабатывать. Время было жирное. Икру черную ели как полоумные. С мясом выдирали засранные толчки и впячивали вместо них горшки нежнейшего колера... <...> Я обогатилась техникой, жигулем, железной дверью (65).

...Одета и обута щедротами рекламодателей. Конечно, есть в этом душок-запашок... (13).

Портос присоединяет имения («просто купил Пьерфон и таким-то путем к двум своим прежним фамилиям прибавил еще третью. Он именовался теперь дю Валлон де Брасье де Пьерфон и жил в своем новом имении. За отсутствием другой славы Портос, очевидно, метил в маркизы Карабасы» (II, XII)<sup>4</sup>), но ему не хватает титула, за титул барона он работает на «гносного» Мазарини («мое не аристократически шестидесятилетнее происхождение» (23), «мои убеждения выросли из другого сора, и то, что мы смыкаемся побегами ... не падение идеи» (22)). Как Портос имеет в любовницах тощую прокуроршу, которую выдает за

<sup>1</sup> Узнав, что у нее будет внук, Ольга сама совершает «детский грех» (70).

<sup>2</sup> «Атос заражал его своим гордым достоинством, Портос – пылкостью, Арамис – изяществом» (II, VI. *Дюма А.* Двадцать лет спустя. Ч. 1. С. 50).

<sup>3</sup> *Дюма А.* Три мушкетера. С. 36.

<sup>4</sup> *Дюма А.* Двадцать лет спустя. Ч. 1. С. 98.

герцогиню и которая по скупости отказывается выплатить его долги, освободив тем самым от заточения на постоялом дворе, и чуть не делает посмешищем при приобретении экипировки, так Ольга влюбляется в «не телесного» художника.

Я вцепляюсь глазами в живого неказистого мужчину с насмешливыми глазами, которого еще вчера поместила в графу: единственный. А тут раз – и просто тощий дядька разглядывает меня с треногой табуретки (35).

*Pausa* («легкая» (греч.)) – Арамис. Как и герой Дюма<sup>1</sup>, героиня наиболее красивая и утонченная из подруг.

Она уже тогда поняла, что запомнила их на всю жизнь. Особенно одну. Тоненькую, с пушистым серебристо-золотистым хвостиком и ложбинкой на затылке, которая нежно стекала в одежды и где-то там, под ними, преображалась во что-то другое. Еще лучшее. <...> ...Тронул за руку Раю и сказал ей тихо, но как бы навсегда: «Ты лучше всех!» (11).

Она была Светом и Раем (72).

Пока Атос представлялся ему Ахиллом, Портос – Аяксом, а Арамис – Иосифом (I, VII)<sup>2</sup>.

Мушкетер мечтает стать аббатом, пишет богословскую диссертацию и стихи, впоследствии плетет интриги и пытается управлять королями. Рая склонна к мистике. С ней разговаривают пивные банки, она религиозна, у нее очень тонкое филологическое чутье (постоянно анализирует фонетику и семантику слов), она любит поэзию и часто цитирует про себя что-нибудь, ее размышления о жизни метафорически образны и яркие, у нее «страсть к художественным альбомам <...> она на них молится» (52). «Она одна из нас не приемлет дурных слов друг о друге, даже в тоне юмора» (36). «Раечка! В ней больше всех из нас щедрости на добрые слова, хоть за дело, хоть просто так...» (51); «из отвращения к благостности ее жизни» (56) – в отношении Арамиса часто повторяется слово «слащавый». Арамис очень скрытен и тактичен, он отказывается сообщать д'Артаньяну о каких бы то ни было тайнах друзей.

---

<sup>1</sup> «Это был молодой человек лет двадцати двух или двадцати трех, с простодушным и несколько слащавым выражением лица, с черными глазами и румянцем на щеках, покрытых словно персик осенью, бархатистым пушком. Тонкие усы безупречно правильной линией оттеняли верхнюю губу. Казалось, он избегал опустить руки из страха, что жилы на них могут вздуться. Время от времени он пощипывал мочки ушей, чтобы сохранить их нежную окраску и прозрачность. Говорил он мало и медленно, часто кланялся, смеялся бесшумно, обнажая красивые зубы, за которыми, как и за всей своей внешностью, по-видимому, тщательно ухаживал» (I, II. С. 37). «Он не был... столь утончен, как Арамис, чтобы пребывать в своем природном изяществе и черпать его в себе самом» (II, VI. Ч. 1. С. 50).

<sup>2</sup> С. 102.

*Саша* («мужественная защитница» (греч.)) – Атос. Она не вечно печальна, как герой Дюма, хотя лицо ее постоянно отражает тревоги и заботы, в которых она пребывает из-за сына:

Саша нервна. Я знаю это ее состояние. У нее сморщивается лицо, оно делается острым и как бы сбегается к носу. Если учесть, что человеческий нос – не самое удачное Божье творение, то нос, к которому прибежавшие за помощью глаза и щеки при- тулились близко и виновато, выглядит совсем неважно. У Саши сейчас лицо пнутой собаки. <...> Очень собачий у нее вид. Этакая выброшенная на помойку такса (33–34).

...У нее на работе другое, затворенное лицо... <...> ...я вообще не умею улы- баться, я – само прискорбие. Такое лицо у одной из Богородиц (41).

Она счастлива в браке (хотя «я даже не знаю, что могла бы сделать, случись у нас опасность разрыва. Скорее всего я убила бы его, а потом себя» (15), – именно так поступил Атос: повесил миледи, отказался от титула и имени, чтобы считаться мертвым) в отличие от супруга миледи, не спивается (в первом романе Атос всегда с бутылкой, кульминация – оставшись один на пути в Англию за подвесками (друзья выбы- вают из игры по одиночке) и затворившись в погребе, он лишает трак- тирщика всех запасов, во втором он отказывается от вина полностью и единственный из друзей не страдает от его отсутствия в Англии), хотя входит в особые отношения с цимлянским (отец ученика подарил вино: «вино выпили все, осталась четверть цимлянского, бутылка была рядом со мной, и ее как бы за мной закрепили. Никто же не знает о моих осо- бенных отношениях с ним. Мы с цимлянским – подельники в подтопле- нии дружбы. Где вы, мои девчонки? Где?» (17)). Но она наиболее серь- езна и ответственна из героинь и похожа на романтического воина.

Сашка добра и деликатна и не станет бить другого там, где у него перелом (33). Романтики хоть и фантазеры, но и деятели обязательно. Тогда как реалисты – сплошь фуфло. Ни на что не годны. Я готова защитить на этом диссертацию (15).

Саша прощает Ольгины промахи (избыток силы): «и я тут же вы- бросила из головы Ольгину подлянку. И зря... Я еще не знала, какие проблемы вырастут на моем пути из этих слов – “завистники и злобни- ки”. <...> Совсем рядом набухала склока, которую собственной рукой устроила подруга» (25). Саша бескорыстно помогает друзьям в беде: ухаживает за больной Ольгой, выгораживает Раю – бескорыстие Атоса: единственный не попросил награды у королевы; именно Атос примиря- ет друзей, уже вынудивших шпаги во второй книге. «Только Атос ничего не ждал от других, а повинился лишь чувству чистой дружбы и голосу своего простого и великого сердца» (II, XXXVIII «Обед на старый лад»<sup>1</sup>).

---

<sup>1</sup> Ч. I. С. 317–318.

*Полина Петровна* – у имени три значения: «1) многозначительная (греч.); 2) франц. вариант имени Аполлинария – принадлежащая Аполлону (греч.); 3) маленькая (лат.)»<sup>1</sup>. Все эти значения<sup>2</sup> находят отражение в образе, а в отчестве звучит камень (омертвевшая женственность). У нее есть Констанция – двадцатипятилетний любовник («первый не случайный мужчина в сорок три года», 27).

Д'Артаньян был по природе своей очень любопытен, как, впрочем, и большинство людей, владеющих даром интриги (I, VII)<sup>3</sup>.

... Мы всегда имеем известное нравственное превосходство над теми, чья жизнь нам известна. Поэтому д'Артаньян, строя план будущих интриг и решив сделать Ато-са, Портоса и Арамиса орудиями собственного успеха, был совсем не прочь заранее собрать невидимые нити, с помощью которых он и рассчитывал управлять своими тремя приятелями (I, XXVI)<sup>4</sup>.

Эти же свойства присущи писательнице, она «кружит над этим, как ворона над сыром» (историями жизни людей), подчиняет себе подруг, написав о них роман, а не выдав властям на расправу (забрала заявление из милиции). Как д'Артаньян ничего не представляет собой без своих друзей («он мог достичь чего-либо только при условии, чтобы каждый из его друзей уступал ему ... немного электрического тока, которым одарило их небо» (II, VI)<sup>5</sup>), так Полина Нащокина живет памятью о трех подругах. Д'Артаньян «направил свой ум не на великое, а на самое малое в жизни, на материальное благосостояние ... на солдатский манер»<sup>6</sup>, Нащокину интересует только то, что можно «пощупать рукой» (46). За деньги д'Артаньян служит власти в лице Мазарини, власти служит и писательница («быстро получила ... какую-то ведомственную премию за сборник рвотных публикаций под самыми важными рубриками», 61), оба тайком власти изменяют. Д'Артаньян завидует удачливым через двадцать лет друзьям (II, IX), это же чувство питает Нащокину.

Обратимся к другим «дверям», пропускающим литературные ассоциации.

---

<sup>1</sup> Грушко Е.А., Медведев Ю.М. Имена. М., 1998. С. 635.

<sup>2</sup> Есть еще и литературные коннотации: многочисленные Поли и Полиньки XIX века – горничные, «мещаночки»; «Полина-печальная» (1915) Ю.Л. Слезкина, крадущая любовь: ночью, выдавая себя за другую, встречается с мужчиной, обман раскрывается на рассвете (вариация мотива волшебной сказки: увидев настоящее обличье своей жены, герой сжигает звериную шкуру и теряет возлюбленную, должен заслужить ее – испугавшись истинного вида девушки, герой по неразумию теряет единственное настоящее чувство (к себе) в своей жизни), возлюбленный выказывает презрение и отвращение к бедной Полине.

<sup>3</sup> С. 100.

<sup>4</sup> С. 310.

<sup>5</sup> Ч. I. С. 50.

<sup>6</sup> Там же. С. 51.

«Утка» и «птичий» мир, не впуская в диснеевские «Утиные истории», приоткрываются в «Гадкого утенка» Андерсена. «Хорошо было за городом!» (А, 123) – начинается сказка<sup>1</sup>. Полина родилась в деревне и надеялась, «что никогда, никогда, никогда я не буду жить в городе, где дома выше водонапорной башни. Мое пространство раздвигалось медленно-медленно. С подоконника на кровать-клетку, а потом – через долгое время – на тканную тряпочку-половичок... И только летом порог избы на крылечко... А потом уже во двор» (18). Однако с поступлением в институт в городе жить пришлось, и там было «очень уж плохо – холодно, голодно, хамски», дом в деревне спалили после смерти бабушки<sup>2</sup>. «Как мир велик! – сказали утята» (А, 123). Полю – гадкого утенка также третируют на «птичьем дворе», «все животные по-прежнему презирали его за уродство» (А, 129) и однажды он встречает лебедей.

Утенок не знал, как зовут этих птиц, куда они летели, но полюбил их, как не любил до сих пор никого. Он не завидовал их красоте; ему в голову не могло пожелать походить на них (А, 130).

«Три чудных белых лебедя», от которых утенок ожидает смерти, приняли его.

Теперь он был рад, что перенес столько горя и бедствий, – он лучше мог оценить свое счастье и окружавшее его великолепие. <...> Он был чересчур счастлив, но нисколько не возгордился – доброе сердце не знает гордости, – он помнил то время, когда все его презирали и гнали» (А, 131–132).

Здесь Поля расходится с образом, у нее не «доброе сердце»: «лебедь»-Раиса приняла ее сразу: «Когда я стала ходить в лавку к Раисе, я сразу была обескуражена ее готовностью к общению» (49), Раиса «помогала ей нести сумки» (51). Притча о судьбе романтического художника, соединяясь с мотивами сюжета Сальери<sup>3</sup>, трансформируется. Полина Нащокина приобрела признание и избавилась от злобы, но путь к этому был разрушителен. В другой сказке Андерсена – «Дикие лебеди» – героиня, обладающая добрым сердцем, принимает испытание немотой, чтобы вернуть братьям-лебедям человеческий облик. Озлобившееся сердце героини делает ее писательницей, безостановочно произ-

<sup>1</sup> Андерсен Х.К. Сказки. Истории. М., 1992. Страницы указаны в тексте (А, ...).

<sup>2</sup> «...И на горушке звания от жилья не осталось. Известно, бесхозяйственный дом недолго стоит, живо его разнесут... <...> ...и на месте Жабреева обзаведенья стал пустырь с ямами» (Бажов П. Малахитовая шкатулка. М., 1990. С. 239). В «Мальчике и девочке» мгновенно разносят дом инвалидов. «Это был замечательный поход грабителей, жаркий, страстный, несправедливый. <...> Через пустырь слабослышащих шла тропинка» (47), – русские народные традиции.

<sup>3</sup> Помимо житейской зависти еще и «ремесленничество». «Я написала романчик и мне за него дали неплохие деньги. Злобники-критики отвели мне две вполне уважительные строчки, хотя назвали имитатором» (27).

вода слова, она «превращает» людей в птиц, «напускает порчу» на красавиц за их красоту в лучших традициях волшебной сказки<sup>1</sup>. Андерсеновские реалии: «Мне для того, чтобы писать хорошо, всегда надо было думать о бабушке, о коте, о сирени, о пауке *Пантиэле*, которого я прикармливаю в уборной<sup>2</sup>. Мои слова растут только из тепла и любви <...> жалобных историй из жизни птиц и пионеров» (20), – умиротворенная колдунья (баба-яга – «нога в электрическом ботинке», по мнению одного из идеологов феминизма, Баба-Яга – это и есть воплощение женственности<sup>3</sup>). Однако роман, принесший ей славу, родился из «исследования возможностей ненависти в написании слов» (20). У Андерсена есть «история» «На утином дворе», где утка Португалка – весьма самодовольная и ограниченная особа, убивает певчую птичку со сломанным крылом.

Вы меня приравниваете к кошке, этой хищнице? В моей крови нет ни единой злой капельки! Я приняла в вас участие и научу вас приличному обхождению! И она откусила птичке голову; птичка упала мертвая.

– Это еще что?! – сказала Португалка. – И этого перенести не могла? Ну так она и не жилица была на этом свете! А я была для нее матерью, это я знаю! Сердце у меня есть! (А, 214).

Утка – символическое воплощение житейского здравого смысла<sup>4</sup>, привлекательного или нет. Роман «Уткомесь» оказался «лебединой

---

<sup>1</sup> Злая мачеха пыталась обезобразить Элизу, но заколдованные жабы превратились в розы. «Несчастливая в своем страхе, она все равно была выше меня полноценностью своей жизни. Даже голодный обморок был в ее жизни как цветок, который обернулся удачей – торговой точкой» (49).

<sup>2</sup> Дружба с пауком – не только сказочный, но и традиционный сюжетный мотив жизнеописаний узников. Имя облагораживает «коллегу» (плетение), ср. у Чехова в «Моей жизни»: «Он всех простых людей почему-то называл Пантелеями, а таких, как я и Чепраков, презирал и за глаза обзывал пьяницами, скотами, сволочью». Пантелеймон – один из самых популярных святых, изображение которого есть практически в каждой церкви («На каторжные клейма / На всякую болезнь / – младенец Пантелеймон / У нас, целитель, есть». *Цветаева М.* Стихотворения. С. 57), поскольку Пантелеймону-целителю молятся об излечении от всех болезней (имя означает «всемилобивый», греч.) – своеобразный вариант «моления» писательницы.

<sup>3</sup> *Малаховская А.Н.* Возвращение к Бабе-Яге. М., 2004; *Она же.* Наследие Бабы-Яги. М., 2006. См. об этом также: *Габриэлян Н.* Ева – это значит «жизнь» (Проблема пространства в современной русской женской прозе) // Вопросы литературы. 1996. № 4. С. 63–64.

<sup>4</sup> Ср. в другой сказке: «Но вошла Николь: ни высока, ни мала, ни худа, ни толста, лицо чистое, волосы русые, глаза серые, голос тихий, разговор приятный, идет не спеша – уточкой» (*Кузмин М.А.* Шесть невест короля Жильберта // Сказка серебряного века. М., 1994. С. 383). На фоне безумных и алчных невест «уточка» – истинное сокровище. Однако сравнение с уткой писателю противопоставлено, поскольку «символ поэта, певца и высоты поэзии» – лебедь, «символ возрождения, чистоты, целомудрия, гордого одиночества, мудрости, пророческих способностей, поэзии и мужества, совершенства, но смерти» (*Мифы народов мира.* Т. 2. С. 41).

песню» писательницы, возникшей из покушения на «лебедя» Раю (ср. ее «лебединую верность»), вопреки поверьям<sup>1</sup> оно принесло ей удачу.

Другая «дверь». Имя будущего ребенка Кати – *Адам*, она «увозит нерожденного ребенка» (44) в мирную *Германию* из военизирующейся России. Здесь приоткрывается еще одна дверь. Один из наиболее известных романов немецкого писателя Г. Белля – «Где ты был, Адам?» (1951). Смысл заглавия поясняется в двойном эпиграфе.

И всемирная бойня может задним числом пригодиться. Скажем, для того, чтобы доказать свое алиби перед лицом всевышнего.

– Где ты был, Адам?

– В окопах, господи, на войне... (Теодор Хеккер «Дневники и ночные раздумья» 31 марта 1940 г.).

Мне случалось переживать подлинные приключения. Я прокладывал новые авиатрассы, первым перелетел через Сахару, летал над джунглями Южной Америки... Но война – это не подвиг, а лишь его дешевый суррогат. Война – это болезнь, эпидемия, вроде сыпняка... (Антуан де Сент-Экзюпери «Полет в Аррас»)<sup>2</sup>.

Сюжетно роман построен как истории жизни и смерти случайно сталкивающихся героев, каждый из них приближается к читателю, и в миг, когда тот успевает проникнуться к нему сочувствием и симпатией, герой погибает, последний – на пороге дома своих родителей. Новый Адам рожден для мира и жизни в стране, которая оберегает их. Сам роман – попытка общения осужденной Евы с Господом, ее взгляд на жизненные ценности.

Вот еще одна дверь в другой *литературный* текст при кажущемся полным отсутствии границ с теле/журнальными мотивами.

И я шестерка в этой игре, и не по незначительности себя самой, а потому, что сама себе я так и определяю место – шестерка, потому что дочь важнее. Она большая карта в том мироздании, в котором крутится ее мать <...> Я даже понимаю, как это неправильно, ибо очень по-русски. Ну какая, скажите, американка или англичанка будет брать в расчет беременность вполне выросшей дочери, которая не помрет с ребенком с голоду, у которой своя квартира и какой-никакой, но существующий отец ребенка? Но что нам их заморские правила отчуждения? <...> В случае детей мы одинаковы – и русские бабы, и итальянки, и еврейки: наша пуповина с детьми не разрезается до самой смерти родителей. Это не пуповина, это крест. Во мне болит моя дочь, и с этим ничего не поделаешь (35).

В данном случае перед нами не столько националистские размышления<sup>3</sup>, сколько двупланово (через открытие «двери») оформленный

---

<sup>1</sup> «Кто ненароком лебедя подшибет, добра себе не жди: беспременно неожиданное горе тому человеку случится» (*Бажов П.* Указ. соч. С. 220).

<sup>2</sup> *Белль Г.* Избранное. М., 1987. С. 3.

<sup>3</sup> И еще одна скользкая этическая проблема: психологически правильное и жизненно необходимое (ср. количество трагических историй о свекрови и невестке, анекдотов

мотив. У Ф. Рота в романе «Она была такая хорошая» (1967)<sup>1</sup> героиня всеми силами пытается отделаться, выжить из дома в собственную жизнь подальше от родителей проблемных дочь (муж-алкоголик) и внучку (католичка).

– Я не знаю, Уиллард, ни что будет с ними тогда, ни что будет теперь. Но вдвоем мы хотя бы по-человечески проживем остаток жизни. Без трагедий на каждом шагу. <...> Ну и пусть выпутываются сами.

– Я говорю о нашей дочери, Берта!

– Ей тридцать девять, Уиллард. А ее мужу, по-моему, за сорок или около того (более десяти лет живут в одном доме. – М.Б.). Пусть они выпутываются сами, без моей и твоей помощи<sup>2</sup>.

Муж, думающий по-другому, приравнивается к Иисусу Христу. О внучке (пятнадцати лет):

Где конец ее выкрутасам?

Она завалила комнату четками, статуэтками и прочим католическим хламом. А теперь еще и это! (Вызвала полицию, когда отец устроил сцену матери. – М.Б.) Она, как я вижу, хватилась через край!<sup>3</sup>

Героиня подана не как выжившая из ума, а как обычная женщина. Сюжетная ситуация этого произведения схожа с сюжетом «Моления о Еве»: беременная от нелюбимого человека дочь, ее непростые отношения с семействами родственников. Но разрешается эта ситуация в американском и русском романах прямо противоположным образом. Если Катя рвет с «родительским» миром и уезжает к любимому для новой счастливой жизни, и издалека протягивается нить любви, преображающая искаженный злобой мир отживающих свое (финал романа: «Я плачу над твоей книгой, Нащокина. Дай тебе Бог здоровья! Мои слезы падают на твои пронзительные маленькие глазницы и тихонько сползают по твоей щеке. Получается: мы плачем вместе – значит, квиты. Адам сказал мне по телефону: “Ich liebe dich, баба”. Я позвонила Ольге. Она хлопала носом. Он ей сказал то же. Целых два liebe– это уже Дар», 73). Героиня Рота несмотря на юный возраст (двадцать семь Кате, восемнадцать Люси) одержима всеми предрассудками морали

---

о теще, затянувшийся симбиоз с родителями, как правило, уничтожает собственную семейную жизнь) раздельное и отчужденное проживание взрослых детей и постаревших родителей (как можно дальше друг от друга, последние часто – в специализированных учреждениях, без чувства вины и привязанности – норма Запада) и патриархально-традиционный, т.е. морально освященный веками, «тугой семейный снап».

<sup>1</sup> «Шаг к освоению классического наследия в жанре социально-психологической прозы» (Мулярчик А.С. Молодость, спорт, жизнь // Апдайк Дж., Рот Ф. Романы. М., 1992. С. 9.), к этому же «жанру» (русской литературы) можно отнести произведения Г. Щербаковой.

<sup>2</sup> Апдайк Дж., Рот Ф. Указ. изд. С. 257.

<sup>3</sup> Там же. С. 249.

американского городка пятидесятых и в соответствии с ними загоняет в железные тиски свою жизнь: выходит замуж за нелюбимого, третирует его, ненавидя всех и вся и ощущая себя глубоко несчастной, запрещает ему общаться с родственниками. Итог трагичен: маленький сын ненавидит ее, муж забирает ребенка и уходит, ее новая беременность ничего не спасает и она погибает, не желая принимать ничью помощь и уйдя из дома в истерике<sup>1</sup>. Далее оказывается, что для своей матери она была лишь досадной помехой в отношениях с отцом-алкоголиком, который из-за ненависти дочери ушел из дома<sup>2</sup>. После ее смерти завязывается идиллическая любовная переписка («прошло несколько месяцев после похорон, и в одну из пронзительных, холодных, дождливых весен, какие часты на Среднем Западе, письма из тюрьмы стали приходить прямо домой»<sup>3</sup>).

Другая «дверь» в современную зарубежную литературу непосредственно в тексте.

...И когда-нибудь я буду в ситуации, когда мне будет тепло и хорошо, а им – хуже не бывает, и они будут царапаться *в чье-то окно* и молить, молить. И тогда я напишу роман на разрыв пульса, не скрывая своей ненависти. Я получу за него премию, хотя я не меркантильна, не в ней дело. У Фланнери О'Коннор есть рассказ «Хромые *внидут* первыми». Страшный рассказ. Страшнее не бывает. Я напишу такой же роман. Про этих троих, перед которыми сначала *открываются двери*, а потом – бац! – и хромые *внидут* первыми (20).

Пример «не раскрывающейся двери». Три подруги собираются вместе у «черной воды» и «вызывают» дьявола («Я бы с сатаной в такие игры не играла»), «и нам вдруг стало хорошо, как в молодости» (45). Они хохочут, обнявшись, и от этого «выползло солнышко», а «враги» вынуждены защищаться от inferнальных явлений (нападения утки с человеческой ненавистью в глазах) – чем не «Иствикские ведьмы» («обавницы и еретицы»)? Однако в целом развитие сюжета не дает продолжения ассоциативных соответствий.

---

<sup>1</sup> В один из моментов перед крахом: «вот еще одна житейская битва, которую она вела и которую выиграла, но почему-то теперь ей казалось, что никогда в жизни она не была такой несчастной... у Люси возникло ощущение, что так будет вечно, – она не умрет, ей суждено жить и жить в этом новом, ею самой сотворенном мире, где она сможет убеждаться в своей правоте, но где ей никогда не быть счастливой» (390). Это мир, сотворенный женской ненавистью и «зlobой» (название предполагает разговор о женской «доброте») «не прощенной» Евы (прозрачно в произведении выражена мысль: дети несут на себе тяжесть грехов своих родителей и с каждым поколением положение дел усугубляется).

<sup>2</sup> Дочери, впрочем, безразлична личная жизнь матери: «на самом деле ей безразлично, выйдет мать за Бланшарда Мюллера или нет» (389).

<sup>3</sup> Там же. С. 447.

«Дверь» в литературу «про идеологов» ведет через детскую. В школьные годы у трех подруг был случай, связанный с политическим инакомыслием (Ольга вспоминает его, желая уволить сотрудницу, гордящуюся диссидентским происхождением и идеологией) и экзистенциальными проблемами жизни и смерти.

...Все напряглись на столетие Ленина. Массовый экстаз преддверия, предчувствия и прочих «пред». Маразм. Анекдотов тогда было – тьма... <...> Один из таких анекдотов, особенно неприличных, передавался на уроке на клочке бумаги. Училка его отловила у Раисы. Прочитала, пошла пятном и велела той съесть бумажку (22).

Рая сжевала и получила разрешение выплюнуть<sup>1</sup>, из-за чего поднялась кутерьма. «Все считали себя оплеванными». Саша возмущалась: «если Раиса теперь умрет, то отвечать будет учительница, они все лапали эту бумажку, а мальчики сроду не моют руки после уборной». Поток сознания выводит на детские мысли о смерти («Радостно-глупые дети. Но нас почему-то очень занимала смерть», 23), которые плавно переходят в размышления о неугодной сотруднице с «речами и цитатами». Как известно, важные документы или улики часто поедаются во время опасности, что прекрасно было известно пионерам и наставникам из книг о революционерах, которые в подобных ситуациях оказывались чаще, чем герои авантурных романов («Я повезу письмо за отворотом рукава, – сказал Планше, – и проглочу его, если меня схватят» (I, XVIII)<sup>2</sup>). Мотив, ставший расхожим штампом, обыгран Набоковым в «Даре». При аресте «Чернышевский же тотчас вернулся, судорожно двигая кадыком и запивая что-то холодным чаем (проглоченные бумаги, по

---

<sup>1</sup> Мотив «плюнутости» навязчив у Щербаковой. Интересное сочетание «женской злобы» и плевания показано в работе А.К. Жолковского о Маяковском (*Жолковский А.К. О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому) // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 247–275.*) «В стихах Маяковского несомненно присутствие сильного женоненавистнического начала» (247). Женщины уродливы, неодохотворенны и сугубо плотски, любят тряпки, косметику и драгоценности, жаждут «идиотизма семейной жизни», они продажны, похотливы, глупы, несерьезны, ведут паразитарный образ жизни, адекватный способ обращения с ними для мизогинизма «М» – избивание, изнасилование и т.п. Однако «излюбленное орудие самовозвеличения “М” за счет окружающих – плевок. <...> 'Верба плеванди' описывают разной степени буквальности плевки как негигиенический акт с коннотациями снижения, вызова, глумления, агрессии. <...> Наряду с физическим плеванием обильно представлено фигуральное» (266–267). «Плевательные» мотивы чрезвычайно разнообразны... <...> ...свою картину мира, как бы охваченного плевательной оргией, которую он может порицать, но любит описывать. Недаром в этом мире даже изнасилование служит лишь ступенькой на пути к издевательствам и плеванию» (268). Нельзя говорить о влиянии Маяковского на Г. Щербакову, однако любопытно отметить сходство в способах построения картины мира, лежащего во зле.

<sup>2</sup> С. 562.

жуткой догадке Антоновича)...»<sup>1</sup>. Тяга к поеданию бумаги характеризует героя как интеллектуала-идеолога и без пародийного оттенка. В литературном манифесте экзистенциализма романе Ж.-П. Сартра «Тошнота» герой признается: «...я очень люблю подбирать бумажки... еще немного – и я совал бы их в рот, как дети. Анни просто из себя выходила, когда я за уголок тянул к себе роскошный, плотный лист бумаги, весьма вероятно выпачканный в дерьме»<sup>2</sup>. Когда бумагу есть заставляют, это наказание на грани издевательства сильного над слабым (так же как в блатном мире заставляют есть землю или экскременты), а жест презрения к бумаге и выраженному на ней, часто носящему именно идеологический характер, – отправление к тем же экскрементам. У Дюма в «Трех мушкетерах» Атос разрешает спор о том, что делать с опасным письмом, обращаясь к слуге.

– В наказание за то, что вы заговорили без позволения, друг мой, вы съедите этот клочок бумаги. Затем в награду за услугу, которую вы нам окажете, вы выпьете этот стакан вина. Вот вам сначала письмо, разжуйте его хорошенько. – Гримо улыбнулся и, устремив глаза на стакан, который Атос наполнил до краев, прожевал бумагу и проглотил ее. – Bravo! Молодец, Гримо! – похвалил его Атос. <...> ...если только кардиналу не придет в голову хитроумная мысль распороть Гримо живот, я думаю, что мы можем быть более или менее спокойны... (I, XXI)<sup>3</sup>.

(Д'Артаньян беспокоился: «может быть, кардинал обладает секретом вопрошать пепел?»). Саша-Атос настаивала, что Рая должна была «по-хитрому сглотнуть, а потом, выкакав, предъявить на анализ и уже анализом по учительнице... <...> Видно было, что Сашке нравился именно такой – смертный – конец подруги, а через него и смертный конец учительницы» (22). Нужно отметить, что главный виновник и пример – Ленин – питался с пользой для здоровья, поглощая чернила и чернильницу.

Владимир Ильич писал на волю не письмо, а листовку. <...> За дверью громыхнули ключи, взвизгнул замок. Дверь открылась, вошел надзиратель. Владимир Ильич вмиг схватил хлебную чернильницу с молоком. И в рот. Проглотил. Надзиратель приблизился. Ничего не увидел подозрительного: заключенный читает. Бренча ключами на железном кольце, надзиратель удалился из камеры. А Владимир Ильич слепил новую чернильницу и продолжал писать дальше. Потом и эту чернильницу съел. Так надзиратель и остался с носом, не узнал ничего<sup>4</sup>.

Когда со взрослой Раяй «разговаривают» банки с пивом, пиво «Козел» хочет называться «Ленин» (33).

---

<sup>1</sup> Набоков В.В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 247.

<sup>2</sup> Сартр Ж.-П. Тошнота. СПб., 1997. С. 19.

<sup>3</sup> С. 597–598.

<sup>4</sup> Прилежаева М.П. Жизнь Ленина. М., 1979. С. 67–68.

И две «двери» «Мальчика и девочки». Вхождение в жизнь героя одновременно женщины и собаки по имени Дина в сочетании с сюжетом обращают к классике жанра – Р. Фраерман «Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви». Мир повести Фраермана – счастливый идеальный вариант мира мальчика и девочки, рай за дверью ада. Вместо подмосковных дач – дикая дальневосточная природа, пограничье, пионерский лагерь и школа, туда стремится отец Тани из Москвы. Между отцами и детьми любовь, взаимоуважение и взаимопонимание. Семейная ситуация Тани – жизнь вдвоем с матерью, у отца другая семья, куда она ходит в гости и где ее любят, мать объяснила ей, что «люди живут вместе, когда любят друг друга, а когда не любят, они не живут вместе – они расходятся. Человек свободен всегда. Это наш закон на вечные времена» (99)<sup>1</sup>, при этом Таня открывает, что ее мать любит отца до сих пор; семейная ситуация девочки – мать не дает отцу развода, хотя не любит его (у отца вторая семья, где отношения также уродливы, девочка ходила туда с отцом), разговор по душам с дочерью у нее тоже получается только отчасти. У Тани есть старая собака Тигр, которая не расстается с ней и которой Таня жертвует ради спасения жизни Коли в бурю. Само собой разумеется, что дети неосознанно влюблены друг в друга и взрослый мир не вторгается в это чувство (сюжет Щербаковой в такой реальности невозможен как нечто чудовищное). Таня также постоянно прячется, но не с целью подглядывания, а из желания остаться наедине со своими переживаниями. Девочке не нравится собственное лицо, разглядывая его, она не замечает главного достоинства – глаз, а современные стандарты, которым соответствует ее фигура, не радуют ее («Она не могла бы протянуть яблоко этой самой Бритни, потому что не может себе представить ее жующую <...> Она хотела быть ... живой и чтобы ей могли протянуть яблоко. Далось ей это яблоко» (27) – желание быть Евой, «жизнью»). Таня обратила на себя внимание в зеркале, узнав, что Коля считает ее глаза красивыми, и была тут же наказана за это – пролила на руку чернила (о грехопадении после яблока этот мир не знает, в нем много цветов, но не плодов). Таня живет в мире, где она постоянно дарит цветы – Коле, писателю. Девочка живет в мире, где из дома инвалидов растаскивают последнюю рухлядь. Само имя Таня появляется не сразу. На первой странице это просто «девочка».

Девочка ловила форель. <...> Девочка с жалостью посмотрела на крысу и перестала петь. <...> Девочка осталась одна. <...> И хотя было уже поздно, девочка не спешила уйти. <...> Однако девочка не прибавила шагу (5–6).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст цитируется по изданию: Фраерман Р. Дикая собака Динго, или Повесть о первой любви. Кемерово, 1988.

Чистота души Тани позволяет ей любить звездное небо «и утренние, и вечерние, и большие летние звезды, горящие низко в небе, и осенние, когда они уже высоки и их очень много. Хорошо идти тогда под звездами через тихий город к речке и увидеть, что река полна этих самых звезд, как будто насквозь просветлена ими темная и тихая вода. <...> Но сегодня, когда Таня проснулась, звезд уже было мало: одни ушли совсем, а другие уже бледно горели на краю горизонта. “Вряд ли будет хорошо, – подумала Таня, – ведь Коля собирался с нами”» (38). Взгляд в звездное небо, противоречивые эмоции и рефлексии при их созерцании – традиционный поэтический мотив. Мальчик проходит путь от «звездного ужаса» к звездному приятию, очищаясь любовью.

...А все окна будут открыты круглые сутки, и в них целый день будет пялиться солнце, потом луна и звезды и все необъятное небо, с которым у него плохие отношения. Он не любит небо. Он не понимает – его бесконечность и вечность. В том, что звезды были всегда на одном и том же месте и тупо пялились и на Гитлера, и на Петра ... есть какой-то жестокий замысел – унижить червяка-человека, чтоб знал свою крошку со стола мироздания... <...> Интересно, будет ли ей кайфово в черной тьме или она раскроет ставни и будет пялиться на небо, которому на нее сто раз плевать (17).

«Грехопадение» происходит от созерцания «звезд» экрана. После спасения девочки:

...Мучающие мысли у него лично приходят очень издалека. Они даже не из этой жизни. Они как бы совсем чужие, но вонзаются и остаются в тебе навсегда. Вон звезды. Мерцающий на ковше Мицар. Он давно к нему пробирается. Сейчас просто цепляется за верхушку старой сосны, которой уже лет сто, не меньше. <...> Вот, пожалуй, и пришла мука бессилия понять (72).

В финале:

И мальчик заплакал, а Мицар смеялся, а девочка не могла уснуть... <...> Мицар совсем опустился и подмигнул мальчику, как своему. Как бы сказала девочка? Радим лацрем, а идюл илхыр. Собака подняла голову и тихонько подвыла Мицару. Она снова была в семье, и она всех любила. И только ее счастье было без всяких яких (73).

...А вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим обратить свой взгляд на них? Почему?<sup>1</sup>

В стихотворении Гумилева «Звездный ужас» (1921) от взгляда в ночное небо сходят с ума и умирают взрослые, только девочка и молодые люди могут обратиться к небу и обретают дар пения. Цитировавшиеся выше переводы Шелли варьируют дантовское «Любовь, что

---

<sup>1</sup> Финал «Белой гвардии» М.А. Булгакова (*Булгаков М.А. Указ. соч. С. 270*).

движет Солнце и светила»<sup>1</sup>, в галерею произведений, содержащих этот мотив, открывается дверь в романе Г. Щербаковой.

Менее проявлено сходство с «первоисточником» повестей о первой любви – «Первой любовью» И.С. Тургенева. Точнее, сходство это в некоторой степени тоже по принципу инь-ян. Действие также происходит летом на дачах, отделенных друг от друга забором, при постоянном подглядывании мальчика (у Щербаковой девочки) за соседями. Также (хотя в значительно меньшей степени) мальчика третирует мать<sup>2</sup>, мать княжны – «женщина весьма вульгарная». «Мальчик» из семьи с достатком, княжна бедна (у Щербаковой наоборот). У Тургенева сюжет развивается, поскольку соседи поддерживают общение, у Г. Щербаковой семьи стараются избегать контакта. В «Мальчике и девочке» девочка выгалкивает к мальчику умирающую собаку и тот выхаживает ее как самое дорогое существо. В «Первой любви» мальчик присутствует при том, как княжне подарили котенка. Рассмотрев его и накормив, «Зинаида встала и, обернувшись к горничной, равнодушно промолвила: “Унеси его”». (Из других сравнений присутствует традиционная для XIX века параллель: обращение с лошастью – обращение с любовницей). Герой Тургенева потрясен тем, что Зинаида любит его отца, у Щербаковой перевернутая ситуация: мать потрясена любовью сына к ее ровеснице. Тонкой любовной игре и фантазиям героев Тургенева не находится места в мире героев Щербаковой, подчиненном не столько эстетике классической литературы, сколько эстетике современного кино, где классический «финал» любовных отношений становится только их началом.

Подведем итоги. Дверь представляет собой сравнительно (с лабиринтом, движением в круге и др.) простое устройство. Ее можно открыть и закрыть, можно войти внутрь и выйти наружу, можно смотреть и анализировать то, что делается за ней, оставаясь на своей стороне или вмешаться в происходящее с порога. Дверь не предполагает долгих блужданий или сложных построений (иначе это уже лабиринт). Она только двупланова и предполагает возможность полной открытости и ясности, а также окончательности событий (относительно данной

---

<sup>1</sup> «Любви я в ответ не прошу, / Но тем беззаветней / По-прежнему произношу / Обет долголетний. / Так бабочку тянет в костер / И полночь к рассвету, / И так заставляя простор / Кружиться планету». «Любовью ли назову / Я чувство, которым / Возносимся наяву / К небесным просторам? / Влечет мотылька к звезде, / Ночь грезит зарею, / Мы рвемся куда-то, где / Минует земное» и др.

<sup>2</sup> «Мой отец, человек еще молодой и очень красивый, женился на ней по расчету; она была старше его десятью годами. Матушка моя вела печальную жизнь: беспрестанно волновалась, ревновала, сердилась», – начинается тема любви людей разных поколений, вышедшая у Щербаковой на первый план.

конкретной двери). Представление жизни / текста как существования среди дверей делает ее / его многообразной, насыщенной событиями, встречами, диалогом, опасностями и битвами, но не дает запутаться в рефлексиях, предавать долготу созерцанию и бесконечным смысловым играм. Все эти свойства делают жизнь насыщенной действиями, а текст читабельным и интересным в интеллектуальном и эмоциональном планах, не дает ему спуститься в массовую литературу, где не нужны никакие модели, достаточно общепринятых шаблонов и канонов, но, с другой стороны, такая модель никогда не даст тексту возможности подняться выше беллетристики при всех блестящих достоинствах стиля, сюжета и т.п. «Дверной» текст – текст с доступной взгляду и мысли глубиной, тогда как эстетические критерии шедевров всегда содержали понятия недостижимости, необъяснимости etc.

## Мария Рыбакова

### «Глаз» как эхо Мотивы античного мифа в повести «Глаз»

Эхо – нимфа, наказанная Герой за болтовню, а точнее – за отсутствие женской солидарности. Отвлекая богиню разговорами, Эхо прикрывала похождения Зевса. Разгневанная супруга покарала «подругу». Эхо умеет произносить лишь концы слов, осужденная не знать их начала. Эта же несчастная нимфа истаяла от безответной любви к прекрасному Нарциссу – сыну речного бога и нимфы, сохранив лишь голос, звучащий только отзвуками чужих слов. С ней, как правило, ассоциируется просьба наказать его тем же чувством, что было сочтено справедливым. Нарцисс, как известно, умер от любви к себе, увидев свое отражение. Он остался существовать в цветке с наркотическими свойствами<sup>1</sup>. Такая полная версия сюжета Эхо. В обеих его частях (или вариантах) нимфа выступает жертвой – глупости ли, эмоциональной неустойчивости, легкой порочности или просто злой судьбы, но изведавшей страдание, несоразмерное проступку. История с Нарциссом, помимо того, поражает симметрией и гармонией, это пара *рабов* отражения, пленников подобию. Будучи не слишком часто востребован как фабула, миф об Эхо оказался чрезвычайно продуктивным символом для поэтической рефлексии<sup>2</sup> и герменевтической метафорой<sup>3</sup>, поскольку искусство слова

<sup>1</sup> Это отмечено А.К. Жолковским: «narcissus и narcotic – один корень» (*Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы*. М., 1994. С. 225).

<sup>2</sup> У Пушкина поэт подобен эху («Эхо»), а сама Эхо еще и мать Рифмы (отец – Аполлон, «Рифма»). См. сопоставительный анализ стихотворений Пушкина и Державина, для которого Эхо – посмертная слава поэта-нарцисса, в указанной работе Жолковского (С. 242–244). См. также: *Строганов М.В.* Певец – пророк – эхо: (Из наблюдений над текстами Пушкина) // *Русская словесность*. М., 1995. № 5. С. 10–16; *Cavendish Ph.* Poetry as metamorphosis: Aleksandr Pushkin's 'Ekho' and the reshaping of the echo myth // *Slavonic a. East Europ. rev. L*, 2000. Vol. 78. № 3. P. 439–462; *Орлицкий Ю.* «На поэзию есть эхо» // *Русские поэты второй половины XIX века*. М., 1999. С. 5–10.

<sup>3</sup> Если мы взглянем только на заголовки статей о литературе, содержащих слово «эхо», то какого эха мы только не услышим (с 1986 года по 2001). «Эхо Эллады», «эхо войны», «эхо мира», «эхо русского народа» (цитата из Пушкина), «эхо песни в русской поэзии» (в книге «Музыка в зеркале поэзии», курсив наш – М.Б.), «эхо дальнее и близкое», «эхо великого “Слова”», «эхо одной экранизации», «горное эхо», «ближнее эхо». «щельковское эхо», «двойное эхо», «дальнее эхо», «эхо второй мировой», «эхо из глубины веков», «эхо канунного мира», «эхо в лесу», «эхо кандалной тропы», «эхо Манифеста», «эхо еврейского самосознания», «звонкое эхо времени», «густое эхо», «литературное эхо отшумевших процессов», «эхо веков», «эхо Аввакума», «эхо интертекстуальности»,

находится в том же рабстве у повторов и отзвуков, и творящие его зависимы от них<sup>1</sup>. Тем не менее, миф об Эхо по сравнению с мифом о Нарциссе не только уходит на второй план в современной художественной рефлексии, но и становится чуть ли не периферийным, и дело здесь не в дублировании семантики отражения, а именно в том, что эти части единого мифа различает.

Общее место то, что литература XX века – система зеркал, с их увеличением чуть ли не повышается интеллектуальная и художественная ценность текста, зеркала, под разными названиями, ищут и искали везде. Причем, если для XIX века и его традиции зеркало – символ самосознания, то для XX – на первый план выходит увлекательность повторов и отражений как таковых, их игра, игра оттенками смыслов. Литература-зеркало – вся литература. Но литература-эхо – это лишь произведения отдельных писателей. Можно обозначить следующие различия.

Зеркало дает полное подобие отражаемого в той или иной трансформации и освещении. И одно зеркало – одно отражение, для нескольких нужно несколько направленных друг на друга зеркал. Эхо способно на полноту, а точнее, дурную бесконечность вроде сказки про белого бычка лишь при минимуме информации, типа «ау», «эй». Отголоски и отзвуки – это всегда отголоски конца. (Кстати, особого рассмотрения в этой связи заслуживает использование литературоведческой метафоры «отголосок».) Они стремятся к затиханию и к прекращению. Отсюда эхо – весьма странное, «ущербное» зеркало, улавливающее лишь финал, конец, но зато со страстью этот финал умножающее и делающее его самостоятельным, почти самодостаточным целым. Не случайно игры с эхо заключаются в задавании вопросов и получении «ответов» из кон-

---

«эхо Колымы», «долгое эхо» (неоднократно в форме «у слов долгое эхо»), «русское эхо Литвы», «эхо из следующего поколения», «эхо пушкинской строки», «негромкое эхо», «эхо Александра Величанского», «эхо “Медного всадника” в творчестве Достоевского», «эхо пушкинской лиры», «пушкинское эхо», «эхо Пушкина в русской литературе», «эхо Сталинграда», «земное эхо космических бурь», «страдающее эхо», «эхо пушкинского творчества в сербской поэзии», «эхо романа Мэри Шелли “Франкенштейн”», «эхо форума молодых писателей». Часта также тема «голос и/или эхо». Заголовок «Эхо» сопровождает публикации переписок. Частотен он и для прессы (например, рубрика «Эхо» в журнале «Дружба народов» и др.), поскольку предполагает отклик на что-то, или передающиеся сплетни (суть прессы).

<sup>1</sup> Страстная любовь, не знающая ничего, кроме себя, и поглощающая человека – зависимость того же рода. «Любовь – зависимость. Все мученики этой / Великой слабости – собратья по беде...» (Кушнер А.С. Стихотворения. Л., 1986. С. 157). Такая любовь разрушает героиню (или, напротив, создает ее целостность, завершает образ и судьбу, это зависит от точки зрения и предмета анализа – фавулы или сюжета) романа М. Рыбаковой «Анна Гром и ее призрак» (1999).

цов. Взгляд в зеркало же не сосредоточен на сущности конца, как феномена. Он увлечен подробностями и связью деталей / частей в общей картине. В общении с эхо создается линейность и разорванность, разнесенность конца и начала по разным субъектам. В зеркале – делящееся настоящее. Фантазия писателей может придумывать разные зеркала, в том числе и максимально уподобляющиеся эхо, то есть где отражение остается после ухода отражаемого и лишь медленно тает, оставляя, в конце концов, лишь какую-то его часть, или же приход и уход в зеркале каких-то потусторонних существ, но это уж гибриды типа кентавров или сирен, сейчас же речь идет о чистых феноменах. Причем любопытный момент: сущность временных отношений с зеркалом и эхом различна. Даже если человек играет с зеркалом без признаков рефлексии, например, корчит рожи, т.е. ведет себя как с эхо, то одновременность отражений отражаемому все равно уничтожает понятие длительности и процесса, линейного движения. Любая, даже самая интенсивная динамика становится статикой в зеркале, особенно если это зеркало текстовое, где каждое движение запечатлено навсегда и воспроизводится при рецепции. Зато отойти от зеркала можно изменившимся, узрев в себе разнообразных монстров, даже если изменения не войдут в рефлексию. С эхом каждый миг сцеплен с предыдущим и вытекает из него. Линейное развитие не остановимо и не сворачиваемо в исходную нерасчлененность конца и начала. Но разговор с эхом может изменить, а может не дать ничего, только подтвердить начальное знание о существовании явления.

К слову об общении. Не случайно трудно подобрать общее слово для обозначения отношений с эхом и с зеркалом, поскольку природа этих отношений различна. С эхом разговаривают, в места, где оно есть, приходят специально, чтобы вызвать его. Если оно случайно сопутствует (заблудившемуся в лесу), то оно подчеркивает одиночество человека, его связь с другими. Эхо – то, что не выносит одиночества, уединенности, хотя и обречено на него. Эхо жаждет диалога, хотя и не слишком на него способно. Эхо – это *другой*, приятный или жалкий своей ущербностью. Зеркало же способностью к дублированию всегда подчеркивает одиночество. В зеркало смотрят не ради общения с другим, но ради себя самого, зеркало отделяет от мира людей. Зеркальный двойник может ужасать своей чуждостью, может вызывать восхищение, но он не заменяет других. Его исследуют, но общение с ним – признак душевного неблагополучия (безумия), или инфернальности («свет мой, зеркальце скажи...»), но никак не желания забав. Эхо скорее брат наш меньший, хотя и способно пугать (но этим страхом только к людям возвращает, как к спасению), тогда как зеркало – бес, оно превосходит по-

нимание, и в ценностной иерархии связанное с ним скорее выше человека, оно порождает фобии, пожирающие душу.

И эхо, и зеркало связаны с мистикой. Но мистика эхо более безопасной делает экзотичность, стоит только обжить, заполнить пространство, и эхо исчезнет, а однозначно дикое место можно просто не посещать. Зеркало, предмет привычный и необходимый в быту, может устроенный мир в мгновение ока разрушить прорвавшимся зазеркальем и потусторонностью. Не случайно принято занавешивать зеркала, когда кто-то умер, не смотреть в зеркало долго во избежание самогипноза, не увлекаться гаданиями и ворожбой.

Хотя и эхо, и зеркало вполне объяснимые физически явления природы (но эхо, с его существованием в звуковых волнах, как-то ближе, чем преломление света, сознанию современного человека, живущего в мире со сверхзвуковыми скоростями, но не достигшем световых, и где, вообще, «звуковое» все время выступает как устаревшее, примитивное по отношению к визуальному: радио – телевизор, телефон – телемост), в обоих люди ищут связь с потусторонностью, с божеством. Но зеркало неотделимо от христианства и двоеверия, с его эмоционально оформленными, но безликими демонами, а эхо связано с языческими мирами, причем если не совсем «атеистическими», то все же с мертвыми богами (с яркой индивидуальностью) или без богов вообще. (Пустота, необходимая для рождения эхо, вызывает ассоциации с буддийской и вообще индийской мифологией с их представлениями о пустоте; кстати, зеркало всегда предполагает заполненность окружающего мира, иначе как возникнет зазеркалье?<sup>1</sup>) При этом все же эхо – голос нимфы (какое-то существо), а зеркало – вещь, бездушный механизм. Но эхо – оно одно и доступно само по себе, хотя интимность отношений при условии больших пространств и всеобщей слышимости невозможна, а зеркало – проводник ко многим, но за счет уединенности и камерности обстановки возникает ощущение интимности переживаемого.

Иными словами, если кратко выразить суть расхождений, то Нарцисса (зеркало) и Эхо разделяют оппозиции конца-начала и их отсутствия, невозможности одиночества и самозамыкания на себе, примитива и чрезмерной сложности для мышления, парадоксального разрешения проблем опасности-безопасности, потусторонности-реальности, близости-дальности. И что интересно, различия только теснее связывают оба мифа, надежно скрепляя их не единственным сходством, но каркасом оппозиций. Было бы, наверное, небезынтересно также дополнить неко-

---

<sup>1</sup> Впрочем, для практики контакта с умершим используется именно зеркальная пустота. Чтобы явился призрак, в зеркале не должно отражаться ничего, кроме однородного темного фона. См. об этом в книгах Р. Моуди.

торые исследования «зеркальности» исследованиями «эха» на том же материале, учитывая их взаимосвязь, и наоборот. Пока же это исследование посвящено одному автору, и более с учетом своеобразия мифа об Эхо.

В прозе Марии Рыбаковой, филолога-классика по образованию, миф об Эхо и Нарциссе (именно с такой расстановкой акцентов), не присутствуя орнаментально или в виде фабулы, тем не менее, организует структуру текста на глубинных уровнях. Миф становится корневой системой текста, разветвляясь на основополагающие мотивы. Рассмотрим жизнь этих мотивов в повести «Глаз» (2002)<sup>1</sup>.

Ключевой для этого мифа является проблема телесности. Тело Эхо исчезает (вариант: превращается в скалу, вероятно, исчезновение связано с *лесной* нимфой), причем постепенно, она лишается тела, сохраняя не душу, но голос. Ее разум или духовный мир постигает схожая участь. Он лишается понимания связей, памяти о началах, разрушается до фрагментов способность мышления, но остается нетронутой, а, точнее, обостряется восприимчивость, отзывчивость, способность зацепляться за все, что входит в ее мир, и подвергать его навязчивому повторению, пока беспамятство и деградация разума не возьмут свое. Именно эти моменты определяют облик главной героини произведения. Оговоримся сразу, что мотив усложняется контаминацией с мифом о сивилле – пророчице, забывшей испросить у Аполлона вечную молодость (с Мусагетом связана и Эхо), и потому становящейся старухой, как Эхо истаивающей. А миф о сивилле, в свою очередь, русифицирован и дан в детском восприятии, весь в сказочных мотивах, связанных с Бабой Ягой. Главная героиня – восьмидесятисемилетняя старуха (до знаковой символики удвоенной / отраженной бесконечности остается единица, последнее деление, героиня не смотрит телевизор, но непрерывно следит за движущейся стрелкой часов, круги наматываются в ожидании полного расставания с тем телом, в которое она заключена: «но сдвинь пружинку – и время остановится»<sup>2</sup>, 45). Она переживает утрату идентичности со своим разрушающимся (оно еще и деформируется, прежде чем исчезнуть – «страшные, распухшие, огромные стопы, будто вовсе не ее, а от большого великана. Если сползает одеяло и обнажается нога, Варвара Петровна не сразу понимает, что это часть ее самой», 46), не под-

<sup>1</sup> Все цитаты по изданию: *Рыбакова М. Глаз // Дружба народов. 2002. № 5. С. 44–67.*

<sup>2</sup> Ср.: «Монах прибывает в страну вечной молодости. Воображение оставляет Кирилла. При мысли о стране, где время остановилось, он видит перед собой пустоту» (50). Пустота – достояние эхо. «Ему хочется заговорить о другом» (50), но говорит он: «А что вы держите в этом шкафу?». Варвара Петровна улыбается. Может быть, там спрятана страна вечной молодости. Шкаф размером с маленькую комнату». Он уже в плену у пустоты – эха.

чиняющимся воле телом<sup>1</sup>, утрату памяти. Но интересно, что проблемы с реализацией тела сопровождали ее и в молодости. У нее и тогда как будто бы отнимали тело.

Она так хорошо придумывала, какой явится в глазах окружающих, – но никогда не дожидалась ожидаемого эффекта (50).

Сказав возлюбленному, что, если бы она была женщиной, она бы ему отдалась, она теряет его (58). И «ей хочется ... флирта, поцелуев, но ничего больше не будет» (50) – верно не только для ее старости, но и для ее юности. Она не сразу узнает себя в зеркале (46), причем еще и не может его использовать.

Жаль, что она не запомнила первое впечатление от неузнанного лица. Оно показалось ей загадочным – а что еще? Выглядела ли женщина в зеркале печальной, хитрой, умиротворенной? Многого можно было понять о себе, но она упустила момент (46).

При этом есть еще одна странная деталь. Кровать отражается в огромном зеркале шкафа напротив, как следует далее из текста, но старуха не узнает себя в зеркале, поднесенном Кириллом к ее лицу. То есть большое зеркало вообще не функционирует в своей роли, а о маленьком она не помнит, что такое зеркало и для чего оно предназначено. В свою очередь Нарцисс этого текста, у которого последовательно отнимается автором всякое сходство с Нарциссом, и, несмотря на это, мифообразующая сущность отчетливо проступает, не может общаться с Эхо.

Кирилл (семантика имени – «маленький господин» (греч.), в мифе это положение Нарцисса по отношению к Эхо, в повести он выбрал роль обслуживать Варвару Петровну) «поставил себе задачу полюбить старую женщину просто за то, что она прожила жизнь и теперь близка к смерти. <...> ...Сейчас у него есть лежащий в гавани корабль – Варвара Петровна. Хорошо смотреть на бурю и тонущие корабли из надежного укрытия на суше...» (47). Текст проговаривается. Он любит не себя, а другого, но эта любовь – насилие по отношению к себе, это цель, которую надо достигнуть и которая так и остается недостижимой. Лю-

---

<sup>1</sup> Первые абзацы повести – попытки обуздать тело (она прикована к постели), борьба со стаканом воды, который нужно взять, удержать, не пролить (потом возникают проблемы с тем, что вода не задерживается в теле). На уровне метафор возникают еще более сильные разрушения. «Напрасно она ищет источник своих страхов в том, что когда-либо произошло с соседями или в прочитанной газете (эхо – М.Б.). Ее страхи выходят из нее самой – так покидают остов животного объевшиеся мухи» (49). Кириллу кажется, что «в отеком теле, как в огромном пироге, спрятана стая птиц. Если тело треснет, то стая вылетит, громко хлопая крыльями» (50). В финале «прожитая жизнь упала к ногам, как стесняющая одежда. <...> Сейчас она встанет и, не опираясь на палку, выйдет навстречу» (67), – не женщина умирает, а тело наконец исчезает.

бит он ее за свойство Эхо – за исчезновение, за уход. В ином качестве она уже не приемлема. Здесь же прорывается вопль из другого юношеского нарциссического текста: «Послушайте! – Еще меня любите / За то, что я умру»<sup>1</sup> (М. Цветаева, «Уж сколько их упало в эту бездну...», 1913). Здесь же проступает нарциссический страх – метафора тонущих кораблей и безопасного места на суше, чтобы не повторить смерть Нарцисса от воды.

Он где-то читал, что вселенная непрерывно расширяется, и также постепенно – думал он – люди удаляются друг от друга навсегда. Сидя на краю вселенной, он смотрит вдаль: и вот уже те, кого он знал, стали смутными точками на горизонте (47).

Мир исчезает из-за расширяющейся вселенной, а не из-за своего сужения до одного образа – себя, но все же – исчезает.

Каждый раз юноша смотрит на старуху, как будто хочет узнать что-то. Но что же он хочет узнать? <...> ...и думает, что он должен был спросить о чем-то. <...> Надо выспросить, вызнать все про ускользающую жизнь. <...> Надо будет расспросить ее о детстве. <...> Но, приходя к Варваре Петровне, он робеет и язык не поворачивается спрашивать (47).

Молчание перед эхом как отсутствие интереса к себе перед зеркалом.

В молодости она была схожа с болтушкой Эхо.

Никогда ... не могла она перенести мысли, что люди существуют совершенно отдельно от нее... Оттого она старалась быть всегда в центре сплетен – кое-какие удавалось выдумывать, ссорить людей. <...> Она всегда завидовала тем, кто не был ребячлив, кто не стремился играть с людьми, как с куклами (44–45).

Именно за сплетни и игры с богами, любящими демонстрировать свою силу дерзким (то, что они не куклы<sup>2</sup>, не управляемы), была нака-

---

<sup>1</sup> Цветаева М.И. Стихотворения. Кемерово, 1988. С. 27.

<sup>2</sup> Этот мотив – люди-куклы – еще не раз повторяется в повести. Причем мысли героини реализуются, но не буквально, а в виде искаженного отклика. Она думает: «А Кирилл и прочие... – куклы, водящие вокруг нее хоровод. Когда ее не станет, куклы будут лежать без движения в темном шкафу, как в сказке про Буратино. Но сейчас она вынет их, разукрасит им лица, нарядит в странные костюмы. <...> Ей кажется, что она дергает кукол за ниточки, а те поют и танцуют» (51). Кирилл же, напротив, в детстве ужасает театр и режиссер, манипулирующий людьми. Происходящее на сцене он воспринимает как царство мертвых, он считает, что зрители, сидящие в темной яме, подверглись страшному наказанию. Его случайная подруга, вместе с которой они исполняют желание старухи (но в этом она не кукла – отработывает деньги) собирается на маскарад и выбирает на «зарплату» маскарадный костюм. «...Божественная кукла творения. Те, кто обнимают ее, чувствуют под руками глину, из которой она слеплена» (60), – из глины Прометей вылепил людей. На погибель им боги создали Пандору, девушка, берущая с собой большую сумку вместе с личиной и идущая на праздник дураков, возможно, владелица знаменитого ящика, особенно, если подразумевать под ним женское лоно, как, например, в «Кентавре» Апдайка. Тогда Эхо-старуха подталкивает к открытию этого ящика, от чего мужчины,

зана Эхо. Логика мифа безжалостно точна – есть претензии на управление, станешь воплощенной зависимостью. Но в отличие от исходного мифа, героиня превращается не в голос, а в зрение (предпочтение визуальному отдано в корреляте – мифе о Нарциссе). Она смотрит, как Эхо говорит – не зная начала.

Только совсем недавно округлый, блестящий предмет... бросился ей в глаза. Не иначе она сама купила его когда-то, откуда же ему еще взяться. Если она сосредоточится, то вспомнит. Как-то раз она поехала... Она пошла... Воспоминание о покупке вазы где-то совсем близко, но все же ускользает. <...> Здравствуй, ваза. Может, тебя и не было вовсе. Может быть, тебя гномы принесли, а ускользающее воспоминание о покупке – лишь игра ума, придуманное, не более (45).

Она говорит как эхо – обрывками чужих слов.

Нет, не забыла, но как рассказать об этом юноше... Невозможно описать именно то пожатие рук, именно тот голос, без того, чтобы не воспользоваться чужими словами. «Такое было счастье» и «он был вежлив, умен» «мы были очень молоды» – в этих выражениях нет лазейки для того, что принадлежит одной Варваре Петровне (52).

Поскольку она не способна к целостной понятной речи, она не отказывается от своего намерения стать глазом, хотя желание отменить все возникает, но «ее историй они не поймут» (65). Само ее имя звукоподражательное по происхождению, эхо чужой речи. Варвары – те, чьей речи не понимали эллины (римляне), для них она сводилась к набору звуков, симитированных в их прозвании. Потребность визуализированного создания подобий проявляется в мышлении героини. Она всегда любила карты местности.

На ее взгляд, самое естественное желание человека – перенести на бумагу уменьшенную копию своих окрестностей... разворачивать, сверять свой путь с картой, представлять, что уменьшенная копия путника шагает по цветному листу. Или даже по черно-белому. Что делает карту картой – это параллели и меридианы. Сетка, нанесенная на поверхность земли. Клетка, где мы находимся (45).

---

сначала офицер, затем Кирилл, отказываются. «Глаза ее – большие пустые глаза, в чьих зрачках, не преломляясь, отражается мир. Обличья мира развешены по стенам залы» (60). Владелец ателье, в свою очередь, имеет кукловодческие претензии. Эти весьма существенные по объему вставные тексты из жизни других персонажей – выросшее эхо из скромных в отношении занимаемого объема текста мыслей главной героини. Кроме того, миф об Эхо определяет и авторскую склонность к нанизыванию. Кирилл читает историю про средневекового монаха, проплывающего мимо различных чудесных островов, девушка (имя ей не нужно, двух имен на произведение оказывается вполне достаточно) рассматривает в подробностях разные костюмы. Костюмы – эхо друг друга. «Плясуньей? Саломеей? У нас и голова отрубленная имеется. Если голову не возьмете, будете просто Мата Хари. <...> Но девушка не уверена, хочет ли она врезаться в их память таким безжалостным способом. Если она не возьмет голову Иоанна и пойдет просто как Мата Хари, то тут она уже сама будет вызывать жалость у тех, кто знает историю: ведь ее расстреляли» (61).

Ироничный тон подчеркивает именно некоторую неестественность потребности. Героиня хочет составить карту своей квартиры – мира, в котором она замкнута, так Эхо не может выйти за пределы своих пустот. В свою очередь квартиру она воспринимает как карту мира.

Трещины на потолке. <...> Всегда ненавидела трещины, потому что представляла себе землетрясение: так, должно быть, трескается земля, норовя поглотить все живое. Она никогда не видела землетрясений, только читала о них, но всегда боялась. Трещина всегда – щель в ад. Она старается не смотреть на трещины на потолке... (45).

В первом фрагменте – затихание эхо. Уменьшается путник, исчезает цвет. Появляется новая мысль – о меридианах, и расходитя на отголоски: громче – «сетка», вся земля, тише – клетка, с обращением мысли к квартире – своей клетке. Дальше у любого текстового построения в произведении та же логика. О тех же трещинах – попытка грохота (землетрясения), его уменьшение (не видела, но читала), продолжение (всегда боялась), затихание, поскольку мысль переходит к неизвестному (щель в ад), прекращение (старается не смотреть).

Показательна и фобия. Страх землетрясения – страх пустоты, вдруг возникающей там, где должна быть твердь, причем поглощающей, но не насыщающей пустоты, пустоты, завладевающей всем (разрушения). Эхо обречена на пустые пространства и может существовать лишь в них, именно потому что ей тяжело их переносить. У героини есть своя оформленная пустота, но не звучащая, а, в соответствии с общей визуализацией, предназначенная для рождения *глаза*, превращения героини в глаз. Это шкаф. Он обладает признаками таинственности. Кириллу не понятно, для чего он предназначен, поскольку все, что могло бы в нем храниться, лежит в других местах, а шкаф заперт на ключ. В соответствии с ассоциативной логикой «скелет в шкафу» в шкаф в дальнейшем помещается старуха-наблюдательница (эхо в пустоте, сивилла в пещере, баба Яга в избушке-гробу). В сне Кирилла об этом шкафе «девичий голос раздаётся из глубин» (48).

Зато живые существа, в отличие от знаков пустоты, маркирующих ее собственную сущность, привлекают:

Она старается не смотреть на трещины на потолке, даром что они над головой. Паук – другое дело. В дальнем углу паук спрял паутину. Молодой человек хотел ее уничтожить, рьяно наводя чистоту, но она ему не дала. <...> Паук живой. Умница паук. Паук – это к письму. Должно быть, ее ждет какая-то новость (45–46).

Популярный в современной литературе мотив нежности к пауку и заботы о нем (Г. Щербакова, «Уткомесь, или Моление о Еве» (2000), М. Бутов, «Свобода» (1999)) – в отличие от традиции, где сопутствовал сюжету заключения узника в темнице, он подчеркивает одиночество человека, созданное отчуждением от людей – также подан с точки зре-

ния Эхо. Паук отменяет пустоту, готовую распространиться (чистоту) и создает голос, ждущий ответа (письмо, новость). Другой знак некоторой «дикости» комнаты, превращения ее в пространство иного типа, из культурного становящегося природным – ее мебель: «будто маленькое стадо газелей превратилось в набор мебели» (47). Кирилл приносит с собой цветы. Это стадо газелей после разговоров о предстоящем уходе из мира и тонущих кораблях, огромное зеркало, которое для Кирилла работает, то есть отражает, 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 зажжет» (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. Как, например, в стихотворении И. Бродского «Подсвечник» (1968)<sup>1</sup>.

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 мгновение мысль его ослабла.  
Стемнело. Но из каждого угла  
«Не умер» повторяли зеркала.  
Подсвечник воцарился на столе,  
пленив завершенностью ансамбля.

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

---

<sup>1</sup> Бродский И.А. Избранные стихотворения. 1957–1992. М., 1994. С. 108–109. Следующим в этом издании идет стихотворение, где «рыбак, страдающий комплексом Нарцисса» занимает место влюбленных; «с недавних пор все то, что одиноко, / символизирует другое время; / а это – ордер на пространство» (110).

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.

Но Рыбакова организует композицию произведения этим мотивом 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 – участи 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. Идея из народной мифологии<sup>1</sup>, мотив становится 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 понятной 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 Эхо Рыбаковой как постоянное качество, в виде отчества (Петр – камень, семантика, благодаря Петербургу и Достоевскому, постоянно вспоминаемая и востребованная в русской литературе).

---

<sup>1</sup> Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 216–217.

Внешность Кирилла не соответствует внешности Нарцисса, но опять же напоминает о главном событии мифа.

Лицо Кирилла ей не совсем нравится, поправить бы немного. Оно как-то обвисает, словно мокрая ткань. Глаза очень большие, но водянистые и неподвижные. Зато губы все время в движении, растягиваются в улыбке, складываются в трубочку, выгибаются концами вниз. Как будто сверху надели маску с огромными глазами и носом картошкой, а рот оставили свободным (47).

Перед нами не Нарцисс, но его отражение. Образ идет с той стороны, как отражение в воде (мокрая, водянистые), причем отражение, заботящееся о том, чтобы отражаемый не увидел своего лица (маска).

...Тот же самый юноша, что сегодня утром разглядывал прыщи на лице. И все-таки он верил, что его прежнее лицо и прежний образ мыслей даны ему не навечно: либо он сам совершит большое усилие и изменится, либо некая сила извне преобразит его (53).

Показательная и языческая вера в «повелителей», в «силу извне», несмотря на старательно обретаемое христианство. Мыслительный процесс Кирилла декларирует зеркальность, как любое размышление Варвары Петровны рождает эхо.

Самым сильным переживанием было, когда огоньки свечей вечером отразились в темном окне церкви. Ничто не приходит прямым путем, а только как отражение отражения, как случайное созвучие, как связь непохожих предметов. Ныне и присно и вовеки веков. Отражение огня в темном стекле и, если соседняя створка приоткрыта, множество отражений, к каждому из которых может протянуться рука Кириллова двойника, чтобы прикрыть ладонью пламя, – вот что такое во веки веков (48).

Стоит отметить, что в эту зеркальность составной частью входит голос (священника) и звук. Эхо и здесь пытается утвердить свои права. Кирилл вынужден погружаться в миры Эхо не только с Варварой Петровной, он не может прижиться в них.

Недавно он ходил в гости к своим двоюродным братьям. Те – эстеты, и потому окружают себя всяким сбродом. Кирилла они уважают, но дают понять, что он – другой. <...> ...Он запомнил только, что все они занимались чем-то сомнительным. Каждый как будто говорил сам с собой... О чем говорили, запомнить было невозможно, разговор вращался вокруг одних и тех же звуков, как во сне. <...> Потом он ловил себя на том, что пытался подражать их дергающимся движениям, вниманию к музыкальным дискам и надписям на пачках сигарет, невниманию к людям, игре со словами, их обреченности – но у него ничего не получалось (56).

В ночной бессоннице он вслушивается в звуки, «стараясь для каждого звука найти причину» (62). Он никогда не задергивает шторы, чтобы видеть отсветы мчащейся мимо жизни. И от девушки он хотел бы, «чтобы она унесла его с собой в пещеры человеческой жизни» (56), т.е. к эху («Нарцисс жил Эха отвечаньем» – Державин), он не видит, что

эхо также рождено не жизнью, но взаимодействием с жизнью, забира-нием части жизни у живого, как и зеркальность.

По закону эхо существуют эмоции.

А если случайно просыпался посреди ночи, ему было уже не до фантазий. К нему возвращался прожитый день, но все события этого дня увеличивались до гротеска и начинали пугать. Часто, вспоминая весьма незначительное событие, Кирилл ощущал вдруг сильное чувство вины и заранее удивлялся тому, что это ощущение, столь отчетливое сейчас, почти без следа покинет его утром (63).

«Ночной текст» русской литературы весьма богат, и произведения М. Рыбаковой органично входят в его мотивику, с их тонкой прописью ночных страхов от ощущений. Здесь ночь, с ее пустотой (в отличие от обжитого дня – «покрова златотканного» над бездной – Тютчев), рождает и умножает эхо происшедшего. Оно возвращается («смутный гул» в прямом и переносном смысле – неотъемлемое качество ночи), отталкиваясь от каких-то неведомых пределов подсознания («верно, что чужая душа – потемки, и очень страшные потемки», 64), заполняет внутренний слух, но постепенно затихает, исчезает с переходом в другое пространство, которым является время – день.

