

Аномальная Галатея «Щины» Ю. Буйды: семиотика тени в авторском мифе

М. А. Бологова

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ СО РАН, НОВОСИБИРСК

Как известно, Пигмалион – скульптор, создавший прекрасную женщину – произведение искусства и ожививший ее своею любовью. Пигмалионизм¹ «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. Рассмотрим один такой случай – истории Тени².

1. Миф: знаки присутствия и структурные признаки.

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.

¹ Принятый термин, также как, например, нарциссизм.

² Один из архетипов культуры по Юнгу.

«Щина», с ее повышенным вниманием к изъяснам и аномалиям³, расширяет исходный миф как может, однако не в силах лишить его структуры окончательно.

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, посмертного существования⁴.

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 произведения⁵. Что это такое, следует выяснять читателю⁶, 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

³ «Я предполагаю, что именно количеством сокрытых от наших глаз “изъяснов”, которые мы тем больше выявляем, чем произведение гениальнее, и определяется ценность творчества. Это я и называю тайной творчества» (Буйда, 2000, с. 49 – далее при цитировании указаны только страницы этого издания).

⁴ Программными здесь стоит считать фрагмент «Из биографии Ю Вэ» (59), а также цитирование «Метаморфоз» Н.А. Заболоцкого (67).

⁵ 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.

⁶ 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 природы, 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, 2001). Однако читатели не перестают видеть в этом проблему. К таким читателям относится, в частности, литературный критик Роман Ганжа, см.: <http://www.russ.ru/krug/kniga/20010201-pr.html>.

не бывало. Если в прошлый раз торчала рука, сейчас ухо вылезло – да какое!» (47)⁷ 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...» (Вагинов, 1991, с. 13). 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». Английская лирика..., 1989, с. 109)⁸. 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» (Шишкин, 1999, с. 59)⁹. Тень – ночь, которую мы носим с собой. (Ср.: «Ночь спустится – свечам велим гореть мы // В окне и рассекать густую тень, // Чтоб черный плащ слетел со старой ведьмы // И воцарился вечный день!» Р. Лавлейс. «Кузнечик». Английская лирика..., 1989, с. 207.) Но может быть и наоборот. Время – тень вечности, люди – тени и маски в сравнении с истинной жизнью (Г. Возн. «Мир». Там же, с. 244, 246). На этом свете от человека остается след, «тени наших тел и дел». «Щина» – произведение о тенях, великих и малых, так что материализовавшаяся в финале тень Ю Вэ не образ среди других образов, но вобравший в себя все предыдущее символ, ставший плотью – *Галатея* книги.

⁷ 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 входит к.п. через ухо, особый интерес к женским ушам проявляет не один персонаж Ю. Буйды). Настоящим творящим лonom является мать-земля, правда, здесь в несколько стивенкинговском варианте: кладбище, оживляющее зарытых.

⁸ Английские метафизики и вообще поэзия барокко, 17 в. – одна из констант мира Ю. Буйды.

⁹ Непогребенные тени, к каким относятся литературные персонажи (ср. у современного критика: «Не могу согласиться с Андреем Немзером: “Нет характеров. При всей виртуозности психологической детализировки люди Марины Палей – тени, светлые или дымчатые, но всё тени, всё души”» (Боровиков. 1998, с. 226)), как известно, могут представлять серьезную опасность для «живых».

1.3. Сюжет: наслоения интерпретаций.

Сюжет этой завершающей новеллы – история болезни, убившей Ю Вэ. Болезнь эта весьма литературна¹⁰. Порождает ее соединение двух течений (потоков) – западного и восточного, как Запад и Восток создают самого Ю Вэ¹¹. 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 ей последние две); 2) поэзия английских метафизиков и связанная с ней (от Донна до Бродского, а также Шекспир и Набоков); 3) пещера Платона¹² и словесные игры современности; 4) идущие из Возрождения идеи¹³. 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/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

¹⁰ 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, подверженно-го изменениям как больного – один из источников идеи аномальной Галатеи, аномалии как пути для рождения творчества.