Тяга к повтору просматривается и в движениях.

Иногда он крестится очень долго, пока не устанет рука. Сначала ему было не по себе от нарочитости этих движений, но теперь их постоянное, размашистое повторение стало приятно (48).

На почве телесности возникает сходство и разногласия между Нарциссом и Эхо<sup>1</sup>. В мифе они оба лишаются тел, но у Нарцисса перед этим происходит удвоение тела, а затем осознание, что второе тело недоступно, и в результате уничтожается первое (все – по просьбе обиженных женщин). Эхо лишается единственного. В повести героиня до-садует:

Дыхание, вырывающееся из полураскрытых губ, жаркое тело танцующего человека, как юноше понять это, когда собственного тела он еще не замечает и расставание с ним не грозит ему в ближайшем будущем (49)?

Основное событие повести состоит в попытке Эхо заставить Нарцисса осознать собственную телесность (в самосознании героини этого нет: она убеждена, что юноша и девушка – влюбленная парочка, ее желание для нее самой и Кирилла получает разные интерпретации, но читатель видит целостную – другую картину), а когда она получает желаемое, она избавляется от обиды, которая терзала ее недоумением всю

---

<sup>1</sup> Варвара Петровна боится, что как эхо, будет существовать и боль. «А что ... если их существование обернется печочкой боли, берущей свое существование здесь, в квартире Варвары Петровны» (65).

жизнь. Как и судьбу Эхо, жизнь героини определяет одно событие юности – несчастная любовь. Перед свадьбой ее жених внезапно оставляет ее. Кирилла она просит на глазах у нее заняться любовью с девушкой.

Варваре Петровне казалось раньше, что грозная сила разлучила ее с офицером и помutilа ее разум. Но, стоило уму разобраться, сила обернулась бессилием. Несостоявшийся мужчина покинул ее. Больше ничего (67).

Главное детское переживание Кирилла – мучение Нарцисса, невозможность дотронуться до любимого (до матери).

Так это он, заставив их умереть, теперь показывает их нам, будто желая посмеяться над нами, – ведь мы не можем подняться и дотронуться до них? ... вот он, повелитель нашей жизни и смерти (52)!

Эта третья – юная – героиня, сначала существующая отдельно, сама по себе, постепенно становится частью старой и частью юноши, вовлекаемая в их общее действие, растворяется в мифе. Кирилл думает:

... Все что угодно готов он для нее делать, чтобы облегчить ее старость... – но он не может сложить с себя юность и отдать ей. А если мог, отдал бы? Он представляет себе, как дрожащая рука старухи берет стакан с водой и несет к губам, стараясь не пролить. Каждый раз Кирилл боится, что она выронит и стекло разобьется (53).

Этот навязчивый для героя образ пьющей старухи в контексте сюжета обмена телами – реализация метафор «всю душу выпить» (сосуд – традиционный символ человека и его судьбы, участи) и «испить свою чашу». Подсознательно Кирилл, стремясь к жертвенности, ощущает, что пьют – его, и тогда, когда думает, что хорошо, ей полезно выпивать много жидкости. Она же убеждена в своей власти над ним. Ср.:

Как соломинкой, пьешь мою душу,  
Знаю, вкус ее горек и хмелен.  
Но я пытку мольбой не нарушу.  
О, покой мой многонеделен.

Когда кончишь, скажи. Не печально,  
Что души моей нет на свете.  
Я пойду дорогой недалней  
Посмотреть, как играют дети.

На кустах зацветает крыжовник,  
И везут кирпичи за оградой.  
Кто ты: брат мой или любовник,  
Я не помню, и помнить не надо.

Как светло здесь и как бесприютно,  
Отдыхает усталое тело...  
А прохожие думают смутно:  
Видно, только вчера овдовела<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ахматова А.А. Сочинения. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 31.

Оставляя в стороне присутствующий в современной культуре благодаря А. Найману, И. Бродскому и другим сюжет о влюбленной пиковой даме – старой Ахматове и ее молодом почитателе-поэте, обратимся только к этому стихотворению двадцатидвухлетней Ахматовой (1911). Его героиня вступает в те же отношения, где один будет выпит другим (другой аналог: «пускай ты выпита другим, но мне осталось, мне осталось...»), этот средний род вкупе с упоминанием, что «сердце наполнилось иной, кровь отрезвляющею брагой», подразумевает, что герою Есенина еще осталось, что пить в «сестре и друге»). Но ситуация стихотворения зеркально противоположна повести: героиня лишается души, а не тела. И ту, и другую разделенность объединяет беспомощность. Так старуха забывает, кто ей Кирилл, кто она сама, он заставляет ее вспоминать «старинное ухаживанье офицера» (в более раннем рассказе «Фаустина» (1999) М. Рыбакова обыгрывает ситуацию «брат мой или любовник», по одному из вариантов мифа Нарцисс погиб от тоски по умершей любимой сестре-близнецу, приняв свое отражение за ее образ<sup>1</sup>); да и он сам уже не понимает этого<sup>2</sup>. «Усталое тело», не знающее где притулиться, уподобляется части единого целого, потерявшего свою половину – вдове. Кирилл не отдает свою молодость в буквальном смысле «жалкому телу», как это происходит, например, в рассказе Г. Уэллса «История покойного мистера Элвешема» (1896), где молодой человек отдает свою жизненную силу старцу, выпив рюмку кюммеля (после шампанского) с порошком розоватого цвета, а далее следуют ужасающие подробности обнаружения себя в старом теле. Но в его восприятии и в восприятии девушки старость героини переходит на легшую на ее кровать.

Он целует грудь, живот, и кожа под его губами становится дряблой. Ее ноги опухают, еще недавно – стройные, теперь – красные, вялые, неживые ноги. От нее неприятно пахнет. <...> То, что было девушкой, постанывает, покряхтывает в припадке внезапно навалившейся старости. <...> Кирилл видит, что непременно девушка станет старухой, а он, в свою очередь, будет лишь смотреть, не приближаясь, на девушек, проходящих мимо. <...> Он уверен, что это навсегда. <...> И быстро-быстро он думает о дальнейшей жизни, как будто именно сейчас, словно в последний миг она должна пройти перед глазами. <...> Как тело девушки стареет от прикосновения его пальцев, так все, к чему он будет стремиться, должно обратиться в прах (66).

Такой своеобразный вариант царя Мидаса, превращавшего все в золото. Еще ранее, у костюмера, девушка имеет возможность увидеть себя в образе ведьмы.

---

<sup>1</sup> *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 201.

<sup>2</sup> «Он так и не смог понять, что же было для него главным, к кому же он приходил и что чувствовал: точно ли это жалость, или страх, или, может быть, отвращение берет верх, или любовь» (63).

Близко подходит она к зеркалу и стучит по нему кривым когтем: тук-тук, впустите меня, я – ваш страх. Собственный нос и лицо в морщинах пугают ее. Оказывается, с помощью несложных ухищрений она может превратиться в чудовище. Совсем мало нужно было, чтобы вытащить на свет этого монстра, вызволить его из девичьей оболочки. Но она чувствует себя так, как будто уже когда-то носила подобный костюм, что-то знакомое смотрит на нее (62).

Бессилие юноши не мешает их слиянию в единое существо, как не помешал Гермафродиту отказ влюбленной в него нимфе источника (вариант усеченного Нарцисса). Она попросила, и боги слили их в единое существо. Об этом не догадалась попросить Эхо, со своей бестелесностью также обреченная, вероятно, на подглядывание за другими парами, но не на собственные действия. Тем не менее, старуха также сливается с юношей.

Варвара Петровна следит за рукой Кирилла, за пятью тонкими пальцами, и ей кажется, что это она на расстоянии движет его рукой. <...> Она видит, как пальцы скользят по белой ткани, и думает о том, что в детстве ласкала котенка... (55)

Через это слияние и растворение тел одно в другом возникает и мотив украденной жизни. Но, если у Уэллса, где фантастический сюжет целостен и последователен, украденная жизнь означает украденные годы возможной полноценной жизни, то у Рыбаковой, где мотивы возникают как отдельные и не абсолютно тождественные друг другу отклики на что-то исходное, трансформирующиеся отзвуки, украденная жизнь – это прожитая чужая жизнь. Чтобы кража осознавалась, необходимо присутствие старухи. Так Кирилл после встречи в детстве с «Бабой Ягой» чувствует себя подмененным.

Может быть, незаметно для него самого, пока он сидел в траве, открыв рот, старуха, заколдовав его, приблизилась и заменила настоящего, живого Кирилла на его восковое подобие. Теперь Кирилл далеко, в лесах, грезах или болотах, а тот, кто просыпается среди ночи в его постели, – одушевленная старушечьим дыханием кукла. Об этом не стоило думать. Надо было делать вид, что ничего не произошло. Только иногда, украдкой, ребенок гляделся в воду или зеркало, ища в своем отражении неживые черты (57).

Старуха осознает, что прожила чужую жизнь после первого, половинчатого завершения сюжета Эхо, когда она заставила своего Нарцисса целовать девушку. Важно, что первое прозрение может наступить только после первого финала. Превращения в глаз – путь героини к самой себе, каждый раз наружу выходит (как на психотерапевтических сеансах) давно забытое, то, что существенно определило ее жизнь. Одного такого прозрения оказывается недостаточно, поэтому воспроизведение финала мифа множится, как эхо, чтобы, наконец, все для нее встало на свои места и завершилась главная метаморфоза. В этом первом финале старуха, жадно следя за заказанным зрелищем, видит со-

всем другое, то, что вышло как отголосок из далекого прошлого – ее детства, развитие и умножение воспоминания «как в детстве ласкала котенка» (55). Эхо должна своим желанием убить Нарцисса. Знание о смерти, как условия жизни, присуще героине изначально. «Уничтожишь что-то, и так существуешь» (44), – о выпитой воде. (А вода обладает еще одним свойством – отражать, и не является ли оно более «питательным» для эха, создающим его организм, чем химические элементы, без которых невозможна жизнь; к тому же, человек уничтожает воду в той мере, в какой делает ее частью себя, также и эхо: оно живет звуками, уничтожая их.) Она получила его в детстве, когда, спасаясь с семьей от погрома, вынуждена была задушить своего котенка. Именно эту смерть она переживает заново вместо эротического переживания<sup>1</sup>. Котенок убит за голос, который может погубить всех. Здесь молчание – условие жизни. «Бася откладывает в сторону что-то мягкое и неживое. Продолжает сидеть тихо» («Ну все, я пойду», – в это время говорит девушка, 56). И именно этого молчания нет в последующей жизни героини, как и собственного голоса. Возмездие не менее справедливо, чем возмездие мифа. Уничтожение живого голоса влечет за собой рождение голоса неживого, не принадлежащего живому существу – эха. Убивая, чтобы жить, она получает некую иллюзию жизни, ее суррогат, а затем выясняет, что прожитая жизнь была не ее, что закономерно – все отражения принадлежат неживой природе. Ее «своя» жизнь, упущенная «как птица» (все в этом произведении обретает крылья, чтобы исчезнуть-улететь из текста, даже девушка и та, в конце концов, становится Папагеной, «охотницей за птичками» – «Волшебная флейта» как будто ни при чем – как птицами в мифах становились страдающие героини, чтобы избыть свое страдание в вечности – не случайно и у Бродского сатира сопровождает Филомела, и у Ахматовой «вылетит птица – моя тоска» в стихотворении, близком по сюжету цитированному<sup>2</sup>, но эхо – остается – с тоской следить за обретшими свободу птицами), – это жизнь садовницы, возделывающей свой сад. А сад – традиционный символ души. Душа героини заброшена и находится в небрежении, оставлена и забыта почти до самой смерти.

---

<sup>1</sup> Тогда как исходно разговор о Страшном суде и воскрешении мертвых вместо эротики – его ведут юноша и девушка, присев на постель, – кажется ей лишним и неуместным.

<sup>2</sup> «Углем наметил на левом боку...» (1914) – в обоих случаях героиня убита возлюбленным, она воплощает страдание, а здесь – голос остается без тела, и то же беспамятство. «Чтоб тот, кто спокоен в своем доме, / Раскрывши окно, сказал: / “Голос знакомый, а слов не пойму” – / И опустил глаза» (Ахматова А.А. Указ. соч. С. 60).

Медленно спустилась она с крыльца и пошла вновь через сад. Сад зарос. На земле лежали ветки, обломанные ветром. Иногда ей приходилось разводить кусты руками. Ручеек у забора покрылся тиной и стал похож на болотце в лесу.

В контексте коллизии юность-старость и упоминаний Буратино и кукол, здесь фактически слышимо раздается голос черепахи Тортиллы (Рины Зеленой) из фильма: «Затянулась бурой тиной...», с теми же сентенциями о юности и старости; перед смертью в душе героини возникает голос-песня: «крутится, вертится шар голубой, крутится, вертится над головой» (67), – казалось бы, абсолютно неуместный, но естественный для Эхо, живущей звуками, даже если она желает быть глазами.

С усилием она повернула калитку на ржавых петлях – теперь уже, чтобы уйти. <...> Она должна была запереть калитку – изнутри, а не снаружи – и привести сад в порядок. Грабли и метла стерли бы покров неизвестности с того, что дождалось ее прихода, а стало свидетелем ее бегства. Уже ребенком она любила копаться в земле. Тогда ей было ясно, что она станет садовницей, но годам к пятнадцати это забылось совершенно. Но она вернулась в сад, стояла там и вслушивалась в себя, когда голос ей говорил: бери лейку и грабли. Все было предначертано, а она самовольно развернулась и ушла, и сама себя в каком-то смысле покинула. То есть: она прожила не свою жизнь.

А та жизнь, которая должна была быть, встала теперь совершенно отчетливо перед глазами старухи, удивлявшейся собственной слепоте (59).

Исчезают внутренний голос и внутреннее зрение, появляются внешние: интерес к сплетням, к подглядыванию. В отличие от самодостаточности внутренних они требуют подпитки чужой жизнью, мертвеют до отражений (не случайно подглядывающий глаз скрыт зеркалом), хищничества эха. Сад, как созданное и возделанное человеком, исключает возможность эха (в отличие от леса, город, судя по всему, столица, с его отчужденностью традиционно именуется в культуре «каменными джунглями» и т.п.). Именно жизнь и видит она в мечтах о саде.

Когда весь сад будет полон жизнью, она сможет наблюдать за ним (59).

...Она думает о нем с таким желанием, как будто бы по листьям и стеблям текут соки новой жизни; как будто бы, останься она там – старческая немощь никогда не настигла бы ее (60).

Правда, жизнь эта, райский сад оказывается не без элементов Аида. С братом Бася устраивала сизифовы муки лягушке.

Она помнит лягушку, в дождливые дни вылезавшую из-под дома и вечно стремившуюся по лестнице попасть в сени. Прыгать вверх по ступеням она не могла, она неуклюже карабкалась, протягивая длинные тонкие лапы, с трудом подтягивая жирное туловище. Сидя на корточках, они с братом подолгу наблюдали за лягушкой, но, когда она, наконец, достигала верхней ступеньки и готовилась уже прыгнуть в раскрытую дверь, один из детей брал ее двумя пальцами поперек туловища и ставил снова у подножья лестницы, откуда пресмыкающееся вновь пускалось в свой бессмысленный путь (60).

Если всемогущество детства заканчивается, то мертвые боги никогда не прекращают играть с человеком и демонстрировать ему его ничтожество, что и происходит с героями повести<sup>1</sup>. Душа представлена в произведении не просто как «потемки», но как темное пространство с «пугливыми тенями» (64), куда не заглянуть живым и несущим с собой свет. Известно, что тени в Аиде обретают память и способность говорить, напившись крови, иначе они не узнают даже тех, кого любили (отшатнувшаяся от Энея тень Дидоны). Это тени старухиной души-аида льнут к замочной скважине, пытаясь напиться чужой жизни и рассказать о своей, что им и удается. В Аиде наступает райская «весна ее старости» (67).

Говоря о герое, повествователь делает характерное для произведения замечание о сути искусства, сочинительства.

Он испытывал ту же страсть, что и те, кто придумывал богов и сочинял драмы: ему, как и им, было недостаточно своей жизни, ему надо было множить и множить себя, наполняя мир подобными себе божествами и несуществующими людьми (62–63).

Высказывание с очевидным античным оттенком (боги и драмы) уходит от декларированного в нем нарциссизма мотивами эхо. Не хватает себя – Эхо, Нарциссу не хватает другого, потому что другой оказывается им самим. И наполнить собой мир может (на мгновения, а затем все начинается сначала) Эхо, но не ее партнер. Множественное число (те), позволяет подразумевать, что и сам автор причастен такой точке зрения.

Повесть М. Рыбаковой структурирована мифом об Эхо и Нарциссе. Этот миф определяет сюжет и композицию, мотивную структуру повести. Он оформляет личностные качества персонажей и связи между ними. Он определяет точку зрения на происходящее героев и повествователя, и, видимо, автора. Миф, проникая столь глубоко, или, скорее, исходя из глубины текста, влияет на его рецепцию, в том числе на «вчитывание» интертекстов или просто прочтение с другими книгами в руках читателем, «испорченным культурным контекстом». В конечном итоге анализ мотивов мифа в этой повести может способствовать ее пониманию, являясь своего рода ее герменевтикой.

---

<sup>1</sup> Этот сюжет, но в буквальном, а не метафорическом воплощении в современной прозе нашел отражение в рассказе С.Э. Цветкова «Аполлон разоблаченный» (1998), где «мертвый» Аполлон убил солнечным ударом профессора, не желавшего признавать его отношение к солнцу и вообще красоту и величие. Так же поступают мертвые боги у Межежковского: колокол, отлитый из фавна, насыщает неурожай и болезни и т.д.

## Павел Крусанов

### Мотив падения в романе «Ночь внутри»

П.В. Крусанов – автор, сконцентрировавший свое внимание на *падении* во всех его разновидностях. Разнообразные падения составляют основу сюжетов его произведений и определяют его интертексты. В основе трансформаций мотива – словообразовательные и фонетические вариации исходного сочетания (пад (п[Λ]д) / пал / пас), различного рода *совпадения* и *подобия* в семантике и звучании<sup>1</sup>. Словообразовательное гнездо глагола *пасть* выглядит следующим образом.

---

<sup>1</sup> На то, что художественный мир П. Крусанова – это, в первую очередь, мир *звучащих слов*, обратили внимание многие критики. Ср., например: «Крусанов смакует фразы, как восточные сладости... <...> Ради одной-единственной фразы Крусанов порой готов сочинить целый рассказ» (*Бабицкий А.* Рецензия на книгу «Бессмертнику»). «Противоречие, увлекающее громаду текста за собой, заложено Крусановым на первых страницах книги – это когда ты вдруг в зело метафорическом романе из времен первой империи спотыкаешься о слово “телевизор”» (*Бавильский Д.* Раб тела. Ад или страсть). «Щедрой рукой рассыпая гроздья первоклассных метафор... <...> Они, подробности и метафоры, тут главные. Для этого все, собственно говоря, и затевалось» (Там же). «...Завораживающая чеканная проза, кирасирская, бронетанковая. Откройте книгу в любом месте – не прогадаете. Четкая ритмика, вымуштрованные словосочетания, дикое дивизии редких и полузабытых слов, нарядные офицеры-метафоры» (*Данилкин Л.* Рецензия на «Укус ангела»). «...Главное-то достоинство Крусанова – великолепный, отточенный, по-имперски тяжеловесный (и потому здесь как нигде уместный) русский язык... Крусанов, однако, не настолько умен, чтобы употреблять умные слова, не злоупотребляя ими. Из любви к слову – кажется, движущая сила его творчества – рождаются местные жители, обозванные редко “аборигенами”, чаще – “автохтонами” и пр. подобное. В этих выкрутасах есть своеобразный интерес...» (*Носков А.* Рецензия на «Укус ангела»). «Стиль Крусанова – клейкий, вязкий, густой, как деревенская сметана, в которой деревянная ложка стоит, представляет собой просто нечто небывалое и невообразимое. Это какое-то языческое пиршество языка, как на тризне, где варварскую пищу и тягучие меды облагораживают протяжное, заунывное, но полное яростной динамической экспрессии пение скальдов-бардов. Каждую фразу Крусанова хочется лизнуть, надкусить, перевернуть (инверсировать), понюхать, рассмотреть сквозь цветные стеклышки» (*Пригодич В.* Первый роман Империи, или Талант не подделаешь). «Свежие и по-византийски изощренные метафоры настолько приятны глазу и разуму, что чтение превращается в поедание рахат-лукума и пастиль» (*Ильвес К.* Рецензия на «Бом-бом»). «Хороши и многочисленные метафоры...» (*Чанцев А.* Рецензия на «Бом-бом»). «...Мы сталкиваемся с апофеозом метафармакологии (алхимии слова)...»; «метафора... раскрывается в звукоряд, и молоточек кузнеца всякий раз отзывается чистой нотой» (*Секацкий А.* Озвученные грезы). Почти все рецензии, интервью и тексты П. Крусанова собраны на его персональном сайте: <http://kusanov.by.ru/>. Здесь процитированы материалы этого сайта. «Диагноз: Отдав все чувство русскому языку, уже не в состоянии полюбить собственных персонажей» (Сайт А. Носкова «Литерра», где автор высказывает мнение о современной литературе. [Электронный ресурс]. Режим

1. Пад-а-ть (с / д) => пад-ени-е => грех-о-падение  
=>пада-ни-е=> падь => пад-ин-а =>падин-н-ый  
=> пад-ушк-а  
=> пада-ль => падал-ин-а  
=> падал-иц-а  
=> падал-ищ-е  
=> пада-л+ец  
=> пада-л+к-а  
=> пада-н+к-а  
=> пад-ун  
=> пада-ющ-ий => свободно+падающий  
=> пад-кий => падк-ость  
=> пад-уч-ий => падуч-ая (*существ.*)  
=> падуч-к-а  
=> за-падать  
=> на-падать  
=> пере-падать  
=> по-падать  
=> про-падать  
=> вод-о-пад => водопад-н-ый  
=> лист-о-пад => листопад-ник  
=> листопад-н-ый
2. В-пасть => впад-а-ть  
=> впа-л-ый => впа-л-ость  
=>выпукл-о-впалый
3. Вы-пасть => выпад-а-ть  
=> выпа-вш-ий
4. За-пасть => запад-а-ть
5. На-пасть => напад-а-ть
6. Нис-пасть => ниспад-а-ть
7. О-пасть => опад-а-ть  
=> опа-л-ый
8. От-пасть => отпад-а-ть  
=> отпад
9. Пере-пасть
10. При-пасть => при-пад-а-ть
11. Рас-пасть-ся => распад-а-ться => распад  
=> сам-о-распад
12. У-пасть => упад-а-ть (с / д)  
=> упад  
=> упад-ок => упадоч-н-ый (к / ч)  
=> упадочн-ость
13. Па-вш-ий => павш-ие (*существ.*)

---

доступа: <http://littera.h1.ru/diag.html>). «Если читать роман внимательно, можно увидеть, что Крусанов стилистически себе не изменил – просто перенес свои языковые эксперименты в другой регистр» (*Кукулин И.* Как упоительны в России «ангела» // *Ex libris «НГ»*. 2000. 22 июня. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://exlibris.ng.ru/lit/2000-06-22/2\\_angels.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2000-06-22/2_angels.html)). У самого Крусанова о женском взгляде, например: «Точно посреди ясного текста ему попала фраза на чужом языке» (43), затем он «поддался переводу и жутковато вписался в текст» (45).

14. Пад-ш-ий (с / д) => падш-ие (существ.)<sup>1</sup>

Омонимия сближает с образованиями от глагола *пасть* в значениях «сжигать» и стрелять (в этом романе, в отличие от «Укуса ангела» и «Бом-бом», стрельбы почти нет, но «прошлое рода забито до поры в трубку позвоночника каждого младенца – когда-нибудь оно выстрелит»<sup>2</sup>, и за попаданием последует падение)<sup>3</sup>, а также от глаголов *опасаться*<sup>4</sup> (и, соответственно, спасаться, отчасти связь идет и с пастушеством и с пастырством – на Пряжке, например, *стадо* больных отрабатывает свою манную кашу, а Анна сожалеет, что Зотовы никогда не жили *стаей*), синонимия и антонимия – с глаголами *валить* и *валить*<sup>5</sup>, *стоять* и *строить*<sup>6</sup>, *бросать*<sup>7</sup>, *швырять* и т.п. Рассмотрим динамику падений непосредственно в указанном романе Крусанова.

Как и в других произведениях П. Крусанова, основной сюжет здесь – история одного рода (соединяющаяся с историей города), и, прежде всего, это история его падения и вырождения, упадка благосостояния и нравов, распада родственных связей и распада человечности. Последний его представитель кончает с собой («выскочил из мира, как из гремящего трамвая» (43), «бросил жизнь, как бросают неверную любовницу»<sup>8</sup> (243)), когда понимает, что никогда не получит возлюбленную (варианты: из-за того, что Рита оказалась двоюродной сестрой (инцест – моральное падение, удел демонических героев, если не брать в расчет того, что собственно ортокузенные отношения веками были нормой), из-за того, что «Рита стелилась под каждого встречного милягу» (149) – «камелия», падшая возлюбленная; совершив убийство дяди: оно происходит как вызывание падения: «научился свистеть особым разбойным свистом ... [при котором] левая нога у Петра камела в судороге, и он шлепался на землю в том месте, где стоял» (153), «Петр

<sup>1</sup> Приводится по изд.: Семенов А.В. Словообразовательный словарь русского языка. М., 2002. С. 438–439 (№ 39). Оно не полно, но достаточно репрезентативно.

<sup>2</sup> Крусанов П.В. Ночь внутри. СПб., 2001. С. 49–50. Далее ссылки на это издание в тексте.

<sup>3</sup> См.: Семенов А.В. Ук. соч. С. 430. (№№ 6–7.) П.В. Крусанов знает и не указанные в данном издании варианты.

<sup>4</sup> Там же. С. 422 (№ 86).

<sup>5</sup> Там же. С. 79 (№№ 5–6).

<sup>6</sup> Там же. С. 540 (№№ 89–90).

<sup>7</sup> Там же. С. 130–131 (№ 130).

<sup>8</sup> Бросание связано с падением и с особой очевидностью падение чувствуют брошенные. Ср.: «Брошена! Придуманное слово – / Разве я цветок или письмо?» (Ахматова А.А. Собр. соч.: В 2 т. Л., 1990. Т. 1. С. 54); «Жизнь *вытала* – копеекой ржавою!» (Цветаева М.И. Стихотворения. Кемерово, 1988. С. 165). У «неверной любовницы» («Я от горечи – целую / Всех, кто молод и хорош...»): «Горечь! Горечь! Вечный искус – / Окончательнее пасть» (Там же. С. 110).

упал с моста и его задубелый труп прибило к берегу километром ниже по течению» (212); мост – «узенький, как *путь в магометанский рай*» (221), душам на этом мосту, как известно, грозит сорваться в огненную бездну). Как исчезающие напоминания остаются бесплодные женщины, выстоявшие в войне с мужчинами этого рода – павшими в ней в прямом и переносном смысле, – но ставшие, по сути дела, лишь тенями, падающими от мужчин, которые и являются главными героями романа. («...А женщина, как халат, как рубашка, сама о себе – тряпка» (50) – т.е. то, что можно сбросить, что может упасть к ногам. Женские обиды получают выражение в форме падений, незаметных мужчинам. Мать Михаила, когда дед увозит его в Ленинград, «сокрушает пустоту пространства», «делая хозяйскую работу, она, где стояла, безмолвно садилась на пол, роняла в подол руки и начинала выть» (51); «на меня *рухнуло* столько мытарств...» (53). О ее возражениях: «деревянной пушки хватает лишь на один выстрел» (52), «деревянная пушка рассыпалась в щепки» (53). Все, что говорит при этом «тетка Аня»: «*Брось*».)

Начинается роман («Слово прежде»), если не с водопада и поверженных кумиров (этот мотив развивается далее, см. стр. 149–150), то все же с низвержения воды и богов.

Было так: текла светлая вода, *под* крутым берегом ломалась в излучину; над рекой – небо, прозрачное, пустое, без мысли. <...> По прогалинам торчали замшелые истуканы – исконные боги лесной земли, обгорелые, забытые, несли *опалу* без покаяния (здесь и далее курсив в цитатах везде мой. – М.Б.) (15).

История начинается с *не*-падения. «Не *попали* бояре Ивницкие под высылки великого князя московского Ивана Васильевича, сына Темного, *в ноги ему кланялись*», – пасть в ноги монарху, испрашивая милости – частый жест в произведениях Крусанова, – «*отстояли* за собой отцов удел. <...> *Встала* крепость с сосновыми стенами, с еловыми башнями...» (16–17). При ней – «подмятая деревенька». Твердого положения («воеводой *поставил*») добиваются от царя, сваливая с ног противника. Царь «род оговоренный со свету извел, по ссылкам рассеял, а *спасителя* обещался тем одарить, чего тот сам пожелает» (17). В подчинение он получает падшие души, грешников.

С тех пор пошел вокруг крепости посад ставиться, росли у сосновых стен дворы и подворья – возводили их бывшие разбои, воровские головы, беглые холопы. *Ссытали* боярину мзду в кошель и строились с Богом... (18).

Истории крепости известны и падения: «В смутные лета сдавалась крепость полякам, жгли ее шведы. При Романовых *попали* Ивницкие в *опалу*...» (18). Все *ставится* заново, чтобы снова рушиться: «Обветшали у крепости деревянные стены и башни, *просели*, затянулись мхом. Давно *пропала* у города нужда в стенах...» (20). (Как осаду крепости,

подразумеваемая ее падение, будет воспринимать свое поступление в университет Мишка: два раза *провалив* экзамены, он «готовит осаду», «снова будет штурмовать», «взяв, наконец, измором университет» (202–203.)

Но основное бедствие, которое эхом отзывается во всей истории Зотовых – революция (сначала – война, вызванная попаданием, «Гаврила Принцип *шлепнул* эрцгерцога с супругой», 79), с ее крушением всего и вся (сопровождающий мотив – шапки, опускающиеся все ниже: «большевики половину эсеров *турнули*, а места их своими шапками заняли... так на стульях большевистские шапки и лежали»; «мужики ему (продотряду – *М.Б.*) вслед волочились, шапки топтали...» (22); герой-эсер воспринимает Россию этой поры как пьяную и, соответственно, готовую упасть: «Расползаются ноги – пьяная походка России!» (108), «Вперед-назад – вот пьяная походка России!» (110) – пишет он, для Анны она уже падала: «когда туша стала заживо гнить, разваливаясь на смердящие части...» (110)). Она подана в маркесовском ключе.

Закружила революция вихри, людей, *как палую листву*, по земле гоняла – там ворох поднимет, пронесет тысячу верст, растрясет в пути, а тут новый ветер стегает, расшвыривает города как копны (21).

Жизнь Мельни вообще сплошные *-пады*:

Вижу заштатный дремотный городишко, через который несутся в чехарде венчальная черемуха, жирная летняя зелень, *листопады*, косматые метели, звонкие *капельные* кадрили... (65).

Из этой палой листвы – коммуна анархистов, отряд заготовителей, закидавший пруд с карпами гранатами (их «половину постреляли, остальные рассыпались по лесным мхам», 23), из другой (вызванной бедствиями на Юге России) – род Зотовых, сорванный с родных мест и осевший в Мельне, из которой «выдуло» ее коренных жителей. Семен – отдельный «сорванный лист, забыв о корнях и древе, носился по ветхой земле...» (110). У Маркеса («Палая листва»):

Вдруг точно вихрь взвился посреди селения – налетела банановая компания, неся палую листву. Листва была взбаламученная, буйная – человеческий и вещественный сор чужих мест, облетки гражданской войны, которая, отдаляясь, казалась все более неправдоподобной. Листва сыпалась неумолимо, она все заражала буйным смрадом толпы, смрадом кожных выделений и потаенной смерти. <...> Опаль взметнулась ему навстречу, но утратила в полете натиск, слиплась и отяжелела; и тогда она претерпела естественный процесс гниения и соединилась с частицами земли<sup>1</sup>.

Стилистика Маркеса выдержана и дальше во всем романе, который продолжается сходством с прелюдией к «Палой листве», новеллой

---

<sup>1</sup> Гарсиа Маркес Г. Скверное время. СПб., 2001. С. 21–22.

«Монолог Исабели, которая смотрит на дождь в Макондо». Такой мифологический, нескончаемый, завладевающий душами («вода, как тяжелый саван покрыла и сдавила сердце», «унизительное безволие и бессилие перед дождем», «в медленном, безжалостно монотонном ритме дождя», «наверное, это мертвецы плавают по улицам», «всякое понятие о времени ... исчезло совсем», «он заблудился во времени»<sup>1</sup> – «дождь хлещет стекла ... в нем оживают призраки» (40), «он был зрителем, выбитым из собственной памяти, погруженным в их чувства, в их волю» (43), «ее покойники затеяли в моей голове чехарду» (187)) дождь идет, пока старая Анна Зотова заставляет молодого учителя выслушивать ее повесть о том, как жили и, главное, умирали и были погребены Зотовы. Его формула для понимания этой истории и этих людей, для объяснения своего понимания другим – «все дело в естестве – если стриж полетит медленнее, *он упадет*» (72). Навязчивое, чрезмерное сходство с Маркесом, в силу невозможности обойти его, отмечаемое любым читателем<sup>2</sup> (например, чего стоит воюющий и безжалостный Семен, на досуге производящий стеклянные фигурки животных – Аурелиано Буэндиа, или инцест в финале), порождает странный эффект. Это не столько *ловушка*, в которую *попадается* доверчивый (что является следствием филологической искусственности) читатель, если следовать принятой в исследованных литературах XX века метафорике, сколько подножка ему. Провоцирующие подобия заставляют перечитать первотекст, *упасть* в него (соскользнуть и сорваться – хотя бы в поисках новых сходств, более тонких и менее явных) и, соответственно, ухнуть, как в пропасть, поскольку Маркес – чтение увлекающее, затягивающее и поглощающее, и тем самым *выпасть* из Крусанова, забыть о нем и о его *совпадениях* с колумбийским прозаиком. (Самого Маркеса свалить невозможно, хотя перемена местами «Палой листвы» и «Исабели...» претендует на такую попытку: «Упади, упади, упади...».) Но в то же время падение из Крусанова длительно, если не бесконечно, как падение Алисы в Страну Чу-

<sup>1</sup> Гарсиа Маркес Г. Скверное время. С. 13, 15, 16, 17.

<sup>2</sup> См., например: *Владимирский В.* Империя, небесная и земная. Рецензия на «Укус ангела»; *Данилкин Л.* Рецензия на «Укус ангела»; *Шикарев С.* Рецензия на «Укус ангела»; *Лёлик.* «Ночь одиночества» (Все – с сайта Крусанова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://krusanov.by.ru/>); *Шуляк С.* Общая теория русского поля // Литературная газета. 2000. № 38. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.lgz.ru/archives/html\\_arch/lg382000/Literature/art7.htm](http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg382000/Literature/art7.htm); *Из Е.* Стрекоза как орел, муравей как решка // Топос. 2003. № 3. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.topos.ru/articles/0210/03\\_03.shtml](http://www.topos.ru/articles/0210/03_03.shtml). По частотности Маркес узнается вторым после Павича. Сам Крусанов: «...Видимо, как-то повлиял на меня магический реализм в лице латиноамериканцев и некоторых сербов, Павича, в том числе» (Интервью в программе «Ахуна матата». [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://krusanov.narod.ru/kritika/radio\\_interview.html](http://krusanov.narod.ru/kritika/radio_interview.html)). «Русский Маркес» и «Русский Павич» – рекламный ярлык в «раскрутке» П. Крусанова.

дес – нору, оказывающуюся колодцем. Так, из того же романа, вслед за Маркесом или безотносительно к нему, можно соскользнуть в Фолкнера («В “Палой листве” сказалося влияние Фолкнера и конкретно его романа “На смертном одре”. Гарсиа Маркес постоянно называл Фолкнера своим учителем»<sup>1</sup>. «Мы без труда можем найти его, например, в арсенале Фолкнера. Но Мельня отнюдь не является русской версией округа Йокнапатофа, а братья Зотовы никоим образом не состоят в родстве с братьями Сноупсами»<sup>2</sup>). Подобными «колодцами» тексты Крусанова изобилуют, и такая поэтика вызывает неприятие у многих читателей (критиков), провоцируя на обвинения в эпигонстве, пошлости и т.п.

Завершает роман «Слово после», сплетенное из падений-мотивов. Так первая фраза: «Весной играли капли...» (249), – падение капель. Юродивый Босята видел, как Христос «спустился в струе сияющей прямо с ночного неба» (249). Поставили Божью церковь, которой «стоять полагалось» до страшного суда. Тому же Босяте «пригрезился черт на колокольне ... и сорвался с ним с тридцати сажений. Видели люди: лежит Босята на земле, как отхаркнутая мокрота, а кулаки сжаты – хвост чертов держит» (250). Мотив мокроты, густой слюны (реже – слез), выбитых зубов («все мы человеки, всем война может зубы выбить, а он мне говорит: глосни, падаль!», 94), выкинутого плода, как того, что выпадает из человека, символизирует падение, – сквозной для романа. Альтернатива им – сухой кашель в платок Дмитрия Грибова и, соответственно, живой ребенок во чреве его жены (хотя он и подыскивает ей цитату, что все не рожденное – мертво), завлекаемого в историю Зотовых другом, но еще не вошедшего в нее окончательно. Эта постстроительная жертва-падение обеспечивает вечность кладки, в революцию ее не стали взрывать («крушить») динамитом. Текст завершает видимый распад, свойственный жизни, ее упадание.

Бессюжетна жизнь, растрепанна, не связываются в ней концы. Проходят в ней люди... мелькнут, словно плотва над речкой, и снова – *плюх!* – в торфяную воду...  
<...> ...небо над рекой, как тысячу лет назад – прозрачное, пустое, без мысли (251).

Пропасть забвения накрывает реку человеческой жизни. (Мотивы утопания или «затягивания в зыбь», увязания в топи как аналог падения неоднократно встречаются в романе.) Между твердыми уступами этих «Слов», начала и конца книги – провал ее основной части, куда помогает опуститься и ее название – «Цепь». Помимо прочего, эта «цепь» еще и может оказаться разорванной, распавшейся связью времен. Николай

<sup>1</sup> Андреев В. В потоке времени // Гарсиа Маркес Г. Скверное время. СПб., 2001. С. 6.

<sup>2</sup> Секацкий А. Призвание и Признание // Крусанов П.В. Ночь внутри. СПб., 2001. С. 9. Любопытный курьез: издательства «Амфора» и «Азбука» в оформлении обложек Маркеса и Крусанова используют одни и те же картины Р. Варо.

воспринимает эту историю как рассыпанные, разбросанные фрагменты: «Теперь я сам сочиняю историю Зотовых, складывая *как пазлы*, кусочки рассказов и легенд в надежде, что в итоге откроется нечто цельное...» (215). Род Зотовых – «нить, на которой болтались бусины-Зотовы» (205).

Этот провал изначально задан как *могила*, «фамильный склеп»<sup>1</sup>, куда старуха «тащит» учителя. Лейтмотивом проходит мысль о насильно воскрешаемых, вытаскиваемых из гроба мертвецах, обреченных рухнуть обратно, захватывая с собой живых. История начинается с *бросания* родных мест и *кидания* в телегу скарба, для ночевки беглецам «приходилось *валиться* на землю» (28, 33). Их «опекал *сатана*», и в каждом из мужчин Зотовых сидел *бес*, который «был скуп и ревнив, он хотел их терзать в одиночку» (29), «тянувший их к гибели» (30), «усложняющий и *разваливающий* его жизнь» (63). Сами Зотовы – как падшие ангелы, поскольку обладают главным необходимым для этого свойством – гордыней.

Ведь в гордой любви нет прощения, и когда жизнь им изменяла, они даже не интересовались, почему так вышло, они просто раз и навсегда от нее отворачивались (215).

И хотя они поднимаются по карте, «катясь» на северо-запад («покатились по круглой земле», 32), это движение – то же падение, попытка уйти от судьбы, которая «требует ответа на брошенный ею вызов» (31). «Оборвалась привязь», «он *сорвался* и повлек за собой братьев» (32). Когда солнце катится на запад, оно *заходит*, падает вниз, «уход» солнца из комнаты сопровождается рассказывание этой истории уже Николаем Вторушиным Дмитрию Грибову, как падение дождя сопровождало рассказывание ему самому. «Повесть о *закате* Зотовых» в исполнении Романа *Серпокрыла* сопровождается декабрьскими метелями, «*швырял* на землю колкие снега» (145). Также как при сожжении умершего отца вместо дыма, уходящего в небеса, получают «жирные хлопья гари», которые «осели на землю» (31). Место, куда им пришлось в конце концов «закатываться», определило то, что Анна «свалилась в жару» («мы думали, кобыла свалится первой», 36), врач «вытряхива[л] ее» из грязных дорожных тряпок» (35). Болезнь оказалась «внезапным счастьем», первым внятним воспоминанием, *раем*, из которого ее вырвали – аналог утраченного человеком рая вследствие *грехопадения*.

---

<sup>1</sup> Другое обозначение пространства существования Зотовых – утроба. Младшее поколение Зотовых соединяет соблазн и заставляет шагнуть «в темь», «в темный провал двора» (48), он же «глухая утроба» (49), за которой следует воскресное посещение кладбища. В «башенной утробе» их деды некогда устроили первый кинотеатр, с целью «огорошить будничным человеческий опыт» (68).

«Отобранный рай» формирует у девочки змеиные повадки. Подглядывать и подслушивать у дверных щелок для нее становится естественным поведением. Как символ у ног ее в это время *валяются* сделанные Семеном фигурки. В третьем поколении появляется непосредственно «змеящаяся девочка», которой влюбленный брат дарит стеклянную кобру того же Семена, как выражение ее сущности.

Зотовы сами бросают вызов городку, «сбивают спесь с безучастной Мельны» (66). «Михаил *попрал* древний уклад: добывать рубли упорно, по копейке... <...> изловчился *уложить* мельчан хитрой *подножкой*» (38), они убеждаются «в капитуляции своего *стана*» (40), хотя изначально настроены были принимать чужаков как *падаль* – «пройти мимо лавки, как мимо дохлой кошки, исправник больше не мог» (40). Потом та же тактика у его брата в гражданской: «чтобы родину у него [белого генерала] из-под ног, будто половичок...» (113). Замысел женитьбы возникает у Михаила, когда «упал спрос на штиблеты» (41), и в этом, по мнению рассказчицы, им руководил «лукавый». Этот брак – падение праведницы. Изначально она – «*крылатая* муравьиная невеста» – недолгий полет для окончательного падения. «Существо прозрачное и нежное» сначала изнасиловано на алтаре, затем брошена «одна с младенцем на руках и с заботами хозяйки большого дома», платонически влюбившаяся в «*сгинувшего*» (очень частый глагол в романе) бородача-революционера, затем изнасилована красноармейцами, что привело к падению в безумие: «стала быстро мрачнеть головой» (117). О ее судьбе рассказал крестьянин, «его нога *попала* под таежное колесо – перелом лечил ... Хайми» (123). Лиза, лишенная ума и памяти, ходила по кругу между двумя поселками, расспрашивая о своем бородаче, «дети *швыряли* в нее грязью» (123). Ее конец страшен: «потом *пропала*, и случайно была найдена мужиками в кустах у большака с выгрызленным собаками животом» (была беременна) (124). Все отношения в семье Зотовых строятся как непрерывное битье со сбиванием с ног. Анна повторяет «быть мне битой», Семен бьет Петра, Петр бьет Марию и Мишку, Мария бьет Риту и т.д. Тех, кого не бьют в семье, избивают на допросах и пытках. Все ЧП происходят как кумуляция падений. Так *нападение* хлыщей на лавку начинается с опрокидывания стеллажа со штиблетами и скидывания товара с полок, «ушли, оставив помещение в развале» (69). Ответ Михаила компании в бильярдной выглядит так: «один из них ... вдруг откинулся назад и шлепнулся навзничь под бильярдный стол» (69). Общение с исправником заканчивается посылкой за шампанским (подобие дула револьвера, показанного в бильярдной Михаилом, потенциальное выстреливание пробки; все важные беседы сопровождаются падением продуктов, проливанием жидкостей и т.п.: «И тогда Се-

мен пролил свой стакан на пол» (142) – узнал, кто донес на друга, который «сгинул, бесследно *рассыпался* по лагерям и ссылкам» (207); «Чуть бутерброд свой не роняет Петр» (171), – племянник сообщает о своем намерении жениться, далее он «опрокидывает» ему на бутерброд перочницу; закончив историю, старуха сбивает осу, выделявавшую фигуру пилотажа, на нее садится ее слушатель.

«*Напасть*» (82) Семена – разложение на жаре трупа брата, который он везет для захоронения домой. Его сопровождает, но минует опасность быть принятым за дезертира (хотя потом его судят за это, а в тридцатые годы припоминают «историю о бывшем геройском начдиве и о странном его *падении*» (151), «кто-то *подбросил* извет», однако Семен вывернулся и устоял на ногах, «*рухнувшим* маршалом» остался его бывший командир – Тухачевский), зато сам он гонится за настоящим дезертиром, имевшим несчастье («пан или пропал») попасться ему на пути, когда солнце оседало и вечер «переваливался за горизонт» (90), чтобы из него «*вытряхнуть* душу» и потратиться на него пулей: «*Пальнул* мой начдив мне вослед пару раз, да не *попал*» (95). Друга Семена, Сергея Хайми, сопровождает способность проваливать любое дело. «Яблоки, которые Сергей выбирал собственноручно, всегда оказывались червивыми (падалица – М.Б.). ...Любое их дело с участием Хайми заранее обрекалось бы на провал» (97). Этот лейтмотив червивых яблок – ср. пословицу: яблоко от яблони недалеко *падает* – сквозной для романа. Сергей внушил Семену мечту сбросить с аэроплана бомбу на царский поезд. Смерть Семена приходит также как падение. «Он запнулся о ножку стула, а когда Мишка наклонился к деду, чтобы помочь ему подняться, тот лежал в луже кипятка мертвым» (205–206).

Второе поколение, Петр и Алексей, также от падений не уходят. Алексей пал во второй войне. Петр – мерзавец, «увечная душа», «дурной». Он падок до баб и денег, всегда готов нагреть руки и устроить какую-нибудь пакость. Падающий он сравнивается с опрокинутым на спину жуком (препарировать жуков любит Михаил, жуки «посыпались» из гроба с засоленным телом его деда). Мария Хайми, вынужденная когда-то отдаться ему в *отчаянии*, и понесшая от этого (ее «*напасть*» (154), плод-падалица, падение матери обуславливает ее «изъян», «порок»; падение выстраивает их отношения: «повела счет знакомствам – сомнительные *рушила* решительно и строго» (229), ожидая ее ночью – «смотрела, как *падает* небо в ночь, как разгорается в его бездне ... Геспер... (потом он станет *Люцифером*...)» (229), «встретила вернувшуюся дочь, *швырнула* ей в ненавистные глаза» (230), возлюбленный дочери для нее «*мост*, который открывает путь к недоступному прежде берегу» (231)), мечтает: «*пусть сгинет из мира в муке*» (синоним *пропади про-*

*падом*). Она возводит мечту о возмездии, которая чуть не «рухнула» после смерти Петра (эта смерть не должна быть случайной), и вместе с тем «разгрузить душу от неподъемной ненависти» (238), для этого Михаил должен стать «оторванным теперь с кровью и отброшенным в сторону». Третье – внук, переживает падение в безумие: «мозги у него сильно сбились набекрень» (220), «крыша с петель съехала» (170). Его мысли:

Мир *держится* повторяемостью явлений. Земля кругла, замкнута ее орбита, земля наматывает круг за кругом и стареет, как человек. Человек может сойти со своего круга – что будет, если покинет орбиту земля? (239–240).

«Пробуждение – как возвращение *из обморока*»; «мир ветшает, что он уже очень глухой и хворый, как гниющий *колодец*» (126). Его история болезни – «мертвая шелуха, *облетевшая* с живого человека» (133). Его муки познания и узнавания также проходят в падениях. «...Что-то юрко ускользало от постижения»; «я пытался ухватить сознанием скользкий, изворотливый обмылок» (58). Бессилие сопровождается действиями: «рухнул на кровать», «упал без сил на кровать». «Юркое нечто смылилось, растаяло, так и не давшись в руки рассудку» (59). «Так устроены вещи, что их познание происходит через *распад*. <...> Понятая вещь теряет единство тела и смысла – она *рушится*. <...> Рациональное познание *разрушительно*» (133). «...Любят не за блеск и совершенство, а вопреки изъяснам, ...вопреки порокам и падениям. Так любят и женщину, и родину, и жизнь» (175).

Всем героям свойственно если не горение, но *паление*, запал и подпал – «зотовский запал» (38). Глаза старухи: «они вспыхивают в полумраке тускло и непокорно, будто припорошенные пеплом горячие угли. Чем кормится этот огонь?» (36). Ее слушатель: «он жил в чужой оболочке, горячей как пожар, и, как к пожару, к ней невозможно было привыкнуть» (44). Риту Хайми сопровождает запах «сирени и пали», «я задохнулась от густого вязкого запаха пали» (228). «Из Ритиных глаз тек прозрачный красноватый огонь – он требовал ответа» (48); «так было не разжать объятий любовникам в пылающей Помпее, погребенным живьем под теплым пеплом» (57); «Рита зажгла Мишку как порох» (220) (он запал на нее) и т.д. Дед и внук: «Так бывают похожи вещи с одной действующей сущностью – два *водопада*, два пожара, два тлеющих пепелища» (52). Спаливанием объектов и швырянием гранат занят Семен-партизан в войну. У внука огонь внутри: «Изнутри пекли угли» (58). У Семена «пыл» (102). Об отношении Зотовых к жизни: «Огонь любит или ненавидит свечу?» (101). Отдаленная огненность содержится даже в фамилии Лизы – Распекаева. Чтобы не задаваться вопросами о ее судьбе, Семен переводит разговор: «Неужели ты, дуля немытая ... сама

не *запалишь* плиту и не *выметешь* пол?» (120). Петр «испепелил» Марию Хайми, он «распалается», черня ее дочь. Христос сравнивается поповодователем со «свечой, над головой вознесенной» (249), «свеча» и Анна. Огонь, хотя бы в виде неизменной водки, сопровождающей беседы или горячего чая, захватывает и посторонних, оказавшихся причастными истории рода, *припавших* к ней: «только бы сидеть здесь, вытянув ноги в тепло рефлектора, чувствовать огонь, бегущий по жилам...» (216).

Таким образом, *падение*, проходя во множестве вариантов лейтмотивов через роман (наиболее важные из них мы постарались продемонстрировать), не только организует его сюжетно-мотивную структуру, но определяет авторский способ восприятия мира и его осмысления. Все, что ни попадает в поле зрения автора «Ночи внутри» (заглавие также содержит в себе темный провал, замену «внутреннего космоса», в первом варианте – «Где венку не лечь» – очевидной и припечатывающей была семантика могилы, во втором предощущается бесконечность и безграничность поглощающей но и порождающей бездны, таинство первозданной тьмы, вглядывание в этот провал чревато падением читателя в глубину текста), приходит к читателю как *падение*, провоцируя его на ответное выпадение из своей реальности и попадание (пропадание) в чужую. Такое падение может стать вполне перспективным герменевтическим принципом, что и будет показано далее.

### «Бом-бом»: мотив падения и интертекст

Мотив падения в произведениях П.В. Крусанова связан с герменевтикой – со способами осмысления и истолкования текста и жизни через этот текст. И в романе «Бом-бом» это явлено еще более очевидно, чем в других текстах. Наиболее значимые для смысловой организации произведения моменты – т.е. его финал, необходимый для начала интерпретации целого, и легче всего угадываемые «источники», задающие контекст понимания, – содержат в себе этот мотив. Рассмотрим связь мотива падения с литературными аллюзиями и реминисценциями романа, чтобы таким образом увидеть своеобразие авторской герменевтики.

Текст, представленный читателю, заканчивается по-разному: в зависимости от того, как *выпадет* монета у героя, т.е. *выпадет* жребий. Критикам этого романа, в основном, попадался орел, в анализируемом здесь варианте – решка. Соответственно, герой *падал* – спускался под землю в «чертову башню», откуда никто не возвращался, или же оста-

вался на поверхности для жизни и любви, хотя при этом на него «медведем шла тоска»<sup>1</sup>. Основное текстопорождающее событие – падение восставших ангелов, проделавшее в земле чертовы башни, где они обитают<sup>2</sup>. Одна из этих башен – «чищенная» и ее нужно охранять. Представители рода, на который это возложено, рано или поздно в большинстве своем в нее *попадают* или *пропадают* каким-то иным, но зависящим от нее способом.

Начинается роман ни много ни мало с реминисценций «Божественной комедии» Данте, Ад которого представляет собой ту же многоярусную башню, уходящую вглубь земли, а постигает увиденное герой-автор через падение: «и я упал, как падает мертвец», – постоянный рефрен книги. Главный герой Крусанова также достиг середины жизненного пути, хотя и не в европейском смысле. Ему 29-й год, в главе 10 упоминается, что «одному, прежде чем стать Буддой, потребовалось в двадцать девять лет увидеть дряхлого, жалкого, беззубого старика» (182)<sup>3</sup>. И таким образом середина жизни задана, поскольку он решил «переломить устойчивый ход своих дней». Эта середина обернулась бы концом в случае выпадения орла, но и Данте спускается туда, куда принимают лишь окончивших путь. То, что для любого другого конец жизни – для

---

<sup>1</sup> Крусанов П.В. Бом-бом. СПб., 2002. С. 269. Далее страницы этого издания указаны в скобках в тексте. Курсив в цитатах везде мой.

<sup>2</sup> Ср. в «Петле Нестерова» мысли о «потайной причине *крушения* (падения – М.Б.) империи ... в дерзком замысле сверхглубокой скважины на Кольском – Вавилонской башне наоборот» (Крусанов П.В. Бессмертник. СПб., 2001. С. 110).

<sup>3</sup> В этом рассуждении и его продолжении («Другому, чтобы он стал Фемистоклом, жребий, напротив, подсунул... А Савонарола, за много лет до того, как ... повис в намыленной петле, непременно должен был получить...», 182) легко угадывает перепев «Крестовых сестер» А.М. Ремизова, главный герой которых в начале выпадает из привычной жизненной колеи, а в финале падает из окна, как до него ряд других, особенно мяучащая весь роман убившаяся кошка Мурка: «Одному надо *предать*, чтобы через предательство свое душу раскрыть и уж быть на свете самим собою, другому надо *убить*, чтобы через убийство свое душу свою раскрыть и уж, по крайней мере, умереть самим собою, а ему, должно быть, надо было талон написать как-то, да не тому лицу, кому следовало, чтобы душу свою раскрыть и уж быть на свете и не просто каким-нибудь Маракулиным, а *Маракулиным Петром Алексеевичем*: видеть, слышать и чувствовать!» (Ремизов А.М. Повести и рассказы. М., 1990. С. 208. Курсив автора). На этом примере легко увидеть и, как классический текст, берущий за душу, *падает* до коммерческого, интригующего эрудицию. Если у Ремизова речь идет о человеке и его человечности вообще, как таковых, то у Крусанова на месте человека, обретшего собственное имя как знак обретения собственной души, стоят конкретные знаменитости, обретшие конкретное место в истории, свою нишу славы. Способность чувствовать мир заменена способностью своим действием менять этот мир, а страдание опрокидывается. Если у Ремизова страдание, причиненное другому, оборачивается страданием, поглощающим собственную душу, то у Крусанова страдание, причиненное другими, оборачивается страданием, которым человек в отместку этот мир затопляет, и тем самым развлекает / занимает умы потомков своими деяниями.

этих героев лишь важнейшая граница, четко отделяющая одну часть жизни от другой. В отличие от Данте он заблудился не в сумрачном, а освещенном солнечным светом лесу, но попал в лес заповедный, открытый лишь ему – избранному. Посторонних туда просто не пускают Карауловы и Обережные – оборотни волки и медведи. Данте встретил рысь, «всю в ярких пятнах пестрого узора» (I, 33),<sup>1</sup> – ср.: «слепающий, с контрастными тенями свет, который так не любят грибники» (9), далее начинается одичалый яблоневый сад с яблоками-падалицей. А, кроме рыси, Данте видит льва<sup>2</sup> и волчицу, причем последняя ведет себя наиболее агрессивнее: «За шагом шаг волчицей неумной / Туда теснимый, где лучи молчат» (I, 59–60)<sup>3</sup>. За помощью он обращается к подошедшему Вергилию, который сообщает: «Ты должен выбрать новую дорогу» (I, 91)<sup>4</sup>, «Иди за мной, и в вечные селенья / Из этих мест тебя я приведу» (I, 113–114)<sup>5</sup>. Для Андрея Норушкина страж-оборотень и оказывается проводником к башне, показывающим ему «темный лаз» (14). Кроме того, Данте подходит к «холмному подножью», а далее выясняется, что ад устроен весьма сложно и заселен весьма густо, и каждый находится в нем в непрестанной муке-действии. Андрей подходит к огромному муравейнику «с отменно учрежденной иерархией» (7), что подвигает его на размышления о Творце и мироздании и аналогиях между человеком и насекомыми. Причем в отличие от райских пчел-ангелов жизнь муравьев с ее жестокостью и неумолимостью выглядит откровенно inferнальной. Но пчелы и кузнечики (желание Андрея быть свободным поэтом-кузнечиком, а не рабой-пчелой, повинующейся зову матки) будут позже, а на первых страницах только муравьи, смерть жука и бестолковый комар. Время у Данте космическое: «И солнце в тверди ясной / Сопровождали те же звезды вновь, / Что в первый раз, когда их сонм прекрасный / Божественная двинула любовь» (I, 37–49)<sup>6</sup>, т.е. когда Бог сотворил мир и придал движение небесам с их светилами. В третьей главе по календарю, составленному героем, «14 сентября в результате вихревых движений, не то сгущения газового облака, не то Божьего произволения образовалась голубая планета Земля» (55). Сентябрь – это праздник, который всегда с тобой (Б. Гребенщиков), для поместья Андрея Норушкина не имеет значения, поскольку там царят вечные весна

---

<sup>1</sup> Данте А. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 78.

<sup>2</sup> Африканская аналогия русским оборотням. Секацкий сообщает, что «в Судане, где как раз и находится одна из башен, есть область, жители которой по ночам перекидываются львами и леопардами» (228).

<sup>3</sup> Данте А. Указ. соч. С. 79.

<sup>4</sup> Там же. С. 80.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. С. 78.

и лето (у Данте – весна). За счет этого указания времени композиционно начало романа полуопрокинуто по отношению к Данте, что должно создавать фоновое ощущение падения, даже если оно не становится предметом читательской рефлексии.

Далее роман строится как чередование глав о современных событиях, случающихся с Андреем Норушкиным, и глав из истории его рода, причем не в хронологическом порядке, т.е. «спуск» всегда с неожиданным дном – эпохой: то павловская эпоха, то смута, то революция, а то татаро-монгольское иго. Не лестница, но опять же падение вниз истории, в своеобразные ямы во времени. Каждая новелла нарастает вокруг своего центрального падения. В «Любовных играх на воздухе» это жребий в духе падения стрелы в «Лягушке-царевне» и осада крепости с ее падением, в «Напропалую» падение с велосипеда влечет нахождение возлюбленной (единой в лице близнецов), а попадание снежинки в ее глаз к осознанию этого единства, на фоне – падение империи и т.д. Каждая скрепляется плотной сетью соответствующих метафор и образов. Но любопытнее взглянуть, как «падает» читатель еще в некоторые литературные тексты.

Основной упрек критиков Крусанову – обвинение в нарастающей коммерциализации. Упрек не беспочвенен, поскольку непосредственно от его текстов читателя легко относит к массовой литературе, к патриотическим романам С.П. Алексеева, например, что является «падением» с точки зрения качества художественной продукции. Однако интереснее посмотреть, как соотносится тот же «Бом-бом» с классической фантастикой. Очень близкие тексты здесь с совпадениями, отпаданиями и распадениями – произведения К. Саймака, в первую очередь – роман «Город»<sup>1</sup>.

В центре повествования у Саймака, как и у Крусанова – история деяний одного рода, то, какую роковую роль они сыграли в судьбе человечества. В соотнесении двух текстов работает принцип опрокинутости. Если у Саймака это история будущего для реального читателя (начало действия относится к концу XX века), поданная ему как рассказ о далеком прошлом, причем будущего всего человечества, хотя все начинается в Америке, то у Крусанова это тысячелетняя история России и рассказ о том, как те или иные Норушкины влияли (вызывали) самые значительные события в ней. Ассоциативное поле начинает формироваться вокруг муравейника около родового имения персонажей. Жизнь муравьев и наблюдение за ними постоянно вызывают у Андрея Норушкина рефлексии. Муравей (точнее, муравьи, он неотделим от множеств-

---

<sup>1</sup> В современной фантастике муравьиная тема доминирует во всех романах Б. Вербера, чье творчество очень популярно в России с конца 1990-х и в 2000-х годах.

ва, это не индивидуалист Окуджавы) выступает как вариант и замена собственного «я», причем негативная замена. То, что муравьи, не занимая существенной части текстового пространства, завладевают его пространством смысловым, подчеркивает один из эпитафов. «Трудись, как муравей, если хочешь быть *уподоблен* пчеле» (5). Помимо неотразимого для Крусанова *совпадения-уподобления* в этой фразе (что, кстати, позволяет относить многочисленные мотивы, связанные в романе с пчелами, к муравьиному сюжету) содержится виртуальный сюжет замещения человека муравьем, что все-таки отвергает для себя в финале главный герой. У Саймака все складывается более прямолинейно и необратимо. Муравьи занимают мир человека и изживают из него других разумных существ в буквальном смысле. Начав эволюционировать как разумные существа благодаря вмешательству мутанта-демиурга, они создают свою техногенную цивилизацию, превращая землю в один муравейник. Остальные вынуждены уйти в другие миры. Человек в таком варианте исторического развития остается погребенным в закрытом городе – предпоследний представитель рода Вебстеров добровольно вошел туда, чтобы навсегда изменить судьбу мира, оставив наследника, точно так же, как это делают Норушкины, хотя во всплеске его сознания, пробуждаемого роботом Дженкинсом, управляющего отныне судьбами разумных существ, содержится идея уничтожения муравьев. Норушкин «уничтожает» муравья в себе, полагаясь на волю случая, а не на «зов матки».

Эпитафы у Крусанова маркируют самые существенные пласты романа. Так, первый, из Геродота, переводит современность (наши дни) в область преданий, в которые она будет включена, чтобы сделаться достоянием новых поколений «мужских детей» Норушкиных: «чтобы прошедшие события с течением времени не пришли в забвение, ... в особенности же то, почему они вели войны друг с другом» (5). Роман Саймака – это «предания, которые рассказывают Псы... Семьи собираются в кружок, и щенки тихо сидят и слушают, а потом засыпают рассказчика вопросами»<sup>1</sup>. Наиболее неясной вещью для Псов является война, органичная для человека вообще и особенно свойственная ему в романах Крусанова. Второй эпитаф из Пушкина: «...клянусь честью, что ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал» (5). Тональность его идеальна для романа Крусанова, где предки, вместе с Богом создавшие историю – предмет особой гордости. Героям Саймака он подходит только по принципу «от противного». Исто-

---

<sup>1</sup> Саймак К. Город. Все живое... Рассказы. М., 1991. С. 5.

рия их рода – история сожалений, что все сложилось так, а не иначе, и виновны в этом именно их предки.

Ваш род уже не первый раз отличается, – столько дров наломали... По милости одного из ваших предков мир лишился учения Джуэйна, другой сорвал попытки наладить сотрудничество с мутантами... <...> Но это дело я вам не позволю загубить! Хватит, мир и так достаточно потерял из-за вас, Вебстеров<sup>1</sup>.

Норушкины тоже виноваты и в сдаче Порт-Артура, и в рождении Смуты, и в татаро-монгольском иге. Но благодаря им же победили фашизм, выиграла Куликовскую битву, разбили Наполеона и т.д. Благодаря Вебстерам люди обрели рай на Юпитере, а животные свою цивилизацию на земле.

Роман Саймака также эксплуатирует излюбленный Крусановым сюжет потерянного и обретенного рая, хотя обретение у него в большей степени неотлично от потери (теряют один, чтобы обрести другой), чем у Крусанова, у которого потеря так потеря – ад, а обретение также чревато адом в перспективе (когда не один раз по обретении любимой жены и наследника и райского сада необходимо оставить их для спуска в чертову башню). Особенно играет сходствами сюжетно-тематический пласт связанный с животными, их убийством и поеданием и, наоборот, жизнью в любви и согласии. От некоторых страниц Саймака остается впечатление, как будто они написаны по строкам Заболоцкого (что, видимо, исключено), которые и цитируются, и присутствуют в подтексте у Крусанова. Мир Саймака эволюционирует в сторону полного вегетарианства и отказа от насилия. В нем нельзя убивать, не то что кроликов или птиц / рыб, но даже блох, которые причиняют животным много неприятностей. Всех животных в нем Псы (сами некогда претворенные человеком и существующие с помощью обслуживающих их роботов) обучают речи и культурному поведению (впрочем, кто-нибудь постоянно не выдерживает (умный волк, например) и покоряется зову дикой природы). Мир Крусанова (со ссылкой и цитацией его друзей-писателей, Носова, Секацкого и др.) подчеркнуто плотояден, кровожаден, в нем весьма любят не только ягоды, но и рыбу. Во время своей встречи, приведшей к любви и блаженству, Андрей и Катя весьма подробно развивают антивегетарианские теории. Хотя, с другой стороны, постоянно подчеркивается и тождество существ человеческих с братьями меньшими. Так попугай Мафусаил точно выбирает героям единственных возлюбленных и заслуживает безусловного доверия и медовых палочек. Отношения с Катей складываются по рекомендациям Лиса из «Маленького принца»: «а прирученную Катю после академии тоже не

---

<sup>1</sup> Саймак К. Указ. соч. С. 102–103.

мешало бы покормить» (143). Когда Андрей сопровождает избитого до смерти (умирает) дядю в больницу, в голове его неотвязно вертится: «Маленькая рыбка, / Жареный карась, / Где твоя улыбка, / Что была вчерась» (162), – «довольно циничный в свете ситуации катрен». Любостью и страстью пылает к кабанчику Гектору один из предков Андрея, если он и не очеловечивает его, то пытается сделать святым, как Навуходоносор пещных отроков (185–186).

Кое-какие детали приходят из другого романа Саймака – «Все живое». Так, представители иного мира – убьрки, чтобы попасть в чертову башню и, соответственно, этим миром завладеть, подчинить его себе и погрузить во зло, используют надежный с их точки зрения метод: заваливают хранителя (человека, который, по их мнению, может открыть им вход) выгодной работой и дармовыми деньгами – долларами. Точно так же поступают представители иного мира – цветы у Саймака, хотя они и не намерены причинять миру особого зла, если не считать перевода его на вегетарианскую пищу, которую не нужно трудиться выращивать – они могут заменить всю собой (как убьрки могут перекидываться людьми и вводить в заблуждение своим видом). Башня, которой убьрки стремятся завладеть – башня беса, обучившего людей чтению и письму, познанию. Познание без конца и границ, накопление информации – то к чему стремятся цветы. В обоих случаях возникают и отмечаются идеи о водородной бомбе как совершенно бессмысленном методе борьбы. Другие детали этого романа раскиданы по другим произведениям Крусанова. Так обнаженные люди с хохлами (перьями) на голове, любящие питаться страхом чужих миров, ужасом погибших цивилизаций, превращаются в «Укусе ангела» с его Псами Гекаты, вошедшими в мир, в «легендарную лоретку – самую дорогую московскую проститутку, знаменитую тем, что на голове у нее вместо волос росли радужные перья... <...> ...только маленькая родинка на щеке выдавала ее земное происхождение»<sup>1</sup>. А загадочный барьер весьма напоминает о следе от огненного жернова. Превращение в идиота («Сотворение праха») сопровождается повышенной любовью к огню – огонь и спички очень любит слабоумный Таппер, управляемый цветами, и т.д.

Другой текст с падениями, врывающийся лишь парой эпизодов, – «Мэри Поппинс» П.Л. Трэверс – Б. Заходера. В «Либерии» посетителям обслуживает официантка Люба, «подтянутая, независимая, с причудами – Мэри Поппинс с поправкой на ветер, – улыбнулась Андрею и смешила пепельницу. Про такую не подумаешь, что вечерами она спит у телевизора, а по утрам варит в кастрюльке бигуди. А ведь спит и ва-

---

<sup>1</sup> Крусанов П.В. Укус ангела. СПб., 2001. С. 174.

рит» (59)<sup>1</sup>. «Повеял сквозной зефир и надул Любу. В руках она несла большую тарелку с сыром» (64), – настоящую Мэри приносит с другой стороны света – «восточный ветер», а западный уносит, вместо сыра у нее есть «большая бутылка», из которой каждый получает на сон грядущий свое любимое лакомство<sup>2</sup>. Эта необходимая Крусанову оборачивающая «поправка на ветер» (казалось бы, какая разница), если никого не сбивает с ног / с толку, то, по крайней мере, намекает на такую возможность. Мэри Поппинс, не раз заставляющая детей и взрослых взмывать в небо или к потолку (и улетающая / прилетающая сама), не раз и заставляет их падать и попадать в ситуации, меняющие характер человека, его отношение к миру и окружающим. Такова конечная цель любого падения – через встряску, переворачивание мира с ног на голову, через изменение точки зрения на мир – изменить восприятие существующего порядка вещей, изменить мир для человека и тем самым его самого, независимо от того, у какого автора и в каком варианте мы это падение встречаем: будет ли это падающая звезда для танцующей коровы как в сказке о Мэри Поппинс, откровение В.Ф. Ходасевича «Счастливы, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг – а иной»<sup>3</sup>, вариации того же мотива у Мандельштама, Цветаевой, падение с крыши в рассказе М. Вишневецкой «Вышел месяц из тумана», экзистенциальное падение А. Камю или любое другое. Прежде всего, Мэри Поппинс воздействует, конечно, на детей. Герои романа Крусанова – взрослые дети, играющие в свои полувзрослые игры и играючи опрокидывающие миры. В этом смысле характерно, что Мэри Поппинс лишь отстранено обслуживает их, тогда как в первоисточнике все-таки весьма пристрастно воспитывает, несмотря на то же самое положение на социальной лестнице<sup>4</sup>.

Еще одна «пропасть» для читателей романа – кажущиеся отсылки к Хемингуэю. Тональность глав – сплошной медовый месяц любовных пар одного рода и их вынужденная разлука, творчество в кафе (рассказы о жизни реально существующих знакомых, зарождающаяся теория айс-

---

<sup>1</sup> У исходной Мэри «гладкие, блестящие черные волосы. – “Как у деревянной куклы”, – шепнула Джейн» (*Трэверс П.Л.* Мэри Поппинс. Л., 1992. С. 12). Но изменения ее внешности также таинственны.

<sup>2</sup> Ветром приносит (и чуть не уносит, как всегда), чтобы изменить жизнь городка героиню еще одного фильма – «Шоколад». Соответственно, в ее руках – волшебные сладости.

<sup>3</sup> *Ходасевич В.Ф.* Было на улице полутемно... // Ходасевич В.Ф. Стихотворения. М., 1991. С. 146.

<sup>4</sup> «...И вдруг Майкл почувствовал, что невозможно смотреть на Мэри Поппинс и не слушаться. Было в ней что-то странное, необыкновенное, от чего делалось и страшно, и весело!» (*Трэверс П.Л.* Указ. соч. С. 16). Эти функции, которыми не может обладать официантка, переносятся у Крусанова на ход событий, который диктует судьба.

берга – т.е. наличие в тексте пропусков-провалов для большего художественного эффекта), с интересной едой и алкоголем, общение с братьями-писателями, близкими по духу и противными, очаровывающий город, где можно жить и бедным, но лучше иметь деньги, и приятнее которого может быть лишь природный рай, молодость и свежесть, бездумная радость и полнота бытия в странном союзе с древней мудростью и тоской, встающими призраками ушедших, – все это очень напоминает «Праздник, который всегда с тобой», особенно через призму песни раннего БГ. Через песню Ильченко отчетливо входит и отголосок другого романа – «По ком звонит колокол» с его неперенными для Хемингуэя и Крусанова любовью и войной. Но на этом сходство и кончается. Звон у Крусанова вовсе не погребальный, а скорее тот, которым будят кого-то. В башню спускаются чтобы «звонить», но не «по тебе» и не по России, а для их поднятия. (Не случайно, даже мертвецы в яме у Крусанова не знают успокоения, а отвечают на расспросы, у других есть готовность восстать для Страшного суда, третьи считают себя умершими, но исцеляются для жизни и любви, четвертые вроде живы, но на самом деле ходячие трупы и т.д.) И, соответственно, разная тональность этих произведений опрокидывает их по отношению друг к другу. Хемингуэй в восприятии читателя – перевернутое и искаженное отражение романа Крусанова (другое дело, что роман строился как оппозиция своего смутного отражения). У Хемингуэя в чужой, хоть и любимой стране, с сознанием собственной обреченности американец пробирается в тыл врага и вместе партизанами взрывает мост, что являет собой заведомо бессмысленное и ненужное действие (наступление провальное, и об этом знают еще до его начала) и влечет лишь разочарование, напрасные жертвы, гибель (радость от нескольких подстреленных фашистов, пусть и предводителей, представляется весьма сомнительной). Во время этих военных действий герой находит свою любовь, любимую с израненной душой и ужасным прошлым, и подчеркивается, что она не может зачать, она и расстанется с умирающим, хотя не хочет этого. Все не так у Крусанова. Андрей тоже «партизанит», но не горсткой прячущихся коренных жителей, из которых часть – предатели или трусы, а со своими крестьянами («барин», а не *ingles*), которые любую нечисть в клочки порвут. Общая картина – скорее мажорные американские боевики (если не Уолт Дисней), чем американец Хемингуэй. Возлюбленная не может не зачать перед расставанием, а вместо сцен изнасилования и обритой наголо головы – повествование об общении с художниками бодиартистами, когда «Катя тут же радикально – до тупелек – разделась и была расписана словно хохломская ложка. <...> Мог ли Андрей удержаться и не приго-

любить эту ненаглядную раздолбайку?» (144). И башню он не взрывает, а замуровывает – заливает цементом.

Читателя ожидают и еще довольно неожиданные падения на ровном месте – в русскую классику. Неожиданность создает сочетание контекста и смысла помещенной в него реминисценции, представляющей свой контекст. Только два примера, из «поэм». В воспоминаниях о детстве (которое было «морозным и звонким, как ледяной колокол, в котором треплется ледяной язык», 59) и отце, романтике зимнего вечера в казахской степи (ждешь чего-то вроде «Буранного полустанка») вдруг возникает явный провал в «Мертвые души». Отец катает Андриюшу на санках, «останавливался у забора и тут же со двора неслось сопранное “тяв-тяв” – заочный захлебистый навет, полный злости и лакейской отваги. У другого самана они слышали деловой, с подрывом, лай, у третьего – басовитое, с ленцой и плюшевым фрикативным “гр-р” в зобу гавканье. У каждого двора был свой, особенный голос, как у дымковских свистулек» (60). Заблудившийся во тьме под дождем на бричке Чичиков натывается на деревню *Коробочки*.

Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог весть какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и все это, наконец, повершал бас... хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разлив: тенора поднимаются на цыпочки... (оркестровая яма – М.Б.)<sup>1</sup>.

Читатель попадает в шкатулку, ларчик с замком. Как связан «Бомбом» с «Мертвыми душами»? В каком-то смысле Андрей специалист по ним, поскольку занимался теоретической фонетикой египетского языка Среднего царства, с легкостью распознает мумий (Вову Тараканова), цитирует «Книгу мертвых», составляет «Пацанский кодекс» на основе «Поучений Птахотепа», «Поучения для Кагемни» и «Изречений Хенсухотепа». Однако закупать он их не собирается (они сами пытаются его купить), ад и рай у него иные, и Россию он призван хранить от напастей. В общем, пространство для читательских размышлений все углубляется без перспективы достичь какого-то окончательного дна.

Другой пример – монолог во сне Кати, «в ритме своего молодого, трепетного сердца» (114). По ритмической структуре и интонациям, а также характеру задаваемых себе вопросов это явная стилизация «Кому на Руси жить хорошо», хотя и в другом лексическом ключе («сердечко мое, ежик мой, мой Себастьян, расстрелянный Эротом...», 115). Если не в стиле «Эй, парень, парень глупенький, / Оборванный, паршивенький, / Эй, полюби меня! // Меня, простоволосую, / Хмельную бабу,

---

<sup>1</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души. М., 1988. С. 55.

старую, / Зааа-паааа-чканную!..»<sup>1</sup>, или «Мой век – что день без солнышка, / Мой век – что ночь без месяца...» (93), или «Ах! Что ты, парень, в девице / Нашел во мне хорошего?» (173), «Ты скажи, за что, / Молодой купец, / Полюбил меня» (175) то, во всяком случае, что-то есть от них всех. Очевидно, что нужно это не только для создания русского колорита<sup>2</sup>. Из поэмы Некрасова заимствованы еще некоторые детали. Например, изобилие в Сторожихе и вечные весна-лето напоминают о скатерти-самобранке, дарованной мужикам в мае. А идиллия созревающего урожая Некрасова (162–163) напоминает: «У нас зима на сливу, вишню и огурцы была урожайная» (225). Финал романа, где с одной стороны солнце и Катя, а с другой идет тень и тоска, основаны на картине: «Вот правая сторонushка / Одной сплошною тучею / Покрылась – затуманилась, / Стемнела и заплакала... <...> // А ближе, над крестьянами, / Из небольших, разорванных, / Веселых облачков / Смеется солнце красное, / Как девка из снопов» (67–68). В мире Некрасова также ведущую роль играют пчелы и колокола: «Колокола горластые – / На целый божий мир» (72), «Пчела попова сытая, / Как колокол гудет» (72), «И пел... В вечернем воздухе, / Как колокол серебряный, / Гудел громовый бас... / Гудел – и прямо за сердце / Хватал он наших странников: / Не русские слова, / А горе в них такое же, / Как в русской песне слышалось...» (167), – ср. восприятие песен Андреем (59–64). Впрочем, «По утреннему воздуху / Те звуки, грудь щемящие, / Неслись... <...> / “Звонят не по крестьянину! / По жизни по помещицней / Звонят!”» (124). Но и любую радость знаменуют колокола же: «Велит служить молебствие, / Звонить в колокола!» (137). Крестьяне Некрасова связаны с волками: «хоть волком вой» (73), «Идут, как будто гонятся / За ними волки серые» (53). Дорогу им перерезают и «тени черные» (54). И сюжет поэмы – излюбленный для Крусанова, мужики ищут свой рай. (Но если мужики Некрасова – это вопрос: «кому на Руси хорошо?», то мужики Крусанова – это ответ на этот вопрос.) А создание «Пацанского кодекса» вполне в духе народного просветительства, когда мужик «не Блюхера / И не милорда глупого... / С базара понесет» (80). Падение для крестьян также весьма актуально: «Вино валит крестьянина, / А горе не валит его? / Работа не валит?» (89); «А смерть придет Якимушке – / Как ком земли отвалится» (91); «А тут изба и рухнула» (91); «Помещик за-

<sup>1</sup> Некрасов Н.А. Стихотворения. Кому на Руси жить хорошо. М., 1979. С. 85. Далее страницы этого издания указаны в скобках в тексте.

<sup>2</sup> Couleur locale подан в романе весьма иронично. Ср.: «...словом, человек земляной жизни, именно такой, каковы они везде – на Волге, в Моравии, Провансе или Калабрии. Пожалуй, единственной деталью, выдававшей в нем русского (помимо вместившего его пейзажа, который, конечно, не деталь), была выгоревшая синяя бейсболка с надписью “Chicago Bulls”» (10).

кручинился, / Упал лицом в подушечку...» (119); «закапали / Тут слезы у дворового» (князь вернулся за ним упавшим) (139); «Избенка развалилася» (143); «И полумертвый пал» (146); «В кромешный ад провалимся» (154) и т.п. В главе шестой («Развяжи узды сильных») есть буквальная реализация метафоры «Под мужиком лед ломится, / Под барином трещит!» (152). Во время битвы с убирками на льду озера, лед начинает лопаться и стремиться поглотить Николая и Пахома, Глеба (казака) утягивает в черную глубь. Николаю удастся выбраться. У помещика, как и у Норушкина, разрушена усадьба, но если идиллия в отношениях с крестьянами у него в прошлом, то у Норушкина – в будущем, Карауловы и Обережные действительно безмерно счастливы все сделать для барина («А я князей Утятиных / Холоп – и весь тут сказ!» / Не может барских милостей / Забыть Ипат!..», 138). И родовитостью своей все весьма гордятся. Катя, желающая, чтобы ее ревновали «и к яблоку, которое любимая кусает и, с румяного, сок слизывает медленно» (115), – Ева, вызывающая падение-наслаждение, тоже ответ на вопрос, кому на Руси жить хорошо.

Таким образом, мотив падения, сознательно или бессознательно неудержимо влекущий автора и неотразимо привлекательный для него, заставляет не только строить вокруг себя свой текст, но и искать близкие тексты чужие, где он также проявляется в полную силу и подчиняет себе смыслообразование. Сближаясь на основе проявления одного и того же мотива, тексты начинают играть друг с другом и другими смысловыми гранями, сближаться в сюжетно-образных переключках. Мотив падения в силу неразрывной его связи с особенностями мировосприятия (падение изменяет восприятие) неизбежно оказывает влияние и на герменевтическую методику, поскольку герменевтика – это рефлексивное восприятие и осмысление текста. Так создается конструкция падения текстов друг в друга или опрокинутости относительно друг друга, а метафора художественная становится метафорой исследовательской и действительно подчиняет себе процесс исследования текста, создавая новые ракурсы его осмысления.

### **Падение в книге «Бессмертник»**

Как было показано выше, мотив падения несет повышенную смысловую нагрузку в художественном мире П.В. Крусанова. Рассмотрим,

как проявляет себя этот мотив в произведениях, составивших сборник «Бессмертник» (2001)<sup>1</sup>.

«Дневник собаки Павлова» – текст, борющийся с падением, не желающий падать ни в каком виде, а, наоборот, удерживаться на поверхности. Падение вычищается из него в метафорах и лексике<sup>2</sup>, и все же остается. Так, в сюжетном смысле интерес смещается на «падших» женщин. Это не касается возлюбленной главного героя – ей может грозить упасть разве что в прямом смысле: «На Миллионной Петр предложил Изабелле руку. – Склизко, – кратко пояснил он» (149). Витавшие вокруг нее отсылки к Анне Карениной (имя, рассуждения об ушах любовника, измены ему, неожиданно возникающее сильное чувство, заставляющее ее жизнью) скорее растворяются и рассеиваются в контексте, чем сгущаются и придавливают ее тяжестью падения. И Лаурой (у Пушкина – несомненное снижение Петрарки) она не становится.

– Клянусь тебе, Лаура, никогда с таким ты совершенством не играла, – сказал случайные слова Исполатев. – Как роль свою ты верно поняла!» (157).

Впрочем, она как принцесса, изо рта которой падали драгоценности.

Вдруг Аня – изящная шкатулочка – приоткрылась, и наружу выкатилась драгоценная бусинка:

– Я думала – вы подеретесь (155).

Ее возлюбленный опасается «пасть жертвой чужих посягательств» (148), как «человек с обнаженными чувствами». Не удастся пасть и Паприке, влюбленной в героя, несмотря на очевидно заимствованное у режиссера эротических фильмов («Калигула», «Паприка» и др.) имя. Напротив, все заканчивается удачным полетом. Паприка знакомит Петра с родителями, воспринимающими его как жениха, а он дарит ей чижика Петю, которого она обречена выпустить на волю. Не удастся пасть и солдатке Вере, не дождавшейся жениха. Она – Мессалина, которая «рядится в затрапез Золушки» (154). Если бы наоборот, то моральное падение было бы очевидно. Зато падает королева Гвиневера и из-за нее – королевство, «а королевства без добродетели не стоят» (162). И очевидно падшие женщины – Светка, петербургская Кармен (в валютную проститутку влюбился капитан милиции и пытался убить ее из ревности, за что был поименован в тексте Карандышевым), и Рита-Пирожок, «хищный зверек, принявший образ степной плодородной Аф-

---

<sup>1</sup> Крусанов П.В. Бессмертник. СПб., 2001. Ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках.

<sup>2</sup> Только в финале явлено неприкрыто в сравнении исчезнувшего звука с выпавшим зубом, и его развитию (247–248).

родиты» (165). Не падает и вполне благополучно долетает в Крым самолет, хотя мир во время его полета падает-потопляется (не самолет уходит вверх, но мир вниз).

Далеко внизу погружалась под дымку облаков русская Атлантида. Шептался и дремал в алюминиевом ковчеге уцелевший народец (209).

Рай, в который этот ковчег переносит из петербургской Атлантиды, содержит в себе визуально падающее время (ад – по мысли многих героев Крусанова).

Собственно, только тут и началась Потемкинская лестница, по ступенькам которой поскакал день... <...> Потом коляска-день, совершив немислимый подскок с переворотом, выронила Исполатева на неизвестном этаже... (212–213).

Точно так же никуда не заставляют падать цитаты и реминисценции в силу своей очевидности и неприкрытости. Хотя и возникает желание перечитать, например, Вагинова, с Евгения которого (из «Бамбочады») списан Исполатев, и которого он (Исполатев Евгения) цитирует без кавычек. Именно этот не переименованный, не переделанный, как это обычно всегда бывает у других авторов при обращении к чужому, текст и вызывает желание погрузиться в первоисточник<sup>1</sup>. Ср.:

Он чувствовал, что она глуповата – это действовало на него возбуждающе. В томных, легко поддающихся ухаживанию девушках и женщинах была для него особая прелесть игры. Ему казалось, что сама поддельность, заученность слов, условность жестов, лживость и наигранность взглядов давали ему право относиться к этим девушкам и женщинам несерьезно<sup>2</sup>.

Глупые барышни меня привлекают – они легковверны, податливы на ухаживания, и в этом есть особая прелесть игры. Для них я выдумываю себя заново и люблю, каким бы я мог быть. Их заученные взгляды, лгуные слова дают мне право относиться к ним несерьезно (160).

Сам текст стремится парить над чужим, не углубляться дальше его поверхности, не падать-погружаться. Точно также дальше герой цитирует неизвестного поэта из «Козлиной песни». Однако читатель может оказаться в роли Икара – подлететь слишком близко к солнцу – источнику и упасть с этих высот. Герменевтическая метафора, если первоисточник оценивать выше. Одно из удовольствий, которые дарует своему читателю Крусанов – это удовольствие не от своего, но от чужого текста, в который так легко провалиться, ступая по хрупкой поверхности его собственного. И вряд ли эту особенность поэтики следует считать

---

<sup>1</sup> Эта диалектика полета-падения текстов в отношении к читателю в «Бом-боме» описана так: «целый сонм немислимых преданий витал над ним, как воронье над *стервой*. Или, если угодно: как мотыльки над клумбой» (17).

<sup>2</sup> Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 341.

недостатком. Далее подобное будет происходить с привлечением «Трех мушкетеров» Дюма, но в силу несоизмеримости текстовых объемов (с Вагиновым – соизмеримо) в этом случае дается прозрачно закамouflированный пересказ сюжета: Сяков читает свой роман (220–223), оборона забаррикадовавшихся героями столовой (235–241) – как ни старается, Крусанов никуда не может уйти от одного из основных вариантов сюжета падения – осады и падения обороняемой крепости, – попадает он и в этот текст. Большую роль в этом произведении играют смыслы «попасться» и «попасть». Это основная форма существования героев и читателя. Все куда-то попадают и на чем-то / во что-то попадают. Шли в одно место – попали в другое, планировали одно – попали на другом (попались – влюбились друг в друга Аня и Петр, попался и женился на солдатке Жвачин и т.д.), дела героя сложились так, что попался и не вырваться (Ваня Тупотилов в кабалу, либретист Крестовоздвигенберг в плен к скульптору, который привязал его к креслу «и три дня ваял с него Зевеса в Гефестовом капкане» (242) и мн. др.). Иногда наоборот, удастся не попасться: ср. анекдоты, как Исполатеу удалось не попасть в армию или биологу изобразить из себя писателя, прочитав отрывок из диссертации. Да и сам человек – собака Павлова, попавшая для исследования рефлексов. Впрочем, последние слова книги: «свободны, можно уходить» (248). И читатель в этом смысле также попадает или счастливо избегает текстовых ловушек.

Рассказы цикла «Бессмертник» объединяет не столько борьба с падением, сколько тщательно вымеряемая его доза для создания наибольшего художественного эффекта. В части из них (первых трех из семи) падение чуть ли не исчезает в своих тончайших и мельчайших проявлениях, чтобы маркировать основное, переломное событие в жизни героев, в их осознании и восприятии мира. Так именно падение знаменует обретение Вороном своего дара забирать чужие болезни и чужое время жизни. До этого его жизнь если и не лишена смысла, то он непонятен окружающим, ждущим от него чуда. Боль валит его на землю, непрерывно и постоянно. Но в финале, когда повествователем рисуется грядущее падение мира «в пылающую бездну ада», Ворон падения может избегнуть, поскольку достиг равновесия в познании.

...Единственный, достигший *подобия* Великого Мастера, единственный примиривший в себе добро и зло, если и не уцепится за какой-нибудь слабый кустик или не подхватят его ангелы, то, во всяком случае, упадет он в пламя последним (33).

Легко увидеть, что падение связано здесь с герменевтикой, с извечной целью человеческого познания, стоившей человеку рая – *грехопадение* (сюжет об утраченном рае и попытках его обретения в обоих его вариантах и их многообразных версиях – человеческом и ангель-

ском / бесовском – любимейший у Крусанова) произошло от вкушения от древа познания. А критерием герменевтики состоявшейся является *подобие, совпадение*. Их роль в теории текста и его восприятия развивается в других рассказах цикла, но к открытиям своей художественной рефлексии автор подводит читателя постепенно, через падения на фабульном уровне.

Героя второго рассказа книги также полностью изменило падение. Но для него оно стало не обретением дара, а прекращением сознательной жизни, крайне убогой духовно (рэкети́р, падшая душа). Упав и ударившись головой он становится идиотом, но зато в этом состоянии «он спускается под землю, в тайные лабиринты неведомых храмов, видит ... скрижали с загадочными письменами» (46), второе и окончательное падение, приносящее смерть, связано с обретенным им ощущением себя саламандрой: «зажигает на плите все конфорки и... бросает лицо в огонь» (50). Это пустое падение, дающее страдание, но не понимание (в сущности, это получили потомки Адама и последователи Люцифера), организует тот, кто вершин познания достиг – пламенник, бессмертный, любимый тип персонажа Крусанова, проходящий сквозь его разные книги. И выглядит оно сначала комедийно, как «упал – очнулся – гипс» (для героя Никулина падение тоже коренным образом изменило мир), всему виной брошенная банановая кожура. Сюжетная аналогия здесь – Аннушка, которая «уже разлила масло» (упав и умерши, Берлиоз обретает страдание – его читает в его глазах Маргарита – и знание об аде и бессмертии души, чтобы умереть второй раз окончательно) – счетовод-товаровед Нурия Рушановна (здесь вспоминается не падающий, но летающий Рудольф Нуриев), погруженная в мысли о двойниках, т.е. подобиях, уже бросила кожуру. Не довольствуясь этим падением, пламенник желанием вызывает и фоновое, предупреждающее случившееся: «парень обернулся на застекленную дверь – лужи на улице ловили с неба капли» (35), «капли шлепались в лужи со светлеющего неба» (53). (В картине мира пламенника, как у Воланда, все уже состоялось.) Это знамение, поскольку подобие, но понять это может только читатель, и то задним числом. Обретение могущества связано им (рассказ жертве) со способностью заставлять падать и попадать: попавший на Русь пламенник «заваливал» медведей. Его занятия – рефлексия над совпадениями и поиск их. «Сносная внутренняя рифма, – отметил Коротыжин» (36). В финале им делается странная запись, казалось бы, не имеющая отношения к сюжету:

Солярный миф Моцарта – Гелиос, улыбчивый, свершающий по небу ежедневные прогулки; солярный миф Сальери – потный Сизиф, катящий на купол мира солнце (54).

Два абсолютно разных мифа соединяются в пространстве одной интерпретации. Сальери и Моцарт, которых нет в этом рассказе<sup>1</sup>, и из которых один убивает другого, совпадают в одном деле, но расподобляются мирами, с которыми соотнесены. Для Сизифа падающий камень к тому же наказание. Гелиос упасть не может<sup>2</sup>.

Герой следующего рассказа имеет дело с тем, что не может падать по своей природе: с ароматами. Сам он инсценирует свою смерть, т.е. тоже не может «упасть», яма – могила остается пустой. Зато соответствия и подобию начинают играть здесь ключевую роль, не случайно герой не только соединяет ароматы с результатом, точно попадающим в цель, но и выписывает цитаты, подборки которых приводятся рядами. Потребность цитировать и вызвана потребностью видеть совпадения, причем точные, когда свое идеально попадает в чужое и наоборот. Эти цитатники выливаются в конце концов в рассуждения о подобию и совершенстве чисел.

Сеть падений пронизывает следующий рассказ, сюжет которого – новая версия сотворения Евы из Адама, а доминирующий в восприятии образ – воронка. Особенно интересны здесь рассуждения о тексте. «Текст обретает себя постепенно, как сталактит» (90) – т.е. растет из падающих капель. Следующий рассказ так и называется: «О природе соответствий» и полностью посвящен совпадениям. Например, рассказчик не стал читать книгу, обложка которой по цвету совпала с крышкой стиральной машины.

Мгновенное озарение высветило суть столь определенно и с такой немой убедительностью, что я по сию пору не читал эту книгу, пребывая в уверенности – функция и той, и другой вещи состоит в манипуляции с грязным бельем (102).

Перед завершением цикла падение снова с уровня теорий переходит на уровень сюжета и мотивов. Само заглавие – фигура высшего пилотажа, чреватая вхождением в штопор и падением, которого невозможно избежать. Здесь, как и в других случаях («Бом-бом»), «высший пилотаж» связан с любовью к женщине, единственной настоящей. «Полет» поддерживается «космическими» тонами С. Лема. Если «Скрытые возможности фруктовой соломки» напоминали о «Солярисе», то здесь вариант «Маски». В рассказе снова возникает отсылка к смерти Берлиоза из «Мастера и Маргариты» – падение на трамвайные рельсы, под-

---

<sup>1</sup> Точнее, аналогии слишком натянуты и не «падают» идеально друг на друга.

<sup>2</sup> Другой пламенник сравнивает мир со старым лифтом, который, «тем не менее, ездит вверх-вниз» (47). Метафора, чреватая падением. Сюжет падения лифта и падения в шахту лифта – один из самых распространенных кошмаров современного человека, востребованный в литературе и кино.

строенное женщиной. Но потребность падать заложена в герое изначально, и она значительно глубже своего фабульного разрешения.

Здесь он родился и прожил до двадцати пяти, потом взмыл по карте вверх, на Владимирский, и, не оставив под собой друзей и женщин, навевался сюда по случаю... (108).

«Внутренний зов», по которому он приехал, сопровождается неизбежными каплями дождя. Падение связано с узнаванием и наказанием, местью обиженных – птиц (разбитые яйца с зародышами дроздов) и возлюбленной. У совпадений двойная роль. Если для маски – это музыка мира, ритм бытия, то для жертвы это выпадение из привычной реальности, прекращение обыденности.

И тут реальное место и притворно омертвелое воспоминание впервые за сегодня сошлись воедино, ослепив такой невозможной свежестью переживания, что он застыл, будто напоролся глазами на фотовспышку (121).

Физического падения в данном случае мало, и это выражено еще более явно, чем в предыдущих рассказах, хотя и там присутствуют те же смыслы, распад физический и душевный.

Он словно бы разрушался физически вслед за распадом внутренним... <...> К этому времени он чувствовал себя уже не то чтобы развалиной, но порядком износившимся и одряхлевшим (130).

Петля Нестерова (смерть) ликвидирует выпадение героя из той настоящей ценной реальности, которое он совершил, предав возлюбленную и «поднявшись» на Владимирский. Выпав из привычки, он попадает в вечность love story, и текст обретает свою точку. («Точка» – аббревиатура «Тот, что кольцует ангелов», название одного из рассказов.)

И в завершающем цикл рассказе падения не кончаются. В его сюжете – практическая реализация теории соответствий / совпадений. «Гвоздюков сказал: “Тукурунохул”, – и в троллейбусе появился Тукурунохул, потому что был правильно назван» (135). Все происходит в египетско-мандельштамовских ассоциациях.

Птах произнес имя, и в тот же миг Атум воссуществовал. В голове Гвоздюкова ветер дул в другую сторону: ответ первичнее вопроса, подражание предшествует подлиннику, ложь обгоняет лежца, партитура существует до живого звучания... (134)

Быть может, прежде губ уже родился шепот,  
И в бездревесности кружились листья (падение – М.Б.),  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты (120)<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитаты по изданию: *Мандельштам О.Э. Стихотворения*. М., 1992.

Не забывай меня: казни меня –  
Но дай мне имя, дай мне имя.  
Мне будет легче с ним, пойми меня, –  
В беременной глубокой сини!» (77)<sup>1</sup>.

Естественно, произойти событие может только под падающие капли – декабрьскую капель. Событие – парафраз кушнеровского «В тридцатиградусный мороз представить света...»<sup>2</sup>, где герой в промерзшем трамвае «мифологию Шумера и Аккада / Дней пять возу с собой, не знаю почему». Но у Кушнера не порождение из слова, а «погибший стих» и «развеянные царства» – о конце света и цивилизаций, их *распаде* Гвоздюков и Тукурунохул рассуждают много. Озарения и наития могут только «падать» (141). Сам Тукурунохул заканчивает существование самым естественным в мире Крусанова образом, как: «Мы хотели вместе сбросить бремя / И лететь, чтобы потом упасть. // Ты всегда мечтала, что сгорая, / Догорим мы вместе – ты и я...» (А. Блок «Перед судом»<sup>3</sup>). Только Блок превращается в эстета О. Уайльда с его сказками (сказочные мотивы всяких волшебных предметов задаются в начале рассказа как подарки деда Мороза, они же его завершают, сказочные цитаты пронизывают его ткань), а конкретнее – сказкой «Замечательная ракета». Тукурунохул высказывается: «веселье, это когда под стулом взрывается хлопущка и на брюки падает салат» (138), – и исчезает:

С шипением, разбрызгивая за собой бело-зеленые искры, Тукурунохул взлетел над Пантелеймоновской и ослепительной шутихой, по тугой траектории, как огненная собака, погнавшаяся за хвостом, унесся в черное небо. <...> ...И все пропало (143–144).

Упадет эта шутиха уже за пределами текста (у Уайльда – еще внутри). Мотив неисправной «палочки» (отсыревшая ракета Уайльда) завершает рассказ. «Вот тебе, заяц, палочка-выручалочка. Только черта с два она заработает!» (144)<sup>4</sup>. Это цитатно-сюжетное падение – характернейшая черта поэтики Крусанова.

Подводя итоги, можно отметить, что смыслы и значения, связанные с *падением* возникают у П.В. Крусанова на самых разных уровнях структуры художественного текста: сюжетно-фабульном, образно-метафорическом, интертекста и подтекста. Но все они так или иначе

---

<sup>1</sup> Собственно, финал предыдущего рассказа – ассоциативное предвестие Мандельштама: «Может быть, это точка безумия, / Может быть, это совесть твоя, / Узел жизни, в котором мы собраны / И развязаны для бытия» (164). Петля жизни, она же – разбуженные совесть и безумие, развязывает героев для бытия, а не быта.

<sup>2</sup> Кушнер А.С. Стихотворения. Л., 1986. С. 74.

<sup>3</sup> Блок А. Избранное. М., 1978. С. 293.

<sup>4</sup> А сам город – «бабочка, взлетающая в немыслимо замедленном рапиде» (143).

связаны с процессами понимания, рефлексии, осознания самого значительного и существенного для человека, что, надо полагать, и обуславливает их частую повторяемость, создает лейтмотив падения у П.В. Крусанова.

### **Мотивы античной мифологии в герменевтической структуре романа «Укус ангела»**

При чтении романа «Укус ангела» отчетливо видны три сюжетно-тематических пласта: история войн, императора и империи, любовная история и сакральный план. Они связаны между собой причинно-следственными связями и отношениями параллелизма. Так, война всегда следствие великой любви: и у Надежды Мира, выжженной страну и разделившей ее на две части, и у Ивана Некитаева, для которого «Танин образ неизменно вставал ... из пламени пожаров, и леденящий ужас смертельной опасности обрел для него ее лицо» (19)<sup>1</sup>. Вместе с обретением власти – избранием на консульство, Некитаев снова обретает утраченную на годы возлюбленную, оба события сопровождаются человеческим жертвоприношением, и т.д. Сакральный план служит для объяснения происходящего в плане «реальном», то есть идет поиск параллелей, указывающих причины и неизбежность происходящего. Для этого в романе свой главный герой – «герменевтик» Петр Легкоступов. Таким образом, герменевтика изначально задана как часть поэтики произведения, причем, судя по объему и разнообразию толкований, ее основная часть. Помимо герменевтики изображенной, у романа, как и у любого произведения неклассической художественности, есть свой уровень метаописания, герменевтика второго плана, задающая и формирующая читательские стратегии. О взаимодействии этих двух герменевтик и пойдет речь.

Описываться они будут в том виде, в каком текстом создаются, т.е. через использование метафор понимания, наиболее активно текстом продуцируемых. Такому подходу есть свое объяснение. Метафора – наиболее адекватный способ художественного восприятия мира, и, со-

---

<sup>1</sup> Все цитаты по изд.: Крусанов П.В. Укус ангела. СПб., 2001. Курсив в цитатах везде мой.

ответственно, толкования художественных смыслов<sup>1</sup>. Автор мыслит метафорами и вынуждает читателя поступать также. Однако и в других сферах человеческой жизни, не исключая научную (особенно «инонаучную», к которой относят науки о символах – гуманитарные дисциплины), именно метафора, осознаваемая или нет, служит генератором новых идей, терминов, понятий. Другой вопрос, что метафоры, как язык метаописания, органичный для читательской герменевтики, нуждается в специальном аналитическом исследовании. Но это уже сверхзадача, выходящая за рамки поставленной здесь цели<sup>2</sup>.

Роман Крусанова погружает читателя в стихию мифа (ощущение и событие погружения – лейтмотивное для его героев<sup>3</sup>). Заставляет при чтении принять мифологический коктейль (сочетание шампанского и водки, а также прочих возбуждающих напитков и веществ – повседневная норма жизни героев), сбивающий с ног, подобно действию «цыганской пули», описанной в нем же (гл. 6, с. 127–131, гл. 11, с. 256). Здесь мы находим смесь мифологий христианской, ветхозаветной, мусульманской и домусульманской, славянской, египетской, шумеро-аккадской, кельтской, восточных религий (не только буддийской, конфуцианства и синтоизма), греческой и римской, инкской, мифологии, выданной за мифологию африканских племен, современной на основе авторских мифологий Дж.Р. Толкина, К. Кастанеды, В. Соловьева, М. Павича, мога А.К. Секацкого и др., а также оригинальной авторской. (Возможно, упомянуто не все.) Мифы как таковые тесно сливаются с мифологизированной историей, что необходимо для жанра исторического фэнтези, в котором создан роман. Наименьший читательский стресс при обращении к этому рогу изобилия вызывает классическая

---

<sup>1</sup> «Кто-то сказал, что от искусства для вечности останется только метафора. Так оно, конечно, и есть. <...> Что такое вечность, как не метафора. Ведь о неметафорической вечности мы ничего не знаем» (*Олеша Ю.К.* Ни дня без строчки // Олеша Ю.К. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. М., 1989. С. 449).

<sup>2</sup> Подробнее о проблеме см.: *Лагута О.Н.* Метафорология: теоретические аспекты. В 2-х ч. Новосибирск, 2003.

<sup>3</sup> Оно возникает при необходимости что-то понять, осознать, см., например, гл. 10, с. 233, гл. 5, с. 89–90 и др. Главный герой – герой действия – к погружению принципиально не способен. Когда он хочет повторить деяние Александра Великого – погрузиться в море, он не может этого сделать, вода выталкивает батисферу «из глубин, как плевков синекудрого Посейдона» (111). Деятельность Петра как герменевтика Ивана начинается с насильственного погружения. «Когда Петруша обмяк и пальцы его перестали цепляться за руки и ноги мучителя, Некитаев вытащил едва живого герменевтика на берег. <...> – А впредь давай устроим так, – предложил Иван, – я буду делать как захочу, а ты будешь объяснять, почему я поступаю правильно» (22–23). Происходит это после рассуждений Петруши о творце и сотворении мира. Заканчивается его жизнь «тем же способом» (325) – утоплением. С ней заканчивается и герменевтика романа, остается только действие – разрушение и гибель мира.

мифология, в силу наибольшего знакомства с предметом и наименьших границ с абсолютно неведомым<sup>1</sup>. Возникает уверенность, что уж это доступно рациональному пониманию. К тому же, античными реминисценциями текст приправлен достаточно щедро.

Однако прежде чем приступить к анализу их роли в смысловой структуре романа, следует обратить внимание на его герменевтическую структуру.

Во многом читательское осмысление произведения определяет его композиция. Соотнесение частей друг с другом и с целым – основной герменевтический принцип. При делении на главы основное внимание уделяется тому, как сочетается между собой происходящее и его изложение, есть или нет нарушение временной последовательности событий и чем оно вызвано. Здесь роман Крусанова о Герое и Царе следует традициям «Героя нашего времени», но далеко превосходит их.

У романа есть событийный конец, совпадающий с концом текста. Это последняя глава, на основе античного мифа, «Псы Гекаты», где Некитаевым принимается решение полностью уничтожить мир – впустить в него Псов. Чтобы понять причину такого финала, нужно добраться до начала, то есть сотворения мира и объяснения, кто такой Некитаев<sup>2</sup>. Помимо того, что необходимость поиска начала осознается только по узнаванию финала романа, и находится оно вполне в асимметричном месте – в главе 4, что придает конструкции известную неустойчивость, выполнять подобного рода работу – искать начало для осмысления кон-

---

<sup>1</sup> С христианской происходит несколько иная вещь: воспринимая ее как слишком знакомую по русской литературе XIX–XX веков, читатель скатывается по узнаваемым в аллюзиях и цитатах текстам в бездонную яму (с не одним промежуточным дном) в погоне за смыслом оригинальным. Метафора падения / спуска в яму как понимания достаточно распространена в культуре. Ср. «Ад» Данте, «Алису в стране чудес» Л. Кэрролла, а из цитируемых друзей Крусанова: «Свалку» А. Левкина, где герой, начав поиск в духе «Пикника на обочине» Стругацких, попадает в колодец из книг, уходящий «до центра земли», и уже не может расстаться с ним. Если подсчитать количество падений в романе в прямом (например, Каурка, выброшенная из самолета, падающие головы и тела и пр.) и переносном смысле (например, нравственное падение Джан Третьей, в культуре которой «попрание целомудрия хуже смерти» (с. 6) или ее дочери с «декадентскими» умонастроениями др., или восход и падение политических лидеров и режимов, неоднократно описанное, распадение империй и отпадение колоний, а также многообразные теории и образы падения, разбросанные по тексту здесь и там), и попробовать воспринимать их при чтении с воспоминанием о том, как это – падать, то читателя ждут ощущения покруче любых «Русских горок». Так же стремительно падение с узнаванием и предсказуемостью «царских» сюжетов.

<sup>2</sup> В битве между сыновьями Хозяина, князем Света и Князем Тьмы, которую ведут сотворенные ими люди, по его воле должен остаться только победивший наследник, уничтоживший все творения другого. Естественно, это можно сделать только с уничтожением всего вообще, т.е. и себя самого. Некитаев и есть этот наследник.

ца, читатель вынужден всякий раз по прочтении очередной главы, поскольку предшествующие ей события находятся в последующих. Наибольшее удивление здесь вызывает не то, например, что в гл. 10 Петруша сидит в заключении и его пытаются выволить, а в конце гл. 11 его только посадят, или то, что рассказ о встрече Петра и Некитаева и начале службы одного другому (гл. 3 и 6) прерывается повествованием о временах далеко предшествующих, где Петруше вообще нет места, и событиях последующих через несколько лет, где Петруша уже развернул бурную деятельность, и подобные случаи, а то, например, что рассказ об африканских приключениях Некитаева (веселых детских играх по сравнению с описанным в соседних главах) и приобретении им пардуса, который благополучно объявился еще в гл. 5, и с тех пор пунктиром шел через все, начисто путая своим присутствием представление о последовательности событий, помещен чуть ли не в конце романа, в гл. 13. С точки зрения психологии чтения эта глава – разрядка, солнечный оазис для читателя, на голову которого вываливается все больше мрака и ужаса, но, возможно, здесь есть и герменевтический смысл. При такой композиции сложно говорить о каких либо «кольцах», «матрешках», «шкатулках», традиционных для художественных текстов. Нет здесь и стопроцентного переворачивания с ног на голову, также вполне привычного. Нарочитая и непредсказуемая асимметричность призвана как бы лишить текст опор и равновесия, «уронить» его, сбивать с ног и заставлять «падать» в глазах читателя, благодаря блуждающему центру тяжести, и «вставать» в самых неожиданных положениях (зависящих от путей интерпретации).

Эффект падения создается и на другом уровне – уровне игры с понятиями «реальность» и «литературность». То, что роман нарочито цитатен и играет с самыми культовыми текстами современности и классики, замечает любой читатель. Эти тексты и авторы не раз назывались уже первыми рецензентами, а также вынесены и на обложку издания рядом с фотографией автора, чтобы читатель уже заранее настроился, кого вспоминать. Но «основательность» этой литературности подрывается романной «реальностью». Точнее, «литературность» как раз и призывается в качестве опоры, за которую не удерживающийся на ногах текст пытается зацепиться, но опора эта столь же зыбка и ненадежна в силу своей игровой и динамичной природы. Поясним, в чем дело. При всей «павичевости» повествования от мира Павича у мира «Укуса ангела» есть существенное отличие. Мир Павича однозначно фантастичен и чудесен, и эта фантастика не нуждается ни в каких оправданиях и объяснениях. Она – абсолютная и незыблемая норма этого мира, другого ему просто не дано. Фантастика же мира Крусанова постоянно раз-

мывается «реальностью», на которую он претендует. В этом мире значимы те же авторы, что и в мире читателя. Там рассуждают о дискурсах и симулякрах, ведут умные беседы о Фрейте и русских философах. При этой литературной однородности воздуха нельзя говорить об исторической однородности. Это нечто вроде параллельного мира, попадание в который любят изображать в кино. Там почти все также, но вдруг выясняется, что исход знакомых событий был иным, или не совсем совпадают названия, и герой (читатель в роли героя этого фильма) ошарашен и сбит с толку. Так война в Североамериканских Штатах (ср.: США) закончилась победой Юга, а негры бежали в Россию и стали афророссиянами. Война 1812 года была, и были бистро в Париже, но был и отец Морозова в ней, убивший сына, из-за чего «эдипов комплекс» в русской культуре оказывается несостоятельным. Розанов писал о людях лунного света, но у них «кровь была белой, как сок одуванчика» (67) и т.п. Делает ли здесь фантастика подножки реальности, чтобы читатель не дремал или наоборот, реальность делает подножки фантастике, чтобы освежить и обострить накатанное на «павичевости» восприятие, не так важно. Важно, что текст в этих местах «падает» с ожидаемого в непредсказуемое<sup>1</sup>, затем равновесие восстанавливается и читатель, запнувшись и оценив остроумие автора, вновь движется дальше. А вообще, творение не состоялось, пока сотворенное не упало, как это произошло, например, с богами и с человеком по Крусанову. Люди были *изринуты* с неба, а затем созданы время и смерть. Так началась история. Так что, если бы текст не «падал», то, возможно, он и не осознавался бы им как произведение. А произведение искусства не состоялось бы, в свою очередь, если бы не могло *совпасть* с чем-то в душе воспринимающего. Ср.:

Так порой *западает* в сердце голос певца... а потому, имея волновую природу, голос этот способен резонировать, вступить в тонкие отношения со *зрителем*, который, возможно, по природе своей тоже не более чем волна (79).

Как же существуют в такой структуре античные мифы? Рассмотрим конкретные примеры.

Высказывание Легкоступова: «приапова игра фонетических соответствий, доводящая до обморока пуританку-семантику» (16, одна из характеристик литературы). С трактовкой ролей можно поспорить, исходя из авторского же текста, но Приап делает необходимое в поэтике Крусанова дело: в обморок *падают*. Художника он сравнивает с Мидадом, как он, тот «преображает помойку в сокровищницу. Благодаря этим свойствам творца, вместо разбойного набега ахейских племен на

---

<sup>1</sup> А герои занимаются тем, что пытаются «превзойти границы возможного и *поколебать* неодолимую державу» (26), нарушить «зыбкий мир» (26).

Илион, мы имеем в культуре божественный эпос» (100). Уподобление далеко ведет. У Мидаса еще были ослиные уши, а из-за золота он чуть не умер. Впрочем, сравнение зависает в пустоте без поддержки, поскольку Таня не согласна, а через две страницы «в омлет разби[вают] о Херсонскую губернию» (103) прекрасную Каурку<sup>1</sup>. Символы мирового устройства в устах Петруши также могут перейти в античного рода порнографию: «...а мировое древо, связующее землю с небесами, запросто может обернуться дриадой и промокнуть при виде козлоногого фавна» (180) (о символике древа и рыбы), – снижение до падения.

Названными и неназванными присутствуют здесь боги. Имена Марса и Венеры не называются, но соединение любви и войны в браке – основная идея романа<sup>2</sup>. Петр, в таком случае, синтез между также не названными Гермесом и Аполлоном, полувраждующими, хотя часто соединяющимися для совместных дел в традиции богами. Аполлон в нем явно повергается Гермесом, но не за счет злых шуток, как в мифах, а за счет самих своих качеств. Петр еще и «психопомп» – он своим посредничеством помогает переправиться на тот свет массе народу. Не без участия Петра-Гермеса и Тани-Афродиты возникает в романе своеобразный Гермафродит (названный там Адамом Кадмоном) – князь Феликс Кошкин (не Феникс, и не Мышкин, фонетика с семантикой занимаются своим делом). Причина, по которой его сливают в одно целое с душой (нимфой, если задним числом производить это слово от нимфомании) Каурки, – подозрение в связи с Таней. Одно из последствий – и метаморфоза с половыми органами. Личностные границы между богами вообще несколько размыты в этом романе, что может восприниматься как явление того же рода, что и игра исторической фантастики с реальностью. Петр, как теневой Гермес, не выносит солнца, зато Марс оказывается еще и Фебом: он носит на груди обжигающий талисман в виде солнца, намеревается «солнц[ем] ... явиться державе и миру» (24); он же и несомненный губитель. Несомненные черты сивиллы про-

---

<sup>1</sup> Про то, как состоялось знакомство с ней, рассказывается много позже ее смерти. Роман все время пятится назад, норовя споткнуться. Так и здесь. Спотыкается о даты и нестыковки в них: когда на самом деле сошлись генерал с Кауркой (см.: гл. 5–6).

<sup>2</sup> Косвенно в описании любовной страсти всплывает еще один миф о любовниках: Гефест поймал их сетью и выставил на всеобщее обозрение и осмеяние. Гефеста как такового нет, но сеть осталась. «...Он чувствовал себя пойманным ... в незримые, ласковые, неумолимые тенета... сон болтливых демонов устроил балаган в его сердце...» (18). Гефест остается в ассоциативном контексте. Началось все с «медвяного поцелуя» после мятного чая. «Мятное дыхание, витавшее у ее мягких, почти жидких губ, по горло напоило кадета отравой» (16). Многолетняя реклама 1990-х: «Свежее дыхание облегчает понимание», где красоткам достается работающий монстр.

слеживаются в Надежде Мира, читающей судьбы людей и лишаящейся тела.

Петр Легкоступов не верит ни в один из видов гадания, в том числе и в такие, которые предпочитались в античном мире, но верит в Таро (а картам свойственно *выпадать*, удачным гаданиям *совпадать*, прогнозам *попадать* в цель). У гадалки, с которой у него завязываются многолетние отношения сотрудничества, «прическа, словно шлем Агамемнона» (48), а выглядит она как «мокрый павлин» (44). (Сам Легкоступов постоянный автор журнала «Аргус-павлин»<sup>1</sup>. Ироничность статуса Петра в том, что по мифу Гермес убил Аргуса, предварительно усыпив историей о Пане и Сиринге, – убалтывать Петр великий мастер, – а Гера перенесла глаза Аргуса на оперение павлина. В заглавие миф свернут весьма неудачно, возникает колеблющаяся неясность относительно целей и содержания журнала: кто кого и зачем убивает, всевидят ли авторы, или просто распушают хвост, чтобы покрасоваться: смысл хромает на обе ноги, что чревато тем же падением.) Агамемнон – одна из многих реминисценций на темы Троянской войны<sup>2</sup>, задающих соответствующий ракурс восприятия войн Некитаева. Илион должен пасть, быть разрушен посредством коварного ввода троянского коня. Некитаев вводит в мир, который завоевывает, Псов Гекаты. Несогласные уничтожены, пусть и не такими способами как Лаокоон с сыновьями (348), но тоже с физическими страданиями.

Петр видит в состоянии, когда «всякая мысль отступала» (54):

У подошвы колонны славы с крылатой столпницей Нике на вершине сидел пыльный серый кот, голодный и вольный, как карбонарий (54).

Без рефлексии он не видит прозрачного символизма этой сцены: победа, достижимая мучениями и самоограничением (столпники) и непричастный к ней кот (сам Легкоступов, в этот момент он волен, но

---

<sup>1</sup> В этих деталях наличествует одно странное совпадение. «Аргусами» крайне любят называть космические корабли в фантастических романах. (Аргус – персонификация звездного неба. См.: *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 100.) А в рассказе писателя-фантаста В.А. Тарасова «Язон и стимулятор» (1991) главного служителя Оракула (выполняет те же функции, что и гадалка), встречающего неопита, зовут Агамемнон. Логическим объяснением здесь может служить разве что некоторая причастности главы ахейских царей к гаданиям (жрец-провидец – Калхас) и получению в качестве добычи Кассандры, но отнюдь не его прозорливость, которая, скорее, в разряде отрицательных величин.

<sup>2</sup> Самого Петра представляют как «Гектора Троянского» (61), что ему не нравится, сравнивают с Цицероном (61). Хотя разрушительность красоты феи Ван Цзыдэн настойчиво возводится к древнекитайским текстам (94), аналог здесь – красота Елены, губившая народы и царства. В отличие от Менелая, допустившего, чтобы Елену «сбондили» (Мандельштам), Некитаев пресекает все намеки на такие попытки в зародыше.

далее эту волю обменяет на служение императору, в отличие от пардуса его сына – по собственному выбору, и будет уничтожен, пытаясь противиться – как карбонарий).

Петербург в романе сравнивается с Нарциссом, но не влюбленным в собственное отражение, а ревнующим «к зеркальному двойнику» (54–55), что порождает «метафизику» и «бесов». При упоминании этого имени в сознании читателя возникает визуальная склоненность над водой, чреватая падением, идея углубляется упоминанием бесов – обитателей нижнего мира, ада; где они, там падение неизбежно. Не раз герои встречаются в кафе «Флегетон». Огненная река в Аиде, давшая это название, маркирует все пространство Петербурга как подземное царство, тем более что это город теней. С возобновлением работы двух столиц признаки Аида переносятся и на Москву. Даже шоферу Петра доступно такое видение – при встрече с блоковским псом («косматый черный пес, припорошенный хлопьями снега, – бесхозная московская дворняга»): «Кербер! Итит его ... Царство теней!» (175). В Кремле живет плененный заблудившийся ветер (ср.: ветры Эола, слуги Психеи).

Упоминания о римских императорах: Нероне, Калигуле, Тиберии – играют в сюжете как параллели жестокости Некитаева и его связи с сестрой. Миф о Калигуле при этом пародируется. Сапожок (солдатское прозвище Калигулы и мальчика, также выросшего среди солдат) – слабоумный сын императора с именем мудрейшего старца, одного из немногих, вернувшихся с троянской войны домой живым, Нестор всюду водит за собой пардуса, который принимает участие в военных советах, как конь в сенате. Заодно покачивается доверие в толк герменевтика Петруши с «кошачьей фамилией» Легкоступов. Снижающие сопоставления с безумными императорами подкапывают фундамент и под Некитаевым<sup>1</sup>. Присутствуют отсылки к античным полководцам: подвигам Александра Македонского, Ганнибала, спартанские мотивы (123).

Если Некитаев может повторить его военные победы и не может повторить его покорение стихий, то он делает то, что не смог сделать Александр. Знаменитый посмертный жест царя – открытые пустые руки, он не смог взять с собой ничего из завоеванного. После его ранней и внезапной смерти империя распалась. Некитаев берет весь побежденный мир с собой – он уничтожает его. Что касается Ганнибала, то прямо сказано лишь о Сципионе Африканском, уничтожившем Карфаген (308), как Некитаев Моравию, но имя возникает через аллюзию на одноименный фильм (продолжение «Молчания ягнят»), где герой-маньяк наслаждался вкусом живого человеческого мозга, вынимаемого из

---

<sup>1</sup> В другом месте говорится, что Иван вел себя «словно по строке Светония, которого он вполне мог и не читать» (236), и следуют пояснения.

жертвы, эту картинку воскрешает в уме Легкоступов. О римской империи напоминает сюжет избрания двух консулов и воцарение в дальнейшем одного из них, генерала (Юлий Цезарь). Апологеты Некитаева проводят параллели между ним и Ромулом (229). Правда, они полагают, что в обоих случаях идет речь об «упорядочении царства», тогда как этим упованиям предстоит быть опрокинутыми: Некитаев ввергает мир в состояние перманентной войны. Некоторые сюжеты сбиваются с ног. Так, например, австрийским наместником в минуту военного кризиса вспоминается Цинциннат. «Бросим все и, по примеру Цинцинната, отправимся *пасту* гусей и разводить капусту!..» (349). Но римский сенатор пахал землю, пока его не призывал долг (во время осады Рима назначен диктатором, чтобы сообщить ему эту весть, его нашли работающим в поле), а не наоборот. Гуси здесь, видимо, появляются от тех гусей, что спасли Рим. «Спасти» теряет букву, смысл и падает в пустоту<sup>1</sup>.

Другая группа отсылок – упоминания об античных философах. Достоевский старичок-пакостник Аркадий Аркадьевич генетически возводится к аретологам, «из тех густопсовых стойков и киников, каких римская знать приглашала на пиры занимать гостей...» (55). Римляне здесь, очевидно, периода упадка, кроме того, «всякий раз, когда Легкоступов пытался представить предел его цинизма, он чувствовал себя опустошенным» (55). Если этот предел – нижний, то возникает образ ямы-пропасти. Ивана осеняют прозрения в духе древних греческих философов: «Ведь это не глаз видит предметы, ... это предметы швыряют мне в глаза свои образы» (87). При необходимости Таня и Иван читают античных историков. Подчиненный Джеймса Бонда «по образцу античных философов остановил себе дыхание и мужественно шагнул в уготованную самоубийцам бездну» (304, здесь отголосок смерти Эмпедокла, упавшего в жерло вулкана). Барбович в Барбарии «варварски» излагает Прохору сведения о Пифагоре, не евшем бобов и выведшем гречку (падение эллинской культуры в устах варвара, чтобы читатель в этом не усомнился, опять действует «Приап», трансформируя Берберию).

Но центральный миф, структурообразующий для сюжета романа – космогонический, миф о хаосе, но не претворенном в космос, а «освобожденном», впущенном в космос, чтобы разрушить его<sup>2</sup>; хаос не рождает, но уничтожает. Тем самым миф редуцируется до одной своей час-

---

<sup>1</sup> Подменяется другая игра словами, вполне жизнестойкая и богатая смыслами: «Вспомните Гельдерлина: вместе с опасностью приходит и спасение» (60). Нет нужды подчеркивать, родство всех этих слов глаголу *пасть*.

<sup>2</sup> Сюжет, органичный для фэнтези, ср. у классика жанра: Р. Желязны «Хроники Амбера». Но у Желязны хаос сохраняет свою творческую потенцию, матрица мира не просто стирается, но и творится заново, и уж, конечно, свой космос защищают не только отчаявшиеся крестьяне, но и главный герой.

ти: «начисто стереть прежнюю матрицу мира» (137), – а противоположность, создающая его целостность и, соответственно, устойчивость (т.е. хаос как принцип бесконечного становления) отсекается. Миф «падает» до другого – мифа о Псах Гекаты. Нужно отметить, что название, данное могами «жутким обитателям нетварной тьмы» (347, «люди знали о них всегда, но только называли другими именами», 345) с намерением их использовать, основано на последнем предложении статьи А.А. Тахо-Годи в «Мифах народов мира»<sup>1</sup>. В нем, собственно, и изложен сюжет Крусанова: «демонизм (поставленный на службу человеку, но часто губящий классический героизм, переводя его в план прямой зависимости от темных сил)».

Гибель «классического героизма» прослеживается на протяжении всего романа, и призвание Псов Гекаты – логический итог. Некитаев начинает, казалось бы, как герои, Геракл или Тезей, он «очищает» местность, но не от чудовищ, мешающих людям жить, а от ее коренного населения, бунтующего против империи. Не случайно имена этих главных героев античности ни разу не упомянуты. Не может быть он сопоставлен и с Ахиллесом, несмотря на зачаточное, но заглушенное сходство с элементами мифа. (Как Ахилл от смертного он рожден от умершего, мать его принадлежит водной стихии: уклеяка в озере, он неуязвим для покушавшихся на его жизнь. Но у него нет ни капризов, ни притязаний, ни благородства Ахиллеса – дружбы с Патроклом, например. И ужасные амазонки воюют не против него, а вообще на стороне Надежды мира (в предыдущей войне, 196–197), и нет среди них никакой Пентеселеи.) Персей же им не одобряется:

Если Медуза, когда добрался до нее Персей, спала да к тому же была на сносях, раз в смертный час произвела на смерть Пегаса, то велика ли честь герою, что одолел беременную бабу (272).

Рассуждения эти подвостываются к коллекции отрубленных голов его убийц, которые он использует не в качестве оружия или дара богине (Афины Паллады нет в этом романе), но только как знак *tememento mori*. В качестве помощников сначала Легкоступова, а потом Некитаева выступают братья Шереметевы, которые все могут делать только в паре. Это вариант близнечного мифа, но на героев-близнецов они не тянут, ни на Диоскуров, ни на Амфиона и Зета, ни даже на Афаретидов.

Петр, будучи еще на своей вершине, а не в опале, «живописно толковал его архетип – царя и странника Одиссея. <...> Петр объяснил, что, проплутав под кожей мира, государь, герой и мудрец, вернулся, и теперь изменники будут наказаны – жертвы неизбежны» (234).

---

<sup>1</sup> *Мифы народов мира*. Т. 1. С. 270.

У сравнения с точки зрения мифа, а не риторики, очень слабые подпорки: гнев Посейдона на Некитаева, не пустившего его к себе, гнев на женихов Пенелопы (эти посягательства выдуманы Петром для успеха дела), ввод в осажденный мир троянского коня – Псов Гекаты. Но все остальное оставляет от этой аналогии лишь руины. Одиссей не желает воевать и мстит завлекшим его на эту войну, Некитаев живет войной и устраняет тех, кто может ей мешать. Одиссей – человек, страдающий от богов и чудовищ, Некитаев – сам бог и чудовище, но уже не человек. Хотя Одиссей должен вернуться один, и Некитаев должен вернуться один, но к своему Творцу, чью волю он чувствует (236), а не к Пенелопе.

Таким образом, мотивы античных мифов, начав существование в герменевтической структуре романа «Укус ангела», не воздействуют на нее, но полностью подчиняются ее законам, в соответствии с которыми и идет их смысловая трансформация. Разнообразные формы падения и совпадения задают тон их изменениям.

## Евгений Шкловский

### Голос Ф.И. Тютчева в системе «защитных» мотивов

Мотив защиты – один из ключевых для Е. Шкловского. Сюжет выстраивания защиты или, напротив, пробивания бреши в защите, так или иначе присутствует в каждом его рассказе, начиная с первой книги «Заложники» (1996), а также и в единственном романе – «Нелюбимые дети» (2008). В книге «Та страна» (2000)<sup>1</sup> как защита входят интертекст и смыслы, возникающие из литературных ассоциаций. Стена из кирпичиков – расхожих цитат стихов, культовых фильмов, песен, авторство которых утеряно, афоризмов, реминисценций классики, мифологии – выстраивается в художественном целом книги от первого рассказа к последнему. «Вытащим» для примера некоторые из них.

Кто-то хорошо сказал: «Раз мы вместе, значит никто не ушел». Очень точно. Никто (19).

Птицы небесные не сеют и не жнут... <...> А тут замызганный мужичонка с сизым испитым лицом... (39).

Он не пил по утрам в клозете. Не пил в подъезде портвейн (40).

Грузенберг жил на вполне общих основаниях, но отнюдь с необщим, мягко говоря, выражением лица, за что ему приходилось претерпевать не только общее, но и отдельное (48).

Был Федя Протасов – и нет Феде Протасова. Был маленький Грузенберг – и нет маленького Грузенберга (51).

Известно, что в этой стране нужно жить долго. <...> Помнится, это еще Иван Карамазов (а может, и сам Достоевский) считал, что после сорока жить подло (52).

Совсем как тот прокурор, который убил и ограбил инкассатора, а в тюрьме обратился к богу с покаянным вопросом: как же это с ним, блюстителем закона и порядка, а в прошлом еще и следователем, могло произойти такое? (53)<sup>2</sup>.

Его тыкают носом в его ничтожество. Шел, упал, очнулся – гипс (62).

Зубами блестит, будто долларом одаривает (66).

Бродяга, Агасфер, странник, Л. жил как бы двойной жизнью... (90).

За подтверждением далеко ходить не надо: еще родная словесность предупреждала, что грань, отделяющая трезвость рассудка от его помутнения, очень близка. «Не дай мне Бог сойти с ума», – сумрачно заметил Пушкин. Это он-то, который не только наше все, но и, можно сказать, символ гармонии... (102).

Кто там в малиновом берете?... А и нет никого, шур-шур... (103).

<sup>1</sup> Шкловский Е.А. Та страна. М., 2000. Страницы этого издания указаны в круглых скобках, курсив в цитатах везде мой. – М.Б.

<sup>2</sup> См.: Шараевский В. Исповедь смертника. Публ. о. А. Борисова // Звезда. 2001. № 3. С. 122–136. В литературном варианте: в «Падении» А. Камю «судья на покаянии» – бывший преуспевающий адвокат.

Сиять всегда, светить везде... Правда тяжело (106).

...Мутно небо, ночь мутна (или день)... (110).

Вокруг же – под голубыми небесами великолепными коврами – снег, и лес, прозрачный, один чернеет, и речка подо льдом... Все в лучшем виде. <...> Выбраться хочется поскорее – к неволе душных городов... <...> Снег один, и лес один, черный, а вовсе не прозрачный, ели все срубили, иней опять же один остался. И речка подо льдом. Но не блестит, а тоже чернеет – одна (112).

Не случайно еще Пушкин писал: «Что в имени тебе моем?» Тоже, значит, чувствовал (122).

Помните, как в «Муму» или «Каштанке»? Дай, Джим, на счастье лапу мне... (130).

М. вдруг сам начинает сомневаться: доедут ли? Туда ли? Просто «Москва-Петушки» какие-то. Ты меня уважаешь? (155)

Вы не скажете, как пройти в библиотеку?.. Это в три часа ночи. Позвонили и убежали. Шутка такая (166).

Может, прежде губ уже родился шепот. Беззвучный мир ненавязчив, но слишком легок, чтобы не быть бременем<sup>1</sup> (273).

Однако тут-то его и подстерегает случай (275).

Такое, может быть, и возможно, но только не у нас, где дружба народов и все счастливы общим коллективным счастьем, а если кто-нибудь и несчастлив, то по своему (277);

...Лица не увидеть... <...> ...негр в России больше, чем негр (278).

...Я высоко поднял воротник плаща, который Вера назвала как-то плащом Чайльд Гарольда (288).

Увы, он был чужим на этом празднике (298).

Этими, от постоянного употребления в быту не увесистыми, а, скорее, поистершимися и сильно полегчавшими «кирпичами» пытаются защититься герои от непонятого или опасного либо же достичь своих желаний, сломив чужую защиту (например, «Любимый город может спать спокойно» – защита города как оправдание своей жажды убивать). Употребление этих фраз и образов приводит при чтении к обратному результату. Их стертость обнажает беспомощность передать истинный смысл происходящего и приближает к тайне и опасности, отдергивает покров над бездной, а не опускает его. Во всех случаях – прятаться за литературным покровом бесполезно – скорее обнаружат. В то же время в таких цитатах проглядывают их первоавторы, произнесшие эти слова в самом начале вереницы последовавших повторов: Пушкин, Достоевский, Есенин... Один из таких авторов – Ф.И. Тютчев.

Познание умножает скорбь. Святая истина. Как сказано у поэта, ...чего-то там не трожь, под ними хаос шевелится (22).

Цитата из стихотворения «О чем ты воешь, ветр ночной?»:

---

<sup>1</sup> Сквозь О. Манделштама проклевывается М. Кундера с «Невыносимой легкостью бытия».

Понятным сердцу языком  
 Твердишь о непонятной муке...  
 <...>  
 О, страшных песен сих не пой  
 Про древний хаос, про родимый!  
 Как жадно мир души ночной  
 Внимает повести любимой!  
 Из смертной рвется он груди,  
 Он с беспредельным жаждет слиться!..  
 О, бурь заснувших не буди –  
 Под ними хаос шевелится!.. (109)<sup>1</sup>

Оговорка воспитателя («не буди» – «не трожь») в связи с «духовной диетой», на которой он держит своих детей, меняет смысл цитируемого на противоположный. Если лирическому герою Тютчева, как и детям антигероя-рассказчика Шкловского, близок «родимый» хаос, которому они «внимают» под любимую музыку (звук – голос, невербальное высказывание, как и голос, «вой», он же «песня» и «повесть» ветра), то сам он никаких голосов, кроме собственного, очерчивающего (*определивающего*) ясную и прозрачную реальность, слышать не желает. Экклезиаст тоже переименован по смыслу, поскольку его обрубленные слова входят в другой контекст – не философского размышления и свободы выбора радости, несмотря на всю печаль и тщету, а муштры в духе антиутопии тоталитарного режима. Тождеству микрокосмоса и макрокосмоса Тютчева (внутри человека – «бури», та же стихия, что и вовне) герой Шкловского противопоставляет отличие разумной человеческой воли от внешнего по отношению к ней хаоса. В чувственном восприятии всепроницающая стихия звука и интуиции заменена на осознание, которого можно просто не допустить разумным приказом. В целом герой рассказа «Воля к жизни» защищается от настойчиво проникающего в его сознание голоса Тютчева переименованием его слов, подменой их смысла.

Эта инверсия тютчевских формул прослеживается у героев Шкловского неоднократно.

Например, герой «Средства от бессонницы» нашел свой способ спасения: он повторяет Имя и ему даруется сон: «его оберегали»; «пеклись о том, чтобы еще одна, отдельная и страждущая в своей отдельности, одинокая в ночной пустыне душа воссоединилась с душой общей» (270). Здесь как бы вывернут наизнанку посыл Тютчева: «Нам не дано предугадать, / Как слово наше отзовется, – / И нам сочувствие дается, / Как нам дается благодать...» (270). Герою «дается», поскольку он знает,

<sup>1</sup> Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. Страницы указаны в тексте в круглых скобках.

как отзовется «слово» (считается, что Имя, которое он называет, человеку неведомо).

Другая инверсия в рассказе «Ворона». Образы рассказа – антитеза образам стихотворения «<Н.С. Акинфиевой>», где в дом «влетает» юная прекрасная девушка, и «ее присутствием согрета, жизнь встрепнулася живе́й».

Как летней иногда порою  
Вдруг птичка в комнату влетит,  
И жизнь и свет внесет с собою,  
Все огласит и озарит;  
<...>  
Так мимолетной и воздушной  
Явилась гостьей к нам она,  
В наш мир и чопорный и душный,  
И пробудила всех от сна.  
<...>  
И самый дом наш будто ожил,  
Ее жилищею избрав,  
И нас уж менее тревожил  
Неугомонный телеграф.

Но кратки все очарованья,  
Им не дано у нас гостить... (210–211).

У Шкловского навязчиво домогается внимания одинокая старуха, шантажируя самоубийством. «Кажется, аппарат (отключенный для защиты. – М.Б.) вспухает от напряжения, силясь вытолкнуть из себя звонок или даже... ее голос... выбросится, выбросится» (71). Когда она это действительно делает, в окно бьется «нахальная гостья... с неведомыми намерениями», от которой тоже пытаются избавиться. Понятно, что ворона, питающаяся человечиной<sup>1</sup> (у Шкловского – человек на пороге смерти, от отстрела ворон переходит к расстрелу похожих на них роке-ров герой рассказа «Любимый город может спать спокойно»), справедливо вызывает негативные эмоции. (В другом стихотворении Тютчева о Прометее: «Титан ли ты, чье сердце снедью врана, / Иль сам ты вран, терзающий титана!..» (95) Ворон на «нити вестовой» (телеграф аналог телефона для середины XIX в.) – новости о смерти («Вот от моря и до моря»): «Уж не кровь ли ворон чует / севастопольских вестей?» (191)).

Здесь же – реминисценция из философа-писателя А. Камю.

---

<sup>1</sup> У Кафки этот прометеевский мотив сохраняет изначальное пернатое («Коршун»). При намерении застрелить мучителя, коршун убивает жертву и тем освобождает ее от себя. «Падая навзничь, я почувствовал, что свободен и что в моей крови, залившей все глубины и затопившей все берега, коршун безвозвратно захлебнулся» (Кафка Ф. Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 1. С. 277), – итог беззащитности. Герои Шкловского все-таки отнюдь не беззащитны и погибает «птица»-мучитель.

И главное, не воображайте, что ваши друзья станут звонить вам по телефону каждый вечер (как это им следовало бы делать), чтобы узнать, не собираетесь ли вы покончить с собой или хотя бы не нуждаетесь ли вы в компании, не хочется ли вам пойти куда-нибудь. Нет, успокойтесь, если они позвонят, то именно в тот вечер, когда вы не одни и жизнь улыбается вам. А на самоубийство они скорее уж сами толкнут вас, полагая, что это ваш долг перед собою. <...> Что касается тех, кто обязан вас любить – я имею в виду родных и соратников... – тут совсем другая песня. Они-то знают, что вам сказать: именно те слова, которые убивают; они с таким видом набирают номер телефона, как будто целятся в вас из ружья. И стреляют они метко. Ах, эти снайперы!<sup>1</sup>

У Шкловского, не дождавшись звонков, звонит сам одинокий человек. И, несмотря на склероз и маразм, все же помнит, что нужно покончить с собой. «Наверняка забудет, что хотела выброситься, и позвонит нам, чтобы мы ей напомнили, что она собиралась сделать. А мы, естественно, не напомним» (72). Однако уверять ее, что «она нам всем необходима», они тоже не могут, тем самым и «толкают» и «убивают».

Инверсия может проявляться в форме пародии.

Так, сюжет «Ласкового поэта» родится из стихотворения «Поэзия».

Среди громов, среди огней,  
Среди клокочущих страстей,  
В стихийном, пламенном раздоре,  
Она с небес слетает к нам –  
Небесная к земным сынам,  
С лазурной ясностью во взоре –  
И на бунтующее море  
Льет примирительный елей (159).

«Ласковый поэт», «в ком еще столько в мире приветливости и нежности, сколько в знаменитом поэте Д.» (64, здесь уже звучат интонации А. Фета), ради издания своей книжки «льет примирительный елей» на весь персонал редакции, сугубо женский. «Легко-легко так прикоснется. Совсем чуть-чуть. Влажно. Трепетно». «И улыбнется хорошо так, тягуче-сладко, пухлые губы, утончившись, полумесяцем вверх». «Весь он был белый, словно ангел»; «все они купались в его нежности» (66). Однако этим дело не ограничивается. Все действия любвеобильного поэта по отношению к дамам имитируют страсть: «ручку схватит», «прижмет», «норовит рядом присесть», «ладошку девушке на коленку» – и тем самым пародируют образ поэта из другого стихотворения:

Не верь, не верь поэту, дева:  
Его своим ты не зови –  
И пуще пламенного гнева  
Страшись поэтовой любви!

---

<sup>1</sup> Камю А. Чума. Роман. Повести. Рассказы. Эссе. Новосибирск, 1992. С. 326.

Его ты сердца не усвоишь  
Своей младенческой душой;  
Огня палящего не скроешь  
Под легкой девственной фатой.

Поэт всемогущ, как стихия,  
Не властен лишь в себе самом;  
Невольно кудри молодые  
Он обожжет своим венцом.

Вотще поносит или хвалит  
Его бессмысленный народ...  
Он не змею сердце жалит,  
Но как пчела его сосет.

Твоей святыни не нарушит  
Поэта чистая рука,  
Но ненароком жизнь задушит  
Иль унесет за облака (140).

И в соответствии с рекомендацией Гютчева, техред, корректор и прочие защищаются от его нежности: «морщится, глупая, “брррр-р-р” говорит» (65). «Ручку подержать даст, но у поэтических пухлых губ, *вытянувшихся хоботком для поцелуя* (ср. «пчела». – М.Б.), вдруг приостановит и назад тянет. <...> ...Уплыла рыбка, ускользнула мышка». «Зоинька, корректор, подрагивает коленкой» (66). Пародирует он и преклонение перед женской красотой поэта из еще одного стихотворения.

Живым сочувствием привета  
С недостижимой высоты.  
О, не смущай, молю, поэта!  
Не искушай его мечты!

Всю жизнь в толпе людей затерян,  
Порой доступен их страстям,  
Поэт, я знаю, суверен,  
Но редко служит он властям.

Перед кумирами земными  
Проходит он, главу склонив,  
Или стоит он перед ними  
Смущен и гордо-боязлив.

Но если вдруг живое слово  
С их уст, сорвавшись, упадет  
И сквозь величия земного  
Вся прелесть женщины мелькнет,

И человеческим сознанием  
Их всемогущей красоты  
Вдруг озарятся, как сияньем,  
Изящно-дивные черты, –

О, как в нем сердце пламенеет!  
Как он восторжен, умилен!  
Пускай служить он не умеет, –  
Боготворить умеет он! (141).

Однако, это «боготворение» у Шкловского напрямую связано со служением властям. В молодости, после первой книги поэт Д. «к губам ничего не подносил, объятий издалека не раскрывал и щекой (и прочими частями тела) не прижимался». С приходом «мировой славы» и заграничными вояжами: «В Париже выступления, в Нью-Йорке лекции, в Мюнхене пресс-конференции, в Стокгольме...», – которые, как известно, без расположения властей были невозможны, растет и умиление поэта. «Смущен и гордо-боязлив» он был в первый свой приход – «застенчиво постоял возле главредовской двери, а потом и скользнул за нее». Был он и «в толпе затерян»: «в кедах, в пиджачке задрипанном, с сумкой дранной (по другой версии – с авоськой), из которой то ли батон торчал, то ли рыбий хвост» (66).

Один рассказ Шкловского вбирает в себя целый читательский (несобранный) цикл Тютчева о поэте и поэзии.