¹¹ 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). «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 встает?» (Киплинг, 1989, с. 254, 258). Наслаждение героя – развести два эти понятия в комнате с двумя дверями, но деяния Ю Вэ – одна дверь в обе культуры. Игорь Бурихин читал «Западно-Восточный ветер Елены Шварц» (Бурихин, 1999, с. 104). Ю Вэ не одинок в таком сочетании.

¹² Платону, его Небесной истине и иллюзорной действительности, а также теории зрения и отражения в зеркале много внимания уделено в «Ермо» (Буйда, 2000а, с. 13, 72 и др.).

¹³ Возрождение является также предметом особого интереса Ю. Буйды. Сама «Щина» – современный вариант фацеций.

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 черт¹⁴.

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 мешает в быту, но и толкает на поступки один гаже другого» (70). Рыбак борется со своей злой Душой, которую он уже не может отрезать, она побеждает с его смертью и смертью того, что он любил¹⁵. Тень Ю Вэ физически уничтожает его, но это уничтожение означает и долгожданный разрыв. Сюжет уничтожения тенью хозяина 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» (Андерсен, 1983, с. 224)¹⁶. На картинке в издании «Литературных памятников» изображен именно этот момент, причем тень представляет собой профиль худого человека с высоким лбом, длинным костистым носом, резко выступающим вперед подбородком, т.е. портрет самого

¹⁴ 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, 2000, с. 137.) Вполне логично, что аномальная тень – воплощение воли, направленной на причинение страданий ее отбрасывающему.

¹⁵ Сходный «Спор между телом и душой» находим в стихотворении Э. Марвелла: «Не ты ль душа, творишь во мне обитель // Для всех грехов зловредных?» (Английская поэзия..., 1989, с. 288-289). В основе «Послание к Галатам» V, 16-17: «Поступайте по духу, и вы не будете исполнять вожелений 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», с. 278-279).

¹⁶ 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 такою большою и длинною, 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).

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» (227), «беру твое слово!» (227). Осознание своей природы 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)¹⁷. Он называет ее своей «“Абиссинией” (“А откуда же ей взяться, как не ex abyssos 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 скорее другому мифологическому сюжету без определенного источника, основанному на страхе перед изначальной женственностью бытия. В литературе это сюжет «Венеры Илльской» П. Мериме или «На неведомом острове» А. Кондратьева, где ожившее изваяние (попытка присвоения Галатеи) уничтожает «возлюбленного», несостоятельного как Пигмалион.

2.2. Поэзия.

2.2.1. Любовь и тень.

Мысль Тень – женщина, можно обнаружить у соперника Дж. Донна, родоначальника «кавалеров» (Донн – метафизиков), 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 длинны,
 В полдень – коротки и бесцветны.

¹⁷ Инверсия сюжета – Пигмалион оживляет статую, но Галатея заставляет Пигмалиона окаменеть. Сюжет о вреде, наносимом Галатеей ее создателю не редок в современной сетевой литературе.

Женщины, если мы слабы, сильны,
А если сильны мы, то неприметны.
Так, может, довольно этих причин,
Чтоб женщин назвать тенями мужчин?
(Английская поэзия..., 1989, с. 140)

Тень Ю Вэ, как влюбленная, с детства «влачила за ним и в ненастье и даже, поверьте на слово, ночью. <...> С возрастом она набирала вес, тяжелела, 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» 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...»
(Тютчев, 1957, с. 162)

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...
(Чудное мгновенье, 1988, с. 387)

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 против/сопоставление 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, аналоги находятся у Донна: в неоплатоническом варианте Пигмалиона. В стихотворении «Облако и ангел» (облако – претворимый материал, скрывающий 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... (81)

Правда, у неоплатоников не столько сотворяется Галатея, сколько любящие в мистическом единстве познают «в облике любимого образ творца» (Английская поэзия..., 1989, с. 17). С неоплатониками есть и другие сближения. Например, йеху, которых может 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 божественной сущности. Они соотносятся с ней, как отблески со светом или как искры с пламенем» (Английская поэзия..., 1989, с. 318).

Миф о Пигмалионе переносится на иной уровень – бесплотный. Классический материал – камень – теряет свои главные свойства: твердость, плотность, не требует резца скульптора, – но тем самым утяжеляется и обретает большую смысловую нагрузку второй мифообразующий момент – материал Галатеи требует любви, только любви, поглощающей искусство, нивелирующей его ценность самого по себе.