Нужно обратить внимание на то, что во всех случаях инверсия не является абсолютно полной, всегда есть фрагмент (смысловый блок), воспроизведенный точно (иначе и узнавание дальнейшей инверсии вряд ли было возможно). На этой основе продолжением может быть и простое разрушение сюжета. Как, например, в рассказе «Угол». Х., герой рассказа, живет близко советам Тютчева. «...Бывают эдакие цельные и крепкие натуры, внутренне чрезвычайно здоровые, которые никакая ржа не берет» (101). Его защита от неприятного – водка (50 грамм) и йога. Ср.:

Не рассуждай, не хлопочи!..  
Безумство ищет, глупость судит;  
Дневные раны сном лечи,  
А завтра быть чему, то будет.

Живя, умей *все* пережить:  
Печаль, и радость, и тревогу –  
Чего желать? О чем тужить?  
День пережит – и слава Богу! (165)

Проблемы начинаются с бессонницы (т.е. раны перестают зализываться), начинаются «извилистые мысли», затем герой перестает уметь все пережить.

Однако у Е. Шкловского есть рассказы, где голос Тютчева звучит столь настойчиво и без особых трансформаций, что к нему невозможно не прислушаться на сей раз уже читателю. Прежде всего это касается «ночных» рассказов и, соответственно, стихов. Как у Тютчева можно

выделить читательский тематический цикл «ночных», «бессонных» стихотворений, так и у Шкловского ряд рассказов объединен бессонницей<sup>1</sup> и открывающимися с ней тайнами ночи, это: «Угол», «Переход», «Стук», «Ночной звонок»<sup>2</sup>, «Крик», «Средство от бессонницы».

С сюжетом рассказа «Крик»<sup>3</sup> перекликается стихотворение «С какою негою, с какой тоской влюбленной...»:

А днесь... О, если бы тогда тебе приснилось,  
Что будущность для нас обоих берегла...  
Как уязвленная, ты б с воплем пробудилась  
Иль в сон иной бы перешла (134).

У Шкловского:

Каждую ночь мы просыпаемся от жуткого протяжного крика. Ровно в час, ни раньше ни позже. <...> Крик возникает как бы ниоткуда, еще во сне, все разрастаясь. Вырвавшись (и вырвав нас) из тьмы забвения на простор бессонной ночи, чуть подвеченной робкими фонарями, тянется и тянется. <...> После крика подолгу, несмотря на тишину, не заснуть. <...> Этот крик невозможно было не слышать: бритвенным лезвием он взрезал даже самый крепкий... сон, входил в него хирургическим скальпелем и потом уже изнутри начинал пластовать. И все, обливаясь потом от напряжения, с внутренней дрожью ждали, когда же... когда наконец оборвется (180–181).

С коротким криком на фоне основного, принадлежащего непонятно кому, «однотонного и бесцветного» начинают падать из окон самоубийцы.

Всматриваясь и вслушиваясь в себя в эти бессонные, нанизанные на крик ночные часы, можно было обнаружить, что там, в самой глубине и глухоте отзывалось камертоном... <...> И все равно он достигает, достает неведомо откуда, словно зарождается в тебе самом (182).

«Выход» героев – кричать самим, заглушая, т.е. хотя первоначально просыпались от крика чужого, «воплъ» становится их собственным знаком пробуждения. Самоубийцы – переходящие «в сон иной» с этим пробуждающим криком.

---

<sup>1</sup> Ф. Кафка: «Возможно, моя бессонница лишь своего рода страх перед визитером, которому я задолжал свою жизнь» (*Кафка Ф. Указ. соч. Т. 3. С. 515*).

<sup>2</sup> Звонок может порождать и страсть, и страх. Ср. у А. Шопенгауэра об этом: «Когда в годы моей юности у моей двери раздавался звонок, это доставляло мне удовольствие: мне думалось, что наконец-то!.. в последнее же время, когда раздавался тот же звонок, чувство мое скорее было несколько сродни страху, мне думалось: “Вот оно!”» (*Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1997. С. 230*).

<sup>3</sup> Ф. Кафка о защите и незащитности крика: «...Лучшее доказательство правильности кьеркегоровского метода (кричать, чтобы не быть услышанным и кричать не то, на случай, если все-таки услышат)» (*Кафка Ф. Указ. соч. Т. 3. С. 123*).

Некий ночной «глас» слышит и герой «Бессонницы» Тютчева. И хотя речь идет о часах, «металле», настойчиво повторяются определения, свойственные человеку: язык, глас, стенанья, голос.

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть!  
Язык для всех равно чужой  
И внятный каждому, как совесть!

Кто без тоски внимал из нас,  
Среди всемирного молчанья,  
Глухие времени стенанья,  
Пророчески прощальный глас?

Нам мнится: мир осиротелый  
Неотразимый Рок настиг –  
И мы, в борьбе, природой целой,  
Покинуты на нас самих;

И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак на краю земли  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали;

И новое, младое племя  
Меж тем на солнце расцвело.  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!

Лишь изредка, обряд печальный  
Свершая в полуночный час,  
Металла голос погребальный  
Порой оплакивает нас! (58)

Если в предыдущем стихотворении крик был связан с ужасною «будущностью», то здесь – с плачем по прошлому, но в обоих случаях явны мотивы ночного пробуждения, смерти, страдания, погруженности в самих себя. Кроме того, у Шкловского крик тоже связан с часами – он начинается в одно и то же время и длится «часы». Ситуация рассказа острее, экстремальней, необычнее тютчевской во внешнем проявлении – его лирический герой слушает ночью ход / бой часов, и в то же время она более камерная, единичная, узкая в силу своей привязанности к конкретному бытовому явлению, пусть исключительному. А у Тютчева: Рок, мир осиротелый, целая природа, век, «мы» как все люди, бывшие и будущие. Но именно на этот всемирный план у Шкловского (ср.: крик ночью и «среди всемирного молчанья») выводят реминисценции из Тютчева. То, что современный прозаик не может в эпоху тотальной иронии сказать от себя, чтобы это прозвучало адекватно и было услышано, может сказать классик, от серьезности восприятия которого читатель еще не отучен.

У Тютчева есть крик и в документальной прозе (письма). Страшный крик – как правило, крик предсмертный.

Последние двадцать четыре часа, говорят, были ужасны: она кричала, не переставая. Вскрытие тела показало, что все мускулы были поражены раком... И вот, перед лицом подобного зрелища, спрашиваешь себя, что все это значит и какой смысл этой ужасающей загадки, – если, впрочем, есть какой-либо смысл? (484)

Кричит Иван Ильич («Смерть Ивана Ильича» Л. Толстого).

С той минуты начался тот три дня не перестававший крик, который так был ужасен, что нельзя было за двумя дверями без ужаса слышать его. В ту минуту, как он ответил жене, он понял, что он пропал, что возврата нет, что пришел конец, совсем конец, а сомнение так и не разрешено, так и остается сомнением (гл. XII)<sup>1</sup>.

Крик слышит самоубийца М. Кундеры, писателя, во многом очень созвучного Е. Шкловскому:

...Неописуемый, страшный крик, который подбросил ее с земли. <...> Крик был таким упорным, таким страшным, что окружающий мир, мир, который она потеряла, стал реальным, цветным, ослепительным, шумным... мир... с криком возвращался к ней, и это было так прекрасно и так страшно, что ей самой захотелось кричать, но она не смогла: голос был задушен в горле и воскресить его не удалось. <...> Она бежала, громко крича, замороженная тем, что ее слабый голос способен издавать такой крик<sup>2</sup>.

Крик – свой или чужой – ситуация у предела, когда невозможно сохранять равнодушие (спокойствие) и бездумность, защитные экраны обыденной жизни. Кто-то, не выдержав вопросов без ответов, перешагивает за этот предел (жизни), кто-то остается, этими вопросами пронзенный, как герои Тютчева и Шкловского.

Звук и сообщение другого типа, но тоже принадлежащее «ночному» миру, отражено в рассказе «Стук». Вообще, стук в художественном произведении часто связан со смертельной опасностью, вызовом тайных и чудовищных сил, которые не следовало беспокоить. Стучат духи на спиритических сеансах. Стучит повозка с душегубами в рассказе Тургенева «Стучит». Настучать на человека – обречь его на пытки и казнь (по крайней мере, на неприятности). У Кафки («Стук в ворота») легкомысленный стук в ворота обрекает героя на вечное тюремное заключение. Впрочем, стучит и колотушка сторожа, перестукиваются узники, чтобы не чувствовать себя одинокими. В этом плане вполне закономерно, что для общения с перешедшей на ту сторону бабушкой герой рассказа Шкловского выбирает стук, усиливающий эмоциональное состояние страха, в финале затрагивающее и читателя.

---

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Смерть Ивана Ильича. Повести и рассказы. Л., 1983. С. 170.

<sup>2</sup> Кундера М. Бессмертие. СПб., 1996. С. 277.

Все *утопает в ночной тишине* – глубже и глубже, до какого-то звона в ушах, почти потустороннего. Тишина, а *внутри* звон – странно, что одно не отрицает другого. Нельзя так яростно слушать – потому что за звоном может обнаружиться еще что-то, внутри звона, как и внутри тишины. Что это будет – неизвестно. Звон *всеохватен и монолитен*, поэтому он равен тишине, почти неотличим от нее. Такое может быть только ночью, когда все спят, когда ни голосов, ни автомобильных гудков. Когда *город погружается во тьму, словно тонущий корабль под воду*, за иллюминаторами *тяжелое колыхание воды*, – ни звука (131).

Любой звук способен выдернуть из *кокона забытья*. Извлечь, как саблю из ножен – острый блеск стали, как приоткрытый зрак ночи. Прорыв (131).

Время от времени я *вынырываю из дремы*, и без того чуткой, чтобы *прижаться ухом к стене*... И мне кажется, что я слышу... (133).

Здесь сходство с другими стихотворениями Тютчева. Вместо «звона» у последнего «гул» и такое же обостренное восприятие звуков. «Как сладко дремлет сад темнозеленый...»:

Таинственно, как в первый день созданья,  
В *бездонном небе* звездный сонм горит,  
Музыки *дальной* слышны восклицанья,  
Соседний *ключ слышнее* говорит...

На мир дневной спустилася *завеса*;  
Изнемогло движенье, труд уснул...  
Над спящим градом, как в вершинах леса,  
Проснулся *чудный, еженощный гул*...

Откуда он, сей *гул непостижимый*?..  
Иль смертных дум, освобожденных сном,  
Мир бестелесный, *слышимый*, но незримый,  
Теперь роится в хаосе ночном? (118)

Есть и визуальное сходство: «острый блеск стали, как приоткрытый зрак ночи» – «сквозь яблони ... светит месяц золотой», «в бездонном небе звездный сонм горит». Блеск в темноте у Тютчева также подчеркивает остроту, пронзительность (и тихих) звуков. «Водные» метафоры, связанные с утопленностью<sup>1</sup>, приходят из стихотворений «Видение» и «Как океан объемлет шар земной...».

Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья,  
И в оный час явлений и чудес  
Живая колесница мирозданья  
Открыто катится в святилище небес.

Тогда *густеет* ночь, как хаос на водах;  
Беспамятство, как Атлас, *давит сушу*;  
Лишь музы девственную душу  
В пророческих тревожат боги снах! (56)

---

<sup>1</sup> Ср. аналогичное описание ночи у А. Эппеля в рассказе «Темной теплой ночью».

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами;  
Настанет ночь – и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой.

То глас ее: он нудит нас и просит...  
Уж в пристани волшебный ожил челн;  
Прилив растет и быстро нас уносит  
В неизмеримость темных волн.

Небесный свод, горящий славой звездной,  
Таинственно глядит из глубины, –  
И мы плывем, пылающею бездной  
Со всех сторон окружены (65).

Повышенная острота слуха в другом «ночном» стихотворении Тютчева:

Тени сизые смешались,  
Цвет поблекнул, звук уснул –  
Жизнь, движенье разрешились  
В сумрак зыбкий, в дальний гул...  
Мотылька полет незримый  
Слышен в воздухе ночном...  
Час тоски невыразимой!..  
Все во мне, и я во всем... (108)

Вместо «тоски невыразимой» – страх и тревога.

Если у Тютчева человеческий дух путешествует ночью за грань рационального в неведомое, то ночное бодрствование у героя Шкловского имеет своей целью подойти к грани смерти вместе с умирающей бабушкой (о наступлении последней минуты она должна дать знать стуком, «чтобы я успел, не упустил самого последнего мгновения», 134). Это попытка в неведомое (смерть человека – ночь после дня жизни) заглянуть, не теряя себя – разума, памяти. В поэзии смерть часто называется сном (в том же «Тени сизые смешались...»: «Сумрак тихий, сумрак сонный, / Лейся вглубь моей души, / Тихий, томный, благовоный, / Все залей и утиши. / Чувства – мглой самозабвенья / Переполни через край!.. / Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!» (108); герой Шкловского тоже просит *вкусить уничтоженья*, но по-другому – без *мглы самозабвенья*), в прозе Шкловского, скорее, противопоставление – не в сон (в него герой как раз стремится не погружаться, все время «выныривает»), но в смерть, держать человека во время перехода.

Героям Шкловского близко мироощущение стихотворения «На мир таинственный духов...» – день слеп, а ночь зряча; день скрывает страх, ночь – обнажает.

И бездна нам обнажена  
С своими страхами и мглами,  
И нет преград меж ей и нами –  
Вот отчего нам ночь страшна! (139)

«Ночной звонок» Шкловского в отличие от «Дня и ночи» сразу отбрасывает день.

Ночная тишина необъятна и потусторонняя. Ночь – время самого дальнего нашего *отрыва от навязчивой реальности*, неважно, спишь ты или бодрствуешь. ... В бессоннице мир также расплывчат и неуловим, как и во сне, также *призрачен*. Ночь – незримый мост в никуда, звенящей дугой перекинутый<sup>1</sup> над теплящимся огоньками миром<sup>2</sup>. Ночь – время тихих *зовов* и нежных *окликаний*, легкокрылых касаний и тайных предчувствий, смутных *страхов* и скребущихся *беспокойств*, ускользающих надежд и рассеянных слов... Ночью нельзя делать резких движений – может разорваться сердце, можно *спугнуть* кружащихся духов, можно нечаянной *соскользнуть с высоты и разбиться*. Ночью ходишь, *держась за воздух. На ощупь. Неуверенно ступая. Над пустотой*» (165).

(Страх человеческий здесь преобладает над чьим-то потусторонним желанием (зовы).) Ср. у Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,  
И день отрадней, день любезней,  
Как золотой покров она свила,  
Покров, накинутый *над бездной*.  
И *как виденье, внешний мир* ушел...  
И человек, *как сирота* бездомный,  
Стоит теперь и *немощен и гол*,  
Лицом к лицу *пред пропастью* темной.

*На самого себя* покинут он –  
Упразднен ум и мысль *осиротела* –  
В душе своей, как в бездне, погружен,  
И *нет извне опоры ни придела*...  
И чудится давно минувшим сном  
Ему теперь все светлое, живое...  
И в чуждом, неразгаданном, ночном  
Он узнает наследье родовое (163).

Отсутствие «опоры» подчеркивается ассоциацией с весами.

---

<sup>1</sup> Мост над огненной бездной (адам) – образ пути в рай в восточных религиях (ислам, зороастризм). Грешник не может пройти по нему и достичь бессмертия, он обречен упасть и погибнуть (терпеть муки). Ночь как мост («мост возмездия») – напоминание о смерти и ее метафора.

<sup>2</sup> Здесь – перевернутое видение Тютчева. Ср. («Кончен пир, умолкли хоры...»): «Как над беспокойным градом, / Над дворцами, над домами, / Шумным уличным движеньем, / С тускло-рдяным освещеньем, / И бессонными толпами, – / Как *над этим* дольным чадом, / В горнем выспреннем пределе, / *Звезды чистые горели*, / Отвечая смертным взглядам / Непорочными лучами...» (165).

На часах около трех ночи. <...> Время ночного равновесия, недолгой сбалансированности мировых весов (165).

Ночной звонок разрушает иллюзию безопасности, «сиротство» – «невозможно крикнуть, позвать на помощь» (167). Герой один на один с опасностью: «Так и будем стоять, снаружи и внутри, почти соприкасаюсь...» (169). Упразднение ума – мысли о пьяных, анекдот о маньяке и теще, цитата из фильма про Шурика. Фантазии героя – несовременные, скорее XIX века – «раскольниковские», все время про топор. Герой «немощен и гол» – «а если вдруг, то оказать сопротивление (только не в шлепанцах и не в трусах)» (168), поскольку вырван ночью из постели. Ситуация эта с «чуждым» за дверью обречена повторить – «наследье родовое» (не случаен генезис от Достоевского). «Пронесло на этот раз. Когда и кто теперь следующий? А главное – что тогда делать? Делать что?» (169, еще один «наследственный» вопрос).

В «ночных» циклах Тютчева и Шкловского лейтмотивна и тема страдания человеческой души. Однако как у Тютчева она выражена наиболее отчетливо в других стихах, так и у Шкловского для этой темы есть свои рассказы. Один из них – рассказ о зубной боли, сквозь которую идет нечто другое, «Дупло» (это одно сквозь и через другое – основной прием поэтики Е. Шкловского, все самое ценное и значимое защищено оболочкой и проступает сквозь нее). Герой «Дупла» пытается молитвами защититься «в самые смутные свои минуты», но «застревало у него», «не получалось необходимого сгустка, раскаленного душевным огнем» (135). Он «боится только болезней и боли»; «перед новым страданием он снова ощущал себя слабым и беззащитным»<sup>1</sup>. Проблема героя в «буддистском» нежелании страданий и боли, как их воплощения, сочетающемся с «христианским» представлением о боге («Христос терпел и им велел»), требующем страданий. Вполне по-буддистски он не понимает «почему это хорошо». Жизнь (не только зубная боль, «такое странное зовущее чувство: прыгнуть бы туда... как в жерло вулкана... закрыть его собой – лишь бы утихло» (137), но и «конец одного романа») толкает его к нечаянному самоубийству: «делал неосторожный шаг на проезжую часть улицы» (138) и т.п.

...А коли так, то лучше бы остановиться. <...> Выбрать правильную линию поведения. Либо – либо. Как у датского философа Киркегора (138).

Так или иначе, но жить означает страдать, это он даже «услышал», но «для такой банальности он был неуязвим». «Зубная боль была для

---

<sup>1</sup> «Творчество для художника – страдание, посредством которого он освобождает себя для нового страдания» (*Кафка Ф.* Указ. соч. Т. 3. С. 507), – для Кафки страдание также единственная возможность жизни.

Р. как бы образцом вообще боли, а страдание от нее – образцом страдания» (136). Похожие рассуждения у М. Кундеры.

*Я мыслю, следовательно я существую* (курсив везде автора. – М.Б.) – фраза интеллектуала, который пренебрегает зубной болью. *Я чувствую, следовательно я существую* – правда более обобщенная по силе и касающаяся всего живого. <...> Основой «я» является не мышление, а страдание – самое элементарное из всех чувств. <...> В сильном страдании мир исчезает, и каждый из нас – лишь наедине с собой. <...> ...Страдание является... достоинством всех достоинств (рефлексия о Достоевском. – М.Б.)<sup>1</sup>.

Описание того, как душа «начинает невыносимо болеть» перед самоубийством (под колесами машины, как у Р.) также дается как описание «сильной зубной боли: что-то вынуждает вас ходить из угла в угол по комнате; в этом нет никакого разумного довода, потому что движение не может уменьшить боль, но невесть почему больной зуб умоляет вас двигаться»<sup>2</sup>. «Неуязвимость» героя Шкловского оборачивается невозможностью осмыслить путь освобождения в духе Будды или нахождением защиты под сенью Христа – защиты известные (банальные) и при несокрушимой вере столь же несокрушимо надежные. Не случаен итоговый выбор *философии* (а не религии), не находящей устойчивости и пределов. Герой остается со своей болью и со своей беззащитностью и – без Тютчева, о страдании писавшем много, но с позиций не только «услышавшего», но и принявшего.

Когда на то нет божьего согласия,  
Как ни страдай она, любя, –  
Душа, увы, не выстрадает счастья,  
Но может выстрадать себя...

О господи, дай жгучего страданья  
И мертвенность души моей рассей... (240)

Нет дня, чтобы душа не ныла,  
Не изнывала о былом... (251)

Как ни тяжел последний час –  
Та непонятная для нас  
Истома смертного страданья, –  
Но для души еще страшней  
Следить, как вымирают в ней  
Все лучшие воспоминанья...<sup>3</sup> (263)

---

<sup>1</sup> Кундера М. Указ. соч. С. 219.

<sup>2</sup> Там же. С. 272.

<sup>3</sup> У героя Шкловского похожая логика: «нет, он не боится смерти». Правда, «о смерти Р. вовсе и не думал, зато рядом с таким вот весомым ... слова “болезнь” и “боль” (и подразумевавшиеся под ними страдание) сразу как-то *стусшевывались и блекли...*» (136).

Та кроткая улыбка увяданья,  
Что в существе разумном мы зовем  
Божественной стыдливостью страданья (81).

Тот же мотив зубной боли как репрезентанта страдания вообще, как такового, встречается и у других современных авторов. У Ф. Горенштейна, например, этот сюжет становится романным (повесть 1987 года «Маленький фруктовый садик», опубликована в России в 2003 году). У поэта М. Кукина – лирическим: быт, заботы, суета будней, поверхность жизни, скрывают главное, как «пленка-самоклеяка... грязь и желтые разводы»:

...А в глубине  
Как будто зуб больной не отпускает:  
Не то чтоб боль мучительна была –  
Так, ноет потихоньку... Говорят,  
Что многие испытывают нечто  
Подобное, что надо не сдаваться...  
Да знаю я! Но нету под ногой  
Опоры. Равнодушно я слежу,  
Как жизнь скользит куда-то вбок.  
Недавно  
Я вдруг почувствовал, что умираю,  
Что мир несет меня навстречу смерти,  
Хоть это незаметно никому...  
Умру – тогда, наверно, прояснится  
Судьбы моей невидимый рисунок...<sup>1</sup>

Из приведенных примеров видно, что не только литература, но и философия используется героями Шкловского для защиты от жизни. *Майя*, категория «древнеиндийского умозрения»<sup>2</sup> – спасительный покров иллюзий, играет в защите ведущую роль. Библиофил Д. («Пятно») «не мог не покупать» книги, как скупой рыцарь, он владеет «карманным мировым духом»: «только всего лишь знать, что можешь... <...> стоит захотеть» (237). Источник раздражения и опасности, угнетения – голая стена, возводимая рефлексией героя к Мейеровой Ипполита, хотя стена, бесконечная и огромная, человек напрасно пытается обойти / пробиться сквозь нее, символизирует предел человеческих возможностей и трагическую обреченность и во многих последующих произведениях; некоторые из них: А.П. Чехов – «Дама с собачкой», Ф.К. Сологуб – «Свет и

---

<sup>1</sup> Кукин М. Бессмысленно влачатся дни мои... // Знамя. 1998. № 12. С. 5.

<sup>2</sup> «Одно из ключевых понятий древнеиндийской модели мира, вошедшее и в европейскую философию» (*Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 89), а ссылки на философов: Кьеркегора, Шопенгауэра, Фрейда, экзистенциалистов и др. у Шкловского постоянны.

тени»<sup>1</sup>, Л.Н. Андреев – «Стена», И.С. Шмелев – «Стена», Е.И. Замятин – «Мы», А.М. Горький – «Жизнь Клима Самгина», А. Платонов «Котлован», М. Ромм, Д. Храбровицкий – «Девять дней одного года» (сценарий фильма)<sup>2</sup>. Хотя бы и пятно, напоминающее о стене – знак незащищенности, «черная дыра», «что-то утягивалось в него, чрезвычайно важное» (238). Удачно закрывает ее «Общее дело» Федорова, труд, несколько странный по смыслу (воскрешение отцов), но по цели своей созданный ради защиты – от смерти и забвения.

Парадокс Шкловского – не удалить стену, проникнуть за нее, как в традиции, а закрыть ее, как будто ее нет, чтобы защититься иллюзией. Если стена – предел, то книги – беспредельность смыслов («мысль Д. могла теперь течь совершенно беспрепятственно, ни за что не зацепляясь и никуда не проваливаясь»), но они создают защитную стену, персональный вариант Великой китайской (без кафкианского абсурда, из отдельных отрезков), поскольку книги не читаются, а имеются. Стене, не искомой, но вторичной, возвращается исходный смысл. У Тютчева есть стихотворение о стене из «живых» камней («Славянам»), к которой (в смысле первоначальном, фразеологическом) хотят «прижать» славян.

Как не бесись вражда слепая,  
Как ни грози вам буйство их, –  
Не выдаст вас стена родная,  
Не оттолкнет она своих.  
Она расступится пред вами  
И, как живой для вас оплот,  
Меж вами станет и врагами  
И к ним поближе подойдет (262).

Аналогия со Шкловским просматривается: книги – это тоже «живая», поглощающая в себя стена.

Философия защиты может быть выражена и более иронично, причем ирония будет поддерживаться и авторитетом Тютчева.

С., героиня «Притяжения», считает себя переполненной любовью, «излучается, выплескивается вокруг светоносным сиянием» (127). Собачонку, привязавшуюся к ней по дороге, она воспринимает как «Промысел и волю». Желание дарить безграничную любовь борется со страхом перед свекровью (собачка тоже ее испугалась), и воля последней

---

<sup>1</sup> О символике стены в этом рассказе см.: *Элсворт Дж.* О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени» // *Русская литература.* 2000. № 2. С. 135–138.

<sup>2</sup> Собственно стена из книг представлена в зарубежной литературе: Э. Канетти «Ослепление» (он закладывает книгами и дверь, чтобы мир не ворвался в нее), С. Цвейг «Мендель-букинист» (у героя стопки книг в той же функции).

в «поединке» (130) побеждает<sup>1</sup>. От собачки защищаются закрытой входной дверью, от свекрови – в ванной. Собачонка как «благое провиденье» выступает в шуточном стихотворении Тютчева «В деревне», хотя у Тютчева другая ситуация, но тоже основанная на испуге. Пес лает на гусей и уток.

Какой же смысл в движенье этом?  
Зачем вся эта трата сил?  
Зачем испуг таким полетом  
Гусей и уток окрылил? (273)

И вот благое провиденье  
С цепи спустило сорванца,  
Чтоб крыл своих предназначенье  
Не позабыть им до конца.

Так современных проявлений  
Смысл иногда и бестолков, –  
Но тот же современный гений  
Всегда их выяснить готов.

Иной, ты скажешь, просто лает,  
А он свершает высший долг, –  
Он, осмысляя, развивает  
Утиный и гусиный толк (274).

Тему шутки поддерживает одновременная аллюзия на классика юмора М. Твена. Как божественное провидение появляется собачка в его рассказе «Собака» (1907)<sup>2</sup>, где через манипуляции с ней Бог посылает требующиеся три доллара. Мотив литературных шуток снимает обычное для Шкловского напряжение нападения и защиты, оставляя лишь привкус невозможности осуществить желаемое – дарить любовь нуждающимся в ней зверюшкам. (Ср. у философа Н. Бердяева к домашним животным было значительно более трепетное отношение, чем к людям.)

Для защиты годятся и мифы. Мифологическая линия защиты также подкрепляется и поддерживается Тютчевым, как литературная и философская.

Героиня «Соли» борется с березой, угрожающей свалить могильный камень.

Если сыпать на корни, то они должны быстро сгнить, тогда дерево подломится и рухнет, а корни так и останутся, мертвые, в земле, и камень тоже останется, как и был (80).

---

<sup>1</sup> Вариацию этого сюжета, о женщине, спасающей собачку из любви к собачкам, родство душ означает буквально переселение, душа героини переселилась в собаку, чтобы придать ей сил и спасти ее, см.: *Ким А.* Остров Ионы // *Новый мир.* 1998. № 12. С. 33–34.

<sup>2</sup> *Твен М.* Собака // *Твен М.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 12. М., 1961. С. 406–412.

Иногда мерещится, будто не корни это вовсе, а гибкие щупальца какого-то опасного чудовища вроде осьминога (81).

Защищая от дерева могилу (в которую сама планирует лечь) героиня сливается с ним в одно существо (81–82), что естественно для мифологической и литературной традиции<sup>1</sup>. В мифах нимфы просили превратить их в дерево / растение для защиты: Дафна (лавр) защищалась от домогательств Аполлона, Филера (липа), Мелия (ясень) от уродства своих детей (кентавры Хирон, Фол) и т. д.<sup>2</sup>, от горя можно было превратиться в цветок; были и дриады, умиравшие вместе с деревом, душой которого являлись.

У Тютчева в «А. Н. М.»:

Нет веры к вымыслам чудесным,  
Рассудок все опустошил  
И, покорив законам тесным  
И воздух, и моря, и сушу,  
Как пленников – их обнажил;  
Ту жизнь до дна он иссушил,  
*Что в дерево вливала душу,*  
Давала тело бестелесным (39).

Чудесное дерево, символизировавшее чью-то удавшуюся жизнь, само становилось защитой<sup>3</sup>. В литературе старый человек и старое де-

---

<sup>1</sup> «Человек первоначально верил, что дереву присуща таинственная сила, которая каждую весну порождает новую жизнь...<...> Люди полагали, что корни деревьев произрастают из тела матери-земли и, значит, связаны с этим телом. Поэтому их считали источником жизненной силы. <...> Дерево было олицетворением женского божества... Греки, римляне и другие народы тоже верили, что жизнь связана с деревом, и, когда у них рождался ребенок, они сажали дерево, которое считали духом-покровителем. Листва дерева служит прибежищем для птичьих гнезд и для человеческих душ, ибо душу человека древние нередко представляли себе в виде птицы. Поэтому на египетских изображениях часто можно видеть деревья со множеством птиц на них или же деревья, то есть богинь дерева, которые питают бессмертные души умерших. Не потому ли мы и сейчас сажаем на кладбищах деревья? Женщина, приходившая к священному дереву, была – сознавала она это или нет – готова к медитации, погружению, восторгу, чтобы слиться с ним в “мистическом уединении” и услышать в шуме листвы его предсказания» (Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990. С. 70–71). Сознание современной женщины приходит в конфликт с подсознанием, помнящем о мифе. Дерево уничтожает тело и питает душу – процесс, с которым не может смириться ухаживающая за могилкой.

<sup>2</sup> У богинь деревья-символы: у Афродиты – мирт, у Афины – маслина, у Геры – гранат и т.д.

<sup>3</sup> У Светония о Вергилии (из книги «О поэтах»): «Матери его во время беременности приснилось, будто она родила лавровую ветвь, которая, коснувшись земли, тут же пустила корни и выросла в зрелое дерево со множеством разных плодов и цветов. <...> Другим предзнаменованием было то, что ветка тополя, по местному обычаю сразу посаженная на месте рождения ребенка, разрослась так быстро, что сравнялась с тополями, посаженными намного раньше; это дерево было названо “деревом Вергилия” и считалось как священное беременными и роженицами, благоговейно дававшими перед ним и вы-

рево, попадая в пространство одного текста, неизбежно отождествляются<sup>1</sup>. Слепо защищаясь от воплощения самой себя, героиня уничтожает свою естественную защиту – «устремленность к жизни», «непобежденный порыв» (81). Есть и еще один сюжет, построенный на отождествлении старого человека и дерева – дерево-старик становится убийцей<sup>2</sup>. Варианты этого сюжета можно найти в сказочной эпопее «Властелин колец» Дж.Р.Р. Толкина. В первом вековечном лесу, сквозь который проходят хоббиты, они чуть не становятся жертвой старого вяза, усыпляющего путников, оплетающего их корнями и поглощающего их. Во втором лесу, Фангорне, живут древнейшие существа, онты, «пастухи» деревьев, сами похожие на ожившие деревья. Разозлившись на злодеяния Сарумана и орков онты сокрушают каменную твердыню крепости во имя торжества подлинной жизни, а в битве между силами добра и зла они уничтожают пытающихся спастись в лесу врагов так, что не остается никаких следов от них. Однако сами онты лишены молодой поросли, поскольку потеряли онтиц, занимающихся садовыми деревьями и ушедшими неизвестно куда. Так, активные онтицы, стремящиеся к улучшению жизни людей, губят себя и, соответственно, продолжение жизни «ленивых» онтов, поскольку людские распри безвозвратно уничтожают взлелеянные деревья. Нельзя сказать, что Шкловский ориентировался на мифы Толкина, однако тождество-противостояние человека и дерева, их защита друг от друга, оборачивающаяся взаимоуничтожением, имеют мифологические корни. В поэзии традиционен мотив отождествления лирического героя с одиноким, последним, оторвавшимся и т.п. листом. Присутствует этот мотив и у Тютчева. «И мне, и мне, как мертвому листу...» (310). Или:

Когда в кругу убийственных забот  
Нам все мерзит – и жизнь, как камней гряда,

---

полнявшими свои обеты» (*Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988. С. 310–311*).

<sup>1</sup> У Кафки («Деревья», кн. «Созерцание»): «Ибо мы как срубленные деревья зимой. Кажется, что они просто скатились на снег, слегка толкнуть – и можно сдвинуть их с места. Нет, сдвинуть их нельзя – они крепко примерзли к земле. Но поди ж ты, и это только кажется» (*Кафка Ф. Указ. соч. Т. 1. С. 96*). Этот мотив встречается и в «Бессмертии» М. Кундеры (страсть к бессмертию – защита от смерти), старый Гете, больше не озабоченный бессмертием, «взирает из окна» на тополь (часть 2, гл. 10) (*Кундера М. Указ. соч. С. 82*). Традиция такого отождествления выходит за пределы собственно литературы. В мемуарах Б. Слуцкого о восьмидесятилетней Вере Инбер сказано: «И действительно, у нее все в порядке – как почти всю жизнь. Как у дерева, у которого ветки отсохли раньше, чем корни. Теперь отсохли уже корни. Держится оно... непонятно на чем. Может быть, на воле? Но на воле долго не держатся» (*Слуцкий Б. Мемуарная проза из архива поэта // Звезда. 2001. № 12. С. 175*).

<sup>2</sup> Ср. также данный сюжет в романе П. Крусанова «Укус ангела» (яшень-вампир).

Лежит на нас, – вдруг, знает бог откуда,  
Нам на душу отрадное дохнет,  
Минувшим нас обвеет и обнимет  
И страшный груз минутно приподнимет.

Так, иногда, осеннею порой,  
Когда поля уж пусты, рощи голы,  
Бледнее небо, пасмурнее доли,  
Вдруг ветер подует, теплый и сырой,  
Опавший лист погонит пред собою,  
И душу нам обдаст как бы весною... (153).

Второй стих – обычное состояние героев Шкловского, и, хотя «отрадное» также возникает почти в каждом рассказе, герои концентрируются не на нем.

На древе человечества высоком  
Ты лучшим был его листом...  
<...>  
Не поздний вихрь, не бурный ливень летний  
Тебя сорвал с родимого сучка:  
Был многих краше, многих долголетней,  
И сам собою пал, как из венка! (92)

Однако и сам мотив корней, разрушающих могилы, правда, в более величественном, а не «частном» варианте присутствует у Тютчева («От жизни той, что бушевала здесь...»).

Да два-три дуба выросли на них,  
Раскинувшись и широко, и смело.  
Красуются, шумят, – и нет им дела,  
Чей прах, чью память роют корни их.

Но прозрения этого стихотворения чужды героине.

Природа знать не знает о былом,  
Ей чужды наши призрачные годы,  
И перед ней мы смутно сознаем  
Себя самих – лишь грезю природы.

Тем больше общности в итоге.

Поочередно всех своих детей,  
Свершающих свой подвиг бесполезный,  
Она равно приветствует своей  
Всепоглощающей и миротворной бездной (291).

Как видим, реминисценции из Тютчева используются в рассказах именно в той или иной стратегии защиты. В подавляющем большинстве случаев защита бесполезна, но, тем не менее, ее созданию посвящены все силы героев и автора. Логика здесь, возможно, та же, что и в стихо-

творении «Два голоса», т.е. в двунаправленности взглядов на одни и те же бесполезные – но не бессмысленные – человеческие деяния:

Пусть в горнем Олимпе блаженствуют боги:  
Бессмертье их чуждо труда и тревоги;  
Тревога и труд лишь для смертных сердец...  
Для них нет победы, для них есть конец

Пусть Олимпийцы завистливым оком  
Глядят на борьбу непреклонных сердец.  
Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком,  
Тот вырвал из рук их победный венец! (172)

Быть побежденным тем, от чего защищался – не конец, но победа «смертных сердец». Этот парадокс и является движущим импульсом поэтики Е. Шкловского.

Реминисценции из Тютчева многообразны и по тематике, и по интонации. Внимание может быть обращено не только к «ночным», но и к самым «светлым» стихам поэта.

Знаменитый тютчевский «Фонтан» отражается в рассказе «Шар», посвященном искусству выдувания мыльных пузырей: «мир был пойман в сеть, в блистающую взвесь мельчайших мыльных капелек» (217). Далее «ключ потерялся», но был обретен дочерью, и «мир снова был в шаре». Эфемерное совершенство создает защитную гармонию в мире, при этом отсутствует неизбежный конец мыльных пузырей – обычно они лопаются, здесь же – «даже когда шар лопался, он все равно оставался». В рассказе Шкловского шар «возносится ввысь», «наполняется голубизной неба, ... золотится и сверкает им из вышины». И по своим качествам – сверкание и сияние на солнце, многоцветье, слияние капель (пыль огнецветная) – он и напоминает о фонтане Тютчева, но без второй части – «ниспасть на землю осужден». Ослепительная защита таинства жизни состоялась, пусть и на мгновения детства.

Создается ощущение, что сюжеты некоторых рассказов рождаются именно из зримых, живописных образов лирики Тютчева.

«Ангелы» – рассказ, построенный на переплетении двух внутренних монологов: одинокой пожилой сердечницы, защищающейся от тягот жизни искусством (музыка, картины: «человек ведь сживается с искусством, не оторвать», 77) и «ангелов» – врачей скорой помощи («Нельзя эту действительность воспринимать всерьез, только через защитную пленку... Словно не по-настоящему. Сочувствовать нельзя. Стоит только пожалеть этого идиота... – и все, ты готов, можно списывать», 75). «Самое трудное – вызвать их», хотя она и «сохранная» для больницы, врачи жаждут «доить» пациентов за услуги. Героиня обманута, платя за помощь, она платит за смерть («мест очень мало, ... старых оставлять дома»), а ангелы уносят с собой ее защиту:

Краски и вправду хорошие. Радость жизни в них. Окошечки в другой, светлый и теплый мир. Она часто смотрит на них, особенно когда утреннее солнце часов в десять заглядывает в комнату – вспыхивают весело, словно оживают. Просто геометрические фигуры, чистая абстракция, но действует поразительно (77), –

«они почему-то взяли картины, ...непонятно почему». Здесь сочетаются мотивы ангелов смерти, ангелов-хранителей, падших ангелов, просто ангелов небесных. Первые выдают себя за вторых, являясь на самом деле третьими, бессознательно стремясь стать четвертыми – поэтика защиты, которая всегда требует сокрытия, определяет мотивную вариацию. Картины – «краски все такие мягкие, светлые», «ласковая теплота красок ослабляет их волю, целеустремленность и деловитость. <...> Фигуры. Цвета. Краски. Другое» (75) – напоминают о стихотворении Тютчева об ангелах и красках «Хоть я и свил гнездо в долине...». Облака – изначальная, нерукотворная абстракция.

На недоступные громады  
Смотрю по целым я часам, –  
Какие росы и пролады  
Оттуда с шумом льются к нам!  
Вдруг просветлеют огнецветно  
Их непорочные снега:  
По ним проходит незаметно  
Небесных ангелов нога... (223).

Ангелы уносят свое.

Последний раздел книги составляют рассказы любовной тематики, и в них тоже прослеживается Тютчев.

Сюжет рассказа «Горькая сладость победы» – один из стариннейших комических сюжетов<sup>1</sup>: любовное соперничество матери и дочери (или в более широком смысле юной девушки и ее пожилой наставницы, обычный сюжет для французской литературы XVII – XVIII вв.<sup>2</sup>). У Тютчева есть перевод из Гейне.

В которую из двух влюбиться  
Моей судьбой мне суждено?  
Прекрасна дочь и мать прекрасна,  
Различно милы, но равно.

Неопытно-младые члены  
Как сладко ум тревожат мой! –  
Но гениальных взоров прелесть  
Всесильна над моей душой.

---

<sup>1</sup> В русской у А.П. Сумарокова есть комедия «Мать – совместница дочери» (1772). Тот же сюжет у раннего романа Джейн Остин «Леди Сьюзен» (*Остин Дж. Леди Сьюзен // Иностранная литература. 2002. № 2. С. 150–198.*).

<sup>2</sup> То же у Киплинга в стихотворении «Моя соперница», семнадцатилетняя героиня завидует пятидесятилетней, у ног которой все поклонники.

В раздумье, хлопая ушами,  
Стою, как Буриданов друг  
Меж двух стогов стоял, глаза:  
Который лакомей из двух?.. (358)

Ситуация, в которую попадает мужской персонаж этого рассказа, аналогична первым двум строфам, что касается финала, то расторопный герой не упустил ни одной возможности<sup>1</sup>. Ракурс видения смещен, персонаж-«я» здесь мать. Защищаясь от разрушительных действий дочери (мать «маниакально чистоплотна», «любит стиль» (315); «Елена считает обихожное пространство вокруг себя просто необходимым, чтобы чувствовать себя человеком. Чтобы иметь возможность расслабиться», 316) и от ее самозащиты («получает в ответ, что ее саму чистоплотность не спасло от одиночества (самое ее уязвимое место)»), от старости («упорно борется с возрастом») и гордости юности первой победой («у Маши появился парень»), она соблазняет при дочери предмет раздора. То, что сильнее всего уязвляло, создало не только несокрушимую защиту, но и разрушило мир разрушительницы, исходно – близкого человека; первое предложение рассказа: «Мать и дочь – две формы одной сущности», – одновременно и последнее, оно повторяет заглавие, замыкая круг. Эта тяга к замыканию персонажа в круг сюжета (исходно круг очерчивали вокруг себя для защиты от темных сил, у Шкловского замыкание в себе и своей проблеме чревато саморазрушением персонажа и самоубийством), события часто отражается и в композиционном расположении фраз, заголовков. Последний рассказ книги, например, называется «Первый».

Героиня «Расставаний» жаждет романтической сложности жизни, чтобы ее ждали и беспокоились о ней, поэтому она постоянно повторяет ритуал «Я ухожу». Это еще и ее защита от «положения зависимого и страдательного», в котором остается герой. Ее муж, напротив, воспринимает желание жены как агрессию против себя («начинает раздражать, вызывает досаду, скуку или тоску», 306). Поэтому он ищет способы спасения в показном равнодушии. Итог:

В следующий раз можно будет поменяться ролями: я буду уходить, а она останется. Любопытно, спросит ли она и что я отвечу, если отвечу и если она спросит (307).

Слишком хорошая защита от боли воображаемой превращает использующих ее в жертв боли реальной и непрерывной. Этот осадок, остающийся от «разлук» и отравляющий жизнь, сродни загадочному «покрывалу» Тютчева.

---

<sup>1</sup> «... Благополучно отбыл, слегка ошалевший от привалившей удачи» (319).

Как нас ни угнетай разлука,  
Не покоряемся мы ей –  
Для сердца есть другая мука  
Невыносимей и больней.

Пора разлуки миновала,  
И от нее в руках у нас  
Одно осталось покрывало,  
Полупрозрачное для глаз.

И знаем мы: под этой дымкой  
Все то, по чем душа болит,  
Какой-то странной невидимкой  
От нас таится – и молчит.

Где цель подобных искушений?  
Душа невольно смущена,  
И в колесе недоумений  
Вертится нехотя она.

Пора разлуки миновала,  
И мы не смеем, в добрый час,  
Задеть и сдернуть покрывало,  
Столь ненавистное для нас! (280)

А., герой «Благородной души», в защиту от надоевших связей превращает угрызения совести, хотя, казалось бы, «болит и плачет», «душа не на месте» – синонимы незащитности, на самом же деле – прекрасный повод дать «задний ход» и не превращать «романтику» в грех и разврат. Тематически этот рассказ перекликается с «Расставаниями» и выглядит злой пародией на известное «философское» стихотворение Тютчева, написанное до Мандельштама и многочисленных рефлексий о разрывах Пастернака («и манит страсть к разрывам»).

В разлуке есть высокое значенье –  
Как ни люби, хоть день один, хоть век,  
Любовь есть сон, а сон – одно мгновенье,  
И рано ль, поздно ль пробужденье,  
А должен наконец проснуться человек... (180)

«Угрызения совести» героя, «в соответствии с данной философской точкой зрения» (338), претендуют на «высокое значенье» и «пробуждают» «жалость» к жене, однако оказываются обычной пошлостью жизни.

Сюжет «Удостоенной» возникает из тематического рисунка тютчевских «Близнецов».

Есть близнецы – для земнородных  
Два божества – то Смерть и Сон,  
Как брат с сестрою дивно сходных –  
Она угрюмей, кротче он...

Но есть других два близнеца –  
И в мире нет четы прекрасней,  
И обаянья нет ужасней  
Ей предающего сердца...

Союз их кровный, не случайный,  
И только в роковые дни  
Своей неразрешимой тайной  
Обворожают нас они.

И кто в избытке ощущений,  
Когда кипит и стынет кровь  
Не ведал ваших искушений –  
Самоубийство и Любовь! (156)

Героиню («лошадиное лицо, толстый нос, угреватая кожа»<sup>1</sup>, 346) «страстно любили» («неодолимая женская привлекательность», в которой сомневается рассказчик, – самозащита и нападение), а один от безответной любви (ей «тепло и спокойно от этого огонька, так что можно было вернуться к шахматисту», 348) покончил с собой. Бытовая неординарность ситуации (диковина, которой тешит гордость героиня) воспоминанием о Тютчеве переходит в некую универсалию бытия, искусства (совмещение страстного желания и страха последствий, отвержение защиты), испытанные каждым. В согласии с исходной заземленностью, рассказ упрощает загадку «близнецов», делая отношения любви и самоубийства логической последовательностью, защищается от сложности исходной тайны.

В рассказе «Будь мужчиной, Макс!» разбивает стены защиты временем сон: «Снова она ему снится» (349). Желание встречи с подругами юности соединяется в герое со страхом этой встречи, и пришедшим друзьям он просто не открывает дверь (постоянно воспроизводимая у Шкловского ситуация), наблюдая за ними из окна. Это лирическая тема стихотворения «Я встретил вас – и все былое...» (283), только герой боится реальной встречи. Из сна «повеет вдруг весною и что-то встрепенется в нас» – «как после вековой разлуки гляжу на вас, как бы *во сне*». *Смотреть* герой не отказывается, хотя «тех лет душевную полноту» в непосредственном общении с «девушками» переживает его друг.

Так, весь обвеян дуновеньем  
Тех лет душевной полноты,  
С давно забытым упоеньем  
Смотрю на милые черты (283).

---

<sup>1</sup> «Любовник страстный, видит, очарован, / Елены красоту в цыганке смуглой» (Ф.И. Тютчев. «Любовники, безумцы и поэты... (Из Шекспира, 1)», 354).

Есть тютчевские реминисценции и в рассказе, давшем заглавие всей книге. Слушательница на концерте, «с танцующими, как у Шивы или Вишну, руками» (227), являет «себя как бы в самом ... сокровенном» («Та страна»). Рассказчик «заворожен», «я тоже хочу туда, в ту солнечную страну, где страсть и нега» (226).

В том и кроется порочность женщины (любой) – в способности к полному самозабвению и растворению. <...> К полной и совершенной самоутрате. Женщине открыт доступ в ту страну, где мужчина, увы, редкий и случайный гость. <...> Я ревновал ту страну или ее к той стране, о которой только догадывался по ее танцующим рукам-крыльям, уносящим ее все дальше и дальше» (226–227, разрядка автора – М.Б.).

Исполнительницей для рассказчика на самом деле является эта «менада», он *видит* ее душу, слыша скрипку, видит *свет*, ликующее освобождение от оков *этой* жизни («страны»). То же происходит с лирическим героем стихотворения Тютчева «Ю.Ф. Абазе», но в более традиционном варианте – при слушании певицы, и потому оборачивается более традиционным восхищением, а не противоречиями зависти, ревности, неприязни и полной поглощенности происходящим героя Шкловского.

Так – гармонических орудий  
Власть беспредельна над душой.  
И любят все живые люди  
Язык их темный, но родной.

.....  
Не то совсем при вашем пенье,  
Не то мы чувствуем в себе:  
Тут полнота освобожденья,  
Конец и плену и борьбе...

Из тяжкой вырвавшись юдоли  
И все оковы разреша,  
На всей своей ликует воле  
Освобожденная душа...

По всемогущему призыву  
Свет отделяется от тьмы,  
И мы не звуки – *душу живу*,  
В них вашу душу слышим мы (279).

Состояние героя самого длинного рассказа книги – «Мессия» – тоже родственно стихотворению Тютчева.

Странно, но радость возвращения быстро сменяется тоской и сожалением, что я снова здесь. <...> Это очень тяжело – жить как на качелях (294).

О вещая душа мой!  
О сердце, полное тревоги,  
О, как ты бьешься на пороге  
Как бы двойного бытия!..

Так, ты жилица двух миров,  
Твой день – болезненный и страстный,  
Твой сон – пророчески-неясный,  
Как откровение духов...

Пускай страдальческую грудь  
Волнуют страсти роковые, –  
Душа готова, как Мария,  
К ногам Христа навек прильнуть (206).

Герой – «больной человек», он отказывается от помощи и любви женщины по имени *Vera*. Поставив крест на своей жизни («Моя карта бита. Надо понемногу отчаливать, а я все еще цепляюсь за этот мир»), он видит ангелов: расподобление слитного образа ангела-женщины, утешающего героя на закате дня его жизни стихотворения «День вечереет, ночь близка...» («не так просто с собой сладить, подсознательно, я, видимо, все-таки надеялся, что Вера появится...»):

Но мне не страшен мрак ночной,  
Не жаль скудеющего дня, –  
Лишь ты, волшебный призрак мой,  
Лишь ты не покидай меня!..

Крылом своим меня одень,  
Волненья сердца утиши,  
И благодатна будет тень  
Для очарованной души.

Кто ты? Откуда? Как решить,  
Небесный ты или земной?  
Воздушный житель, может быть, –  
Но с страстной женскою душой (183).

Стекло холодит лоб, снежинки падают как будто прямо на лицо, на глаза, засыпают с ног до головы (вечеру, как концу жизни соответствует зима. – *М.Б.*). Лицо мальчика обращено ко мне с той стороны стекла... Мы долго молча смотрим друг на друга... Мальчик прозрачный, как стекло, смотрит сквозь меня (288).

У него болезнь Магомета, «может, даже Христос» болел ею (290). Постоянные припадки, перед которыми его пронизывают «страх и напряжение» (матери страх за него «отравил годы»), переводят его через границу жизни и смерти: «Снова и снова проходить через муки рождения...» (290). В его откровениях источник человеческих бед – в желаниях:

Какой-то рок мешает им, они постоянно чего-то *хотят*, за что нужно непременно бороться, отталкивая других, впадают в отчаяние, делают подлости и совершают преступления<sup>1</sup> (290).

Из собственных желаний у него остается интерес к человеческим лицам («я западаю на лица») и поиск защиты, ведущий к противоречиям.

Она спасает меня, не давая мне окончательно замкнуться в моем одиночестве. Она поддерживает мое существование, готова для меня еду и ухаживая за мной. <...> Болезнь – мое убежище. С ее высоты (или, если угодно, из ее глубины) люди кажутся мне маленькими и глупыми. <...> Я должен быть одинок, как степной волк<sup>2</sup> (292–293).

Из стихотворения «Двум сестрам» вырастает «Никто не ушел» – рассказ, варьирующий популярную в романтизме тему двойничества. Потеряв подругу, «мы» в годовщину встречаются с ее сестрой, ставшей неотлично похожей на ушедшую.

Разговариваешь с ней и забываешь вдруг, что это вовсе не Т., а Л., и она не может помнить того, о чем ты с ней пытаешься разговаривать. Но она как будто помнит, кивая головой, или вспоминая подробности, непонятно каким образом ей известные (19).

Обеих вас я видел вместе –  
И всю тебя узнал я в ней...  
Та ж взоров тихость, нежность гласа,

---

<sup>1</sup> Осуждение человеческих страстей не с позиций века Просвещения, своеобразная вариация на тему «о пользе и вреде страстей», подобно «Посланию о пользе страстей» И.А. Крылова.

Какие мы ни видим перемены  
В художествах, в науках, в ремеслах,  
Всему виной корысть, любовь иль страх  
.....  
И что тогда лишь люди стали жить,  
Когда стал ум страстям людей служить  
.....  
Хорош сей мир, хорош: но без страстей  
Он кораблю б был равен без снастей

(Крылов И.А. Послание о пользе страстей // Лиры и трубы. М., 1961. С. 342–343, 346). Там, где не было потребности в защите, можно было шутить (Крылов). Мессия, тоскующий об Эдеме, пугающий улыбкой и пристальным взглядом (291) серьезен, как Будда – избавление от страданий в избавлении от желаний.

<sup>2</sup> Как и во многих других случаях, герой не желает идти дальше начала избранного для рефлексии и аналогий текста. Здесь весь сюжет Гессе с выходом его героя в жизнь с любовью, игрой, искусством аннулируется, персонаж-«я», похожий «на французского актера Жерара Филиппа» не убивает возлюбленную, он последовательно и неуклонно отказывается от нее. Видимо, состояние защиты требует статики – окопаться в мгновении, не дать ему перелиться в следующее, ускользнуть в него, в длительность. Есть только заканчивающиеся начала, а не фабула с перипетиями – «в моем начале мой конец».

Та ж прелесть утреннего часа,  
Что веяла с главы твоей!

И все, как в зеркале волшебном,  
Все обозначилось вновь:  
Минувших дней печаль и радость,  
Твоя утраченная младость,  
Моя погибшая любовь!.. (75)

Но в отличие от героя Тютчева, в котором возрождается любовь, герои Шкловского защищаются этим сходством от страха смерти, теряющего их: «первый звоночек», «думать об этом не хочется», – «никто не ушел»<sup>1</sup>.

Ф.И. Тютчев – гений, всю жизнь «защищавшийся» от собственного поэтического призвания, от настигавшей его любви<sup>2</sup> и видевший опасность парадоксальным зрением даже там, где ее никто не видел. Все это очень близко авторскому миру Е. Шкловского и все это обуславливает необходимость прочтения «Той страны» с томиком Тютчева одновременно. Тютчевский подтекст – неотъемлемая часть многих рассказов Е. Шкловского, без которого они не могут быть поняты. Голос Тютчева органично вписывается в систему сотен вариантов мотивов защиты, тщательно разрабатываемую этим автором на протяжении всего своего творчества. И даже в том случае, когда он невнятен персонажам или намеренно искажается ими, его отчетливо слышит читатель, в каком бы контексте и в какой бы стратегии защиты – философской, мифологической, литературной и т.д. – он ни звучал. Интерпретация прозы Е. Шкловского при условии слышания в ней поэзии Ф. Тютчева откры-

---

<sup>1</sup> Младшая сестра, заменяющая старшую и дублирующая ее как улучшенный вариант – сюжетный мотив и, например, «Бессмертия» М. Кундеры. Экзальтированность и заземленность Лоры: «голова, полная грез, устремлена к небу. А тело притянута к земле» (Кундера М. Бессмертие. СПб., 1996. С. 259), – сродни героиням Шкловского, особенно таким как Надя В. («Унесенная ветром»), Рита («Уроки английского»), героиням «Расставаний» и «Удостоенной».

<sup>2</sup> У Эренбурга в стихотворении «Последняя любовь» (1965):

...Когда, исправный дипломат,  
Был к хаоса жрецам причислен.  
Он знал и молодым, что страсть  
Не треск, не звезды фейерверка,  
А молчаливая напасть,  
Что жаждет сердце исковеркать.  
Но лишь поздней, устав искать,  
На хаос наглядевшись вдосталь,  
Узнал, что значит умирать  
Не поэтически, а просто.

(Эренбург И. Последняя любовь // Чудное мгновенье. Любовная лирика русских поэтов: В 2 кн. М., 1988. Кн. 2. С. 200).

вает в ней необходимую глубину, серьезность и смысловую перспективу.

### **Мотивы Ф. Кафки в художественном мире книги «Та страна»**

Желание и страх – две основные интенции человеческого существования, причем второе может рассматриваться как негатив, инверсия первого: страх – интенсивное *нежелание* чего-либо. Не удивительно, что это и наиболее распространенные темы в мировой литературе, и многие писатели погружены в их исследование. У сочетания этих тем в едином целом есть один аспект, внимание к которому привлечено сравнительно не так часто, как к нюансам этих двух фундаментальных человеческих переживаний. Этот аспект – то, что возникает между страхом и желанием в их взаимной направленности и одновременно служит преградой тому и другому – защита. Защита порождается страхом и стоит на пути желания, вызывающего чей-то страх. Защита требует более или менее сложных построений и усилий по своему созданию и поддержанию. Там, где эта сложность доходит до своего предела, происходит выход за границы человеческого разума, разрушение всех норм привычного бытия, например, как показано в романе В. Набокова «Защита Лужина». В мировой литературе известен и другой пример непрерывной творческой и читательской рефлексии о страхе, страсти, и защите от них – это наследие Ф. Кафки – художественные и автобиографические тексты. Соответственно, в разговоре о прозе Е. Шкловского, у которого тема защиты от страхов – доминирующая, имя Кафки должно всплыть неизбежно.

Приведем некоторые выдержки из Кафки.

Сила выразительности порождена определенной слабостью (3, 528)<sup>1</sup>.

Риторический прием: обстоятельно излагает возражения противников, слушатель поражен, сколь сильны эти противники, слушатель встревожен, он полностью погружается в эти возражения, словно вокруг ничего более не существует, слушатель считает уже, что опровергнуть их вообще невозможно, и он более чем удовлетворен даже самым беглым изложением возможной защиты (3, 358).

Для творчества ему нужна звуковая изоляция:

---

<sup>1</sup> *Кафка Ф.* Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Далее том и страницы этого издания указаны в тексте.

...Когда их вставляешь в уши, слышишь, правда, почти так же, как раньше, но постепенно возникает в голове легкая оглушенность и какое-то слабое чувство защищенности... (3, 142)<sup>1</sup>.

Укрытиям нет числа, спасение лишь в одном, но возможностей спасения опять-таки столько же, сколько укрытий (3, 9).

...Нет обладания, есть только бытие, только жаждущее последнего вздоха, жаждущее задохнуться бытие («Размышления об истинном пути», 3, 10).

Спасти бегством в завоеванную страну и вскоре счесть ее невыносимой, ибо спастись бегством нельзя нигде (3, 501).

#### О рассказе Гамсуна:

Вот в этом самом месте, последней фразой рассказ на глазах читателя сам себя разрушает, или, во всяком случае, смысл его меркнет, нет, мельчает, удаляется, так что читатель, чтобы совсем его не утратить, должен начать саму настоящую осаду (3, 84).

Смысл рассказа не может защититься от разрушения, но защищается от читательского намерения ухватить его, соответственно рождает агрессию читателя, направленную сломить защиту текста («осада»).

#### О своем рассказе:

Последние две или три страницы получились из рук вон плохо, это свидетельствует о глубинном изъяне, где-то там сидит червячок, который подтачивает рассказ изнутри. Ваше предложение издать этот рассказ ... очень заманчиво и льстит мне до такой степени, что делает меня почти беззащитным – тем не менее я прошу Вас ... этот рассказ не печатать (3, 110).

Беззащитность рассказа, который подтачивает червячок, укрепляет защиту его автора от желания отдать читателю незащищенный (от «осады») рассказ.

#### О страхе, как расплате за страсть:

...Я не сбегаю лишь из жалкого страха или... что я от страха мог потерять рассудок... это не что иное, как подлейший страх, смертельный страх. Как человек не в силах противостоять соблазну, прыгает в море и счастлив, что его так несет – «теперь ты человек, теперь ты великий пловец», – и вдруг выпрямляется, просто так, без причины, и видит только небо и море, а в волнах лишь свою маленькую головку, и его охватывает ужасный страх, все остальное ему безразлично, ему нужно назад, пусть хоть разорвутся легкие. Именно так обстоит дело (3, 130–131)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> У Е. Шкловского есть усиленный вариант этой темы в рассказе «Отек», где мальчик в результате болезни потерявший слух оказывается предельно защищенным от звучащей агрессии мира и в то же время абсолютно беззащитным и уязвимым.

<sup>2</sup> На этот сюжет у Е. Шкловского тоже есть рассказ, но в первой книге «Заложники» (1996), – «Медовый месяц»; ситуация в нем зеркально удваивается, поскольку происходит не с одним персонажем, но с влюбленной парой.

Неистребимая защищенность собственного существования от полного уничтожения рождает неприятие<sup>1</sup>:

Для меня ужасно то, что происходит: мой мир рушится, мой мир снова встает из руин, вот и смотри, как тебе тут удержаться. Я не жалею на то, что он рушится, он давно уже шатался, я жалею на то, что он встает снова, на то, что я родился на свет, – и на свет солнца жалею тоже (3, 296).

Защищает возлюбленная:

Лишь одного я не смогу вынести без твоей решительной подмоги, Милена: того самого «страха», – тут я слишком слаб, эту громаду ужаса я не могу даже окинуть взором, она захлестывает и уносит меня (3, 307).

И, конечно же, в этом есть нечто кощунственное – так строить все на одном человеке, и потому вдоль стен этой постройки крадучись ползет страх, оттого что люди вообще отваживаются так строить. И потому (тут как бы срабатывает защитная система – но так это, наверное, было изначально) примешивается так много божественного к милому твоему земному лицу (3, 333).

Прямых размышлений о защите у Е. Шкловского не так много, в основном многочисленные варианты нападения и защиты разработаны в сюжетных ситуациях рассказов: в расстановке персонажей относительно друг друга, в последовательности событий. Тем более показательно, что литература в целом осмысливается персонажами как форма защиты:

Что литература соединяет – заблуждение, наоборот, она отгораживает, сами не отдавая себе отчет, мы видим в другом человеке – персонажа, а его страдания – для нас только игра. Литература – стекло, сквозь которое мы смотрим на мир, за этим стеклом теряется его подлинность, а боль смягчается. Это защитный экран для уставших глаз и боязливой души. <...> Человек все равно один, а все эти судорожные попытки одной души прорваться к другой – лишь благое стремление (288, «Мессия»).

В том и лукавство, что вроде как страдая вместе с героями, или, вернее, сострадаю, вполне искренне, вместо боли испытываешь некую даже сладость – сладость боли без боли, страдания без страдания. Хитроумный такой трюк, изобретенный лукавым и сластолюбивым человеком для самых изощренных наслаждений. Как, впрочем, и для приспособления к этой не скупающейся на удары жизни (137, «Дупло»).

---

<sup>1</sup> И на ту же тему: «Ибо, как только я взбираюсь на самую маленькую ступень, оказываюсь в какой-нибудь, пусть даже самой сомнительной, безопасности, я ложусь и жду, пока негативное не то что взберется за мной, а сорвет меня с этой малой ступени. Это своего рода оборонительный инстинкт, который не терпит во мне ни малейшего чувства длительной успокоенности и, например, разрушает супружеское ложе еще до того, как оно устроено» (3, 495–496). Кафка и в жизни, и в творчестве склонен чаще к антизащите. Слова М. Есенской о нем: «Мы все как будто приспособлены к жизни, но это лишь потому, что нам однажды удалось найти спасение во лжи, в слепоте, в воодушевлении, в оптимизме, в неколебимости убеждения, в пессимизме – в чем угодно. А он никогда не искал спасительного убежища, ни в чем. Он абсолютно не способен солгать, как не способен напиться. У него нигде нет прибежища и приюта. Он как голый среди одетых...» (3, 543). И сам Кафка: «...служанка, забывшая принести мне утром теплую воду, опрокидывает весь мой мир» (3, 499).

А сюжетные ситуации рассказов напоминают о Кафке, но не прямо, режа глаз и заставляя говорить о цитатах или реминисценциях. Шкловского подчас интересуют те же мотивы, настроения и состояния психики, события, хотя он дает совершенно иную их интерпретацию или развитие. Для читателя же важна сама возможность соотнесенности одного с другим, поскольку смысловая перспектива (а не только суггестивный эффект, сопереживание в силу житейской знакомости описанного) начинает прорисовываться именно в таких, на первый взгляд смутных и неявных, аналогиях.

Рассмотрим лишь некоторые из них.

Навязчивый страх героя «Первого» (одного из многих рассказов о ревности) – уход жены к первому возлюбленному. Собственно страх здесь разрастается до клинических форм, как у классиков жанра:

Он был раньше, его отражение в ней осталось. Что бы она ни говорила. Что-то важное было потеряно, невозполнимое для меня, словно Нина предала меня еще до того, как мы встретились, – тут-то и было самое саднящее (379).

В обнаружении собственной беззащитности («по-настоящему попался – как зверь в капкан», 378) фантазия героев Шкловского не знает границ, как героя «Норы» Кафки, все время укрепляющего, создающего обманные ходы, проверяющего безопасность владений, но, в конце концов, сталкивающегося с непонятым врагом внутри, проявляющимся в форме изводящего тихого шума. Подобно герою Кафки, герою «Первого» «единственное, что... оставалось, – разрушить самому, собственными руками» (380). «Все уже давно предрешиено...» (381) – последняя фраза книги.

В рассказе «Пограничная ситуация», герой оказался совершенно беззащитен для агрессии «неудержимой силы», поселившись на первом этаже. Целый день он слышит грохот подъездных дверей, которая, как видимость защиты, создает особый напор энергии на ее преодоление. «С гигантской силой они (в том числе «божьи одуванчики». – М.Б.) отшвыривали мешающую их стремительному прорыву-проходу дверь» (15). В окно легко заглянуть:

Тут вроде дом, но в то же время как бы и улица (15).

Я замирал в благоговейном ужасе, сжимаясь всем телом, словно стены вот-вот должны были обрушиться на меня (16).

«Укрепляясь», рассказчик чувствует, как в нем растет «смутное, но жгучее *желание* – выйти... так хлопнуть той же дверью... чтобы... она... разорвалась на крошечные кусочки» (17), «*хотелось* слиться... Чтобы вместе со всеми...». Страх переходит в свой негатив (сделать то, чего боялся от других) посредством построения защиты. Обыденная

экзистенциальность современного быта – основное мучение для Кафки, что отражено и в его дневниках, и в произведениях: его герои вынуждены селиться в каких-то проходных местах, где невозможно уединиться и чувствовать себя спокойно (школьный класс, спальня сорока лифтеров, балкон и т.п.), а в новелле «Большой шум» воспроизводится та же ситуация, что и в новелле Шкловского – герой среди непрерывного хлопанья дверей<sup>1</sup>.

Я сижу в своей комнате, обиталище шума всей квартиры. Слышу, как хлопают все двери, из-за их шума я избавлен только от шагов тех, кто в них проходит... Отец прорывается через двери моей комнаты... отпираемая нажимом на ручку входная дверь скрипит как катаральное горло, затем, отворяясь, воет женским голосом и наконец запирается с глухим, мужским толчком, который на слух бесцеремонней всего (1, 101).

Рождающаяся агрессия героя проскальзывает лишь в одном образе, а не в слиянии и отождествлении с «обидчиками», как у Шкловского.

... Не следует ли чуть приоткрыть дверь, проползти как змея в соседнюю комнату и так, на полу, попросить тишины у моих сестер и их гувернантки (1, 101)<sup>2</sup>.

Другая реминисценция из Кафки связана с чердаками. У Шкловского защитную функцию выполняет то, что кажется окружающим странностью. В рассказе «В промежутке»<sup>3</sup> героя «невозможно было позвать в гости», «он, впрочем, и к себе никогда не приглашал» (85). «Дома человек приближается к своей сущности» (85), снимает защитные маски и напряжение. «Дома человек открыт, а потому беззащитен»; «наиболее гостеприимные и открытые дома наших общих знакомых либо давно рухнули, либо находились в плачевном состоянии полураспада» (86). Однако, защищая внутреннее пространство, свое и чу-

---

<sup>1</sup> В «Превращении» беспокойство, внесенное в жизнь семьи метаморфозой Грегора материализуется и в хлопанье дверей: «сколько ее ни просили не поднимать шума, хлопала дверьми так, что с ее приходом в квартире уже прекращался спокойный сон» (2, 151).

<sup>2</sup> У М. Кундеры, например, уличный шум подводит человека к пределу: «То не машина производила шум, а “я” черноволосой девушки; эта девушка, дабы быть услышанной и войти в сознание других, приобщила к своей душе шумный выхлоп мотора. Аньес смотрела на развевающиеся волосы этой грохочущей души и вдруг осознала, что жаждет смерти девушки. Если бы она сейчас столкнулась с автобусом и осталась в луже крови на асфальте, Аньес не почувствовала бы ни ужаса, ни скорби, лишь одно удовлетворение. Она тут же испугалась своей ненависти и подумала: мир подошел к некоему рубежу; если он переступит его, все может превратиться в безумие: люди станут ... при встрече убивать друг друга. И будет недоставать малого, лишь одной капли воды, которая переполнит чашу: допустим, на улице на одну машину, на одного человека или на один децибел станет больше. Здесь есть какой-то количественный предел, который нельзя переступить, однако никто за ним не следит, а возможно, и не ведает о его существовании» (Кундера М. Бессмертие. СПб., 1996. С. 29).

<sup>3</sup> Слово выбрано автором за содержащееся в нем «жутко» (90).

жое, Л., подчиняясь желанию, «почувствовать что-то, чего он только таким образом и мог достичь» (88), проводит жизнь (открыт для общения) в опасном и максимально не защищенном пространстве внешнем: скамейки во дворах, лестничные площадки, задворки магазинов и т.п. «щели», «окраины жизни». У «всех» (рассказчика) есть «душегреющие спасительные иллюзии». (Спасение – высшая степень защиты, поскольку при удавшемся она наконец-то оказывается эффективной, отсюда и повышенный интерес автора к мотивам мессианства). Жизнь Л. закончилась «страшно» – на чердаке, от удара по голове. Жизнь Йозефа К., героя «Процесса» заканчивается насильственной смертью после того, как он втянулся в судебное разбирательство, происходящее на чердаках (где между заседаниями жильцы сушат белье), к которым ведут крутые лестницы, а на лестничные площадки выходит множество квартир с множеством жильцов. При углублении в чердачные канцелярии К. становится дурно. Суд, приговаривающий К., «защиту не допускает, а только терпит ее, и даже вопрос о том, возможно ли истолковать соответствующую статью закона в духе такой терпимости, тоже является спорным. <...> Защиту вообще хотят, насколько возможно, отстранить, вся ставка делается на обвиняемого» (2, 204). Кафковская ситуация у Шкловского усугублена. Если К. не знает, в чем его обвиняют (и никогда не узнает), когда и какой вынесут приговор, не хочет участвовать в процессе, тем не менее, втягиваясь в него, то герой Шкловского даже не подозревает<sup>1</sup> о своих «процессе» и «приговоре», у него просто страсть к «промежуткам», чреватым подобными вещами. Тематически близка «Процессу» новелла Кафки «Защитники» («я всегда искал защитника, везде он нужен, в суде нужда в нем даже меньше, чем где-либо», 1, 280). Собирает защитников герой, слоняясь по каким-то узким плавно поворачивающим коридорам, избегая по разным лестницам в домах: «открывай двери, если ничего не найдешь за этими дверями, то ведь есть новые этажи, если ничего не найдешь наверху, лети выше по новым лестницам» (1, 281). Перспектива – «ты в конце концов сломаешь себе шею» (1, 281).

Страсть к книгам гонит бывших писателей («об этом, впрочем, лучше не думать») работать на книжном складе – «Миссия». В «важной» работе (немного напоминающей о сизифовом труде, хотя соблюдать правила хранения товаров на складе действительно важно) они

---

<sup>1</sup> «В исправительной колонии»: «Знает ли он приговор? – Нет, – сказал офицер... <...> – Но что он вообще осужден – это хотя бы он знает? – Нет, и этого он не знает. <...> У него не было возможности защищаться...» (1, 159–160). Осужденный приговорен к смертной казни за то, что просрал службу под дверью начальника (не отдал с боем часов честь, как положено каждый час).

находят много радостей (растущие мускулы и проч.), защищаясь тем самым от неназываемых причин смены профессии. Здесь и кафкианская серьезность в отношении к «карьере» в ничтожной профессии – достаточно вспомнить, как Карл Россман («Пропавший без вести (Америка)») серьезно относился к профессиям лифтера, слуги и т.п. и грезил о служебном повышении; какие замечательные должности предоставляются К. («Замок») – школьный сторож, конюший – и какая бездна между горничной и буфетчицей (пик карьеры, требует огромных умений и способностей), секретарями и чиновниками разных рангов.

«Ошибка П-ова». П-ов, защищаясь от травли антисемитов, «упорно отрицал», «и сам он тоже одно время принимал участие в травле, разобравшись, что к чему» (144). Однако позднее он перешел на другую сторону – «открыто заявлял, что не только духовное родство его связывает», «сравнивал себя с Савлом, впоследствии Павлом» (145) – из-за потребности в новой, более «высокой» защите через принадлежность к «избранному народу». Однако «роковая ошибка», которую он, по мнению рассказчика, совершил, разбила обе защиты «неглупого человека». Ситуация, в которой оказался герой, сродни ситуации Гейне по Кафке:

Несчастный человек. Немцы обвиняли и обвиняют его в еврействе, а ведь он немец, и притом маленький немец, находящийся в конфликте с еврейством. И как раз это и есть типично еврейское в нем (3, 520).

О Кафке напоминают некоторые образы. Так, героиня «Той страны» привлекает внимание к себе на концерте руками. Это характерная черта певиц Кафки. Певица Жозефина («Певица Жозефина и мышинный народ») поет не голосом, а позой. Писк ее существенно не отличается от писка остальных, «разве что слабее и жиже других» (2, 24), но «чтобы оценить ее искусство, мало слышать, надо и видеть. Пусть вы услышите всего лишь обычный наш писк – необычно уже то, что кто-то, собираясь сделать нечто обычное, стал в величественную позу» (2, 24). Позиция «мы» – аналог позиции рассказчика Шкловского: он тоже не может понять искусства, но заворожен тем, как может понять его *она*, женщина:

...Ведь она считает, что ее слушают глухие, <...> ...помогает расшевелить слушателей и внушает им если не настоящее понимание, то хотя бы сочувственное уважение к ее искусству (2, 26);

...И поет – грудь у нее выше живота так и ходит от натуги, кажется, что все силы она вкладывает в пение, ...точно она обнажена, отдана во власть стихий и под защиту добрых духов (2, 26), –

те же ассоциации у героя Шкловского.

...Она в экстазе еще шире распростерла руки и еще выше запрокинула бы голову, если бы позволила ее короткая шея (2, 25);

...Мы слушаем, затаив дыхание (2, 26).

В минуты душевного упадка:

...Она из последних сил пытается запеть – стоит поникшая, забыв даже раскинуть руки и лишь безжизненно свесив их вдоль тела, что создает впечатление, будто они у нее коротковаты, – итак, она пытается запеть, но тщетно (2, 36).

Безжизненные руки – нет музыки, у Шкловского настоящая музыка – танец рук. Постоянно сосредоточено внимание Карла, героя «Америки» на подвижных руках («маленьких жирных лапках») певицы Брунелды. Когда она не может петь, она «кричит, жутко так, прямо как мужик... петь-то ей соседи запретили, ну, а кричать кому запретишь...» (1, 468). Крик сопровождается тем, что «она вдруг как вскочит на кушетке, как начнет по ней кулаками молотить» (1, 468).

Другая общность образов видна сквозь рассказ «Угол» – о Х., «бывают эдакие цельные и крепкие натуры, внутренне чрезвычайно здоровые, которые никакая ржа не берет» (101). Его защита от неприятного – водка (50 грамм) и йога. Завладевающий им страх поначалу носит слегка обэриутский характер:

Сначала Х. думал, что дело в шкафе. Да и прецеденты, как говорится, бывали. У Чехова Антона Павловича (опять словесность!) к шкафу обращаются: уважаемый... Мило, но дело то в чем? Совсем не в том, что шкаф, а в том, что за шкафом (103)<sup>1</sup>.

Позднее страх (ужас) становится индикатором, реагирующим на безумие в окружающих. Защита – в ощущении собственной просветленности среди «поврежденных людей». Символическое воплощение безумия, которое, в свою очередь, реакция на какую-либо мучительную тайну – стояние в промежутке между стеной и шкафом. И последнее, что может сделать герой, – встать туда самому. Со шкафом (в обоих случаях источником могла стать поговорка о своем скелете в шкафу у каждого) связана тайна и безумие «Блюмфельда, старого холостяка». У него в комнате прыгают с дребезжащим звуком два целлулоидных мяча.

До сих пор во всех исключительных случаях, где у него не хватало сил овладеть положением, Блюмфельд прибегал к одному средству: он делал вид, что ничего не замечает. Это нередко помогало и большей частью, по крайней мере, улучшало положение (1, 196).

Если не бессонницу, то беспокойный сон и помощь аптечки мячи обеспечивают. Уходя, он запирает их в шкафу, а ключ отдает детям,

---

<sup>1</sup> О значениях и символике образа шкафа у обэриутов см.: *Мейлах М.Б.* Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Рига, 1990. С. 181–193. Привлекает он их примерно тем же, чем героя Шкловского, но без негатива.

чтобы они забрали мячи в его отсутствие. Однако безумие распространяется в мир и сопровождает его повсюду в виде двух мешающих существ: сначала это две девочки на лестнице, затем два практиканта в конторе. Рассказ обрывается, и, что случилось бы с Блюмфельдом по возвращении домой, неизвестно, но важно другое: размножение безумия делением на идентичные явления, их серийность, переходящая в абсурд или складывающаяся, наконец, в одно, поглощающее все внимание явление.

Сюжет «Клуба Т. (Хроника одной ночи)» также вырастает из ощущения собственной ущербности, постоянно испытываемой дискриминации толстых худыми. Защита переходит в желание экспансии и власти: «добиваться от парламента признания людей с избыточным весом самостоятельным социальным слоем» (27); «при клубе организована секция худых, любящих толстых» (29); «избыточный вес – не только не патология, но совершенно особый... весьма перспективный для будущих поколений генетический код» (30). Политизация затрагивает литературу, как властительницу умов.

Обсуждалась идеологически очень важная статья... осуждалось известное произведение писателя Юрия Олеши «Три толстяка» за его расистский подтекст. <...> Олеша, чутко уловив социальный заказ своего большевистского времени, подменил политические признаки физическими. В результате толщина человека стала ассоциироваться с зажиточностью и буржуазностью, что провоцировало неприязнь и даже классовую ненависть к людям с избыточным весом и приводило к ... откровенной травле (27–28).

Любопытным образом это перекликается с рассуждениями Кафки («Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой»).

Старое представление о капитале – толстяк в цилиндре сидит на деньгах бедняков. <...> Аллегория превращается в головах людей в отражение действительности, что, разумеется, неверно. Но заблуждение уже возникло. <...> Оно (изображение. – М.Б.) и верно, и неверно. <...> Толстяк олицетворяет капитализм, и это уже не совсем верно. Толстяк властвует над бедняком в рамках определенной системы. Но он не есть сама система. Он даже не властелин ее. Напротив, толстяк тоже носит оковы, которые не показаны. Изображение нелепо. Потому оно и не хорошо. Капитализм – система зависимостей, идущих изнутри наружу, снаружи вовнутрь, сверху вниз и снизу вверх. Все зависимо, все сковано (3, 528).

Хотя по Кафке дело не в том, что толстяк не капиталист, а в том, что толстяк-капиталист лицо тоже угнетенное, суть обоих рассуждений в признании неверности клише. Тем не менее, персонажи Шкловского пытаются клише сделать верным, захватив власть – защититься от обвинений, оправдав их. Фигура президента Клуба Т. разрастается подобно inferнальному разрастанию фигуры председателя Клуба самоубийц (также заседающего по ночам) Стивенсона, остановить которого стоило многих трудов. Впрочем, скромный, остроумный, обаятельный, щедрый

(подарил клубу «Линкольн», сменив его «БМВ»), привлекающий сердца и отличающийся изяществом стиля президент больше похож на принца Флоризеля, искореняющего зло для защиты несчастных:

...Проявив, как всегда большую осведомленность и высказав несколько здравых суждений. Поразительная выдержка принца... Обворожительная учтивость и прелесть его беседы также произвели свое обычное действие. Каждый жест, каждая интонация были не только благородны сами по себе, но, казалось, облагораживали счастливого смертного, к которому относились<sup>1</sup>.

Самого Кафку могли бы принять в «секцию худых, любящих толстых» (29).

...Разве не известно Вам, что только толстяки заслуживают доверия? Только в этих толстостенных сосудах все доваривается до готовности, только эти капиталисты воздушного пространства ограждены от забот и безумия, насколько это вообще возможно для человека, они могут спокойно заниматься своим делом, и лишь от них одних, как кто-то однажды сказал, есть прок на земле как от ее подлинных граждан, ибо на севере они согревают, а на юге дают тень (3, 285).

Герою «По поводу грязного пола» мешает в осуществлении амурных желаний «Федор Павлович Достоевский», призрак, в котором узнается собственное «я». Половое бессилие пытается защититься литературой:

Каково, спрашивается, среди тараканчиков и крошек? Не Маугли же. <...> Не растут, увь, выходит, стихи из такого сора, и вообще ничего не растет, как ни старайся. <...> Как говорится, век живи – век учись (368).

Героев Кафки («Замок»), в такой момент бесстрашно идущих напролом, подобные неудобства не останавливают.

...Маленькое тело горело в объятиях у К.; ...они прокатились несколько шагов, глухо ударились о двери Кламма и затихли в лужах пива и среди мусора на полу. И потекли часы, часы общего дыхания, общего сердцебиения, часы, когда К. непрерывно ощущал, что он ... далеко забрел на чужбину... где можно было задохнуться от этой отчужденности, но ничего нельзя было сделать с ее бессмысленными соблазнами... <...> К. ... стал даже собирать обрывки ее блузки, но сказать ничего не мог – слишком он был счастлив, держа Фриду в объятиях, слишком счастлив и слишком перепуган... <...> Вместо того, чтобы идти вперед осторожно... он целую ночь провалился в пивных лужах – теперь от вони кружилась голова (2, 329–330).

С внезапным порывом чувственности возникает защищенность, но не обретается до конца, развеиваясь с утренним появлением других персонажей, тогда появляются и претензии к грязному полу. Далее в школе их ожидает «страшная грязь» и опять же пол. Фрида не выдерживает (правда, не грязного пола, а К.) и уходит первой.

---

<sup>1</sup> Стивенсон Р.Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1994. Т. 1. С. 126.

Героиню «Стриптиза на улице “Правды”» терзает желание опубликоваться в «Правде».

Такая вот страсть. <...> Пожалуй, она могла бы сделать исключение только для органа с названием “Истина”, если б знала о существовании такового (320).

Кафка писал:

Истина относится к тем немногим действительно великим ценностям жизни, которые нельзя купить. Человек получает их в дар, так же как любовь и красоту. Газета же – товар, которым торгуют (3, 526).

Героиня не подозревает об этих словах, но свою любовь и красоту она щедро раздаривает. Стриптиз – форма самозащиты.

Раздеваться же она начинала, когда у нее бывало плохое настроение... До какого-то момента она еще держалась... но потом депрессия все-таки брала свое. Тогда она поднималась и начинала обнажаться (322).

Герой рассказа «Репетиции» под защиту пытается подвести состояние похмелья, как репетицию перехода к смерти. В состоянии этом плохо и страшно: «Прожитая жизнь нависала как огромная скала, готовая рухнуть, непосильно давила...» (62)<sup>1</sup>, – однако оно защищает от главного ужаса: «Между тем Т. все уже постиг» (63). Кафка был бы с ним солидарен:

Для здорового человека жизнь, собственно говоря, лишь неосознанное бегство, в котором он сам себе не признается, – бегство от мысли, что рано или поздно придется умереть. Болезнь всегда одновременно и напоминание, и проба сил. Потому болезнь, боль страдание – важнейшие источники религиозности (3, 521).

Но в то же время: «Страх перед смертью лишь результат неосуществившейся жизни. Это выражение измены ей» (3, 525).

Другое сходство-расхождение просматривается в рассказах Шкловского «Ночь для двоих» и Кафки «Ночь».

Кто бы мог подумать, что к одиночеству, к н о ч и У. будет стремиться, как к женщине. Будет ждать, задыхаясь от нетерпения, первого мгновения (332).

...Имеет право хотя бы на одну единственную, безраздельно принадлежащую, зябко подрагивающую в смутном волнении. <...> Будет ждать, задыхаясь от нетерпения, первого мгновения. Всеобъемлющей тишины. Тайных зовов. Никого ни о чем не просить и ничего не объяснять. Только слушать (333).

Ночь притягивала, как глоток свободы и прорыв к чему-то неведомому (334).

А ночь принадлежала только ему, ему одному – со всем, что таила в себе... (335).

---

<sup>1</sup> В мифологической проекции это сюжет Флегия, который терпит вечные муки в Аиде – сидит под скалой, готовой обрушиться. См.: *(Словарь сюжетов и мотивов русской литературы. Экспериментальное издание / Отв. ред. Е.К. Ромодановская, авт.-сост. М.А. Бологова: В 2 ч. Ч. 1. Новосибирск, 2009. С. 278).*

У Кафки:

Погрузиться в ночь, как порою, опустив голову, погружаешься в мысли, – вот как быть всем существом, погруженным в ночь. Вокруг тебя спят люди. <...> А ты бодрствуешь, ты один из стражей... Отчего же ты бодрствуешь? Но ведь сказано, что кто-то должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен (1, 267).

В отличие от персонажа Кафки герой Шкловского не охраняет спящих, он охраняет себя от них (и от неспящей жены), поэтому не погружается в ночь, но присваивает ее (несмотря на необъятность и непостижимость) и выталкивает человека, которым завладел страх потери.). Эта страсть сопряжена с желанием уязвить жену, вызвать у нее беспокойство своими таинственными отъездами, и, наконец, ее защита сломлена: «время, ...прошедшее с его отъезда, вдруг стало быстро разрастаться в огромную черную дыру, в разверзающуюся на глазах пропасть» (324). Реализуя страсть, он наслаждается страхом («становится страшно одному, одной. Просто невыносимо. <...> Страх потери...», 334) и тревогой жены: «Он так долго ждал этого звонка, что теперь на него можно было и не реагировать. <...> Она звонила, а он не открывал» (335). Защита здесь материализована в виде двери в квартиру, на ступени лестницы всю ночь сидит женщина.

– У тебя же есть ключи... – сказал он.

– Ключи? – неожиданно весело рассмеялась она. – Я их забыла... (335)<sup>1</sup>.

Другой способ защиты – войти внутрь чужого текста как в раковину и изнутри уже прорасти самому. Так обстоит дело с рассказом «Переход», дающим побег из событий II–III и VIII глав II части III тома «Войны и мира» Л. Толстого. Исходный текст не разрушается, не переплетается заново и не трансформируется каким-либо образом. Просто из имеющихся, как оказалось, в нем пустот, умолчаний появляются новые побег, быстро перестающие быть чужеродными. Первый абзац Шкловского полностью совпадает (без кавычек, как и везде далее) с одиннадцатым II главы Толстого. Сюжет развивается из бессонницы старого князя. Воспроизводится потребность князя менять место ночлега каждую ночь, начинаются расхождения в текстах, Шкловский подробно останавливается на «выпущенных» Толстым подробностях:

Ему хотелось спать, но он знал, что не заснет и что самые дурные мысли приходят ему в постели. Он кликнул Тихона и пошел с ним по комнатам, чтобы сказать ему, где стлать постель на нынешнюю ночь. Он ходил, примеривая каждый уголок.

---

<sup>1</sup> Здесь есть переключка с В. Набоковым. Страстное стремление Зины и Федора Годунова-Чердынцева («Дар») к ночному уединению в квартире должно разбиться в финале о дверь, от которой у них не окажется ключей (Ф.К. забыл их). Но у Шкловского любящие герои по разные стороны закрытой двери.

Везде ему казалось нехорошо, но хуже всего был привычный диван в кабинете. Диван этот был страшен ему, вероятно по тяжелым мыслям, которые он передумал, лежа на нем (III)<sup>1</sup>.

Как ни странно, особенно доставала бессонница в кабинете, где привычной всего было спать, невозможно было не спать... Ан нет, и тут ускользало. И то, что никакие старания и даже ухищрения, вроде разнообразных перемен положения тела, не помогали, начинало бесить князя (146–147).

Следующую ночь князь провел на галерее на своей походной кровати... (148).

Князь вдруг велел нигде ему не стелить. Если сон так с ним поступал, то и он также будет поступать со сном. Он просто не будет спать, вот и все. Он останется в кресле, будет просто сидеть и думать (149).

В одну из этих ночей князь неожиданно лег прямо на пол, на ковер перед диваном (149).

#### Мысли князя у Толстого:

Ох, как тяжело! Ох, хоть бы поскорее, поскорее кончились эти труды, и *вы* бы отпустили меня!

Ах, скорее, скорее вернуться к тому времени, и чтобы теперешнее все кончилось поскорее, поскорее, чтобы оставили они меня в покое!

Но едва он лег, как вдруг вся постель равномерно заходила под ним вперед и назад, как будто тяжело дыша и толкаясь. Это бывало с ним почти каждую ночь. Он открыл закрывшиеся было глаза. – Нет покоя, проклятые! – проворчал он с гневом на кого-то<sup>2</sup>.

У Шкловского это: «Но вдруг неожиданный толчок изнутри, из глубины – и сна как ни бывало!» (147) Постоянные мысли князя не о «них», а «не застрять на переходе», «успеть перескочить. Только чтобы не между» (150). «Дурные мысли» у Шкловского оказываются видениями мук и пыток, происходящих в России в близком и далеком будущем (XX в.). Видения эти и «происходят» на переходе. У Толстого князь удар хватил днем, во время смотра мужикам и дворовым. Три недели он лежал «разбитый параличом... <...> ...он не переставая бормотал что-то, дергаясь бровями и губами... Одно можно было знать наверное – это то, то он страдал и чувствовал потребность еще выразить что-то. <...> Он, очевидно, страдал и физически, и нравственно» (VIII)<sup>3</sup>. У Шкловского «в ту ночь (не следовало возвращаться в кабинет) с князем и произошел первый удар» (150).

Но как бывает, когда на чем-то слишком сосредоточиваешься, чего-то слишком сильно не хочешь, то непременно и происходит.

Толстой показывает муки князя извне, Шкловский, зная, что внешнее читателю известно, раскрывает сокрытое внутреннее, сознание «на переходе». Однако внутреннее это надежно защищено – панцирем из

<sup>1</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1966. С. 98.

<sup>2</sup> Там же. С. 99.

<sup>3</sup> Там же. С. 122.

Толстого, который и позволяет жить рассказу Шкловского. Проблема застревания на переходе создает сюжет «Охотника Гракха» Ф. Кафки.

Мой челн смерти взял неверный курс... – я остался на земле и челн мой с той поры плавает в земных водах. Жить мне хотелось только среди родных гор, а я после смерти странствую по всему свету. <...> Я обречен вечно блуждать по гигантской лестнице, которая ведет на тот свет... то меня заносит наверх, то вниз, то направо, то налево. Я не знаю ни минуты передышки – не охотник, а какой-то мотылек (1, 215).

Охотник уверен, что его вины в этом нет «ни малейшей» (1, 216). «Челн мой носится без руля по воле ветра, который дует в низших областях смерти» (1, 217). Не только охотник с римским именем, но еще римский император «молился о такой же *доброй* смерти для себя и для своих – так он выражался. До самого последнего вздоха только один раз выказал он признаки помрачения, когда вдруг испугался и стал жаловаться, что его тащат куда-то сорок молодцов. Но это было не столько помрачение, сколько предчувствие, потому что именно сорок воинов-преторианцев вынесли потом его тело к народу»<sup>1</sup>. «Скончался он в той же спальне, что и его отец Октавий...»<sup>2</sup>. В отличие от старого Августа, старый князь терпит перетаскивания и перевозки «помрачений» долго, несмотря на попытку защититься сменой спального ложа (смертного одра). (От бессонницы особенно страдал Калигула<sup>3</sup>, ночные кошмары с увлечением сновидца в черный мрак мучают Нерона). По Кафке застрять можно не только на переходе смерти, но и на переходе жизни («Соседняя деревня», «Железнодорожные пассажиры»):

Дедушка, бывало, говорил: «До чего же коротка жизнь! Когда я вспоминаю прожитое, все так тесно сдвигается передо мной, что мне трудно понять, как молодой человек отваживается ну хотя бы поехать верхом в соседнюю деревню, не боясь... что обычной, даже вполне благополучной жизни далеко не хватит ему для такой прогулки» (1, 235).

Если поглядеть на нас просто, по-житейски, мы находимся в положении пассажиров, попавших в крушение в длинном железнодорожном туннеле... А вокруг себя... мы видим одних только чудищ... (1, 260).

Защита может происходить и по двум направлениям: одно – апелляция к текстам, имеющим репутацию комических или (с черным юмором, весело) абсурдных, другое – апелляция к известным оригинальным психологическим комплексам, отраженным, опять же, в карнавализованных произведениях. Так обстоит дело с рассказом «Терминатор», заглавие которого отсылает к «Шварце-нне-геру» (175) в одноименном

---

<sup>1</sup> Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988. С. 100.

<sup>2</sup> Там же. С. 101.

<sup>3</sup> Там же. С.164.

фильме, а основная сюжетная ситуация – все всё время падают – к прозе Д. Хармса, например<sup>1</sup>; падение – основа клоунады.

Постепенно становилось невыносимо – хоть на улицу не выходи. Падали не только вечером... но и днем, и, самое удивительное, утром (где только брали)... А еще такое впечатление – до смешного! – что именно рядом с ним, с Л., – словно специально дожидались. Как бы лично ему вызов. Испытание его терпению и доброте (160).

Что ж это они все, черт подери, так падали? И непременно рядом с ним, с Л.! Какая-то тупая, дурацкая закономерность, отравлявшая ему всю жизнь (161).

Эта же сюжетная ситуация у Кафки («Описание одной борьбы»):

Какие дни я провожу! Почему все порой построено так скверно, что порой рушатся высокие дома, а внешней причины на то найти невозможно. Я лажу потом по кучам щебня и спрашиваю каждого, кого встречу: «Как это могло случиться? В нашем городе... Новый дом... Сегодня это уже пятый... Подумайте только». Тут мне никто не может ответить. Часто падают люди на улицах и остаются лежать мертвыми. Тогда лавочники ... уносят мертвеца в какой-то дом... Я шмыгаю в этот дом... (1, 53).

Все необычные трансформации мира в этой новелле зависят от внутреннего состояния и восприятия героя.

По выводам же, которые делает не находящий себе места от тревоги и беспокойства (и страха) герой, видно, что у него так называемый комплекс мессии – он берет на себя вину за все, случающееся в мире и мучается в поисках путей искупления<sup>2</sup>. Такой же комплекс, например, у героя «Повинной головы» (1980), романа Р. Гари. Его герой «искал покоя в бродяжничестве и прятался от самого себя, надеясь забыться»<sup>3</sup>.

С тех пор как он недавно открыл по рассеянности газету, он никак не мог освободиться от бремени своих новых преступлений. В Пекине он именем «культурной революции» вбивал в рот колья старым профессорам – «мандаринам» и перерезал сухожилия танцовщицам «западного» русского балета. На своей социалистической родине он отправил в ГУЛАГ еще несколько диссидентов, огласил с трибуны ООН, с точностью до десятых и сотых, сколько миллионов детей должны в ближайшем бу-

---

<sup>1</sup> Бесконечные падения в его произведениях («Новые альпинисты», «Случай»: «Вываливающиеся старухи», «Пушкин и Гоголь», «Столяр Кушаков», «Случай с Петраковым», «Четыре иллюстрации того, как новая идея огораживает к ней неподготовленного», «Анекдоты из жизни Пушкина», «Упадание» и др.) разрушают устои мира, знаменуя полную хаотичность абсурда, у Шкловского эта идея перенесена в реалистичную поэтику. Поэтому у Хармса падение – нормальное состояние (только один пример из аналогичных: «У Пушкина было четыре сна, и все идиоты. Один не умел даже сидеть на стуле и все время падал. Пушкин-то и сам довольно плохо сидел на стуле. Бывало, сплошная умора: сидят они за столом; на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце его сын. Просто хоть святых вон выноси!» (Хармс Д. Проза. Л., Таллинн, 1990. С. 89), а у Шкловского – начало Апокалипсиса.

<sup>2</sup> То же у героя «Юпитера поверженного» Брюсова.

<sup>3</sup> Гари Р. Повинная голова // Иностранная литература. 2001. № 12. С. 5.

дущем умереть с голоду в Азии и Африке, и попутно продолжал отравлять землю радиоактивными отходами<sup>1</sup>.

...Врач сказал ему: «У вас так называемый синдром Спасителя, медицине хорошо известный. Он может привести как к терроризму, так и к святости»<sup>2</sup>.

Этим «синдромом» как раз страдают герои значительного числа американских боевиков, в частности, борющиеся с терминаторами. Герой Шкловского убеждается, что он не человек (и грядет конец времен, о чем намекает заглавие).

Л. ведь там был как раз незадолго до того, как все и грянуло, авария эта... <...> ...Дома стоят покинутые среди по-прежнему плодоносящих деревьев, но только все равно это мертвое, зараженное, отравленное, ядовитое... И другой городок виделся, жаркий, южный, в котором он побывал в командировке как раз накануне событий, только теперь многие дома в нем, так радовавшие глаз светлым камнем, были в руинах, окна чернели разбитые... (162).

График частотности подобных событий напоминает «кардиограмму больного сердца». «Нет, определенно лучше об этом не думать, а просто и честно принять свой стакан (а не половину, как он сделал)» (163), – «чашу эту мимо пронеси...».

Тема второго пришествия постепенно вырастает из предыдущих рассказов. П-ов («Ошибка П-ова») рассуждает о мессианстве и сравнивает себя «с Савлом, впоследствии Павлом» (145), предшествующий рассказ – «Стигматы»:

Но вот в одну из просквоженных холодным раннеапрельским ветром ночей (ему было чуть больше тридцати) крестовина окна вдруг обозначилась как-то особенно рельефно, подступила совсем близко... Боль и жжение в ладонях не шли ни в какое сравнение с испытанной им в то мгновение душевной мукой. Все внутри как бы померкло и помертвело. <...> И никого это ни в чем не убеждало, даже его самого (158).

В финале Л. «продолжал стоять среди дымящихся развалин и пепелища, – каменным торжественным истуканом» (164). Герой хотел быть «добрым малым», боялся осознать свою страшную сущность и защищался от нее отзывчивостью (оттаскивал упавших к стене) и чаем с коньяком, ради защиты он хочет упасть сам, однако приводит личная защита к падению всего мира вокруг.

Сложную многоуровневую систему защиты читатель находит в рассказе «Воля к жизни» (дающем заглавие и разделу), где персонаж-«я» выступает источником перманентного насилия по отношению к двум своим сыновьям. Здесь также присутствует возможность соотнесения и с Кафкой. Герой не допускает «вкусового» отношения к жизни,

---

<sup>1</sup> Гари Р. Указ. соч. С. 4.

<sup>2</sup> Там же. С. 78.

сообразно желаниям. По его мнению, в нем кроется опасность хаоса. Вся его спартански-фашистская система – «единственное средство против» подвластности человека желаниям. Защита оборачивается поражением, финальный вопрос героя: «Почему ты смотришь на меня так?» (25). Ссылаясь на Шопенгауэра, герой воскрешает в памяти читателя заголовки «Мир как воля и представление», «Свобода воли и нравственность», однако, представляя собой свод моральных и житейских правил, обеспечивающих сносное существование в этом мире, рассказ соотносится в большей степени с «Афоризмами житейской мудрости» последнего. Но, если Шопенгауэр создает свою эвдемонологию, «наставление о счастливом существовании», то понятие «счастье» героем Шкловского изымается, как связанное с желаниями. Рассмотрим некоторые соответствия. По Шопенгауэру «здоровье стоит ... выше всех благ... обусловленный полным здоровьем и счастливой организацией спокойный и веселый нрав, ясный... ум... – вот преимущества»<sup>1</sup>; «первым условием нашего счастья являются ... бодрое настроение и ... здоровое тело... самый ближайший путь к счастью – веселое настроение» (Ш, 20); «надо закалять себя... приучаясь противостоять всякого рода враждебным влияниям» (Ш, 178). На поддержание здоровья тела и бодрости духа в ущерб комфорту направлена воспитательная система героя (слушание *Шопена*, например, исключается, обращает на себя внимание фонетическая близость имен при различии сути). В отличие от героя Шкловского, убежденного, что «познание преумножает скорбь», Шопенгауэр после цитирования Екклесиаста описывает филистера, «человека, который вследствие строгой и отмеренной нормальности своих интеллектуальных сил, лишен всяких духовных потребностей» (курсив автора. – М.Б.)» (Ш, 46), которым и является герой Шкловского с его «духовной диетой»<sup>2</sup> и стремлением жить в «реальности» («это люди, все время самым серьезным образом занятые реальностью, которой на самом деле нет» (Ш, 46); по Шопенгауэру «реальности» «скоро иссякают и ... причиняют утомление, отчасти же приводят ко всякого рода бедам; напротив, идеальности неисчерпаемы и сами по себе невинны и безвредны» (Ш, 48) – мысли, неприемлемые для героя Шкловского). Но вполне сходны оба мыслителя в убеждении, что следует «направлять

---

<sup>1</sup> Шопенгауэр А. Афоризмы житейской мудрости. СПб., 1997. С. 13. Далее страницы этого издания указаны в тексте (Ш, ...).

<sup>2</sup> Впрочем, это как раз прямое исполнение заветов Шопенгауэра о воспитании детей, «очень трудном деле»: «пришлось бы вначале держать кругозор ребенка в возможно более узких рамках, но внутри их сообщать ему исключительно отчетливые и правильные понятия; только после того, как он верно усвоит все в них заключенное, можно бы постепенно расширять этот кругозор» (Ш, 231). При этом нельзя читать романы, а только подходящие биографии (как у Шкловского нельзя слушать музыку).

свой взор не на наслаждения и приятности жизни, а на то, чтобы ... избегать ее бесчисленных зол» (Ш, 129). Беда героя в том, что, видя в мире «своего рода ад» (Ш, 130) и готовя в нем «огнеупорное помещение» (Ш, 130), он в ад превращает жизнь защитой от него; жизни он противопоставляет волю к ней как защиту от ее страданий, в то время как по Шопенгауэру «воление это неминуемо приводит к страданиям» (Ш, 230). Шопенгауэр весьма ценит умудренную и одинокую старость (Ш, 160), однако старость общительная, по его мнению, в тягость обществу (Ш, 161), герой Шкловского брезгует старостью, держась от нее подальше. Впрочем, Шопенгауэр жизнь полагает на то, чтобы научиться «выносить» других людей, тренируясь на неодушевленных предметах (Ш, 182), предпочитая все же держаться от них подальше<sup>1</sup>: «их можно сравнить также с больным, покрытым ранами и болячками, так что приходится самым осторожным образом избегать всякого возможного к нему прикосновения» (Ш, 188), – как герой Шкловского от настоящих больных.

Поучения героя стары как мир, и потому столкновение двух страхов и воля вызывает в читательской памяти и другие тексты. Один из них – «Письмо к отцу» Ф. Кафки, поскольку претензии, предъявляемые сыном, аналогичны тем, которые могли бы предъявить сыновья героя Шкловского, судя по тому, что именно подавляет в их жизни отец. Сравним.

Отношение героя Шкловского к сыновьям может быть выражено формулой Кафки: «Власть Твоя надо мною была очень велика и всю свою власть Ты пускал в ход» (3, 41). А непрерывные наставления даже у читателя вызывают солидарность с Кафкой: «Я вспоминаю Твои замечания, которые оставили в моем мозгу настоящие борозды» (3, 45).

... Когда-нибудь, я уверен, вы скажете: он был прав! Этого будет достаточно. Я уже теперь слышу (24)<sup>2</sup>.

Человек сам виноват в своей жалкости, в своих болезнях, в своей слабости. Если человек несчастен, то в этом только его собственная вина. <...> Человек сам часто виноват в своих несчастьях и бедах, запомнили? (23).

Отец Кафки сосредоточен на физическом воспитании сына.

Меня подавляла сама Твоя телесность. <...> Я – худой, слабый, узкогрудый, Ты – сильный, большой, широкоплечий. <...> неспособный перенять Твои приемы

---

<sup>1</sup> «...Надо особенно остерегаться того, чтобы не стать запанибрата с низменными натурами» (190); «тот делает лучше, если заранее их (людей. – М.Б.) избегает и, насколько это возможно, остается вне всякого с ними соприкосновения» (191).

<sup>2</sup> А может, будет как у Кафки: «Недавно представил себе, что малым ребенком я был побежден отцом и теперь из честолюбия не могу покинуть поле боя – все последние годы напролет, хотя меня побеждают снова и снова» (3, 464).

плавания, которые Ты с добрым намерением, но в действительности к моему глубокому посрамлению все время показывал мне, – тогда я впал в полное отчаяние... (3, 35).

То же и у героя Шкловского. Сразу после звона будильника сыновья должны вскочить, сделать разминку и помчаться под холодный душ. Спят они всегда при открытой форточке. Отец надеется, что наступит время и им самим «захочется движения, бодрости, деятельности» (20).

Ты подвернул ногу на ровном месте? Тебе больно? Вижу-вижу: ты хромаешь. А знаешь почему? Не знаешь. Я тебе скажу: потому что ты не делаешь того, что должен делать. Ты не подпрыгиваешь необходимое число раз, ты не бегаешь пять километров каждое утро... Если бы ты не отлынивал, то твоя несчастная нога никогда бы не подвернулась, а если бы все-таки подвернулась (допустим), то я бы сказал тебе: значит ты все равно недостаточно приседал и недостаточно бегал! Не криви губы – мужчины не плачут! Подумай сам, заслуживаешь ли ты сострадания? (24)

Стоило мне только увлечься каким-нибудь делом, загореться им, прийти домой и сказать о нем – и ответом были иронический вздох, покачивание головой, постукивание пальцами по столу: «А получше ты ничего не мог придумать?» (3, 36)

Герой Шкловского запрещает сыновьям слушать музыку, которая ему не нравится («Брамс, Шопен или Рахманинов»): «сними эту ничемную пластинку... и поставь... нашу, бодрую, энергичную (шлягеры, марши – М.Б.)»<sup>1</sup>.

Видите ли, им так неинтересно! И очень хорошо, что неинтересно. Appetit приходит во время еды. Сначала нужно научиться просто справляться с жизнью, а интерес со временем появится (25).

Не зная его (актера. – М.Б.), Ты сравнил его с каким-то отвратительным паразитом, ... часто Ты без всякого стеснения пускал в ход поговорку о собаках и блохах по адресу дорогих мне людей (3, 37).

Герой Шкловского считает, что сыновьям «нужна тщательная диета (духовная, имеется в виду)... питающая позитивными эмоциями и отцеживающая все ... разлагающее. Знание должно быть подконтрольно воле к жизни...» (23). «И никаких длинных волос!» (21).

Ты же беспощадно бил своими словами, Ты никого не жалел ни тогда, ни потом, я был перед Тобой беззащитен. И таким было все Твое воспитание. Мне кажется

---

<sup>1</sup> Ср.: «Какую пластинку вы подарите другу ко дню рождения? Шумана, которого любит он, или Шуберта, которого боготворите вы? Естественно, Шуберта. <...> Поднося подарок, вы подносите его из любви, хотите дать другу кусочек самого себя, кусочек своего сердца! И потому вы дарите ему Шубертову “Неоконченную”, на которую он после вашего ухода плюнет и затем, надев перчатки, возьмет ее двумя пальцами и отнесет в мусорный ящик, стоящий у дома» (Кундера М. Бессмертие. М., 1996. С. 112–113). Навязывание человеку музыки («насос для надувания души» (Там же. С. 223)) – обыденная экзистенциальная ситуация, порождающая единство защиты, страха, страсти и, соответственно, рефлексии о себе и о мире; она часто встречается у Шкловского. Повторяющийся мотив это и в «Бессмертии» (М. Кундера), где музыкой, в конце концов, чуть не сжигают героя (Поля) со света.

ся, у Тебя есть талант воспитателя, человеку Твоего склада Твое воспитание наверняка пошло бы на пользу... (3, 37).

...Ребенком... я не понимал... как можешь Ты вообще рассчитывать на сочувствие. Ты был таким гигантом во всех отношениях; зачем тебе наше сочувствие, тем более помощь? Ее Ты должен бы, в сущности, презирать, как часто презирал нас (3, 43).

Ты имел обыкновение напоминать, как чрезмерно хорошо мне жилось, и как хорошо ко мне, в сущности, относились (3, 44).

Принципы героя Шкловского: «Сострадание – не что иное, как снисходительность к слабости, а значит, ее оправдание. Это тупиковый путь» (23); «Старость тоже болезнь» (25); «Жалких можно презирать, но трогать их не нужно... мारаться о них не стоит. <...> Взгляд не должен замечать их» (25). Однако болезнь старости может настичь и самого героя. «Хорошо жить» (в тепле, сытости, лени, комфорте) сыновьям не позволено.

Так как в детстве я встречался с Тобой главным образом во время еды, Твои уроки были большей частью уроками хороших манер за столом. Все, что ставится на стол, должно быть съедено, о качестве еды говорить не полагается... Ты любил есть быстро, ...и ребенок должен был торопиться, за столом царил угрюмая тишина, прерываемая наставлениями (3, 38).

Той же быстроты и следования за собой в еде требует герой Шкловского.

Быстро (главное все делать быстро и собранно, никакой расхлябанности) приготовить самим себе легкий завтрак... Легкий, легкий завтрак, никаких яичниц и каш! (21).

Поучения поведению за столом занимают особый раздел: «За едой вести себя строго и достойно, никакого баловства! <...> Тишина и торжественность» (22).

Свою участь Кафка может наблюдать на воспитании его отцом внука (удвоение жертвы, как у Шкловского), хотя в отличие от Феликса «для меня ты не был забавным, я не мог выбирать из Твоих особенностей, я должен был принимать все» (3, 39). Для сына мир делился на три части:

...Один мир, где я, раб, жил, подчиняясь законам, которые придуманы только для меня и которые я, неведомо почему, никогда не сумею полностью соблюсти; в другом мире... жил Ты, повелевая, приказывая, негодую...; третий мир, где жили остальные люди, счастливые и свободные от приказов и повиновения (3, 38).

Эти три мира явно видны читателю в новелле Шкловского и, судя по финалу, где зреет бунт, осознают их дети. Результат «правильного» воспитания не заставляет себя ждать.

Поскольку все были уверены, что повод так или иначе найдется, то незачем следить за собой, а постоянные угрозы притупляли восприимчивость... Вот так я

становился угрюмым, невнимательным, непослушным ребенком, все время готовым к бегству, чаще всего внутреннему (3, 42), –

самокритика Кафки. Что станет с сыновьями, вечно выходящими из-под контроля отца, судя по его монологу, неизвестно. Однако финал, набранный заглавными буквами, как основные принципы героя (нужно воспитывать волю, путь жизни труден, вы должны стать людьми и др.): «ПОЧЕМУ ТЫ СМОТРИШЬ НА МЕНЯ ТАК???» – позволяет предположить, что сыновья все же совершили «внутреннее бегство».

Особенно ты полагался на воспитание иронией, она и соответствовала больше всего Твоему превосходству надо мной (3, 41).

Герой Шкловского не столько ироничен, сколько язвитель и зануден, однако и эта манера основательно давит на психику.

Разумеется, они каждый раз забывают, кто когда дежурит. Вернее, хотели бы забыть, но я им не даю. <...> Вымыть пол и вытереть тряпкой пыль – не такое уж трудное дело... И не стоит себя обманывать, никого не стоит, – надо взять мыло или соду... Каждый может помыть хотя бы за собой... (23)<sup>1</sup>.

У Кафки есть также рассказ «Одиннадцать сыновей» (1, 236–240), где отец, несмотря на яркие индивидуальности и очевидные достоинства каждого сына, находит для каждого дурное слово, повод для неприязни и нелюбви. Не расщедрится на доброе слово и герой Шкловского. Но «можете сколько угодно скрипеть зубами, я все равно не отстану» (24).

А ты быстро марш чистить зубы, у тебя пахнет дурно изо рта! Должен вас огорчить: человек с гнилыми зубами и плохим запахом изо рта – недочеловек, у него и внутри гниль, из него никогда ничего не выйдет (24).

Другой текст – один из легиона подобных ему, образец советской педагогической мысли, «Письма к сыну» В.А. Сухомлинского.

Поучения Сухомлинского<sup>2</sup> тоже касаются пищи (начинаются с нее).

Не забывай о том, что, пока ты учишься, кто-то трудится, добывая тебе хлеб насущный. <...> Хлеб – это труд человеческий, это и надежда на будущее, и мерка, которой всегда будет измеряться совесть твоя и твоих детей. <...> Я горжусь тем, что ты знаешь труд на хлеборобской ниве, знаешь, как нелегко добывается хлеб. Помнишь, как накануне праздника Первого мая я пришел к вам в класс... и передал

---

<sup>1</sup> «Илья Ильф и Евгений Петров очень хорошо сказали: надо не бороться за чистоту, а подметать. Подметать же у нас еще есть что» (*Сухомлинский В.А. Письма к сыну. М., 1979, С. 14*). В цитате Сухомлинского за счет серьезного поучительного тона теряется весь юмор фразы.

<sup>2</sup> «Ты обвиняешь меня в переоценке роли воспитания и самовоспитания и в недооценке того, что человеку дано природой» (Там же. С. 20). «Учить воспитывать своих детей – это значит учить человечности» (Там же. С. 79).

просьбу колхозных механизаторов: замените нас... в поле в праздничные дни, мы хотим отдохнуть. Помнишь, как не хотелось вам всем, юношам, вместо праздничного костюма надевать комбинезон, садиться за руль трактора...<sup>1</sup>

О коммунизме: «К счастью, этого не будет. Ничто не будет доставаться человеку без напряжения, без усилий, без пота и усталости, без тревог и волнений. Будут и при коммунизме мозоли...»<sup>2</sup>.  
У Шкловского:

Пища – плод труда многих людей: крестьян, животноводов, механизаторов, агрономов и т.д. Прежде, чем попасть к нам на стол, она прошла через множество рук. Это очень серьезно, тут не место для шуток. Поэтому к пище нужно относиться с почитательностью и благодарностью <...> поблагодарить за хлеб засушенный (22).

И хотя герой не отправляет сыновей в праздники работать в поле, воскресения он у них отменил. «Праздность и утреннее мление – ничто иное, как начало разврата, начало разложения» (20). Стремится он не допустить и праздности во время болезни («болезнь – это праздность»):

Болезнь для них – приятная возможность безнаказанно выскользнуть из заведенного распорядка, из колеи, опять же устроить себе легкую и вольготную жизнь (21).

Не может Сухомлинский и похвалить без дегтя.

Итак, закончился первый семестр. Две пятерки и одна четверка – с первого взгляда как будто хорошо, но все-таки помни слова Л.Н. Толстого: брать нужно выше того места, куда плывешь, иначе снесет<sup>3</sup>.

Ты хотел, чтобы тебя похвалили, чтобы твое честолюбие было удовлетворено твоим первенством, да? Но ты не заслужил похвалы. Все правильно, ты... по-настоящему выложился, молодец! И ты победил – это о многом говорит. Однако... нужно уметь не только вовремя собраться, ... но еще важнее правильно рассчитать силы. Посмотри на брата, ... в отличие от тебя, падающего с ног, бодр... Смотри, как ровно он дышит... (24).

Хотя герой Шкловского, в силу возраста воспитуемых, не поучает их любви, как Сухомлинский, абсурдность высказываний последнего базируется на общем для них принципе ограничения и подавления желаний:

В беседе с Кларой Цеткин В.И. Ленин подчеркивал, что в любви необходимы самоограничения, самодисциплина. И ведущая роль здесь принадлежит нам, мужчинам<sup>4</sup>.

Очень много размышляет Сухомлинский на тему о том, какими способами выращивают детей, почитающих родителей, что нужно де-

---

<sup>1</sup> Сухомлинский В.А. Письма к сыну. М., 1979. С. 8.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 42.

<sup>4</sup> Там же. С. 49.

лать, чтобы сын не вырос жестокосердным эгоистом (не «смотрел так»), приводится и «старинная украинская легенда» о сердце матери<sup>1</sup>. Оказывается, что методы те же самые, что у героя Шкловского: будить пораньше, заставлять работать, не баловать вкусной едой, не жертвовать собой, а заставлять подстраиваться под себя. Правда, в отличие от героя Шкловского Сухомлинский помнит, что стареют все, и призывает заодно к гуманному обращению со стариками и «уметь жалеть». Весьма осторожно он относится и к детским радостям:

Помни, что детское счастье эгоистично... <...> ...ребенок вырастает... потребителем радостей, а это самое страшное, что может быть в воспитании<sup>2</sup>.

Что им часто мешает, это – восторг, какой-то дикий, неумный, а главное, навязанный восторг, в который они время от времени впадают. Совершенно телачий... восторг притупляет чувство реальности... он обманчив, ... он легко исчезает ... под напором неприкрашенной действительности (22).

Но довольно мудро Сухомлинский призывает не допускать, чтобы у детей не зародилась жалость к самим себе, она «породит ожесточен-

---

<sup>1</sup> У Шкловского есть рассказ с извращением аналогичного сюжета. Героиня «Сердца матери» чрезмерно страстно заботится о сыне: «Она ищет его всегда и везде» (199); «он ей нужен всегда и везде» (200), – сын беззащитен от ее террора. У темы есть другое сюжетное развитие с основой защиты, оберегания, выраженное и в легенде, рассказанной Сухомлинским, и в стихотворении Д.Б. Кедрина «Сердце. (Бродячий сюжет)» (1935), где дивчине для любви нужно сердце матери казака (изначальная функция магии – помогать и защищать, в этой функции мотив присутствует, например, в рассказе «Страх»).

Клинком разрубил он у матери грудь  
И с ношей заветной отправился в путь:  
Он сердце ее на цветном рушнике  
Коханой приносит в косматой руке.  
В пути у него помутилось в глазах,  
Всходя на крылечко, споткнулся казак.  
И матери сердце, упав на порог,  
Спросило его: «Не ушибся, сынок?»

(*Чуждое мгновение. Любовная лирика русских поэтов. В 2-х кн. Кн. 2. М., 1988. С. 295–296, курсив мой. – М.Б.*). Эта изначальная, традиционная версия материнской самоотверженной любви, оберегающей дитя, израстает, мутирует в любовь, от которой нужно оберегаться. Герой романа с той же сюжетной ситуацией (и с полным совпадением придинок, поскольку они, видимо, одинаковы во всех странах во все времена: курение, рубашка, чьи духи и т.п.) удивляется: «Порой, когда он читал в бульварных газетах статьи о людях, совершивших кошмарные преступления, его вдруг осеняло, что у большинства из этих кровожадных психопатов были точно такие же, как у него, семейные обстоятельства: “средних лет, тихий, вежливый ... жил с матерью и был преданным сыном”. Чепы эти статьи просто-таки бесили» (*Теру П. Коулун Тонг // Иностранная литература. 2002. № 4. С. 29*). До защиты, перелившейся в агрессию, герой Шкловского еще не доходит, тем не менее, перспектива есть, о ней говорит и заглавие следующего рассказа, одноименное известному роману о маньяке Дж. Фаулза – «Коллекционер».

<sup>2</sup> *Сухомлинский В.А. Указ. соч. С. 80.*

ность», тогда как у детей героя Шкловского явно зарождается это состояние.

Абсолютно единодушны Сухомлинский и герой Шкловского в оценке утра (и непризнании прав «сов» или прав на утренние мечтания).

Утро ... надо беречь как зеницу ока. <...> Утро – сгусток энергии, концентрат возможностей... Вперед и выше! (21)

Начинай рабочий день рано утром, часов в 6. <...> В течение тридцати лет я начинаю свой рабочий день в пять часов утра, работаю до восьми часов. Тридцать книг по педагогике и свыше трехсот других научных трудов – все это написано от пяти до восьми часов утра<sup>1</sup>.

И Шопенгауэр ценит утро – «юность дня».

Не следует сокращать этого времени поздним вставанием, а также тратить его на недостойные занятия и разговоры: надо видеть в нем квинтэссенцию жизни и считать его до некоторой степени священным (Ш, 169).

Герой Шкловского мог бы под этим подписаться.

Невысказанный вопрос у Шкловского и высказанный у Сухомлинского (оба вспоминают Экклезиаста, но разные цитаты) – о смысле жизни. Ответы, правда, разные, хотя в обоих случаях – отказ от жизни как таковой и личного счастья, которое выбрал Экклезиаст. Первый – в жизни для других, второй – в борьбе с жизнью. Главное – никакой «экзистенциальной математики» (Кундера), тем более высшей.

Название рассказа воскрешает в памяти и название любимого произведения многих волевых людей, рассказа Джека Лондона «*Любовь к жизни*». Эта «любовь» оказывается неукротимым *инстинктом* к жизни, *волей* к победе в борьбе за выживание. Герой Шкловского разграничивает эти понятия:

Инстинкт жизни, как свидетельствует опыт и наблюдения, вовсе не обязательно желание жить и уж тем более не воля к жизни. Это скорей инстинкт самосохранения, прекрасно действующий у животных и ослабевающий у человека, избалованного цивилизацией. У животных, особенно диких, он абсолютно безошибочен, у человека же легко дает сбой и вообще притуплен. А это значит, что может возобладать инстинкт смерти... Ему-то и должна противостоять человеческая воля к жизни, возвышающаяся и торжествующая над инстинктом (21–22).

В отличие от героя Шкловского, который только и делает, что противостоит своему (и предполагаемому у других) влечению к смерти (которое, видимо, и создается строгой жизнью, лишенной маленьких радостей), герой Лондона попадает именно в ситуацию дикого животного (зоологические сравнения постоянны, в борьбе с волком, также умирающим от голода, как он, он побеждает), и его инстинкт – это именно

---

<sup>1</sup> Сухомлинский В.А. Указ. соч. С. 85.

воля: «жизнь, еще теплившаяся в нем, гнала его вперед... жизнь в нем не хотела гибнуть».

В большинстве случаев сходство с Кафкой не является прямым, бросающимся в глаза, позволяющим говорить о цитатах или реминисценциях. Шкловского подчас интересуют те же мотивы, настроения и состояния психики, сюжетные ситуации, хотя он дает совершенно иную их интерпретацию или развитие. Для читателя, однако, важна сама возможность соотнесенности одного с другим, поскольку смысловая перспектива (а не только суггестивный эффект, сопереживание в силу житейской знакомости описанного) начинает прорисовываться именно в таких на первый взгляд смутных и неявных аналогиях. Кроме того, именно у Кафки легко найти изобилие и многообразие ситуаций (Э. По и вообще готическая традиция, по сравнению с ним однообразны, а их традиционные мотивы часто не применимы к «ужасу» современного быта), в которых человек нуждается в защите, отсюда и большое число ассоциаций с ним при чтении Шкловского.

Приведенными немногими примерами возможные смысловые сближения далеко не исчерпываются, а, кроме того, Е. Шкловский и намеренно стилизует свою прозу «под Кафку», используя литературные обозначения персонажей и особую манеру повествования, что заставляет задаться вопросом, зачем же это нужно (помимо постмодернистской игры с чужим словом, неизбежной в современной прозе). Возможно, не просто переиначивая текстовые фрагменты, но возрождая целую поэтику в ее новой ипостаси, современный русский писатель не только поддерживает связь русской литературы с контекстом мировой за счет их семантического единства, но и говорит тем самым о чем-то важном читателю, – о неких тайнах человеческого бытия, затронутых Кафкой, но еще не понятых, не высказанных внятно, нуждающихся в воспроизведении и прописывании их выражения снова и снова, пока они наконец не заденут кого-то за живое в ситуации девальвации слова и смысла, в которой вынуждена обретаться и обретать непрекращающееся бытие современная русская литература.

### **Проблема творческого диалога в рассказе «Цикл» (Мотив *холода* у Шкловского, Тютчева и Кафки)**

О возможности сближения творчества Е. Шкловского с прозой Ф. Кафки упоминалось и критикой: эти ассоциации напрашиваются сами собой.

Пожалуй, не осталось в алфавите такой буквы, которую писатель не повертел бы в тексте, рассматривая: подходит на должность персонажа или нет? И не надо вспоминать тут Кафку<sup>1</sup>.

От Кафки берет исток сама манера повествования Шкловского. Ср.:

Кафка повествовал либо от первого лица, либо из перспективы героя, либо, наконец, от имени безымянного рассказчика, выражающего мнение как бы коллективное. <...> Функции этих вариантов, хоть иногда и пересекаются, достаточно специализированы. Любопытно, что первое лицо далеко не всегда отражает идентичность автора и повествователя: так написано, например, большинство кафковских «звериных» новелл. А там, где третье лицо, казалось бы, призвано обозначить дистанцию, утвердить эпическое, герой, напротив, лишь прозрачный псевдоним Кафки... Что же до безымянного рассказчика, то ему во владение отданы сюжеты легендарные, притчевые»<sup>2</sup>.

То же, в принципе, верно для Шкловского, с поправкой, что собственно звериных новелл у него нет, «прозрачный псевдоним» относится к личностным переживаниям, испытываемым так или иначе каждым, а легенды и притчи возрастают из хорошо знакомого всем современному быта. Кроме того, Шкловский «заглядыва[ет] под черепные коробки своих персонажей», и его «индивидуальности» наделены не только «правом чувствовать»<sup>3</sup>, но и мыслить тоже. О некоторых реминисценциях из Кафки мы уже писали выше. С Тютчевым критиками сближений пока, кажется, не проводилось, однако, как мы, опять же, показали, можно увидеть его реминисценции во многих рассказах.

В рассказе «Цикл» автор обыгрывает мотив, ключевой для Кафки и характерный для Тютчева – мотив *холода* в человеческой жизни. Смысл этого мотива формируется через отсылки к текстам этих двух поэтов-философов и становится внятными читателю лишь при осмыслении авторского диалога с ними. По сюжету рассказа персонаж (У.) может жить и любить, только когда тепло, зимой вся жизнь в нем замирает, романы он прекращает. Брак его оказался возможен лишь после отдыха в Гаграх («почудилось У., что это насущно необходимое ему тепло исходит как бы и от его будущей жены, а значит, соединись он с ней, то не будет этому теплу конца», 58). Однако «душегреющей иллюзии» приходит конец, и, вернувшись из дома отдыха в июле, жена находит «мумию» в «белесом полупрозрачном саркофаге из льда», и «лед не таял...». «Цикл» нарушается, человека поглощает вечная «зима» и смерть. Фантастический сюжет не столько курьезен (этот оттенок придают ему многочисленные детали обычного быта), сколько символичен.

---

<sup>1</sup> Касымов А. Из жизни букв // Знамя. 2000. № 12. С. 205.

<sup>2</sup> Затонский Д.В. Предисловие // Кафка Ф. Соч.: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 1. С. 22.

<sup>3</sup> Там же. С. 21–22.

По формуле Ницше холод символизирует отсутствие души:

Потребность души не следует путать с потребностью в душе: последняя свойственна отдельным холодным натурам<sup>1</sup>.

Эта формула отсекает одно свойство человеческой психики: при потребности в душе и любви холод чувствуется особо остро, ср.:

... Чем больше его отвергало ее тело, тем печальнее и несчастнее он становился и все больше нуждался в ее сердце; однако и тело ее, и сердце были к тому совсем равнодушны, и одно и другое были одинаково холодны, одинаково заняты только собой (М. Кундера, «Эдуард и бог»<sup>2</sup>).

«Я сидел возле, смотрел на ее белые, пухлые руки и старался прочесть что-нибудь на ее холодном, равнодушном лице» (А. Чехов, «Страх»<sup>3</sup>, холод – самозащита героини, далее она признается в любви). У Шкловского недостаток собственного душевного тепла герой пытается восполнить за счет тепла мира в целом, нет рассказа о глубоком чувстве к нему – есть упоминания об обидах и непонимании. Между душой героя и душами его «возлюбленных» непробиваемая стена, даже физическому теплу другого тела он, судя по всему, не открыт: при занятиях любовью зимой в квартире он получает тепло только от одеял и батарей. Ситуация гротескно заострена: тепло физического мира иссякает, потому что тепла душевного не было изначально, макрокосм становится тождественным микрокосму, а не наоборот. Как говорится в соннике, «если во сне Вы ощущаете холод, то наяву Вы должны проявлять предельную бдительность, чтобы не допустить вмешательства недоброжелателей в Ваши дела. Также следите за здоровьем». Холод – сигнал отсутствия именно любви и доброжелательности. Упрек в холодности и страх холодности, а также вместе с ними физическое замерзание, зачастую иррациональное – лейтмотив дневников и писем, произведений Кафки. (По словам М. Брода, в «холодности» он упрекал себя сам, в этом же упрекал его отец, это же упрек марксистской критики до разрешения Кафки в России.) У него «вечно холодная спина», «объят отчаянным холодом» (3, 497), «каким холодом целыми днями преследовало меня написанное! Но так велика была опасность и так ничтожны были даваемые ею передышки, что я совсем не чувствовал этого холода, что, конечно, в целом не очень-то уменьшало мое несчастье» (3, 356); «в самом чувстве семьи мне раскрылся весь холод нашего мира, я должен согреть его пламенем, на поиски которого я еще только собирался

---

<sup>1</sup> Ницше Ф. Злая мудрость. Афоризмы и изречения // Ницше Ф. Сочинения. М., 1990. Т. 1. № 243.

<sup>2</sup> Кундера М. Смешные любви. СПб., 2006. С. 242.

<sup>3</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 8. М., 1986. С. 134–135.

отправиться» (3, 357); «я тверд снаружи, холоден внутри» (3, 393); «я совершенно холоден, мне грустно оттого, что ворот рубашки давит мне шею, я проклят, задыхаюсь в тумане» (3, 425); «былое отупение, как я заметил, еще не совсем прошло, а холод сердца, вероятно, никогда и не пройдет» (3, 447); «я бессилен и опустошен... Одного за другим, подряд, я обдал холодом трех совсем разных людей» (3, 456); «сломлен ли я? Гибну ли я? Все признаки говорят за это (холод, отупение...)» (3, 463); «пока я не просыпаюсь не только в холодном поту, но и с лязгающими от страха зубами» (сон о сжигании в печи пленника) (3, 466); «эта участь преследует меня. Я опять холоден и бестолков, осталась лишь старческая любовь к совершеннейшему покою» (3, 449); «холодно и пусто. Я слишком хорошо ощущаю границы своих способностей» (3, 447); его физические ощущения напоминают, как «нож, чуть холодея, осторожно, часто останавливаясь, возвращаясь, иной раз застывая на месте, продолжает отделять тончайшие слои ткани совсем близко от функционирующих участков мозга» (3, 366); «мое тело слишком длинно и слабо, в нем нет ни капли жира для создания благословенного тепла, для сохранения внутреннего огня... Как может это слабое сердце... гнать кровь через всю длину этих ног. Только до колен – и то ему хватило бы работы, а в холодные голени кровь толкается уже только со старческой силой» (3, 377); «мое холодное неприятие» (3, 379).

«Америка» переполнена холодом и холодными предметами, в «Замке» холод материализуется в зиму и предельное отчуждение, от него требуется постоянная защита. В «Процессе» «Йозеф К. наказывается за неспособность к любви, за безразлично-корректный образ жизни и за холодность сердца», «сеть, в которой он запутался, была скована его *холодным сердцем и уверенностью в собственной непогрешимости*» (курсив автора. – М.Б.)<sup>1</sup>.

Не тающий лед, наросший саркофагом на теле героя в июльскую жару, вполне соотносим с Превращением Грегора Замзы. Как человеческое отчуждение делает коммивояжера насекомым, так холод в человеческих отношениях материализуется в закрытой квартире («жена обратилась в милицию, вернувшись из дома отдыха и найдя дверь запертой», 59). Холод врывается из распахнутых окон в «Превращении», поскольку иначе чудовище не выносят, хотя «она, несомненно, избавила бы его от страхов, если бы только могла находиться в одной комнате с ним при закрытом окне» (1, 132).

---

<sup>1</sup> Брод М. О Франце Кафке. Франц Кафка. Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки (Кафка и Толстой). СПб., 2000. Цит. по: Брод М. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: [http://www.kafka.ru/about/brod\\_otch.htm](http://www.kafka.ru/about/brod_otch.htm).

Нечувствительность персонажа к холоду равна нечувствительности к иррациональному, уживчивости с ним без страха, как, например, в новелле «Блюменфельд, старый холостяк». Нечувствителен к холоду, который «всякого пробрал бы до костей» убийца («Братоубийство»). Атрофия этих ощущений:

Здесь все равномерно прогрето дневным зноем, мы не чувствуем в траве ни тепла, ни холода, а только безмерную усталость («Дети на дороге», 1, 85).

В холод улиц уходят герои от поцелуев в «Описании одной борьбы». Напротив, чувствительность говорит о пробуждении духовности и, соответственно, беззащитности перед миром. «...Точно в минуты, когда она поглощена пением, первое же холодное дыхание ветра может ее убить» (2, 26, «Певница Жозефина и мышиный народ» – хотя и с иронией). После чрезмерной открытости холоду она источает холод сама:

Зато к концу программы усталости ни следа: твердой поступью, если это можно сказать о ее щепотливой походочке, она удаляется, отказавшись от услуг своих почитателей, и холодным испытующим взглядом окидывает почтительно расступающуюся перед ней толпу (2, 36).

О спящих: «над ними холодное небо, под ними холодная земля» («Ночью», 1, 267), при этом кто-то должен обязательно бодрствовать и «быть стражем». «...Он сильно страдал от холодного равнодушия, проявленного авторитетными лицами...» («Деревенский учитель (Гигантский крот)», 1, 181). Тот, кто живет в холоде, будет с легкостью уничтожен, как в рассказе «Мост».

Я был холодным и твердым, я был мостом, я лежал над пропастью. <...> Внизу шумел ледяной ручей, где водилась форель (1, 253).

Герой ждет своего конца: «я поневоле должен был ждать. Не рухнув, ни один мост, коль скоро уж он воздвигнут, не перестает быть мостом». Ожидание сбывается с причинением «мосту» «дикой боли»:

Я рухнул и уже был изодран и проткнут заостренными гольшами, которые всегда так приветливо глядели на меня из бурлящей воды (1, 253).

Шакалы ненавидят арабов за «холодное высокомерие» («Шакалы и арабы»). Собака упрекает «других существ»: «они холодны, глухи и даже враждебны друг к другу» (Исследования одной собаки, 2, 54). Теплое отношение и желание согреть с легкостью воскрешают мертвого. В новелле «Супружеская чета» рассказчик, пытающийся использовать старика для личной выгоды (агент) замечает, что держит за руку уже покойника. Но входит жена:

Она принесла – все еще в уличной одежде, она еще не успела переодеться – согретую на печи ночную рубашку, которую хотела надеть сейчас на мужа. – Он уснул, – сказала она, улыбнувшись и покачав головой, когда застала у нас такую тишину

ну. И с бесконечной доверчивостью невинного она взяла ту же руку, которую я только что с отвращением и робостью держал в своей, поцеловала ее словно в маленькой брачной игре, и – каково нам троим было смотреть на это! – Н. пошевелился, громко зевнул, позволил надеть на себя рубаху, с досадливо-ироническим видом выслушал нежные упреки жены за переутомление во время слишком большой прогулки (1, 284).

Ранящий холод источают даже предметы дома:

Это дом моего отца, но все предметы холодно соседствуют друг с другом, словно каждый занят своими делами, часть которых я забыл, а часть никогда не знал. Какая им от меня польза, что я для них, даже если я и сын своего отца, старого хуторянина? («Возвращение домой», 1, 264).

Холод может превратиться в настоящий кошмар, а самозащита оказывается трудно осуществима, как в новелле «Верхом на ведре».

...Печь дышит холодом, комната промерзла насквозь, перед окном дерева окованы инеем; небо – как серебряный щит против тех, кто молит о помощи. Надо добыть угля; не замерзать же мне окончательно! Позади – не знающая жалости печь, впереди – такое же безжалостное небо; надо ловко прошмыгнуть между ними, чтобы просить помощи у торговца углем (1, 218).

Именно жена угольщика, «ощущая спиной благодатное тепло», отказывает «безденежному» покупателю, «и слезы, выжатые не горем, а морозом, застилают мне глаза». Для того, кто «верхом на ведре», достаточно жеста – замахнуться на него фартуком:

Я просил совочек третьесортного угля, а ты мне отказала. – С этими словами я взмываю ввысь и безвозвратно теряюсь среди вечных льдов (1, 220).

Герой Шкловского предчувствует «вечную мерзлоту», которая также застигает его, пока жена подпитывается отпускным теплом.

Любопытно, что именно мотив замерзания становится чрезвычайно значимым в новелле «Друг Кафки» И.-Б. Зингера. Холод вообще постоянен в его рассказах о бедствиях нищеты и скитаний, войны, но в этом рассказе есть момент, когда он преодолевается теплом женщины. Обычное состояние героя: «в комнате холодно, как на улице», «мерзну под своими одеялами», «даже заворачиваюсь в старые газеты, которые распаиваются от малейшего движения». Случайно в его комнате на мансарде оказывается незнакомка, спасающаяся от разъяренного любовника.

От ее тела исходило странное тепло, какого я никогда не знал... Или забыл... Неужели мой соперник начал новую игру? (герой считает, что играет с Богом в шахматы. – М.Б.) Случилось чудо! Я вновь стал мужчиной!<sup>1</sup>

Именно этого не хватает герою Шкловского, который не доживает до старости, как друг Кафки и сам Кафка, которого холод преследовал

---

<sup>1</sup> Зингер И.Б. Друг Кафки // Октябрь. 1997. № 6. С. 127.

и в отношениях с женщинами (помолвки, не заканчивающиеся браком, брак героя Шкловского случаен и неудачен). Жизнь для них никогда не была игрой с соперником, как для героя Зингера, но только самозащитой.

Сюжет рассказа Шкловского линейно развивает и буквализует в реальности образы стихотворений Тютчева «Поток сгустился и тускнеет...» и «Еще земли печален вид...», связанные с обычным поэтическим сопоставлением жизни души с жизнью природы – пробуждением от холода весной.

Поток сгустился и тускнеет,  
И прячется под твердым льдом.  
И гаснет цвет, и звук немеет  
В оцепененье ледяном, –  
Лишь жизнь бессмертную ключа  
Сковать всеильный хлад не может:  
Она все льется – и, журча,  
Молчанье мертвое тревожит.  
Так и в груди осиротелой,  
Убитой хладом бытия,  
Не льется юности веселой,  
Не блещет резвая струя. –  
Но подо льдистою корой  
Еще есть жизнь, еще есть ропот –  
И внятно слышится порой  
Ключа таинственного шепот<sup>1</sup>.

Душа, душа, спала и ты...  
Но что же вдруг тебя волнует,  
Твой сон ласкает и целует  
И золотит твои мечты?..  
Блестят и тают глыбы снега,  
Блестит лазурь, играет кровь...  
Или весенняя то нега?..  
Или то женская любовь?.. (1, 83).

Проблема героя Шкловского в том, что в цикле происходит сбой, и он зарастает льдом, который не только не тает, но и под которым нет «резвой струи», которая пробуждалась раньше, в юности. Холод у Тютчева в любом стихотворении неизбежно связан с оживанием, предвещает его. Именно у Тютчева цикл взаимоперехода смерти и возрождения ненарушим (то же и в человеческой жизни, – и здесь возникает вопрос о вере, которой проникнута поэзия Тютчева, и которой нет и следа в сознании героя Шкловского). Ср.: «Где чужд холодный блеск и пурпура и злата, / Там сладок кубок круговой!» («Послание Горация к Ме-

---

<sup>1</sup> Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 58. Далее номер тома и страницы указан в тексте.

ценату, в котором приглашает его к сельскому обеду», 2, 12), «...преврати / Друзей холодных самовластья / В друзей добра и красоты!» («К оде Пушкина на Вольность», 2, 26), «И один твой южный взгляд / Киммерийской грустной ночи / Вдруг рассеял сонный хлад» («Вновь твои я вижу очи...», 1, 111), «сентябрь холодный бушевал...», «так было холодно-бесцветно...», однако песнь пробуждает в душе лирического «я» «грезу»: «Небесный свод поглубел... / И все опять зазеленело, / Все обратилось к весне...» («Н.И. Кролю», 1, 190), «В холодной, ранней полумгле, / Еще какой-то призрак бродит / По оживающей земле» («Над русской Вильной стародавней...», 2, 222), «И холод, чародей всесильный, / Один здесь царствует вполне» на Севере, однако на юге Киприда и песни волн, они «еще прекрасней, / Еще лазурней и свежей / И говор ваш еще согласней / Доходит до души моей!» («Давно ль, давно ль, о Юг блаженный...», 1, 92) – вода в рассказе Шкловского – далекое море, где он нашел жену и куда она уезжает снова уже без него, и батареи отопления, отключенные в июле, когда он покрывается льдом. Ломоносову не страшны «блеск хладных зарь» и «свист льдистых вьюг», он «восстал», как «кедр» («Урания», 2, 17). Холод в описании времени года тоже подразумевает, что будет и весна (например, «холодный ветер порою» в «Осеннем вечере»). На закате «Восток померкнувший оделся / Холодной, сизой чешуей!» («Смотри, как запад разгорелся», 1, 95), однако финальный вопрос: «Иль солнце не одно для них / И, неподвижною средою / Деля, не соединяет их?», – возможен лишь на основе очевидного знания автора и читателя, что вечер сменится утром и солнце будет на востоке. Мотив нищего, жаждущего подаяния (замерзающий жаждет тепла извне у Шкловского и Кафки) у Тютчева инверсирован: «недоступной прохлады» жаждет бредущий «по знойной мостовой» («Пошли, господь, свою отраду...», 1, 123); то же в юношеском «Послании Горация к Мecenату, в котором приглашает его к сельскому обеду»; «росы и прохлады» – небесный дар («Хоть я и свил гнездо в долине...», 1, 183); льды Швейцарии прекрасны («Байрон»), 2, 69). Правда, иногда божественно-природный холод может быть знаком отсутствия ответа, но в этом вина, а не беда спрашивающего, как в переводе Г. Гейне: «И звезды светят холодно и ясно, – / Глупец стоит – и ждет ответа!» («Вопросы», 2, 62). Такое противостояние Тютчеву одновременно и знак, что поэзия и вера уходят из самосознания современного человека, он осмысляет свою жизнь в совсем иных формах.

В самосознание героя не входят ни Кафка, ни Тютчев. Холод, терзающий и убивающий его, так и остается для него загадкой, концом «цикла». Однако пространство текста организует диалог с теми автора-

ми, для которых холод был метафизической категорией, которые прокладывали какие-то пути для постижения этой тайны. Текст о курьезном в быту случае открывается в глубину бытия, заставляет читателя задуматься о подлинной природе телесного феномена. Три голоса говорят по-своему об одном символе и знаке, однако не теряются в чистой рассогласованности смыслов, а побуждают читающего увидеть точки схождения и расхождения и начать свое размышление об истине.