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» (131)¹⁸. Один из концептов Джона Донна – болезнь как пролив на географической карте (= человеческом теле).

И вот меня, как карту, расстелив,
 Врач занят изученьем новых мест.

¹⁸ 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 погрузнел, отъел бока,
 Стал неуклюж, неповоротлив он;
 И я, приметив то, решил слегка
 Ему урезать рацион...
 (Английская поэзия..., 1989, 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).

И, вновь открытый отыскав пролив,
Он молвит: «Малярия». Ставит крест.
Конец. Мне ясен мой маршрут: знойд-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 одно¹⁹.
<...>

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!...»

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» (Английская поэзия..., 1989, с. 308-309), двойную семантику имеет слово «Запад» – традиционное местопребывание душ умерших и географический запад. Абиссиния Ю Вэ изначально не имя тени, а «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 предъявлял ее в качестве удостоверения личности» (64). Остров «Прочь» – место, куда выгоняет возлюбленная Ю Вэ и где он существует в виде «вползаемого змеобразного». 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, Венеция²⁰, в «Щине» – Россия, ее тень Москва («О неврозе Третьего Рима» – творческие труды здесь характеризуются как «осетрина третьей свежести», «Текёт»²¹), 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»:

¹⁹ Стоит обратить внимание на ту же связь Запада и Востока, что у Ю Вэ.

²⁰ О Венеции как женщине в творчестве поэтов см.: (Меднис, 1999).

²¹ «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.

Скорей, сударыня! Я весь дрожу,
 Как роженица, в муках я лежу: <...>
 Тебя я, как Америку, открою,
 Смирю и заселю одним собою. <...>
 Профаны! Только избранный проник
 В суть женщин – этих сокровенных книг,
 Ему доступна тайна. Не смущайся,
 Как повитухе, мне теперь предайся
 (Английская поэзия..., 1989, с. 111-112)²².

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

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!
 (Английская поэзия..., 1989, с. 113)²³

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

²² Триада тождества беременная женщина – страна/город – книга у Донна представлена полностью. У другого поэта-метафизика, Генри Кинга («Траурная 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).

²³ К острову «Прочь» подверстывается цитата Шекспира (Фортинбраса) с той же, но вывернутой, «теневого» образностью.

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

големов», в провалах социальной лестницы «плодились и размножались 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 (Пушкин, Некрасов, А.К. Толстой, Данилевский, Брюсов, 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 засеванию²⁴). 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.
(Коваль, 1999, 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?

²⁴ 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).

Ужель я создал кубок драгоценный,
Чтоб из баклаги пить обыкновенной?
Так долго воск трудиться размягчать,
Чтобы чужая втиснулась печать? (111)

Близкое мифу о Пигмалионе представление сквозит рефреном «Эпиталамы, сочиненной в Линкольз-Инне» (114-116):

Сегодня в совершенство облекись
И женщиной отныне нарекись.

Комментатор поясняет: «В ту эпоху считалось, что женщина “облекается в совершенство” лишь после того, как она соединяется с мужчиной» (Английская поэзия..., 1989, с. 303).

У Донна есть лекция о философии любви – «Лекция о тени»²⁵. 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).

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 томака 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» это «Повелитель мух» У. Голдинга²⁶, сюжетная схема которого – озверевшие подростки убивают друг друга – здесь воспроизводится, что герои и осознают. Эта рефлексия – программная для оп-

²⁵ А у Донна в русской поэзии есть своя великая тень, далеко его заслоняющая для русскоязычного читателя – И. Бродский, автор, кстати, эссе «Поклониться тени».

²⁶ Повелитель мух собственной персоной был в новелле «О мухах», выпуская мух на поводках, он ощущал, что «космос на миг стал твоим, целиком» (33).

ределения 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 (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) подобен ребенку во чреве матери, 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, которую 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 встреча²⁷ «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 выходи,
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,

²⁷ Сюжетно это вариант Пигмалиона и Галатеи, близкий рассказу «Объект», где герой также призывает и одновременно творит идеальный образ, надеясь на встречу.

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
(Гумилев, 1989, с. 136-137).