### **Герменевтический круг «Цикла» (современный текст в культурном контексте)**

В своем «кратком введении» в теорию литературы профессор Корнеллского университета Д. Каллер говорит о проблеме отграничения современного литературоведения от культурологического дискурса, посвящая этому третью главу<sup>1</sup>. Одним из вариантов такового он признает «симптоматические интерпретации» литературного произведения, т.е. когда «пренебрегают уникальностью предмета (он оказывается лишь знаком чего-то другого)... будучи нацелена на раскрытие культурной ситуации, примером которой выступает содержание текста, она может быть полезна»<sup>2</sup>. Эта интерпретация является культурологической, хотя и имеет объектом литературный текст (в ряду других дискурсов), тогда как есть и применение литературоведческих методов к разнообразным культурным феноменам, и это тоже область культурологии, хотя приходят в нее часто литературоведы. Герменевтический анализ текста, будучи направлен на понимание его смысла, не может ограничиваться лишь сферой литературы, поскольку смысл живет, где хочет, а рождается на границах (в том числе и дискурсных), в отличие от поэтики, соотношенной лишь со сферой искусства слова. То есть, герменевтика с неизбежностью выйдет на проблему культурного контекста. «Смысл ограничен контекстом, а контекст ничем не ограничен, он подвержен изменениям...», – мысль того же автора<sup>3</sup>. Попробуем руководствоваться этим при анализе смысловой структуры рассказа Е. Шкловского из книги «Та страна», не просто предполагающего чтение в контексте, но и существующего лишь в сердцевине скрытого переплетения нитей этого контекста. При этом интерпретация не будет «симптоматической», хотя и будет иметь в основе «симптоматическую»

---

<sup>1</sup> Каллер Д. Теория литературы. Краткое введение. М., 2006. С. 49–62.

<sup>2</sup> Там же. С. 78.

<sup>3</sup> Там же. С. 77.

метафору языка (т.е. указывающую на состояние человека, душевное и физическое – «телесная метафора души»)¹.

Само название рассказа задает скрытую оппозицию культуре под маской некой неясности. Цикл – многозначный термин, и очевидность его значения текстом не создается, но, напротив, размывается, а само явление, в конце концов, самоуничтожается. Слово это приходит от персонажа, главного героя рассказа, принадлежит его дискурсу.

Таков был его жизненный цикл, близкий к естественно-природному, но все-таки с некоторыми индивидуальными особенностями. С холодами всякая жизнь в нем ослаблялась до минимума, а с теплом он как бы снова оттаивал и возрождался (57).

Не придумал же он это себе. Нельзя же, к примеру, дереву предъявлять претензии, что оно не стоит всю зиму зеленое и кудрявое (если не хвойное). Или упрекать медведя, что зимой забирается в берлогу и там сосет себе лапу. Действительно, что с них возьмешь, если – Цикл? (58).

Найденное слово используется героем для самозащиты, в качестве магического круга, оберегающего от злых сил. Оправдываясь «циклом», можно перестать задаваться вопросами о сути явления, не думать о боли, причиненной близким людям, но в то же время не переставать искать средства для устранения внешних проявлений симптома.

В рассуждениях героя есть одна неявная подмена. Ориентируясь на годовой цикл смены времен года и проецируя его на свои биоритмы, т.е. биоциклы человеческого организма (как чередование сна и бодрствования, эту аналогию герой тоже проводит), он называет его *жизненным*, хотя *жизненный цикл*, как устоявшийся термин (отраженный в словарях и энциклопедиях) предполагает изменения человека от рождения до обретения зрелости (репродуктивного возраста) и перехода к смерти. Цикл, не повторяясь в жизни конкретного человека, но определяя ее, повторяется в жизни всех людей (то же самое происходит с культурами, по мысли О. Шпенглера). Этот взгляд извне, наблюдающий и систематизирующий, позволяет человеку быть «понятным» объектом, однотипным винтиком в системе. Мысль героя идет по похожему кругу: он уравнивает себя с деревом и медведем до полной идентичности. Это позволяет человеку уйти от взгляда на себя изнутри своего бытия, которое уникально и неповторимо, и не входит в ту картину мира, которая описывается циклами. Между тем первичным и главным для человека оказывается именно духовное бытие, что символически выра-

---

¹ Апресян В.Ю., Апресян Ю.Д. Метафора в семантическом представлении эмоций // Вопросы языкознания. 1993. № 3. См. также: Рудерман М.В. Обозначение симптомов страха в русском и арабском языках // Труды международного семинара по компьютерной лингвистике и ее приложениям «Диалог 2001». Аксаково, 2001.

жает сюжет рассказа: холод полностью завладевает героем, жизнь его угасает не только зимой, но он носит зиму в себе.

Когда дверь в его квартиру взломали... то увидели поразительное: У. лежал на диване, как мумия, в белесом полупрозрачном саркофаге из льда, выросшего ровной такой гладкой глыбищей вокруг его тела в свитере и джинсах. Истонченный и бледный такой лежал. Красивый. И лед, удивительное дело, несмотря на то, что был июль и в комнате довольно тепло (центральное отопление, правда, уже отключили), лед не таял... (59).

Цикла нет, есть его полное уничтожение индивидуальным бытием – льдом, выросшим на человеке в июле. Это название рассказа по уничтоженной или неосуществленной реальности очень характерно для Е. Шкловского и присутствует практически в любом взятом наугад рассказе. «Клуб Т. (Хроника одной ночи)» повествует, на самом деле о новой диктатуре по типу фашистской захватывающей все жизненные области, всю власть в стране. «Первая ласточка», – где размышляют о том, как хорошо, что к нам едут француженки, проникаются русским менталитетом, – восходит к поговорке «одна ласточка весны не делает», тем более что сюжет составляет жестокая простуда героини, стесняющейся носить шапку по нормам своей страны, а не выбранной России. «Чашечка кофе в кафе на Остоженке» верно обозначает лишь экспозицию, некий необходимый героине ритуал, однако по сюжету рассказа появляется и вино, и танцы, и попадание в облаву на кавказскую мафию. «Жизнь Званская» – о невозможности идиллии, подобной державинской («Евгений. Жизнь Званская») в жизни Сергея Сергича Званского и т.д. И это несоответствие заголовка основной тематике и образам рассказа привлекает внимание к скрытому сюжету, стоящему за образами быта.

Не вдаваясь во все многообразие известных науке циклов (этот внешний взгляд отрицается рассказом), отметим, что слово *цикл* используется и для обозначения художественного или информационного единства: литературный, архитектурный, музыкальный и т.д., цикл передач. В этом случае у текстов, входящих в цикл, прослеживаются какие-то общие мотивы и темы, неявные по отдельности, но видимые при сопоставлении в рамках целого. Рассказ «Цикл» тоже является частью цикла: раздела «Воля к жизни» в авторской книге рассказов «Та страна». Такой смысл в данном рассказе является метапоэтическим, переводящим внимание читателя и в сугубо текстовую реальность, в которой рождается и живет рассказ, помимо жизненной и бытовой. И здесь повторяется та же ситуация множества смысловых «шумов», в которой нужно услышать главные голоса (как нужно было разобраться с разными циклами, чтобы понять что цикла здесь нет).

Рассказ определяет тематическое сочетание «любовь и холод», в этом конкретном случае восходящее, возможно, к известной поэтиче-

ской формуле «любовь и голод правят миром». Холод управляет жизнью У. в целом, но читателю показывается, как он правит его любовной жизнью:

Все романы У. завязывались с наступлением ровного устоявшегося летнего тепла... и заканчивались обычно с приходом осенней стыни и уж точно к первым заморозкам (57).

Стоит заглянуть в Интернет, мир непрофессиональной литературы, где может реализовать себя каждый желающий, как становится понятной чрезвычайная избитость и банальность заданной темы, влекущая к себе графоманов всех мастей, а в особенности реализованная в нежном девичьем лепете розовых страничек блогов. Но реализуется там сюжет по-другому, что резко отсекает этот тип субкультурного «шума». В бульварном исполнении любовь побеждает любой холод и растапливает любой лед, хотя, да, зима замораживает, мешать влюбляться и наводит на прочие грустные мысли, а когда любовь уже есть, тогда ей никакие холода не страшны. Сюжет этот можно было бы обозначить «любовь *несмотря на* холод» (впрочем, есть «оригиналы», упорно толкующие о «холоде любви»). Этот же сюжет о победе над холодом часто используется в журнальных репортажах о съемках какого-нибудь фильма о сильных чувствах: все актеры держатся на высоте, несмотря на суровую погоду. Еще один мотив рассказа Шкловского – предпочтение тепла на улице теплу квартирному (недостаточность и неудовлетворительность системы отопления), и соответственно, предпочтение любви «в скверике» и на море, переключается с распространенным клубничным мотивом чтения: рассказами о сексе на природе, с его плюсами и минусами. Наконец, Шкловский вводит отсылки и еще к одной разновидности низового искусства: фильмам-катастрофам и комиксам:

...Вроде пишут, что климат на земле смягчает, что теплей с каждым годом становится. Оно и правда, в той же Москве давным-давно морозов не было. <...> Настораживало, впрочем, еще и то, что лето переставало быть летом, постепенно укорачиваясь. Солнце вроде не солнце. Всего мало (58–59).

Конечно, Е. Шкловский в 2000 году не мог видеть фильма 2004 года «Послезавтра», где глобальное потепление приводит к новому ледниковому периоду и замерзанию на страшно низких температурах части планеты (однако сюжетная близость к жанру масс-медиа впечатляет сама по себе, в этом же ряду фильм-катастрофа «Буря столетия» (1999), где страшная снежная буря знак иного ужаса; в «высоких» литературе и кинематографе можно вспомнить мотивы ядерной зимы и близкие к ним, например, тотального замерзания в от «льда-9» в «Колыбели для кошки» К. Воннегута (1963), наряду с самоубийством человечества всегда остается горстка выживших). Но есть переключка, например, с менее

новым блокбастером «Титаник», где люди вынуждены погибать среди холода и льдов, а любовь все равно побеждает, и с еще менее новыми комиксами о людях-Х, созданными в 1960-е (в 1990-х серии о мутантах-Х), где один из персонажей обладает способностью замораживать все вокруг. В менее известном романе-комиксе У. Мерфи, Р. Сэпира «Белая вода» (1997) герой свободно поднимает температуру своего тела, чтобы нырять в ледяные воды Атлантики. Огромную популярность приобрел мультфильм «Ледниковый период» и его продолжение. Здесь же можно вспомнить о комическом развитии темы: воскрешение «замороженного» через десятилетия в новом обществе как ни в чем ни бывало (французский фильм 1969 года, «Клоп» В. Маяковского, 1929). На подобное преодоление «смертельного холода» герой Шкловского, в отличие от субкультурного героя, не способен.

На этом сходство с массовой культурой отнюдь не кончается. Оно присутствует и на более фундаментальном уровне – мифов и реализаций подсознательных страхов. Температура окружающей среды и температура собственного тела – одно из главных условий жизнедеятельности человека. Соответственно, холод (нарушение нормы) – одно из самых неприятных состояний. Автоматические ассоциации с холодом – тьма и смерть<sup>1</sup> (ср. также: «Холодок прошел по моей спине. Как человек молодой я страшился встречи с безумием. Да что говорить! я ни одного мертвого за свою жизнь не видел» (А. Битов, «Вид неба Трои»); в «Коллекционере» Дж Фаулза героиня содрогается от страшного холода, который она чувствует при общении со своим похитителем, в свою очередь, он обращает внимание на холод ее тела в болезни и смерти). В рассказе Г. Лавкрафта «Холод» (в 2007 году снят фильм по этому рассказу, вместе с фильмам о погребенных снежными лавинами альпинистах и уже упомянутыми катастрофами это свидетельствует о стабильном интересе к страху замерзания) герой объясняет, почему он физически и нравственно не выносит малейшего похолодания: ему довелось общаться с человеком, поддерживающим у себя в жилье максимально возможную низкую температуру, когда холодильник испортился и окружающие стали свидетелями чудовищных метаморфоз, они узнали, что профессор уже восемнадцать лет как покойник. Ощущение холода

---

<sup>1</sup> См., например, исследования: *Бочина Т.Г.* Ключевые слова фольклорной картины мира в пословице-антитезе // *Русская и сопоставительная филология: Системно-функциональный аспект.* Казань, 2003. С. 34–37; *Савкина И.* Женское письмо как само(о)писание: письма Натальи Захарьиной к жениху (1835–1838 гг.) // *VI World Congress for Central and East European Studies-Abstracts.* Tampere, 2000. С. 375; *Застырец А.* Из книги «Materies», книги о вещах и веществах // *Наука Урала.* 2006. № 12. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: [http://www.uran.ru/gazetanu/2006/12/nu29-30/wvmnu\\_p15\\_29\\_30\\_122006.htm](http://www.uran.ru/gazetanu/2006/12/nu29-30/wvmnu_p15_29_30_122006.htm).

охватывает людей при соприкосновениями с призраками. Наиболее наглядно это выражено, опять же, в фильме – «Шестое чувство» (1996) в мгновенном падении температуры, но и до этого неоднократно встречалось в литературе<sup>1</sup> (очень показательна сцена встречи с призраком в рассказе И.Б. Зингера «Учитель в местечке» с невыносимым холодом, от которого нет спасения). Холодом веет от похитителей времени в притче-сказке М.А.Г. Энде «Момо», которые замораживают и время, отнятое от жизни людей.

Холод нужен лишь мертвецам и агрессивной власти для манипуляции живыми людьми: Снежная королева забирает к себе Кая в ледяной дворец, вечная зима воцаряется в Нарнии (то же и в новых фэнтези, например, «Битве королей» (1998) Дж. Мартина). В СМИ есть вариация этого мифа в связи с эпохой кондиционеров: холодный воздух в офисе жаркой страны – признак богатства, и работники компаний обречены на постоянное замерзание, с чем они, в конце концов, начинают бороться<sup>2</sup>. Герой Шкловского оказался замурованным в лед, когда «смирился» с тем, что ему холодно и что он не способен больше к переживаниям. В сказках о замерзшем мире или сердце хороший финал обусловлен как раз отсутствием смирения. Мифологический уровень повествования (реализованный одновременно в самых разнообразных видах современного дискурса) переводит сюжет из плана быта в план бытия, от простого бытового «холодно» к холоду метафизическому, от холода внешнего к холоду внутреннему (известная мистическая формула разных учений «снаружи то же, что внутри»). Миф – это «нижняя» структура смыслов, тексты массовой культуры – их «низовая» составляющая. Однако наиболее мощно звучащий голос, позволяющий понять сюжет о власти холода над любовью идет из глубины – во всех смыслах: из глубины веков (XIV век, а не сегодняшний день), из глубины культуры (Данте, «Божественная комедия», одна из главных книг для европейской культуры), из глубины пространства (поскольку речь идет о нижнем уровне Ада, где находится сатана, песнь XXXIV).

У Данте, чем ниже, тем, как известно, холоднее, а враг рода человеческого вмерз в лед, потому что он воплощенная Нелюбовь. (Р. Гуардини приводит этот пример, считая, что «лед – символ абсолютной заброшенности», говоря о «беспредельном холоде Ставрогина»,

---

<sup>1</sup> См., например, тексты из антологии: *Страх*. Антология. Философские маргиналии профессора П.С. Гуревича. М., 1998.

<sup>2</sup> *WSJ*: В элитных офисах Азии зреет революция противников кондиционеров // Новости NEWSru.com. 24 августа 2005 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: [www.newsru.com/world/24aug2005/moroz.html](http://www.newsru.com/world/24aug2005/moroz.html).

«лед и холод – символы смерти духа»<sup>1</sup>.) Герой Шкловского получает страшнейшее наказание дантовского Ада, рассуждая логически, – вполне справедливо, ведь любовь ему диктует погода, в самом себе он любви не имеет. Герой Данте же человек, «способн[ый] подняться из ледяных глубин Коцита к звездам, [это поэма] о падении и восхождении духа, о зле и добре, о способности очищения, о величии человека, о его способности стать другим»<sup>2</sup>. Однако такая трактовка смущает читателя в том отношении, что тот феномен человеческого существования, о котором пишет Шкловский, не может быть разрешен так жестко и прямолинейно, несмотря на все отсылки к «простым» смыслам. И здесь на помощь приходит литературоведческое представление о цикле. Двумя постоянно цитируемыми (в том числе скрыто) в рассказах Е. Шкловского авторами являются Ф. Кафка и Ф. Тютчев, что тоже объединяет рассказы книги в единое целое. Эти авторы запечатлели тончайшие движения душевной жизни человека и ее сложнейшие состояния, их поэтические миры сугубо индивидуальны и уникальны, и насыщены, помимо прочих, философскими смыслами. Эта нота философского осмысления бытия человека, на грани возможностей понимания высшего разума внесена в текст Шкловского именно их голосами, отчетливо слышными в повествовании.

Однако и этот уровень культурного контекста не последний, востребованный рассказом Е. Шкловского. Если жанр новеллы реализует себя в герменевтической деятельности читателя – каждый новый виток интерпретации заканчивается пуантом, смысловой неожиданностью, то к самой интерпретационной деятельности побуждает другой проявленный здесь жанр – притчи. На притчу ориентирует откровенно фантастический сюжет. Если в древности притчи органично вырастали из повседневности и их все равно понимали как притчи в силу ожиданий слушателей, то сейчас читателю, чтобы переключиться на поиск иносказания и на активную работу ума с пассивного восприятия сюжета, требуется откровенная условность и аллегоричность повествования, его наполненность символами. Наиболее распространенный способ для автора здесь – ввести элемент фантастики (не случайно всю фантастику сейчас делят на *action* и притчевого характера). Читая рассказы Шкловского, можно уловить одну интересную особенность: они написаны с использованием языка традиционных символов многовековой притчевой традиции. К каким же притчам обращает нас сюжет зарастания человека льдом?

---

<sup>1</sup> *Гуардини Р.* Человек и вера. Брюссель, 1994. Гл. 4.

<sup>2</sup> *Гарин И.И.* Пророки и поэты. Т. 5. М., 1994. С. 255.

В притчах есть то же использование метафор обыденной речи (ср.: «мне было холодно от волнения. Я уже был уверен... непременно в эту ночь должно случиться то, о чем я не смел даже мечтать. Непременно в эту ночь, или никогда» (А. Чехов, «Страх»)). Холод – знак проникновения в иную реальность, озарения.

И тут по его спине пробежал холодок. Он вдруг представил, как Бог бродит по миру, указывая на предметы, и говорит скептически настроенному человечеству: «Я есть то, что я есть». В это момент он обрел свободу (Н.Д. Уолш, «Един со всем миром»)<sup>1</sup>.

Вскочив, Фридрих почувствовал, что его бросает то в жар, то в холод. Мир кружился вокруг него, безумно взирали на него планеты (Г. Гессе «Что внутри и что вовне»).

Холодно в аду (Д. Дьюи, «Выбор пути»), при падении вниз и общении с Богом («Поверь», христианская притча), при явлении Ангела смерти («Судьба Омара», восточная притча) и аналогичных ситуациях. В качестве символа холод выступает в поучении притчи: «холодом раздражения не растопить льда обиды. Лед обиды можно растопить лишь теплом доброты, любви, и заботы, а маленькая улыбка может стать началом» (С. Шепель, «Правильный выбор»). Вечная зима наступает в саду великана, прогнавшего детей, в сказке-притче О. Уайльда «Великан-эгоист», и только когда он раскаивается и помогает младенцу-Христу, не узнавая его, возвращается тепло.

Но холод часто фигурирует в даосских притчах, как одна из главных составляющих мира в уравновешенности жарой («первоначала вещей»).

В крайнем пределе холод замораживает, в крайнем пределе жар сжигает. Холод уходит в небо, жар движется на землю. Обе силы, взаимно проникая друг друга, соединяются, и все вещи рождаются. Нечто создало этот порядок, но никто не видел его телесной формы. Уменьшение и увеличение, наполнение и опустошение, жар и холод, изменения солнца и луны, – каждый день что-то совершается, но результаты этого незаметны. В жизни существует зарождение, в смерти существует возвращение, начала и концы друг другу противоположны, но не имеют начала, и когда им придет конец – неведомо («Странствие сердцем»).

Разве не похищено уже само твое тело? Ведь, чтобы создать тебе жизнь и тело, обокрали соединение сил жары и холода, тем более не обойтись без похищения внешних вещей! Небо, земля и тьма вещей воистину неотделимы друг от друга («Искусство похищения»).

В Срединных царствах есть человек, который не подвержен ни силе жара, ни силе холода, обитает между небом и землей. Только временно он человек и скоро вернется к своему предку. Если наблюдать за ним с самого начала, с рождения, увидим вещь студенистую, обладающую голосом. Есть ли какое-либо различие между

---

<sup>1</sup> Самые разные притчи. [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://pritchi.ru>. Далее во всех случаях цитируется это издание.

тем, проживет ли долго, умрет ли преждевременно? Ведь речь идет всего лишь о мгновении! («Истинный путь»).

Иными словами, равновесие между жарой и холодом никогда не должно нарушаться, но именно это происходит в рассказе Шкловского, соответственно, рассказ уже не о познавшем путь Дао, но о том, чья жизнь разрушена неравновесием первичных сил, о том, кто ушел от гармонии мира, хотя и считает себя причастным «природно-естественному циклу», о некоем дисбалансе в основе бытия современного человека, о разрушении экзистенции.

Притча – уровень этического осмысления повествования. Одновременно это «срединный путь» человеческого существования, между «нижним» путем развлечения занятыми сюжетами и образами и «верхним» путем обращения к трансцендентному разуму и философии бытия. Обращение к притче, как к одному из контекстов создает необходимую герменевтическую целостность и завершенность рассказа, позволяя «примирять» различные интерпретации.

Героя У. Эко посещает озарение, с которым солидарен его автор:

«Я считал, бульварный роман уводит немножечко за пределы жизни... Но ничего подобного... Прав Пруст: жизнь воплощается более в плохой музыке, нежели в торжественной мессе. Искусство... показывает мир таким, каким его хотели бы увидеть деятели искусства. Бульварный романчик вроде бы игра, но жизнь в нем представлена именно как она есть, в крайнем случае – какой она будет. <...> Профессор Мориарти натуральнее Пьера Безухова, и ход истории ближе к фантазиям Эжена Сю, нежели к проекту Гегеля». Горькое... замечание... Однако оно отражает наше естественное стремление интерпретировать происходящие вокруг события в форме, которую Барт называл *texte lisible*, *читабельный текст*. Поскольку вымышленная среда куда уютнее естественной, мы пытаемся читать жизнь так, будто она тоже является художественным произведением<sup>1</sup>.

Рассказ Шкловского – это не только литературный текст, но и изображение «жизни», которая пытается осмыслить себя в форме «читабельного текста». Отсюда большой крен именно в субкультуру и ее формы, отсюда же отсылки не только к высокой литературе (личные предпочтения автора), но и универсальной словесной форме, более древней, чем литература и одновременно более современной, чем художественная литература для многих носителей языка – притче. Текст рассказа хочет быть прочитанным во что бы то ни стало, и не просто по-постмодернистски играет с высокими и низкими смыслами, но пытается вращать в нити культуры, стать неотъемлемым от них. В плане языка это решается через концепт *холода* (физического и метафизического), а концепт – «сгусток культуры в сознании человека» (Ю.С. Степанов),

---

<sup>1</sup> Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб, 2002. С. 222. Курсив автора.

и «в качестве главного метода изучения концептов... выступает интерпретативный анализ – основной метод герменевтики. Сфера концептов – это сфера понимания»<sup>1</sup>.

### Тема удовольствия в рассказе «Похитители авто» и восточной притче

Рассказ «Похитители авто» варьирует характерную для писателя тему одержимости человека некой манией, страстью, которую он пытается удовлетворить, но это не всегда для него хорошо кончается (чаще очень плохо). Слова *удовольствие* в этом рассказе нет, но описания ощущений героев («восторг и нежность», «подолгу разглядывали», «любовались», «я любил эти походы», «волшебство и азарт», «наша страсть» и др.) заставляют предположить, что все совершается ими ради получаемого наслаждения, радости, удовольствия. Но вот на вопрос, от чего именно и как именно они это удовольствие получают, ответить, исходя из текста, не так легко, в силу многоплановости и усложненности структуры этого ощущения. Одной из возможных интерпретаций здесь может быть интерпретация с помощью притчи<sup>2</sup>, особенно суфийской, где мотив удовольствия присутствует постоянно. Обоснованием подобной интерпретации может служить то, что сам сюжет рассказа<sup>3</sup> напоминает лейтмотив притч суфийской традиции – об обретении духовных сокровищ подлинных или мнимых, символически выраженных через материальные предметы. Лапа, как герой притчи совершает свои деяния не просто так, но именно ради обретения конечного смысла:

Он запал, признавался, на «джип», какой-нибудь «лендровер» или «чероки», просторный и мощный. Символ осмысленности жизни и ее неуклонного движения по пути прогресса (235).

Хотя герой ищет пути, прогресса и смысла, но на этом пути не обладает достаточным умом, просветленностью и знанием действительной нужды, поэтому конец его печален, как у героев многих притч «Сказок

---

<sup>1</sup> Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград, 2002. С. 174.

<sup>2</sup> Все притчи цитируются по материалам сайта «Самые разные притчи». [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://pritchi.ru>; <http://www.pritch.ru>.

<sup>3</sup> Фабула: герои в детстве воруют игрушечные автомобили из магазинов, это прекращается, когда «авто» помещают под стекло, однако друг рассказчика не останавливается и начинает зарабатывать угоном иномарок, за что вынужден заплатить.

дервишей» Идриса Шаха («Железный подсвечник», «Наследство», «Ворота в рай», «Сказание о чае», «Король, решивший стать щедрым», «Четыре волшебных предмета», «Хлеб и драгоценности», «Рыбак и джинн», «Три совета», «Посвящение Малика Динара», «Три драгоценных кольца» и др.). Сокровища обретают лишь достигшие подлинных духовных высот («Золотое сокровище», «Ударь в этом месте», «Своей нравная принцесса», «Фатима-прядильщица», «Притча о жадных сыновьях», «Маруф-башмачник» и др.).

В суфийской притче удовольствие не осуждается само по себе (как в притчах индуистской традиции или ведических притчах, буддистских<sup>1</sup>), но часто ставится под сомнение, удовольствие удовольствию рознь. Некоторые из этих притч имеют прямое отношение к мотивной структуре рассказа. Другие – более опосредованное.

Об отношении удовольствия к цели жизни притча «Муравей и стрекоза». Если благоразумный муравей на нектар только смотрит, то летающая стрекоза его берет. Муравей начинает допрашивать стрекозу о ее плане и цели:

Если у тебя нет ни реальной, ни относительной цели, каков же смысл твоей жизни и каким будет ее конец?

Стрекоза любит удовольствия момента и отказывается от циклического плана принципиально. Она воплощение спонтанных действий, что и приводит ее под топор мясника, а муравью, утаскивающему как добычу половину ее трупа, позволяет бормотать себе под нос:

Наслаждение казалось тебе важным, но оно мимолетно. Ты жила ради того, чтобы поесть и, в конце концов, самой быть съеденной. Когда я тебя предостерегал, ты решила, что я брюзга и отравляю тебе удовольствие.

Стремящегося к удовольствию уничтожат случайно, а благоразумный извлечет из этого пользу себе. Рассказ Шкловского тоже выводит

---

<sup>1</sup> «Не верить себя порочному кругу рождения и смерти или удовольствия и боли есть великая Нирвана», но сам этот круг есть желание нирваны («Чувствуй это!», дзенская притча). Понять эту истину нельзя умом (означает упустить ее) – только почувствовать. Герои рассказа полностью вверили себя этому кругу, как процессом похищения, так и отказом от него. Из-за «удовольствий от пяти желаний: желание пищи, питья, сна, чувственных наслаждений, богатства» люди «теряют огонь – благость заслуг и воду – соблюдение обетов» («Огонь и холодная вода», «Сутра ста притч – Бай Юй Цзин»). «Есть две крайности, избегать которых обязан тот, кто ведет духовный образ жизни. <...> Одна – жизнь среди сладострастия, похотей, наслаждений: это низко, неблагородно, не духовно, недостойно, ничтожно. Другая – жизнь среди самоистязания: это грустно, недостойно, ничтожно. Совершенный, монахи, избег двух крайностей и вступил на тот совершенный путь, где ум и взор его просветляются, на тот путь, который ведет к покою, познанию, просвещению, к Нирване» («Святая истина», буддийская притча). Привязанность к телу и обеспечение ему наслаждений не дает узнать истины («Сущее», буддийская притча).

на конфликт удовольствия и пользы, прикрытый флером ностальгии о былом. Но его разрешение не басенное. Удовольствие губительно, если теряет свою чистоту, если происходит попытка поймать двух зайцев – выгоду и радость (при том что аморальным удовольствием быть может, но оно должно быть беспримесным, чтобы не уничтожить своего субъекта). Благоразумный – вовремя остановившийся, испытывает не радость и личную выгоду, но печаль наблюдателя, который ничего не может сделать (кроме уговоров и предостережений: «Лапа, приятель, что делать, жизнь – хитрая штука!», 235) и не обладает точным знанием («Теперь разве узнаешь?..», 235).

Вопрос о соотношении моральности и законности удовольствия ставится в другой суфийской притче – «Белка». Узаконенные удовольствия подобны игре мальчиков белкой: они связали ей лапы и перебрашивают друг друга, и сильно негодуют на старшего мальчика (= учителя), прекратившего это развлечение. Радость от товарищества не всегда безвредна:

Я уверен, что если бы не эта сценка, я никогда бы не почувствовал родства этих ситуаций, и не осознал бы скрытых опасностей, в том, что мы считаем законными удовольствиями. С тех самых пор, и на протяжении всей моей жизни, я часто обнаруживал что то, что кажется желанным, достигается за счет потери чего-то иного, а то, что доставляет людям удовольствие, даже если это «искренние» люди, может развить в них желание к неожиданным порокам.

В рассказе Шкловского также идет речь о товариществе, возникающем из общего удовольствия, родства душ на основе одного увлечения, и однако все совсем не так прекрасно романтично, как представляется рассказчику (ср., например, дружбу в «Трех товарищах» Ремарка, где у героев общая авторемонтная мастерская и любовь к гоночному автомобилю). А удовольствие от созерцания красивых предметов порождает «порок»: «и воровством это можно было назвать лишь условно» (234), – но все же это воровство.

В притче о Ходже Насреддине «Удовольствие от покупок» содержится весьма близкая героям рассказа Шкловского мысль, но опять же с одним существенным расхождением. Деньги все портят и обесценивают, покупка не может доставить удовольствия в принципе, поскольку радость доставляет лишь недоступное, то, чем трудно овладеть (лейтмотив рассказов этого раздела книги).

То, чего нельзя потрогать и чем нельзя обладать, получает над нами еще большую власть (234).

Ходжу Насреддина принимают за воришку, поскольку он приглядывается, но ничего не покупает. Однако у Ходжи полный кошелек золота:

Но сегодня меня пригласил для беседы наш правитель Тимур, и, провожая до ворот, дал этот кошелек. Он сказал: «Милый Ходжа, я хочу, чтобы ты пошел на базар и купил что-нибудь такое, что способно доставить тебе маленькое человеческое удовольствие». Вот уже четвертый час я брожу здесь и выяснил за это время, что маленькое человеческое удовольствие можно получить лишь бесплатно – выбирая и прицениваясь. Но, заплатив деньги, немедленно его теряешь.

Насреддин также теряет удовольствие от оплаты, но при этом он и не нуждается в удовольствии от обладания. Он играет в обладание, не переходя той грани, где начинается это «маленькое человеческое удовольствие», тогда как герои рассказа за эту грань выходят. Удовольствие Насреддина любоваться разнообразием предметов мира, опять же, более чистое в силу своей отстраненности, игрового участия в обычной жизни. Героям рассказа не удается удержать игровую ноту, страсть завладевает ими своими разнообразными оттенками. В то же время, если удовольствие Насреддина подчеркнуто «человеческое», самое обыденное, которое постоянно позволяет себе каждый, то удовольствие героев рассказа становится демоническим, сверхчеловеческим, поскольку здесь требуются особые таланты; выносит их за пределы обыденной человеческой жизни (о которой практически и не говорится – она вся вынесена за скобки, поскольку вне страсти), что выражено и в метафоре «заповедной планеты... в дали звездных миров», которую видят герои.

То, что выбирающие жизнь в свое удовольствие плохо кончают (накладывают на себя руки, погибают от безрассудного поступка и т.д.) не только мысль ведической притчи («24 гуру Авадугты») или Л. Толстого («Три сына»). То же в притче «Судьба Омара». Он купец (т.е. находит удовольствие в торговле), когда «драгоценные камни и золото растащили воры», он просит у судьбы смерти, но получает возвращение и умножение богатств и наслаждений «жизнью и прелестями этого мира». Именно тогда и является за ним Ангел Смерти. Омар обманывает его, испросив отсрочку помолиться, за что наказан:

Я пришел за тобой вовсе не для того, чтобы отвести тебя в рай. Для этого я приходил раньше, но, помнишь, ты ведь обманул меня, поэтому для тебя теперь иной путь. Тебе уготована дорога в нижние миры, ибо рай у тебя уже был здесь, на земле.

Менее моралистично и более точно эта идея выражена в суфийской притче (из «Алхимии счастья» XI века) «В парфюмерном ряду» о мусорщике, потерявшем сознание от обступивших его запахов и очнувшимся только от дурного запаха.

Если ты сохранишь свою привязанность к нескольким знакомым вещам, ты станешь несчастным, подобно мусорщику, очутившемуся в парфюмерном ряду.

Удовольствие в рассказе Шкловского возникает именно из избирательной привязанности к конкретным вещам. Именно это делает жизнь

одного из героев пресной вне этих предметов, а жизнь другого уже находится от них в наркотической зависимости, когда удовольствие становится уже скорее мечтой, чем реальностью, а его источник теперь лишь поддерживает жизнь. То, что за удовольствием следует несоразмерная расплата, видимо, уже невытравимая из менталитета аксиома. Притча об Омаре выражает также идею цикличности удовольствия, необходимости контраста для него. Еще более очевидно идея расплаты выражена в суфийской притче «Мышь и слон»:

Мышь и слон полюбили друг друга. В брачную ночь слон подвернул ногу, упал, ударился и остался лежать бездыханным.

– О, судьба! – заголосила мышь. – Я купила миг удовольствия и тонны воображения за цену всей жизни, посвященной копании могилы!<sup>1</sup>

Удовольствие в большей степени принадлежит миру воображения, страдание же из-за него – миру материальному. Эта двойная мера также отражена в рассказе Шкловского – путешествия на красивых «авто» воображаемы, а в финале «худшее».

Удовольствие доставляет разговор о себе, познание себя. Так в суфийской притче «Доказательство лисы» кролик попросил ее предъявить подтверждающий документ.

Она начала читать документ. Лисе это доставляло такое удовольствие, что она задерживалась на каждом параграфе, чтобы продлить его.

Получая это удовольствие, лиса лишается другого – возможности съесть кролика, который убежал. В каком-то смысле рассказчик выходит на этот новый виток удовольствия, воскрешая пережитое когда-то

---

<sup>1</sup> В «Сутре ста притч» неоднократно высказывается мысль, что наслаждение – удел недалевидных глупцов, за него придется серьезно поплатиться. Может подчеркиваться ирреальность наслаждения как награды за что-то. Правитель пообещал деньги музыкантам. «Когда вы играли для меня, то услаждали мои уши, да и только. Суля вам деньги, я тоже услаждал ваш слух. С воздаянием в мире дело обстоит так же. Хотя те, кто из мира людей попадает на небеса, и получают ничтожное наслаждение, в нем нет ничего реального. Оно непостоянно, преходяще, его нельзя удержать надолго» («Обещанная плата за музыку», «Сутра ста притч – Бай Юй Цзин»). Но в отличие от обещания оплаты наслаждение самой музыкой более реально. «Безрассудно принимая плотские наслаждения, они не думают, что все это непостоянно» («Голубь и голубка», там же). Глупцы «с жадностью предаются наслаждениям нынешней жизни, подвергают мучениям все живые твари» («Содранное мясо», там же). Ради наслаждения плодами глупец срубает дерево, не получая ничего. «Люди в мире поступают так же. У властителя Закона Жулая (Будды) было дерево соблюдения обетов. На нем вызревали превосходнейшие плоды. Но в душах возникла жажда наслаждений. Люди захотели отвесть этих плодов. Им следовало для этого соблюдать обеты, практиковаться во всех благостных деяниях. Они же, напротив, не разбираясь в способах, нарушили запреты» («Дерево с прекрасными плодами», там же). И Лапа, и рассказчик, принадлежат этому миру, однако внутри него подобный взгляд отсутствует, как и осознание какой бы то ни было «глупости».

в тексте, хотя это не отражено ни в рефлексии, ни в интонации повествования, но, несомненно, содержится в его интенции, определяет смысл самого действия письма (тем более что рассказчику ведомо о наслаждениях графомана, 234).

Традиционно поощряемое удовольствие состоит в удовольствии отдавать, дарить, быть гостеприимным<sup>1</sup>. Однако оно может быть подложным: дарящий не должен при этом ожидать для себя выгоды или пользы, дополнительных удовольствий в виде изъявления благодарности. Задача святых учителей – разоблачать такие случаи, указывать на заблуждение. Правитель зовет мудреца во дворец:

Просто чтобы доставить мне удовольствие. Пожалуйста, пойдем со мною в город, в мой дворец, и возьми у меня что-нибудь.

В его молитвах мудрец слышит бесконечное «дай», обращенное к Богу. Притча называется «Я не беру у нищих», тот, кто просит еще, – сам нищий. Лапа и рассказчик берут без спроса, как истинно свое, причем для Лапы это абсолютно естественно, это его стихия. (Этому обучает лису лев из предыдущей притчи, говоря оленю: «Когда я не голоден, мне нет нужды беспокоить тебя, когда же я хочу есть, то ты не нуждаешься ни в каких писульках»). Лапа – хищник (однокоренное слово к «похитители»), он удовлетворяет естественный голод души, не заботясь о флере. В притчах поощряется удовольствие щедрости:

Но вот однажды он задумался над тем, что отдает только малую часть своих богатств и что истинная цена его щедрости ничтожна по сравнению с удовольствием, которое она ему доставляет. И он тут же решил раздать все до последнего гроша на благо людей («Золотое сокровище», суфийская притча).

За это Малик достигает возможности осязать свое истинное «я», оно превращается в золотую статую, и Малик может ежедневно продолжать раздавать сокровища своего «я» (ср. также притчу о радже, который ежедневно давал себя зажарить, съесть и воскресить вновь ради золота, которое он мог раздать нуждающимся – «Великодушные раджи», индийская притча).

Низшее поведение – это то, которому учат детей, и оно является важной частью их подготовки. Оно заключается в получении удовольствия от того, чтобы давать и принимать. Но высшее поведение – давать, не привязываясь словами или мыслями ни к какой плате за это. <...> Отделитесь от удовольствий низшего рода, таких, как думать, что вы сделали что-то хорошее, и осознайте высокое достижение – делать нечто действительно полезное («Дары», суфийская притча).

---

<sup>1</sup> Получение удовольствия от гостеприимства, как и от путешествия, одно из самых традиционных. «Тот же оказался столь гостеприимным, что шахзаде с удовольствием пробыл у него целую неделю» («Предопределение», суфийская притча).

Мастер отдает в помощь бедняку свои туфли «с удовольствием. Продолжай заниматься своей работой, и все будет в порядке, ни о чем не беспокойся» («Туфли мастера», индийская притча, – понимающий аромат мудрости отдает за них целое состояние). Лапа крадет не только для себя, но щедро одаривает более робкого друга. Но щедро он отдает не свое, но присвоенное, щедростью не обладают и те, у кого приходится воровать. Он раздает не себя самого, но свою страсть и свою алчность, вовлекая в них другого. В то же время рассказчику в итоге он отдает не какую-то деталь своего облика (хотя в рассказе он складывается из отдельных деталей: «тусклые, словно выцветшие голубые глаза», вспыхивающие огнем, рябинки от оспин, курносое лицо, братнина куртка «мешком», «олух... с заплетающимися ногами» и т.д.), но свой образ в его завершенности (благодаря завершенности жизненного пути) не для физического, но духовного обогащения рефлексией и памятью. В то же время его удовольствие не «низшего рода», поскольку постоянно оправдывается более высокими материями, возвышается:

Убежден, что делал он это исключительно из энтузиазма, который не выветрился из него с тех самых пор, как мы посещали магазины с игрушками (235).

Причем здесь воровство, если восхищение и нежность? И поймать нас было трудно, почти невозможно. Ангел нас хранил (ср. святой дервиш. – М.Б.) (234).

Сама фабула рассказа содержит переход на более высокую ступень в одном и том же удовольствии.

Истинные суфии получают удовольствие от мучений лжесуфиев.

– Ну что ж, с удовольствием посмотрю, как это у тебя получится, – ответил мельник, который был истинным суфием. – Если бы ты умел добиваться исполнения своих желаний таким образом, тебе не пришлось бы сейчас стоять передо мной и пытаться заставить меня смолоть твое зерно («Проклятие»), –

лжесуфий грозит проклясть мельника, если его зерно не будет смолот.

Каждый раз, когда дервиш появлялся на собрании, он задавал мнимому суфию нелепый вопрос. <...> ...но удовольствие, которое я получаю, видя вас столь раздраженным, – единственный мой недостаток («Барбара и лжесуфий»).

Точно так же в «Степном волке» Гессе Моцарт развеивает иллюзии героя:

С искренним удовольствием наблюдал он за моими муками, вертел проклятые винтики, передвигал жестяную воронку. Смеясь, продолжал он цедить обезображенную, обездушенную и отравленную музыку, смеясь, отвечал мне...

Удовольствие устанавливать истину, удовольствие уничтожать ложь, разоблачать подделку – этого нет в рассказе Шкловского. Скорее

есть удовольствие создавать тайны, недоговоренности, умолчания, но и удовольствие разрушать любую материальную преграду и защиту.

Удовольствие доставляют взятки, несправедливо получаемые «дары» (татарская притча «Если каркает ворона», индийская притча «Находчивый заяц»), это достаточно близко к воровству, хотя удовольствие клептомании нам в притчах обнаружить не удалось – воруют из нужды и ради наживы, вне связи с удовольствием, тем более эстетическим.

Рассказ представляет собой попытку понять феномен страсти к похищению «авто», владевшей человеком, один из возможных ответов героев на вопрос о его сути – ценность ощущений во время самого процесса. Похожая ситуация и похожий ответ имеются в суфийской притче «Клад», где один из спрашивающих о духовных истинах говорит: «Я нашел удовольствие в самом процессе поиска: это и есть его смысл?», – тогда как остальные просто выражают различные сомнения. Учитель на примере рассказа о поисках сокровищ объясняет, что все, кто «занимался дебатами и болтовней», «становились жертвами заблуждений и вымыслов». Преуспевшие же в поисках были только настойчивы – и молчаливы, они же, найдя, перепрыгали клад. В этом смысле рассказчику не доступно уловить суть как «болтуну», но он может указать на возможность существования сокровищ другим. Лапа – человек только действия, но и его добывание клада в итоге неудачно, он из тех, кто нашел не сундук, но «черепицу» («некоторые находили осколки черепицы и время от времени думали, что это и есть сокровище»). В то же время, возможно, что владеющая человеком страсть к «сокровищу» есть обретение его образа.

Тема удовольствия возникает и в даосских притчах. Так, там возникает мотив некоторой ненормальности удовольствия конкретного индивида для большинства, его тенденции к исключительности. Удовольствие поэтому также чаще вызывает неприятие и неодобрение. Чье-то удовольствие всегда покажется кому-то странным, нуждающимся в сокрытии, если невозможно заставить отказаться от него насовсем. Так в притче «О манерах и еде» Мудрая Свинья поясняет, что получает двойное удовольствие от пищи, если прикасается к ней ногами. На вопрос о несовместимости этого действия с хорошими манерами она отвечает:

Манеры предназначены для окружающих, а удовольствие для себя. Если основа удовольствия исходит от моей природы, то само удовольствие приносит пользу. <...>  
Когда манеры приносят мне больше пользы, чем удовольствия, я не ставлю ноги в еду.

Удовольствие героев рассказа Шкловского также противоречит манерам хорошего поведения. Однако они не отказываются от одного

ради другого. В моральных нормах, в отличие от этикетных, всегда возможна двойственность, когда одно с успехом закрывает другое, здесь – «чистосердечные глаза» прикрывают все. В магазине «пристыжены изумленно улыбающейся Лапиной физиономией... Он кротко недоумевал, зачем это делают с ним. Не негодовал, не сопротивлялся, а просто тихо и тупо улыбался. И впрямь, что они там искали?» (233). Здесь удовольствие неотделимо от его сокрытия, от тайны. И хотя впоследствии рассказчик утверждает, что «машинки так и стояли у меня на полочке в шкафу, на самом видном месте» (235), – покров тайны столь силен, что не привлекает ничего внимания (например, родителей, о которых в рассказе нет никакого упоминания, как, впрочем, о любых друзьях, родственниках или знакомых). Удовольствие изолирует от мира, заставляя лишь прикидываться принадлежащим ему, носить личину. В то же время есть удовольствия для толпы, и когда человек не способен разделять их, но в то же время пребывает в состоянии постоянной радости и удовлетворения жизни, то уже говорится о счастье.

Он много бывал в разъездах и не участвовал в том, что было дорого и важно для других людей, ни в политике, ни в торговле, ни в празднике стрелков, ни в балах, ни в умных разговорах об искусстве и ни в чем другом, от чего они получали *удовольствие*. Он стал чудаком и полудурком (Г. Гессе, «Художник», курсив мой. – М.Б.).

Но сам он «опьянен» своим *счастьем*.

После того как это величественное ощущение повторилось несколько раз, художника охватило всеобъемлющее чувство счастья, насыщенное и глубокое, как золото вечернего солнца или садовый аромат. Он упивался им, оно было сладким и тяжелым, но он не мог долго его переносить, оно было слишком сильным, его распирало, он был в напряжении и возбуждении, почти доходя до ужаса и бешенства. Это чувство было сильнее его, оно захватывало, уносило, он боялся утонуть в нем. А он этого не хотел. Он хотел жить, жить вечно! Никогда, никогда не желал он жить так искренне, как теперь!

Тот, кто способен испытывать не понятное всем и каждому удовольствие, непременно переходит границу между разными мирами, не принадлежит одной системе ценностей, даже если избрал ее как доминирующую. Так происходит в притче Г. Гессе «Исповедники», где один упрекает другого именно в испытанном удовольствии, вместо гнева и проклятий.

Умный монолог всезнающего паломника доставляет ему удовольствие, как будто даже вызывает его участие, ибо Дион не только весь обратился в слух, но даже улыбался и частенько кивал в ответ речам, словно они были ему по душе.

Призывая Иосифа, который считает, что одно учение может быть только вместо другого, но не одновременно с ним, к терпимости и толерантности, Дион признается:

Поистине я слушал этого умного человека не без удовольствия, ты это правильно подметил. Удовольствие мне доставляло его умение говорить, его обильная ученость, но, прежде всего то, что он напомнил мне мою молодость, ибо в молодые годы я занимался этими же науками.

Удовольствие доставляет то, чего нет в повседневном мире, что воскресает неожиданно в чужой жизни, пусть умерло в своей. Для рассказчика Шкловского «все уже было... можно было только оглядываться и терпеть». Удовольствие по природе своей иномирно, оно преходящее, и, как правило, находится в прошлом, посылая в настоящее лишь свои отсветы. Попытка продлить его бесконечно и поместить источник как цель в будущее приводит к прерыванию жизни вообще.

Удовольствие от речей – это тоже удовольствие брать, обладать. «Они поехали вместе в колеснице, и Панду дорогою слушал с удовольствием поучительные речи Наряды» (Л. Толстой, «Карма»; брамин слушает монаха). Далее брамин стремится лишь к личной выгоде, с легкостью причиняя страдания другим, однако разъяснения законов кармы помогают ему жить более праведно. Здесь же есть еще один персонаж, удовольствие которого уже вышло за пределы обладания в область насилия, лишения обладания другого. «Магадута, необыкновенно сильный человек, находивший удовольствие в оскорблении людей...»<sup>1</sup>, – далее он становится разбойником. Нельзя сказать, что удовольствие героев рассказа Шкловского продвигается именно по этому пути, ведь озлобленность потерпевших оставляет их довольно равнодушными и лишь отмечается как дополнительное препятствие. Их удовольствие балансирует на тонкой грани между разными сферами, где оно могло бы прочно укорениться (нажива, жестокость). Это удовольствие адреналина в кровь лишь на переходе «слепающего электрического разряда», и в мысленном движении, скорости перемещения, обеспечиваемой похищаемыми автомобилями, т.е. тоже продлеваемой границе пространства. Из сокровищницы магазина нужно всегда вернуться в свой мир, но из своего мира нужно все время попасть снова в сокровищницу. Любование, как промедление у границы из своего мира не может удовлетворить до конца, начинается похищение, но оно все время возвращает в свой мир любования, из которого снова возникает потребность в границе. Притча знает случаи удовольствия от убийства: «но грех засчитывается лишь тогда, когда ты убиваешь без надобности и получаешь от этого

---

<sup>1</sup> Обратный случай: «Раньше я получал удовольствие оттого, что кто-то на меня злился. А теперь я понял, что любой человек, если к нему относиться бережно, может мне что-то дать. Все ваши соседи – мои клиенты» (А. Якушев, «Получить больше»). Удовольствие заменяется выгодой, которая оказывается более подходящей для повседневной жизни. Лапа стремился сделать идентичными эти понятия.

удовольствие» («Что делать с бабочкой», даосская притча); «оса, мерзкое и отвратительное насекомое, которое жалит только из удовольствия причинять неприятность и боль» («О происхождении клеветников», притча В. Дорошевича); удовольствие получает повелитель ада Пурнак от метаморфоз грешников («Сон индуса», притча В. Дорошевича), – подобного нет в рассказе, хотя мотив тесной связи преступления и удовольствия и пробуждает ассоциации с де Садом, у которого одно без другого вообще невозможно, равно как и без насилия. Извращенная человеческая природа получает удовольствие от чужих несчастий и собственного благополучия на их фоне.

Когда выражается соболезнование о несчастье другого, я слышу удовольствие и удовлетворение, как будто соболезнующий на самом деле доволен, будто в своем собственном мире он остается в выигрыше («Искренний голос», дзенская притча), –

только в голосе мастера слепец всегда слышал искренность. В этом смысле повествование рассказа Шкловского – это монолог благоразумного, с облегчением осознающего, что сам он уцелел, хотя судьба друга очень печальна.

В то же время есть притчи, говорящие, что нельзя лишать себя удовольствий, как естественно присущего человеческой природе стремления. Удовольствие, как наиболее полный опыт духовной жизни, единственное «имущество» человека, которое имеет значение<sup>1</sup>. В притче Ошо «Отсрочка» о встрече Диогена и Александра по ту сторону смерти, мудрец говорит, «переходя реку»:

Но ты не понимаешь, ты не знаешь, кто император, а кто нищий. Потому что я прожил свою жизнь тотально, полно, я получил удовольствие, я могу предстать перед Богом. А ты не сможешь предстать перед Богом. Загляни внутрь себя! Что ты получил, побеждая весь мир? Ты даже не можешь смотреть мне в глаза – твоя жизнь прожита зря.

В этом смысле жизнь Лапы действительно обладает полнотой, которая, как правило, отсутствует в обычной человеческой жизни. Не случайно рассказчик предполагает для себя: «Мы должны были измениться. Может быть, стать такими же стеклянными», – т.е. непроницаемыми для соблазнов, неподвижными, просматриваемыми окружающими насквозь. «Лапа, впрочем, так не думал» (235), он проживал свою жизнь тотально, сохранял целостность (тогда как рассказчик делит свою жизнь: тогда – сейчас, вместе – по отдельности, наблюдая – похищая –

---

<sup>1</sup> Впрочем, удовольствие все-таки может и лишать именно этой полноты. Царь, прикоснувшийся к духовному миру, сокрушается: «Я – человек, который не обладал полнотой основных свойств, но увлекался наслаждениями. Потомки осудят меня», он «сумел исчерпать наслаждения в своей жизни» («Владеющий силой превращения», даосская притча).

наблюдая и т.п.). В притче того же Ошо «Святой и проститутка» святой попадает в ад, поскольку «он все время думал о вечеринках и удовольствиях, которые происходили в ее доме. Отголоски музыки, доносившиеся до его дома, волновали его до глубины души. <...> Проститутка всегда жаждала жизни святого, а святой всегда жаждал удовольствий проститутки. Их интересы и подходы, полностью противоположные друг другу, совершенно изменили их судьбу». Удовольствие лучше проживать, (т.е. перерасти его), чем только жаждать (не дорасти, остаться на самом низшем уровне). В этом смысле рассказчик, ведя более моральную жизнь, переходит на более низкий уровень, чем его друг-преступник, поскольку отказ от преступления вызван больше страхом расплаты, чем внутренней потребностью.

Удовольствие, как естественное состояние бытия, нормально для мастера:

Ты говоришь, что от твоего дерева пользы нет. Ну так посади его на просторе Небывалой Страны, водрузи его в краю Беспредельного Простора, да и гуляй вокруг него в свое удовольствие, не утруждая себя заботами, отдыхай под ним безмятежно, предаваясь приятным мечтаньям. Там его не срубят топором, и ничто не причинит урона. Коли нельзя найти пользы, откуда взяться заботам? («О пользе и заботах», даосская притча).

Удовольствие героев Шкловского включает в себя заботы (как не попасться) и пользу (обладание) как неотъемлемую часть, что одновременно и разрушает его, вносит в него элемент неудовлетворенности. Жизнь в полноте удовольствия дает человеку необычные силы, их можно лишить его, внося в эту жизнь элемент раздробленности, нецелостности. В индийской притче «Мальчик и слон» нищий мальчик регулярно останавливает слона короля, держа его за хвост.

Но он ничем не занимается. Он живет ради собственного удовольствия, и народ любит и кормит его, поэтому он никогда не испытывает недостатка в еде. Он счастлив: он ест и спит.

Когда мальчик начинает выполнять небольшую наилегчайшую работу за деньги, он терпит поражение, как и предсказывал мудрец, «слон протасил его». У Шкловского заработок (разделение, компромисс) приводит героя к тому же.

Отложенное удовольствие может не состояться никогда, и исправить это невозможно никакими средствами. В суфийской притче «Скряга и Ангел Смерти» «трудом, торговлей и ростовщичеством скряга накопил триста тысяч динаров. У него были земли и строения, и самые разнообразные богатства. Тогда он решил, что проведет один год в развлечениях, живя в свое удовольствие, а потом решит, каким быть его будущему». Именно в этот момент Ангел Смерти явился забрать его

жизнь, и не согласился продать ему хотя бы час времени за все его состояние.

Ангел сделал ему единственную уступку, и человек написал собственной кровью: «Человек, не растеряй свою жизнь. Я не мог купить даже час за триста тысяч динаров. Удостоверься, понимаешь ли ты ценность того времени, которым располагаешь».

В смысле получения удовольствия как удовлетворения страсти Лапа не теряет свою жизнь, однако и скряга всю жизнь удовлетворял свою страсть к накоплению, и лишь ее конец стал концом его жизни. В этом смысле возможности страсти ограничены, и в конечном итоге она не дает того, что человек подразумевает под «удовольствием» – все ту же полную беззаботность и бесполезность существования, «будьте как птицы небесные».

Алчность, и в материальном и в духовном мире, ведет только к банальным удовольствиям. Она не дает вам развиваться, и мешает высшему пониманию. И развеять ее можно, лишь показав вам, насколько тривиальны ваши мысли («Шепот», суфийская притча), –

тривиальными умами управляет любопытство и владеет жадность, эта мысль ставит под сомнение прекрасный мир похитителей авто (и ведь действительно, интерес к автомобилям чрезвычайно тривиален):

...Мы с жадностью и содроганием сердца проскальзывали туда, ожидая увидеть что-нибудь необычное, потому что после учета всегда появлялось что-нибудь новое. Начиналась новая жизнь.

Бесконечная погоня за новизной, а не за истиной – то, от чего предостерегают притчи, а герои рассказа принимают одно за другое, отождествляя их.

Ученый жалуется ребе: «у меня никогда не хватает времени на удовольствия, доступные другим людям» («Иди своим путем», хасидская притча). Он получает ответ:

Мы склонны делать идола из легкости и предпочитаем молиться удобству, а не истине. Но ведь невозможно определить, кто прилагает больше усилий, а кто меньше. Единственное, что можно утверждать, – это остаемся ли мы верны самим себе в своих усилиях.

Удовольствия не плохи сами по себе (например, удовольствие поразмышлять о Боге<sup>1</sup>), но могут сбить с пути человека, заставить его блуждать, если они «не его», не органичны ему. Невозможно облегчить свой путь к Богу. В этом смысле удовольствия героев Шкловского заводят их в сугубо языческий мир (не случайны многочисленные аллюзии

---

<sup>1</sup> В загробном мире слова «наслаждение» и «польза» могут быть синонимами, поскольку речь идет о разговоре о Боге («Один божественный час», индийская притча).

на мифы о Гермесе): «Неуязвимым он все-таки не был. Магом – да, но не Богом» (235). Понятие Бога тождественно понятию идеального неуязвимого вора.

Удовольствия нужны не тем, кто чего-то достиг на духовном пути, но тем, кто только собрался на него встать. В удовольствиях часто отказывают ученикам. При встрече двух мастеров («Диалог мастеров», индийская притча) «их ученики расположились поблизости, чтобы не пропустить ни единого слова мудрости. Ученики ждали этой минуты, готовились, предвкушая удовольствие. Но беседы не было. Так прошел день, затем второй. И вот настало время прощаться. Ученики были разочарованы». Ученики склонны получать удовольствие от обучения.

Однажды ученики к своему удовольствию получили великолепный пример, подтверждающий истину этих слов («Привязанности и восприятие», современная притча).

В занятиях даосов безнадежный ученик видит лишь удовольствия. (Пу Сунлин, «Даос с гор Лао»). Мастер отказывает в ученичестве человеку:

Пока ты убежден, что питаешь неприязнь к тщеславию и что не получаешь удовольствия от того, что другие полагаются на тебя, не можешь. То, что мы должны продавать, доверено нам его хозяином. И не следует отдавать это за такую жалкую плату, как физическое страдание, деньги, которые люди хотят заплатить, чтобы приобрести нечто, или за чувственное удовольствие, принимаемое за служение Богу («Испытание Далила», суфийская притча).

Будда советует ученикам постоянно размышлять:

...Возникли ли в моих помыслах от воспринятых глазами образов удовольствие, вожеление или ненависть, смущение или гнев? <...> Если же он увидит, что свободен от всех дурных и вредных побуждений, то должен быть доволен и весел («Пристально всматривайтесь в себя», буддийская притча)<sup>1</sup>.

Удовольствие – это то, что человек естественно ищет и находит, не отдавая себе в этом отчета. В момент рефлексии он склонен от удовольствия отказаться. В дзенской притче «Без привязанности» Китано почувствовал:

Такое удовольствие может разрушить медитацию. Пока это не зашло далеко, надо остановиться.

И он выбросил трубку и табак. Точно так же он впоследствии отказался от искусства предсказаний и поэзии. Вероятно, есть опыт дальше удовольствия, лежащий за ним, однако, судя по другим притчам, его нельзя достигнуть, просто отказавшись от удовольствия, не испытав, до

---

<sup>1</sup> О пустоте: «Она не получает наслаждения от удовольствий и не страдает от боли» («Письмо умирающему», дзенская притча).

него. В то же время совсем не испытывать удовольствия способен только мертвец (они никак не выражают удовольствия от похвалы и негодования от брани, таким же бесчувственным должен стать монах в христианской притче «Хвала и брань покойникам»). Удовольствие способно мимикрировать под другие состояния, быть неузнанным как удовольствие и принятым за нечто другое. Научиться распознавать настоящие удовольствия (чтобы преодолеть их и пойти дальше) – задача для избравших духовные поиски. В суфийской притче «Чудо царственного дервиша» говорится:

Вы двое дивились Ибрагиму. Но чем вы пожертвовали, чтобы следовать по Пути дервишей? Вы всего лишь отказались от удобств обычной жизни. Ибрагим бен Адхам был могущественным правителем, и чтобы стать суфием, он отрекся от султаната в Балхе. Вот отчего он опередил вас. И потом, вы все эти тридцать лет испытывали удовольствие от своего отказа – это и было вашей наградой. Он же всегда воздерживался от притязаний на награду за свою жертву.

Ибрагим отрекся от удовольствия и не обменял его на новое, в то время как другие лишь сменили одно удовольствие на другое. В каком-то смысле рассказчик не столько друг по интересам, сколько внимательный ученик продвинутого мастера, он учится его искусству, но не решается идти до конца, останавливается на рефлексии своих ощущений, удовольствий. Лапа же герой исключительно поступка, свершения<sup>1</sup>.

Традиционно под словом «удовольствие» прежде всего понимается удовольствие физической любви.

И девушка радостно ответила: За всю прежнюю жизнь я ни разу не испытала подобного наслаждения. Прошу тебя, завтра отнеси меня туда опять («Предопределение», суфийская притча).

Днем и ночью думаю я о вас, желая вместе с вами состариться и поседеть, но не наслаждения одной ночи («Вышитая туфелька», «Стратегема № 11 – Сливовое дерево засыхает вместо персикового»).

«...И то, что последовало, не доставило Энджеле никакого удовольствия, а породило энергию, которая всю жизнь оставалась с ней» (об изнасиловании отцом, «Энджела и ее друзья-наставники», притча Крайона; героиня сама выбрала эту судьбу, чтобы улучшить карму жителей планеты, в чем преуспела). Этого мотива рассказ Шкловского со-

---

<sup>1</sup> Еще о предпочтении поступка мысли: сын раввина, от которого ждут нового толкования Торы, говорит, «что он с удовольствием поделится» им. Речь идет о законах гостеприимства. («Не слово, а дело», хасидская притча). Он ничего не сказал, но приготовил постели для сна, иначе гости «отдохнули бы только в своем воображении». «Цель духовной практики – очищение облачений души» (мысли, слова, деяния), «Чтобы действительно очистить мысль, нужно не думать, а действовать» – такие комментарии даются к этой притче.

вершенно лишен, взросление героев не связано с интересом к женщинам в рассказе об автомобилях (никаких гомосексуальных интенций рассказ также не содержит), возможно, потому что эти два объекта в современной культуре вполне могут быть равнозначны и взаимозаменяемы, на отношения с машиной переносятся модели эротических отношений, в крайних случаях машина может быть и конкуренткой женщины, и ее более успешной соперницей («Кристина» С. Кинга). Здесь авто – вообще конкуренты жизни, они заменяют ее собой полностью, поглощают всю душу персонажей. А, возможно, это нужно для того, чтобы расширить представление о человеческих удовольствиях-маниях, не замыкая его на сфере отношения полов.

Человек испытывает удовольствие, когда его желаниям потакают и потворствуют. Так в китайской стратагеме «Расторгнутая помолвка» невестка против женитьбы на определенной некрасивой девушке, но она приняла за нее красотку и теперь «с удовольствием слушала эти восхваления». В брачную ночь жена говорит мужу: «раз уж я знаю, чем ты восхищен, я доставлю тебе удовольствие и удовлетворю твой аппетит» («Легенда о жене рыцаря, древняя притча» – кончается тем, что «жили они долго и счастливо», а по сюжету она помогла ответить рыцарю на вопрос королевы: чего хотят все женщины. Женский вариант удовольствия – исполнение желания). То же «счастье», «жизнь в свое удовольствие» испытывает старуха в индийской притче «Старуха и горшки», горшок удовлетворяет все ее желания и потребности, потому что она относится к нему как к сыну. Этого в рассказе Шкловского нет в принципе. Хотя «авто» продают женщины, ни одна не кинется отдавать их просто так, да и смысл удовольствия здесь в получении недоступного, а не того, что само приходит.

Удовольствие испытывает тот, кто полностью удовлетворен своей работой, довел ее до задуманного конца. Учитель «часто читал проповеди. На них слушатели задавали ему множество вопросов, на которые он с удовольствием отвечал» («Настоящие желания», суфийская притча). При правильной формулировке ученика учитель отвечает: «Теперь все в порядке, скажи, что произошло. Теперь я с удовольствием слушаю» («Учитель, я пришел», даосская притча). О земледельце:

Тогда он сел на землю и с восторгом смотрел, как поток воды бежал к его полю. Его ум был спокоен и счастлив. Он пошел домой, позвал жену и сказал: «Теперь дай мне поесть и набей мою трубку».

Он умылся, с удовольствием поел и заснул глубоким сном («Твердая решимость», индийская притча).

Работа может не доставлять никакого удовольствия, но она выполняется, если радуют ее итоги. «Радже, в сущности, не могло доставить

особого удовольствия бросаться ежедневно живьем на огромную раскаленную сковороду с кипящим маслом, и он с полным сознанием мог сказать, что честно зарабатывает свои десять пудов золота» («Великодушные раджи»), индийская притча, – а деньги затем раздает нищим, удовольствие щедрости).

Одно из традиционных удовольствий – путешествия, либо же истории о них.

Когда стемнеет, ты мне расскажешь о твоём путешествии, я с удовольствием слушаю истории о чужих странах, – прошептал папоротник («Два жука», христианская притча).

Это удовольствие путешествия на «иную планету» испытывает рассказчик и Лапа в рассказе.

Сокровища сами управляют стремящимся к ним. Так в притче Омара Хайяма «Царь Нушинраван и брадобрей» царь (имя которого означает «имеющий бессмертную душу») слышит от брадобрея странный ответ на свои мысли.

Если ваше величество отдаст свою дочь Залири за меня, я избавлю вас от мыслей о войне с Византией и о ее императоре! – Царь был поражен наглостью брадобрея и сам себе сказал: «Что несет этот человек?» Но у того в руках была бритва, и неизвестно куда его могло бы завести помутнение рассудка. Поэтому царь, стараясь быть спокойным, сказал: «С удовольствием, но только после того, как ты меня побреешь».

Здесь «с удовольствием» означает вежливость ради самосохранения. За брадобрея говорили тайные сокровища, над которыми он стоял, притча заканчивается такими словами: «арабы говорят: “Кто видит сокровище под своими ногами, тот требует выше своего достоинства”». В суфийской притче «Алчность упрямства» формулу «с удовольствием» Простак, одержимый желанием присвоить сокровища духа, ему не принадлежащие и поэтому отвергающий все сокровища, щедро рассыпаемые судьбой на его пути, использует для исполнения просьбы тигра, в финале притчи тот его съедает, как «идиота». В рассказе Шкловского легкость добывания «сокровищ» приводит героя в тот мир, где более ценные сокровища более серьезно охраняются, он «требует выше своего достоинства», а это сопряжено со смертельной опасностью, как в притче. Отказывает себе в удовольствиях, связанных с «широкой известностью» как страшной опасностью Старый Политик в притче А. Бирса «Политики», тогда как молодой и неопытный к ним стремится.

В то же время удовольствия – самостоятельно значимая среди «прочих целей жизни»: «А не предпочел ли бы взамен его богатства, удовольствий, могущества или любви, сын мой?» («Как стать мудрым», суфийская притча, – речь идет о человеке, которому перекрыт доступ воздуха). Удовольствия не равны богатству, власти и любви, но равно

с ними противопоставлены духовной мудрости, к которой нужно стремиться, как к воздуху. Так и в рассказе Шкловского удовольствие не равнозначно им, но и вне мудрости<sup>1</sup>.

Удовольствие, которое испытывают герои Шкловского, это удовольствие от красоты. Красота – источник наслаждения и в притче, правда, красота божественного происхождения и живая. «Созерцание красивых лицом улучшает настроение людей и радует их так же, как и счастливое сочетание небесных светил», «созерцание красивого лица доставляет человеку истинное наслаждение» («Притча о красивом лице» Омара Хайяма).

Некоторые полагают, что красивое лицо дается Создателем в награду за заслуги в прежней жизни, другие считают этот дар случайным дождем милости Господа и полагают, что получивший этот дар обладает способностью совершать чудеса и легко находить кратчайший путь к истине.

Рассказчик лицом не обладает вообще, поскольку на себя не смотрит, лицо Лапы не красиво. Не неся красоты в себе, они красоту похищают, одушевляя ее собой (вместо небесных светил – миры иных планет). Лапа «совершает чудеса», но не из-за красоты, а для ее обладания, и находит «кратчайший путь» к ней, а не к «истине» (в ней для него и есть истина, а затем самоцелью, по мысли рассказчика, становится сам «кратчайший путь»).

Как говорит один из двух героев притчи Г. Гессе «Исповедники»: «Мифы... никоим образом не заблуждения. Это представления и *притчи некой веры, в которой мы уже не нуждаемся*, ибо мы обрели веру в Иисуса» (курсив мой. – М.Б.). Мир, созданный в рассказе, – тоже своего рода миф, который может быть понят и как притча и, соответственно рассмотрен в этом контексте. Не заимствуя и не обрабатывая никаких конкретных притчевых мотивов, рассказ, тем не менее, создает сложную отражающую структуру, которая дает возможность увидеть отсветы и отголоски многих из них. Притчи, отдаленно перекликающиеся с текстом, позволяют проявить в нем неявные смыслы, прояснить намеки, логику метафор и сюжетных ходов. Мотив удовольствия, движущий повествованием и в то же время завуалированный в нем, прорисовывается четче именно в зеркале притчи, знающей готовые ответы на

---

<sup>1</sup> Бог смерти Яма разясняет ученику: «Действительно, дитя мое, совершенство – одна вещь, а наслаждения – другая. Эти две вещи, имея различные результаты, определяют человека. Тот, кто выбирает совершенство, становится чистым; тот же, кто выбирает наслаждения, не достигает истинной цели. Совершенство и наслаждение сами предлагают себя человеку, и только мудрый исследует их и отличает одно от другого. Он выбирает совершенство как высшее по сравнению с наслаждением; но глупый выбирает наслаждение ради своего тела» («Наслаждение и совершенство», индийская притча).

вопросы о его сущности и формах, причем не только отрицающей его, как могло бы показаться, исходя из специфической учительной направленности этого жанра, но и оправдывающей его, и использующей в своих целях.

М.М. Бахтин писал:

Задача заключается в том, чтобы вещную среду, действующую механически на личность, заставить заговорить, то есть раскрыть в ней потенциальное слово и тон, превратить ее в смысловой контекст мыслящей, говорящей и поступающей (в том числе и творящей) личности<sup>1</sup>.

Он же говорил о «несказанном» как о «передвигающемся пределе, ... “регулятивной идее” (в кантовском смысле) творческого сознания»<sup>2</sup>. Именно эту задачу пытается выполнить рассказ Шкловского, делает предметом порождения мира смыслов вещь и события вокруг нее.

Смысл не может (и не хочет) менять физические, материальные и другие явления, он не может действовать как материальная сила. Да он и не нуждается в этом: он сам сильнее всякой силы. Он меняет тотальный смысл события и действительности, не меняя ни йоты в их действительном (бытийном) составе, все остается как было, но приобретает совершенно иной смысл (смысловое преобразование бытия). Каждое слово текста преобразуется в новом контексте<sup>3</sup>.

Все события, зафиксированные в тексте, должны быть подвергнуты многократному осмыслению и переосмыслению, чтобы оформился их подлинный смысл, мало ведомый самим героям, но чувствуемый и ощущаемый ими, для этого текст структурирован и переполнен зеркалами соответствий, отражениями контекстов. Восточная притча и мотив удовольствия в ней – один из вариантов «несказанного», в отношении к которому формируется смысл этого рассказа, в результате соотносительности с которым вещь мира раскрывается словом о человеке.

### **Реминисценции Оскара Уайльда в рассказе «Похитители Авто»**

У О. Уайльда есть сказка-притча о дружбе, щедрости и преданности – «Преданный друг», где мельник доводит своего бедного друга работой до болезни и смерти, в результате чего сокрушается о вреде

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 366.

<sup>2</sup> Там же. С. 365.

<sup>3</sup> Там же. С. 367.

собственной щедрости – обещал подарить сломанную тачку, а теперь не знает, как еще от нее избавиться. Этот друг обладает способностью красиво убеждать слушателей в своей правоте.

Просто наслаждение слушать, как ты рассуждаешь о дружбе!<sup>1</sup>  
Что за наслаждение слушать вас... Великое наслаждение! Только, боюсь, у меня никогда не будет таких возвышенных мыслей, как у вас (У, 201).

За это удовольствие и мифическую тачку маленькому Гансу пришлось заплатить жизнью.

В рассказе Шкловского друг не обещает «тачку», но дарит (т.е. украденные автомобильчики) на самом деле, и не заставляет работать на себя, а приобщает к своему миру, делится страстью (и вне его мира интересов рассказчика как бы не существует вообще – читателю о них ничего не известно, а Ганс бы с удовольствием занялся своим садиком). Он «сорвался» сам, не утянув за собой другого, и он не говорит: все, что мы узнаем – это ощущения и мысли рассказчика, проецируемые им и на Лапу, как если бы они вдвоем составляли одно целое, были абсолютно похожи. Но некая искаженно-отраженная близость к Уайльду указывает на сходство и с другими его произведениями; рассказ оказывается неожиданно сильно сближенным с «Портретом Дориана Грея».

Мотивы рассказа вступают в диалог с ключевыми идеями романа.

Те, кто в прекрасном находят дурное, – люди испорченные, и притом испорченность не делает их привлекательными. Это большой грех. Те, кто способны узреть в прекрасном его высокий смысл, – люди культурные. Они не безнадежны. Но избраннык – тот, кто в прекрасном видит лишь одно: Красоту<sup>2</sup> (У, 5).

«Похитители авто» – рассказ о страстной увлеченности красотой, которая для героев воплощается в игрушечных моделях автомобилей. Традиционная триада «истина – добро – красота», которую О. Уайльд перекраивает на свой лад, здесь тоже становится проблемой, поскольку понятия эти входят в сложные причинно-следственные отношения и конфликтуют друг с другом. Герои, по крайней мере, рассказчик, эволюционируют, инвертируя формулу Уайльда. Сначала они – избранные, поскольку видят в «авто» только красоту, все свои поступки совершают ради этой красоты.

Мы их подолгу разглядывали. Любовались. Вертели в руках.  
В грациозных формах проступала стремительность жизни.

---

<sup>1</sup> Уайльд О. Избранное. М., 1992. С. 197. Далее страницы этого издания указаны в тексте в круглых скобках (У, ...).

<sup>2</sup> В другом месте идет оправдание этой идеи авторитетными именами: «как говорит Данте, “стремится облагородить душу поклонением красоте”. Одним из тех, для кого, по словам Готье, и создан видимый мир» (100).

Планета автомобилей «была совсем крошечной, но необычайно красивой», «она манила нас своим изяществом и своим совершенством. Она была чудом, к которому нас влекло неудержимо».

Из-за стекла все казалось еще более притягательно, еще более ярко и совершенно.

Эта красота распространяется даже на совсем некрасивое лицо персонажа (курносый, оспины и т.п.): «Печаль поднималась в его глазах, как туман над осенней рекой», в тусклых глазах вспыхивал «великолепный огонь»<sup>1</sup>. Благодаря этому преклонению перед красотой она открывается им, героям удается совершать подвиги для завладения ей, чтобы любоваться бесконечно. Однако повзрослевший рассказчик стремится дать оправдание и самой красоте и поступкам во имя ее вне ее самой, «узреть в прекрасном его высокий смысл»: все ради моментов риска, перехода в иную реальность, азарта и волшебства. Он переносит все в прошлое, в сферу памяти. Это связано с его претензиями быть «культурным» – отразить всю историю в слове, и не графоманском. Лапа же вносит еще более утилитарную – цивилизационную ноту: он привлекает практический смысл, материальную выгоду, воруя настоящие автомобили и зарабатывая на этом. А в целом у читателя создается впечатление, что в этом «прекрасном» содержится «дурное», поскольку герои занимаются воровством (самим им это слово кажется неуместным), а Лапу, в конце концов, «заложили» или «давно стерегли». Разговоры о красоте, сомнительной с общепринятой точки зрения, поскольку речь идет о серийных сувенирах и игрушках, выглядит как прикрытие инфантильной аморальности. Впрочем, эта ситуация допускает переориентацию в соответствии со словами Уайльда на той же книжной странице:

Для художника нравственная жизнь человека – лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства в совершенном применении несовершенных средств.

Несовершенными средствами – серийной продукцией создается совершенный мир «чуда», а сомнительная нравственность подростков – тема художественного произведения («Мысль и Слово для художника – средства Искусства. Порок и Добродетель – материал для его творчества», У, 5).

---

<sup>1</sup> У Дориана Грея также преобразует облик внутренний мир, но его образ прекрасен изначально: «наблюдал за ним с тайным удовольствием. Как непохож был Дориан теперь на того застенчивого и робкого мальчика, которого он встретил... Все его существо раскрылось, как цветок, расцвело пламенно-алым цветом. Душа вышла из своего тайного убежища, и Желание поспешило ей навстречу» (У, 46).

В тоже время красота и преступление в деятельности похитителей авто нераздельны, а по мысли героя романа эти явления конфликтуют между собой.

Всякое преступление вульгарно, точно так же, как всякая вульгарность – преступление. <...> Преступники – всегда люди низших классов. <...> ...Для них преступление – то же, что для нас искусство: просто-напросто средство, доставляющее сильные ощущения. <...> О, удовольствие можно находить во всем, что входит в привычку... Это один из главных секретов жизни (У, 162)<sup>1</sup>.

С одной стороны, ситуация похитителей авто описана достаточно точно. Они находятся внизу социальной лестницы – денег на игрушки у них все-таки нет, предоставлены сами себе; красть автомобили входит у них в привычку, от которой они не могут добровольно отказаться, особые ощущения они получают именно от этих повторяющихся моментов, все, что связано с «авто» стало ритуальным, многократно повторяющимся и именно в этом повторении ожидающимся, меняются лишь детали: магазин, марка автомобиля, настроение продавщицы. Именно кража доставляет им сильные ощущения, но нельзя не признать вульгарности предмета, толкающего их к пороку: по сравнению, например, с живописью, книгами и т.п. В то же время в романе сам Дориан Грей – показатель и образец того, как соединяется красота и порок, искусство и преступление, как одно порождает другое тем, что скрывает, и тем самым оправдывает. Дориан Грей не выносит именно этого – он уничтожает портрет и ставит все на свои места: преступник безобразен, красота портрета первозданна и безгрешна. Похитители авто раздваиваются на человека поступка и наблюдателя. Для второго красота авто в шкафу лишь напоминает об «азарте», первый пытается войти в нее изнутри, стать ее внутренним содержимым, духом – он оказывается внутри любой понравившейся машины, хочет облечься в итоге в джип, наиболее совершенную из известных ему форм. В обоих случаях синтез Дориана Грея и его разрушение недостижимы, поскольку, если у Уайльда речь шла о красоте и уродстве, то здесь речь идет о безликости человека и стандарте / глянце желанного облика. Эти сути близки изначально и тяготеют к соединению, одно из возможных в рассказе и описывается, но не к фантастическому единству. Постмодернистская реальность рассказа с доминированием серийности как основы бытия не может включить в себя полноценно модернистский изыск оригинально-

---

<sup>1</sup> Дориан Грей полностью оправдывает эту сентенцию своими поступками: «Грубые ссоры и драки, грязные притоны, бесшабашный разгул, низость воров и подонков общества поражали его воображение сильнее, чем прекрасные творения Искусства и грезы, навеваемые Песней. Они были ему нужны, потому что давали забвение» (У, 142).

сти, лишь отослать к нему и напомнить о нем. Лорд Генри точно предсказывает развитие сюжета рассказа:

Всякий преступник непременно делает какую-нибудь оплошность и выдает себя. Я же, во всяком случае, не стану в это вмешиваться (У, 130).

Лапа сорвался, а рассказчик отказывается от вмешательства: «Теперь разве узнаешь?..».

Героями рассказа овладевает настоящая страсть к преступлению, что тоже известно роману:

...Бывают моменты, когда жажда греха... так овладевает человеком, что... каждой клеточкой его мозга движут опасные инстинкты. В такие моменты люди теряют свободу воли. Как автоматы, идут они навстречу своей гибели. У них уже нет иного выхода, сознание их – либо молчит, – либо своим вмешательством только делает бунт заманчивее (У, 145).

В то же время в романе встречаются такие сентенции, как «совесть и трусость, в сущности, одно и то же... “Совесть” – официальное название трусости» (У, 10), – поощряющие преступление неких норм и законов. Героям Шкловского также несвойственна трусость (они любят риск), как и совесть: «Причем здесь воровство? <...> Ангел нас хранил».

По О. Уайльду, «если говорить о форме, – прообразом всех искусств является искусство музыканта. Если говорить о чувстве – искусство актера». Музыка в этом рассказе нет (есть в окружающем его контексте книги), но искусство лицедейства востребовано. Герои постоянно переодеваются и изображают святую невинность, особенно хорошо это удается Лапе, те, кто «потрясли» его, «были пристыжены» его кротостью. И Дориан, некогда влюбленный в актрису и разлюбивший ее за плохую игру, размышляет:

Разве притворство – такой уж великий грех? Вряд ли. Оно – только способ придать многообразие человеческой личности (У, 110).

Однако притворством Лапы руководит (и обуславливает его) одна страсть, делающая его не «существом сложным и многообразным», а скорее «простым, неизменным, надежным и однородным в своей сущности» (У, 110), – т.е. противоположным видению Дориана. «Смотреть плохую игру вредно для души...» (У, 68), – это не грозит героям рассказа, как и «решительная сцена без постепенной подготовки! Это было нескладно, напоминало плохую репетицию» (У, 58 – о разговоре матери Сибиллы Вэйн с сыном). У героев – «верх мастерства».

Рассказ отраженно обыгрывает и другие уайльдовские высказывания о сути искусства.

Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ. Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск. И кто раскрывает символ, идет на риск (У, 5).

В этом смысле и любовники автомобилями, и фантастические миры, вырастающие из него, у героев идеально поверхностны, хотя и обладают неотъемлемой символичностью. Риск связан для героев с овладением этим миром и владением им, и риск – это то, что они больше всего ценят. Однако читателя ожидает и тот небуквальный риск, о котором говорит Уайльд, поскольку символика рассказа провоцирует соблазн проникнуть в нее. Герой романа декларирует:

Я думаю, что в истории человечества есть только два важных момента. Первый – это появление в искусстве новых средств выражения, второй – появление в нем нового образа (У, 13).

В этом смысле игрушечный автомобиль, предмет из других сфер жизни, – новое средство выражения человеческих эмоций, страстей, мыслей и одновременно новый образ, поскольку, если все, что связано с автомобилями настоящими, достаточно тривиально для смежного искусства – кино, то автомобиль игрушечный редкая птица даже там.

Гений, несомненно, долговечнее Красоты. Потому-то мы так и стремимся сверх всякой меры развивать свой ум (У, 14).

В рассказе также есть это соотношение: «гений» похищения развивается здесь для присвоения красоты, окружения себя, красоты лишеного, ею до той степени, чтобы она проникала в не-красоту изнутри, либо же бросала на нее свой ответ. В итоге автомобильчики обладают удивительной способностью своей «раздвигающей сумрак роскошью навевать на меня покой и тишину»<sup>1</sup>. Красота начинает вмещать в себя доброго гения.

А Красота – один из видов Гения, она еще выше Гения, ибо не требует понимания. Она – одно из великих явлений окружающего нас мира... Красота неоспорима. Она имеет высшее право на власть и делает царями тех, кто ею обладает. <...> ...Она

---

<sup>1</sup> Ср. также: «Душу лучше всего лечить ощущениями, а от ощущений лечит только душа» (У, 20). Именно этим занимается рассказчик в своем настоящем, где «волшебство и азарт кончились», и ему приходится «только... терпеть». Вспоминая, он ощущает, и это облегчает ему существование, но в настоящем ощущений нет и не может быть в принципе, от них избавляет повзрослевшая душа (вообще, «душа» по О. Уайльду – это не слишком хорошо, достаточно вспомнить сказку «Рыбак и его душа», где душа совершает лишь зло и насилие и изгнана ради любви). Душу «гешат» грехи («Есть грехи, которые вспоминать сладостнее, чем совершать», У, 125). «Кто к жизни подходит как художник, тому мозг заменяет душу» (У, 163), – произносит лорд Генри, но тут же противоречит себе: «что пользы человеку приобрести весь мир, если он теряет... как дальше? Да: если он теряет собственную душу?» (У, 163). Герои Шкловского теряют себя в добычании сокровищ, но уверены, что именно в нем свою душу обретают.

не так тщетна, как Мысль. Для меня Красота – чудо из чудес. <...> Подлинная тайна жизни заключена в зримом, а не в сокровенном... (У, 21).

Герои Шкловского абсолютно подчинены этой концепции. Они – цари, им не нужно понимания. Потребность в нем появится лишь после конца этого мира, когда с Лапой случится «худшее», и вызовет к жизни рассказ о «зримом».

В романе Уайльда поощряется покров тайны, столь ценимый Е. Шкловским.

Когда я очень люблю кого-нибудь, я никогда никому не называю его имени. Это все равно что отдать другим какую-то частицу дорогого тебе человека. ...Мне нравится иметь от людей тайны. Это, пожалуй, единственное, что может сделать для нас современную жизнь увлекательной и загадочной. Самая обыкновенная безделица приобретает удивительный интерес, как только начинаешь скрывать ее от людей (У, 8).

В отличие от большинства рассказов Шкловского, где имена героев даны одной литерой, здесь герой имеет произносимое прозвище – Лапа, а рассказчик не имеет имени вообще. Текст буквализует мысль о сокрытой безделице, которой и являются похищенные автомобильчики. Эта сокрытость не снимается, даже когда события уходят в прошлое: «машинки так и стояли у меня на полочке в шкафу, на самом видном месте», – но никто, кроме рассказчика, этого места не видит. Называя имя своего друга и рассказывая о детстве, рассказчик выставляет на всеобщее обозрение «дорогого тебе человека», но эта публичная выставочность возможна лишь потому, что носителя этого имени больше нет, с ним произошло «худшее», после которого ничего «не узнаешь». Лапа становится для рассказчика тем же автомобильчиком «на самом видном месте», образ, несущий в себе некую память и аккумулирующий смыслы, реальный лишь как символ и как образ, сохраняющий свою тайну при любом разглядывании.

Лорд Генри утверждает:

Женщина – это воплощение торжествующей над духом материи, мужчина же олицетворяет собой торжество мысли над моралью (У, 40).

Это совершенно верно для мира рассказа. Сокровища охраняют женщины, не понимающие его настоящей ценности, знающие лишь цену в денежном эквиваленте. «Время от времени продавщица вдруг выскакивала из-за прилавка, словно ужаленная, хватала тебя за рукав и начинала шмонать», поэтому сокровище прячется «еще где-нибудь, в еще большем укроме». Неодухотворенность подчеркивается и их непонятным пребыванием в трансе. «Странные они были. То сонно глядели на тебя и словно не видели, погруженные во что-то свое, туманное, сиене-голубое, как их халаты», – внутренний мир полностью идентичен

внешней материи; «но когда они так вот рассеянно и мечтательно смотрели, машинку можно было тиснуть прямо у них из-под носа», – здесь торжествует мужская мысль, одержимая техникой, скоростями, адреналином в кровь и т.п. над моралью. В то же время женщины – это фон и лакмусовая бумажка, диагностирующие моральное состояние персонажа:

Услышав ваше имя, лорд Стэйвли с презрительной гримасой сказал, что вы, быть может, очень тонкий знаток искусства, но с таким человеком, как вы, нельзя знакомить ни одну чистую девушку, а порядочной женщине неприлично даже находиться с вами в одной комнате (У, 116).

Рядом с героями Шкловского они напрочь отсутствуют, их мораль вне этого фона.

Сами отношения героев (без намека на гомосексуальность) порождены размышлениями из романа:

Потому что влиять на другого человека – это значит передать ему свою душу. Он начнет думать не своими мыслями, пылать не своими страстями. И добродетели у него будут не свои, и грехи, – если предположить, что таковые вообще существуют, – будут заимствованные. Он станет отголоском чужой мелодии, актером, выступающим в роли, которая не для него написана. Цель жизни – самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность – вот для чего мы живем. А в наш век люди стали бояться самих себя. Они забыли, что высший долг – это долг перед самим собой. <...> Но их собственные души наги и умирают с голоду (У, 18).

Лапа передает рассказчику вместе со своей страстью свою душу, но выразить ее может только рассказчик, спасовавший перед стеклянной преградой и ставший наблюдателем чужого поступка и своей души. Остерегается (форма страха) он, проявляет свою сущность Лапа. Рассказ отражает некое двоение души, потребность в самовыражении при его боязни, отсутствие цельности у современного человека. Одновременно души героев «умирают с голоду», поскольку направлены на похищение, «алчут». Рассказ не придерживается мифа о детской невинности, ушедшего вместе с классической эпохой, как не придерживается его роман Уайльда: «Да ведь и в вас, мистер Грей, даже в пору светлого отрочества и розовой юности, уже бродили страсти, пугавшие вас» (19), – в этом смысле показательно то, что Дориан Грей не стареет, от «розовой юности» неотъемлема страсть – герои Шкловского тоже не слишком взрослеют, во всяком случае, Лапа. Рассказчику подходит и сетование лорда Генри:

А к нам молодость не возвращается. Слабеет пульс радости, что бьется так сильно в двадцать лет, дряхлеет тело, угасают чувства. Мы превращаемся в отвратительных марионеток с неотвязными воспоминаниями о тех страстях, которых мы

слишком боялись, и соблазнах, которым мы не посмели уступить Молодость! Молодость! В мире нет ничего ей равного (У, 22)<sup>1</sup>, –

с той оговоркой, что и соблазну герой уступал, и страсти не боялся – это пришло с утратой детства (аналог «молодости» – человеческая жизнь сжалась, одновременно перенасытившись смыслами). В другом месте лорд Генри дает рецепт возвращения молодости: совершить ее безумства и ошибки снова (У, 36). Лапа и не прекращал это делать, а для рассказчика это невозможно. Вечно молодой благодаря смерти остается Сибилла Вэйн, с Лапой происходит то же.

В рассказе проскальзывает мысль о том, что ценность прекрасных предметов значительно превышает ценность живых людей. Хотя здесь, конечно же, нет ни хладнокровных убийств, ни безжалостного отношения к людям, но показателен сам факт, что вселенная автомобильчиков полностью вытесняет из себя людей: их нет в фантазиях героев ни в каком виде, совершенно безличные сущности вмешиваются во взрослую жизнь Лапы; при виде запертых в витрине автомобилей рассказчика посещает странная мысль «стать такими же стеклянными» (а не перейти в мир других игр с другими детьми, например). Только Лапа, как демиург этого мира (хотя и «маг», а не «бог»), представляет близкую ценность. Ср. сетование Дориана Грея:

Я вам не так дорог, как ваш серебряный фавн или Гермес из слоновой кости. Их вы будете любить всегда. <...> Я завидую всему, чья красота бессмертна. Завидую этому портрету, который вы с меня написали (У, 25, курсив автора. – М.Б.).

Некий аналог стекла как прозрачной преграды между взглядом и предметом можно усмотреть в слезах:

...Никакой пафос вас не трогает, но красота, одна лишь красота способна вызвать у вас слезы. ...Я с трудом мог разглядеть эту девушку, потому что слезы туманили мне глаза (У, 43).

Слезы тоже оберегают красоту от посягательств, но ненадолго.

Только святыни и стоит касаться, Дориан, – сказал лорд Генри с ноткой пафоса в голосе (У, 44).

Для героев Шкловского мир автомобильчиков тоже святыня, и только к ней они и прикасаются (никогда не воруют ничего другого, «еще чем-нибудь» интересуются только для отвода глаз).

Тот же лорд Генри произносит:

---

<sup>1</sup> В другом месте: «Разве человек, хоть немного узнавший жизнь, откажется от возможности остаться вечно молодым, как бы ни была эфемерна эта возможность и какими бы роковыми последствиями она ни грозила?» (У, 84).

В наше время люди всему знают цену, но понятия не имеют о подлинной ценности (У, 40).

Это верно для героев рассказа, ценность авто для которых резко расходится с их ценой. Однако в отличие от лорда Генри они не торгуются, а презирают возможность покупать понравившееся – оно должно быть вообще вне денежных расчетов: «деньги... все портят, ...все обесценивают. Ни риска, ни азарта, ни напряжения...».

С точки зрения лорда Генри, Лапа как раз подвержен страшной провинности, хотя речь идет не об одном человеке, а об одной страсти.

Поверхностными людьми я считаю как раз тех, кто любит только раз в жизни. Их так называемая верность, постоянство – лишь летаргия привычки или отсутствие воображения. Верность в любви, как и последовательность и неизменность мыслей, – это попросту доказательство бессилия... (У, 42).

Правда, в рамках этой страсти он одержим новизной и потребностью в постоянной смене объектов привязанности. Идеальная возлюбленная должна состоять из множества неповторяющихся женщин и никогда не быть собой, чтобы не надоест.

– Сегодня она – Имоджена. Завтра вечером будет Джульеттой.

– А когда же она бывает Сибиллой Вэйн?

– Никогда.

– Ну, тогда вас можно поздравить! (У, 46).

Эту модель Лапа пытается воплотить и в отношениях с машинами. У рассказчика, скорее, страсть коллекционера. Он любит собранным множеством в его одновременности. К коллекционерству приходит Дориан Грей. Именно коллекцией-серией художник пытается уловить суть образа: «написал вас Парисом в великолепных доспехах и Адонисом в костюме охотника, со сверкающим копьем в руках. В венке из тяжелых цветов лотоса вы сидели на носу корабля императора Адриана и глядели на мутные волны зеленого Нила. Вы склонялись над озером в одной из рощ Греции, любясь чудом своей красоты в недвижимом серебре его тихих вод. Эти образы создавались интуитивно» (90), – однако все это оказывается бесполезным, нужен лишь один – истинный – портрет.

Дориана тянет рассматривать портрет, узнавая о себе страшную правду.

Он знал, что, оставшись один, не выдержит, непременно примется снова рассматривать портрет. И боялся узнать правду (У, 75).

Душевную муку его способна утолять разве что совершенно иная, непричастная человеческому миру красота, например, лилий (У, 71). Это перерождается в коллекционерство:

Он уверял, что желтый атлас может служить человеку утешением во всех жизненных невзгодах. Я люблю красивые вещи, которые можно трогать, держать в руках. Старинная парча, зеленая бронза, изделия из слоновой кости, красивое убранство комнат, роскошь, пышность – все это доставляет столько удовольствия! Но для меня всего ценнее тот инстинкт художника, который они порождают или хотя бы выявляют в человеке. Стать... зрителем собственной жизни – это значит уберечь себя от земных страданий (У, 87).

Но он ничего не создает. Рассказчик же создает текст, когда коллекция становится фактом замкнутого в себе прошлого. Коллекционерство более совместимо с графоманией, которая, видимо, известна рассказчику не понаслышке.

Если человек выпустил сборник плохих сонетов, можно заранее сказать, что он совершенно неотразим. Он вносит в свою жизнь ту поэзию, которую не способен внести в свои стихи. А поэты другого рода изливают на бумаге поэзию, которую не имеют смелости внести в жизнь (У, 47).

О страсти Лапы говорится:

О, это была настоящая страсть, болезненная, как страсть графомана к белому листу бумаги и появляющимся на нем из ниоткуда строчкам.

Коллекционерство несет в себе функцию спасения от страха:

В течение целого года Дориан усердно коллекционировал самые лучшие, какие только можно было найти, вышивки и ткани. <...> Эти сокровища, как и все, что собрал Дориан Грей... помогли ему хоть на время забыться, спастись от страха, который порой становился уже почти невыносимым (У, 108).

Я очень рад, что вы не изваяли никакой статуи... не создали ничего вне себя. Вашим искусством была жизнь. Вы положили *себя* на музыку. Дни вашей жизни – это ваши сонеты (У, 165).

«Всякое искусство совершенно бесполезно» (У, 6), – говорит О. Уайльд в предисловии. В этом смысле искусство добывать автомобили рано или поздно теряет свою суть, становится ремеслом.

Лапа был великим искусником по этой части и никогда не возвращался пустым. <...> Автомобильчик сам, урча мотором, въезжал в его рукав, как в подземный гараж, залетал, как ракета, выпустив реактивный шлейф и перейдя звуковой барьер.

Это «магия», где субъект больше мира и мир приходит к нему. С заработком человек уменьшается, а вещи увеличиваются и вмещают его в себя, он служит им. «Ездил он теперь на “фольксвагене”... и был им очень доволен». Но нужен ему просторный «джип».

С выставлением портрета Дориана Грея на всеобщее обозрение изначально связаны проблемы. «Не могу выставить напоказ этот портрет... Я вложил в него слишком много самого себя» (У, 7), – говорит его создатель. Дориан не может допустить, чтобы кто-то узнал его тайну. «Люди будут с любопытством глазеть на самое сокровенное в его жизни? Немыслимо!» (У, 89). Портрет сначала закрывается экраном (У, 75),

потом помещается в специально отведенную ему комнату – аналог большого шкафа. С комнатой связаны детские воспоминания Дориана (его бывшая детская, затем классная). Возникает и сам по себе мотив шкафа, хранящего тайны своего хозяина.

Между окнами стоял флорентийский шкаф... Дориан уставился на него как завороченный, – казалось, шкаф его и привлекал и пугал, словно в нем хранилось что-то, чего он жаждал и что вместе с тем почти ненавидел. Он задыхался от неистового желания. <...> Наконец он встал с дивана, подошел к шкафу и, отперев, нажал секретную пружину (У, 140).

Похищенные авто стоят у рассказчика в шкафу, чтобы посмотреть на них, нужно открыть дверцу<sup>1</sup>. Шкаф своей сокрытостью пространства становится средоточием другого мира, вместительным иной вселенной<sup>2</sup>. В то же время рассказчика постоянно тянет рассматривать автомобили, как Дориана свой портрет, хотя результаты этого рассматривания различны: у рассказчика «покой», а у Дориана крайняя степень беспокойства. Состояние рассказчика уже после криминальных событий, состояние же Дориана – в самом их начале (до событий: «Каждое утро он подолгу простаивал перед портретом, любясь им. Иногда он чувствовал, что почти влюблен в него», У, 83). Дориану приходит на ум различение тонкой грани:

Или, может быть, на портрете отражаются не деяния живого Дориана Грея, а только то, что происходит в его душе? (У, 83).

Именно эту функцию – отразить то, что происходит в душе, пытается придать рассказчик автомобилям, заставить вещь выразить то, для чего обычно нужны слова, хотя зачастую они и бессильны: «Пожалуй, никогда не следует выражать свои чувства словами» (У, 91), – к такой мысли приходит художник после исповедального монолога. Душа Дориана портит красивую вещь, что вызывает у него сожаление (У, 83), у Шкловского красивая вещь придает красоту душе по представлениям героя, а без нее в душе, собственно, ничего привлекательного нет. «Любопытство» (всегда преодолевающее страх) свойственно и Дориану Грей, и героям рассказа.

Романтика вездесуща. Но Венеция, как и Оксфорд, создает ей подходящий фон, а для подлинной романтики фон – это все или почти все... (У, 126).

---

<sup>1</sup> В другом рассказе Шкловского, «Угол», мучающие персонажа неизвестные тайны бытия сосредоточены в углу между стеной и шкафом. До пробуждения особой чувствительности к ним персонажу достаточно было «всунуть... голову внутрь шкафа» (У, 101) и глотнуть водки из спрятанной там бутылки. Потом «нагнетает и нагнетает. Сначала Х. думал, что дело в шкафе. <...> Совсем не в том, что шкаф, а в том, что за шкафом» (У, 103).

<sup>2</sup> Ср. у К. Льюиса, например, в Нарнию попадают через платяной шкаф.

В этом смысле – знаменитого города как декораций – в рассказе Шкловского фона романтики нет. Понятно, что это какой-то российский город, вероятно, Москва, но с тем же успехом это может быть любой крупный город, столичность не декларируется и не подчеркивается, есть разве что проспекты и сирены, широкий ассортимент в магазинах и много самих этих магазинов, но не безгранично много. Есть лишь одно географическое название – Литва, откуда Лапа перегнал свой «фольксваген». Романтику здесь создает именно пустота фона, на которой рисунок сюжета просматривается особенно отчетливо. В то же время не теряется важность обозначения пространства как городского в другом.

Милый друг, в деревне всякий может быть праведником... Там нет никаких соблазнов. По этой-то причине людей, живущих за городом, не коснулась цивилизация. ...приобщиться к цивилизации – дело весьма нелегкое. Для этого есть два пути: культура или так называемый разврат. А деревенским жителям то и другое недоступно. Вот они и закоснели в добродетели (У, 159).

Дориану Греху «тяжко» от того, что культура и разврат следуют друг за другом. Герои Шкловского, горожане, приобщаются и к тому, и к другому (если понимать под развратом воровство, а под культурой – модели автомобилей).

Несходна поэтика рассказа с рекомендациями романа и в другом.

Человек должен вбирать в себя краски жизни, но никогда не помнить деталей. Детали всегда банальны (У, 80).

Память о деталях связана с женским разумом:

Эти женщины растолстели, стали скучны и несносны. Когда мы встречаемся, они сразу же ударяются в воспоминания. Ах, эта ужасающая женская память, что за наказание! И какую косность, какой душевный застой она обличает! (У, 80).

Автомобиль, даже в виде модели (высокого качества) – это предмет из множества деталей, и интерес к нему порождает соответствующее восприятие мира, тем более что речь идет о миниатюрных предметах («самых разнообразных, с открывающимися дверцами или цельнопластмассовых, с блестящими бамперами, с верхними люками, с целой кучей всяких завлекательных прибабасов»). В рассказе красок маловато (оттенки синего), хотя у Уайльда это в переносном значении – ощущений от жизни достаточно и у Шкловского. Детали тоже – у Шкловского буквально, у Уайльда переносно – детали, т.е. мелкие подробности романов. В отличие от женщин, автомобиль не может растолстеть и впасть в душевный застой (хотя может наскучить). Уделяют герои Уайльда внимание и слову:

А ведь слово – это все. Я никогда не придираюсь к поступкам, я требователен только к словам... Потому-то я и не выношу вулгарный реализм в литературе. Человека, называющего лопату лопатой, следовало бы заставить работать ею – только на это он и годен (У, 148).

В этом смысле рассказ Шкловского идет еще дальше идеала: его слова не только не исчерпывают свои значения вещами, которые обозначают, но все являются «гиперссылками», отсылают ко множеству литературных реальностей, также как и вещи, в свою очередь, теряют свой простой вещный статус вместе с обыденным обозначением и переходят на уровень символов и метафор.

Зачем же перекинут этот мост аллюзий от современного рассказа к одному из основных произведений мировой классики? Какую роль выполняет этот скрытый диалог? Роман Уайльда – это «провокационная ориентация нового (и сложного для восприятия) мировидения», как истинно модернистский текст<sup>1</sup>. В том, что волнует героев рассказа, есть «избыток привлекательности, повторяемость, недостаток новизны» – черты масс медиа (Э, 52). Мы живем в «эпоху повторения», «под знаменем новой эстетики серийности» (Э, 56), когда повтор «является источником маленьких удовольствий» (Э, 53) – то, что в романе Уайльда соотнесено с преступлением, как удовольствием для низших. Повествование рассказа напоминает о технологии «flashback» и петли, когда «у героев есть маленькое будущее и огромное прошлое, но, как бы там ни было, ничто из этого прошлого никогда не разрушит мифологию настоящего» (Э, 59), он «вовлекают в игру интертекстуальную энциклопедию» (Э, 61). Уайльд – «нас возвышающий обман», который «тьмы низких истин нам дороже». Через отсылки к нему создается окно в мир другой культуры, других ценностей. Рассказ не создает вариации романа, как этого можно было бы ожидать от постмодернистского текста, он включает его осколки в себя как свое другое, как образ мира, достойный рефлексии, как то, что стоит у истоков современной ситуации, но и противостоит ей, дает еще не умершую альтернативу существования. Реминисценции Уайльда не только создают удовольствие игры для искушенного читателя, но и напоминают о сути природы уже привычной текстовой реальности.

---

<sup>1</sup> Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия постмодернистской эпохи. Минск, 1998. С. 52. Далее страницы указаны в круглых скобках (Э, ...).

## Реминисценции «Путешествий Гулливера» Д. Свифта в «Похитителях авто»

«Я не рассказывал бы, впрочем, о своей жизни возле Комбре, ведь в то время Комбре я вспоминал крайне редко, – если бы именно там, пусть и с неокончательной полнотой, не нашел подтверждения мыслей, впервые посетивших меня на стороне Германтов, а также других, пришедших на стороне Мезеглиза», – так начинает седьмой том своего романа М. Пруст. Рассказчик ищет подтверждения рассказываемому в памяти, и не только своей, но и чужой, отраженной в книгах других авторов, тогда они входят в его текст аллюзиями, реминисценциями, отголосками. Именно так происходит у Шкловского, и память, дающая подтверждение изложенному, принадлежит, в том числе, и Лемюэлю Гулливеру, оставившему мемуары о своих путешествиях.

Реминисценции романа Свифта кажутся странными в рассказе о воровстве игрушечных автомобилей, однако они пронизывают все уровни его смысловой структуры<sup>1</sup>. Мотив памяти и рефлексии, острого взгляда на себя самого и свое прошлое, содержится в самой структуре этого романа с его смысловой симметрией первых двух частей – великан в стране лилипутов, лилипут в стране великанов, что тонко уловлено современными поэтами: «Так выросший Гулливер зорко следит за орлицей, / несущей над морем домик, где он все еще лилипут» (А. Иличевский, «Окно III», книга стихов «Не-зрение», 1999); «Если что-то есть во мне, / то оно пришло оттуда... <...> Все, что по закону масс, / разом ухнуло в воронку. / И стоишь как Гулливер, / персонаж из детской книжки. / Бывший юный пионер, / задыхаясь от одышки» (В. Голков, «Если что-то есть во мне...», 2001–2004). Так рассказчик Шкловского следит за собой в мире игрушечных автомобилей своего детства<sup>2</sup>.

Наиболее видимый их пласт, вершина айсберга – наблюдение великана за лилипутами.

---

<sup>1</sup> По мысли А. Битова, высказанной в интервью 1997 года «Митьки на границе времени и пространства» (Огонек. 1997. № 16), Гулливер и Робинзон – «два литературных героя, заложивших основы европейской культуры и цивилизации». Когда Гулливер россиянин, то Европа становится лилипутией, а США великанией (см.: Битов А. Русский устный и русский письменный // Звезда. 2003. № 8). Гулливером считает себя «я» «ненаписанного романа» «Япония как она есть, или Путешествие из СССР» (Звезда. 1998. № 8).

<sup>2</sup> Гулливер – «в первую очередь герой детский», считает основатель книжной серии «Русский Гулливер» («Наука») В. Месяц (Месяц В. «Наш проект – содружество одиночек» // Частный корреспондент. 2009. 9 января. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=2191>).

Мы смотрели на нее с восхищением и грустью: она была совсем крошечной, но необычайно красивой, а мы по сравнению с ней были огромными и поэтому питали великанскую нежность. Она была не наша, эта планета, она манила нас своим изяществом и совершенством. <...> Наша заповедная планета медленно уплывала в безмерную даль звездных миров (234).

(Став лилипутом в мире великанов, Гулливер сам страдает от того, что является постоянным объектом наблюдения, зрелищем). Замена морских странствий космическими характерна для XX века, ср. метафору в рассказе С. Абрамова «Волчок для Гулливера» (1973): Дом «походил на гигантский волчок, поставленный на крохотном островке-риффе в Атлантическом океане таким космическим Гулливером, сошедшим со звезд к земным лилипутам»<sup>1</sup>; есть аниме-фильм Тоэй Дога «Космические путешествия Гулливера» (1965).

Именно путешествие к лилипутам является обычно соотносимым с Гулливером в любой сфере. Лишь несколько примеров<sup>2</sup>.

*Из художественной литературы.* Рассказ Л. Андреева «Смерть Гулливера» (1911) варьирует именно мотивы первого путешествия Гулливера, но дает им другой финал. В другом его рассказе, «Цветок под ногою» (1911) рефреном звучит мотив: «отец был страшно похож на Гулливера, тоскующего о своей стране больших, высоких людей». Метафора Гулливера, опутанного веревками лилипутов – «Дэниел Мартин» и «Волхв» Д. Фаулза; «и тогда Гулливер из великана превратится в лилипутку» – «Пленница» М. Пруста; «Огромная подошва его гулливерского сапога нависла над моей головой: если он оступится, раздавит ее, как яйцо» – «Прохождение тени» И. Полянкой, далее героиня смотрит картинки в детской версии Гулливера – она включает только два первых путешествия – и размышляет: «Неужели даже самое неизменное, наш собственный рост, когда мы уже выросли, может зависеть от географической широты и долготы? Отец уверяет, что может»; М. Цветаева считала Маяковского «Гулливером среди лилипутов, совершенно таких же, только очень маленьких» – статья «Эпос и лирика современной России» (курсив автора. – М.Б.); мотив связанного лили-

---

<sup>1</sup> Абрамов С. Волчок для Гулливера // Абрамов С. Канатоходцы. М., 1997. С. 190. Сюжет рассказа строится на борьбе с «жизнью взаимны» – формула Ремарка дала и название другому рассказу Шкловского в книге «Та страна». У героя особый интерес к самоубийствам, это и его защита: «Как бы доживал за них...» (257).

<sup>2</sup> Найдены с использованием программы полнотекстового поиска по книгам электронных библиотек (около 15000 текстов, которые могут считаться художественной литературой на русском языке – без оценки качества этой литературы). В большей части из приблизительно четырехсот найденных текстов обыгрывается сюжет *Гулливер и лилипуты*, а в нем, в свою очередь, в очень многих – мотив связывания Гулливера веревками маленьких человечков.

пути Гулливера использует Б. Акунин – он приходит на ум пленнице при виде мышей – «Пелагия и черный монах», эту же картину рисует в своем воображении герой пьесы Е. Гришковца «Зима» (1999); в «Алмазной колеснице» Акунина метафора «лилипуты, ползающие по Гулливеру»; этот же мотив использует Бродский – «Полевая эклога», «В горах»; «Пырнуть ножичком, пырнуть незаметненько, да так, чтобы гулливерова туша на соседнее Блефуску рухнула, раздавила соперника. Но недооценили размеров разлагающегося трупа – пошла мировая эпидемия. Замысел был, может быть, первоначально более тонкий. Ведь лилипуты очень хорошо понимали эту опасность и поэтому положили Гулливера только ослепить» – «Бесконечный тупик» Д. Галковского, в роли Гулливера Россия в Европе. Как Гулливера среди лилипутов оценивает Э. Радзинский П.Я. Чаадаева – «На Руси от ума одно горе». «Мещане – лилипуты, народ – Гулливер» – М. Горький «Заметки о мещанстве». «Велики все слова / Тебе – лилипуту в стране Гулливеров» – «Минута молчания» А. Башлачева; «Разветвленнейший закон и разросшийся аппарат юристов. Нити для Гулливеров» – М. Веллер «Кассандра». Именно в связи с лилипутами вспоминает Гулливера М. Генин в «Невечных мыслях» (1996), пародируя штампы: «...и тогда на борьбу с Гулливером поднялись все лилипуты – от мала до велика!»; «Там, где сапоги тачают лилипуты, Гулливеры ходят босиком». Интересно также, что наименование «Гулливер» на автопилоте дается человеку высокого роста, причем, как правило, они множатся, но именуемый не считает себя лилипутом. Ср.:

На следующей станции вошел человек огромного роста, за два метра. Головой он скреб потолок и старался избежать встречи с плафоном. Профессор указал на него взглядом. Высокий пассажир встал ровно у той двери, напротив которой мы сидели. <...> Сейчас тетка выйдет из вагона. «Гулливер» сядет на ее место. Его место у двери займет еще одна каланча. Потом, на следующей станции, первый «Гулливер» покинет вагон, второй сядет на его место, а возле двери встанет третий. И они так будут меняться раз пять. <...> У меня голова пошла кругом. Эти высоченные люди явно не знали друг друга (А. Оверчук, «Гени войны», 2005);

И вот однажды... в этой толпе появился бледный, как оттепельный снег, очень высокий человек, настоящий Гулливер» (А. Иличевский, «Дом в Мещере», 1999);

К ним приблизился Константин. – Так... – он оглядел собравшихся внимательным взглядом. – Поговорим, господа Гулливеры? (А. Щупов, «Вертолет», 1994) –

цитата вдвойне любопытна, потому что сюжет этой повести – уменьшение людей и попадание в макромир, «в страну дремучих трав», тем не менее здесь Гулливер – великан, в отличие например, от повести К. Булычева «Война с лилипутами» (1992), где «по следам Гулливера» означает по следам человека в стране великанов). Вообще различие в ощущениях персонажа (ср.: «референт – маленький худой человечек в старомодном костюме и роговых очках – казался лилипутом, случайно

попавшим в апартаменты Гулливера, такими непомерно огромными выглядели окружающие его вещи» (С. Синякин, «Резервация», 1991) и «когда рядом оказывался “МАЗ” или “КрАЗ” со своим колесом, то Тамара ощущала себя Гулливером в стране великанов» (В. Токарева, «Пять фигур на постаменте», 1992)) могло бы стать темой специального исследования: ведь ситуация одна и та же, но подана через разные путешествия Гулливера в разных контекстах.

*У философов:* о Кришнамурти – «Диссонансы мыслятся как что-то нереальное, а люди, захваченные страстями, как лилипуты. Гулливер-созерцатель без труда разоблачает ничтожество, позерство» – Г. Померанц, «Выход из транса» (М., 1995. С. 533); «В пространстве коммунальной речи чувствуешь себя как Гулливер в стране слов-лилипутов» – В. Тупицын «“Другое” искусства» (М., 1997. С. 24); «Есть, наверное, какие-то узлы, в которые речь не проникает и о которых нам – в прямом смысле – нечего сказать. Либо эти узлы настолько малы и ничтожны, что слова для них – Гулливеры, либо они не просматриваются языком и о них невозможно сообщить» (Там же. С. 144. Слова Ильи Кабакова); «В чем же состоит логический смысл смены одного пространства на другое? Очевидно, в том факте, что то, что является истинным в одном пространстве, может являться ложным в другом. Наиболее яркий пример – «Путешествия Гулливера» Дж. Свифта: в стране лилипутов Гулливер является великаном, в стране великанов – лилипутом» – «Прочь от реальности» В. Руднева (М., 2000. С. 103); «...Несомненное указание на манию величия. Точно таким же способом Гулливер тушит пожар у лилипутов» – «Толкование сновидений» З. Фрейда; «Я – как нитями лилипутов притянутый к колышкам Гулливер» – «Русский эрос» Г. Гачева (М., 1994. С. 79); «В африканской мифологии фигура кузнеца возвышается среди других, как Гулливер среди лилипутов» – Б. Иорданский «Звери, люди, боги» (М., 1991. С. 42). В биологии «улиткой-гулливером» называют гигантскую улитку более полутора килограммов весом. Метафору Гулливера в стране лилипутов использует в ряде своих книг психолог А. Курпатов: правильное поведение – преуменьшать значимость своих проблем и неприятностей, чтобы оказаться Гулливером у лилипутов, а не наоборот. Метафору Гулливера, связанного лилипутами – И. Шафаревич в публицистике (эссе «Русофобия», 1980).

Мотив Гулливера и лилипутов часто возникает в контексте сюжета путешествия, попадания в чужой мир, причем сами лилипуты могут тогда редуцироваться до почти полного исчезновения. Например, в очерке о Японии (одна из наиболее чужих, экзотических и загадочных стран, где-то вблизи Японии побывал и герой Свифта) Г. Чхартишвили

пишет, что «средний японец стал на двадцать килограммов тяжелей, на двадцать лет долгожительней и на двадцать сантиметров выше. Не так давно, еще в конце семидесятых, автор этих заметок при своем вполне среднем росте возвышался над японской толпой почти что Гулливером, теперь же я теряюсь в ней так же, как в московской. У Японца вытянулись руки и ноги, чем и объясняются неожиданные успехи японских футболистов, теннисистов, гимнастов и балерин. Помните, Маяковский писал: “Если мы как лошади, то они как пони”. Так вот, забудьте. Завтра мы рядом с японцами будем как пони» (Г. Чхартишвили, «Японец: натура и культура»), – цитата Маяковского напоминает и о четвертом путешествии Гулливера – к разумным лошадям. В «Голосе сирены» (1924) А. Грина герой вспоминает Гулливера при виде гигантского парохода «Экватор». И воздействие двигательного импульса перемещения, заложенного в его сюжете столь велико, что парализованный герой-инвалид встает с кресла и идет навстречу кораблю-Гулливеру<sup>1</sup>. Космическое «судно» «Гулливер» фигурирует в романе «Красные карлики» А. Белаша (2007). В детективе Н. Перфиловой «По стандартам миллиардеров» (2006) «Гулливером» называется огромный гостиничный комплекс (в переносном смысле великаном по отношению к жаждущим его денег является его исходный владелец, затеявший сложную интригу, где десяток людей оказался мелкими марионетками в его руках). В рассказе Шкловского также звучит мотив путешествия, и фантастического виртуального, и передвижения между социальными мирами на автомобилях реальных.

Мотив Гулливера также актуализирует мотив подвижности точки зрения, изменчивости ракурса видения и, соответственно, смены интерпретаций мира. Ср. в «Смерти Ахиллеса» Б. Акунина: «Если смотреть снизу, он казался вовсе не маленьким, а совсем напротив – прямо Гулливером». Этот мотив представлен и в рассказе героя, где мир их меняется вместе с физическим вырастанием. Если детьми они были Гулливером у лилипутов (игрушечная вселенная, всевластие в ней), то взрослыми стали скорее Гулливером у великанов – огромные машины, мир больше и сильнее героя. (У А. Розенбаума, например, герой возвращается от лилипутов в соразмерный ему мир, «и будет все нам по плечу».) Мотив изменения точки зрения / самой реальности сопровождает имя Гулливер и в редуцированном виде. В пьесе В. Дурненкова «Голубой вагон» Заходер на вопрос Барто «водку привез?» отвечает: «А як жеш!»

---

<sup>1</sup> Это же сочетание мотивов «великан – корабль – искалеченность – ее преодоление» встречается в очерке Л. Кассиля «Портрет огнем» (1948). У Шкловского этого мотива нет, разве что возможна интерпретация героев как обладающих отчасти извращенной или травмированной психологией.

Два Бибигона и Гулливер. *Маршак (рассматривая этикетку на бутылке вина)*. Это не Гулливер, это – Бармалей, причем до перевоспитания». Спиртное меняет реальность, точнее, не дает ей измениться обратно, поскольку герои этой пьесы, советские детские писатели, пьют беспрерывно (дети как замена лилипутов, советская власть – великанов; ср. у Л. Андреева именно ребенок видит в отце Гулливера, в рассказе В. Кунина «Шалаш», о паломничестве к шалашу Ленина в Разливе, где Ленин – воплощение, концентрация и символ советской власти вообще: «дорожки, выложенные мраморными плитками, вели к какому-то чудовищному сооружению из розового гранита величиною с самолетный ангар, отдаленно напоминающий жилище Гулливера в стране лилипутов»). В рассказе Е. Ильфа и Е. Петрова<sup>1</sup> «Давид и Голиаф» (1929) «Голиаф» все время именуется «Гулливером», но «Давид» (на его стороне авторские симпатии) только «мальчиком», хотя понятно, что ассоциации идут от лилипутов. «Толстяк оглянулся по сторонам, вокруг него шла нормальная городская жизнь. Все было на месте – трамваи, автобусы, милиционер», поэтому он и побеждает «Давида», не отдавая споренных денег, «Гулливер» здесь в одном ряду с «милиционером».

Мы обратим внимание на некоторые литературные «продолжения» «Гулливера» и киноверсии, поскольку кинореминисценции и нарративные возможности кино очень важны для произведений Евгения Шкловского, да и само имя Гулливера вошло в язык кинематографа – так обозначают визуальный эффект очень крупного плана, когда зритель чувствует себя лилипутом, разглядывающим великана. В первые десятилетия это ощущалось остро, сейчас мы не замечаем здесь эксперимента с реальностью.

В советском фильме «Новый Гулливер» герой попадает именно и только к лилипутам. С рассказом Шкловского этот фильм находится в остром противостоянии: если у Шкловского маленький мир – это мир красоты (классический Гулливер тоже любовался лилипутами), он «дегуманизирован» в хорошем смысле слова – это позволяет ему быть совершенным, то в советском кино отразились все тяжелейшие психические расстройства, связанные с идеологией времени: это омерзительный мир монстров, почти лишенный техники, но одержимый тягой к саморазрушению<sup>2</sup>, в этом мире закономерно господствуют резкие звуки, средством общения служит не взгляд Гулливера, а песни, более того,

---

<sup>1</sup> О многочисленных реминисценциях из «Гулливера» в романах об Остапе Бендере пишут О. и С. Бузиновские в книге «Тайна Воланда» (М., 2003).

<sup>2</sup> Видимо, не без влияния этого фильма А. Розенбаум создал свою песню «Гулливер» (ее исполняет также М. Шуфутинский), где «чем больше Гулливер дает, тем лилипуты злее».

сам Гулливер (живой мальчик в мире объемной мультипликации, чем и считается интересным этот фильм) выглядит в нем марионеткой, он служит объектом внимания лилипутов, а не наоборот. Демоническая inferнальная жизнь бьет в них ключом, по сравнению с пионером, спящим во сне. У Шкловского же именно субъект видения – рассказчик и его друг – даруют жизнь маленькой планете. Если фильм 1935 года порожден ксенофобией – чужой мир непременно отвратителен, подлежит уничтожению, то героев Шкловского увлекает и привлекает именно чуждость другого мира, его тайна. И хотя у героев Шкловского имеется пролетарское противостояние «хозяевам», которые в конце концов и закрывают автомобили под стеклом, но оно лишено всякой идеологии, которой изобилует «Новый Гулливер».

Этимология слова *лилипут* возводится к *put, pute* – обозначению «мальчиков и девочек, предающихся порокам взрослых» (*lille (little)* по-английски – маленький). Герои рассказа заняты порочным делом – похищением. Лилипуты Свифта технически развитая цивилизация: «много машин на колесах для перевозки бревен и других больших тяжестей». Он часто строит громадные военные корабли, иногда достигающие девяти футов длины, в местах, где растет строевой лес, и оттуда перевозит их на этих машинах за триста или четыреста ярдов к морю. Пятистам плотникам и инженерам было поручено «немедленно изготовить самую крупную телегу...»<sup>1</sup>. В этом маленьком мире Гулливер спит в храме, для героев Шкловского мир автомобильчиков – храм, которым они не устают любоваться. Лилипуты обыскивают Гулливера и конфискуют содержимое его карманов. В автомобильном царстве Лапу тоже «шмонают», но уличить в преступлении его не удастся. Именно этот техногенный мотив лежит в основе рассказа С.В. Лукьяненко «Доктор Лем и нанотехи» (2004), где все изобретения современной цивилизации (стоматология и сложные хирургические операции, диктофон и часы, шпионаж и сельское хозяйство и т.д.) возможны лишь благодаря деятельности маленьких человечков (слово «нанотех» означает «карлик-умелец»), находящихся в рабстве у людей.

В маленьких авто, карманных машинках соединяется мотив благородных красивых гуингмов и мира лилипутов. Гулливер переносил в кармане лилипутских гонцов с лошадьми (гл. 3), утаскивает лилипутские корабли, на столе у него кружатся кареты с элегантными лилипутскими дамами (гл. 6). Сам он восхищается и всадниками на лошадях у великанов – «зрелище... блистательнее которого... ничего не может быть» (ч. 2, гл. 4)<sup>2</sup>. Гулливер неоднократно повторяет, что в существах

<sup>1</sup> Свифт Дж. Путешествия Лемноэля Гулливера. СПб., 1993. С. 33.

<sup>2</sup> Там же. С. 225.

малых размеров заключен необыкновенный и изобретательный ум. Интересно, что как Гулливер вынужден переключиться на «предметы чудовищной величины», так и Лапа переключается не просто на машины, но на самые большие и вместительные из них. Имя его, в свою очередь, перекликается с названием летающего острова *Лапута*, которому Гулливер подыскивает этимологию:

«Лап» на древнем языке, вышедшем из употребления, означает высокий, а «унту» – правитель... Но я не могу согласиться с подобным объяснением, и оно мне кажется немного натянутым. Я отважился предложить тамошним ученым свою гипотезу относительно происхождения означенного слова; по-моему, «Лапут» есть не что иное, как «лап аутед»: «лап» означает игру солнечных лучей на морской поверхности, а «аутед» – крыло; впрочем, я не настаиваю на этой гипотезе, а только предлагаю ее на суд здравомыслящего читателя (ч. 3, гл. 2)<sup>1</sup>.

Ср.: «солнечные зайчики паслись на блестящих бамперах» (234). А также одной комнате, приняв ее за комнату ответов на вопросы, Гулливер натывается на человека, отжимающего из огурцов солнечный свет. Лапутяне также чрезвычайно увлечены астрономией (ср.: «заповедная планета...»). Король лапутян абсолютно верен себе в том смысле, что не может покидать свое пространство – остров, и тем самым защищен от метаморфоз. Лапа сохраняет верность себе в сосредоточенности на автомобильной вселенной на протяжении всей жизни, а для такого мира «все мыслимые вещи суть только имена» (ч. 3, гл. 5)<sup>2</sup> – марки автомобилей. В то же время, если авто – гуингмы, то герои – йеху, они порочны, одержимы желанием владеть сокровищами и прятать их.

Мотивы, видимые на поверхности текста, связаны с другими «продолжениями» Гулливера. Так, несколько странноватый мотив необходимости стать прозрачным, как витрина – «стать такими же стеклянными» (235) находит соответствие в «Пятом путешествии Гулливера» (1986) В. Савченко (печаталась в сборнике «Похитители суеты», 1988). Гулливер попадает в страну людей с прозрачной кожей, сквозь которую прекрасно видны все внутренние органы и процессы в них. Эта прозрачность<sup>3</sup> достигается применением особых препаратов, так что и Гулливер становится таким же, хотя и без достижения совершенства (на первое время его еще и дополнительно помещают под стекло и наблюдают за ним извне). Украшают себя жители этого острова проглоченными драгоценными камнями, которые сверкают внутри них, располагаясь в форме созвездий – ср. сокровища игрушечных автомобилей в витринах. Но если авто становятся тем самым недоступными, то брил-

---

<sup>1</sup> Свифт Дж. Указ. соч. С. 326–327.

<sup>2</sup> Там же. С. 375.

<sup>3</sup> Не без влияния антиутопий В. Набокова.

лианты король изымает хитростью у своих подданных. Главное любовное переживание и истинное соединение душ происходит у жителей этой страны при совместном наблюдении звездного неба и занесении на карту новых созвездий. Это крайне интимное переживание, о котором не рассказывают – ср. у Шкловского друзей объединяет совместное любовное путешествие как планетой в звездных мирах. Гулливер вынужден покинуть этот мир, потерять его как и дорогой его сердцу мир гуингмов, герои рассказа тоже вынуждены лишиться своего заповедного мира. Прозрачность исключает всякую ложь (лжи не знает и мир гуингмов), однако с похищением лжи нераздельна, поэтому и возможен такой синонимический ряд при отказе от воровства: «Мы тоже должны были измениться. Может быть, стать такими же стеклянными». В повести Савченко усугубляется мысль из третьего путешествия Гулливера (небесный остров Лапута) о возможности и осуществимости невербального общения. Но здесь оно создается не вещами, а изменением внутренних органов – Гулливер так и не может им овладеть. Непроницаемым остается Лапа. В утопическом мире острова «все целесообразно, а, стало быть, объяснимо», в отличие от мира Шкловского, который упорно пытается сохранить свою тайну, даже в рассказе о высшей степени целеустремленности. Мотив стекла как преграды для видения своеобразно преломляется в биографии Свифта.

К старости он стал еще более дальновзорким, и теперь ему трудно читать без очков. Но между собой и миром поставить искусственные стекла, отказываться от естественного своего зрения. Именно в нем, в этом умении видеть дальше и глубже своих современников, был торжественный и печальный пафос его долгой и трудной жизни<sup>1</sup>.

Стекла между собой и авто ставят не сами герои Шкловского, а их антагонисты – хозяева магазина (и жизни), но это изменяет «естественный» ход их жизни, превращая одного из них в преступника, другого – в рассказчика истории. В пьесе Г. Горина «Дом, который построил Свифт» (фильм 1982 года) мотив зрелищности, наблюдения, подглядывания (и за лилипутами) также выходит на первый план, в том числе и через стекло окна, которое разбивается. Сам Гулливер Свифта пользуется очками и подзорной трубой, а лилипуты не могут добраться до них (конец гл. 2). Именно этот мотив доминирует и в песнях В. Долиной для этого спектакля: «Песне лилипута» (лирическое «я» наблюдает за Рождеством «в щелку») и «Песне о Гулливере», где герой пытается осмыслить увиденные картины. Именно как «взгляд на мир» и «одновременно... глаза читателя» предлагает трактовать образ Гулливера

---

<sup>1</sup> Левидов М.Ю. Путешествие в некоторые отдаленные страны мысли и чувства Джонатана Свифта, сначала исследователя, а потом воина в нескольких сражениях. М., 1964. С. 20.

И.В. Машевская: «При этом следует обращать внимание не столько на то, **что** наблюдает герой в сказочных странах, но сосредоточиться на том, **как** он видит фантазмагорический мир, в котором оказался по воле судьбы»<sup>1</sup> (выделено везде автором. – М.Б.).

Более раннее «Пятое путешествие Гулливера» (1978) А. Аникина тоже имеет отношение к мотивам рассказа. В нем Гулливер попадает в два мира. Первый из них – мир потребления и денежного рабства (такое же общество в «Волчке для Гулливера» С. Абрамова). Хотя герои рассказа Шкловского одержимы страстью к накоплению серийных предметов, они одновременно презирают деньги и торговлю, принципиально вне ее. «Что такое деньги, если речь идет о чем-то душевном? Они все портят, потому что все обесценивают» (234). Гулливер также бежит из этого мира, но попадает в мир еще более неприятный – злую пародию на социализм с неприкрытым цитированием Дж. Оруэлла. С таким саморазрушающимся миром тотальной нищеты и абсурда у героев Шкловского тоже нет ничего общего, возможно, только по принципу «от обратного». Страсть к похищению авто у малых героев всю остальную реальность мира, отсекает все, что не в ореоле этой страсти. У эквигомов Аникина есть патологическая тяга уничтожить какой-нибудь класс вещей или явлений, например, они уничтожили всех собак, молочный скот, медицину и врачей, книги и т.п., а в ущерб всему разводили миллионы голубей (с соцсоревнованием), эпидемия которых усугубила и без того тяжелое положение населения. У героев Шкловского не остается душевных запасов для потребности, например, в человеческой любви, в мире антиутопии любовь под запретом. В рассказе герои – дети, поглощенные своим миром, который не включает какие-то другие миры, например, родительской любви, в антиутопии детей отнимают у родителей и воспитывают в специальных учреждениях, впрочем, то же самое происходит у лилипутов и гуингмов; дети в Эквигомии не играют, а работают или занимаются военными упражнениями, у Шкловского они свободны.

Мир гуинггмов холоден и бесплотен, в нем нет места ни любви, ни даже родительской привязанности.

По мнению М. Левидова, написавшего биографию Свифта в 1930-х годах, Свифт не считал «все эти чувства ценными и необходимыми. ...Таких свидетельств у нас нет, зато противоположных в избытке»<sup>2</sup>. «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «музыку, отовсюду гонимую» называет «му-

---

<sup>1</sup> Машевская И. Нулевой персонаж «Путешествий» Джонатана Свифта // Нева. 2007. № 2. С. 190. (<http://magazines.russ.ru/neva/2007/2/ma14-pr.html>).

<sup>2</sup> Левидов М.Ю. Указ. соч. С. 9.

зыкальным Гулливером» Ф. Лист в рассказе В. Пикуля «Реквием последней любви». Далее она оценивается как «гениальная», т.е. здесь не без мотива великанства, однако важнее здесь еще один мотив, неотделимый от имени Гулливера – он изгой, где бы он ни был. Это изгнанничество, т.е. исключение из какой-то общей для всех жизни, свойственно и героям Шкловского, изгоняют их и из выбранного ими для себя рая.

Мотивы Свифта затрагивают и глубинные смысловые уровни рассказа.

Если «Путешествия Гулливера» предваряются словами издателя о том, что он взял на себя «смелость выкинуть бесчисленное множество страниц», поскольку «автор, следуя обычной манере путешественников, слишком уж обстоятелен»<sup>1</sup>, то рассказ Шкловского поступает с этим текстом еще более радикально, ужимая до предела возможные текстовые отсылки для увеличения смысловой плотности. Объект преклонения и пламенной любви для Гулливера – гуингмы, которых в нашем мире, однако, ничтожные еху используют как транспорт: «эти самые еху разъезжают на гуингнмах, как если бы они были разумными существами, а гуингнмы – бессмысленными тварями. ... Главной причиной моего удаления сюда было желание избежать столь чудовищного и омерзительного зрелища»<sup>2</sup>. Очень похожая ситуация на самом деле и в рассказе Шкловского. Для героев «авто» – воплощение совершенства, разумности, «символ осмысленности жизни и ее неуклонного движения по пути прогресса», тогда как для остальных это транспорт, игрушки, товар.

О Гулливере сняты фильмы, например, английские «Три мира Гулливера» (1960) и «Путешествия Гулливера» (“Gulliver’s Travels”, 1996) и мультфильмы, например, американский «Путешествие Гулливера» (1939, тоже только о лилипутах).

Фильм 1996 года особенно интересен в отношении к рассказу Шкловского. Сюжет фильма построен как любимый и многократно варьирующийся сюжет рассказов Шкловского о человеке, застрявшем «на переходе», т.е. живущим одновременно в двух реальностях и (часто против своей воли и непредсказуемо) челночно снующем между ними. Например, рассказ «Переход», где старый князь Болконский («Война и мир» Толстого) перед смертью испытывает муки переживших советские репрессии; «В третьем поколении», где социальная вражда наших дней плавно переходит в прошедшие времена гражданской и назад. Или менее явно: «В промежутке», где герой сам ищет «зазоры между» и в одном из них (чердак какого-то дома) погибает, «стигматы», где

---

<sup>1</sup> Свифт Дж. Указ. соч. С. 2.

<sup>2</sup> Там же. С. 7.

у ребенка вдруг возникает и не покидает на протяжении жизни странная «аллергия»; «Домостроитель», где герой помогает обустроить чужие переезды и создавать уют, живя в этой ускользающей реальности и своей бездомной жизни, и многие другие. Рассказ «Похитители авто», в сущности, варьирует тот же сюжет: герои живут в совершенном фантастическом мире моделей автомобилей, где есть искусство и магия, красота и тайна, одновременно им приходится как-то жить в мире обычном, где воровство, бедность, серость; Лапа, пытающийся соединить оба мира в одно, без травмы постоянного перехода границы, погибает. Гулливер, вернувшийся из многолетних скитаний, продолжает переживать реальность своего путешествия, что пугает окружающих и приводит его в сумасшедший дом. Реальности меняются неожиданно и взаимно поддерживают друг друга: вот его привязывают ремнями к столу одни доктора – вот его хотя препарировать ученые-великаны, вот он пьет вино со снотворным в доме «историка», повелевающего призраками – вот он пьет лауданум в одиночной камере, воскрешая мелом записи сгоревшего дневника, вот он разговаривает с публикой на слушании – вот он отшатывается от отвратительных йеху и т.п. Однако, рассказав о пережитом, Гулливер освобождается от него и возвращает к обычной жизни с памятью о прошлом, но не его реальным вторжением. Похожая ситуация, видимо, в рассказе – рассказывающая о жизни в двойной реальности, рассказчик тем самым избавляется от нее, превращает лишь в пространство памяти, герой, создававший ее, ушел навсегда. Интересны отдельные переходы, например, когда Гулливер осматривает дом и, открывая дверцы, видит королевскую залу и общается с королем, далее оказывается, что закрывает он дверцы шкафа и за этим занятием его застают. Отличие рассказа Шкловского в том, что переходы его героев никто не фиксирует, в том числе и сокровища игрушечной вселенной за дверцами шкафа, «на самом видном месте». Постоянная запертость и заключенность Гулливера в мире великанов подчеркивает мотив неизбежности прятать и закрывать маленький мир, если он внутри большого, иначе маленькие предметы исчезают. Впрочем, Гулливер исчезает из этого мира вместе со своей тюрьмой, «я» продолжается до границ тюремной камеры. В рассказе автомобили запирают в стеклянный шкаф, но мотив несвободы, ограниченности действия переносится и на героев, закрытых в тюрьме собственных желаний, движущихся лишь вместе с этой капсулой в плохо различимом мире великанов – власть имущих.

В этом фильме (в отличие, например, от чисто детского сказочного фильма 1960 года – сказки взрослого для ребенка) заявлена (как минимум) двухмерность точки зрения: его интересно смотреть как взрослым

(сам конфликт реальностей и живое страдание персонажей – не детская тема), так и детям, чье присутствие заявлено девятилетним сыном Гулливера, пытающимся понять отца. В рассказе иная ситуация – не ребенок пытается понять взрослого, а взрослый ребенка, но принципиальная двойственность точки зрения сохранена. В силу особенностей перевода с одного языка искусства на другой, фильм выделяет лишь некоторые мотивы свифтовского романа, но именно это позволяет заиграть их метафоричности, раскрыть свой смысл. Так ключевым становится именно мотив рассказа Шкловского – мотив важности маленького движущегося предмета. Гулливеру не верят и тогда, когда его повествование полностью завершено. Единственное, что убеждает в правдивости его рассказа – миниатюрное животное, представленное судьям мальчиком. Тем самым маленький движущийся предмет становится краеугольным камнем мироздания, единственным свидетельством истины, символом всех фантастических миров. Удивительно, что он сохранился во всех передрягах, в которые попадал его владелец, как истинно нетленная субстанция (несколько овец привез герой романа и даже размножил их, отдав другим – всего одно существо привез Гулливер и оно живет с ним, прячась под фолиантами), в фильме фигурируют названия «овца» и «он». Тем самым усилен и мотив тотального движения: движется не только Гулливер, крайне подвижны внутри себя и те миры, в которые он попадает: лилипуты везут его и он уводит их корабли, великаны постоянно доставляют ему неудобства, нося всюду за собой в своих перемещениях, движется небесный остров, хаотично движется йеху, свободно и красиво – гуингмы. Фраза «мои люди ищут лошадей» сопровождает пленение Гулливера у «историка», питающего его кровью призраков. Если у Свифта воплощением разумности и красоты было транспортное средство человека – лошади, то фильм добавляет к этому мотиву мотив миниатюрности, увлекающей ребенка (взрослый герой Шкловского переключается на большие машины, как Гулливер на гуингмов; интересно, что лилипуты, нашедшие Гулливера, сами впряжены в свою телегу – дополнительное стирание границ между ними и миниатюрным транспортом; именно на период рассказа о лилипутах приходится непосредственное общение отца с сыном и игры с ним, и соответственно, плавные переходы реальностей, далее Гулливер изолирован в лечебнице, а его сын разбирает его личные вещи – общение через предметы).

Обратимся к другим метафорам, которые становятся яснее через фильм. Лилипуты начинают со связывания Гулливера и далее пытаются управлять им как марионеткой – заставляют уничтожить их врагов и т.п. Маленькие предметы поработают, привязывают к себе, распро-

страняют на человека свою кукольность и механистичности (к власти лилипуты приходят благодаря умению прыгать и ползать – плясать на канате по Свифту и фильму 1960 года). В то же время они желают, как завладеть человеком полностью, так и отомстить ему за наблюдение над ними – лилипуты хотят ослепить Гулливера. Мотив слепоты возникает также при посещении бессмертных, большая часть из которых слепа (если у Свифта это врожденный случайный дар, то в фильме его можно обрести, испив из источника). Герои Шкловского тоже наказаны слепотой – к миру вне автомобильной вселенной, которая привязывает их прочными канатами, кажется нетленной. Интересно, что прекрасным и безупречным мир лилипутов кажется именно в силу несовершенства человеческого зрения. Так Гулливер рассказывает, как королева одарила его любезной улыбкой, а показывают в это время ужасные гримасы этой королевы и крики «прочь, чудовище». Гулливер не лжет постфактум, его блаженная улыбка свидетельствует об искреннем заблуждении. Великаны тоже априори очарованы (на лице королевы отражается просто вожеление) всем маленьким (как взрослые, так и ребенок – девочка), сначала карликом, затем Гулливером, разочаровывает их самостоятельная энергия в нем, выражающаяся, например, в пороховом взрыве: от миниатюрных игрушек можно не ожидать таких неприятностей. В созерцании (умозрительных идей – невидимых обычному глазу предметов, они видят пятна на солнце, о которых Гулливер не подозревает) погружены жители Лапуты, но если их можно возвращать к окружающей реальности ударами, то для героев рассказа в их любовании авто такой возможности не предусматривается. Но созерцание героев рассказа и не разрушительно, как героев фильма.

Лилипуты первые подчеркивают физиологизм человека, причем фильм усугубляет этот мотив: задолго до тушения пожара (без всяких эвфемизмов как в фильме 1960 года, где Гулливер набрал в рот воды побольше и дунул) Гулливер сильно испачкал королеву, облобызав ей руку<sup>1</sup>. Их мир этого лишен, также как и мир гуингмов (в отличие от грязных йеху). В рассказе Шкловского внешняя непривлекательность героя забывается в мире авто. От человека неотъемлема одежда, напоминая о его несовершенстве и непривлекательности. У лилипутов у Гулливера прохудились штаны, у великанов его наряжают то в нелепый костюм кукурузы, то мешковатое изделие из грубого полотна (сами лилипуты и великаны пестро и роскошно разодеты, как и все прочие человеческие персонажи; встреча с Гулливером и прощание с ним об-

---

<sup>1</sup> Именно этот эпизод из жизни Гулливера вспоминает и герой «Зимы» Е. Гришковца, по его мысли он этим «как мужик самоутвердился» и тогда «гномы его зауважали».

рамляются находкой сапога лилипутом), на летающем острове он тоже меняет костюм на нелепый и плохо скроенный (по науке), одежда сначала помогает ему отличаться в глазах гуингмов от йеху, но именно драка за похищенную одежду с ними вызывает решение лошадей изгнать его из своего мира. Одежда – важная составляющая человека в рассказе Шкловского. Черта продавщиц – одетость в синие халаты, от облика Лапы неотъемлема «братнина» куртка. Автомобилям, естественно, одежда не нужна как гуингмам. Мотив «Гулливер – это йеху» преломляется и в современном боевике – «Генеральские игры» (конец 1990-х) А. Щелокова, где Гулливером прозвали в тюрьме криминального авторитета, маленького и невзрачного с виду, но подмявшего под себя не только зону, но и город по выходе на свободу. Игорный бизнес, проституция, заказные убийства, рэкет и т.п. – основа его деятельности. Похожий мотив – Гулливер – имя неприятного коротышки, но с отличием – он «глупенькая шестерка» в преступном мире, а не босс, – в романе П. Дашковой «Питомник» (2001). Мир «йеху» – морально уродливых персонажей, не знающих различия между добром и злом (словом «питомник» обозначается место, где их формируют), у многих при этом диагноз от официальной медицины – олигофрения, – расписан в этом романе подробно и ярко, а несколько положительных героев лишь случайные «засланцы» в нем. В ироническом детективе Н. Александровой «Ошейник для невесты» (2006) ассоциация героя с Гулливером среди великанов возникает именно при его попадании в преступный мир отвратительных людей-тварей, – когда Леня Маркиз (благородный герой) входит в салон, где делают татуировки (он ищет по ней убийцу, а заодно успешно разрешает очень криминальную историю). Гулливер в преступном мире может появляться и с сохранением семантики ‘великан’:

Умнейший Аскольд Афанасьевич взял с собой в поездку лишь троих телохранителей – Змея, Лешего и огромного, туповатого бодигарда по прозвищу Гулливер, рассудив трезво, мол, в случае чего, и рота спецназа гостя из Москвы отнюдь не спасет. <...> По хозяйской территории гости путешествовали, окруженные почетным караулом доброго десятка отборных головорезов, с ног до бородатых голов обвешанных разнокалиберным оружием (А. Зайцев, «Укус змея», 2006).