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 чавкающий звук жидкой глины, внезапно обрушившийся 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, забываема, невыразима. Душа и посмертие – 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.

По-западному 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 ратора, упомянутого мельком Квинтилианом: "Skotison" – *Затемняй!*» (55).

В западной живописи важнейшее значение имеет категория светотени. Именно она разрушает условность искусства, создает «жизнь» фигур на полотне. Ср. в рассказе современной писательницы, где 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], и кивнул – судовладелец выписал чек, перекрывший их ожидания, и амфору погрузили в новенький фургон» (Венедиктова, 1998, с. 16).

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 (Жизнь..., 1958, с. 289-300), 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 (та же «живая» Джоконда по иным трактовкам – автопортрет автора, у *скульптора* в той же роли вместо каменного изваяния – тень). Галатее и Пигмалион соединяются и разъединяются как две части (мужская и женская, тут уже Юнг) 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 нимфой²⁸.

²⁸ 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».

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 китайнок, 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.

док 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 которого 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 неведомо, сколько времени потратил властитель Пигмалион, создавая ту единственную статую, которая ожила!» (Бальзак, 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).

3

Мыши, не ешьте наше зерно!
 Всюду раздолье вашим зубам.
 Так объедаться, мыши, грешно.
 Не прокормить вас нашим хлебом!
 Нам остается только одно.
 Не наниматься к таким господам.
 Мы будем рады новым местам.
 Плакать нам не придется там
 (Поэзия и проза..., 1973, с. 269-270).

И

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 в скалах –
 Иглы кривые ребер,
 Четки сухих позвонков,
 Нежные щетки хвостов...
 Бедные рыбы,
 Теперь вы – богатые рыбы.
 Рыбы счастливые,
 Владыки новых пустынь!..

В обоих случаях некие «мы» обращаются к древним животным. Но если в китайской песне мыши прожорливы и из-за этого жалости достойны «мы», они 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 любит «безымянной крысой, которая за скромную материальную мзду исполняла польку-бабочку»²⁹. 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
(Поэзия и проза..., 1973, с. 265).

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 «Луньюй», «Мэнцзы», «Даодэцзю».

²⁹ 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 выползла мышь, надевала маску и платье актера, потом со спины вскарабкалась 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, 1988, с. 367).

зин», «Ле-цзы», «Чжуан-цзы» (наиболее частой в реминисценциях в русской литературе).

В новелле «Дневник мертвого человека» (ничего общего не имеющий с известным фильмом «Письма мертвого человека») Ю Вэ получил подарок, который «берег пуще 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»³⁰. 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 (Завадская, 1976) изложим близкие поэтике «Щины» восточные идеи³¹.

В китайской культуре «тень 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

³⁰ Цит. по кн.: (Хофф, 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”.)

³¹ Использовать научные статьи в качестве источника художественного произведения вполне в духе Ю. Буйды. Так, например, роман «Ермо» во многом построен на материале и раскавыченной цитации статей сборника «Дантовские чтения» (1976).

нового, прошлого, настоящего и даже будущего» (93)³². Тень – «инь» – выражает земное, женское начало, а древнее написание этого иероглифа отождествляется с иероглифом «юнь» – облако (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. Птица³³ – 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 женственность³⁴ (она включает в себя непостижимость и непредсказуемость и способность порождать, творить) – вот главные качества облака, как символа искусства³⁵. 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”»)» (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 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 двигается, думает

³² 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* (здесь и далее курсив автора – М. Б.). 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). Ю Вэ всегда наедине не с собой, а с тенью, как и другие люди, что было известно в культуре, давшей ему имя.

³³ Птицы и драконы – один из наиболее часто повторяющихся мотивов китайского искусства.

³⁴ В религиозно-философском осмыслении «преобразовательной, творческой эротики» у А.К. Горского женственность понимается как «магнитно-облачная эротика». См. подробнее: (Семенова, 1999, с. 189-191; Горский, Сетницкий, 1995).

³⁵ См.: (Буйда, 2000а, с. 411, 414, 419, 423, 425, 428, 434, 441, 443) – прямые высказывания о сути этой метафоры.