Гулливер – хитрый и осторожный, но тем не менее убитый – преступник в боевике Е. Сухова «Стенка на стенку» (2003). Гулливер как страшный пугающий, неприятный физически пророк, чье появление означает конец света, а сам он часто возникает в местах убийств и самоубийств, присутствует в фантастических произведениях А. Стоярова (конец 1980-х – 1990-е): «Монахи под луной», «Телефон для глухих».

Вхождение взрослого героя Шкловского в преступный мир обусловлено именно его генезисом из романа Свифта<sup>1</sup>.

Весь рассказ Шкловского мог бы быть понят через тот фрагмент описания ученых у Свифта, где они пытаются заменить слова вещами и общаться при помощи предметов. Именно это – заставить вещь выражать многочисленные смыслы, недоступные для выражения словами персонажей – пытается осуществить рассказ Шкловского. В фильме тоже есть эпизод встречи с этими учеными – но он лишь элемент в общей мозаике абсурдного мира, в котором мечется герой, приходя в итоге к встрече с самим собой за пыльной дверью, затканной паутиной. Важнее метонимия, о которой уже говорилось – все смыслы сосредотачиваются в прячущейся и находящейся овечке-коровке и отражаются в ней. Так и герой Шкловского ищет ответы в самих авто, но может найти их, лишь обратившись к собственному внутреннему миру, для Гулливера свое лицо оборачивается лицом любящей жены, для героя Шкловского – лицом друга. Гулливер не раз становится предметом эротических посягательств в разных мирах. Мир похищенных авто сублимирует эротику в чистый ноль<sup>2</sup>. В одном из произведений, где есть Гулливер (это имя дано человекоподобному гиганту, рожденному инопланетным разумом и материей, по мнению Г. Гуревича, одного из самых известных российских писателей-фантастов и исследователя фантастики, «Путешествия Гулливера» – образец фантастики) и встречаются, соответственно, реминисценции из всего романа Свифта (например, мать главного героя очень любит лошадей и проводит с ними времени несравненно больше, чем с людьми) – повести Н. Басова «Рождение

---

<sup>1</sup> Этот мотив Гулливера-преступника возникает еще в его путешествии к великанам. Так, герой повести С. Бабаяна «Электрон неисчерпаем» (1996) напоминает: «Помните, что сказал Гулливеру король великанов? “Все, что вы мне рассказали о вашей стране, не может не привести меня к заключению: большинство ваших соотечественников принадлежит к породе маленьких отвратительных гадов, самых зловредных из всех, что когда-либо ползали по земле...”». А рассказчица повести Кати Гордон «Конченые» (2006) (антигероиня, представляющая в своем лице поколение, рожденное в 1980-е) видит Гулливера в умирающей старухе в просторной квартире в сталинском доме (героине нужна квартира, «вдруг, действительно, эта гигантская бабка поутру умрет. Вдруг она так полюбит меня сегодня к вечеру, что квартиру оставит мне»).

<sup>2</sup> В отличие от разнообразных «эротических Гулливеров», где, наоборот, в ноль уходят другие мотивы, кроме изменения размеров («Гулливер и его любовь» А. Бычкова, 2006; «Счастливый человек Светка Иванова» В. Сегалю, 1998, «Эротические приключения Гулливера» «в переводе» Г.А. Крылова и И.Ю. Куберского, 2006 и др.). В сентиментальной дамской прозе лилипуты могут меняться на изысканный и сказочный вариант: «Он возвышался надо мной как Гулливер над Дюймовочкой. Шумно дышал ртом, восстанавливая дыхание, из африкански раздутого носа торчали комочки ваты, и он смотрел на меня... Я никогда не предполагала, что мужские глаза могут излучать столько заботы и доброты. Так смотрела моя собака Долька» (Н. Нестерова, «Газовая атака», 2005).

гигантов» (2004), герой, оказавшийся лилипутом по отношению к великану, общается с ним не словами, а образами и словами; у великана нет и органов речи как таковых, хотя есть разум. Мотив управления маленькими существами гигантом реализован в этом тексте (его читательская аудитория определяется как подростковая) в том, что в каждом гиганте есть специальный «мешок» в его плоти, куда забирается человек, сливаясь с этим организмом, и управляет им как совершенной машиной.

В «Путешествиях Гулливера» возникает мотив отказа от сокровищ. Лилипуту, помогавшему ему, он отдает золотое обручальное кольцо, в мире йеху выбрасывает в море найденные огромные алмазы. В то же время он обретает подлинное человеческое сокровище воссоединения с семьей. Герои Шкловского такого развития сюжета лишены, полностью оставаясь в мире сокровищ похищенных авто – никакого воссоединения с миром человеческим не происходит, человеческий мир показывает лишь свою контролируемую (продавщицы) и уничтожающую (хозяева джипа, преступный мир или структуры власти) мощь, бессильную в итоге в мире Гулливера, хотя и причинившую ему много неприятностей. Фильм преисполнен украшений (по детской логике они создают красоту человека и пространства), в этом смысле он больше для девочек: избылиуют драгоценности и украшения интерьера. Рассказ Шкловского об украшениях в мальчиковом варианте – самодостаточная роскошь авто замещает мир, а не только меняет.

Ю.М. Лотман писал, что «образцом нелинейного повествовательного текста является память, ее структура не подчинена линейности. Оттого, что какое-то событие вспоминается (то есть обретает в пространстве памяти реальность), совсем не следует, что предшествующие ему забываются или такую реальность утрачивают. Представим себе стену, на которой нанесены несколько изображений. Даже если одно из них сделано раньше, а другое позже, на плоскости стены они обретают одновременность. Представим, что стена эта погружена во мрак и мы с помощью направленного луча фонаря освещаем то одно, то другое изображение. Неосвещенное уходит ни тьму, но не перестает существовать, и мы можем в любую минуту вновь осветить его. Порядок, в котором мы будем освещать те или иные участки стены, – свободный. Это создает поле для самых широких ассоциаций. Такая стена подобна пространству памяти»<sup>1</sup>. Так может строиться нарратив фильма и так осуществляется читательское восприятие рассказа Е. Шкловского, с кинопо-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 129–130.

этикой неразрывно связанного («язык кино связан многими невидимыми нитями с другими языками культуры»<sup>1</sup>).

Обращение к роману Свифта и его жизни в культуре<sup>2</sup> – «памяти» рассказа Шкловского – приподнимает покров тайны над самыми странными моментами повествования и одновременно придает глубину и многомерность местам, казавшимся абсолютно банальными и плоскими. Сюжет Гулливера здесь, как и во многих других произведениях, не самоценен даже при сильной степени воспроизводимости, но служит метафорой понимания каких-то очень существенных для автора / рассказчика вещей, невидимых без обращения к этому сюжету.

### **Имя и дискурсный поиск в книге «Та страна»**

Проблема имени в прозе Евгения Шкловского ставится особенно остро. Во-первых, при исключительном многообразии персонажей и ситуаций (только во второй книге писателя – 82 рассказа, каждый со своими героями и сюжетом), значительная часть их имен сокрыта, оставлены лишь буквенные обозначения; во-вторых, там, где имена присутствуют, они становятся предметом внимания рассказчика, темой для рефлексии; в-третьих, помимо названных имен, есть масса имен неназванных, умалчиваемых или «забытых», но оттого не потерявших свою значимость; в-четвертых, среди тех и других большая часть – имена «говорящие» и отсылающие к источникам своего происхождения, не ярлыки, но шкатулки с двойным / тройным дном. А проблема называния / подбирания имени, в свою очередь, связана с проблемой речи вообще, поиском формы выражения смыслов не только с помощью особой поэтики, но и в виде того или иного художественного (художественно-философского) дискурса.

Рассмотрим несколько таких случаев. Во всех проблема имени тесно связана с инвариантными сюжетами для прозы Е. Шкловского: защиты от нападения и желания, провоцирующего чью-либо защиту. Имя анализируется здесь неразрывно с этой сюжетной матрицей.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 98.

<sup>2</sup> «Гулливер» – одна из наиболее значимых, по мнению многих, книг для человечества. Так, герой «Катастрофы» (1985) А. Щеголева, оказавшись на долгие годы в бетонном чреве, когда нет даже вращения Земли и, соответственно, времени, восстанавливает по памяти «Робинзона», «Фауста», «Гулливера».

Персонаж рассказа «Без имени. (История одного псевдонима)» полагает, что человек «должен чувствовать к своему имени... если не любовь, то привязанность» (120). «Как иной ищет женщину, так Федя искал имя» (121). Примерка разных имен развлекает, но не спасает, доводя до «кризисов», хотя, в конце концов, завершается<sup>1</sup>. «Так вот и появился поэт Федор Безымянный. А мог бы быть и Иван Безыменский»<sup>2</sup> (122). Скрытие имени порождает и неприятности с окружающими:

...Не всем нравились его псевдонимы и вообще. А однажды он даже был слегка поколочен, потому что если не еврей, то зачем тогда имя свое скрывает? ...С девушками... возникали недоразумения, а то и серьезные конфликты... <...> ...начинали подозревать Федю в каком-то подвохе (то ли аферист, то ли сексуальный маньяк...). Иные... устраивали грандиозный скандал... (122).

Враждебность к безымянному герою – достаточно традиционный литературный мотив, отсутствие постоянного имени уже создает беззащитность и провоцирует нападение – ср., например, в «Палой листве» Г. Гарсиа Маркеса: героя даже нельзя хоронить, жители хотят насладиться запахом. Помимо парадоксов – имя в его отсутствии (безымянный), приятное имя не истинное, а ложное (псевдо), вместо данности (при рождении) имя становится «историей» (соответственно, вместо обозначения теперь всегда нарратив о нем, совпадающий с полной биографией), имя не внутренняя сущность, а внешние одежды, – обращает на себя внимание завершенность сюжета – «появился поэт» вместе с именем, состоялось рождение, но, возможно, и смерть того, кто не был «Безымянным». Вариант обретения имени дается у Кафки в новелле «Сон». Герою снится художник, у которого никак не получается вывести имя на могильной плите. «Кто-то, должно быть, заранее обо всем подумал», К. погружается в яму, «повернутый на спину каким-то ласковым течением».

Когда же его поглотила непроглядная тьма и только голова еще тянулась вверх на судорожно поднятой шее, по камню уже стремительно бежало его имя, украшенное жирными росчерками. Восхищенный этим зрелищем К. проснулся<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Обэриутского ужаса от изменения мира вместе с именем (ср. хотя бы «Перемену фамилии» Н. Олейникова; см. также: *Бологова М.* Стратегии чтения романа К. Вагинова «Козлиная песнь» и проблема имени в дискурсе обэриутов // *Критика и семиотика*. Новосибирск, 2001. № 3/4. С. 206–225) герой не испытывает. Нет у него и проблемы приобщения к истинному миру от присвоения ложного имени (ср., например, в романе С.Т. Алексеева «Молчание пирамид» герой не может войти в заповедный лес, где находится царство духа, поскольку взял себе для спасения от преследования властей чужое имя).

<sup>2</sup> Был и А. Безымянский, поэт тридцатых годов, и А. Безыменский, критик шестидесятых, и Андрей Безыменский, персонаж А.О. Корниловича (писатель 1830-х).

<sup>3</sup> *Кафка Ф.* Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 1. С. 243.

Герой Шкловского более защищен, чтобы обрести «ложное имя» (псевдоним) ему не надо умирать (быть погребенным заживо), достаточно лишь небольших жизненных неприятностей, с другой стороны, такая защищенность дает только компромисс, нечто за неимением лучшего, а не восторг узнавания настоящего. Одна из возможных смысловых отсылок рассказа – надгробная надпись, не литературный жанр эпитафии или некролога, но скорее, некий дискурс смерти, т.е. речь, в которой смерть выражает знаки своего присутствия и напоминания о себе, независимо от его содержания и форм выражения. Связь имени с его запечатленностью на могильном камне можно углядеть и в другом рассказе, где имя героини также узнается / обретается в финале повествования.

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 (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!»<sup>1</sup>. Героиня Шкловского ведет беспощадную борьбу с пылью.

...И она плотной желтоватой пеленой повисает в воздухе, золотится в солнечных лучах, струится как полог. Слово мириады живых мельчайших существ возникли неведомо откуда, мириады мельчайших блесков 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... (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 (93).

Сколько уже квартир и домов в их городе похоронено под многочисленными слоями пыли... (93).

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 другого поэта (одно-временно англоязычного автора эссе) есть строки с теми же мотивами

---

<sup>1</sup> Киплинг Р. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989. С. 250.

пыли, небытия, руки, борющейся с пылью и бессознательно подчиняющейся ей:

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<sup>1</sup>.

Нельзя сказать что сюжет страдания от неравной схватки с пылью не выражен в прозе, как в чисто художественной, так и эссеистического характера. Например:

Москва засасывала. Москва рисовалась смесью роскошного похоронного бюро, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки и свалки. На горизонте вставали миражи новостроек. <...> На всем лежал слой пепла, как при последнем дне Помпеи. Ветра не было, но в голове вертелась нелепая, даже оскорбительная фраза: «Самум в Москве». Словно речь о какой-нибудь Африке. Откуда аналогия? Объясняем. Мы слишком привыкли и перестали замечать, что Москва как-то враз сделалась омерзительно грязной. Тучи пыли, песка и придорожной глины осаждают город. На перилах, на плитах, на чем придется – серо-бурый налет. Каждые полчаса хочется вымыть руки. <...> Иногда кажется, что столичные жители заняты в основном одной заботой – как соорудить непроницаемые железные двери – двойные, тройные, с отсеками, до приладить где только можно хитрые стальные замки<sup>2</sup> («роман дальнего следования» Абрама Терца «Кошкин дом», 1974–1997).

Все реально:

...Когда выходишь с веранды, где ужинал, попадаешь в вечернюю Швейцарию, в местность между Женевой и Лозанной, где климат, как в Сочи, но не влажный. За месяц экран компьютера даже не запылел – в Москве вблизи Садового кольца он обрастает мохнатыми молекулами за день (Асар Эппель, «Целый месяц в деревне»<sup>3</sup>).

Однако субъект сознания не чертит здесь надписи на своей могиле.

Вхождение лирического дискурса связано с собственным именем и в других случаях. Иногда демонстративно, невзирая на «сопротивление» изображенной реальности, как в рассказе «Жизнь Званская».

Небольшая лирическая зарисовка, очевидно, ориентирована на огромное (63 строфы) стихотворение Г.Р. Державина «Евгению. Жизнь Званская», первую часть названия которого – личное имя, автор может воспринимать как посвящение себе самому, а потому опустить. Если

---

<sup>1</sup> Бродский И.А. Примечания папоротника // Бродский И.А. Избранные стихотворения. 1957–1992. М., 1994. С. 441. Эпиграф к этому стихотворению – слова Петера Гухеля (на немецком): «Помни обо мне – шепчет прах» (440). Если все заполняет прах, невозможно не помнить о своем будущем тождестве с ним.

<sup>2</sup> Терц А. Кошкин дом // Знамя. 1998. № 5. С. 53

<sup>3</sup> Эппель А. In telega. М., 2003. С. 196.

начала обоих произведений звучат в гармоническом согласии, то и различия очень быстро дают о себе знать.

...Есть на дню свои заветные... интимные минуты (возможно, и часы)... волны бытия в эти мгновения медленно прокатывают через его душу, подхватывая ее как утлый челн и вздымая к сияющим вершинам мироздания (208).

Блажен, кто менее зависит от людей,  
Свободен от долгов и от хлопот приказных,  
Не ищет при дворе ни злата, ни честей  
И чужд сует разнообразных!<sup>1</sup>

Сергей Сергеич Званский (Званка – имение Державина, пространство одиночества первого ограничено его личностью, он может занять кухню, но ненадолго, пока еще никто не проснулся; пространство последнего – мир имения, поистине необъятный и изобильный дарами) живет «в Петрополе», т.е. городе («зачем же в Петрополь на вольну ехать страсть»), в тесной квартире («кто-нибудь непременно выйдет» – «с пространства в тесноту, с свободы за затворы»). «Уединение и тишина на Званке» предполагают «довольство, здоровье, согласие с женой, покой мне нужен». Званский воспринимает родню (тещу, жену, «тетради сыну пора покупать») не слишком дружелюбно: «вздогнув, едва слыша шаги, грозное шарканье шлепанцев – шуршащий, шорох змеи в камышах»<sup>2</sup> (210). Лирический герой Державина с утра обращается к Всевышнему:

Восстав от сна, взвожу на небо скромный взор;  
Мой утреннеет дух правителю Вселенной;  
Благодарю, что вновь чудес, красот позор  
Открыл мне в жизни толь блаженной<sup>3</sup>.

Званский, сам как божество, хочет насладиться амброзией и благодатью – ароматным кофе по-турецки и европейскими тартинками, по крайней мере, взирать свысока аристократической крови: «жизнь – хрустальный дворец, ну а сам Званский – аристократ, вельможа» (209), но царит «закон всемирной подлости», да и формулировка «хрустальный дворец» отсылает к жанру антиутопии, к сюжету диктата и террора. Тактика расхождения с претекстом обусловлена потребностью защиты: герою Державина не от кого и незачем защищаться, удалившись от двора, он сам себе и царь, и бог; герой Шкловского мечтает о мгновении, после которого день не «разлетается мелкими острыми осколками, а за ним и душа – мелким дешевым бисером» (209). За первым сравнением

<sup>1</sup> Державин Г.Р. Полное собрание стихотворений. Л., 1957. С. 326.

<sup>2</sup> «Пройдя минувшую и не нашедши в ней, / Чтоб черная змия мне сердце угрызала...» (Державин Г.Р. Указ. соч. С. 327).

<sup>3</sup> Там же. С. 327.

зеркало снежной королевы – зло изливается на мир из оледеневшего сердца, за вторым – окружающие-свиньи, перед которыми зря мечет (агрессия, реализующаяся через беззащитность, импульсы желаний разбиваются о непробиваемую защиту). Соответственно, если герои Державина наслаждаются паром «манжурским иль левантским», то оппозиция с родней поддерживается через чай: «чай бы мог заварить, о других бы подумав» (210). Собственно, несостоявшейся защитой сюжета Шкловского исчерпан, и остальным 54 строфам Державина просто нет места, хотя начальный импульс желания интимного мгновения («а иногда даже, забывшись или в полусне, посреди глубокой ночи») исходит из крылатого стиха того же стихотворения: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» (строфа 50).

Лирика может входить и более ненавязчиво (и более всепроникающее) опять же через заглавие и имена собственные.

Рассказ «Уроки английского» одноименен стихотворению Б. Пастернака, однако вступает в полемику с ним. Обучением иностранному языку здесь маркируется обучение главной тайне взрослой жизни – любви мужчины и женщины, очень распространенный мотив и в литературе, и в кинематографе. Чужой язык – ее код, с прохождением инициации отпадает надобность и в лингвистических познаниях.

Стихотворение Пастернака о двух шекспировских героинях – жертвах страсти, Дездемоне и Офелии, в пространстве текста сливающихся в единый образ через соотнесение со стихиями и деревьями («по иве, иве разрыдалась», «псалом плакучих русл припас», «всю сушь души взмело и свеяло, как в бурю стебли с сеновала», «с охалкой верб и чистотела»<sup>1</sup>), кроме того, они находятся в одной и той же ситуации – на краю смерти (повтор: «а жить так мало оставалось»); душа обеих выходит в песне-рыдании; у Дездемоны «про черный день чернейший демон», Офелии «горечь грез осточертела». Отождествление женщины и дерева проходит сквозь всю лирику Пастернака. В «Стихотворениях Юрия Живаго» («12. Осень») о возлюбленной говорится (курсив мой. – М.Б.):

Ты так же сбрасываешь платье,  
Как роща сбрасывает листья,  
Когда ты падаешь в объятье  
В халате с шелковой кистью<sup>2</sup>.

В «Женщинах в детстве» (1958):

За калитку дорожки глухие

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990. С. 37.

<sup>2</sup> Пастернак Б.Л. Стихи. М., 1967. С. 246.

Уводили в запущенный сад,  
И присутствие женской стихии  
Облекало загадкой уклад.

Рядом к девочкам кучи знакомых  
Заходили и толпы подруг,  
И цветущие кисти черемух  
Мыли листьями рамы фрамуг.

Или взрослые женщины в гнев,  
Разбранившись без обиняков,  
Вырастали в дверях, как деревья  
По краям городских цветников.

Приходилось, насупившись букой,  
Щебет женщины сносить словно бич,  
Чтоб впоследствии страсть, как науку,  
Обожанье, как подвиг, постичь<sup>1</sup>.

У Шкловского одна героиня, сама требующая и берущая жертву («сносить словно бич»), и одновременно преподающая страсть, «как науку».

– Ну вот, я и вошла навсегда в твою жизнь, мальчик Слава (имя вернулось). Теперь я буду с тобой всегда, и все женщины после меня будут казаться тебе вовсе не такими, как я. Никто не сможет сравниться, ты понял? – Она смолкла, потом продолжила. – Только не надейся, что у нас с тобой будет еще. Теперь ты знаешь, как это бывает, и достаточно. Считай, что тебе приснилось (311).

(Рита берет себе черты женщин-деревьев, но сама соотносена разве что с бумагой, деревом переработанным, – марками. Меняется не просто структура и вес, меняется качество оценки и цены: вместо подлинности, природности, чувства – деньги, хотя и большие.) Имя исчезло в момент соблазна, но, вернувшись, все равно оставило неопределенность героя – сокращение «Слава» может быть от очень многих имен. Героиня приобретает черты и живописного шедевра:

Он даже поймал себя на том, что испуганно оглянулся на окна их квартиры – не смотрят ли вслед все с той же загадочной насмешливой улыбкой, которая смущала и гипнотизировала его (312), –

улыбка Моны Лизы Леонардо да Винчи. В облике ее доминирует сугубо плотское женское начало. Ее имя также отражено в величайшем произведении мировой литературы, хотя и в ином сокращенном варианте. *Rita* – Маргарита, гетевская жертва демона, тоже вошедшая в лирику Пастернака. В его «Маргарите»:

И, когда изумленной рукой проводя  
По глазам, Маргарита влеклась к серебру,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 322–323.

То казалось, под каской ветвей и дождя,  
Повалилась без сил амазонка в бору<sup>1</sup>.

Она же разрывает «кусты на себе, как силок», по мощи своей она ближе Рите, чем Офелия и Дездемона.

Действо происходит, когда за окном льет «осенний такой, холодный дождь» (он замещает собой рыдания героинь «Уроков английского» и дождь «Маргариты»), а учителя английского (отца) нет дома. Ходит к нему мальчик не только по настоянию родителей, но еще и из-за «филателистической страсти». «Пока листали альбом, Рита, нежно касаясь тонким бледным пальцем какой-нибудь из марок, рассказывала связанную с ней историю: где выпущена, в честь чего или кого, как попала к ним... Все ей было известно – вроде не А.М. коллекционировал, а именно она» (310); марки (французские, английские, сербохорватские, германские) – «миры» Пастернака. А.М. спасает марки Славы от неправильного хранения («Канительно, долго, тягомотно, но, увы, другого выхода не было. Спасение утопающих – дело рук самих утопающих») и выменивает их на прекрасные новые серии («знакомые ребята за ними гонялись и при обмене просили за них очень много», 313).

«Английский вдруг стал нестерпимо скучен...» (313). Тема предательства, чаще всего неотделимая от любовной, входит в жизнь героя через существенный временной интервал. Став взрослым, он узнает, как его на самом деле обманули («из любопытства взял посмотреть английский каталог, такой же, как тот, что был у А.М.», 314), марки «стоили столько, сколько у него в жизни не было, да и не намечалось», однако «зашемило внутри» (вернулась та же беззащитность) все же из-за Риты – «Никто не мог сравниться!» Так героиня «Уроков английского» входит в финансовое благополучие западного мира, «дав страсти с плеч отлечь», рублище заменяет «халатик» (тоже пастернаковский, см. цитату выше), «попы которого то и дело разъезжались, обнажая...» (310).

Дав страсти с плеч отлечь, как рублищу,  
Входили с сердца замираньем,  
В бассейн вселенной, стан свой любящий  
Обдать и оглушить мирами<sup>2</sup>.

Названием с «Уроками английского» Пастернака рифмуется известная повесть В. Распутина «Уроки французского» и ее экранизация, где также речь идет о совращении молоденькой учительницей мальчика, но в другом ключе – ее застают играющей с ним на деньги. В отличие

---

<sup>1</sup> Пастернак Б.Л. Стихи. С. 106.

<sup>2</sup> Пастернак Б.Л. Стихотворения. Поэмы. Переводы. М., 1990. С. 37.

от Риты она не обкрадывает ребенка, а помогает ему, спасая от голода, потому что денег в виде помощи мальчик бы не взял.

Обыденная и не слишком красивая житейская история об обмане подростка взрослыми подана читателю сквозь лирический дискурс, возведена в другой ценностный ранг.

Не менее интенсивно, чем лирика, автором используется фольклор и мифология.

Мифологический сюжет может быть достаточно прост. Так, в «Любовях Рената Минина» с проблемой имени связан сюжет защиты. По мифологическим представлениям, узнать истинное имя означает сделать подвластным себе его носителя и по своему усмотрению причинять ему вред. В свою очередь, не знающий имени беззащитен в поединке с безымянным: для героя в момент соблазна в «Уроках английского» исчезают имена, а после их возвращения он становится жертвой. Персонаж-«я» «Первого» не знает имени того, кто «пришел, чтобы разрушить» (375) его жизнь с любимой. Именной монстр Ренат Минин (среди обычного для Шкловского литерного обозначения, любопытно и пристрастие к женским именам, начинающимся с буквы *Н* – Нина, Надя, Нонна, Ната, Настя – никто) не знает имени своей первой любви и «Олю называл он Настей, Валю – Олей, Риту – Никой, Лену – Евой, Еву – Олей, Настю – Викой...» (365). Список любовей растет из желания найти безымянную (не осуществилось), из беззащитности перед ней единственной.

Имя персонажа может определять его действия как в мифе, быть тавтологичным. «Надя В. мечтала о страсти», *надеялась* быть «унесенной ветром» – рассказ опять заимствует название у известного американского романа и его оscarоносной экранизации. Рефрен ее мыслей: «Ах, сколько страсти, сколько страсти!» (301). При ней эту тему («как если при больном обсуждать его болезнь») постоянно «развивают» подруга и ее муж-драматург, однако от осуществления своего томления *Надя надежно* защищена – «быстро скатывалось к рутине и обыденности», «можно было продолжать жить тихо и дышать ровно, погрузившись с головой в привычные хлопоты и заботы» (304). Входит в текст и русское поэтическое имя: «Разве хватание за коленку – страсть? Привычка – замена счастью?» (304). Споря с Пушкиным, героиня выбирает клише для осуществления своего желания из мелодрамы, но клише сработать не сможет, поскольку освещение женского романа априори исключает настоящие, не рафинированные «лавины, бурю, смерч».

Миф может входить именно как поиск сознанием героя мифологических соответствий и имен. В «Травестиаде» источник беспокойства

(опасности<sup>1</sup>, «сдрейфил – не то слово», 370) – переодевание мужчин в женщин. Событие дублируется, детская игра заключена в рамку балета, который позволяет не только ощутить прикосновение к «запретному», но и «распадающееся. Разверзающееся. С уступами и выбоинами. С холодом горной расщелины. С долгим протяжным эхом. <...> А на сцене правят бал вожделение, зависть и страх» (372), т.е., опять же, беззащитность перед гибелью. Что для рассказчика – страх, для исполняющих и большинства окружающих – страсть. Мужчины, занятые изобличением порочного женского естества» притягивают желание девушек. «Им хочется провести узкой сухой ладошкой по воспаленному крупу кентавра, по тяжелой напряженной мышце, по влажной шелковистой шкуре... Они прочно держатся на длинных стройных крепких ногах, и руки их готовы нежно обвить» (374), – травестирован миф о вожделении кентавров к дочерям лапифов, к невесте Пирифоя, к жене Геракла<sup>2</sup>. У персонажа-«я» по ассоциации возникают воспоминания о переодетом в девушку Ахилле (его воспитывал кентавр Хирон) и хитрым Одиссеем, выведшем его на чистую воду. Цитата, как обычно, признак полного бессилия. «Где здесь Ахиллес, Пелеев сын? Где Одиссей? Где кто?..» (374).

В рассказах о восприятии музыки мифологическое (в том числе из новой, литературной мифологии) имя необходимо для точного обозначения ситуации, программирует ее понимание. Ч., «Прислушивающийся», испытывает «танталовы муки» не в силах постичь «магическое действие музыки» как все люди. Ему нужно «чтоб откуда-нибудь, тихо, словно прокрадываясь или просачиваясь... <...> Полог задернули или дверь закрыли, отчего сразу акустика» (221). Иными словами, постичь желанное персонаж может, лишь защитившись от него, закрывшись. «Из-за плотно прикрытой двери доносилось. О, как из-за нее доносилось! <...> перед закрытой в зал тяжелой дверью ... он обретал» (224). Прекрасную защиту от мира и вожделенное удовольствие – музыку в концертном зале персонажа-«я» (экспансивной дамы, что напоминает об известном шлягере 80-х о «маэстро»; эстрадная пошлость уничтожает защищенность высокого искусства) рассказа «Играйте, маэстро, играйте!» разрушает «цветок жизни», «маленький *Гаргантюа*» (231). Слушательница на концерте, «с танцующими, как у *Шивы* или *Вишну*,

---

<sup>1</sup> Тут и ассоциации со «Сказкой о золотом петушке» с «шемаханской царицей», погубившей царство, и с той, «что томно-сладострастным танцем выторговала у царя Ирода голову Иоанна Крестителя» (369).

<sup>2</sup> Подобным же образом травестирован миф в романе А. Картер «Адские машины желаний доктора Хоффмана», где скрытым подсознательным желанием героини, материализованном в мире, где все подобные фантазии материализуются является быть изнасилованной в поселке кентавров.

руками» (227) являет «себя как бы в самом... сокровенном» («Та страна»). Рассказчик «заворожен», «я тоже хочу туда, в ту солнечную страну, где страсть и нега» (226).

В том и кроется порочность женщины (любой) – в способности к полному самозабвению и растворению. <...> К полной и совершенной самоутрате. Женщине открыт доступ в ту страну, где мужчина, увы, редкий и случайный гость. <...> Я ревновал ту страну или ее к той стране, о которой только догадывался по ее танцующим рукам-крыльям, уносящим ее все дальше и дальше (226–227, разрядка автора, курсив мой. – М.Б.).

Исполнительницей для рассказчика на самом деле является эта «менада», он *видит* ее душу, слыша скрипку, видит *свет*, ликующее освобождение от оков *этой* жизни («страны»).

Миф может быть осложнен наслоившейся культурной символикой. В книге есть рассказы «о бутылках»: героями «Восхождения» движет страсть к бутылке, оставшейся в закрытой квартире, ради этого не страшно разбиться, упав с крыши или балкона; «Коллекционер» совершает менее сложное, но более регулярное восхождение за бутылкой по лестнице, героя «В промежутке», любящего распивать красное на чердаках, настигает там смерть. Везде Бутылка – идол, кумир, хотя рассказы не об алкоголиках. Остановимся на втором из названных рассказов.

Тема «Коллекционера» мало общего имеет с жутким (готическим) романом Фаулза, разве что мотив присвоения и уничтожения красоты – основной для Фаулза и проходной, иронично поданный у Шкловского. Страсть пенсионера – винные бутылки, выставляемые за дверь этажом ниже «Депутатом»; опасаться приходится конкурентов, «газета – как алиби» (206) в регулярном походе за добычей. Философия бутылки – ее эстетика.

Ему бы и бутылку подержать, полюбоваться на нее, как на красивую пленительную женщину, ему бы с его романтической мечтательной душой заглядеться бесконечно в загадочно зеленеющее стекло. Что увидит он там, в плещущей игривой глубине, какой сказочный манящий град Китеж, какое чарующее диво – неведомо! Только затуманится, завлажнеет взгляд, заиграет на губах загадочная улыбка. Нет, не понесет русский человек сдавать красивую бутылку... Скорей расколет ее о ближайший угол... (207), –

не отпустит Калибан Миранду, дождется смерти и похоронит. Помимо иронии сегодняшнего дня (нижайший поклон депутату за оставляемые населению пустые бутылки), страсть героя питает другой источник. Хотя путешествие его за прекрасными сосудами значительно однообразней и менее занимательно, чем путешествие Панурга к оракулу Божественной Бутылки, тем не менее Бутылка из прекрасного чистого хрусталя Рабле также символизирует жизненную философию, хотя в основе ее *Лей* – то, что отходит на второй план у Шкловского: «Не выпьешь, так

хоть полюбуйтесь...» (207). В сугубо эстетической функции бутылка выступает у Чехова, правда, уже разбитая: знаменитое блестящее бутылочное горлышко из «Чайки». Пустая бутылка может быть интерпретирована, как сделано это В. Шмидом для «Студента».

В начале рассказа «что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку». В этом странном сравнении, происходящем из сознания студента, не трудно узнать предвосхищающие весь рассказ признаки восприятия им действительности: молодой богослов не принимает виденного им страдания во внимание. Кроме того, пустая бутылка, этот подчеркиваемый звуковым повтором начальный мотив, указывает на несостоявшееся событие. Прозаичный предмет становится символом мнимого прозрения студента<sup>1</sup>.

Изъян восприятия и не свершившееся событие – не утоленная жажда, страсть не знающая удовлетворения. В литературной (мифологической) традиции человек обычно отождествляется с сосудом («Кто сей божественный фиал / Разрушил как сосуд скудельный?»), а жизнь, судьба его – с чашей, отсюда в новой литературе привязанность к тому или иному сосуду как отражению (воплощению) собственного «я» или близкого человека. Так, например, герой Ю. Буйды («Ермо») привязан к чаше Дандоло и на протяжении многих лет специально уединяется в особой комнате для общения с ней, слезы героя «Бессмертника» П. Крусанова превращаются в смех стенок сосудов, которые он лепит, в приданое Серпентине Гофмана положен золотой горшок, не растает с золотым ночным горшком Фернанда дель Карпио из «Ста лет одиночества» Г. Гарсиа Маркеса, у Тютчева в «Заветном кубке (Из Гете)» царь «от милой при кончине / ...кубок получил», «Ценил его высоко / И часто осушал, – / В нем сердце сильно билось, / Лишь кубок в руки брал»<sup>2</sup>. Перед смертью на прощальном пиру он бросает кубок в морскую бездну. Таким образом, рассказ Шкловского выглядит светлым, без тяжких фобий и разрушающих страстей благодаря поистине надежной в этом случае вековой защите культуры, которая, хотя и подвергается иронии, но не подрывается ею коренным образом (скорее, укрепляется). Рассказ о безымянном пенсионере и безымянных бутылках (хотя отсутствующее вино в каждой имело свое оригинальное имя за свой вкус) порождает имена в памяти читателя, как необходимое условие литературной игры.

Сюжет может быть проведен через сказочный дискурс в самых непохожих друг на друга его формах, входящих в рефлексию текста через

---

<sup>1</sup> Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. СПб., 1998. С. 294.

<sup>2</sup> Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 351.

значимые имена, хотя исходно имен почти не дано, лишь опять же повтор уже использовавшегося кем-то заглавия.

Герой «Аленького цветочка» осмысляет свою ситуацию через образы сказки Аксакова, существенно преображая их в своей фантазии. Если ее чудовище – персонаж-«я» выглядит, скорее, более эстетично (целостно) в рассказе, ср.:

Да и страшен был зверь лесной, чудо морское: руки кривые, на руках когти звериные, ноги лошадиные, спереди-сзади горбы великие верблюжьи, весь мохнатый от верху донизу, изо рта торчали кабаньи клыки, нос крючком, как у беркута, а глаза были совиные<sup>1</sup> (Аксаков);

Косматое, саблезубое, с перепонками между скрюченными пальцами, удлиняющимися в загнутые, как у хищной птицы, острыми бледными когтями, с копытами вместо ног, ослиной гривой и зловонным дыханием (Шкловский), –

то аленький цветочек («красоты невиданной и неслышанной», «запах от цветка по всему саду ровно струя бежит», «нет краше на белом свете») разрастается новыми смыслами, отчасти напоминая и о «Красном цветке» Гаршина (воплощении и символе зла) трагически-безумной концентрацией на нем.

Я словно вижу тот нежный аленький цветочек, словно касаюсь пальцами его полупрозрачных, изнутри как бы пылающих лепестков, едва не обжигаясь и судорожно отдергивая руку... Алый цвет – цвет любви. Цвет нежности. Но едва стоит коснуться, как лепестки начинают обугливаться... (343).

...Протянул руку к цветку, но не решился сорвать его. Он почувствовал жар и колотье в протянутой руке, а потом и во всем теле, как будто бы какой-то сильный ток неизвестной ему силы исходил от красных лепестков и пронизывал все его тело. Он придвинулся ближе и протянул руку к самому цветку, но цветок, как ему казалось, зашищался, испуская ядовитое, смертельное дыхание<sup>2</sup>.

Герой Гаршина – сумасшедший, тоже в каком-то смысле «чудовище», но и спаситель. Он спасает мир от цветка, принимая все его зло в свою грудь. Вожделенный аленький цветочек у Шкловского произрастает на сияющей вершине пика, которой достигает с чудовищем героиня.

Там он и произрастал, аленький цветочек, высоко-высоко, в безоблачном сиянии, в немотствующей бездонной синеве.

Блаженство – вести женщину райскими тропами к вершине, где аленький цветочек. И тем больше вдруг обнаруживать, что эти тропки ведут не туда.

«Она срывает аленький цветок и бросает его в ледяную пропасть» (подобно герою Гаршина, видя в нем зло). «Пусть аленький цветочек так и останется недосыгаемым». В отличие от героя Аксакова, аленьким цветочком завлекшего двенадцать девиц красных и в последней обрет-

<sup>1</sup> Аксаков С.Т. Аленький цветочек. Кемерово, 1976. С. 26.

<sup>2</sup> Гаршин В.М. Сочинения. М., 1984. С. 199.

шего возлюбленную, герой Шкловского понимает, что, хотя он «пома-нил аленьким цветочком», красавице цветочек, и, соответственно, он сам не нужен. Символизируя пик чувственной страсти, аленький цветочек беззащитен от сопротивления ей. Победа (защита) духа, как обычно у Шкловского, оборачивается крушением, чудовище исчезнет, но принц не родится. Сказка Аксакова – вариант сказки о Психее, Душе, как известно, от чувственной любви перешедшей и к духовной и вынесшей ради нее многие муки. Душа (дух героини) «просится на волю, рвется прочь», сказка изъязвлена и разрушена.

Создается впечатление, что герой не помнит светлого финала «страшной таинственной сказки», любви красавицы к чудовищу, он видит лишь ее муки, как лирический герой Тютчева, да и сама ситуация – постоянные горькие рыдания героини, мука, которую причиняет ей, не желая того, возлюбленный, ее кротость («плачет, а затем просит прощения»), ее страсть, желание жить духом и подчинение грешной плоти, «противится захлестывающей сладкой муке», его жалость к ним обоим, покаяние в вине и решение «скрыться во мраке» и «отряхнуть пепел» («внутри всякий раз обугливается»); «чудовище, цветок и пепел») напоминает об известном стихотворении (курсив мой. – М.Б.).

О, как *убийственно* мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее *любим*,  
Что сердцу нашему милей!

Давно ль, гордясь своей победой,  
Ты говорил: *она моя...*  
Год не прошел – спроси и сведай,  
*Что уцелело* от нея?

Куда ланит девались *розы*,  
Улыбка уст и блеск очей?  
Все *опалили*, *выжгли слезы*  
Горячей влагою своей.

Ты помнишь ли, при вашей встрече,  
При первой встрече роковой,  
Ее волшебный взор и речи,  
И смех младенчески-живой?

И что ж теперь? И где все это?  
И долговечен ли был сон?  
Увы, как *северное* лето,  
Был мимолетным гостем он!

Судьбы ужасным *приговором*  
Твоя любовь для ней была,  
И незаслуженным позором  
На жизнь ее она легла!

Жизнь отречения, жизнь *страдания!*  
В ее душевной глубине  
Ей оставались воспоминанья...  
Но изменили и оне.

И на земле ей дико стало,  
Очарование ушло...  
Толпа, нахлынув, в грязь втоптала  
То, что в душе ее *цвело*.

И что ж от долгого мученья,  
Как *лепл* сберечь ей удалось?  
Боль, злую боль ожесточенья,  
Боль без отрады и без слез!

О, как убийственно мы любим,  
Как в буйной слепоте страстей  
Мы то всего вернее губим,  
Что сердцу нашему милей!<sup>1</sup>

Скрыто появляется здесь еще одна трагическая героиня Шекспира, жертва любви и долга. Дочь купца своей скромностью и дочерней преданностью («мне богатства твои не надобны... а открой ты мне свое горе сердешное»<sup>2</sup>), ради спасения отца жертвующая собой (в отличие от двух старших сестер), весьма напоминает Корделию. Корделия, как героиня Шкловского, постоянно в рыданиях<sup>3</sup> (оплакивает участь отца), а его чудовищная несправедливость (прозревает и раскаивается он слишком поздно) терзает ее.

Близок рассказ Шкловского и к варианту «красавица и чудовище» Кафки, у которого сюжет лишен эротического оттенка. Сначала сестра (красавица) добровольно берет на себя обязанности ухода за чудовищем (уборка, кормление), то есть живет в такой близости к нему, на которую не отваживаются остальные (в сказке чудовище кормит красавицу, решившуюся поселиться у него). Грегор бережет ее чувства и старается не показываться ей на глаза (прячется под диван и набрасывает простыню). Однако потом он не только перестает прятаться, но и мечтает полностью завладеть красавицей для себя одного.

Он решил больше не выпускать сестру из своей комнаты, по крайней мере до тех пор, покуда он жив; пусть ужасная его внешность сослужит ему наконец службу; ...но сестра должна остаться у него не по принуждению, а добровольно; ...сестра,

---

<sup>1</sup> Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957. С. 173–174.

<sup>2</sup> Аксаков С.Т. Указ. соч. С. 14.

<sup>3</sup> «О, силы чудотворные земли, / Подобно глаз моих слезам забейте / Ключами и уймите боль души / Несчастного!» (Акт 4, сцена 4. *Шекспир В.* Избранное. В 2 ч. Ч. 2. М., 1983. С. 85).

растрогавшись, заплакала бы, а Грегор поднялся бы к ее плечу и поцеловал бы ее в шею...<sup>1</sup>.

Однако чудовище делает сестру несчастной. Она хочет чистого и духовного, вместо живого животного.

Тогда бы у нас не было брата, но зато мы могли бы по-прежнему жить и чтить его память<sup>2</sup>.

Как и герой Шкловского, Грегор «тоже считал, что должен исчезнуть, считал, пожалуй, еще решительней, чем сестра»<sup>3</sup>. Как и у Аксакова при отказе в любви чудовище умирает, но не оживает, как в сказке, а дает своей смертью жить «пышной красавице» («она за последнее время расцвела»), победа которой оказывается победой плоти:

И как бы в утверждение их новых мечтаний и прекрасных намерений дочь первая поднялась в конце их поездки и выпрямила свое молодое тело<sup>4</sup>.

Более редкий у Шкловского дискурс для отсылки – документальный, как в рассказе «Бабель в Париже»<sup>5</sup>, где все вполне соответствует сохранившимся письмам, воспоминаниям. (Подобный рассказ есть в книге «Аквариум» 2008 года – «Провал», о Чехове.) Однако документальное соседствует с художественным. И если к документу обращает имя реального человека, то к литературе – прозвище (не личное имя!) литературной героини.

Бабель любил пышек (296).

...Напоминали женскую страсть – страсть, которую он любил больше самого наслаждения (297).

«Страсть» Бабель ценил не только женскую, но и везде и во всем<sup>6</sup>. Пышки – главные женские фигуры в его произведениях, но «Пышка» – и название одной из самых известных новелл Мопассана (ср. новеллу Бабеля «Гюи де Мопассан», о страстной почитательнице писателя пышке Раисе), сюжет которой отчасти воспроизведен в «После боя» («Кон-

---

<sup>1</sup> *Кафка Ф.* Сочинения: В 3 т. М.; Харьков, 1995. Т. 1. С. 147.

<sup>2</sup> Там же. С. 150.

<sup>3</sup> *Кафка Ф.* Указ. соч. С. 151.

<sup>4</sup> Там же. С. 155.

<sup>5</sup> Бабель – частый герой современной художественной прозы, о других произведениях о нем см.: *Ковский В.* Исаак Бабель: неподдельная жизнь и беллетристические подделки // Вопросы литературы. 2002. № 3. С. 73–85. Основная претензия критика – упрек в незнании фактов биографии писателя и необоснованных домыслах авторов, а его искреннее восхищение вызывают мемуары жены писателя (А.Н. Пирожкова. Семь лет с Исааком Бабелем. Нью-Йорк, 2001).

<sup>6</sup> Ср., например: «Мне это показалось близким, я пошел на Татарку, там, по-моему, очень хорошо живут люди, т.е. грубо и страстно, простые люди...» (*Бабель И.* Избранное. Фрунзе, 1990. С. 642).

армия») – падшая женщина (гарнизонная дама) в тяжкий момент поражения в войне единственная заботится о сохранении чести родины и своей как патриотки (у Мопассана Пышка отказывает врагу, у Бабеля – своим, проигравшим врагу). Однако тощие француженки оставляют лишь «чувство неудовлетворенности», подобны «наглым насекомым». Неудовлетворенность создает и постоянное отсутствие денег (лейтмотив его переписки). Однако в ходе рефлексии о любимом и желанном выясняется, что «рай», где нет «ни крови, ни постоянного страха» вызывает желание вернуться в Россию (также постоянный мотив в письмах друзьям).

Бабель любил острые ощущения. <...> Бабелю нужно было постоянно ощущать это острие, это жало, готовое вот-вот вонзиться в тебя, – жало невиданной красоты (298).

Защищенный от «жала» Парижем, он «изныва[ет] от бессилия понять и описать эту пышнотелую девку с худосочными французскими ногами – парижскую жизнь» (298). Беззащитность Бабеля подчеркнута и его внешним видом – «смущено поправлял на носу очки... маленький плотный большеголовый человечек» (297); «случайно завалившийся за продырявившуюся прокладку сантим, который он долго задумчиво разглядывал близорукими глазами через толстые стекла круглых очков» (298). Очки не защищают глаза, но создают ощущение беззащитности<sup>1</sup>, особенно в свете знания читателя о «жале», которое уже ожидало его.

В документальности ищутся имена для самоидентичности персонажа. При этом на уровне авторского сознания, более адекватными являются опять же имена литературные. В рассказе «Тик-так» желание жены сделать домашний мир «надежным» и «нежным», как когда-то у бабушки в деревне, для этого и куплены часы с маятником, воспринимается мужем как мира разрушение.

Трещина в бытии – вот что для него некрасивость, или даже просто безвкусица. Ржавчина в основе (116).

При этом он не помнит, что трещина мира проходит сквозь сердце поэта (*Гейне*), ему важно выглядеть «как *граф Голицын* в ссылке. Как *князь Трубецкой* на каторге» (116), вызвать аристократической кровью поклонение даже литератора, который «их всех там срезал» (115) – возникает ассоциация с известным рассказом *В.М. Шукишина* («Срезал»). Защита друг от друга становится уничтожением друг друга через желания, а иначе «жизнь – коту под хвост, потому что не обрела того образа, к которому тянулась» (117).

---

<sup>1</sup> Довела до гипертрофии эту функцию у черных очков Лора, героиня «Бессмертия» М. Кундеры.

С собственно литературным дискурсом связаны рассказы, где человек сливается с животным, где его имя больше похоже на кличку или же отсутствует, уступая место собственно кличкам.

В «Менеджере и Милке» используется классическая аналогия «женщина – лошадь» (Мери для Печорина, Фабрицио дель Донго ценит лошадей выше любовниц, Фру-Фру – Анна Каренина и т.п.), которая не только не защищает, но продуцирует страхи, от которых защиты нет, поскольку в классике и для лошадей, и для женщин исход всегда был печальный. Как лошадка, Милка доверчива, прямодушна, естественна, неискушенна и «не пугана». У менеджера с детства к лошадям «страх с каким-то непонятым влечением», «а хотелось чрезвычайно» (95). Подозреваемый в педофилии превращается в паука<sup>1</sup>: «между делом же втягивает в свое ... ниточки завязывает», что защиты не прибавляет (где мухи, там и бабочки, и Лолита, а не «Мастер и Маргарита», которых он рекомендует Милке почитать, опять же имена в заглавиях). Для менеджера (с фамилией известного писателя *Нилина*, автора «О любви», «Жестокости» и «Испытательного срока», такие заголовки, проецируясь на сюжет, опять же защиту подрывают) защита, «психотерапия» как раз и есть общение с животными и с Милкой. Рецепт-откровение с ноткой сомнения для «спасения» читателю: «Любое общение, если без корысти, если ничего особенно не ждать от человека для себя, а только сущности его слегка касаться, любое тогда – психотерапия» (100).

Первый рассказ книги Шкловского «Школа черного кота» вполне соотносим с «Черным котом» Э.А. По. У Шкловского в идеале защиты по мнению персонажа-«я» находятся черные коты.

Они живут в каком-то незримом зазоре между «есть» и «нет», как бы в своем измерении, и потому почти *неуязвимы*. У меня было время заметить, что не только люди, но даже и коты других мастей испытывают перед ними нечто вроде суеверного ужаса, смешанного с благоговением (8)<sup>2</sup>.

Сами коты внушают страх и страсть: «я просто не могу оторваться от его мерцающих глаз, словно случайно заглянул в расселину бытия, ...чудится... из этой неведомой глубины протянется ко мне и схватит мертвой хваткой железная рука. Или расселина вдруг начнет расползаться, и я соскользну, не удержавшись, полечу туда долгим беззвучным падением» (8). У рассказчика три черных кота, в школе боевых искусств

---

<sup>1</sup> «Насекомым – сладострастье, Ангел – богу предстоит». «Песнь радости (Из Шиллера)» в пер. Тютчева сделалась знаменита благодаря цитате в «Братьях Карамазовых» (текст с именем собственным в заглавии).

<sup>2</sup> «Похоже, обитатели подъезда видели в них (интуиция) своего рода духов-хранителей... Человек ведь быстро привыкает к животным и потом уже бессознательно связывает с ними свое благополучие» (10).

бритоголовые поклоняются черному коту, интересы пересекаются – бритоголовые жаждут узнать, какой из котов лучший, их Чанг-Чунг или другой, и рассказчик теряет Ротора и Ринга. Он принимает осадное положение.

На улицу мы с ним теперь совсем не выходили. Дверь в квартиру внутри была заложена толстой дубовой перекладной, не говоря о прочих замках и приспособлениях (12).

Комната «занавешена от мира», «нам не было страшно», «мы достигнем такой степени совершенства, что в один прекрасный день смело откроем дверь и выйдем из нашего убежища, ... всесильные и неуязвимые». Однако защиту разрушает тот, кто в ней не нуждается, но кого герой защищает – его кот-учитель, Лорд. Среди версий и такая: «Лорду показалось, что я стал для него слишком опасным соперником» (13).

Герой По испытывал «пристрастие к домашним животным»<sup>1</sup>.

Кот, необычайно крупный, красивый и сплошь черный, без единого пятнышка, отличался редким умом. <...> Я часто играл с ним<sup>2</sup>.

У По – Плутон, царь мертвых, подземного мира, у Шкловского – Лорд, господин, Господь. Под влиянием алкоголя герой начинает измываться над котом, вырезая ему глаз, а затем вешая его (судя по рассказу Шкловского, до последнего кот превосходит героя по ловкости и искусству боя). Далее начинается месть кота и первое ее появление – единственная уцелевшая после пожара дома стена в изголовье кровати (традиционный символ защиты, желая избавиться от кого-то и обезопасить себя, герои По часто замуровывают в стены предмет своих негативных эмоций, наиболее яркий пример – «Бочонок амонтильядо», герой Шкловского «замуровывается» в своей квартире).

...Увидел на белой поверхности нечто вроде барельефа, изображавшего огромного кота. Точность изображения поистине казалась непостижимой. На шее у кота была веревка<sup>3</sup>.

Далее появляется двойник кота, которого герой По ненавидит. У Шкловского изначальная «троица» сводится к Лорду, одна из версий предательства последнего – «Чанг-Чунг<sup>4</sup> – это и был Лорд» (13). Вариант стены По: «их Чанг-Чунг сидел на карнизе с той стороны окна (как

---

<sup>1</sup> По Э.А. Собр. соч.: в 4 т. М., 1993. Т. 3. С. 41.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 43.

<sup>4</sup> От этого имени в ушах читателя начинает звучать развеселая песенка из мультфильма «Катерок» «Чунга-чанга», резко контрастирующая с образами и интонацией рассказа. Фильм, ассоциации с которым вызывает рассказ – «Бойцовский клуб», по одноименному роману Чака Паланика.

он там очутился?) и наблюдал за происходящим зелеными, точно такими же как у Лорда, глазищами» (13). «...Мне нестерпимо хотелось убить его... но меня удерживал... страх перед этой тварью»<sup>1</sup>, вместо этого герой убивает жену и замуровывает труп в стене и, естественно, обрекает его на смерть от руки палача черный кот, которого он замуровал вместе с трупом заживо. «Лорд выбрал меня, чтобы в конце концов предать и тем самым добиться особого расположения Чанг-Чунга» (13). Если герой Шкловского и не страдает алкоголизмом, то душевная болезнь, видимо, все-таки возникает к финалу. Как рассказ Э. По есть поединок между человеком, одержимым злым духом и мистическим котом, зло для него воплощающим, так рассказ Шкловского о поединке человека, желающего слияния с котом:

Мы скрещивались и распадались, ударялись друг о друга и разлетались в разные стороны, чтобы снова и снова пересечься, соприкоснуться, закрутиться в воронке наших сомкнувшихся, слившихся, взаимопроникших энергий, чтобы ... вспыхнуло пламя – пламя нашей непобедимости (12).

К этой же группе примыкает рассказ «Хорошее отношении к нищим», где нищие в силу маргинальности своего существования почти за пределами человеческого ближе к животным, чем к представителям социума. Поэтому в заглавии-цитате нищие просто заменяют лошадей. В «Хорошем отношении к лошадям» (1918) В.В. Маяковского (есть еще «Внимательное отношение к взяточникам», 1915), варьируется мотив избиваемой старой лошади и страдающего за нее зрителя. Помимо Маяковского, мотив варьируют Н.А. Некрасов – «О погоде» (часть 2, 2), Ф.М. Достоевский – «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» (реминисценция из Некрасова), Л.М. Леонов – «Вор», В.В. Набоков – «Дар» и др. У Набокова тоже мотив перенесен метафорически на человека, аналогия «лошади / коровы / верблюда / осла жизнь – жизнь / судьба человека – одна из самых распространенных в русской литературе, у Шкловского она в рассказе «Менеджер и Милка». «Деточка, / все мы немножко лошади, / каждый из нас по-своему лошадь». Рассказ Шкловского – система оппозиций стихотворению Маяковского. Все смеются над упавшей лошадию – все подают нищим, герой сочувствует лошади – герой отворачивается от нищих. Лошади «казалось – / она жеребенок, / и стоило жить, / и работать стоило», в отличие от трудяги нищие принципиально не работают, а вымогают доходы чуть ли не насильно. Лошадь искренна и симпатична, ее копыта «пели», глаза плакали, «хвостом помахивала. / Рыжий ребенок». Соответственно, в первом случае хорошее отношение есть, во

---

<sup>1</sup> Там же. С. 45.

втором – нет. Нищие лживы (всем привычна мысль, что это скрытые богачи с солидными сбережениями, проходимцы, притворяющиеся калеками, алкоголики, собирающие на бутылку, в то же время в России много настоящих нищих, без притворства) и отвратительны. Соответственно опять же, хорошее отношение в первом случае – есть, во втором – нет. Однако только Маяковским литературный контекст не исчерпывается.

Персонаж-«он» не переносит нищих и пытается защититься от них: лицо «в предельном волевом усилии», «весь собран и напряжен». «Так он проходит. Вернее, пробегает. Проскальзывает» (36). «И лицо у него страдальческое... Решительно так шагает, ноги высоко поднимает, словно наступить случайно боится» (39). От нищих, страстно жаждущих денег побольше, идет энергетическая агрессия, негатив, полученный от них «потом тянет, как камень на шее» (37). Сводит на нет всю защиту Щ. дотошный рассказчик, докапываясь до причины явления. «Для Щ. здесь неразрешимая загадка» (39). Еще вариант защиты – «отдать все, чтобы нечего давать. Чтобы проходить спокойно мимо. Безмятежно и гордо: мол, я беднее тебя, а не прошу, не унижаюсь» (39).

Та же ситуация становится предметом анализа на «экзистенциальность» в повести «Падение» А. Камю. Первые вопросы, которые задает герой слушателю:

Делились вы богатством с неимущими? Нет? Значит, вы из тех, кого я называю саддукеями. Вы не следовали заветам Священного писания, от этого не очень много выиграли. Выиграли? Так вы, стало быть, знаете Священное писание?<sup>1</sup>

Когда он был доволен собой и все знал о себе и о мире, он помогал нищим.

...А я лично радовался, что природа наделила меня свойством так остро реагировать на горе вдов и сирот, что в конце концов оно разрослось, развилось и постоянно проявлялось в моей жизни. Я, например, обожал помогать слепым переходить через улицу. <...> И я любил также (рассказывать об этом труднее всего) подавать милостыню. Один мой приятель, добродетельный христианин, признавался, что первое чувство, которое он испытывает при виде нищего, приближающегося к его дому, неудовольствие. Со мной дело обстояло хуже: я ликовал!<sup>2</sup>

«Падение», утрата стабильности и идентичности, экзистенциальная рефлексия знаменуются и переменной в отношении к нищим.

Однажды, когда я ел лангусту на террасе ресторана, меня разозлил надоедливый нищий, я позвал хозяина, попросил его прогнать нищего и с удовлетворением слушал речь этого исполнителя казни.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Камю А. Чума. Роман. Повести. Рассказы. Эссе. Новосибирск, 1992. С. 314.

<sup>2</sup> Там же. С. 320.

<sup>3</sup> Там же. С. 357.

Неприязнь к нищим – индикатор ощущения (страха) «бездны», которая окружает человека.

Подобным образом же проверяются и герои М. Кундеры.

Значит ли это, что у нее холодное сердце? Нет, к сердцу это не имеет отношения. Кстати, никто не подает нищим столько милостыни, сколько она. Она не может пройти мимо, не замечая их, и они, словно чувствуя это, обращаются к ней, мгновенно и издали среди сотен прохожих распознавая в ней ту, что видит и слышит их. Да, все именно так, однако к этому я должен добавить вот что: и ее щедрость по отношению к нищим носила характер *отрицания* (курсив автора. – М.Б.): она одаривала их не потому, что нищие также принадлежат к человечеству, а потому, что не принадлежат к нему, что они исторгнуты из него и, вероятно, столь же отстранены от человечества, как и она<sup>1</sup>.

Нищие здесь – зеркало для рефлексии, как и у Шкловского, отражается в нем та же маргинальность (Щ. садится с шапкой на снег, после того как его не заметила девушка, «на которую он наконец глаз утвердил», подобная гипертрофированная жалость к собственному «я», ненужному окружающим, интересуется и Кундере – история о неудачливой самоубийце, севшей спиной к машинам на трассе и ставшей причиной гибели нескольких человек; но преимущественно Щ. страстно не хочет отождествления). У Лоры, несимпатичной «автору» Кундеры, «не было привычки подавать милостыню нищим. Проходя мимо них, она не замечала их даже на расстоянии двух-трех метров. Она страдала пороком духовной дальнзоркости. Поэтому удаленные на четыре тысячи километров чернокожие, от которых кусками отваливается тело, были ей ближе. Они находились как раз на том месте за горизонтом, куда она изящным жестом рук посылала свою горестную душу»<sup>2</sup>. «Порок» обуславливает прекрасную защиту, которой лишен Щ. Просить подаяния – «известное средство отвратить месть судьбы»<sup>3</sup>. Божественный Август «под впечатлением другого ночного видения... каждый год в один и тот же день просил у народа подаяния, протягивая пустую ладонь за медными монетами»<sup>4</sup>.

В самых разных текстах, древних и новых, встреча с нищим<sup>5</sup> – это всегда проверка героя на избранность. Нищий своим явлением открыва-

---

<sup>1</sup> Кундера М. Бессмертие. СПб., 1996. С. 48.

<sup>2</sup> Там же. С. 181.

<sup>3</sup> Светоний Г.Т. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1988. С. 391.

<sup>4</sup> Там же С. 95. Последующие императоры вымогали деньги на свои траты.

<sup>5</sup> Еще одно любопытное сходство – фильм с участием Алена Делона «Переход», повторяющий сюжетную ситуацию рассказа Шкловского «На переходе». Герой Делона также застрял «на переходе», у смерти в заточении, между мертвыми и живыми. Его сын, угрозами жизни которого смерть шантажирует мультипликатора, видит фигуру смерти и обозначает ее словом «нищенка» в разговорах со взрослыми. Один из смыслов сюжета

ет человеку то, чего он о себе не знал или забыл, обнажает скрытую сущность человека (дурное или хорошее в нем), открывает ему правду о нем самом. Лишь несколько примеров из массы аналогичных.

В «Декамероне» (10, 3) Митридан завидует щедрости Натана и старается превзойти его.

...Какая-то старушонка, войдя в одни из дворцовых ворот, попросила подаяния, и он ей подал. Потом она вошла в другие ворота, и опять он ей подал, и так она подходила к нему двенадцать раз подряд. Когда же она подошла к Митридани в тринадцатый раз, то он ей сказал: «Нехорошо, голубушка, без конца кланяться», – однако ж милостивно ей подал.

А старушонка сказала: «Вот Натан так уж подлинно щедр! Я тридцать два раза подходила к нему то в те, то в другие ворота, не хуже как к тебе, и просила милостыни, и он ни разу не показал виду, что признал меня, и подавал, и подавал, а к тебе я подошла всего-навсего тринадцать раз, и ты меня узнал и попрекнул». Сказавши это она пошла прочь и больше уже не возвращалась<sup>1</sup>.

Помимо узнаваемой «современной» наглости, сближающей ее с нищими Шкловского, старушка является здесь знаком судьбы. Она снимает наносное и пробуждает в душе у Митридана «лютую злобу», что выражается в намерении коварно убить Натана (благородство последнего излечивает в конце концов героя от злобы).

В «Принце и нищем» М. Твена Том Кенти, увлекшийся королевской жизнью, узнав в нищенке мать, погружается в скорбь и жаждет освобождения от места, к которому не предназначен (глава XXXI).

Этот стыд испепелил гордость и отравил всю радость краденого величия. Все почести показали ему вдруг лишенными всякой цены, они спали с него, как истлевшие лохмотья<sup>2</sup>.

(На уровне метафор герой отождествляется с нищим – «испепелил», «лохмотья».) Королю, чтобы стать человечным, необходимо приобрести опыт нищего (эта же ситуация повторяется и в романе «Янки при дворе короля Артура»).

В «Чудесной жизни Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» М. Кузмина избранность героя закрепляется его подаянием нищей.

...Как вдруг увидел, что его благодеяние не осталось без свидетелей. У соседнего дома стоял высокий молодой человек в сером плаще и внимательно смотрел на Иосифа. Сам мальчик не понимал, что заставило его подойти к незнакомцу и почтительно поднять треуголку<sup>3</sup>.

---

встречи с нищим – напоминание о смерти, от которой не уйти, в отличие от нищего, ее зримого воплощения в нашем мире.

<sup>1</sup> Боккаччо Дж. Декамерон. М., 1989. С. 643.

<sup>2</sup> Твен М. Собр. соч.: В 12 т. М., 1959–1961. Т. 5. М., 1960. С. 613.

<sup>3</sup> Кузмин М.А. Стихи и проза. М., 1989. С. 310.

Несколько странно, что у Иосифа после этого случая появилась и быстро стала развиваться повышенная религиозность<sup>1</sup>.

После того как незнакомец, представляющий «Того, чье царство Сила и Слава»<sup>2</sup>, «оставляет» целителя, мага и чудотворца, Калиостро становится обычным авантюристом и заканчивает свои дни весьма печально.

Учитывая потребность героев Шкловского в защите, остается предположить, что им (Щ. в частности) не нужны открытия о себе, круто меняющие их жизнь, вторжение в их маленький мир неведомого, что знаменует собой появление нищего.

С христианской точки зрения нищий – напоминание о душе и о вечности, которая ей предстоит.

И не было бы на свете нищих, которые к тебе потягивали руку, – продолжал незнакомец, не над кем было бы тебе показать свою добродетель, не мог бы ты упражняться в ней? <...> ...Ступай, протягивай руку, доставь и ты другим добрым людям возможность показать на деле, что они добры<sup>3</sup>.

То, что «подает» нищий, ценнее денег. (После рукопожатия) «Я понял, что и я получил подаяние от моего брата»<sup>4</sup>.

Преступное как нечеловеческое или недочеловеческое, воплощенное в физическом облике персонажа также связано с вереницей имен литературной традиции. У персонажа-«я» рассказа «Уши мистера Яза» неприязнь к приятелю дочери, «шкафу».

А был ведь худенький, с большими трогательно оттопыренными, розово светящимися ушами. Дочь признавалась: хотелось коснуться... Такая, понимаете ли, завлекательная игрушка – уши (188).

У выросшего – «крепкие и белые, будто вылепленные из воска» (188). Здесь уместно вспомнить и «петлистые уши» (Бунин), что соответствует образу героя-преступника, и «подстриженные» (Маяковский), учитывая метаморфозу их формы. Неприязнь рассказчика обосновывается развитием ситуации – Ясик и его отец из новых хозяев жизни, воплощение новой государственности – «арийцы», в конце концов, разбирающиеся с каждым, кто «против нас». Традиция наделять таких персонажей необычными ушами идет от классиков: Каренин Толстого, «бе-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 312.

<sup>2</sup> Там же. С. 365.

<sup>3</sup> *Тургенев И.С. Милостыня* // Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания. М., 1987. С. 30.

<sup>4</sup> *Тургенев И.С. Нищий* // Тургенев И.С. Литературные и житейские воспоминания. М., 1987. С. 11.

сы» Достоевского, Аблеухов Белого, агент охраны Замятина<sup>1</sup>. Их приход к власти рождает необходимость защиты и ее полную бесполезность.

...В городе появляться рискованно: дежурили патрули, не менее опасные, чем бандиты, которых они теперь, после объявления чрезвычайного положения – якобы ловили (а заодно разного рода демократов и космополитов)... древняя охотничья берданка давала хоть какую-то иллюзию безопасности... Однажды вечером заурчал мотор возле ворот... <...> ...замаячила коренастая фигура в камуфляжной... куртке... (192).

Таким образом, можно говорить о том, что для коммуникативной структуры произведений Евгения Шкловского очень важна проблема имени, поскольку имена, названные и подразумеваемые, узнаваемые читателем, не только играют свою роль в поэтике его прозы, вписывая ее в различные традиции существования того или иного сюжета и мотива, но и раскрывают ее диалогический потенциал в широком культурном контексте, делают открытой для разных дискурсов и точкой их пересечения и наложения. Особое значение для прозы писателя имеет лирический дискурс (особенно связанный с темой смерти) и дискурсные стратегии, связанные с использованием мифов, современных нам и классических. Не менее чем человеческие и божественные, в плане дискурсного анализа важны имена животных (и имена, возникающие с разработкой зоологических мотивов), поскольку они и отсылают к оригинальным авторским дискурсам, и именно в текстах с ними наблюдается синтез наиболее разнородного и далекого друг от друга материала в одном дискурсном пространстве.

---

<sup>1</sup> См. об этом также: *Мароши В.В.* Безуховы и Аблеуховы (к семиотике уха в русской литературе) // *Критика и семиотика*. Новосибирск, 2001. Вып. 3/4. С. 226–234.

## Заключение

Современная русская проза – явление сложное, многоплановое, неоднозначное и неординарное. Помимо прочего, авторы не скрывают, что они читатели – мировой литературы, жизни, своих собственных текстов. Хотят ли они от своего читателя той же бесконечной любви к чтению, игре цитатами, намеками и (подчас ложными) отсылками к гипертексту культуры? Надо полагать, что ответ утвердительный. А если так, то как им вывели своего читателя своей собственной дорогой к желанной цели понимания их собственных текстов, не дав утонуть ему в море интертекстов одной бесконечной цитаты? Один из возможных путей здесь – внимание и рефлексия не только над собственной поэтикой, что давно уже утвердилось как метапоэтический уровень художественно произведения, но и начало разработки собственной герменевтики, установление неких законов понимания, неких моделей смыслообразования.

Понятно, что процесс этот в большей степени интуитивный, чем рефлексивный, и умалчиваемый, чем проговариваемый. Любой текст, где есть герой и событие, состоит из мотивов (часть которых вырастает в сюжеты), как основной смыслообразующей ткани. В свою очередь все мотивы не возникают в культуре единожды, чтобы исчезнуть, но повторяются, варьируясь, на всем протяжении ее существования неопределенное множество раз. Мотив для художественного текста не только элемент его структуры, но та призма, сквозь которую реальность оказывается осмысленной в слове, та формула, сквозь которую она становится в нем запечатленной. У каждого, кто создает свои тексты, возникают мотивы «любимые», сквозь повторение которых пишущий хочет ухватить что-то наиболее важное для себя, осознать наиболее близкое своей душе и выразить это так, как не делал никто до него, а для этого необходимо о других узнать, чтобы оттолкнуться от уже известного. Эти любимые мотивы у современных писателей мы и пытались реконструировать и описать здесь.

Юрий Буйда переиначивает миф о Пигмалионе и Галатее до почти полной неузнаваемости, меняя его путем внесения элементов древних мифологий, литературы европейского Возрождения и романтизма, китайского искусства и русского модернизма в союзе с классикой. Но сам мифологический мотив он воспроизводит снова и снова, зондируя с его

помощью почву разных эпох и культур, захватывая из них его силой свое и отдавая его в итоге читателю, путешествующему вслед за ним по библиотечным полкам.

Людмила Улицкая делает то же, закольцовывая свои тексты друг в друге, заставляя один текст рождаться сквозь другой новыми оттенками смыслов в бесконечном взаимопереходе лирических и иронических интонаций. Галина Щербакова чутко фиксирует все двери в литературных текстах, создавая «двери восприятия» для своего читателя. Мария Рыбакова умножает смыслы через эхо отголосков, а Павел Крусанов выстраивает ситуации падения в один текст сквозь другой, совпадения их образов и сюжетов, попадания через какие-то художественные детали в иные смысловые перспективы.

Евгений Шкловский создает бесконечные варианты защиты от нападения (исчисляемые сотнями) и в качестве такой защиты использует и прецедентные легко узнаваемые тексты русской и мировой классики, и глубокое прорастание внутрь чужих художественных систем, используя чужие слова и образы чуть ли не в полном объеме (Тютчев, Кафка, Толстой), но договаривая сквозь исходные (незаметные никому до него) текстовые лакуны (бреши в защите) то, что эти авторы никогда не проговаривали сами, что стало внятно только их внимательному читателю Е. Шкловскому, передавшему это в итоге читателю собственному.

Таким образом, для современной прозы становятся актуальными не только вопросы ее поэтики, но и новых подходов к герменевтике, что еще нуждается в дальнейшей разработке и ждет своих исследований.

Научное издание

Бологова Марина Александровна

Современная русская проза:  
Проблемы поэтики и герменевтики

Подписано к печати 15.10.2010 г.

Формат 60 x 84 / 16

Офсетная печать.

Усл.-печ. л. 22. Уч.-изд. л. 24

Заказ №

Тираж 100 экз.

Редакционно-издательский центр НГУ  
630090, Новосибирск-90, ул. Пирогова, 2