или даже пишет Абиссиния, а я, как *больной младенец* у нее на коленях, лишь наблюдаю за тем, что она делает» (70). 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» (96). Ю Вэ в соответствии с западной традицией не выдерживает восточного идеала. Тень – «отражение абсолюта», «образец нематериального, но неуклонного следования истинному пути» (96), «атрибут настоящего поэта» (98), «отсюда выражение “вникнуть во мрак” выступает формулой идеального поэтического, творческого состояния» (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» (98). Тень связана (у поэта и художника Ван Вэя) с пустотой и белым (пустотно-белое – оппозиция тени), пустота может услышать Абсолют, белое тает 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 (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 осознавалась 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» (103). Мотив крови неотделим от творчества: «И оставив нам лишь то, во что он влил кровь собственную, – слова, слова, слова» (71)³⁶, – хотя в тексте он реализуется как постоянная полемика с западными высказываниями на этот счет. Писатель, как известно, пишет чужою кровью (О’Генри)³⁷, а свою бережет («то есть, чернила честнее крови» –

³⁶ Ср. у «тени» Дж. Донна:

Человек превращается в шорох пера по бумаге, в кольца,
петли, клинышки букв и, потому что скользко,
в запятые и точки...

(Бродский, 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).

³⁷ 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» (201), – подразумевались упреки кри-

И.А. Бродский «Декабрь во Флоренции» (Бродский, 1994, с. 296)), 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”»: кровь для Тиресия – остальные подождут» (22)³⁸ – напившись крови, тени мертвых обретают дар речи³⁹. 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 «Щине» занимают места рефлексии о крови творца, которая течет в творении; плод формируется в теле матери, но живет кровью отца⁴⁰.)

«Семантическое поле понятия “тень” включает прошлое слово, ...искусственность и, конечно, память» (103). «...Культура тени – это культура памяти и слова, культура света – это культура забвения, молчания и живописи» (104)⁴¹. «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)”» (104). Ю Вэ, как поэт вообще, горит в огне памяти. Ерма 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 превра-

тики в том, что в произведениях Джонсона слишком много аллюзий из древних авторов (323). Другие авторы слова и кровь могут разграничивать. Ср., например: «...Ведь рожденные словом, а не кровью памяти не имут» (Ким, 1998, с. 30).

³⁸ 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.

³⁹ Тиресий предсказывает самому Одиссею смерть (IX, 119-137). В «Одиссее» «память о мертвых неотступно преследует живых» (Артог, 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.

⁴⁰ Ср. рассуждения на эту тему гуманиста Манетти (см.: Ревякина, 2000, с. 75). Так древние считали, что ребенок получается из крови матери и духа отца (см., например: Вардиман, 1990, с. 200-202).

⁴¹ «...важно помнить, что в средневековой культуре Китая особенно четко проявилось единство вербальной живописи и изобразительной поэзии...» (104).

тилась в субботу, а вашу правую руку ни за что не отличишь от левой», Буйда, 2000а, с. 83), можно приступать к творению «Своего моря». Это искусство, которому «отдаются целиком, ему отдают всю жизнь» (Там же, с. 84).

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: Галатее-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 единой случившемся, – оно существует перманентно, как и должно быть в архаичном мифе, соотношенном 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 (Танидзаки, 2001). Японцы отдают предпочтение тому, «что имеет глубинную тень, а не поверхностную ясность» (320). Они ценят «лоск времени», «глянец, образывающийся в течение долгого времени на предметах, которых касаются человеческие руки» (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» (323), «наши национальные блюда неразрывно связаны с темнотой и основным тоном своим имеют “тень”» (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 “тень”, творим красоту в местах самых прозаических. <...> ...Красота заключена не в самих вещах, а в комбинации вещей, плетущей узор светотени» (343-344). Автор признается: «Но я ничего не знаю о пристрастии европейцев к тени» (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 слабозразведенной туши на белом листе бумаги» (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» (359).

Приходится признать, что с позиций эстетики Востока, Ю Вэ не выдерживает 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 *тень* – Шейда (Shade, shadow) из «Бледного пламени» Набокова, чье имя не раз мелькает на страницах книги, а помимо него возникает еще и «Земландский лабиринт» (35-39), одной лишь буквой отличающийся от Земблы упомянутого романа⁴². «Остальное – память⁴³, со временем становящаяся все более *блеклой и лживой*, истлевающая внутри *огня*, которым *мы горим*» (71) (курсив наш – 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 забвенью
Отец и сын, власть и повиновение.
И каждый думает: «Я – Феникс-птица»,
От всех других желая отвратиться...
(Английская поэзия..., 1989, с. 7).

Зародыш Феникса, таящийся в весьма мрачном финале, позволяет по-новому взглянуть на прочитанный текст и обращает к его ре-интерпретации – 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 пещь (18). «Для служения слову, то есть для самосожжения, 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».

«Лживая память» – орудие этого убийства, связывающего в единое «мы» писателя и читателя. В «Ермо» мысли об убийстве читателя были выражены в

⁴² 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».

⁴³ Также Гамлет: дальнейшее – молчанье. М. Метерлинк: «Мертвые, о которых помнят, живут, так же, как если бы они не умирали».

иной форме. Источник метафор здесь не итальянский, а китайский, хотя тот же мотив западному читателю больше известен в варианте У. Эко («Имя розы»). Рассказав историю создания романа «Цзинь Пин Мэй» (весьма близко к первой странице предисловия Б.Л. Рифтина (Рифтин, 1993, с. 3-4)), 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 сном» (Павич, 2001, с. 6). 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 лжеца (59), 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 статики-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. Двухединный образ искусства как смерти-воскресения читателя, рожденный Пигмалионом и Тенью. Серединный, земной образ, и он же действительно вечный: «...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.

Итак, 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 тради-

ционно 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.

Литература

- Английская лирика первой половины XVII века. / Под ред. А. Н. Горбунова. М., 1989.
- Андерсен Х.К. Сказки, рассказанные детям. Новые сказки. М., 1983.
- Артог Ф. Возвращение Одиссея // Одиссей. Человек в истории. Культурная история социального. 1997. М., 1998.
- Бальзак О. Избранное. М., 1985.
- Боровиков С. Неизвестная заря // Новый мир. 1998. № 12.
- Бродский И.А. Избранные стихотворения. 1957-1992. М., 1994.
- Буйда Ю. Скорее облако, чем птица. Роман и рассказы. М., 2000 (а).
- Буйда Ю. Щина // Знамя. 2000 (б). № 6. С. 6-71.
- Буйда Ю. Желтый дом. Щина. М., 2001.
- Бурихин И. Малоутешительные стихи о языке и его поэзии // Знамя. 1999. № 12.
- Вагинов К.К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991.
- Вардиман Е. Женщина в древнем мире. М., 1990.
- Венедиктова Н. «Цезарь и Венедиктова» // Знамя. 1998. № 12.
- Горский А.К., Сетницкий Н.А. Сочинения. М., 1995.
- Гумилев Н. Стихотворения. М., 1989.
- Дантовские чтения. М., 1976.
- Жизнь Бенвенуто Челлини. М., 1958.
- Завадская Е. В. Философско-эстетическое осознание тени в классической культуре Китая // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 92-105.
- Ким А. Остров Ионы // Новый мир. 1998. № 12.
- Киплинг Р. Рассказы. Стихи. Сказки. М., 1989.
- Коваль В. Проверка зрения и слуха // Знамя. 1999. № 12.
- Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. Новосибирск, 1999.
- Павич М. Хазарский словарь. СПб., 2001.
- Поэзия и проза Древнего Востока. М., 1973.
- Пу Сунлин (Ляо Чжай). Монахи-волшебники. Рассказы о людях необычайных. М., 1988.
- Ревякина Н.В. Человек в гуманизме итальянского Возрождения. Иваново, 2000.
- 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.)
- Семенова С. Метаморфозы эроса в пушкинской поэзии // Знамя. 1999. № 12.
- Танидзаки Д. Похвала тени. СПб., 2001.
- Тютчев Ф.И. Стихотворения. Письма. М., 1957.

Хофф Б. Дао Винни Пуха. СПб., 2004.

Чудное мгновенье. Любовная лирика русских поэтов. М., 1988.

Шишкин М. Взятие Измаила // Знамя. 1999. № 12.

Элсворт Дж. О философском осмыслении рассказа Ф. Сологуба «Свет и тени» // Русская литература. 2000. № 2.